

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

REDACTIA

Prof. dr. Mircea A. DIACONU – redactor șef
Prof. dr. Elena-Brândușa STEICIUC – redactor șef adjunct
Prof. dr. Albumița-Muguraș CONSTANTINESCU
Conf. dr. Elena-Luminița TURCU
Conf. dr. Cornelia MACSINIUC
Conf. dr. Sabina FÎNARU
Conf. dr. Ovidiu MORAR
Lector dr. Gabriela RANGU
Lector dr. Codruț ȘERBAN
Lector dr. Raluca DIMIAN – secretar de redacție

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Const. CIOPRAGA

Acad. Mihai CIMPOI (Chișinău – Republica Moldova)
Prof. dr. Jean BURGOS (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)
Prof. dr. Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Jorge PAREDES (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Maria SLEAHTIȚCHI (Bălți – Republica Moldova)

ADRESA REDACȚIEI

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Str. Universității nr.13, 720229 Suceava
Tel./Fax: 0230 524 097

Revistă recunoscută **CNCSIS** și cotate în categoria **B+**

Pagină web: **www.analelitere.usv.ro**

ISSN: 1584-2886

© Copyright, 2009, Editura Universității din Suceava.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Procesare pe calculator:
Documentarist Iuliana CÎRSTIUC
Bun de tipar: 15.XII.2009
Apărut: 2009
Editura Universității din Suceava
720229 – Suceava, Str. Universității nr. 13,
Tel.: 0230 216 147 int. 131

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

**UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA**

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

TOMUL XV, NR. 2

2009

Editura Universității din Suceava
2009

SUMAR

I. DOSAR CRITIC. POE'S MODERNITY AND POSTMODERNITY	7
Cornelia MACSINIUC, <i>Introduction</i>	9
Liviu COTRĂU, <i>The Autogenic World of Edgar Allan Poe</i>	13
Codrin-Liviu CUȚITARU, <i>Deconstructing Poe: A Case Study</i>	21
Hivren DEMIR-ATAY, <i>From Illumination to Blindness: The Philosophy of (Un)Reading in Poe's "The Purloined Letter"</i>	29
Olga GANCEVICI, <i>Le scarabée d'or d'Edgar Allan Poe porté à la radio</i>	43
Bernd HÜPPAUF, <i>Der König, der Frosch und das Böse. Edgar Allan Poes Hop Frog auf der Suche nach einem neuen Urwald</i>	51
Guido ISEKENMEIER, <i>Poes Concetto Spaziale. Gemälde des Hauses Usher</i> ...	67
Fadi KHODR, <i>Bonnefoy lecteur de Poe</i>	83
Cornelia MACSINIUC, <i>Aesthetics and the Resistance to Capital in Poe's The Domain of Arnheim</i>	93
Martin MAURACH, <i>Biographische Theodizee. Poes The Man of The Crowd, sein Bezug zu La Bruyère und zwei deutsche Gegenwartsromane</i>	105
Marta MIQUEL-BALDELLOU, <i>Poe's English Double: Bulwer-Lytton as a Transatlantic Haunting Presence</i>	117
Kerri PEARSON, <i>The Significance of Incest and the Gothic Motif in Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher"</i>	129
Daniela PETROȘEL, <i>Vladimir Streinu și Edgar Allan Poe</i>	141
David RAMPTON, <i>The Missing Link: Parody, Poe and Nabokov</i>	147
Luminița-Elena TURCU, <i>The Second Death: E. A. Poe's "The Mystery of Marie Rogêt"</i>	159
Wern-Mei YONG, <i>Embodying Memory: Memory and Gender as Performative Acts in "Legeia"</i>	169
II. EXEGEZĂ	179
Simona ANTOFI, <i>A face și a des-face literatura. Proza scurtă a lui Mircea Nedelciu și maeștrii săi</i>	181
Mariana BOCA, <i>Modernitatea românească, între optimismul canonizant și ezitarea sceptică</i>	187

Emilia COLESCU, <i>La condition de la femme musulmane dans Les Impatients d'Assia Djébar</i>	213
Mircea A. DIACONU, <i>I. L. Caragiale. Ficționalizarea realului</i>	221
Sabina FÎNARU, <i>Jurnal de doliu ca monument ornament</i>	227
Elena-Brândușa STEICIUC, <i>Un défi au temps: Irina Mavrodin</i>	235
Codruț ȘERBAN, <i>Cattle Drives and High-noon Gunfights: The Urban Frontier of the American West in History and Cinema</i>	239

III. RECENZII **255**

<i>Rira... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones</i> , Christiane Ndiaye, collec. Essai, Mémoire d'encrier, 2008 (Alain-Joseph SISSAO)	257
Andrei Codrescu, <i>The Posthuman Dada Guide. Tzara and Lenin Play Chess</i> , Princeton University Press, 2009 (Oana-Elena STRUGARU)	259
Radu Pavel Gheo, Dan Lungu (coordonatori), <i>Tovarășe de drum. Experiența feminină în comunism</i> , Iași, Polirom, 2008 (Irina CONDURARIU) ...	263
Alain Montandon: <i>Promenades nocturnes</i> , L'Harmattan, 2009 (Raluca DIMIAN-HERGHELIU)	266
George Ardeleanu, <i>N. Steinhardt și paradoxurile libertății. O perspectivă monografică</i> , Editura Humanitas, București, 2009 (Irina CIOBOTARU)	269
<i>Acta Iassyensia Comparationis</i> , Editions Universitas XXI de Iassy, 2008 (Oana DIMA)	271
Mireille Calle-Gruber (coord.), <i>Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage</i> , Éditions Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008 (Briana BELCIUG)	273
Véronique Léonard-Roques (coord.), <i>Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIX^e et XX^e siècles</i> , Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2005 (Mihai-I. CRUDU)	275
Gabriel Petric <i>Jarul din zăpada sclipitoare. Întrevederi cu Noica</i> . Cuvânt înainte de Marius Iosif, Editura „Limes”, Cluj-Napoca, 2009 (Amalia POPESCU)	279
Nicolae Cojocaru, <i>Istoria tradițiilor și obiceiurilor la români. Din preistorie până la mijlocul secolului al XIX-lea</i> , I, Editura Etnologică, București, 2008 (Daniela CORBU-DOMȘA)	280

IV. NOTE DESPRE AUTORI **285**

I. DOSAR CRITIC

POE'S MODERNITY AND POSTMODERNITY

INTRODUCTION

Literary commemorations are ritualistic acts of extending a writer's posterity. They are invested with considerable responsibility, as they are supposed to answer – implicitly or explicitly – such questions as those formulated so straightforwardly by Andrew Taylor in the online edition of *The Guardian*, in the article “Two centuries have not aged Poe's writing,” posted on January 19th, the bicentennial anniversary of Poe's birth: “...does he really matter today? Should we still bother to read him?”

Such moments are therefore ceremonial opportunities for reassessments of literary identity and value, for sweeping efforts at re-defining the essentials of a writer's personality and his place and future in the canon. This introduction will not rehearse considerations on the paradoxical literary fate of Edgar Allan Poe (belated recognition at home; huge influence on European modernist literature and art; a pervasive presence in popular culture, but enjoying a firm reputation of a classic author, etc.), or on the paradoxical, ambivalent facets of his literary self – the essays themselves will, in their diversity, re-compose a contemporary portrait of Poe. We believe that the extent of canonical literary posterity depends, ultimately, on the capacity of a writer's work to generate critical discourse. The question should perhaps rather be: “Can we still write about Poe in relevant, new ways?” A commemoration of the kind undertaken in the present publication should, first of all, evince the extent to which a writer of any age is “our contemporary” in this sense.

The selection of essays gathered in this volume constitutes an implicit answer to such questions, with the observation that it is not only that *we* are “testing” Poe's relevance at this particular moment, but that the great writer's work itself is testing *our* powers as readers.

If the apparent heterogeneity of approaches and concerns displayed by the articles that follow should be met with some idea of order, certain clusters of concerns might be found running through groups of essays.

One such concern is that of influence, which appears as inevitable in the discussion of a writer credited with a crucial role in the change of the poetic, artistic and critical paradigm. The play of influences between Poe and his contemporary, Edward Bulwer Lytton, “Poe's English double,” is approached by

Marta Miquel Baldellou in the context of 19th century transatlantic cultural perceptions and relations. In “Vladimir Streinu și Edgar Allan Poe”, an article concerned with the reception of Poe’s aesthetics in Romania, Daniela Petroșel examines the Romanian critic’s views on Poe’s role in the rise of modern poetry, as well as his comparison between Poe and the Romanian 19th century critic Titu Maiorescu. The European context of Poe’s influence is also evoked in Fadi Khodr’s essay, “Bonneyfo, lecteur de Poe,” in which the author performs a detailed analysis of the metamorphoses undergone by Poe’s “The Raven” in the poem “Passant, veux-tu savoir”; Bonneyfo’s combined consciousness of critic, poet, and translator compels, in Khodr’s essay, an accompanying discussion on reading and translation as interpretation and appropriation. Issues of intertextuality also figure prominently in David Rampton’s essay on Nabokov as failed parodist of Poe; “The Missing Link: Parody, Poe and Nabokov” is a reappraisal of the complicated relationships between imitation and the original, especially as the latter defies clear circumscription in terms of style, tone, genre or intention, as so often happens in Poe.

Poe’s prefiguration of modern sensibility is explored by Martin Maurach in the context of a comparative approach, in his reading of Poe’s “The Man of the Crowd”, with its iconic landscape of modern urban alienation, in an extended frame of reference, comprising two moralists at the dawns of modernity – La Bruyère and Pascal –, E. T. A Hoffmann, Charles Dickens, as well as two contemporary German novelists. Poe displayed an overlapping fascination with both modern disenchanting rationality and the enduring subterranean of irrationality, and his symbolic representation of the consequences of this tension on the moral sphere are explored by Bernd Hüppauf in an essay on “Hop Frog” and the problem of evil in the context of the loss of any metaphysical dimension to morality. On the whole, Poe’s response, as an artist, to the complexities and tensions of modernity was ambivalent, and Cornelia Macsiniuc evidences that in her reading of “The Domain of Arnheim” as an illustration of Poe’s remarkably insightful intimation of the relation between the aesthetic sphere and modern capitalism.

Poe’s fame and the influence of his work in both modern and postmodern times owe much to its capacity for lending itself to transposition in different artistic media. His strange imaginings have been an inspiration to many visual artists – from Manet, Redon, and Gauguin, to Magritte and Robert Motherwell, with his abstract-expressionist collages. Guido Isekenmeier’s intermedial reading of “The Fall of the House of Usher,” through an association with Lucio Fontana’s postmodern technique of “slash painting,” points to the relevance of the visual imagination in Poe’s fiction. Loss of visibility is particularly consequential in a different type of intermedial transposition, examined by Olga Gancevici in her essay “*Le Scarabée d’or* d’Edgar Allan Poe porté à la radio.” The discussion of the radio script version of one of Poe’s

masterpieces of cryptographic ingenuity, “The Gold Bug,” raises the issue of the limitations of the aural-dramatic mode and of the cost, in terms of textual identity and authorial distinctiveness, of making Poe accessible to larger audiences through mass media.

A revisit of Poe from a psychoanalytical perspective is proposed in Kerriane Pearson’s essay “The Significance of Incest and the Gothic Motif in ‘The Fall of the House of Usher’”. The pervasive motif of the double in Poe is examined here as a suggestion of the incestuous narcissism of the protagonists and seen as an extension of Poe’s Gothicism.

Several of the articles gathered in this volume confirm and illustrate the great interest that Poe has presented for deconstructive and postmodern approaches. The postmodernity of Poe began, arguably, with the famous serial critical discussion of Poe’s *The Purloined Letter* by Lacan, Derrida, Barbara Johnson, and Shoshana Felman, and their intricate analogies between the workings of Poe’s text and those of language and of the unconscious. In the light of such analogies, it may be said that Poe deconstructs a literary genre even while establishing it. What later turned into the formulaic pattern of the detective story is shown, in such readings, to have been pioneered by Poe with an ingenuity that forbids the conventional closure of truth-finding and opens infinite possibilities for reading.

Hivren Demir-Atay’s essay, “From Illumination to Blindness: The philosophy of (Un)Reading in Poe’s “The Purloined Letter,” implies that such openness equates unreadability. The *mise en abyme* of the problem of reading in Poe’s story leads to the evasion of the dialectic of blindness and insight, expected to govern the detective genre, so that each reading will perform in fact its own failure. An underlying reference to Poe’s narrative histrionism, to his care for effect, runs more emphatically through Wern Mei Yong’s reading of “Legeia,” concerned with the representation of memory as theatre, with the act of remembering as re-membering of the female body – a Gothic body of excess –, with femininity as performance and masquerade, for once putting up resistance to the narratorial attempt at containing it. Another examination of the female body in Poe, in Luminita-Elena Turcu’s essay, “The Second Death: E. A. Poe’s ‘The Mystery of Marie Rogêt,’” reveals the detective story as a cautionary tale, in which the “normalisation” of femininity – ultimately, the relegation of woman-as-text to the sphere of the untold – places the murder and the investigation in a kind of mirror relationship, with ratiocination-as-voeurism bursting again the bounds of the genre.

Narrative histrionics in Poe presupposes the preference for unreliable narrators, and Codrin Cuțitaru’s essay on “The Cask of Amontillado” shows the potential for self-deconstruction of such a text. Starting from a Derridean definition of the “crypt” as absence, as that which dissimulates and covers the “thing” – the meaning –, he traces the multiple interpretive configurations that

arise from the symbolic references to Christianity and Free-Masonry. The latter's presence in the text is connected with encryption, both as a pervasive thematic strand and as a textual strategy of meaning deferral. Poe's cryptographic (in several senses) imagination is found congenial to postmodern aesthetics, and deconstruction the most workable kind of approach to it.

What all these deconstructive approaches share is the revelation of certain thematic concerns functioning also as textual strategies. Although in a group of its own, the essay by Liviu Cotrău, "The Autogenic World of Edgar Allan Poe," partakes of this vision of Poe's textuality. A defense against the occasional allegation that Poe's universe is repetitive and narrow in its apparent psycho-thematic stereotypy, his essay demonstrates that the predilection for certain themes, motifs, character profiles, or plot patterns evinces actually a remarkable imaginative coherence. The pervasiveness of the catamorphic imagination in Poe is shown to be the outcome of an autogenic process, analogous, the author argues, to the peculiar cosmogonic model developed by Poe in his last major text, *Eureka*. In this view, in which thematics – become metathematics – and laws of textual development are found to correspond analogously, the "postmodernity" of Poe is implicitly reasserted.

The essays presented here as a tribute to Poe's memory are perhaps a token of the fact that Time is a great friend to great authors – it does not exhaust them, but allows them to be re-discovered or re-invented with every passing age. The diversity and richness of Poe's literary and cultural legacy have ensured him an enduring place in the critical conscience of modern and postmodern times. Like any seminal author, Poe will continue to validate us as readers as long as our interest in him constitutes – using his own words for his profession of poetry – "not a purpose, but a passion."

Cornelia MACSINIUC

THE AUTOGENIC WORLD OF EDGAR ALLAN POE

Liviu COTRĂU,
Partium Christian University, Oradea
lcotrau@hotmail.com

Abstract: In *Eureka*, Poe counterposes to the creationism of the great monotheist religions (Biblical and rabbinical Judaism, Christianity, Islam) an *intransitive* cosmogonic model: the universe was not created, but emanated from an 'elementary particle' (autogeny). Analogously, the fictional universe of Poe's fantastic tales emerges from an autogenic matrix, whose *catamorphic* configuration accounts for their structural and psycho-thematic stereotypy: circumscribed spaces, premature burials, acro- and claustrophobia, regressive processes (catabasis, catalepsy, sleep, delirium, death, etc.).

Keywords: catamorphism, cosmogony, fantastic genre, materialism, space-time, spirituality

Argument. Poe's organic theory of being and of the cosmos, anticipated in some of his tales, finds its ultimate expression in his cosmological treatise *Eureka* (1849). This "prose-poem" proposes that matter and spirit are of the same kind, and what is commonly taken to be as material is but God in a present and temporary state of diffusion. "In *Eureka*, Poe, a churchless Antinomian, eliminated the personality of God and [...] has thus displaced the mystery of God with [...] an ingenious cosmos of which the annihilated self becomes the center." (A. D. Van Nostrand, quoted by Barbara Cantalupo in Carlson 1996: 325).

The 'ingenious cosmos' that Van Nostrand talks about is a telling example of Jan Assmann's *intransitive* model of the origin of the world conceived of as a spontaneous growth, a world that develops out of a primordial element ("cosmogony"). In contradistinction, the *transitive* model takes the world to be the object of the constructive activity of a creator ("creation") (see Assmann 2007: 18).

The implications are considerable, to say the least: unlike the three great monotheistic religions (Biblical and rabbinical Judaism, Christianity, and Islam) – instances of the transitive model – Poe's 'Universe', as described in *Eureka*, seems to have developed from a material 'Particle': "We now proceed to the ultimate purpose for which we are to suppose the Particle created, that is to say [...] the constitution of the Universe from it, the Particle." (Poe 1950:

502). How different Poe's cosmological view from "And God said, Let there be light; and there was light" of the Book of Genesis!

The source of inspiration for Poe's pantheism may have been the cosmogony of the ancient Greeks, for they, too, conceived of the world as having grown from matter, albeit a limited number of primary elements. The Greek gods did not create the universe but were themselves born in the process of its development; they were conceived of as immanent to the universe and subject to its laws. This rules out any idea of a creator who transcends the universe, the idea of a "divine word" that could precede the act of creation (see Finkelberg 2007). 'Necessity' (*ananké*) and 'Destiny' (*moira*), the supreme forces that ruled the universe, were devoid of speech.

To conclude: the ancient Greeks, unlike the Judeo-Christian tradition, saw the cosmogonic process as proceeding in accordance with the biological pattern. In like manner, the world of Poe's tales may be seen as the result of an autogenic process, a fictional world growing out of the textual elements of a generative matrix, the specific properties of which will be discussed below.

Catamorphic Matrix

There should occur in the creative process a major event, which, in Susanne Langer's opinion, is the most important single moment, that is, the artist's recognition of the total *Gestalt* of his or her work, the intuition that will provide its unity and scope: "A perfectly free imagination suffers from very lack of pressure; it is the vague and groping state that precedes the conception of the total form. The great moment of creation is the recognition of the matrix, for in this lie all the *motives* for the specific work" (Langer 1953: 123). Langer's comment implies that traces of the matrix should be noticeable throughout a given work, for the expandable matrix, exerting its pressure periodically, establishes the form of the artistic design. In Ioana Em. Petrescu's view, the matrix of creative imagination consists of a "*biological* rather than logical" field of activity that "foreshadows the spatiality and temporality of the 'real'" (Petrescu 1981: 27).

The matrix of Poe's fantastic tales, as we shall see, generates recurrent patterns of structural and thematic configurations: the same terrifying settings, the same high-strung characters, the same idiopathic perceptions and reactions – something that has been dismissed by hostile critics as sheer lack of invention. On the contrary, I would say, we are confronted with a remarkable imaginative coherence, perhaps one of the greatest ever produced.

The reason why Poe fictionalized, with slight variation, basically the same story in tale after tale will probably remain a mystery. One might argue that the recurrent patterns of his tales are the mediated result of Poe's idiosyncratic rapport with the 'elements'. Indeed, his protagonists evince a terrible fear of the 'air', a deep abhorrence of the 'fire', and an absolute yearning for the *terra firma*; they shudder at the *mundus subterraneus*, yet are possessed by an ambiguous

fascination with, and repulsion of, 'water'. Gaston Bachelard discovered the source of such stereomorphism in the *loi des quatre elements*, namely, in Poe's fixation on *une eau lourde*: "L'eau, dans l'imagination d'Edgar Poe, est un superlatif, une sorte de substance de substance, une substance mère" (Bachelard 1942: 41). Princess Marie Bonaparte 1958: *passim*) and Jean-Paul Weber (1967), on the other hand, interpret the structural and thematic recurrences in terms of Poe's Oedipus complex. Poe's unity of imagination, they argue, derives from a psychological fact: from his faithfulness to the image of his dying mother.

What is less controversial is that there is a radical disjunction of Poe's fictional world from the world as we know it, a displacement in space and time, a radical break with 'reality'. Within the *gestimmter Raum* ('mood-invested space'), as Gerhard Hoffmann calls it (Hoffmann1979:1), – a space featuring ruin, subterranean passages, labyrinths and corridors – within the pattern of orientations above and below, outside and inside, there emerges a specific psycho-geography, combining physical elements with psychic ones, the result being that the inner psychological conflicts of Poe's characters are transferred onto settings and material objects and become embodied within them.

In Adrian Marino's view, the fantastic genre consists of structures produced by "flagrant violations of reality, temporality, rationality, and signification" (Marino 1973: 661). But what is there, to begin with, that is "flagrantly violated"? Insofar as time is concerned, could it be our commonly shared sense of social or clock time? Conceptually at least, one can imagine a hypothetical point, a kind of 'zero degree space-time' – a point where all the qualitative properties of space-time supposedly coalesce and neutralize one another (*Fig. 1*).

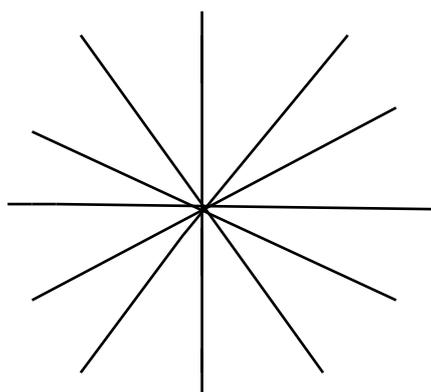


Fig. 1

'Flagrant violations' of our ordinary perception of space-time evoke the subliminal locus of pathological experiences such as the hypersensitivity to the enclosed space oppressing the claustrophobic, the anxiety to the open spaces threatening the agoraphobic, the terror of dizzying heights crippling the acrophobic. Poe's fantastic tales amply illustrate these boundary experiences.

Social or clock time may be defined by parameters of social interaction (Gioscia 1972). One may be 'ahead' or 'behind' the times of social process, or one may be 'above' or 'below' time. The third parameter in the diagram below illustrates a continuum of sensitivity to time, such that it charts those who are either sensitive to the feel of time, or those who are fairly dull with respect to it (Fig. 2).

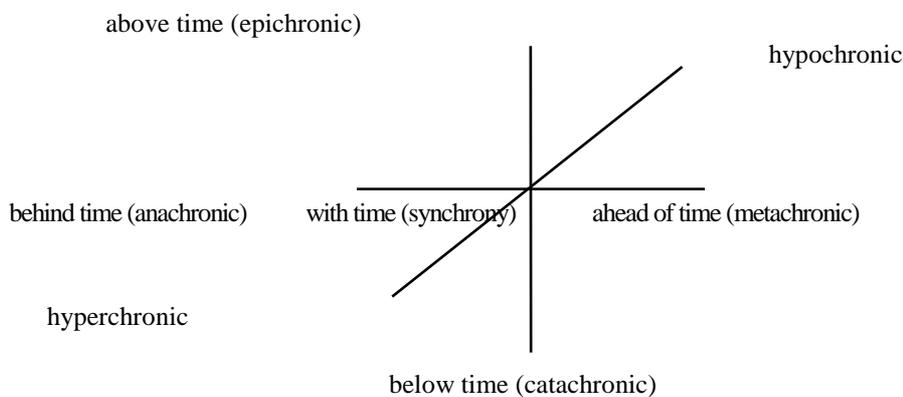


Fig. 2

We have been used to describing people, things or events as *anachronic*, as lagging behind time, or, conversely, as *metachronic*, that is, sensing or anticipating the future, as prophets or avant-garde artists are supposed to do. The vertical equivalents of the two time-dimensions, however, do not belong to common usage, so they need some clarification.

Epichrony describes a mode of escaping time, or rather temporality, when time is felt as painful, oppressive. The mystic's or drug addict's ecstasy is, as Victor Gioscia argues, an "epichronic attempt to alleviate the slings and arrows of outrageous destiny by climbing into a timeless realm where eternal order reigns" (*ibid.*: 91). No wonder they say there are no clocks in Heaven!

On the other hand, the *catachronic* experience is far less fortunate. The catachronic person is a creature of the depths, insulted, injured, damned, which feels that time hangs heavy, that life is unjust and unfair.

The fictional geography of Poe's tales is fabulously vast; his protagonists travel from one pole to another, from one country to another, from

one city to another: Egypt, Arabia, Palestine, Greece, Turkey, Persia, England, France, Russia, America, the South Seas; Baalbec, Persepolis, Tadmor, Istamboul, Mecca, Jerusalem, Dodona, Ninive, Babylon, London, Rotterdam, Charleston, Nantucket, etc.; or to purely fictive lands: Arnheim, Astoria, Vondervotteimittis. On their planetary journeys, however, they experience space in a rather peculiar way, for they seem curiously indifferent to local color, customs, and traditions. Most key moments involve severely restricted enclosures. As Robert L. Carringer observes, “most of the time in most of the tales the Poe hero is conspicuously *within* something” (Carringer 1974: 510). In fact, the typical Poe hero is *not* traveling at all; rather, he is trapped in some uncanny recipient: Gothic rooms, dark pits, damp caves, tombs, coffins, recesses within a wall or underneath a floor. Aware of the persistence of this trait, Poe provided a rationale for it in his much acclaimed essay, “The Philosophy of Composition”: “a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident” (Poe 1984: 21).

The refusal “to conquer” space is only apparent, though; for the reduction of horizontal space entails a subsequent growth in its volume. Instead of Byronic two-dimensional voyages, Poe's fantastic tales feature withdrawals or descents into a verticalized space – a process that is usually foreshadowed by such kinetic metaphors as the *vortex*, the *maelström*, or by regressive processes such as *swooning*, *cataplexy*, and *death*.

In Richard Wilbur's view, Poe's ‘withdrawals’ are a typical Romantic allegory on the artistic process, and circumscription symbolizes “the isolation of the poetic soul in visionary reverie or trance” (Wilbur 1967: 104). More to the point is, I think, Carringer's remark on the psychological effects of circumscription: “To circumscribe a Poe character is usually to involve him in some form of violent destructiveness; [...] it is not circumscription alone that is most important, but rather what that state signifies: the possibility of being further circumscribed, that is, the threat of being confronted with diminishing space” (Carringer 1974: 512).

The multiple enclosures (*Fig. 3*) in “The Fall of the House of Usher” may be seen as a paradigmatic example of the general process of spatial verticalization. Roderick Usher dwells in a stately mansion from which – the anonymous narrator informs us – he has not ventured forth in many years. This mansion stands islanded in a stagnant lake that serves it as a defensive moat. Beyond the moat lies the Usher estate, an immense barren tract possessing its own peculiar and forbidding atmosphere. Roderick is thus successively contained within various metonymies of the volume – a condition that is bound to increase his claustrophobia.

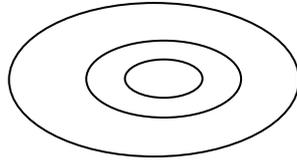


Fig. 3

Further evidence of diminishing space can be found in “Berenice.” David Halliburton remarks the acute sense of enclosure in this tale. In its original version (March 1835), Egaeus makes a grisly excursion to “the bed-chamber of the departed,” where, behind the curtains of the bed, he is enclosed “in the strictest communion with the deceased” in an “atmosphere...redolent of death.” In the 1845 version, however, after a series of revisions which, as David E.E. Sloane and Benjamin Franklin Fisher IV argue, shift the emphasis of the tale “from the corruption inherent in the surroundings to the psychology of the narrator” (Sloane and Fisher 1974: 19), Egaeus remains hermetically confined to his chamber, the boundaries of which “are identical with his consciousness” (Halliburton 1973: 199-206).

William Scheick identifies a similar concentric structure in “The Oval Portrait” (Scheick 1978: 6-7). The fictive space of the tale is geometrically shaped in that it suggests a series of more or less circular layers. There is, first of all, the turret into which the narrator retreats from the outside world, a circular setting objectifying the narrative mode of the tale as a tale within a tale. The narrative frame in turn encircles the “vague” gloss on the portrait provided by the *catalogue raisonné* found by the narrator's bedside. This gloss relates to the “rich golden arabesque” frame encircling the portrait. The term ‘arabesque’, as a careful wrought design, provides clues to the complex scheme of the successive frames in the tale, concentric frames increasingly narrowing the reader's attention toward the portrait. The portrait itself is an oval of intensified vagueness which allows the perceptive viewer to notice still smaller ovals. In the portrait is the oval of the young girl's face and the features of her face include the ovals of her eyes. Within the eye lies the secret of the young girl's “light” and possibly the elusive center of the structure of the tale.

The geometric schema of “The Oval Portrait” represents a structural equivalent to Poe's recurrent symbols of the whirlpool (maelström) and the whirlwind, with their image of concentric rings and vertigo-inducing revelatory centers or depths.

Epimorphic Flights. The primacy of catamorphic matrix in the economy of Poe's fantastic tales can further be demonstrated by Poe's dismissive use of epimorphism, the kinetic concomitant of which is flight.

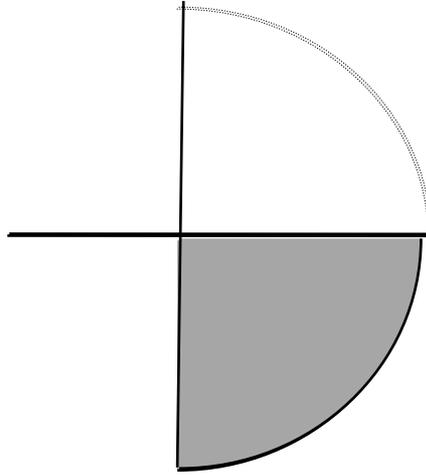


Fig. 4

The theme of flying occurs in “Hans Pfaall,” “The Balloon Hoax,” and “Mellonta Tauta,” that is, in what has been called Poe’s ‘science fiction’, the genre which, in Jules Verne’s opinion, he supposedly invented. The flights of his heroes into what ought to be an authentic epichronic world, a world of ecstatic vision and spiritual delight, actually turn out to be either patent hoaxes or downright falls, as Pfaall’s very name (*pfff, fall, castrated phallus?*) suggests. One of the tales is frankly declared to be a mystification, whilst in the other two the take-offs occur on the 1st of April! Add to this the ridiculous names (Superbus Von Unterduk, Rub-A-Dub, Aries Tottle for Aristotle, Cant for Kant, Neuclid for Euclid, etc.), the grotesque situations (Pfaall’s reason for flying to the moon is to evade his hounding creditors!), as well as the jocular, humorous tone of the tales, and we get a picture of Poe’s overt distrust of the supposedly redeeming quality of Icarian space. Not surprisingly, the flying balloon in “Mellonta Tauta” is ironically named “Skylark” – “by excellence a Uranian bird, ‘a purely spiritual image’ that is associated with the metaphors of the air” (see Bachelard 1942: 41).

Conclusion. Poe’s distrust of epimorphism ties in with his materialist cosmogony and his contempt for spirituality. In a letter from July 2, 1844, to James Russell Lowell, he declared: “I have no belief in spirituality. I think the word a *mere* word. No one has really a conception of spirit” (Poe 1948: 257). A week later (July 10, 1844), he reiterated his conception in a letter to Thomas Holley Chivers: “There is no such thing as spirituality. God is material. All things are material” (*ibid.*: 260).

The spiritual symbolism that is so pervasive in the works of such Romantics as Shelley, Keats, and Jean Paul, is replaced in Poe by a terrible and

binding necessity: his acrophobic imagination is intensely and selectively focused on the terrors of the heights and the horror of falling into a catamorphic abyss – “this rushing annihilation” that is the “most ghastly and loathsome of all the most ghastly and loathsome images of death and suffering which have ever presented themselves to our imagination” (“The Imp of the Perverse”; Poe 1950: 91).

REFERENCES

- Assmann, Jan. 2007. “Creation Through Hieroglyphs: The Cosmic Grammatology of Ancient Egypt,” in La Porta and Shulman (17-34).
- Bachelard, Gaston, 1942. *L'eau et les rêves*. Paris: Corti.
- Bonaparte, Marie. 1958. *Edgar Poe, sa vie, son oeuvre. Étude analytique*. Paris: PUF.
- Carlson, Eric V. (ed.). 1996. *A Companion to Poe Studies*. London: Greenwood Press.
- Carringer, Robert L. 1974. “Circumscription of Space and the Form of Poe’s *Arthur Gordon Pym*,” in *PMLA*, Vol. 89, No. 3, May (506-516).
- Finkelberg, Margalit. 2007. “Greek Distrust of Language,” in La Porta and Shulman (83-89).
- Gioscia, Victor. 1972. “On Social Time.” *The Future of Time*. Ed. Henry Yaker, Humphry Osmond and Frances Cheek. London: Hogarth Press (73-141).
- Halliburton, David. 1973. *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View*. Princeton: Princeton UP.
- Hoffmann, Gerhard. 1979. “Space and Symbol in the Tales of Edgar Allan Poe.” *Poe Studies*. Vol. 12, No.1, June (1-14).
- La Porta, S. and D. Shulman. 2007. *The Poetics of Grammar and the Metaphysics of Sound and Sign*. Leiden, Boston: Brill.
- Langer, Susanne. 1953. *Feeling and Form*. New York: Scribners.
- Marino, Adrian. 1973. “Fantasticul,” in *Dicționar de idei literare*. București: Eminescu.
- Petrescu, Ioana Em. 1981. “Nivele configurative în construirea imaginii,” in *Configurații*. Cluj-Napoca: Dacia.
- Poe, Edgar Allan. 1948. *The Letters of Edgar Allan Poe*, ed. by John Ward Ostrom. Cambridge: Mass.: Harvard UP.
- Poe, Edgar Allan. 1950. *Selected Prose, Poetry, and Eureka*. Edited with an Introduction by W.H. Auden. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Poe, Edgar Allan. 1984. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.
- Regan, Robert (ed.). 1967. *Poe. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- Scheick, William J. 1978. “The Geometric Structure of Poe's 'The Oval Portrait'.” *Poe Studies*. Vol. 11, No. 1, June (6-7).
- Sloane, David E. E. and Benjamin Franklin Fisher IV. 1974. “Poe's Revisions in 'Berenice': Beyond the Gothic,” in *American Transcendental Quarterly*, 24 Suppl. 2.
- Weber, Jean-Paul. 1967. “Edgar Poe or the Theme of the Clock.” Transl. Claude Richard and Robert Regan, in Regan (79-97).
- Wilbur, Richard. 1967. “The House of Poe,” in Regan (98-120).

DECONSTRUCTING POE: A CASE STUDY

Codrin-Liviu CUȚITARU,
Universitatea "Al. I. Cuza", Iași
cclaura@uaic.ro

Abstract: Poe's strategy of "diddling" is mostly visible in his stories with unreliable narrators. One such example is *The Cask of Amontillado* where Montresor tells a story of revenge and perfect crime that turns out to be the last confession of a repentant Christian or, more properly, the ritual of immolation performed by a devout Mason. All these "levels" of interpretation are not in fact paradoxical, since Poe himself articulates them as part of an *ad infinitum* process of deconstruction prefiguring Jacques Derrida.

Keywords: deconstruction, post-structuralism, American Romanticism, Christianity vs. Free-Masonry

The deeply occult symbolism of Poe's *The Cask of Amontillado* is still a matter of debate among literary critics. It seems to be difficult enough to follow closely the author in his metaphysics of the initiatic descent into the vaults, a process that combines Christian and Masonic (when not simply Pagan) elements. The closer one stays to Fortunato and Montresor, the less one appears to understand them. The more one tries to absorb the narrator's (Montresor's) detailed descriptions of the place they are in, the more confused one's representation of it seems to get.

In this general deliberate ambiguity there is, nevertheless, at least one instance that makes a precise reference to the text as it is. Upon reaching the spot where Montresor is going to fulfill his longly planned revenge on Fortunato, the former depicts, in accurate images, a crypt that unfolds itself in multiple counterparts, leaving the impression of a Chinese box, which encloses lesser identical boxes through – metaphorically – an *ad infinitum* process: "At the most remote end of the crypt there appeared another less spacious. Its walls had been lined with human remains, piled to the vault overhead, in the fashion of the great catacombs of Paris. Three sides of this interior crypt were still ornamented in this manner. From the fourth the bones had been thrown down, and lay promiscuously upon the earth, forming at one point a mound of some size. Within the wall thus exposed by the displacing of the bones, we perceived a still interior recess, in depth about four feet, in width three, in height six or seven. It seemed to have been constructed for no special use within itself, but formed merely the interval between two of the colossal supports of the roof of

the catacombs, and was backed by one of their circumscribing walls of solid granite” (Poe 1964: 33). A crypt opens within another crypt that opens itself within another crypt. The meaning of the text opens inside another meaning of the text that opens itself inside another meaning of the same text. In the image of an almost postmodern pattern of “inter-play” with the reader, the writer himself lets us know that his *text* is and will eventually be *cryptic*.

What is a crypt? Derrida’s implicit answer to this question, in his essay *Fors*, seems to be simply an *absence*. The “crypt” stands for what is not there on the surface of the text, it is that absence implied and virtually represented by the text which remains the only palpable *presence* in a given system of symbolic references. The crypt becomes that dimension of the text lost in the *pre*-face (*sur*-face). It is a depth that has been opened into. It is the thing itself that, instead of coming forward, is being come toward. In this connection, if the Thing is identified with the Crypt, i.e. with the absence of the given surface, then “the Thing is to be thought out *starting from* the Crypt, the Thing as a ‘crypt effect’” (Derrida 1977: 66).

Therefore, the crypt dissimulates and covers; “no crypt presents itself” (Derrida 1977: 67). Its constructs are “so disposed as to disguise and to hide: something, always a body in some way” (*ibid.*). The crypt also disguises the act of hiding and is meant “to hide the disguise: the crypt hides as it holds” (*ibidem*). Containing the thing itself which, through anasemia, is coming from instead of come to, the crypt tends to swallow up itself, like a Chinese box, it “has a tendency to encrypt (itself)” (*ibid.*). Consequently, the crypt is not natural, but artificial (an artifice, an architecture, an artifact): “of a place *comprehended* within another, but rigorously separate from it, isolated from general space by partitions, an enclosure, an enclave. So as to purloin *the thing* from the rest” (*ibid.*). Implicitly, *the thing* multiplies, it splits up *ad infinitum*, once the self-dividing, self-encrypting process of disguise is in place.

Gradually, we imagine *the thing*, *the meaning*, as being contained by the crypt, enclosed and isolated from any penetration: “That is the condition, and the stratagem, of the cryptic enclave’s ability to isolate, to protect, to shelter from any penetration, from anything which can filter in from outside along with air, light, or sounds, along with the eye or the ear, the gesture or the spoken word” (Derrida 1977: 68). This last image may be that of Freud’s Unconscious, but it is more, Derrida suggests, of the Self as such, the Self that incorporates itself, the Thing that contains itself, the Crypt that encrypts itself, the Meaning that encloses itself.

Poe’s story represents the Text that contains itself, by unfolding, describing, or simply analyzing itself. It supplements and substitutes itself through what Derrida calls, in a different place, the *play of substitutions*, a process of de-centering, by which a center of textual/linguistic meaning opens into another center of meaning that unfolds itself into a different one and so on *ad infinitum*,” this movement of play, permitted by the lack or absence of a center or origin”, being “the movement of supplementarity” (Derrida 1990: 91).

The Cask of Amontillado is a text in itself or, more properly to be said, incorporated in itself just as the crypt described at the end of the two characters’

journey discloses further incorporated crypts, enclaves within themselves. It cannot say more than it says through its unfolded, enclosed, encrypted form. It is anasemic and converse; you seem to go on, to penetrate along with Montresor's and Fortunato's descending ever deeper into the vaults, but the reality is that vaults open toward you like the crypt that unfolds in front of the reader's eyes. One seems to bring the thing (the meaning) into the depths, when, in reality, the thing comes out from the crypt, as Derrida points out in his metaphor of the anasemic conversion.

Let us briefly follow the self contained, self incorporated structure of the text as it gradually unfolds before our eyes. We learn from the outset that Montresor wants to get back at Fortunato whose "thousand injuries" (Poe 1964: 29), having lately become insults, he can no longer bear. The actual reason for revenge appears to be the Montresor's traditional attitude, summed up in the proud motto of the family – "*Nemo me impune lacessit*" (Poe 1964: 32)¹ -, but the interesting and equally mysterious thing derives from the fact that Montresor places his vengeance at the time of the Carnival, a pre-Lent period of repentance in the Italian Catholic Church. Moreover, the Montresors have been presumably a religious family, since their historical badge is the heel crushing the serpent, a direct allusion to *Genesis* (3:14).

As we watch the two noblemen going forward into Montresor's vaults, we can easily notice not only the descending line they follow in their penetration, but also the fact that these catacombs represent at the same time the family grave, being piled up with human relics. At Fortunato's remark – "These vaults... are extensive" (Poe 1964: 32) – Montresor replies: "The Montresors... were a great and numerous family" (*ibid.*). Walking along with his ignorant victim who is symbolically dressed up in the Fool's costume, the narrator lets us know that "we had passed through walls of piled bones, with casks and puncheons intermingling, into the inmost recesses of the catacombs" (*ibid.*). For someone familiarized with the image of the Freemasonic catacombs meant to replace the ancient Egyptian caves of Isis in her secret mysteries, or Proserpine's hell labyrinth where initiating subjects were descending in order to die and revive by getting the golden bough, described by Fraser in his famous study or Paul Naudon in *La Franc-Maçonnerie*, this image is not necessarily an uncanny one. Poe designs an ingenious crypt that unfolds in tens of enigmatic extensions and sub-sections bearing an obvious initiatic value. This assumption is strengthened by the sudden turn the dialogue between the two protagonists, avenger and victim, takes. Fortunato, who reportedly gives signs of intoxication already, throws a bottle of *De Grève* upward with a gesticulation Montresor does not understand. The following exchange of remarks ensues:

“ ‘You do not comprehend?’ he said.

‘Not I’, I replied.

‘Then you are not one of the brotherhood’.

‘How?’

‘You are not of the masons’.

‘Yes, yes’, I said, ‘yes, yes’.

‘You? Impossible! A mason?’

‘A mason’, I replied.

‘A sign’, he said.

‘It is this’, I answered, producing a trowel from beneath the folds of my *roquelaire*” (Poe 1964: 32-3).

The trowel will be successfully used in the actual section of revenge when Fortunato is walled up inside the very crypt that unfolds itself in multiple counterparts. The act of punishment as such also bears mysterious symbols. Using the two iron staples and a short chain coming out of the granite, Montresor fetters Fortunato against the ending wall of the crypt. In all likelihood, although not explicitly depicted so, nor are we directly told this, the Fool, with one hand fettered to the granite and with the other passed over the wall in search of the promised wine of Amontillado, offers the image of a crucified person. In this position, Montresor walls him up inside the crypt, replying to his desperate “for the love of God” with an identical “for the love of God”, presumably said in a different tonality. Montresor’s last statement revives the Christian symbolism from the outset: “*In pace requiescat!*” (Poe 1964: 32)². Fortunato’s voice is thus encrypted for decades until the narrator himself, through confession, discloses the pattern of his perfect crime, decrypting the facts, but not the meaning of his revenge.

Which is the reason (meaning) beyond the encrypting and especially this enigmatic kind of behavior and way of speaking? Grouping the symbolic details very cryptically exposed by Poe’s narrator, one can establish two sets of possible unitary significances. The first one centralizes around the Christian allusions:

1.1. Montresor plans his revenge at the time of the Carnival, a pre-Lent purgative period for the Italian Catholic Christians.

2. Montresor displays a Christian confession-like attitude in his discourse.

3. Montresor uses different Christian formulas in his speech, like “for the love of God”, “may he rest in peace” and appears vaguely repentant toward the end of his confession.

4. Montresor does not seem to belong to a Freemasonic brotherhood, since he cannot explain Fortunato’s gesticulation and is therefore more likely a Catholic Christian, traditionally reluctant and opposed to occult secret societies, e.g. Rosacrucians or Freemasons (Naudon 1963: 72).

5. The family badge of the Montresors is a heel crushing the serpent (Poe 32), an allusion to *Genesis* (3: 14).

The second group focuses on occult (usually Freemasonic) initiatic principles:

II.1. Montresor produces a trowel as a sign of his belonging to the brotherhood; this tool represents a powerful symbol of the Freemasonic occultism (Sorensen 1989: 46).

2. The two characters’ journey inside the catacombs is the image of a continuous descent / regress into the depths that may be considered the metaphor of

an initiatic experience; usually Freemasonic initiations are considered to be the figurative repetitions of the ancient regresses into hell (through death-resurrection), present in the Egyptian or Greek-Roman mysteries (Naudon 1963: 76-7).

3. The way in which Montresor fetters Fortunato appears to be an inversion of crucifixion (Foulke 1972: 879-80), a detail that might lead to the conclusion of a parabolic revenge in the name of Christ, through the parodic substitution of the referent by its opposite (a Freemason, i.e. Fortunato the Fool).

Gradually, following closely these two sets of unitary thematic allusions, one has the revelation of Derrida's *anasemic conversion*. The thing (meaning) that is brought *to* the crypt – the theme of a common revenge caused by personal injuries and insults – can not measure up to the Thing (Meaning) which, incorporated (encrypted, enclosed) in the crypt, eventually comes out *from* the crypt – the theme of a spiritual revenge caused by the religious antagonism. The crypt ultimately encodes, in its symbolic unfolding before our eyes, a moral clash between a Catholic Christian and a Freemason. Montresor, a Catholic believer, gets back at Fortunato, an “occultist”, before the Lent for Easter, a period of purgation and spiritual elevation. He acts in disguise, using Fortunato's very weapons and symbols throughout the process of revenge, hence not only punishing his religious enemy, but, too, satirizing Freemasonic practices and conceiving the occult initiation as a parody.

Various critics agreed on this possible meaning. Marvin Felheim sees the story as “Montresor's enactment of an elaborate ritual” (Felheim 1954: 448) in which Fortunato's death becomes a form of “immolation”, a sacrificial act in which Montresor himself assumes a perverted priestly function” (*ibid.*). Moreover, Fortunato “takes on all the qualities of a serpent, traditional religious symbol of evil” (*ibid.*). James E. Rocks also considers Montresor “a man who believes he must protect God's word and His Church... and who demonstrates his ‘love’ of God in this deed of sacrifice” (Rocks 1972: 50). Likewise, Kent Bales comments: “A Roman Catholic aristocrat takes revenge on his Freemason enemy by walling him into a corner of the family catacombs...” (Bales 1972: 51). David S. Reynolds, after noticing that during Poe's time “the Masonic order was viewed as undemocratic and as a tangible threat to American institutions” (Reynolds 1993: 99), concludes that, according to the badge of Montresor's family (the heel crushing the serpent) – a typical Biblical allusion –, the tale “historically symbolizes the Church militant triumphing over the forces of evil” (Reynolds 1993: 100). Kathryn M. Harris stands for the idea that “the hostility between the two characters is worked out in terms of the Catholic-Masonic opposition” (Harris 1973: 122). Finally, Robert Foulke and Paul Smith provide an interesting interpretation of the reason for revenge: “However various the differences between avenger and victim, the tale suggests that the seed of controversy was a religious one. Otherwise the reference to Masonry is only a gratuitous pun, and Montresor's reply, ‘Yes for the love of God’, is an empty remark... It is appropriate to the ironic narrative that a resolution of a partially religious antagonism should take the form of crucifixion” (Foulke 1972: 879-80).

The crypt (text) incorporates the thing (meaning) in itself exactly as the niche will enclose Fortunato's crucified body for decades until the narrator himself is willing to confess his crime. One fact remains, however, still open. The crypt does not only *incorporate*, but – perhaps more significantly –, as Montresor depicts it, also *unfolds, expands, splits up* in numerous counterparts. The *text* itself is nothing else but a sum of *contexts* in whose forms it *develops*, it *unfolds* before our eyes. Like the crypt that does not encrypt the thing unilaterally, unfolding in multiple counterparts, incorporating multiple things, the text does not en-textualize / con-textualize a single meaning, splitting in themes *ad infinitum*. In *Discourse in the Novel*, Mikhail M. Bakhtin, through his *heteroglossia*, defines exactly the possibility of the written word to display differences, i.e. to have different meanings in different contexts and to migrate from one meaning to the other. This represents the *dialogic* function of the word which has at least two “logics”, i.e. two possible meanings in two possible contexts: “The way in which the word conceives its object is complicated by a dialogic interaction within the object between various aspects of its socio-verbal intelligibility” (Bakhtin 1990: 670). This phenomenon is not linguistically restricted: “When heteroglossia enters the novel it becomes subject to an artistic reworking” (Bakhtin 1990: 677-8). The aesthetic themes split up *ad infinitum* in a determinist chain that resembles very much the unfolding of the crypt.

Poe's text, like Montresor's expanding crypt, is a subject of development and heteroglossia. The Catholic-Freemasonic antagonism, though central, is apparently not unique, some of the symbolic details grouped in sets of unitary or focusing significances multiplying themselves in new possible interpretative problems. Thus, the context of the text as such, in Bakhtin's version of any given narrative development, splits up in various counterparts. Reorganizing the elements, seemingly random, but actually not so, of the tale we get a new thematic configuration:

III.1. Although written in a Christian confession-like manner, the story basically narrates Montresor's premeditated *revenge* which illustrates an anti-Catholic feeling (even the motto of the family is “no one insults me with impunity”).

2. Although apparently uncertain about Fortunato's occult Masonic gesticulation, Montresor claims he belongs to the brotherhood and shows a trowel as a symbol of his Freemasonic belonging; later on he will use his trowel exactly like an *operative* Mason, walling up his victim in the crypt; the action may make one think of his virtual familiarity with Freemasonic rituals and implicitly anti-Catholic (or at least non-Catholic) orientations.

3. Although serious evidence from the text seems to support the idea of a religious antagonism between a Catholic and a Freemason, some critics notice other important non-Catholic or even anti-Catholic elements in Montresor's delineation; David S. Reynolds observes that, “if anti-Masonic feeling feeds into the portrait of Fortunato, anti-Catholic sentiment lies behind several grim images in the tale ‘which is said to combine’ religious and criminal imagery in a way reminiscent of the anti-Catholic bestseller of the day” (Reynolds 1993: 100-1).

4. Although mainly *operative* in his action, Montresor also manifests as a *speculative* Mason, the whole journey into the vaults, along with Fortunato, being symbolically the figure for a Freemasonic (occult) initiation as it has already been pointed out; their descent into the catacombs is similar to a regress into Proserpine's mythic Inferno in order to get the golden bough out to light, a process bordered by two crucial events, death and resurrection, i.e. undressing of the mortal apparent condition and unifying with the mortal hidden essence (Naudon 1963: 76-7).

As Montresor's crypt unfolds and expands in successive counterparts, Poe's text opens to a new possible context. We no longer have here the religious antagonism and subsequent revenge between / of a Catholic and / on a Freemason, but potentially a Freemason (Montresor himself) getting back at another Freemason (Fortunato). Is this possible and, if yes, how can we explain it?

A recent interpretation of *The Cask of Amontillado* belonging to Peter J. Sorensen confirms this possibility. Basically, Sorensen claims Poe wrote his tale as a transfiguration of a real historical event with which – the critic thinks – he had been undoubtedly familiarized. In 1826 Captain William Morgan published *Illustrations of Masonry, by One of the Fraternity* (cf. Sorensen 1989: 45), a book in which the author was explaining a lot of the Masonic symbols, betraying implicitly the secrets of the brotherhood. Since the law of silence represents the basic principle among Freemasonic regulations, Morgan was immediately punished: "There is considerable evidence that Freemasons has him arrested... then released him into the hands of a waiting mob of their fellow Freemasons... Morgan... was never heard from again, but about a year later, in October 1827, a body was found that may have been Morgan's" (Sorensen 1989: 45).

Therefore, the critic considers that the story is nothing else but the allegorical presentation of this event. Both Fortunato and Montresor are Masons. The former discloses this when he throws the bottle upward. According to the *Illustrations...*, raising hands above head is a sign of recognition or test of newcomers in the craft (cf. Morgan 1826: 76). At this point, obviously, Fortunato tests Montresor, because he asks him if he is from the brotherhood. The latter, Sorensen thinks, is betrayed by two facts. On one hand, he uses the formula "Be it so" (Poe 1964: 33) which is the correspondent of the Freemasonic "So mote it be" (Morgan 1826: 10), a phrase recurring in the *Illustrations...* over and over again. On the other hand, he shows his hidden trowel that is, indeed, a Masonic tool and symbol (Morgan 1826: 93). Hence, Sorensen concludes: "If both Montresor and Fortunato are Freemasons, the 'thousand injuries' by Fortunato suggest that, at the least, he has betrayed a fellow Freemason and, at the worst, has violated or perhaps disclosed the secrets of the craft. (Fortunato appears to be committing just such a violation by explaining his hand gesture to someone who does not apparently understand the sign.) Thus it is possible that one motivation for Montresor's revenge lies in betrayal of Freemasonry, the apparent cause of Captain William Morgan's death" (Sorensen 1989: 46). This seems also to be supported by the fact that, at Fortunato's imploring cry from beyond the wall of the crypt – "For the love

of God, Montresor!” (Poe 1964: 35) – Montresor symbolically replies: “Yes... for the love of God!” (*ibid.*).

Thus, one can easily notice that the detailed description of the crypt which will incorporate Fortunato is not merely a side effect of Poe’s minute technique of “ratiocination”. On the contrary, it seems to represent the very technique itself. This is a textual strategy, almost postmodernist in its aesthetic implications, meant to reveal a personal poetics of writing. It is a *poetics of the unfolding crypt* in which the crypt stands for the text as such, a text that, according to Bakhtin’s heteroglossia, multiplies in various contexts, the above-mentioned two being just limited possibilities of semantic development. Obviously, the “unfolding crypt” can be examined only through deconstruction, a process started by the author himself when he puts his narrator to depict the crypt as a Chinese box. Similarly, his text represents a concentration of circumscribed circles.

NOTES:

¹ “No one insults me with impunity” (Lat.)

² “May he rest in peace” (Lat.)

REFERENCES

- Bales, Kent. 1972. “Poetic Justice in *The Cask of Amontillado*.” *Poe Studies* 5 (51).
- Bakhtin, Mikhail M. 1990. “Discourse in the Novel,” in Adams & Searle (670-8).
- Adams, Hazard & Leroy Searle (eds). 1990. *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: Florida State UP.
- Derrida, Jacques. 1977. “Fors.” Translated by Barbara Johnson. *Georgia Review*, 31, Spring (64-116).
- Derrida, Jacques. 1990. “Of Grammatology,” in Adams & Searle.
- Felheim, Marvin. 1954. “*The Cask of Amontillado*.” *Notes and Queries*, 199 (447-8).
- Foulke, Robert & Paul Smith. 1972. *An Anatomy of Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Harris, Kathryn M. 1973. “Ironic Revenge in Poe’s *The Cask of Amontillado*.” *Critics on Poe*. Ed. David B. Kesterson. Coral Gables: University of Miami Press.
- Morgan, William. 1826. *Illustrations of Masonry by One of the Fraternity*. New York: Batavia.
- Naudon, Paul. 1963. *La Franc-Maçonnerie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Poe, Edgar Allan. 1964. *The Cask of Amontillado* in *Great Tales of Horror*. Ed. David Sohn. New York: Bantam Books (29-35).
- Reynolds, David S. 1993. “Poe’s Art of Transformation: *The Cask of Amontillado* in Its Cultural Context.” *New Essays on Poe’s Major Tales*. Ed. Kenneth Silverman. Cambridge: Cambridge UP (93-113).
- Rocks, James E. 1972. “Conflict and Motive in *The Cask of Amontillado*.” *Poe Studies*, 5 (50).
- Sorensen, Peter J. 1989. “William Morgan, Freemasonry, and *The Cask of Amontillado*.” *Poe Studies*, 2 (45-6).

FROM ILLUMINATION TO BLINDNESS: THE PHILOSOPHY OF (UN)READING IN POE’S “THE PURLOINED LETTER”

Hivren DEMIR-ATAY,
State University of New York– Binghamton
hdemira1@binghamton.edu

Abstract: Poe’s reputation as the master of the mystery stories that draw the reader to the inscrutable worlds of horror, the uncanny, and suspension has marked him as a “readable” writer. This article argues that “The Purloined Letter” becomes “unreadable” through the *mise en abyme* that complicates the role of the detective and the nature of the case, as a result of which the conventions of the genre are rendered unforeseeable. Thus, the all-seeing reader entailed by Poe’s philosophy of composition is replaced by the blind reader, while “The Purloined Letter” undermines its truth by leading the reader to undo what he/she reads.

Keywords: Poe, The Purloined Letter, detective fiction, unreadability, *mise en abyme*

I. Introduction:

In his introduction to *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Kevin J. Hayes points out that Poe became one of the permanent authors of the reading lists in schools despite the bad reputation he gained during his life. According to Hayes, Poe is now taught in the United States more than any other American author because he “functions as a catalyst for teaching students the magic of reading” (Hayes 2002: 2). The magic of reading underlined by Hayes marks Poe basically as a writer of mystery, who draws the reader into the inscrutable worlds of horror, uncanny, and suspension. Poe’s detective stories, which relate detective Dupin’s adventures, are deemed to arouse similar feelings on the reader, leading him/her to engage in the plot as meticulously as a detective. In fact, it has been widely argued that the playful traits of the Dupin stories rendered them popular and readable. For example, in “Poe’s Dupin and the Power of Detection,” Peter Thoms suggests that “The popularity of the stories of Poe and his successors partly derives from this intense engagement with the text where, in the scrutinizing of evidence and the interpreting of clues, the reader becomes a detective and the detective a reader.” The detective Dupin also becomes a writer, Thoms maintains, who “figuratively writes the hidden

story of the crime” (Thoms 2002: 133). Because the detective unfolds the mystery, the story is constructed based on his narration that serves to order the scattered facts and make sense of them.

However, Thoms adds, Poe’s detective fiction also digresses from the portrayal of the detective as a figure of order by undermining the strict line between the detective and his rival. When the roles of these two figures become interchangeable, the reader is distanced from the answers offered to him, as a result of which he/she seeks a new form of investigation. This new form hinges on a search for Dupin’s technique, or in Thoms’s words, “the legitimacy of his solutions” (*ibid.*: 133). Thoms defines this characteristic as the representation of self-reflexivity of Dupin stories. According to him, the criminal’s mystification of narrative is uncovered by the detective’s skill of reading and writing. In order to explain how the reader is motivated to read these stories, Thoms refers to Benjamin’s “The Storyteller,” where Benjamin argues that readers find peace in the fictional life offered by a novel, which ends with death either literally or metaphorically, i.e. through the novel’s closing. After reminding us of Benjamin’s suggestion that “What draws the reader to the novel is the hope of warming his shivering life with a death he reads about,” Thoms proposes another motivation for reading Poe’s detective fiction: “[I]n stories like ‘The Murders in the Rue Morgue’ and ‘The Mystery of Marie Rogêt’ death is not the end point that is sought in the quest for meaning but a mysterious question, an unsettling effect that compels the reader to search backward for the cause, for the narrative’s beginnings” (*ibid.*: 135). In other words, Thoms argues that the reader’s fundamental motivation of reading Poe’s detective stories is the desire to understand a complete, meaningful narrative structure.

Thoms’s argument is also in congruity with Poe’s poetics. The concepts of “unity of effect,” “single effect,” and “totality of interest,” which Poe coined for the understanding of the short story, assume a perfectly planned plot that should take the reader’s soul under the author’s control. In his essays such as “Review of Twice-Told Tales,” “The Brief Article” and “Totality of Interest” (cf May 1994: 59-65), Poe propounds that the author has to pattern a good plot, any part of which cannot be removed without doing harm to the whole and whose *dénouement* must be planned in advance. He maintains in “The Philosophy of Composition” that “It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to develop of the intention” (q. in May 1994: 67). As summarized by this sentence, Poe’s philosophy of composition is based on an idea of unity that aims towards perfection in the development of plot. This philosophy determines also Poe’s expectations of the reader. If a good work takes the reader’s soul under control, the good reader is the one who is expected to follow the perfect pattern by concentrating on the parts in order to reach the whole. The reader’s interests should be held focused so that a single effect can be created. Charles E. May, pointing out in his *The Short Story: The Reality of Artifice* that a story with a single effect in Poe’s poetics is “the

aesthetic similitude of a psychological obsession” (May 1995: 8), describes the reader of such a story by constructing an analogy between him/her and Dupin. He contends that “The reader of such a story, like Poe’s famous detective, Auguste Dupin, focuses primarily on those clues or motifs that obsessively revolve around the central effect” (*ibid.*).

Therefore, the reader who is looking for “the legitimacy of [Dupin’s] solutions,” in Thoms’s words, needs to be as analytical and creative as Dupin. In “The Murders in the Rue Morgue” the narrator describes the analyst as the one who “throws himself into the spirit of his opponent” (Poe 1992: 316), but adds creativity to Dupin’s “resolvent” nature (*ibid.*: 318). If this two-sided detection, which is also one of the basic motifs of “The Purloined Letter,” describes the reader, then reading is identified with seeing, resolving, and reaching the whole picture from the clues. However, I would argue that “The Purloined Letter” proposes a philosophy of reading that conflicts with Poe’s philosophy of composition as well as the image of the reader he implicitly depicts while developing his theory. The story’s self-reflexive nature functions as a highlight of blindness and ignorance in reading rather than a force that leads the reader to understand the motives of the narrative. In other words, the story dramatizes a notion of reading that is quite different from a notion of reading that regards reading as an activity progressing through the moments of illumination.

II. Unreadable Letters of “The Purloined Letter”

Maurice Blanchot in his “Literature and Right to Death” asks a question that might well be addressed to Poe’s philosophy of composition: “...if the work is already present in its entirety in his mind and if this presence is the essence of the work (taking the words for the time being to be inessential), why would he realize any further?” (Blanchot 1999: 362) The work, according to him, attains a value through the process of writing itself, with the unfolding of the words. Since the words do not belong to the writer, the process of writing turns to be a collective creation in contrast to Poe’s formulation, in which the roles of the writer and the reader are posited stringently different from each other. Considering both the writer and the reader as the active participants of the literary creation, Blanchot concludes that as long as the work is not already present in the writer’s mind, the reader’s perception is blind or deaf. Consequently, the progress of the work relies on what he calls “unforeseeable innovation” rather than the moments of illumination (*ibid.*: 371).

Whereas Poe’s philosophy of composition defines the writer as the master of his work, for Blanchot, the writer is nothing before his work exists. However, since the work exists as “disappearance,” even after its creation the writer does not become a master. The work’s appearance as disappearance implies its belonging to others in addition to the writer’s otherness, which is caused by the distance between the writer’s project and the production. In other words, neither the writer nor the reader can foresee the literary work, which has the power of transforming the things into other through language as negativity.

It is a language freed from referentiality proffering the reader the “absence of being,” or the destruction of existence. When the writer becomes everyone, he loses the mastery paving way for the work’s speech. The “right to death” starts here for Blanchot: “I no longer represent, I am; I do not signify, I present” (*ibid*: 384). However, the right to death produces its force of negation too. Literature “being” and “presenting” continuously finds itself in the undercurrents running against themselves, a condition which finds expression in Blanchot’s concept of “blind vigilance”: “literature, a blind vigilance which in its attempt to escape from itself plunges deeper and deeper into its own obsession, is the only rendering of the obsession of existence, if this itself is the very impossibility of emerging from existence, if it is being which is always flung back into being, that which in the bottomless depth is already at the bottom of the abyss, a recourse against which there is no recourse” (*ibid*: 388).

In the bottomless abyss, literature can only “murmur,” without recourse to a strong ground of expression. This is a consequence of the force of negation produced by right to death. As Blanchot discusses in “Literature and the Original Experience,” the end here means the infinitude of the work rather than the power of limiting or grasping it. Literature in that sense “*suffers*” anonymity, producing “the force of an event” (Blanchot 1982: 241).

If Poe’s philosophy of composition conceives of the literary work as the ultimate production of the author, “The Purloined Letter” perverts this philosophy by undoing itself. It undoes itself through its “blind vigilance,” by performing its own blindness in its attempt to stage blindness. In the bottomless abyss – *mise en abyme* – of the problem of reading, the text stages its struggle in the frame stories, which need to be extended to intertextuality in addition to the doubling of the narrative, as Jacques Lacan observes in his seminar on the story. Among the story’s references are another Dupin story, “Rue Morgue,” writings of Bryant, Chamfort, Crébillon, and Seneca, as well as numerous anecdotes about physicians, mathematicians, and politicians. In the intensity of intertextuality, “The Purloined Letter” turns to be a story where reading incessantly endures. Yet, while on the one hand it reads to unfold itself, on the other hand, it is folded by the readings. If “The Purloined Letter,” which is the third of the Dupin series, tells the story of a purloined letter and Dupin’s method of detection, it also ceases to “tell” by subverting the power of decipherment and replacing it with the simple nature of the case.

In “The Purloined Letter,” after a silence of at least one hour between the narrator and his detective friend C. Auguste Dupin, their door is thrown open by the Prefect of the Parisian police, Monsieur G., who wants to consult Dupin about a “simple,” but “excessively *odd*” business. This odd business also demands secrecy due to its connection with the royal house. As the Prefect informs us, an important letter has been purloined from the royal apartments. The person who purloined it as well as the fact that it is still in his possession is known since both the nature of the document and the robber’s style of using it – silence at that moment – reveal that the letter provides its holder with power. According

to the Prefect, the holder of the letter is Minister D., who purloined it from the royal personage's *boudoir* after he has seen the letter, whose address was uppermost on the table, and guessed that she was agitated with the other noble personage's entrance during its perusal: "His lynx eye immediately perceives the paper, recognizes the handwriting of the address, observes the confusion of the personage addressed, and fathoms her secret" (Poe 1991: 194). Minister D. fabricates a facsimile, puts it next to the authentic one and, after conversing for about fifteen minutes, purloins the latter. Monsieur G. needs Dupin's help because he and his team searched "every where" in Minister D.'s premises from all secret drawers to grounds and carpets.

When the Prefect visits Dupin one month later to tell him that they did the reexamination in vain, Dupin receives a check and then submits the letter to G. Their measures, according to him, "were good in their kind, and well executed; their defect lay in their being inapplicable to the case, and to the man" (*ibid*: 201). This evaluation clarifies his method of detection, which counts on identification with the opponent's intellect. Since the Prefect never envisioned the "self-evidence" of the letter's place, "[h]e never once thought it probable, or possible, that the Minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it" (*ibid*: 207). With a specific attention first to the writing table and then to a card-rack beneath the middle of the mantel-piece, he found the letter in a different form than described by the Prefect: "In scrutinizing the edges of the paper, I observed them to be more *chafed* than seemed necessary. They presented the *broken* appearance which is manifested when a stiff paper, having been once folded and pressed with a folder, is refolded in a reversed direction, in the same creases or edges which had formed the original fold" (*ibid*: 208). He leaves his gold snuff-box on the table so he can come back the next day to finalize his plans. Next morning Dupin calls for his snuff-box, and during the conversation a sound similar to a report of a pistol is heard, which is followed by screams and shouting. When Minister D. goes by a window to see what is happening, Dupin replaces the letter with its facsimile, together with a message from Crébillon's *Atrée*: "...Un dessein si funeste, / S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste" (*ibid.*: 210).¹

The final revenge between Minister D. and Dupin confirms the repetition of the scene in which Minister D. purloins the letter from the royal personage since the action and motivation are repeated despite the change in the subjects of revenge. The letter in the story performs the motif of the doubling in "The Purloined Letter" by virtue of being folded, also indicating the importance of this motif. The pervasiveness of the doubling in the story culminates here in the letter's twofold appearance, alluding to a rhetorical doubling.² In other words, the doubling of the scenes where the letter has been purloined, the technique of detection, which is based on the identification with the opponent's intellect, and the repetition of this technique in the game of even and odd are now accompanied by the letter's doubling as *mise en abyme*. The letter's "chafed" and "broken"

appearance caused by the folds may be regarded as the dramatization of the unreadability of "The Purloined Letter." The blindness that comes along the "creases" and "edges," which had formed "the original fold," points to the folds, i.e., the *mise en abyme* structure in "The Purloined Letter." In fact, the story obliterates its own storyness³ through this structure. The reader's cognitive assumptions and expectations remain unfulfilled when the text performs its concerns and questions in a "bottomless abyss," in Blanchot's terms.

As discussed above, according to Blanchot, literature can only "murmur" in the "bottomless abyss." In order to read murmuring, one needs a translation as described by Paul de Man with a reference to Benjamin, i.e. a translation done with "death pangs" because of everything that is lost. While expression can be repeated, in murmuring there is always something lost and unheard. For that reason, its reading is necessarily a re-reading or drawing of a new frame. The reading of murmuring, like translation, necessarily moves forward along with the loss of the original language. As Benjamin discusses in "The Task of the Translator," the purpose of translation should not be to reproduce the intended effect of the original language, but instead to reach a harmony of this intention and the language of translation. Benjamin puts forth the purpose of good translation in order to clarify his concern about the communication of meaning in the art work. Like Blanchot, he also expresses his belief that an art work cannot be produced by considering the reactions of the receiver, and that the goal of communicating meaning to the receiver presupposes an original meaning. De Man translates Benjamin's concept of "birth pangs," which means that the original is killed with the discovery of its death, to "death pangs," for the purpose of underlining the process of dying. In other words, each frame or each reading may give birth to a new one, but the subjects of translation – author, translator, reader – disappear since the work emerges as a result of their harmonious merging in addition to the intertwining of original text and translation. At this point de Man clarifies how the *mise en abyme* structure relates to the bottomless abyss of literature: "[Y]ou should understand the word 'abyss' in the non-pathetic, technical sense in which we speak of a *mise en abyme* structure, the kind of structure by means of which it is clear that the text becomes itself an example of what it exemplifies [. . .] The text is untranslatable; it was untranslatable for the translators who tried to do it, it is untranslatable for the commentators who talk about it, it is an example of what it states, it is a *mise en abyme* in the technical sense, a story within the story of what is its own statement" (De Man 1986: 86).

De Man's description of *mise en abyme* here points to the failure of reading and/or translation in the form of performance. In other words, a reading or translation performs its own failure, suffering in the abyss in its attempt to do what it intends. Hence, *mise en abyme* also becomes a mode of reading, where each reading tells a new story, opening the possibility of other stories. The failure in reading and the necessary blindness of the reader mark ignorance as opposed to illumination and mastery. In other words, the *mise en abyme*

structure in a text leads the reader to suspect its referentiality by staging its own failure. When the text, which is supposed to know, fails in transmitting a message, the reader also realizes that there is no truth to be revealed in reading. The mastery of the text and the reader succumbs to the force of the event, happening as a result of their encounter.

III. Forgetting the Original Letter

Shoshana Felman's analysis of the frame tales⁴ in "Turning the Screw of Interpretation" explicates the event in reading through the phrase "forgetting of origin." This explication presents a similar conceptualization to Blanchot's "blind vigilance" and Benjamin's "self-forgetting" of the listener in storytelling: "If the tale is [. . .] introduced through its own reproduction, if the story is preceded and anticipated by a repetition of the story, then the frame, far from situating, as it first appeared, the story's *origin*, actually situates its *loss*, constitutes its infinite deferral. The story's origin is therefore situated, it would seem, in a *forgetting* of its origin: to tell the story's origin is to tell the story of the origin's obliteration (Felman 1982: 122).

"The Purloined Letter"'s perversion can be found in the kind of loss Benjamin avers. The story, together with other Dupin stories, is deemed to be "the origin" of the detective genre. Martin Priestman's opening sentence of the "Poe" chapter in his book *Detective Fiction and Literature* summarizes their precursory nature: "Edgar Allan Poe invented the detective story" (Priestman 1991: 36). Poe's "invention," which is believed to have guided the future development of the detective genre, is especially significant in terms of reading as these claims highlight that Poe's detective stories have determined the reader's expectations. For example, George N. Dove, who conducts a study on the experience of reading detective fiction, puts forward the influence of Poe on the foreseeability of the genre in his own terms. In his study entitled *The Reader and the Detective Story*, Dove finds the sense of "differentness" of the detective story firstly in the way that it is read, and then in the text itself (Dove 1997: 5). The study utilizes the reader response theory to conclude that the genre's uniqueness, compared to other genres such as the crime or science fiction, derives from the fact that "the reader's past experience with the detective story proves a much more demanding guide for present reading" (*ibid.*: 6). By arguing that the reader's awareness of the genre's conventions differentiates the detective fiction from others, Dove underlines its "conservative intentionality," also finding the fundamental source of this conservatism in Dupin stories. Dove suggests that "Poe unwittingly built into the Dupin stories a genetic coding that not only determined the purpose of the detective fiction but in several respects pointed the direction for its future development. . ." (*ibid.*: 113)

The "genetic coding" Dove refers to may not be easily refused as long as the conventions are defined in terms of the foreseeability of the thematic pattern. Yet, the recurrent themes and motifs do not necessarily reduce the story to one layer, where one can "read" it. In fact, in the case of "The Purloined

Letter,” reading is undone through the different layers created by *mise en abyme*, paving the way to the loss of origin. In other words, the conventions which frame the basic narrative structure are superseded when the story begins to reflect on itself.⁵ Furthermore, while the self-reflexivity is not necessarily utilized intentionally, the perversity of the text as performed in the insistence of the signifiers in the signifying chain is not contingent on logic.⁶ Neither Poe’s philosophy of composition nor the detective’s method of deduction can resist the “pleasure of the text,” in Barthes’s phrase, which is gained as a result of the diversion from the path. As the existence of the path makes the diversion possible, the writer’s or even the text’s intention to stage a truth cannot be denied. Yet, the stories within the stories, frames, or the purloined letters all imply the “forgetting” of origins, intentions, and conventions. While the text forgets its departure point in the abyss in which it falls, the reader forgets himself to be transformed. “The Purloined Letter”’s *mise en abyme* functions in a way that leads the text to break away from the “genetic coding” it offers to the detective genre, which renders the future detective stories “foreseeable” for the reader.

If the stories considered under the rubric of “the classical detective fiction,” as exemplified by many of Arthur Conan Doyle’s Sherlock Holmes stories, recurrently remind the reader of the power and authority of the detective’s technique and dexterity⁷, “The Purloined Letter” undermines this classical feature starting with the epigraph quoted from Seneca. This quote, - “*Nil sapientiae odiosius acumine nimio*” (Poe 1991: 192) - degrades the role of cunning in wisdom, while Dupin reiterates the simplicity of the case. According to him, its simple nature complicates the issue as it is incongruous with the Police’s assumptions. The simplicity is accompanied here by the triviality of the content of the letter. Even though some characters may know its content, it continues to be insignificant and unrevealed to the reader. Thus the detective’s craft relies more on his understanding of the “oddity” of the case in addition to its simplicity than on his knowledge or cunning. According to Dupin, adaptation of certain theories to any case, similar to a “Procrustean bed,” leads to blindness (*ibid.*: 201). Yet, the story stages blindness as a contagious impairment, also reversing its pejorative meaning. After the royal personage and the Police, Minister D. is outmanoeuvred as well. Not only does Dupin take revenge on Minister D. by exchanging the letter with a sheet including a quote from Crébillon’s *Atrée*, but he also illustrates the possibility of his own blindness. That is to suggest that by bringing out the importance of surfaces and the drawback of overseeing in detection, Dupin turns to be an actor of *mise en abyme*. He purloins the letter by identifying his intellect with Minister D., like the schoolboy who plays the game of “even and odd,” but in order to identify with the opponent’s intellect, one needs to understand that the signifiers may insist in the signifying chain. The Prefect’s keen vision suffers from his assumption that the signifiers signify. According to Dupin, the Prefect’s failure “lies in the supposition that the Minister is a fool, because he has acquired renown as a poet. All fools are poets; this the Prefect *feels*; and he is merely

guilty of a *non distribution medii* in thence inferring that all poets are fools” (*ibid.*: 203). If the truth revealed by Dupin is that the Prefect became blind by seeing too much, then the truth is put into question by Dupin’s own suspension. He was once blind, as his final note to Minister D. illustrates. He now sees, even if he avoids too much cunning; however, his current vision that restores the letter is also presented as a partial blindness. The fact that Dupin does not signify something such as a conventional detective makes him shift in the signifying chain, undermining both the method of deduction and the depth that this method conveys. In other words, when the logic of the signifying chain, as formulated by Lacan, replaces the logic of deduction, the depth of truth is also replaced by the signifiers, which are displaced on the surfaces.

At this point, Martin Priestman’s arguments on the metonymic nature of the detective fiction appear to be provocative especially because of the parallel he draws between Dupin’s reading and the unreadability of the text. In *Detective Fiction and Literature*, Priestman suggests that the purport of the simplicity of the case in “The Purloined Letter” may be found in the text’s presentation of Dupin as an “unreadable reader” (Priestman 1991: 48). According to him, the metaphorical depth is replaced by the metonymic “surface” of the narrative. Referring to the distinction Jakobson makes between metaphor and metonymy⁸, Priestman places the Gothic tales in the realm of metaphor, while the detective fiction in that of metonymy. He suggests that in Gothic tales something is described in terms of other, whereas in the detective story “our ability to deduce the whole ape or sailor from a scrap of fur or greasy ribbon is constantly put to the test” (*ibid.*). This example illustrates the necessity of metonymic thinking and exposition in the detective story, whose analytic nature is hostile to metaphor. Priestman’s argument also extends to the short story genre, especially as theorized by Poe. In fact, he suggests, both in the short story and more palpably in the detective story a mystery needs to be solved, as a result of which a shift from creation to resolution occurs. That is why, for him, Dupin’s two characteristics – creative and resolvent – are not only important, but also problematic (*ibid.*: 42). It is problematic because the solution that Dupin offers and presents in a metonymic structure suffices for the understanding of the story. An important manifestation of this metonymic structure are the intertextual references extending from Chantilly to Epicurus, which exclude the reader with their specialized nature (*ibid.*: 49). Then, according to Priestman, it is this analytic power that makes Dupin an “unreadable reader” as this long chain is constituted by the signifiers referring to other signifiers.

Priestman’s latter argument, which affirms that Dupin becomes unreadable through his readings that insist in the signifying chain, confirms my suggestion that Dupin loses the position of the conventional detective by performing the contagiousness of blindness. However, for his former argument, which suggests that both the detective story and the short story are metonymic in nature, we need to underline that both the detective fiction and the short story genre have been commonly considered “mysterious” in a sense that includes a

truth to be reached. In other words, even if their underlying patterns work metonymically, the depth that the method of deduction creates should not be overlooked. The formal logic has long dominated these two genres at least at the level of common sense. Having said that, Priestman's presentation of Dupin as an unreadable reader explains how Dupin's suspension in the signifying chain extends to the unreadability of the text of "The Purloined Letter." In fact, he convincingly proposes that Dupin, by presenting the case as simple, overthrows the readers' expectations. While the reader expects a unity of meaning, Dupin creates multiple contexts by staging that the truth is at the surface (*ibid.*: 53).

IV. Conclusion

Although Poe has been regarded as the master of the detective fiction by virtue of creating the origins of the genre, "The Purloined Letter" deconstructs the basic assumptions of the reader. The text becomes unreadable through *mise en abyme*, as a result of which both Dupin's role and the nature of the case complicate the genre's foreseeable conventions. When the conventions turn to be unforeseeable, the all-seeing reader entailed by Poe's philosophy of composition based on the unity of effect and totality of interest is replaced by the blind reader. The simplicity of the case and the method Dupin presents through intertextual references, which amount to the blurring of vision, imply the unreadable letters of "The Purloined Letter." The story, being based on a "philosophy", and Dupin's solutions, being based on a "method", deconstruct their own intentions. As a result, "The Purloined Letter" undermines its truth by leading the reader to undo what he/she reads.

NOTES:

¹ Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762) was a French poet, whose tragedy *Atrée* (1707) is wrought with the theme of revenge between two brothers, Atreus and Thyestes. The quote at the end of the story refers to this animosity: "A design so deadly, / If it's not worthy of Atreus, is worthy of Thyestes" (English translation taken from Babener 1987).

² For a detailed discussion on the doublings in "The Purloined Letter," see Liahna Klenman Babener, "The Shadow's Shadow: The Motif of the Double in Edgar Allan Poe's 'The Purloined Letter'" (Babener 1987). She goes over both thematic and structural doublings in the story, concluding that Dupin and Minister D. are moral equivalents. According to Babener, repeating the tactics and motives of Minister D., Dupin exposes morally suspicious attitudes such as the employment of deception and trickery, acting competitively to the extent of enmity. His greediness for the reward and the political power is added to these ethically suspicious behaviors (328-30). Babener also speculates that the intimacy between Dupin and D. may be read as a fraternal relationship or the unanimity of these two characters. Focusing on the story's

exploration of the self, Babener's reading studies the notion of double as a metaphor of the human mind and ignores the rhetorical doubling manifested in the letter's folds.

³ I use the concept of "storyness" here as theorized by Susan Lohafer. In *Reading for Storyness* Lohafer describes storyness as "narrative wholeness" that is recognized through the reader's cognitive activity (Lohafer 2003: 3). In other words, a "neuroscenario" determines the registration of meaning in various ways underlying the wholeness of the short story.

⁴ Two other works, Peter Brooks's article "An Unreadable Report: Conrad's *Heart of Darkness*," and Angela Schrode Moger's unpublished dissertation *Working Out (Of) Frame(d) Works: A Study of the Structural Frame in Stories by Maupassant, Balzac, Barbey, and Conrad* also present detailed analyses of the dynamics of framed stories and their function in unreadability. Brooks's inquiry engages in Benjamin's suggestion quoted by Thoms that the modern genre of the novel teaches the meaning of life to the reader, providing him with wisdom because of death encompassed by it either thematically or metaphorically, due to the necessary ending of the narrative. He deals with the transmission of wisdom through stories, searching for the oral narrative construction in framed tales. Brooks places Conrad's *Heart of Darkness* in a unique place for complicating the transmission of the message. According to him, although Conrad's *Heart of Darkness* unfolds self-consciousness about the traditional narrative, at the same time it manifests the inadequacy of the meaning revealed by it. When the first person narrator gives the word to Marlow after introducing him to the reader, the frame structure here differs from the traditional storytelling with its failure to reveal the meaning adequately. According to Brooks, because Kurtz's tale is also embedded in Marlow's tale, despite the fact that it is never quite told, the frame structure is characterized by more and more uncertainties caused by its infidelity to the "real" plots of the stories (Brooks 2000: 239). Brooks suggests that these obscure relations should be understood through the "orders of signification and belief" (*ibid.*). By "orders of signification and belief" Brooks means "ready-made life plots," which are expected to explain reality. For instance, Brooks uses the conversation between Marlow and the manager on Kurtz's method in the obtainment of ivory in order to propose the question of orderings. In this conversation, after admitting that there is a big amount of ivory, the manager calls the method "unsound." Then the conversation goes on as follows: "I [manager] anticipated this. Shows a complete want of judgment. It is my duty to point it out in the proper quarter.' 'Oh,' said I [Marlow], that fellow – what is his name? – the brickmaker, will make a readable report for you.'" Brooks maintains that the "readable report" here represents the "orders of signification and belief," while *Heart of Darkness* distorts these kinds of orderings, especially because of Marlow's plotting: "What we really need, Marlow seems to suggest, is an *unreadable* report – something like Kurtz's *Report*, perhaps, with its utterly contradictory messages, or perhaps Marlow's eventual retelling of the whole affair" (*ibid.*: 241-42). Similarly, Moger explores the dramatization of storytelling in frame tales, where, according to her, "the message suffers alienation from its delivery" (Moger 1980: 13). In other words, a gap is opened between the narration and the narrated. In this gap "the reader persona" represents the elusiveness of the signified or the absence of closure. The framed story demonstrates to the reader the self-consciousness of the text (*ibid.*: 14).

⁵ Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney call the detective stories which undermine the traditional conventions by questioning "mysteries of being and knowing

which transcend the mere machinations of the mystery plot” “metaphysical detective stories,” a term first used by Howard Haycraft in 1941 (Merivale and Sweeney 199: 2). They also remind in their introductory article, “The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story,” that literary critics have given different names to this genre: “anti-detective story” (coined by William V. Spanos and refined by Dennis Porter and Stefano Tani); “deconstructive mysteries” (coined by Patrick Brantlinger); “ethical romance” (coined by William J. Scheick); “postmodern mystery” (coined by Kevin Dettmar); “post-*nouveau roman* detective novel” (coined by Michel Sirvent); “a hermeneutic mode that nevertheless reveals anti- or even post-hermeneutic features” (coined by Joel Black); “analytic detective fiction” (coined by John T. Irwin); “ontological detective story” (coined by Elana Gomel) (*ibid.*: 1-4).

⁶ Here I refer to the “logic” in formal language. Remembering Deleuze’s *The Logic of Sense* (1969), however, one can argue that the perversity of a text has also logic. In fact, Deleuze’s Lacanian “series” in *The Logic of Sense* read “The Purloined Letter” as an example of the effects that make sense through the logical structural patterns. That is to suggest that the effects of reading implicate a transformation of series, which also transforms the event. “Sense” becomes the combination of series, paradoxes, effects, and events, as performed by *The Logic of Sense* itself, which Deleuze introduces as a “logical” novel (Deleuze 1990: xiv). Because “surface effects” play the crucial role in the creation of sense, “The Purloined Letter” offers a thoughtful case. “The most concealed becomes the most manifest” (*ibid.*: 8), Deleuze suggests, also describing the paradox as “a dismissal of depth, a display of events at the surface, and a deployment of language along this limit” (*ibid.*: 9). The “surface effects,” then, may be translated into Lacan’s formulation that the signifiers insist in the signifying chain. If the depth is dismissed, it is because “each denoting name has a sense which must be denoted by another name,” as exemplified by the serial form of Alice’s regression in *Alice in Wonderland* (*ibid.*: 36). Deleuze finds another example of the surface effects in Lacan’s seminar on “The Purloined Letter,” where the displacement of the subjects according to the place of the letter shows the lack of correspondence, insisting on the surface. The creation of sense as surface effects rather than as truth in depth is not contingent on the deductive logic of the conventional detective stories, but on the logic of series. This logic includes the signifiers’ diversion from their paths. A text, which has an agenda to follow, however well-formulated it is, may end up with this kind of a diversion.

⁷ Although the manifestation of the detective’s mastery constitutes the dominant pattern of Sherlock Holmes stories, there are also exceptions which may be read as attempts to undermine this pattern. For instance, “The Final Problem” and “A Scandal in Bohemia” are stories in which Holmes’s reasoning method fails because he applies it to the case without considering its specific conditions. In both stories he meets his intellectual equals, Prof. Moriarty in the former, and Irene Adler in the latter. Since these two characters are as intelligent as Holmes, his calculations limit his vision, reminding me of Dupin’s evaluation of the Police’s blindness: “The measures [. . .] were good in their kind, and well executed; their defect lay in their being inapplicable to the case, and to the man” (Poe 1991: 201).

⁸ Jakobson makes this distinction in his analysis of aphasia in “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.” He marks “combination” and “selection” as the two modes of arrangement that any linguistic sign involves. While the former means that a linguistic sign is necessarily in combination with other signs, the

latter implies that substituting one sign for another is possible. Following Saussure, Jakobson maintains that combination is based on “contiguity” whereas selection is based on “similarity”: “The addressee perceives that the given utterance (message) is a *combination* of constituent parts (sentences, words, phonemes) *selected* from the repository of all possible constituent parts (the code)” (Jakobson 1995: 119-20). After these descriptions, Jakobson continues with the effects of aphasia on one’s capacity for linguistic combination and selection, resulting in the suppression of the relation of contiguity in the former and that of similarity in the latter. Jakobson goes on with identifying metaphor with the similarity of semantic lines and metonymy with their contiguity (*ibid.*: 129).

REFERENCES

- Babener, Liahna Klenman. 1987. “The Shadow’s Shadow: The Motif of the Double in Edgar Allan Poe’s ‘The Purloined Letter.’” *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Eds. John P. Muller and William J. Richardson. The Johns Hopkins U. P. (323-34).
- Benjamin, Walter. 1968a. “The Storyteller.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books (83-109).
- Benjamin, Walter. 1968b. “The Task of the Translator.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books (69-82).
- Blanchot, Maurice. 1982. “Literature and the Original Experience.” *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. Lincoln and London: University of Nebraska Press (234-47).
- Blanchot, Maurice. 1999. “Literature and the Right to Death.” *The Station Hill Blanchot Reader*. Ed. George Quasha. Trans. Lydia Davis, Paul Auster and Robert Lamberton. New York: Station Hill Press (359-401).
- Brooks, Peter. 2000. “An Unreadable Report: Conrad’s *Heart of Darkness*. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press (238-63).
- De Man, Paul. 1986. “Conclusions: Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator.’” *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press (73-106).
- Deleuze, Gilles. 1990. *The Logic of Sense*. Trans. Mark Lester. New York: Columbia University Press.
- Dove, George N. 1997. *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Felman, Shoshana. 1982. “Turning the Screw of Interpretation.” *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Hayes, Kevin J. (ed.) 2002. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Jakobson, Roman. 1995. “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.” *On Language*. Ed. Linda Waugh and Monique Monville-Burston. Boston: Harvard University Press (115-33).

- Lacan, Jacques. 2006. "Seminar on 'The Purloined Letter.'" *Écrits*. Trans. Bruce Fink. New York and London: W. W. Norton & Company (6-48).
- Lohafer, Susan. 2003. *Reading for Storyness: Preclosure Theory, Empirical Poetics, and Culture in the Short Story*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- May, Charles E. (ed). 1994. *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.
- May, Charles E. 1995. *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York: Twayne Publishers.
- Merivale, Patricia and Susan Elizabeth Sweeney. 1999. "The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story." *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*. Ed. Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (1-24).
- Moger, Angela Schrode. 1980. *Working Out (Of) Frame(d) Works: A Study of the Structural Frame in Stories by Maupassant, Balzac, Barbey, and Conrad*. Unpublished Dissertation. Yale University.
- Poe, Edgar Allan. 1992. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble.
- Poe, Edgar Allan. 1991. *Selected Tales*. New York: All Vintage Books.
- Priestman, Martin. 1991. "Poe." *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet*. New York: St. Martin's Press (36-55).
- Thoms, Peter. 2002. "Poe's Dupin and the Power of Detection," in Hayes (133-47).

LE SCARABÉE D'OR D'EDGAR ALLAN POE PORTÉ À LA RADIO

Olga GANCEVICI,
Université «Ștefan cel Mare» Suceava
olga_gancevici@hotmail.com

Abstract: Starting from E. A. Poe's *The Gold Bug*, the present paper traces the changes determined by the transformation of an epic text into a dramatic script, more specifically into a radio script. Neighbouring the fantastic genre, Poe's text evinces the writer's interest in the conception and solution of a riddle, asserting Poe's conviction that there are rules / codes able to solve any hieroglyphic writing by using, indifferently, any other pattern than the alphabet...

The cryptanalysis elicited by the source text is inevitably limited in the dramatisation of the original story, and all the more so in the radio script. Many details meant to lead to the solution of the riddle in the source text cannot be preserved in an audio book, since the visual element disappears here. Aural art imposes its own laws / codes of interpretation of a literary discourse, and, although it eliminates some details from the written text, it can increase interest in a literary work owing, firstly, to its larger audience.

Key-words: *The Gold Bug*, fantastic, radio drama, adaptation

Il y a des livres que l'on ne lit jamais; toutefois, on peut en parler à tout instant. Sans doute, s'agit-il des textes archi «connus», comme l'est *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe, pour ne citer qu'un titre parmi d'autres. Nous avons découvert Poe d'abord grâce à la popularité du poème cité; ce n'est que dans un second temps que nous avons réellement découvert les poèmes de l'écrivain par la lecture des textes originaux. Son œuvre épique, nous l'avons parcourue par l'intermédiaire des traductions: française (par Charles Baudelaire) et roumaine (par Liviu Coțrău). Et cela, ce ne fut qu'après un premier contact sonore avec ses textes courts, par des adaptations radiophoniques.

Il n'est, sans doute, pas indiqué de commencer un article à partir d'une expérience personnelle. Toutefois, on peut se demander à quel point cette expérience – qui est indéniablement liée à l'œuvre de Poe et surtout à sa réception – peut amener à certaines considérations générales qui ont trait autant à l'œuvre de Poe, qu'à sa recreation et à sa rélecture.

Qualités littéraires du *Scarabée d'or*. Un texte proche du fantastique.

Le scarabée d'or (1843) fait partie des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe. Il fut considéré, à côté du roman *La Jangada* de Jules Verne, comme le meilleur texte littéraire en matière de cryptologie. Le récit est important non seulement de ce point de vue, mais de plus, l'auteur le considère comme le mieux réussi parmi ses autres courts récits, avis partagé par les exégètes qui le considèrent eux aussi comme un texte accompli, voire parfait.

La nouvelle de Poe représente le résultat littéraire dû à la fois aux connaissances de zoologie de l'écrivain et à son aptitude à arriver à la bonne solution d'un chiffre de substitution monoalphabétique (en termes plus clairs, du déchiffrement d'un code). Après une expérience menée par l'intermédiaire des journaux *Alexander's Weekly Messenger* et *Graham's Magazine* de Philadelphie (entre 1839-1841), pendant laquelle E. A. Poe collabore avec eux en déchiffrant des cryptogrammes qui lui sont envoyés par de nombreux lecteurs, il publie *Le scarabée d'or*, texte dans lequel les détails minutieux du déchiffrement d'une énigme laissent plutôt l'impression d'un surchiffrement. De même, la dernière réplique du *Scarabée d'or* – «Qui nous le dira?» [Poe, 1995: 62] –, introduit une certaine ambiguïté alors même que le lecteur se trouvait déjà devant le mystère déchiffré. Après une extraordinaire démonstration pendant laquelle Legrand, le personnage principal du récit, arrive au décryptage du mystère, le lecteur est à nouveau plongé dans l'incertitude: s'agit-il de la réalité ou bien de l'imagination malade de Legrand? S'agit-il de la vérité ou bien d'une illusion? Nous voilà donc devant des questions qui nous plongent dans l'atmosphère inquiétante propre à la littérature fantastique.

Dans une réalité ordinaire, sans être fabuleux, surgit un événement qui ne se prête à aucune explication par des lois connues. C'est, à peu près, l'idée sur laquelle se fonde la définition que Tzvetan Todorov [1973] donne du fantastique. Le récit du *Scarabée d'or* n'est pas l'histoire d'un événement inexplicable, mais plutôt l'histoire d'un comportement jugé comme inadmissible par les proches, au moins jusqu'à un certain moment.

Le personnage-narrateur pose, dès le début du *Scarabée d'or*, les prémices d'un fait empirique, par l'usage de la première personne du singulier et l'aspect (auto)biographique du récit. Le cadre naturel où se déroulera l'action, esquissé déjà à partir du deuxième paragraphe même – une île «des plus singulières», car «guère composée que de sable de mer» et à la végétation pauvre [Poe, 1995: 7] – provoque déjà un premier effet d'inquiétude chez le lecteur. Rien n'est étrange, l'idée d'isolement non plus, et pourtant, la perception physique sera vite complétée par le facteur émotionnel: le narrateur fait la connaissance, sur cette île en quelque sorte perdue, de M. William Legrand, un homme cultivé et très intelligent, mais «infecté de misanthropie et sujet à de malheureuses alternatives d'enthousiasme et de mélancolie». [*Ibid.*: 8]. «Il n'est pas improbable», continue le narrateur, que les parents de Legrand

jugent que «celui-ci avait la tête un peu dérangée» [*Ibid.*: 9]. Nul doute, le lecteur est déjà prévenu qu'il doit s'attendre à une histoire hors du commun, car le personnage déraisonnable ne peut se mêler qu'à des histoires étranges. Une situation limite se produira et le lecteur devra s'en accommoder sans pouvoir éluder l'ambivalence de la folie, tantôt déraisonnable, tantôt d'une extrême lucidité. L'hésitation du lecteur commence déjà, avant que le premier élément vraiment insolite et inquiétant ne soit jeté sur le devant de la scène: un «bivalve inconnu» [*Ibid.*: 9], un «scarabée d'or, d'or massif, d'un bout à l'autre, dedans et partout, excepté les ailes» [*Ibid.*: 10]. Accompagnant le personnage-narrateur, le lecteur suit un itinéraire qui va crescendo: il pénètre au fur et à mesure dans une réalité hors du commun, attiré par la force magique de l'histoire. En fait, E. A. Poe décrit dans son œuvre entière des personnages qui se retrouvent parmi les exceptions de la vie humaine et naturelle.

Encore une fois, on peut dire que le schéma d'une histoire fantastique est respecté. Le narrateur rend visite à Legrand le soir – le moment a, assurément, son importance –, il trouve l'entomologiste dans un état d'exceptionnelle exaltation provoqué par sa nouvelle acquisition, puis, le lecteur est progressivement transporté à travers discussions et événements, jusqu'au point culminant de l'intensité émotionnelle... Sous l'influence des propos du personnage-narrateur – en apparence, plus raisonnable et tempéré que Legrand –, on participe à tout un rituel étrange, parfaitement dirigé par Legrand lui-même, pour en arriver à la conclusion que le côté soi-disant fantastique n'est qu'une erreur de perception, telle qu'elle a été induite par le personnage-narrateur et que l'événement narré, si extraordinaire qu'il apparaisse, n'appartient qu'à la réalité. C'est Legrand qui a manipulé le narrateur, et, *ipso facto*, le lecteur... Nous sommes devant un exemple d'histoire dont les événements qui semblaient surnaturels, reçoivent à la fin une explication rationnelle. C'est le fantastique étrange, selon la classification de Todorov [1973].

La progression des événements du récit *Le scarabée d'or* porte sur l'hésitation entre les plans réel et imaginaire, le dernier coïncidant avec le produit de l'imagination d'un personnage considéré comme fou. Plusieurs éléments semblent encourager cette perception de Legrand comme un fou. Le narrateur s'inquiète auprès de son serviteur, Jupiter, si Legrand n'a pas eu de changements de comportements, démarche qui accentue l'incertitude quant à la perception du personnage. Quand Legrand lui envoie une lettre pour l'inviter chez lui afin de déchiffrer l'énigme qui accompagnait l'insecte doré, le narrateur affirme, de nouveau, ses réserves quant à la santé mentale de l'entomologiste. Legrand est-il vraiment un fou? Le décryptage du parchemin trouvé sur les lieux où a été découvert le scarabée d'or, même effectué d'une façon spectaculaire (le voyage, l'ascension dans un arbre très vieux, le crâne, l'insecte descendu par l'œil gauche du crâne, la fosse, etc.), mène à la fin à une explication rationnelle. Le fait que Legrand exagère dans le but de rendre son attitude de fou plus

vraisemblable pour triompher finalement devant le personnage-narrateur, ne conduit pas à une clarification définitive... La dernière question du récit propose encore une incertitude... Le déchiffrement de Legrand peut-il être considéré comme irrévocable? Il y a des cryptologues qui ont affirmé le contraire, à cause de certaines erreurs qui se sont glissées pendant l'interprétation des codes...

Nous nous attardons plus loin sur le déchiffrement du parchemin trouvé par Legrand avec le scarabée, parce que les détails de ce décodage, si importants – voire capitaux! – qu'ils soient pour l'entomologiste, peuvent être partiellement effacés, démarche qui ne diminue pas la réception du récit de Poe en tant qu'œuvre vraiment réussie, bien au contraire.

Organiser une lecture publique du récit *Le scarabée d'or* c'est garder l'original. Proposer une lecture dramatisée du même texte, une adaptation dramatique radiophonique, c'est suivre certaines règles indispensables, dont l'élimination des passages qui, d'une part, rendent le discours oral trop chargé et, donc, difficile à suivre, et, de l'autre, deviennent inopérants car impropres à l'écoute.

Qualités radiogènes. Une lecture «radio-théâtrale».

La naissance du théâtre radiophonique date des années vingt du XX^e siècle et, même s'il est le témoin de l'apparition d'un adversaire plus redoutable, la télévision, le radio-théâtre représente une partie non négligeable, «du moins potentiellement», selon le commentaire de Patrice Pavis [2002: 282]. Au début, il y a eu le désir, mais aussi la nécessité de faire entendre des textes littéraires. Le passage des textes à la radio signifiait la suppression de plusieurs détails de mise en scène, de telle sorte qu'un scénario réécrit pour être radiodiffusé pouvait devenir plus souple et attirer un public plus large.

Sans insister sur la manifestation diachronique et géo-culturelle du théâtre radiophonique, nous nous arrêtons à une adaptation roumaine du récit *Le scarabée d'or*, tout en soulignant que d'autres courts récits d'E. A. Poe ont suscité, eux aussi, l'intérêt des réalisateurs du genre radiophonique: *La barrique d'Amontillado*, *La chute de la Maison Usher*, *Le Général A.B.C. Smith*, etc..

Le Théâtre National Radiophonique de Bucarest a présenté une adaptation dramatique du *Scarabée d'or*, réalisée par Nicolae Neagoe (également, responsable du son). Sous la coordination de Cristian Munteanu, la distribution des rôles a été la suivante: Mihai Dinvale, Valentin Teodosiu, Florin Anton. La rédactrice de cette adaptation a été Domnica Țundrea.*

«Comment passe-t-on d'une forme artistique à une autre, du roman au théâtre, du concert vivant à l'enregistrement, de la littérature au cinéma, du cinéma à la télévision...?» s'interroge Cécile Méadel [1991: 1]. En effet, la transposition d'un domaine artistique en un autre n'est pas une opération sans trahison. Cependant, le passage n'est pas impossible, s'avérant même parfois bénéfique pour la version transposée...

À partir de la distinction pratique entre le *théâtre radiophoné*, nommé aussi *théâtrophone* [Pierron, 2002: 554] (représentation scénique proprement dite retransmise sur les ondes) et le *théâtre radiophonique* (réalisation d'une pièce – écrite spécialement pour la radio, ou bien adaptée, comme dans le cas du récit *Le scarabée d'or*), il faut prendre en compte différents termes que l'on emploie pour le genre théâtral à la radio: *radio-théâtre*, *radio-drame*, *jeu radiophonique*, voire *roman radiophonique* [cf. Méadel, 1991: 2], de même que *dramatisation radiophonique*, *adaptation radiophonique*, *adaptation pour l'écoute*, *création radiophonique ou art radiophonique*. Aujourd'hui, il ne semble pas étrange de parler d'une *saga MP3* ou d'un *livre audio (dramatisés)*.

Lorsqu'il s'agit de ce mariage entre théâtre et radiodiffusion, il y a deux aspects qui doivent être pris en compte. D'un côté, il faut remarquer qu'une pièce portée à la radio supprime d'une façon simultanée la présence du spectateur et du comédien, suite à la réalité que l'art théâtral radiophonique mise sur des effets produits par une pratique particulière du son, de la voix, de l'écoute... De l'autre côté, il faut réfléchir à la difficulté de la transposition d'une pièce de théâtre pré-existante, pas spécialement écrite pour la radio. En somme, il faut suivre la trajectoire suivante: un texte littéraire épique subit des modifications pour être adapté pour la scène, ensuite, il est soumis à d'autres ajustements pour pouvoir passer à l'antenne.

Le scarabée d'or à la radio roumaine commence comme le texte source: il s'agit d'un récit à la première personne du singulier, relaté par un narrateur qui interviendra à maintes reprises au long de l'adaptation. L'histoire qu'il raconte a une toile de fond musicale, si bien que, les deux, voix et musique, réussissent à créer un certain rythme, apprécié surtout par les partisans du théâtre radiophonique qui affirment l'autonomie de leur art sonore, à l'opposé des réalisateurs qui sont les adeptes d'une transmission basée seulement sur le pouvoir de la parole. Avec Michel Corvin [1991, vol. II: 1357], il faut observer qu'il y a dans le radio-théâtre le même différend que dans le théâtre représenté sur la scène depuis plus d'une décennie: la question de la primauté entre l'auteur dramatique et le réalisateur du spectacle... Comme le texte de Poe n'est pas écrit dans le but d'être joué, le réalisateur radiophonique a une liberté assez grande d'émettre sur les ondes une création plus ou moins expérimentale. Cristian Munteanu n'est pas intéressé par une formule dramatique extravagante, au contraire, il se tient près du texte original. Il est intéressé par la transmission de l'œuvre de Poe et non par l'expérimentation de nouvelles formules dramatico-radiophoniques. En effet, l'adaptation pour l'écoute du *Scarabée d'or* resserre, dans une large mesure, les liens entre un grand auteur diffusé d'habitude par l'intermédiaire des libraires et un auditeur dispersé mais potentiellement plus nombreux que le public d'une représentation scénique proprement dite.

Adapté, le texte de Poe est réduit. On peut le remarquer dès le début, lors de l'introduction faite par le personnage-narrateur. Nombre de détails sont

éliminés pour faire de la place aux dialogues entre les personnages. Le rythme de la pièce s'accélère progressivement et réussit à faire passer l'émotion de chaque personnage et le suspense dominant de l'événement relaté. Si on accepte l'idée de Pavis [*op. cit.*: 283] qu'«à travers la radio, l'auditeur tient une sorte de monologue intérieur», l'auditeur peut arriver même à l'identification avec cette émotion progressive, surtout parce qu'il a l'illusion «que la performance auditive est fabriquée et émise dans le moment de sa réception» [*Ibid.*]. L'auditeur vit à côté des personnages qui, eux, n'existent que par la voix.

Le scénario s'avère être une réécriture ou plutôt une reprise sélective du texte original. L'adaptateur efface certains détails, mais donne à l'auditeur tous les repères indispensables pour que le récit garde la cohérence. Concernant le déchiffrement du parchemin par William Legrand, l'écrivain Poe fournit beaucoup de détails liés à certains codes.

Sur un papier qui semble vierge au début, apparaît, par la technique stéganographique de l'encre invisible, le dessin d'un crâne. Sous l'influence de la chaleur, un deuxième dessin fait son apparition, un chevreau déchiffré par Legrand comme la signature d'un affreux pirate, le Capitaine Kidd et, dernièrement, un texte (en anglais) codé selon la pratique de la substitution et de la correspondance des signes. Legrand arrive au déchiffrement, mais sa méthode est trop compliquée si on n'a pas de support visuel. Par exemple, l'enchaînement: «53++ +305))6*;4826)4 +,)4 +):806*;48 + 8 ¶ 60))85;1 +(: + *8 + 83(88)5*» et ainsi de suite, ne peut pas être lu en entier à la radio. L'auditeur ne peut pas le suivre, pas plus que le décodage. Les correspondances entre chiffres et lettres appliquées par Legrand conduisent au texte suivant:

«Un bon verre dans l'hostel de l'évêque dans la chaise du diable – quarante et un degrés et treize minutes – nord-est quart de nord – principale tige septième branche côté est – lâchez de l'œil gauche de la tête de mort – une ligne d'abeille de l'arbre à travers la balle cinquante pieds au large» [Poe, *op. cit.*: 57].

Le décodage amène Legrand, devant les yeux ébahis du personnage-narrateur et de Jupiter, son serviteur, à découvrir un trésor caché qui contient de l'or et nombreux bijoux. L'adaptateur Nicolae Neagoe supprime délibérément des séquences qui supposent un effort supplémentaire de concentration de la part de l'auditeur. Les étapes successives du déchiffrement de l'enchaînement cité ne sont pas du tout présentées. Après l'exposition du chiffre, Legrand donne comme solution le texte encore ambigu mentionné ci-dessus... Ce n'est pas le seul endroit où on supprime des passages entiers du texte source. Par exemple, ont été éliminées des dénominations scientifiques d'insecte (*scarabeus caput hominis*) ou de l'arbre (*Liriodendron tulipiferum*) qui est nommé simplement le chêne... Il y a également des séquences dialoguées (Stevens – Jupiter) qui sont supprimées. En général, la traduction de cette réécriture dramatisée supporte un processus d'acclimatation, par le remplacement, par exemple, des termes assez archaïques...

L'histoire mise en scène (plus exactement, réalisée dans le studio) par Cristian Munteanu dure 24 minutes. Écourtée, elle gagne par la souplesse et la rapidité des découpages. L'auditeur n'a pas le temps de se poser des questions, il écoute en retenant son souffle la bizarre histoire d'une coïncidence...

La pièce réalisée dans le studio du théâtre radiophonique bucarestois crée une ambiance particulière et réussit à représenter des effets visuels en utilisant seulement le plan auditif: voix des acteurs, musique, bruits... Même éloigné et dispersé, le public d'une telle radio-dramatisation peut être sensiblement plus nombreux que le public assistant à une représentation sur scène. Nous trouvons que l'impact sur le public est plus grand si le récit *Le scarabée d'or* est mis en ondes plutôt que s'il est joué. La seule perte pendant la transposition du texte épique en radio-pièce, à notre avis, est que le public n'a pas la possibilité d'arrêter l'histoire à tout moment pour réfléchir aux éléments étranges qui apparaissent dans la trame du récit et, de cette façon, à la fin, le mystère semble complètement dévoilé, tandis que dans le texte original, l'action de décryptage entreprise par Legrand, très minutieusement rendue par Poe, semble un surchiffrement, justement à cause de cette obstination pour le détail...

Ce qui reste du théâtre proprement dit dans l'adaptation radiophonique du *Scarabée d'or* ce sont la pregnance du langage (dont la radio-dramatisation ne peut pas s'affranchir) et la place privilégiée des situations dialogiques.

Finalement, on peut dire qu'à partir d'un texte-papier, l'adaptateur Nicolae Neagoe et le metteur en ondes Cristian Munteanu ont donné naissance, tout comme les autres réalisateurs travaillant pour des pièces radiophoniques, à une forme nouvelle d'art, qui n'est ni littérature, ni théâtre.

NOTE:

* L'adaptation radiophonique du *Scarabée d'or* d'E. A. Poe en roumain fait partie d'un répertoire d'environ mille transpositions en ondes que C. Munteanu a réalisées pendant son activité d'une cinquantaine d'années dans le cadre de la Société Roumaine Radiophonique. L'enregistrement et la diffusion du récit de Poe ont eu lieu avant 2008, comme le montrent les archives des programmes du Théâtre National Radiophonique. Nous ne pouvons pas préciser la date de la première diffusion de cette radio-dramatisation, mais mentionnons au moins un site qui atteste qu'elle a été portée à la radio bucarestoise : http://port.ro/pls/th/theatre.directing?i_direct_id=7346&i_city_id=-1&i_county_id=-1&i_centry_id=56&i_topic_id=, consulté le 7 mars 2010.

TEXTES DE RÉFÉRENCE

- Poe, Edgar Allan, 1995, *Le scarabée d'or*, Paris, Librio; traduction de l'américain par Charles Baudelaire.
- Poe, E. A., 2005, *Cărăbușul de aur*, dans *Misterul lui Marie Rogêt și alte povestiri*, Iași, Polirom; traduction, notes et commentaires par Liviu Cotrău, p. 49-75.

ÉDITIONS CITÉES DANS L'ARTICLE

- Corvin, Michel, 1991, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, 2 vol., Paris, Bordas, p. 1356-1361.
- Pavis, Patrice, 2002, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 282-283.
- Pierron, Agnès, 2002, *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert – VUEF, p. 554-555.
- Todorov, Tzvetan, 1973, *Introducere în literatura frantastică*, București, Univers; traduit par Virgil Tănase. Préface d'Alexandru Sincu.

WEBLIOGRAPHIE

- Méadel, Cécile, 1991, *Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique*, dans *Techniques et Culture*, n° 16, en ligne sur le site: <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/08/27/21/PDF/TheatreRadiophonique.pdf>, page consultée le 27 octobre 2009.
- «La cryptologie dans *Le scarabée d'or*», http://fr.wikipedia.org/wiki/Cryptologie_dans_Le_Scarab%C3%A9e_d'or, page consultée le 27 octobre 2009.
- «Le code du *Scarabée d'or*», <http://www.bibmath.net/crypto/concret/poe.php3>, page consultée le 27 octobre 2009.

DER KÖNIG, DER FROSCH UND DAS BÖSE. EDGAR ALLAN POES *HOP FROG* AUF DER SUCHE NACH EINEM NEUEN URWALD

Bernd HÜPPAUF,
New York University
bh4@nyu.edu

Abstract. While the evil was a constitutive concept in theology and philosophy in the Middle Ages and the early modern period, the process of rationalization reduced its meaning to pathological abnormalities in medicine and psychology. The disintegration of metaphysics made the idea of an absolute evil, together with the devil, increasingly untenable. The period around 1800 witnessed a return of the evil, no longer defined in theological terms but as a revolt against rational theories of morality and a narrow definition of the human soul. Among the 19th century pioneers of this anti-modernist dark modernism was Edgar Allan Poe. His short story *Hop Frog* refers back to the medieval image of the frog as the animal of the devil and embodiment of the absolute evil. The struggle between an evil king and the man-frog hybrid is a literary fantasy about the continued presence of the irrational under conditions of modernity and the power of the perverse as an insoluble problem.

Key words: Poes *Hop Frog*, philosophy, metaphysics, history, modernity

I. Die Rückkehr des Bösen in die Gegenwart

Das Böse war lange Zeit aus philosophischen und öffentlichen Diskursen verschwunden. Die Rationalisierung der Lebenswelt und die Naturalisierung der Ethik schienen das Böse obsolet gemacht zu haben.¹ Das Neue der Neuzeit schien zu sein, dass in ihr zum erstenmal in der menschlichen Geschichte das Böse „grundsätzlich abschaffbar, die endlichkeitsbedingte Ohnmacht des Menschen grundsätzlich aufhebbar“ wurde.² In letzter Zeit hat sich die Hirnphysiologie des Bösen angenommen und es zu einer organischen Störung deklariert, die im Kernspintomographen lokalisiert und erklärt werden könne. Es gibt allerdings eine Gegenbewegung. Die Skepsis gegenüber der Möglichkeit, das Böse abzuschaffen, wächst. Terrorismus, religiöser Fundamentalismus, brutale Kriege und längst für überwunden gehaltene Ausbrüche von Gewalt haben in Europa und Amerika zu einer Umkehr im Denken geführt. Der Gedanke des Bösen gewinnt neues Gewicht, auch in der Literatur. Ein bemerkenswertes Beispiel ist die von J.M. Coetzees Roman *Elizabeth Costello* und Vorträgen über

Das Leben der Tiere ausgelöste Debatte über den Zusammenhang, den er zwischen den Vernichtungslagern des 20. Jahrhunderts und der industriellen Tierhaltung unserer Gegenwart herstellt und mit dem Wort vom *absolut Bösen* verknüpft.³ Die Wiederkehr des Bösen erzeugt Abwehr und Gefühle der Bedrohung und Angst, zugleich aber auch affektive Beteiligung und Faszination. Mit dieser Rückkehr gewinnt die Lektüre von E. A. Poe eine neue Aktualität. Sein Werk hat zu einem Wendepunkt in der Geschichte des Bösen, der um 1800 eine zweitausendjährige Kontinuität unterbrach, beigetragen. Im veränderten Kontext der Gegenwart können seine Fragestellungen als Mahnung dienen, dass es das Böse gibt und als Warnung, es nicht zu psychologisieren oder als eine irreführende Verschwörung der anderen zu bagatellisieren.

Die Geschichte des Bösen ist kompliziert, und ich will einen Aspekt herausgreifen, der sie mit der Geistesgeschichte und Literatur der Moderne unter besonderer Berücksichtigung von Poe verknüpft. Das Böse bezeichnet im modernen Wortverständnis ein sittlich bewertetes menschliches Handeln. So restriktiv war der Wortgebrauch nicht immer. Bevor das wissenschaftliche Zeitalter das Wort nur noch in Substituten als Kategorie der Individualpsychologie zuließ und marginalisierte, war *das* Böse sehr viel weiter gefasst. Umgangssprachliche Ausdrücke wie „Abgrund an Bosheit“ oder „höllische Abgründe“ halten einen Wortgebrauch lebendig, in dem das Höllische, Teuflische, Böse in *der Welt* gemeint ist. Das Böse gehörte in die Ordnung des Daseins. In der Natur, im Schicksal und im Tierreich wirkte eine anonyme Kraft, die als das Böse bezeichnet wurde. Die gegenwärtige Wiederkehr des Bösen knüpft an diesen Wortgebrauch an und schließt nicht-menschliche Kräfte und Akteure, die das Handeln einzelner transzendieren, ein. Diese Wiederkehr des Bösen als einer generellen Kategorie kann sich auf Poes Werk beziehen. Der folgende Essay konzentriert sich auf die Erzählung *Hop Frog* und liest sie unter Fragen nach dem Ursprung und der Bedeutung des Bösen im Kontext der Beziehung von Ethik und Ästhetik.

II. Das Böse als Abwesenheit des Guten

In der philosophischen Tradition von Plato bis Leibniz und weiter ins 18. Jahrhundert hatte das Böse keinen eigenen Status, es galt als bloße Negation und Abwesenheit des Guten. Für das christliche Weltbild war seit Augustinus das Böse ein Fall, ein Abfall von der guten Schöpfung durch den Sündenfall und blieb dem Guten stets nachgeordnet. Böse Handlungen geschahen nach dieser Auffassung ohne willentlichen Vorsatz. Der Wille war so definiert, dass er grundsätzlich auf das Gute gerichtet sei. Das Böse war ein zu korrigierender Mangel, eine Schwäche, eine *Privation*, wie die Philosophie sagte.⁴ In der säkularen Aufklärung wirkte das theologische Postulat der guten Schöpfung ungebrochen weiter. Das Böse war funktionalisiert oder ein Umweg auf dem krummen Weg zur guten Gesellschaft. Leibniz ging es darum zu zeigen, „dass das Böse den allgemeinen, umfassenden göttlichen Weltplan nicht in Frage stellen kann.“ (Simonis 2001: 210) Er konnte sich ein Handeln aus

Bosheit als Prinzip nicht vorstellen und erklärte seinen Ursprung aus Verirrungen des Verstands. In seinem System war der dem Menschen verliehene Wille die Garantie, dass er stets nach dem Guten strebt. Entschliesst er sich dennoch zum Bösen, „so geschieht es unabsichtlich, da das Böse unter dem Guten verborgen und gleichsam verhüllt ist.“⁵

In dieser Theorie vom Bösen als einem Mangel waren auch die Tiere eingeschlossen. Die Bibelexegese machte die Schlange zum bösen Tier, aber die Frage, wie sie und andere böse Tiere, der Wolf, der Frosch, Ungeziefer und Gewürm, in die gute Schöpfung kommen konnten, wurde zwar diskutiert, war jedoch nicht widerspruchsfrei zu beantworten. Aus der heutigen, sensibilisierten Sicht auf Tiere ist die Konstruktion des bösen Tiers ebenso signifikant wie seine Unterordnung unter die Privationstheorie des Bösen.

Am Ende des 18. Jahrhunderts wird die Aufklärung gegenüber dieser langlebigen Anschauung und gegenüber sich selbst und ihrer Teleologie skeptisch. In diesen Jahrzehnten, zu Beginn des wissenschaftlichen Zeitalters, setzt sich der bis dahin lediglich von Aussenseitern und ketzerischen Sekten vertretene Gedanke durch, das Böse sei keine temporäre Abwesenheit, keine korrigierbare Abweichung von der guten Schöpfung, keine Negation, sondern eine selbständige Kraft, eine *positive* Realität in der Ordnung menschlicher Systeme. Die böse Handlung, die die moralische Unterscheidungsfähigkeit voraussetzt und bewusst gewählt wird, kann nun gedacht werden. In ihr ist nicht eine das gewollte Gute verfehlende, sondern eine entgegengesetzte, willentlich böse Absicht wirksam, die über das sittliche Motiv triumphiert.

Es ist erstaunlich, dass Kant zu den Initiatoren dieser Umkehr des Denkens gehört. Er fasst den Gedanken einer *Emanzipation des Bösen*. In Kants religionsphilosophischen Schriften ist das Böse nicht länger aus einer Abwesenheit der moralischen Verantwortung des Menschen zu erklären, sondern er spricht von seiner Gleichstellung als einem unabhängigen Prinzip in der Ordnung der Welt. Dem kategorischen Imperativ stellt er „böse Maximen“ entgegen, und schreibt von einem „natürlichen Hang des Menschen zum Bösen.“ (Kant 1983: 676) Das „Dasein dieses Hanges zum Bösen in der menschlichen Natur“ könne durch „Erfahrungsbeweise“ vom Widerstreit gegen das moralische Gesetz belegt werden. (ebd.: 684) Man könnte hier geradezu einen Versuch heraushören, einen empirischen Beleg für die Existenz des Bösen zu liefern.

Wenn es Handlungen gibt, die nicht durch das moralische Gesetz bestimmt sind, müssen sie durch einen dem moralischen Gesetz entgegengesetzten Trieb motiviert sein. Das sittliche Handeln ist kein *natürliches* Handeln mehr, sondern fordert einen Entschluss und muss der Natur abgerungen werden. Das sittlich verworfene Handeln wird nun als Handeln nach einem Prinzip eigenen Rechts aufgefasst. Ihm liegt eine das Gute zurückweisende Entscheidung zugrunde. Kant entwickelt einen Begriff vom *radikal Bösen*, und das „radikal Böse in der menschlichen Natur“ ist unbegreiflich, eine „unerforschliche Urentscheidung“. (ebd.: 680)

Wie radikal dieser Gedanke war, zeigt der heftige Widerstand, auf den Kant bei Zeitgenossen wie Herder, Schiller, Goethe, Baader, Garve stiess. Das Böse als eine „positive Grösse“ zu denken, war für die Zeit noch immer schockierend. Kant selbst konnte diesen Gedanken eines unerklärlichen und funktionslosen Bösen zwar aussprechen, aber abfinden konnte er sich damit nicht, und so hielt er an der Forderung an den Menschen fest, diese Disposition zu bekämpfen und das Handeln an moralischen Maximen auszurichten. Das Gute wie das Böse entspringen bei ihm einer Willensentscheidung, über die der Mensch frei verfügen kann, so dass aus dem *Können* eine Verpflichtung, ein ethisches *Sollen* folgt. Die *Kritik der Urteilskraft* beurteilt das Handeln nach der Absicht und bleibt einer konventionellen Vorstellung vom freien Willen einer Verantwortungsethik verpflichtet. In seiner Religionsschrift fordert er gar, „eine Art von Wiedergeburt“ zu praktizieren. Das Bedürfnis, an der Idee der guten Schöpfung festzuhalten, führte Kant von der Neubewertung des Bösen fort und auf den moralischen Pfad der Aufklärung zurück. (ebd.: 788) In Kants widersprüchlicher Position zeigt sich der Weg der Umkehrung vom pädagogischen Optimismus der Aufklärung in eine moderne Skepsis als kompliziert und voller Hemmnisse. Dieser Weg ist bis in die Gegenwart nicht unbestritten. Auch nach dem Zerfall ihres metaphysischen Bodens hat sich die Ansicht vom Bösen als Mangel und einer heilbaren Verirrung erhalten – nicht nur in den Niederungen der Politik.

Die Wende im Denken des Bösen war jedoch erreicht, und andere Denker der Zeit führten Kants Ansatz weiter. Im 19. Jahrhundert wurde der Gedanke des bösen Handelns um seiner selbst willen denkbar und zu einem Gegenstand philosophischer Theoriebildung und literarischer Imagination. In seiner *Freiheitsschrift* (1809) zieht Schelling die Konsequenz aus Kants Bruch mit der Tradition und baut das bei Kant als moralphilosophische Kategorie gefasste Böse in die konstitutiven Elemente von Welt ein. Er bezeichnet die traditionelle Konzeption des Bösen als die Abwesenheit des Guten als Vorstellungen, die „den Verstand und das sittliche Bewusstseyn gleich unbefriedigt“ lassen - eine Banalisierung. Denn sie beruhten „sämtlich auf der Vernichtung des Bösen als positiven Gegensatzes [!]...“. (Schelling 1860: 367) Er belässt es nicht bei diesem Unbehagen und spricht von einem „natürlichen Hang des Menschen zum Bösen“, (ebd.: 381) der eine „feindselige, tückische Gesinnung, eine frevelhafte Lust am Verbotenen, eine freche, widerstandlose Hingebung an das Laster“ zur Triebfeder des Handelns mache. Das Böse wird zu einer positiven Qualität, zum autonomen Gegenprinzip des Guten und – mehr als das: es ist oft verbunden mit herausragenden menschlichen Fertigkeiten, „mit einer Vortrefflichkeit der einzelnen Kräfte,...die viel seltener das Gute begleitet.“ (ebd.: 369) Nur wenn das Böse nicht als Derivat verstanden wird, kann es als genuiner Beweggrund in grossen Ereignissen wahrgenommen werden. Als aktuelle Beispiele dürften Schelling wie anderen seiner deutschen Zeitgenossen der *terreur* der Französischen Revolution und Napoleon vorgeschwebt haben. Moralisch böse Taten rufen nicht Verständnis für den

schwachen Willen, sondern, wie das frühe 19. Jahrhundert argumentiert, Abscheu, Grauen und Widerstand hervor (Müller 1849: 383). Das emanzipierte Böse ist aber nicht mehr tabuisiert, und löst nicht nur Abwehr, sondern ebenso Spannung und Angstlust aus, wird zu einem Mittel der Steigerung des Lebens, zum *thrill*. Im philosophischen Denken bereiten sich die Apokalypsevisionen des Bösen in der Moderne vor, und die literarische Einbildungskraft ist an dieser Wende gleichermassen beteiligt.

III. *Hop Frog*, eine exemplarische Erzählung

An dieser Schnittstelle der Theorie des Bösen entwickelt sich die Literatur und Philosophie der romantischen Bewegung. In den Werken von de Maistre, Baudelaire, Rimbaud, E.T.A. Hoffmann und insbesondere bei Poe zeigt sich eine Übereinstimmung der Literatur mit der Veränderung des Bösen in der Theorie. Die Literatur entwickelt eine Ästhetik, die den Gedanken, das Böse sei eine Negation des Guten, verabschiedet und bei Poe zu einer aggressiven Poetik des Bösen wird.

Eine tiefe Faszination durch das Böse machte Poes Werk zum Teil einer *Romantik*, die sich gegen die Rationalisierung der Lebenswelt stemmte, durch die das Böse instrumentalisiert oder pathologisiert wurde. Er nahm die Frage nach dem Bösen aus der mittelalterlichen Theologie auf, stellte sie aber - im Sinn Schellings - auf neue Weise. Am Problem des Bösen zeigen seine phantastischen Geschichten, wie unter der Oberfläche der rationalen Gesellschaft unverstandene Mächte wirkten, die nur scheinbar verschwunden waren. Er erfindet Erzählungen, in denen das Böse sich verselbständigt und zu einer positiven und unverstandenen Kraft im Ordnungsgefüge der Welt wird. Es motiviert das Handeln seiner Personen, übersteigt aber das bewusste Subjekt, ist unerklärlich und schafft eine eigene Dynamik.

In *The Imp of the Perverse* stellt er eine knappe theoretische Überlegung zu dem Thema an und führt unter dem Begriff des *Perversen* das Böse als positive Grösse ein, „ein primitives Prinzip menschlichen Handelns... In der Theorie kann kein Grund unvernünftiger sein, aber in der Praxis gibt es keinen stärkeren... Und dieser zügellose Hang, das Böse um des Bösen willen zu tun, spottet jeder Analyse, jeder Auflösung in tiefer liegende Elemente. Es ist ein radikaler, primärer, elementarer Beweggrund“. (Poe 1966: 165-175) Das so verstandene Böse bezeichnet er als *primum mobile*. Poes Erzählungen konstruieren Erfahrungen mit dem Bösen, die es aus dem Rahmen aufgeklärter Theorien lösen und verhindern, dass es durch Psychotherapie auf eine Frage des subjektiven Handelns reduziert oder durch Physiologie biologisiert und dadurch relativiert würde. Es lässt sich nicht in gesellschaftliche Funktionen und nicht ins Evolutionsdenken des Jahrhunderts einbauen noch als eine Stufe der Teleologie instrumentalisieren. Die verstehende und zugleich therapeutische Sicht, der „ärztliche Blick“, eine von Foucault für das 18. und 19. Jahrhundert beschriebene Tendenz, das Böse zu pathologisieren, um es in den medizinischen Diskurs einbauen und heilen (oder ausgrenzen) zu können, ist

diesen Texten fremd. Bezeichnend für die Distanz zum wissenschaftlich-medizinischen Denken sind die bösen Tiere seiner Texte aus dem theologischen Tierbild: Rabe, Affe und der schwarze Kater.

Einen radikalen *Fall* erzählt Poe in der Geschichte von einem Mischwesen aus Mensch und Tier, genannt *Hop Frog*. Dieser Frosch-Mensch ist das Opfer der Gewalt böser Menschen und zugleich ein Monster, wie wir sie aus der Mythologie und vormodernen Medizin (als Missgeburten) kennen. Es ist verwachsen, mit mangelhaften Beinen, die es am Gehen hindern und zu froschähnlichen Hüpfbewegungen zwingen, und einem Überschuss an Oberkörper, der sich als Kraft in den Armen zeigt: unverkennbar die Physiognomie eines Buckligen.

Wir spüren eine merkwürdige Diskrepanz zwischen dem kleinen Froschmenschen und der grossen Bedrohung durch das Böse, von der diese Erzählung spricht. Aber dieses Mischwesen schliesst an eine lange, ins Mittelalter zurückreichende Geschichte vom Frosch als dem hässlichen und bösen Tier der Hexen und des Schadenszaubers an, das, dem Teufel und seinen Helfern vergleichbar, eine Verkörperung des Bösen bildete. Stets war der Frosch mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet, und der Mensch im Frosch verfolgte böse Absichten. In der Theologie war er, gemeinsam mit dem schwarzen Kater, der Repräsentant des Bösen, das Tier der Ketzer, die als *Agenten des Teufels* wirkten und die Welt ins Chaos zu stürzen suchten. Im säkularen Tierbild erhielt sich diese negative Bewertung. Gesners *Thierbuch*, eine Quelle für volkstümliche Vorstellungen des 16. Jahrhunderts, fasst die wichtigsten Eigenschaften in einem Satz zusammen: „Dieses Thier ist ein überauß kaltes und feuchtes Thier, ganz vergifft, erschrecklich, hässlich und schädlich.“ (Gesner 1669: 384) Die Alchemisten machten ihn zum Medium ihrer *Transmutationen*, und im magischen Denken des Okkultismus wurde er zum Tier des Zaubers und der finsternen Mächte mit der Absicht, dem Menschen zu schaden. Paddock, der Frosch in Shakespeares *Macbeth*, ist das Zitat dieses verbreiteten Bildes vom Frosch als Zaubertier der Hexen. Die Ikonografie vom Frosch als einem unvollkommenen Tier, hässlich, verwachsen und bucklig, hielt sich bis ins 18. Jahrhundert. Wie das Böse und seine Personifikation, der Böse, im Zug der Rationalisierung und Entzauberung der Welt seine Bedeutung verloren, so verschwand auch der böse Frosch aus der kollektiven Imagination. Das imaginierte Monster wurde zum Objekt von Wissenschaft. (Hüppauf 2009: 137-164) Im Wissenschaftsbild wurde er seit dem späten 18. Jahrhundert zu einem passiven Opfer von Experimenten. Der *Laborfrosch* entstand, von dem keine Bedrohung mehr ausging. In Poes buckligem Hop Frog kehrt der magische, der angsterregende Frosch zurück.

Hop Frog lebt an einem Königshof. Der Text konstruiert eine Opposition von Hof und Wildnis. Der Hof ist der Ort der Zivilisation aber zugleich ein Ort des Bösen, an dem Entwürdigungen und ekelhafte Quälerei zur blossen Belustigung dienen. Der Hof ist ein Muster dessen, was Adorno den *Terror der Identitätspolitik* genannt hat. Der König ist, im Kreise seiner

bestätigenden Minister, von arroganter Selbstgewissheit und die höchste Autorität im System. Er herrscht über einen *zivilisierten* Hof, bemerkt aber nicht, dass er König über seinesgleichen ist. Wie der König der Tiere selbst ein Tier ist, so ist der König der Hässlichen und Bösen selbst hässlich und böse, Teil einer Herrschaft des Bösen. Er und seine sieben Minister stecken in deformierten, verfetteten Körpern und machen sich krank durch übermässigen Alkoholkonsum. Der Hof hält, wie alle Höfe der Zeit, Narren und Zwerge, um sich über deren Deformationen lustig zu machen. König und Minister haben ein grosses Vergnügen an Scherzen, je brutaler die Scherze, desto grösser ihr Unterhaltungswert für sie. Gegenüber dem Leiden ihrer Opfer sind sie vollkommen unempfindlich. Es gibt kein Unrechtsbewusstsein. König und Hof stehen über dem Recht und handeln ohne Hemmung und aus dem reinen Impuls. Nach modernem Sprachgebrauch könnte man den König einen Psychopathen nennen. Aber diese Psychologisierung täte der Geschichte Unrecht: Er ist, gemeinsam mit seinem Hofstaat, der Vertreter einer dunklen Macht, der *Perversion*, wie Poe sagt.

Hop Frog ist zur Zeit der Erzählung der Zwerg, der für die Belustigung des Hofes sorgt. Die hierarchische Ordnung von Herrscher und Narr ist eindeutig und unverrückbar. Der König ist unbeschränkter Herr, und Hop Frogs Existenz ist auf den Dienst am Herrn reduziert. Hop Frog aber ist zwei: Mensch und Tier, denkendes Wesen und verachtetes Objekt der Belustigung, hässlicher Frosch und empfindendes Wesen, und das bucklige Monster liebt ein schönes Mädchen, das unter den selben Bedingungen am Hof leidet und sich entwürdigen lassen muss. Mit ihm plant Hop Frog eine brutale Vergeltung am König und seinem Hofstaat. In kühler Kalkulation plant er bei einer sich bietenden Gelegenheit den Tod des Königs und seiner Minister. Er bringt sie dazu, sich als Orang-Utans zu verkleiden und an Ketten gefesselt um Mitternacht in den Saal eines Maskenballs zu springen. Dort sorgen Hop Frog und seine Freundin dafür, dass sie an einer Kette in die Höhe gehoben werden, wo Hop Frog ihre Kostüme in Flammen setzt, so dass sie elendiglich verbrennen. Hop Frog und seine Freundin entkommen aus dem panikgeschüttelten Saal und fliehen, so vermutet der Erzähler, zurück in die Wildnis. Auch Hop Frog hat, wie der König, kein Unrechtsbewusstsein, stellt sich über das kodifizierte Recht und handelt ohne Mitleid. Auch an seiner Tat liessen sich, wie beim König, Züge des Psychopathischen erkennen. Aber damit wäre seine Tat missverstanden.

IV. Der Hof als Ort des Bösen

Die Erzählung ist paradigmatisch für die verworrene Lage der Moderne. Sie konstruiert einen Gegensatz von Hof und Wildnis, untergräbt ihn aber sogleich. Der Hof ist der Ort der Zivilisation aber zugleich ein Ort des Bösen, an dem Entwürdigungen und ekelhafte Quälerei zur blossen Belustigung dienen. Der Hof handelt unter der Maxime des Bösen, das eine Alternative gar nicht in Betracht zieht. Das Böse ist nicht die Folge einer Entscheidung, sondern die Möglichkeit, moralisch zu handeln, ist für den König und seinen

Hofstaat keine Option. Sie folgen ungehemmt dem *natürlichen Hang zum Bösen* (Schelling). Die Zivilisation hat das Böse nicht überwunden. Es braucht nicht zurückzukommen. Denn es ist stets präsent. Wie in einer Vorwegnahme von Freuds Spekulation über „primitive Zustände“, die im Traum der zivilisierten Menschen aus dem Verborgenen der Seele aufsteigen, ist dieser Hof wie eine „wahre Hölle“ gebaut. (Freud 1915: 33-60) Er ist für Hop Frog wie ein Albtraum, in dem das verbotene Böse, alle sadistischen Hass- und Destruktionstribe einer frühen Phase der menschlichen Entwicklung, wieder auferstehen. Aber er ist kein Traum, sondern Wirklichkeit.

Über Hop Frogs Herkunft berichtet das Gerücht, er stamme aus einer wilden Gegend, aus dem Urwald, wo Orang-Utans leben, eine Angabe, die einen Gegensatz zum Hof herstellt, zugleich aber den Unterschied zwischen Mensch und wildem Tier verwirrt. War der Frosch im theologischen und im magischen Denken die Verkörperung und der handelnde Repräsentant des Bösen, wurde er in modernen Labors entteufelt und zum passiven und hilflosen Opfer unbeschränkter Herrschaft über das Tier. Poes Geschichte zeigt einen Frosch als Opfer, das aber zugleich Täter ist, ein Leben lang gequält wird und, nachdem er durch die Zivilisation gegangen ist, grausamer als die Herren dieser Gesellschaft handelt. Es lässt sich nicht sagen, ob Hop Frog, wie Kafkas Affe Rotpeter, durch die Begegnung mit der Zivilisation vom Tier zum Menschen wurde. Kam das hässliche Wesen bereits als Monster aus dem Urwald an den Hof und war seit je eine Verkörperung des Bösen der *primitiven Zustände*? Ist Hop Frog das zeitlos böse Tier einer theologischen Anthropologie?

V. Tribunal - Kann das Böse juristisch erfasst werden?

Ist in der binären Opposition die Zivilisation die böseste der Ordnungen? Die Erzählung handelt nicht von einer politischen oder sozialen Situation oder einem lösbaren Konflikt, sondern ist eine künstlerische Phantasie des Bösen, dessen Ursprung in der Welt nicht zu erklären ist, das sich nicht bewältigen lässt und im Aufeinanderprall von Herrschaft und revoltierendem Opfer lediglich zum gesteigerten Ausbruch kommt. Sie wirft die Frage auf, ob das Böse überhaupt einer Gerichtsbarkeit unterzogen werden kann. Die Identifikation des verwachsen Hässlichen mit dem Entwürdigten, das eine von der Natur und das andere vom Menschen verhängt, schafft eine extreme Lage und fordert eine radikale Reaktion. Hop Frog steht kein Gerichtsverfahren zur Verfügung, da es keine Autorität gibt, die mit der Macht ausgestattet wäre, Gerechtigkeit durchzusetzen. Die höchste Macht selbst ist böse. Das Opfer appelliert an keine Autorität und kann keinen Prozess anstrengen. Wie sollte Gerechtigkeit geübt werden gegenüber Taten, die nicht erklärt und nicht verstanden werden können? Der Weg einer „friedlichen Revolution“ steht nicht zur Verfügung. Auch andere Wege, die im späten 20. Jahrhundert, etwa in Südafrika, Rumänien oder Südamerika, an das Ende gewaltsamer Diktaturen geführt haben, lässt die Konstellation der Erzählung nicht zu. Es gibt kein Volk, sondern eine idealtypisch konstruierte Opposition von König und Frosch. In

dieser Phantasie ist ein gewaltsames Ende der Terrorherrschaft die einzige Lösung, und zu diesem Zweck inszeniert Hop Frog ein öffentliches Tribunal.

Das Tribunal ist kein Gericht, aber dem Gericht ähnlich, eine Art Sondergericht, das nach einem allgemeinen und ungeschriebenen Recht, dem *Naturrecht* verwandt, urteilt und auf öffentliche Inszenierung setzt. Das Tribunal ist kein Prozess vor einem Gericht. Aber es ist auch keine bloße Rache wie in einer vorzivilisierten Gesellschaft und keine Lynchjustiz. Wenn das Urteil auch von vornherein feststeht, so ist sein Prinzip weder das einer totalen Rechtlosigkeit noch die Absolutheit des Prinzips mit der Folge des *Fiat iustitia, pereat mundus*. Gewiss: Hop Frog handelt in „wahnsinniger Wut“, ist durch Affekte wie den Hass getrieben und lässt sich von einer *feindseligen, tückischen Gesinnung* und *frevelhaften Lust am Verbotenen*, wie Schelling schrieb, antreiben. Aber er handelt als Ankläger und Richter vor einer Öffentlichkeit.

Es gibt keinen Kampf zwischen Gut und Böse, in dem die Priorität des Guten stets apriori feststand. In Poes Geschichte ist das Tribunal im Umgang mit dem Bösen die einzig mögliche Reaktion. Iustitia ist machtlos, und die moderne Idee der Gerechtigkeit durch Recht hat abgedankt. Dem Bösen gegenüber ist das kodifizierte Recht hilflos. Nach welchen Regeln urteilt das Tribunal? In dieser Geschichte gibt es auf die Frage keine explizite Antwort. Die Autorität ist kein kodifiziertes Recht, sondern ein ungeschriebenes Recht auf Würde. Es ist, legt der Kontext nahe, die Gesinnungsethik, die sich um die Folgen nicht kümmert. Nachdem der König tot und Hop Frog geflohen ist, ist die Bühne leer. *Pereat mundus* - nicht als Folge der dogmatischen Verfolgung der Gesetze, sondern aus Lust an der bösen Tat.

Dem Bösen, das sich aus allen Bindungen emanzipiert hat, kann sich in dieser Geschichte niemand entziehen, auch nicht das Opfer, das sich zum Richter macht. Das Böse ist ein Fetisch, der über alle herrscht und im System als *movens* wirkt, auch im Tribunal. Die Entwürdigungen und Qualen, die Hop Frog und seine Freundin erdulden mussten, beruhen ebenso auf der Macht des Bösen wie der grausame Tod des Königs. Wenn es einen Unterschied im Handeln zwischen König und Frosch gibt, dann vielleicht den, dass Hop Frogs Tötungshemmung aus einem Übermass an Emotion zusammenbricht, während der König ohne jede Emotion Böses tut. Diesen Unterschied relativiert Hop Frog aber durch einen satirischen Kommentar. Der Mord an seinem Peiniger war, erklärt er, selbst an der Kette hängend und von oben herab, den schockierten Maskenballgästen, sein „letzter Scherz“.

Gewiss: es gibt eine zeitliche Folge. Der Tod von König und Ministern folgt auf die vorausgegangenen Grausamkeiten. Aber aus der zeitlichen Folge lässt sich die Frage nach dem Ursprung des Bösen nicht beantworten. Es hat keinen Anfang. Das Bestialische im Tier wird durch das Grausame im Menschen geweckt und dann mit kalkulierter Planung nach Menschenart ausgeführt. Der Ursprung kann der zivilisierte Hof aber ebenso die vor-zivilisatorische Wildnis sein. Das Böse ist nicht auf die eine Seite der Konstellation, auf das (hässliche) Tier oder den (hässlichen) Menschen, Urwald

oder Hof beschränkt. Die terroristischen Quälgeister enden durch einen grausamen Tod. Dadurch wird die verkehrte Welt, in der das Böse herrscht und das Quälen zum Scherz und die Scherze zu Qualen werden, nicht erlöst, sondern bestätigt. Die grausame Strafe stellt nicht Recht und Gerechtigkeit wieder her, sondern vergilt Böses mit Bösem und perpetuiert damit das Prinzip des Bösen. Es ist in der Logik dieser Geschichte konstitutiv für die Ordnung der Welt und fährt fort, Monster zu gebären, sie mögen König oder Frosch heißen.

VI. Die Lust am Destruktiven. Das Böse als ästhetischer Genuss

Poes Geschichten gehören zum Wendepunkt in der Geschichte des Bösen, in der die Didaktik des vernünftigen Bosheits-Diskurses ad absurdum geführt wird und Schellings Satz: „Denn alles Böse strebt in das Chaos“ (Schelling: 374) sich bestätigt. Poes Erzählungen können nicht nur im Hinblick auf das Ende der theologischen Privationstheorie gelesen werden, sondern fordern ebenso einen Blick nach vorn, auf die künftige Entwicklung einer Emanzipation des Bösen.

Das Böse ist bei Poe nicht nur ein *primum movens*. Es steigert sich in das Empfinden von Lust, in dem es zum Mittel einer Intensivierung des Lebens wird. Eine imaginierte Welt des lustvoll ausgelebten, des grenzenlos und bodenlos Bösen entsteht. Der Drang zum Bösen widerstreitet, schreibt Poe, dem elementaren Bedürfnis nach „Wohlbefinden“ und ist als Streben nach Lustgewinn ein stärkeres psychisches Prinzip. Mit ihm tritt ein „entgegengesetztes Gefühl ins Dasein...“, die Lust am Bösen. Die finstere Geschichte einer Selbstdestruktion, *The Black Cat*, handelt von dieser Lust der Perversion. Der Erzähler, ein geschickter Mörder, spricht von einer inneren Macht, die ihn treibt, sich dem Henker auszuliefern, von unerklärlichen dunklen Mächten, die sich unkontrolliert gegen andere und das Selbst richten: „Es war das unerforschliche Verlangen der Seele, sich selbst zu quälen – der eigenen Natur Gewalt anzutun – unrecht zu handeln, allein um des Unrechts willen.“ Die Psychologie habe dieses Problem bisher vernachlässigt, meint Poe. „Doch so wahr meine Seele lebt, ich glaube, dass die Perversität einer der Grundtriebe des menschlichen Herzens ist, eine der unteilbaren Urfähigkeiten oder Gefühle...“⁶

Der Gedanke, das Böse nicht etwa zu überwinden, sondern es zu begrüßen und in einem Raum „Jenseits von Gut und Böse“ auszufalten, macht Nietzsche zum philosophischen Verbündeten der Dichter des Bösen im 19. Jahrhundert, deren Phantasien er (unwissentlich) philosophisch fundiert. Er liefert eine aggressive Begründung. Kants zögernd entwickelte Grundgedanken nimmt Nietzsche freudig auf, aber dessen Zögern kann er nicht nachvollziehen. Im Gegenteil: er spricht mit lauter Stimme, wenn er radikal umwertet, was Kant aus der Tradition der Ethik übernahm. Er nimmt das Böse in der menschlichen Konstitution nicht nur wahr, sondern stellt es ins Zentrum und bewertet es positiv. Nach dem Tod Gottes gewinne das Böse eine neue Position in der Welt, und der Mensch habe es nicht mehr nötig, sich und seine Natur zu unterdrücken und ein schlechtes Gewissen zu entwickeln. Provozierend formuliert er im

Zarathustra: „Das Böse ist des Menschen beste Kraft. Der Mensch muss besser und böser werden. ...Das Böseste ist nöthig zu des Übermenschen Besten.“⁷ Es gelte, notiert Nietzsche, den Mut zur Bosheit zurückzugewinnen: „Dem bösen Menschen das gute Gewissen zurückgeben.. und zwar dem bösen Menschen, insofern er der starke Mensch ist...“⁸

Daraus leitet er die Forderung ab, das Sinnlose und Unerklärliche im Bösen nicht verstehen und einzuordnen zu wollen, sondern es zu genießen. Er spricht von einem „Pessimismus der Stärke“: „Der Mensch braucht jetzt nicht mehr eine Rechtfertigung des Übels, er perhorresziert gerade das Rechtfertigen: er genießt das Übel pur, cru, er findet das sinnlose Übel als das interessanteste...ihn entzückt jetzt eine Welt-Unordnung ohne Gott, eine Welt... in der das Furchtbare, das Zweideutige, das Verführerische zum Wesen gehört.“⁹ Das Böse, aus Theologie und Metaphysik gelöst, von der Moralphilosophie aufgegeben, wird nun zu etwas anderem als es in der langen Tradition der Bagatellisierung, Abwehr und Bekämpfung war: zum Gegenstand ästhetischen Vergnügens. Das Böse ist nicht mehr das Sündige und das moralisch Verworfenenicht mehr der Gegenstand von Abscheu. Die ethische Frage wird ästhetisiert.

Poes Geschichten sind um diese veränderte Welt mit dem Bösen im Zentrum gebaut: In dem Mass, wie das absolute Böse keinen Zweck hat und keine Ziele verfolgt, erlebt es hier seine Wiederkehr. Seine Menschen sind zum radikal Bösen befähigt, nicht aus Schwäche oder in der Verfolgung von Zwecken, sondern aus diabolischem Willen. Eine unverständene Kraft lenkt das Begehren zur bösen Tat. Was Nietzsche als *starken Menschen* bezeichnet, ist in Poes Erzählung der Tiermensch, der im Mischwesen zurückgekehrte magische Frosch, der stets dem Bösen zur Herrschaft verhelfen wollte. *Das Böseste ist nöthig zu des Übermenschen Besten*: Sollte der Übermensch den Frosch zu seinen Vorläufern zählen?

VII. Irritationen des Lesers

Das Tribunal versetzt die anwesenden Augenzeugen in Panik – aber wie reagiert der Leser? Ist die Reaktion des Lesers auf das Tribunal ein Verständnis oder ist es mehr, ein Einverständnis, das dem Täter das Stigma des Pathologischen nimmt und dem Bösen Autonomie zugesteht? Oder teilt er den Horror der Zuschauer, so dass ein Gefühl von Ambivalenz, Genugtuung, gemischt mit Unbehagen, zurückbleibt? In der Erzählung wirkt der Wunsch zu schockieren, und die Verwirrung der ästhetischen und moralischen Werturteile über das Hässliche und das Böse am Beispiel des verwachsenen Frosch-Menschen hat das Potential, Schock und Abwehr auszulösen. Kann der Leser die Vergeltung billigen und vom Mord an König und Hofpersonal mit Zustimmung lesen? Das Böse des Königs und seines Hofes löst Mitleid aus, so dass die „zu Recht“ zugefügte Vergeltung von einem Gefühl der Befriedigung im Leser begleitet wird. Die Bosheit des Hofes wird der Leser ohne zu zögern böse nennen und dem König auf der blossen Handlungsebene Schuld zusprechen. Er handelt scheinbar aus eigener Initiative, und so ist die Forderung

nach Vergeltung gerechtfertigt. Die Hofschranzen und der König sind grausam und verdienen Vergeltung. Aber fällt durch die Lust an ihrem Leiden auch die Vergeltung unter den Begriff des Bösen, obwohl sie ausgleichende Gerechtigkeit herzustellen vorgibt? Es geht in der Geschichte nicht um die moralische Verfehlung von Individuen. Es treffen nicht zwei Psychopathen, die von ihren Trieben blind geleitet werden, aufeinander. Vielmehr wirkt ein anonymes Prinzip des Bösen am Hof wie im Tribunal. König und Hop Frog sind die Agenten des Bösen als einer unerklärlichen und universalen Kraft. Danach funktioniert der Hof, aber auch das Tribunal ist ein Akt grausamer Gewalt. Nicht Abwesenheit des Guten, sondern das Böse als Prinzip leitet die Handlungen. Es bedroht die Ordnung: das Böse, das ins Chaos führt.

Die Spannung in der Verbindung von gerecht und böse, von der die Geschichte von Hop Frog lebt, ist unauflöslich und stürzt den Leser in emotionale Turbulenzen. Eine Genugtuung lässt sich nicht verleugnen, so dass der Leser gegen seinen Willen vom Guten der Gerechtigkeit in das Vergnügen am Terror des Bösen abgelenkt. Er spürt, dass er den grausamen Tod des Königs nicht mit Gefühlen der Zustimmung begleiten darf, ohne unethisch zu denken. Die verworrenen Verhältnisse stürzen ihn in einen prekären emotionalen Zustand. Welches Leiden ist nötig, um (beim Leser) ein Mitleiden auszulösen, das die böse Tat als gerechtfertigt erscheinen lässt?

Der Leser befindet sich in dem Dilemma, sich in der zweigeteilten Welt von Frosch und König ausserhalb beider Sphären zu befinden. Er kann sich weder in den Hof noch in den Urwald versetzen. Wenn er den Hof als das Böse verurteilt, dann müsste er sich als Aussenstehender, der an diesem Ort des Bösen nicht beteiligt zu sein wünscht, im Raum des Nicht-Bösen, des Guten befinden. Aber wo wäre dieser Ort? Ist der Dschungel das Gute? Er nimmt Hop Frog auf. Aber der Leser steht ausserhalb. Er ist nicht Teil der Wildnis. Ist er notwendig, auch gegen seinen Willen, Teil des Bösen? Er macht sich zum Komplizen eines Henkers und stellt sich auf die Seite der Grausamkeit. Das geht nicht ohne inneren Widerstand, denn die Frage nach dem Bösen wird die ethische Frage nie los, und das gilt auch für die literarische Fiktion, die das Böse in eine ästhetische Grösse übersetzt. Mit diesem Unbehagen an seinen eigenen, nicht zu steuernden Emotionen entlässt das Drama, das sich zwischen König und Frosch ereignet, den Leser. Erweckt dieses Unbehagen zugleich Empfindungen von Lust an dieser Spaltung des Ichs in der Fiktion des literarischen Werks?

VIII. Draussen- eine neue Wildnis?

Das Tribunal bringt dem Kläger-Richter keine Befreiung. Der Frosch und seine Geliebte fahren nicht, wie der aus dem bösen Zauber erlöste Prinz des Märchens in ein Schloss, wo sie im Glück leben könnten. Sie verschwinden vielmehr aus der zivilisierten Welt und hinterlassen eine Leere. Ihr Ziel ist ein Nicht-Ort, Wildnis. Von dort kamen sie einst. Was tut Hop Frog nun dort, nachdem er am Hof ein anderes Leben kennengelernt hat? Die Wildnis ist Ursprung und möglicherweise Heimat. Die Erzählung lässt die Bewertung des

Tribunals offen, aber der Erzähler gibt Hinweise auf eine Zustimmung. Denn der Weg in die Wildnis kann als eine Exkulpation von Hop Frog gelesen werden. Es fällt schwer, darin keine Affirmation zu sehen. Aber ist dieser Weg mehr als eine Rechtfertigung von Vergangenen? Führt er zu einer Lösung? Die wiederkehrende Frage nach dem Bösen lässt die Gegenwart ratlos. Poes Tribunal gibt zu denken aber bietet keine Antwort an. Könnte das gestellte Problem innerhalb des moralischen Denkens von Gut und Böse unlösbar sein?

Liesse sich Poes Urwald im Sinn eines Denkens des draussen verstehen, von dem Foucault einmal sprach? (Foucault 1974: 130-156) - eine Heterotopie, in der das traditionelle Verständnis von Gut und Böse nicht mehr gilt und ein verändertes Denken entwickelt werden könnte, ein Raum der Auflösungen von Grenzen zwischen Wildnis und Zivilisation, Mensch und Tier. Foucault belies es bei raunenden Vagheiten,¹⁰ die nichts als einen ersten Hinweis geben können. Wenn wir Hop Frog nicht als Atavismus, nicht als blosses Rudiment des Archaischen, sondern als Anstoss für das Denken über ein Leben nach dem Ende des Fortschritts in einem neuen Urwald lesen - wo wäre dieser Urwald in der Gegenwart zu denken? Der Urwald, aus dem einst die Orang-Utans kamen, ist längst erobert. Wenn wir nach dem Draussen suchen, müssen wir nach innen sehen.

Die Zeit für eine neue Naturphilosophie ist gekommen. Wilde Tiere verschwinden zunehmend aus der Natur. Aber das Tier im Kopf verschwindet nicht in gleicher Weise. Seine Umwertung enthielte die Chance, das Verhältnis zum Bösen, im Umgang mit Tieren konkretisiert, zu verändern. Hatte die Moderne den Versuch gemacht, alles, was ihr als böse sowie als zweckwidrig, hässlich und monströs erschien, zu beseitigen und in einem vernünftigen Willen aufzuheben, so könnte im Anschluss an Poes imaginäre Welt die Befreiung des Nutzlosen und Hässlichen zu einem neuen Verständnis von Gut und Böse und zu einem veränderten Verhalten gegenüber dem Bösen führen. Nietzsches extreme Formulierungen über die Umwertung des Bösen müssen im Kontext seiner Polemik gegen den Geist seiner Zeit gelesen und dürfen nicht wörtlich genommen werden. Ihre Provokation kann aber nach wie vor produktiv gemacht werden. Nach den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts ist äusserste Vorsicht im Verhältnis zur Ästhetisierung des Bösen unabdingbar. Ist es ethisch zu rechtfertigen, das Böse auf der Ebene des Symbolischen, in der Literatur, zu wiederholen, fragt Elizabeth Costello in Coetzees Roman? Auch dadurch entstehen Verwundungen, die den Traumata des gelebten Lebens nicht nachstehen.¹¹ Nietzsches Umwertung des Bösen und Zurückweisung der schlichten Grausamkeits-Mitleids Dialektik, die für den Tierschutzdiskurs des 19. Jahrhunderts konstitutiv war und noch immer nicht überwunden ist, kann den Anstoss für eine Besinnung auf das Böse liefern. Poes phantastische Geschichte über ein Mensch-Tier-Mischwesen schliesst an den Gedanken an und kann einen Weg zur Ablösung von der Psychologisierung und den simplifizierenden moralischen Wertungen kultureller Klischees weisen. Das Tier-Mensch-Verhältnis stellt eine Forderung an die Gegenwart und sollte zum Ausgangspunkt für eine neue Ethik werden, die das

Böse und Destruktive nicht als Irrtum und Abweichung versteht, sondern als Herausforderung annimmt. Eine Philosophie, die das Verhältnis zum Tier radikal neu denkt und nicht nur Primaten und Haustiere, die wir leicht als verwandt und daher auch als schützenswert empfinden, sondern auch das Zweckwidrige, Hässliche und Ekelhafte und auch den nutzlosen Frosch einschliesst, könnte zum Beginn einer neuen Ethik führen. Eine Ethik, die nicht nur das zwischenmenschliche Verhalten regelt, sondern das Tier und die Umwelt einbezieht, ihnen Ansprüche zugesteht und sie in die Maximen des Handelns einbezieht, ist nicht nur für das Überleben der Tiere wichtig. Dieser Umbau der Ethik dürfte die wichtigste Herausforderung an das Denken der Gegenwart sein.

NOTEN:

¹ Eine Signalwirkung hatte Konrad Lorenz, 1963: *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. Wien (Dr. G. Borotha-Schoeller). Seine unkritische Übertragung von Beobachtungen der Verhaltensforschung an Tieren auf Menschen stiess auf heftige Kritik. Diese Debatte ist verstummt. Aber Lorenz' Ansatz wäre ein geeigneter Anlass, die Aufforderung in Marcel Beyers Roman *Kaltenburg* (Frankfurt 2008), wir müssten unser Verhältnis zu Tieren verändern, aufzunehmen.

² Odo Marquard, *Artikel Malum*, in: Joachim Ritter, K. Gründer (Hg.) 1980: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Stuttgart (Schwabe), Bd. V, 653 und Marquard, *Bemerkungen zur Theodizee*, in: Willi Oelmüller (Hg.), Leiden, Paderborn (Schöningh), 1986, S. S. 214.

³ J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello. Acht Lehrstücke*. Frankfurt (S. Fischer) 2004, und Coetzee, *The Lives of Animals*, 1999 (Tanner Lectures), deutsch: *Das Leben der Tiere*. Frankfurt (S. Fischer) 2000. Vgl. dazu die herausfordernde Debatte in Stanley Cavell u.a. *Philosophy and Animal Life*, New York (Columbia UP) 2008; auch: Stephen Mulhall, *The Wounded Animal. J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*. Princeton und Oxford, (Princeton UP) 2009.

⁴ Friedrich Hermanni, "Die Positivität des Malum. Die Privationstheorie und ihre Kritik in der neuzeitlichen Philosophie". In: Friedrich Hermanni und Peter Koslowski (Hg.) 1998: *Die Wirklichkeit des Bösen. Systematisch-theologische und philosophische Anmerkungen*. München (Fink), S. 49-72.

⁵ Leibniz, *Philosophische Werke* Bd. 4, *Theodicee*, übersetzt von J.H.v. Kirchmann, Leipzig (Felix Meiner) 1879, S. 223 (*Studien zur Theodizee*, über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels., §154.) auch: *Theodizee*, übersetzt von A. Buchenau, Hamburg (Felix Meiner) 1968.

⁶ Poe, *Der schwarze Kater*, in: Edgar Allan Poe, *Erzählungen in zwei Bänden*, Bd 1, S. 183.

⁷ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Werke, hg. Colli und Montinari, Bd. 4, S. 359.

⁸ Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre*, Werke, hg.v. Karl Schlechta, Bd. 3, S. 910.

⁹ Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre*, S. 626.

¹⁰ Er vermutet es in Formen der negativen Theologie. „Noch gibt es kaum etwas, das unsicherer wäre: denn zwar geht es dieser Erfahrung darum, ‚aus sich heraus‘ zu treten,

aber nur um sich am Schluss wiederzufinden, sich einzuhüllen und sich zu sammeln in der betörenden Innerlichkeit eines Denkens, das mit gutem Recht Sein und Wort ist, also Diskurs, auch wenn es jenseits jedes Sprechens Schweigen und jenseits jedes Seins Nichts ist.“ (Foucault. S. 133f.)

¹¹ In Cotzees Roman wird Elizabeth Costello von diesem Problem verfolgt. Die daran anschließende Debatte hat die Grenze zwischen der fiktiven Figur im Roman und dem Handeln in der gelebten Welt mit Absicht verwischt.

BIBLIOGRAPHIE

- Beyer, Marcel. 2008. *Kaltenburg*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Cavell, Stanley u.a. 2008. *Philosophy and Animal Life*. New York: Columbia UP.
- Coetzee, J.M. 2000. *The Lives of Animals*, 1999, deutsch: *Das Leben der Tiere*. Frankfurt: S. Fischer.
- Coetzee, J.M. 2004. *Elizabeth Costello. Acht Lehrstücke*. Frankfurt: S. Fischer.
- Foucault, Michel. 1974. *Das Denken des Draussen*. In *Schriften zur Literatur*, München: Nymphenburger. S. 130-156.
- Freud, Sigmund. 1972. *Zeitgemässes über Krieg und Tod* (1915). In Studienausgabe Bd. IX, Frankfurt: S. Fischer. S. 33-60.
- Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd II.
- Gesner, Konrad d.i. Gesnerus, *Redivius auctus & emendatus oder Allgemeines Thier-Buch*. Frankfurt : Wilhelm Gerlins, 1669.
- Hermanni, Friedrich. 1998. “Die Positivität des Malum. Die Privationstheorie und ihre Kritik in der neuzeitlichen Philosophie“. In Friedrich Hermanni und Peter Koslowski (Hg.), *Die Wirklichkeit des Bösen. Systematisch-theologische und philosophische Anmerkungen*. München: Fink. S. 49-72.
- Hüppauf, Bernd. 2009. *Der Frosch im wissenschaftlichen Bild*. In Bernd Hüppauf und Peter Weingart (Hg), *Frosch und Frankenstein*. Bielefeld (transcript). S. 137-164
- Kant. 1983. *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*. In Kant, *Werke in zehn Bänden*. Hg.v. Wilhelm Weischedel, Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leibniz. 1968. *Philosophische Werke* Bd. 4, Theodicee, übersetzt von J.H.v. Kirchmann, Leipzig: Felix Meiner. 1879 (*Studien zur Theodizee, über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels*) auch: Theodizee, übersetzt von A. Buchenau. Hamburg: Felix Meiner.
- Lorenz, Konrad. 1963. *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. Wien: Dr. G. Borotha-Schoeller.
- Marquard, Odo. 1980. “Artikel Malum“. In Joachim Ritter, K. Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel, Stuttgart: Schwabe. Bd. V, 653.
- Marquard, Odo. 1986. *Bemerkungen zur Theodizee*. In Willi Oelmüller (Hg.). Leiden, Paderborn: Schöningh.
- Mulhall, Stephen. 2009. *The Wounded Animal. J.M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*. Princeton und Oxford: Princeton UP.
- Müller, Julius. 1849. *Die christliche Lehre von der Sünde*. Dritte, vermehrte und verbesserte Ausgabe, Bd.1. Breslau: Josef Max.

- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra, Werke*. Hg.v. Colli und Montinari. München. Bd. 4.
- Nietzsche, Friedrich. 1958. *Aus dem Nachlass der Achtziger Jahre, Werke*. Hg.v. Karl Schlechta, München: Carl Hanser. Bd. 3.
- Poe, Edgar Allan. 1966. *Erzählungen in zwei Bänden*. München: Nymphenburger.
- Schelling, 1860. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*. Schellings sämtliche Werke, Stuttgart und Augsburg (Cotta) 1,7.
- Simonis, Walter. 2001. *Schmerz und Menschenwürde. Das Böse in der abendländischen Philosophie*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

POES CONCETTO SPAZIALE: DAS GEMÄLDE DES HAUSES USHER

Guido ISEKENMEIER,
Universität Stuttgart
ilwisek@ilw.uni-stuttgart.de

Abstract: This essay investigates the relationship of Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher* and the visual arts. After reviewing former research on the significance of the allusion to Henry Fuseli's *The Nightmare* and the description of Roderick Usher's pictures in the story, it proposes an intermedial reading in the light of Lucio Fontanas 'slash' paintings. This leads to the assumption that the House of Usher is in fact a tableau of the eponymous building.

Keywords: Poe, visual arts, Fuseli, Lucio Fontana, paintings

I.

Visualität spielt im Werk Edgar Allan Poes eine herausragende Rolle. Ob anhand der Landschaftsgärtnerei (*The Domain of Arnheim*), der urbanisierten Massen (*The Man of the Crowd*) oder der Inneneinrichtung (*The Philosophy of Furniture*), immer wieder sind es visuelle Verhältnisse, denen sich seine Texte widmen. Anschauliche Beschreibungen, Darstellungen von visuellen Wahrnehmungen, stehen häufig im Mittelpunkt seiner Erzählungen (und Essays), die gesammelt und in Textgruppen zusammengefasst werden, deren Bezeichnungen wiederum visueller Herkunft sind (*Tales of the Grotesque and the Arabesque*, vgl. etwa Burwick 1998).

The Fall of the House of Usher enthält nun zum einen einen ausführlichen Gedankenbericht des Ich-Erzählers¹ über das Sublime (Poe 1978: 397-398), in dem dieser den (visuellen) Eindruck zu fassen sucht, den der Anblick des Hauses Usher bei ihm hervorgerufen hatte. Zugleich kündigt die Erzählung damit den Effekt an, den sie hervorzurufen gedenkt – den eines Erhabenen ohne Wohlgefallen, also des Schaurigen, des 'Gotischen' (um einen weiteren Begriff kunsthistorischen Ursprungs ins Spiel zu bringen): "the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible" (Poe 1978: 397).²

Zum anderen unterhält *Usher* neben zahlreichen intertextuellen Referenzen³ auch intermediale Bezügen zur Musik⁴ und – vor allem – zur Malerei. In den folgenden vielzitierten Absätzen finden sich etwa ein Verweis auf Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli), die Ekphrasis eines Gemäldes von Roderick Usher sowie dessen Stilisierung zum abstrakten Künstler *avant la lettre*, zum “precursor of abstract art” (Phillips 1972): „From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vagueness at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why; – from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher. For me at least – in the circumstances then surrounding me – there arose out of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon his canvass, an intensity of intolerable awe, no shadow of which felt I ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli.

One of the phantasmagoric conceptions of my friend, partaking not so rigidly of the spirit of abstraction, may be shadowed forth, although feebly, in words. A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendor” (Poe 1978: 405-406).

Der ‘interpretatorische Mehrwert’ der Erwähnung Füsslis und der Beschreibung von Ushers Bild, ihr Nutzen für ein Verständnis der Geschichte, ist im Vergleich zur Relevanz der Antizipation moderner Kunst geradezu offensichtlich, weshalb nur kurz auf sie eingegangen werden soll (II). Nachdem aufgezeigt wurde, dass die bisherigen Versuche Poes Vorahnung oder Vorahnung einer “sort of abstraction that anticipates later modernist experiments in painting” (Gunning 1994: 198) unzureichend sind, soll eine Werkgruppe Lucio Fontanas (*Attese*, ab 1958-59, vgl. de Sanna 1995) als Lesehilfe vorgeschlagen werden (III.). Mit ihrer Hilfe sollte es möglich sein, eine bislang kaum beachtete Lesart der Erzählung plausibel zu machen, die auf der Annahme beruht, dass es sich bei dem Haus der Ushers um ein Gemälde und bei der ‘zigzag fissure’ (Poe 1978: 400 und 417) um einen Riss in diesem Bild handelt (IV.).

II.

Der Name Fuseli stellt eine einfache Referenz⁵ auf ein Œuvre dar, aus dem ein Bild herausragt, das den Titel *Der Nachtmahr* (Der Alp) trägt und in mehreren Fassungen ausgeführt wurde (vgl. Powell 1973: 97-100), deren

bekannteste die 1782 von der Royal Academy in London ausgestellt ist⁶. Es zeigt, neben dem Kopf eines Pferdes, das ob der pseudoetymologischen Beziehung zwischen *mare* und *nightmare* im Englischen für einige Verwirrung gesorgt hat⁷, einen nächtlichen Dämon, der auf der Brust einer schlafenden Frau sitzt. Bei diesem oben sitzenden und Albdrücken bereitenden Geist handelt es sich um einen männlichen Incubus (im Unterschied zum unten liegenden weiblichen Succubus), der in der Antike in Verbindung gebracht wurde mit einem “dream of impure coitus with the devil” (Giovanni Lovrich zit. nach Powell 1973: 56).

Erst Shackelford (1986) hat erkannt, dass *Usher* neben der Erwähnung Füsslis und der damit verbundenen indirekten Bezugnahme auf sein berühmtes Bild⁸ auch eine Anspielung auf das Gemälde enthält, als der Erzähler in der letzten Nacht versucht, Schlaf zu finden. „Sleep came not near my couch“ (Poe 1978: 411) sinniert er, um schließlich, kurz bevor er (vermeintlich) wieder aufsteht, zu berichten: „An irrepressible tremor gradually pervaded my frame and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm. Shaking this off with a gasp and a struggle, I uplifted myself upon the pillows [...]“ (Poe 1978: 411)⁹.

Diese Entzifferung des Incubus auf der Brust des Erzählers als Anspielung auf die in *The Nightmare* dargestellte Szene ermöglicht ein Verständnis der Funktion dieser Stelle, das sowohl ihre Überinterpretation als Vampirmotiv, als auch ihre Unterinterpretation als ungewöhnliche Ausdrucksweise vermeidet¹⁰. Das Auftreten des Albs zu später Stunde (“late in the night”, Poe 1978: 411), gerade als der Erzähler um Schlaf ringt, verstanden als Hinweis auf Füsslis Meisterwerk, bedeutet nichts anderes als die Eröffnung der Möglichkeit, dass genau zu diesem Zeitpunkt, nach einer hypnagogischen Phase, ein Traum beginnt¹¹. Als Aktant der Geschichte induziert der Incubus den Albtraum des Erzählers; als intermediales Element verweist er auf Füsslis Albtraum-Bild¹².

Wenn mit der Incubus-Szene eine Traumsequenz beginnt, so endet diese mit der Flucht des Erzählers aus dem Hause Usher. Die Möglichkeit, diesen Teil der Geschichte als Traum zu lesen, bleibt am Ende offen. “From that chamber, and from that mansion, I fled aghast” (Poe 1978: 417), heißt es, wobei dieses Zimmer natürlich kein anderes ist als sein Schlafzimmer. Denn dort findet sich Roderick Usher innerhalb der Traum-Erzählung ein: “I had taken but few turns in this manner, when a light step on an adjoining staircase arrested my attention. I presently recognised it as that of Usher. In an instant afterward he rapped, with a gentle touch, at my door, and entered, bearing a lamp” (Poe 1978: 412)¹³. Aber der Schlafraum des Erzählers ist natürlich auch der Ort, an dem er, *aus* oder besser: *von* seinem Traum aufgeschreckt, erwacht, um entgeistert (*aghast*) zu entfliehen.

Darüberhinaus ist die Reaktion des Erzählers auf die Entdeckung des Incubus (“Shaking this off [...]”, Poe 1978: 411) ein verbales Echo seiner früheren Bemühungen, sich selbst von der Traumhaftigkeit seiner Erlebnisse zu überzeugen: “Shaking off from my spirit what *must* have been a dream [...]” (Poe

1978: 400). Immer wieder vergleicht er seine Erfahrungen mit einem Traum, ob anlässlich Rodericks Gitarrenspiel (“I listened, as if in a dream [...]”, Poe 1978: 404) oder angesichts des Hauses Usher: “I looked upon the scene before me [...] with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium” (Poe 1978: 397). Die intermediale Referenz auf Füsslis *Nachtmahr* ist also Teil einer Strategie des Textes, die Geschichte des Falles des Hauses Usher nicht nur als Ereigniskette in der fiktionalen Welt des Erzählers, sondern als Geschehen im Traum des erlebenden Ichs, gewissermaßen als Fiktion zweiter Ordnung, darzustellen: “In *The Fall of the House of Usher*, Edgar Allan Poe entices his readers to view the narrator’s experiences as a dream” (Shackelford 1986: 18). Auf die daraus resultierende ‘ontologische’ Verunsicherung wird zurückzukommen sein.

Da sich schon die Entschlüsselung eines nur indirekt, über den Namen des ‘Autors’ (Fuseli) und die Übernahme eines Bildgegenstandes (des Incubus) aufgerufenen Gemäldes als derart bedeutsam erweist, liegt es gewiss nahe, auch die Beschreibung von Roderick Ushers Gemälde als intermediale Referenz aufzufassen. So hat Brennan (1990a, 1990b) versucht, sie als Ekphrasis von Bildern Joseph Mallord William Turners zu lesen: “For instance, like the interior light-flooded rectangle of Usher’s painting, Turner’s *Interior at Petworth* (1835-40) is not ‘rigidly’ executed in ‘the spirit of abstraction’, for the traces of a real interior space, named by the title, remain. Moreover, as in Poe’s description, ‘a flood of intense rays’ from an unseen source rolls ‘throughout’ the space and bathes the picture in a ‘splendor’ that blurs the traces of line and form. Significantly, just as Usher’s rectangle contains white, so Turner’s interior ‘flood’ is white at its focal point. White, moreover, is a color he called ‘the substitute of light’” (Brennan 1990a: 606).

Zum Beispiel (“For instance”) dieses Bild¹⁴, oder auch ein anderes (*Sun Setting Over a Lake*, Brennan 1990a: 607) – offenkundig geht es nicht um eine genaue Entsprechung zwischen Bildbeschreibung und beschriebenem Bild, sondern um einen bildnerischen Stil, eine künstlerische Machart. Die Art und Weise, in der die Ekphrasis in *Usher* derart als Pastiche¹⁵ ausgewiesen wird, ist jedoch problematisch. Denn es handelt sich nicht um eine Analyse der Ähnlichkeiten zwischen Ushers und Turners Stil aus kritischer Distanz; eher schon um den forcierten Einsatz der Worte der Beschreibung von Ushers Gemälde, um über ein Bild Turners zu sprechen. Das Vokabular der Ekphrasis wird in bruchstückhaften Zitaten verwendet, um einen im Bild verorteten sublimen Stil zu charakterisieren.

Ob indes Ushers Stil zu malen Gemeinsamkeiten mit Turners “masterfully indistinct sublime style” (Poe 1978: 605) hat, hängt wesentlich von der vom Erzähler geäußerten Einschätzung ab, die Bilder Füsslis seien im Vergleich “too concrete” (Poe 1978: 405)¹⁶ und seine Beschreibung gelte einem Bild Ushers, “not ‘rigidly’ executed in ‘the spirit of abstraction’” (Brennan 1990a: 606, vgl. Poe 1978: 405). Diese nicht so strenge Abstraktion ist jedoch

ein sehr unverbindliches Stilmerkmal, das Brennan (1990b) nicht nur auf Turner, sondern auch auf Mark Rothko anwenden kann, in dessen Ästhetik wiederum eine Spielart des Erhabenen, "the concrete sublime" (Diane Waldman zitiert in Brennan 199b: 357), eine Rolle spielt. Der gemeinsame Zug von Usher, Turner und Rothko besteht somit in einem erhabenen Stil, verstanden als unvollständige Abstraktion¹⁷.

Wie inhaltsarm dieser transhistorische Stilbegriff des Sublimen letztlich ist, zeigt sich spätestens, wenn er auch noch transgenerisch auf Poes Schreibweise gewendet wird: "Not surprisingly, the prose style Poe uses early in the story to describe the murky atmosphere of the house [...] parallels the style he attributes to Roderick's picture: Poe depicts Usher's painting as ambiguous and lacking clear linear boundaries" (Brennan 199a: 605). Abgesehen davon, dass das Urteil über Ushers Gemälde weniger Poes, als das 'seines' Erzählers ist, bleiben am Ende lediglich zwei Stilmerkmale übrig, "ambiguous and lacking clear linear boundaries". Ersteres wird weithin, vom New Criticism bis zum Dekonstruktivismus, als Inbegriff des Literarischen schlechthin, nicht eines spezifischen Schreibstils, gelesen; letzteres ist ein formales Kriterium, das sich kaum von seiner visuellen Herkunft trennen lässt, um auf einen Erzähltext angewandt zu werden, in dem es zwar transgressive Ereignisse geben mag, aber keine Vorstellung von klaren, linearen Grenzen¹⁸.

In Anbetracht dieser Schwierigkeiten des Unterfangens, Usher mit Turner (und Rothko) zusammen zu bringen, scheint es sinnvoller, die Ekphrasen in *Usher* nicht als intermedialen, sondern als intratextuellen Verweis zu lesen, als Vor-Spiegelung der späteren Beschreibung von Madelines provisorischer Grabstätte: "Even when Madeline is dead and the narrator has helped Roderick carry the coffin to the underground tomb, the narrator still does not recognize that Roderick's painting, on the simplest level, had been his sister's tomb" (Garmon 1972: 13)¹⁹. Die Entsprechungen zwischen Rodericks Gemälde und der provisorischen Grabstätte Madelines sind augenfällig: das Bild zeigt "an immensely long and rectangular vault or tunnel" (Poe 1978: 405), Madelines Gruft wird als "vault" (Poe 1978: 409) beschrieben mit einem "long archway through which we reached it" (Poe 1978: 410); das Kellergewölbe auf dem Bild liegt "at an exceeding depth" (Poe 1978: 405), die Grabkammer "at great depth" (Poe 1978: 410); ersteres besitzt keinen Ausgang oder Abzug ("No outlet was observed in any portion of its vast extent", Poe 1978: 406), letztere lässt kein Licht herein ("entirely without means of admission for light, Poe 1978: 410); im einen Fall ist keine Lichtquelle erkennbar („no torch, or other artificial source of light was discernible“, Poe 1978: 406), im anderen ersticken die Fackeln beinahe („our torches, half smothered in its oppressive atmosphere“, Poe 1978: 409).²⁰

So fügt sich die Beschreibung von Ushers Bild in eine Logik der Korrespondenzen ein, der „sympathies of a scarcely intelligible nature“ (Poe 1978: 410), die die Konstruktion von *Usher* bestimmen (vgl. etwa Timmerman 2003): Rodericks Antlitz spiegelt sich in der Fassade seines Hauses²¹, sein

Zustand in der „mental landscape“ (Timmerman 2003: 234), der „Korrespondenzlandschaft“ (Wolf 2007: 58), die der Erzähler eingangs betritt („a singularly dreary tract of country“, Poe 1978: 397); die Entsprechung zwischen Gebäude und menschlichem Kopf findet sich wieder in *The Haunted Palace*, das den Prozess des Wahnsinnig-Werdens allegorisch protokolliert; schließlich der *Mad Trist* der Madelines Rückkehr spiegelnd begleitet: „Every step of Ethelred to force the entrance to the hermit’s dwelling has its mirror in Madeline’s clangorous escape from the dungeon“ (Timmerman 2003: 237). Auch die Funktion der Ekphrasis von Ushers Bild, das wie Cannings Buch ausschließlich in der fiktionalen Welt der Kurzgeschichte existiert, besteht darin, diese Kette von Doppelungen fortzuführen, die ein Strukturprinzip der Erzählung sind. Wie der Verweis auf Füsslis Bild passt sie so zu einer durchgehenden Strategie des Textes, für die sie bloß ein weiteres Indiz ist, eine Interpretations-Hilfe, aber kein intermedialer Interpretations-Ansatz.

III.

Auf der Suche nach einer genuin intermedialen Lesart von *Usher*, die nicht nur Zusatz oder Fußnote zu den gängigen Interpretationsmustern der Geschichte als Traum eines unzuverlässigen Erzählers oder als romantisches Spiegelkabinett ist, wurde gelegentlich versucht, die Ausführungen des Erzählers zu Ushers Malkünsten als gänzlich unzeitgemäß, als völlig losgelöst von zeitgenössischen Tendenzen (wie etwa bei Turner) zu verstehen. Als Vorwegnahme moderner Kunst sind die Ausführungen des Erzählers zu Ushers Abstraktionen natürlich anachronistisch: „no school of semi- or non-representational painting which might have guided Poe’s description became prominent until long after he was dead, and then not in America“ (Phillips 1972: 16). Da seine antizipativen Hinweise obendrein wie gesehen reichlich vage bleiben, kann es kaum überraschen, dass die Versuche, Verbindungen zur Malerei des 20. Jahrhunderts herzustellen, unspezifisch, ja beliebig bleiben. Auf die ein oder andere Art scheint Usher der Prototyp nicht nur einer, sondern beinahe aller modernen künstlerischen Bewegungen zu sein: “It would seem that the first modern non-objective paintings were done by Roderick Usher, at some time prior to the publication of the story in *Burton’s Gentleman’s Magazine* in 1839. 1839 is quite a while ago, yet the passage seems not so badly ‘out-of-date’. Usher does both relative and pure abstractions, showing kinship with Picasso and Mondrian and with the many artists who have done both kinds; his abstractions exist to achieve the greatest intensity and freedom of expression (almost a formula for ‘abstract-expressionism’), his abstract painting speaks a language eluding verbal description, yet saying more about the depths of the soul than mere words can (here one is reminded of a good many of the claims made for modern paintings, say the comments of Sam Hunter on Jackson Pollock). Further, the relative abstraction suggesting a tunnel far underground filled with anti-naturalistic light (and expressive of underground terrors in the

soul), is very much a surrealistic painting. One may think, too, of the long haunted vistas in the early work of Chirico. The subordination of the rational; the struggle of subconscious forces for expression (as in the surrealists, and in Kandinsky, or Pollock); the simplicity and nakedness of design (as in De Stijl painters such as Mondrian and Van Doesburg and in a Suprematist such as Malevich); the radical reduction or distortion – and sometimes rejection – of a common and natural world (as in most important painters since the impressionists) – in all these respects the paintings of Usher, as invented by Poe, can be truly said to be modern” (Ramsey 1959: 211-212).

Eine solche sich durch *name dropping*, enumerative Syntax („as in..., and..., or...“) und assoziative Verknüpfungen („one is reminded of...“) hervortuende Reihung von formalen und inhaltlichen Merkmalen, von Stilen und Tendenzen, hilft einer Erschließung von Poes Text nicht weiter. Selbst Brennan (1990b: 357), der die visuelle Welt Ushers (nebst Turner) ebenfalls mit ungleichzeitigen künstlerischen Entwicklungen, namentlich dem postmodernen Erhabenen, in Zusammenhang bringt, beanstandet die allzu unspezifischen Bezüge: „Without ever specifying particular works, both critics mention Mondrian (Phillips 15; Ramsey 211) – ostensibly because Poe says [that] Roderick’s paintings are ‚pure abstractions‘ that have an ‚utter simplicity‘ and ‚nakedness of design‘“. Ob es indes überzeugen kann, Mondrian’s *Composition with Red, Yellow, Blue, and Black* als „too linear, too geometrical, too parallel Roderick’s art [sic!]“ (Brennan 1990b: 357) abzulehnen, um sodann Rothkos *Red, Orange, Orange on Red* als Beispiel einer „uncanny resemblance [...] between Poe’s verbal representation of Usher’s painting in 1839 and Rothko’s modern abstract-expressionism“ (Brennan 1990b: 358) zu empfehlen, sei dahingestellt. Über Phillips’ und Ramseys Vorgehen hinaus geht Brennan (1990b: 358) jedoch, wenn er als weiteren Bezugspunkt für eine proto-modernistische Sicht auf *Usher* den letzten Absatz ins Spiel bringt: „The intense colors of these indeterminate rectangles [in Rothko’s picture] suggest the blood-red radiance that shines, at the end of Poe’s story, through the simultaneously disintegrating boundaries of both Usher’s house and his mind“.

Im folgenden soll deshalb versucht werden, an die Stelle der diffusen Verbindung von *Poe and Modern Art* (Ramsey 1959) eine Entsprechung zwischen *Usher* und einer viel späteren ‚Malweise‘ herzustellen, die weder auf ein einzelnes Bild noch eine ganze Litanei von Künstlern abzielt, sondern auf einen spezifischen Gestus, ein Kunstwollen. Anhaltspunkte für eine solche ‚visuelle Gebärde‘ finden sich dann auch nicht in der Ekphrasis von Ushers Bild, sondern in der Schlusszene: „From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure, of

which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the ‘*House of Usher*’” (Poe 1978: 417).

Bemerkenswert am so beschriebenen Kollaps, dem Fall des Hauses Usher, ist vor allem seine räumliche Implausibilität. Damit ist nicht der Zusammenbruch des Hauses an sich gemeint, der durch den Wirbelsturm, die Windhose („whirlwind“, Poe 1978: 412), durchaus motiviert ist; auch nicht – oder zumindest noch nicht, zunächst nicht – das Auseinanderbrechen des Hauses entlang einer Bruchlinie, eines Risses, der ja schon zuvor (Poe 1978: 400) sorgfältig notiert worden war. Es geht vielmehr darum, wie das Haus der Ushers vollständig und ohne Überrest in dem Tümpel, dem vor dem Haus gelegenen Gebirgssee („tarn“), versinken kann.

Denn es handelt sich nicht einfach um ein Haus, eher einen Palast, ja eine Burg, mit Dammweg und Bogengang („causeway“ und „archway“, Poe 1978: 400), einem Atelier, zu dem man durch „many dark and intricate passages“ (Poe 1978: 400) gelangt; mit nicht nur etlichen Gemächern (vgl. die „scarcely less gloomy apartments of the upper portion of the house“, Poe 1978: 410), sondern auch mit zahlreichen Kellergewölben („numerous vaults“, Poe 1978: 409) sowie einem Bergfried aus feudalen Zeiten („donjon-keep“, Poe 1978: 410). Das Untergehen dieses gewaltigen und zu größeren Teilen unterirdisch gelegenen Gebäudes in jenen daneben liegenden Teich ist schwerlich vorstellbar, zumal der Erzähler auf seiner Flucht die Räumlichkeiten noch einmal in gleichsam umgekehrter Richtung durchläuft (chamber → mansion → causeway) und damit an die zuvor mühsam aufgebaute Topologie erinnert. Das, was mit dem Haus der Ushers zusammenbricht, ist so vor allem die Illusion von Räumlichkeit, der Eindruck eines sich dreidimensional entfaltenden Schauplatzes.

Die so inszenierte Vernichtung fiktionalen Raumes lässt sich als Vorläufer der spzialistischen Kunst Lucio Fontanas lesen. Seit Ende der 50er Jahre hatte Fontana, unter anderem in dem Zyklus der *Attese* (Erwartungen) genannten Bilder, Leinwände zerschnitten²². In der reduziertesten Form handelt es sich um einen einzelnen Schnitt (*taglio*) in einer monochromatischen Fläche (vgl. etwa *Concetto spaziale: Attesa* von 1960²³). Die aufgeschnittene Leinwand macht darauf aufmerksam, „dass das Bild zunächst eine materielle Fläche sei, bevor es eine Darstellung von etwas sein könne“ (Lüthy 2006: 163), richtet sich gegen das „Erbe der Renaissance“ (Fontana 1995: 268), also gegen die Erzeugung einer räumlichen Illusion auf einer zweidimensionalen Fläche: “Mit einer scheinbar einfachen Geste – die im Laufe der Zeit immer wieder neue Interpretationen erfahren hat – gelang es Fontana, den Illusionismus der Kunst zu überwinden” (Hess 2006: 7).

Gerade so, wie Fontana es derart unternimmt, „die Darstellungsleistung des Bildes zu liquidieren“ (Lüthy 2006: 165), lässt Poe in *Usher* den fiktionalen Raum kollabieren. Poes Geschichte ist Konzeptkunst, eine Auslegung, die der Erzähler seinerseits hinsichtlich der Gemälde Ushers artikuliert hatte: „If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher“ (Poe 1978: 405) – almost a formula for ‘conceptual art’, wie sich in Anlehnung an Ramsey (1959: 211) sagen ließe. Beide *concetti spaziali* verlaufen dabei über einen Spalt im Bild, die “zig-zag fissure” erscheint als Äquivalent von Fontanas *tagli*. Der Unterschied zwischen der Geste Fontanas und der Poes besteht lediglich darin, dass ersterer den imaginären Raum auf den realen Raum hin öffnet (Lüthy 2006: 165)²⁴, während letzterer den fiktionalen Raum in einen Bildraum transformiert. Die “fissure [...] extending from the roof of the building [...] to the base” (Poe 1978: 417) ist kein Sprung im Hause Usher, dem Gebäude, sondern ein Riss im Bild dieses Hauses.

Das Haus Usher, so müsste die Konsequenz aus diesen Überlegungen lauten, ist ein Gemälde. Nichts anderes will Poe am Ende der Geschichte zum Ausdruck bringen, indem er es in Anführungszeichen und Kursiva setzt: “the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the *House of Usher*” (Poe 1978: 417). Dies ist nicht nur ein weiterer Hinweis auf die Doppeldeutigkeit, derzufolge *House of Usher* sowohl die Familie, als auch das Wohnhaus ihrer Mitglieder meinen kann, denn diese Ambiguität wird bereits durch die Anführungszeichen alleine angezeigt: “the quaint and equivocal appellation of the *House of Usher* – an appellation which seemed to include [...] both the family and the family mansion” (Poe 1978: 399)²⁵. Die zusätzlichen Kursiva bedeuten vielmehr, dass es sich um einen Werknamen handelt, den Titel eines Bildes – des Bildes, dem, wie nun gezeigt werden soll, der Erzähler eingangs gegenübertritt, und das am Ende im Wasser versinkt.

IV.

Obgleich der Erzähler hinsichtlich des Gemäldes des Hauses Usher keine expliziten Ekphrasis-Signale gibt, finden sich in *Usher* zahlreiche Indizien, die darauf hinweisen, dass er ein Bild betrachtet. Indirekt leisten dies die intermedialen Thematisierungen von Füssli und die Beschreibung der Malerei Ushers²⁶. Hinzu kommen wiederholte Ausführungen zur Unmöglichkeit, Ushers Bilder in Worte zu fassen²⁷, die – getreu der Logik der Fiktion, nach der gerade solche Erzählungen ganz gewiss erfunden sind, die fortwährend ihren Wahrheitsgehalt beteuern – zu erkennen geben, dass es *Usher* unternimmt, mit sprachlichen Mitteln zu malen, ein Gemälde nachzuahmen. Schließlich wird von Anfang an deutlich markiert, dass der Erzähler den Schauplatz der Geschichte in seiner Bildlichkeit, piktoral wahrnimmt. Das Haus wird beschrieben, als ob es sich um ein Bild handelt: “I scanned more narrowly the real aspect of the building. Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior,

hanging in a fine-tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability. Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn” (Poe 1978: 400).

Die Perspektive des Betrachters ist bemerkenswert. Er scheint zur gleichen Zeit, im selben Augenblick, das Gebäude als Ganzes (“[i]ts principal feature”, “its still perfect adaptation of parts”) *und* das kleinste Detail (“individual stones”, “a barely perceptible fissure”) sehen zu können. Chandler (1991: 52) erkennt diese Doppelperspektive, bezieht sie jedoch auf das viel diskutierte Problem der (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers²⁸: “The perspective of the narrator as he takes in the ‘real’ aspect of the house is jarringly surreal: while he stands at a sufficient distance to take in the whole discolored facade and estimate its ‘excessive’ antiquity, he also notes ‘minute fungi’ hanging in ‘fine tangled web-work’ from the eaves – something it would have been impossible to see in such detail from the presumed distance. The same odd perspectival disjuncture occurs when he speculates that ‘the eye of a scrutinizing observer’ might ‘perhaps’ find ‘a barely perceptible fissure’ along the front of the building, leaving it to the reader to decide whether he is in fact claiming to have seen such a thing and, if so, how such a claim is possible from his vantage point. These quick shifts of perspective, ambiguously presented, can serve either to reinforce the impression that the narrator is extraordinarily observant and sensitive, and moreover, possessed of almost preternatural visual powers, or to undermine his credibility when added to previous proofs of his overactive and projective imagination.”

Indes sind alle Spekulationen über die außergewöhnliche Sehkraft des Erzählers hinfällig, wenn es sich nicht um ein ‘reales’ Gebäude, sondern um ein Bild desselben handelt. Weshalb sonst sollte er wohl von “fabric” (das neben einigen mehr oder weniger architektonischen – ‘Struktur’ und ‘Gefüge’ – in erster Linie textile Bedeutungen wie ‘Gewebe’ oder ‘Stoff’ besitzt und nicht zuletzt ‘Leinwand’ bedeutet) oder von “discoloration” sprechen. Gewiss handelt es sich bei diesem ‘entfärbten’ Haus nicht um ein historisches Bauwerk, sondern um ein altes Gemälde.

Auch die Art und Weise, in der die “barely perceptible fissure” eingeführt wird, erklärt sich aus der Tatsache, dass sie sich in der Leinwand eines Bildes des Hauses Usher findet: es ist eine Frage der Beleuchtung. Denn als der Erzähler das Gemälde erreicht, wird es bereits dunkel (“the shades of the evening

drew on”, Poe 1978: 397). Unter derartigen visuellen Bedingungen, gegen den dunklen Nachthimmel über einer nicht minder düsteren Landschaft (“a singularly dreary tract of country”, Poe 1978: 397), lässt sich ein Riss in einem Bild, das ein “mansion of gloom” (Poe 1978: 398) zeigt, wohl kaum erkennen. Diese aufgrund der Kontrastverhältnisse zunächst übersehene (“once barely-discernible”, Poe 1978: 417) Spalte kommt erst zum Vorschein, als der untergehende Mond hinter ihr steht und durch sie hindurchscheint. Allein ein “scrutinizing observer” hätte sie sogleich entdecken können, und was könnte ein solch ‘eingehend prüfender Blick’ anderes sein als der des Betrachters eines Gemäldes²⁹.

Die Geschehnisse in *Usher* sind also Traum oder, wie sich nun präzisieren lässt, Imagination des Erzählers. Was sich von seinem Eintritt in das Haus bis zu seiner Flucht zuträgt, geschieht nicht in der fiktionalen Welt, sondern in seiner Vorstellungskraft, die sich aus dem Anblick des Bildes ‘House of Usher’ speist. Als er sich schließlich ob des grauenvollen Endes seiner Vision abwendet (oder aus seinem Traum erwacht), erfasst ein Windstoß das Bild – zweifellos das Pendant des Wirbelwindes in der imaginierten Binnenerzählung – reißt es auseinander und weht die Bruchstücke in den See, in dem sie versinken: “and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the ‘House of Usher’” (Poe 1978: 417).

NOTEN:

¹ Bereits zu diesem Zeitpunkt, zu Beginn der Geschichte, wird das kognitive Privileg des erzählenden über das erlebende Ich (Cohn 1978: 151), seine Fähigkeit „to cast a retrospective light on past experience“ (Cohn 1978: 168) dadurch unterminiert, dass er seit seiner Erlebnisse kaum Fortschritte in ihrer Einordnung gemacht hat („I know not how it was – [...]“, Poe 1978: 397; „an utter despression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium“, Poe 1978: 397). Insofern es sich in diesem Sinne um einen Erzähler handelt, der von einer „existential crisis that has remained unresolved“ (Cohn 1978: 168) berichtet, ist es nicht verwunderlich, dass seine *self-narration* (Cohn 1978: 147), sein retrospektiver Gedankenbericht, der jene Distanz zum Vergangenen braucht, den der Tempuswechsel markiert („I know not how it was [...]“), mehr und mehr zum *self-narrated monologue* (Cohn 1978: 166) wird, einer introspektiven Gedankenwiedergabe („he can only relive his dark confusions“, Cohn 1978: 168). Auf diese Weise zeichnet der Diskurs des Erzählers die fortschreitende Immersion in die Welt Roderick Ushers nach, die dem erlebenden Ich auf der Ebene der Geschichte widerfährt.

² Vgl. Voller (1988: 32): „Poe is seeking to test, through his fiction, the received claims that through the aesthetics of the sublimity, terror leads either to a sense of human grandeur and elevation or to a recognition of reason as the only human faculty capable of rescuing meaning from otherwise-overwhelming cognitive experience“. Allerdings

lässt sich die Vorstellung des Sublimen (“desolate or terrible”, aber “half-pleasurable”), gegen die Poe einen “sense of insufferable gloom” (Poe 1978: 397) in Stellung bringt, weder mit Burkes (“human grandeur and elevation”) noch mit Kants Konzept des Erhabenen (“reason [...] rescuing meaning”) zur Deckung bringen.

³ Diese gelten alle existierenden ‘Büchern’ (Poe 1978: 408-409, wo zehn Werke genannt werden; vgl. Mabbots Anmerkungen 16 bis 25), mit Ausnahme der fiktiven Ritterromanze *Mad Trist* des Sir Launcelot Canning (*Trist: a meeting – as between two knights – not a tryst in the sense of a lover’s meeting, though that meaning of the word may not be completely irrelevant*”, Poe 2004: 213, Fn. 4), dem einzigen Text, der nicht nur erwähnt, sondern auch zitiert wird und sogar für den Plot der Geschichte wichtig ist (Poe 1978: 413-415, vgl. Mabbots Anmerkung 30).

⁴ Vgl. Ushers „improvised dirges“ (Poe 1978: 405), die den Erzähler (fälschlich, vgl. Mabbots Anmerkung 9) an von Weber denken lassen, sowie die Rolle der Laute im Motto (Poe 1978: 397) und in *The Haunted Palace* (Poe 1978: 406-407).

⁵ Eine *référence simple* in der Typologie von Formen der Intertextualität bei Samoyault (2001: 33-50), also eine Art der *intégration-suggestion* (Samoyault 2001: 44), die sich zum Zwecke präziserer Benennung auf intermediale Bezüge übertragen lässt.

⁶ Vgl. <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares/infocus/nightmare.htm> [2009-09-12].

⁷ Powell (1973: 59) schildert die Rolle des Dichters und Arztes Erasmus Darwin, Großvater von Charles, in dieser irrtümlichen Verknüpfung und resümiert: „Fuseli’s painting would thus have been indirectly responsible, through Darwin, for the still common misunderstanding of the word ‚nightmare‘ and its erroneous connection with a ‚mare‘ or female horse.“

⁸ Vgl. Shackelford (1986: 19): „That Poe knew Fuseli’s painting is highly likely. The exhibition of *The Nightmare* became a *cause célèbre*.“ Vgl. dagegen Phillips (1972: 15): „Although Poe may have seen Fuseli, who lived in England from about 1775 until he died [...], it is doubtful that even that painter’s prominence would have left an impression on the young Poe. Unless the older Poe was simply dropping Fuseli’s name, he would have to have seen his paintings in America to gain a lasting impression.“

⁹ Dies ist eine *allusion* im Sinne Samoyaults (2001: 44), die zweite Variante einer *intégration-suggestion*. Diese Einordnung ist nicht ganz einfach vorzunehmen, da berücksichtigt werden muss, dass eine intermediale Einbeziehung eines Gemäldes in einen gedruckten Text, eine „opération d’absorption d’un texte par un autre“ (Samoyault 2001: 43) bei der der Bezugstext gemalt ist, niemals *citation (intégration-installation*, Samoyault 2001: 43), also ‚wörtliche‘ Übernahme sein kann, es sei denn als ‚manifeste‘ Intermedialität, also in Form einer Reproduktion des Bildes als Bild. Genausowenig kann eine ‚verdeckt‘ intermediale Referenz vom Text auf das Bild *impli-citation (intégration-absorption*, Samoyault 2001: 44-45) sein. Doch selbst wenn man eine wörtliche Wiedergabe, eine Beschreibung eines (Teils eines) Bildes in Worten, als eine Art des Zitierens ansieht, handelt es sich nach Samoyaults Kriterien im diskutierten Beispiel nicht um *citation*, da das Zitat nicht markiert ist, und auch nicht um *impli-citation*, da der Incubus nicht auf der Brust einer schlafenden Frau, sondern auf der des Erzählers sitzt. Vgl. zur Unterscheidung von

‚manifeste‘ und ‚verdeckte‘ Intermedialität Wolf (2008).

¹⁰ Vgl. Garmon (1972: 12): „One critic has taken the use of the word incubus to indicate the presence of a vampire motif. The word as used in the story, however, means no more than a frightening, burdensome or oppressive sensation. The narrator says he feels ‚upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm““. Chandler (1991: 59) schreibt die Banalisierung der Textstelle weiter fort: „[H]e gives way to fear that, characteristically, he describes as generated by an ‚incubus‘ – an alien presence – within his very heart““.

¹¹ Mit dem Überschreiten der Schwelle zum Schlaf und damit zum (Alb-)Traum wird der Incubus auch durch die widersprüchlichen Angaben des Erzählers zu seinem Wachzustand in Verbindung gebracht: Zunächst erklärt er, dass er nicht (ein)schlafen konnte („Sleep came not near my couch“, Poe 1978: 411); wenig später, nach der Entdeckung des Incubus, beschließt er indes, dass er nicht noch länger schlafen sollte („I felt that I should sleep *no more* during the night“, Poe 1978: 413).

¹² Poe gehörte eben nicht zu denen, die den Albtraum fälschlich mit dem Pferd anstatt mit dem Incubus in Verbindung brachten (vgl. Powell 1973: 59). Völlig unverständlich bleibt mir, wie Thompson in seiner Ausgabe von „Usher“ erst ausführlich auf Fuseli und ‚Nightmare‘ eingehen kann, um dann die Incubus-Stelle davon völlig unbeeindruckt zu interpretieren. Dabei handelt er zunächst (in der Fuseli-Anmerkung) eingehend vom Incubus: „The hunched over creature is an *incubus*, the male form of a bisexual demon; in its female form it is called a *succubus*. As succubus, the demon comes to sleeping men, causing an erotic but nightmarish dream and gathers their sperm. The sperm undergoes a demonic transformation, and the succubus changes into the male form. It comes to sleeping women, again causing disturbing erotic dreams and impregnates them with the demon seed. In both cases, the sleepers experience a sense of heavy oppression, as if something were sitting on their abdomens and chests, so that the dreamers gasp for breath“ (Poe 2004: 206, Fn. 3). In der Anmerkung zur Incubus-Stelle ist von Füsslis Bild dann aber keine Rede mehr, stattdessen wird die Anspielung als gänzlich unspezifisch aufgefasst: „Poe’s narrator uses the *allusion to the incubus myth* to suggest that the apprehensiveness he feels is imaginary (paradoxically raising the possibility it is not)“ (Poe 2004; 212, Fn. 1, meine Hervorhebung).

¹³ Da dies ein geträumter Raum ist, findet sich dort als „only book immediately at hand“ (Poe 1978: 413) der fiktive ‚Mad Trist‘, im Unterschied zu den realen Büchern in Ushers Bibliothek.

¹⁴ Vgl. http://www.artchive.com/artchive/T/turner/turner_petworth.jpg.html [2009-09-13].

¹⁵ Vgl. Samoyault (2001: 39): „Il s’agit moins de renvoyer à un texte précis qu’au style caractéristique d’un auteur, et pour ce faire, le sujet importe peu.“

¹⁶ Vgl. Brennan (1990a: 605): „Poe’s narrator correctly rejects the Romantic painter Fuseli as similar to Usher“.

¹⁷ Vgl. das von Brennan (1990b: 357) zitierte Urteil Barnett Newmans über Piet Mondrians Bilder, das ‚abstrakt‘ gegen ‚erhaben‘ ausspielt: „a pretty abstract art that stood in opposition to ... sublimity“.

¹⁸ Lotman (1972: 332) spricht vom narrativen Ereignis als „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“. Es ist klar, dass man es dabei stets eher mit ‚semantischen Grenzgebieten‘ als mit Grenzlinien zu tun hat.

¹⁹ Vgl. dagegen aus ‚vampiristischer‘ Sicht Bailey (1971: 109, meine Hervorhebung): “During these days, wherever or whatever Madeline is, Roderick turns to music and art. Among his ‘phantasmagoric’ pictures, he paints a vault, illuminated by ‘a flood of intense rays,’ deep beneath the surface of the earth. *It cannot be a preview of Madeline’s vault*, for Madeline is later entombed by ‘half smothered’ torchlight that ‘gave us little opportunity for investigation’ in a vault ‘entirely without means of admission for light.’ What can Roderick’s painted vault mean, lighted with what the narrator calls ‘ghastly and inappropriate splendor’?”.

²⁰ In der Beschreibung der Innenwände der Zugänge vermeidet der Text eine offensichtliche Identifikation der beiden Räume durch unterschiedliche Farbakzente („the interior [...] with low walls, smooth, white, and without interruption or device“, Poe 1978: 405; „the whole interior [...] carefully sheathed with copper“, Poe 1978: 410).

²¹ Die sich ihrerseits im vorgelagerten See spiegelt (Poe 1978: 398).

²² Eigentlich handelt es sich bei diesen Bildern um eine Art von Reliefs, die die Grenze zwischen Malerei und Bildhauerei überschreiten: „Für mich sind es perforierte Leinwände, die eine Skulptur darstellen, ein neues Faktum in der Skulptur“ (Hess 2006: 8). Vor den Schnitten (*tagli*) hatte Fontana bereits mit Löchern in der Leinwand (*buchi*) gearbeitet.

²³ <http://www.fondazioneeluciofontana.it/galleria.html> [2009-09-14].

²⁴ Vgl. Fontana (zit. Hess 2006: 8): “Wenn ich als Maler an einem meiner durchlöchernten Bilder arbeite, habe ich nicht die Absicht, ein Gemälde zu machen: Ich will einen Raum öffnen, eine neue Dimension der Kunst erschaffen, in eine Beziehung zum Kosmos treten, der sich jenseits der begrenzten Oberfläche des Gemäldes ins Unendliche erstreckt”. Diese Erklärung hat wiederum eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Erscheinen des Mondes in “Usher”: “The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure” (Poe 1978: 417).

²⁵ Derselbe Unterschied zwischen ‚House of Usher‘ und ‚*House of Usher*‘ findet sich auch in Thompsons Ausgabe (Poe 2004: 201; 216), stellt also wohl kein typographisches Versehen dar.

²⁶ Nach Wolf (2008: 327) bedarf es spezieller ‚Lesehilfen‘, z.B. paratextueller Hinweise, um das Vorliegen intermedialer Imitation oder Inszenierung zu erkennen. M.E. können jedoch alle Formen intermedialer Thematisierung als derartige Hilfen fungieren.

²⁷ Vgl. Poe (1978: 405): „from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words“; sowie Poe (1978: 405): „One of the phantasmagoric conceptions of my friend [...] may be shadowed forth, although feebly, in words“.

²⁸ Vgl. neuerlich Gruesser (2004).

²⁹ Vgl. Burwick (1998: 432, meine Hervorhebung): “In the manner of an art critic commenting on the composition of a painting, the narrator ‘reflected that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of *the details of the picture*, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression’ (M 2 [=Poe 1978]: 398)”.

BIBLIOGRAPHIE

- Bailey, J. O. 1971. "What Happens in 'The Fall of the House of Usher'?" *Edgar Allan Poe. 'The Fall of the House of Usher'*. Ed. Eric W. Carlson. Columbus: Charles E. Merrill (100-119).
- Brennan, Matthew C. 1990a. "Turnerian Topography: The Paintings of Roderick Usher". *Studies in Short Fiction* 27 (4) (605-608).
- Brennan, Matthew C. 1990. "Poe's Gothic Sublimity: Prose Style, Painting, and Mental Boundaries in 'The Fall of the House of Usher'". *Journal of Evolutionary Psychology* 11 (3-4) (353-360).
- Burwick, Frederick L. 1998. "Edgar Allan Poe: The Sublime, the Picturesque, the Grotesque, and the Arabesque". *Amerikastudien / American Studies* 43 (3) (423-436).
- Chandler, Marilyn R. 1991. *The Fall of the House of Usher: And Who Can Tell the Teller from the Tale? Dwelling in the Text. Houses in American Fiction*. Berkeley: Univ. of California Press (47-62).
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- De Sanna, Jole. 1995. *Tagli (Schnitte) (1958/59-1968). Lucio Fontana. Materie – Raum – Konzept*. Klagenfurt: Ritter (197-214).
- Fontana, Lucio. 1995. *Weißes Manifest (1946)*, in De Sanna (265-273).
- Garmon, Gerald M. 1972. *Roderick Usher: Portrait of the Madman as an Artist. Poe Studies* 5 (1) (11-14).
- Gruesser, John C. 2004. "Madmen and Moonbeams: The Narrator in 'The Fall of the House of Usher.'" *Edgar Allan Poe Review* 5 (1) (80-90).
- Gunning, Tom. 1994. "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity." *Yale Journal of Criticism* 7 (2) (189-201).
- Hess, Barbara. 2006. *Lucio Fontana. 'Ein neues Faktum in der Skulptur'*. Köln: Taschen.
- Lotman, Jurij M. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Lüthy, Michael. 2006. „Vom Raum in der Fläche des Modernismus.“ *Faktur und Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Anke Hennig, Brigitte Obermayr und Georg Witte (Hg.). Wien: O. Sagner (149-178).
- Phillips, H. Wells. 1972. "Poe's Usher: Precursor of Abstract Art." *Poe Studies* 5 (1) (14-16).
- Poe, Edgar Allan. 1978. "The Fall of the House of Usher." *Collected Works of Edgar Allan Poe. Bd. 2: Tales and Sketches 1831-1842*. Thomas Ollive Mabbott (Hg.). Cambridge: Harvard UP (397-417).
- Poe, Edgar Allan. 2004. "The Fall of the House of Usher." *The Selected Writings of Edgar Allan Poe. Authoritative Texts, Background and Contexts, Criticism*. G. R. Thompson (Hg.). New York: Norton (199-216).
- Powell, Nicolas. 1973. *Fuseli: 'The Nightmare'*. London: Penguin.
- Ramsey, Paul Jr. 1959. "Poe and Modern Art. An Essay on Correspondences." *College Art Journal* 18 (3) (210-215).
- Samoyault, Tiphaine. 2001. *L'Intertextualité. Mémoire de la Littérature*. Paris: Nathan.
- Shackelford, Lynne P. 1986. "Poe's 'The Fall of the House of Usher'." *Explicator* 45 (1) (18-19).
- Timmerman, John H. 2003. "House of Mirrors: Edgar Allan Poe's 'The Fall of the House of Usher.'" *Papers on Language and Literature* 39 (3) (227-244).

- Voller, Jack G. 1988. "The Power of Terror: Burke and Kant in the House of Usher".
Poe Studies 21 (2) (27-35).
- Wolf, Werner. 2008. „Intermedialität.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*.
Ansgar Nünning (Hg.). Stuttgart: J.B. Metzler (327-328).
- Wolf, Werner. 2007. "Description as a Transmedial Mode of Representation: General
Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music."
Description in Literature and Other Media. Werner Wolf und Walter
Bernhart (Hgg.). Amsterdam: Rodopi (1-87).

BONNEFOY LECTEUR DE POE

Fadi KHODR,
Université de Paris III
fadi_khodr@hotmail.com

Abstract. After criticizing the original version and its translations done by Baudelaire and Mallarmé in several conferences and essays, Bonnefoy made his own and personal interpretation-appropriation of “The Raven” in a recent poem.

Starting with a fast review of these critics and those of others dealing with Poe’s influence on the French poets and Poe’s translation, the analysis of Bonnefoy’s “hypertext” reveals how and why Bonnefoy changed some basic components of Poe’s poem.

Keywords: Yves Bonnefoy, “The Raven”, translation, transfiguration, transposition, transcreation

Dans sa préface au livre de James Lawler: *Edgar Poe et les poètes français* qui reprend ainsi le titre de l’étude bien antérieure réalisée par Léon Lemonnier¹, Yves Bonnefoy précise que le sujet choisi par Lawler «s’élève au-dessus des autres par sa force poétique, sa capacité de signifier aujourd’hui encore; d’où suit que l’analyser est contribuer à notre recherche présente de nous-mêmes et du sens du monde»². Il ajoute que «les suggestions ambiguës du poète américain ont joué le rôle d’un prisme, séparant ces couleurs fondamentales de la poésie que furent -et demeurent- Baudelaire, Mallarmé, Valéry»³.

Évidemment, tout au long du XXème siècle, nombreux critiques ont décelé la filiation poésique dans les écrits symbolistes et modernes, en allant de ceux de Baudelaire jusqu’à ceux de Valéry. En 1967, Yves Bonnefoy lui-même a fait quelques allusions à l’influence de Poe sur Baudelaire et Mallarmé notamment dans leur perception du Beau comme principe poétique⁴. La Beauté l’emporte ainsi sur la Passion et la Vérité tel que l’affirmait déjà Poe dans *The Philosophy of Composition* où le poète de Baltimore explique «la genèse d’un poème», pour reprendre le titre qu’en a donné Baudelaire en traduisant ce texte⁵. Il s’agit du poème «The Raven» ou «Le Corbeau» traduit successivement par Baudelaire et Mallarmé.

Une trentaine d’années plus tard [1996], Bonnefoy commente ce poème dans le dernier tiers d’une conférence, remarquant que «Poe a échoué à transcender le bruit par le son [... et] à ranimer la musique [...] ce poème étant encore si fortement un réseau de rythmes et de timbres». Ce qui n’empêche pas

le poète contemporain qu'est Bonnefoy de considérer que Poe a cependant préparé à la musique «tout un nouvel avenir»⁶. De fait, la découverte du néant et son instauration comme loi dans notre rapport au monde tout en proposant un être-au-monde exclusivement esthétique troublèrent la musique. Celle-ci dut attendre Gustav Mahler «qui a connu la poétique de Poe» pour animer ses formes en les chargeant «d'une confiance dans l'être»⁷. Auparavant Bonnefoy a remarqué que, malgré la présence de Poe dans *Symphonie littéraire* de Mallarmé, le poète français y était «bien loin des mirages extra-terrestres de Poe, mais aussi plus loin que jamais de l'engagement dans ce monde»⁸. Monde dont il dégage les aspects «de leur gangue de finitude » établissant entre eux «des rapports de pure harmonie avec pour finir, en cette harmonie, une extase», comme le précise Bonnefoy dans «La hantise du ptyx»⁹.

De fait, dans cet essai, Bonnefoy décèle l'influence du «Corbeau» de Poe dans l'expérience du Néant et la découverte des «glorieux mensonges» telles qu'elles transparaissent dans le «Sonnet en -yx»¹⁰. Découverte du Rien qui l'ouvre au Beau. Justement, Bonnefoy, contrairement ou en complément à ses prédécesseurs critiques (dont Lemonnier et Lawler), trouve «le souvenir du “Corbeau”» dans «La chambre double» de Baudelaire et le «Sonnet en -yx» de Mallarmé de sorte qu'il considère «qu'on pourrait les tenir pour des “traductions” [du poème de Poe], certes infiniment libres mais de ce fait d'autant plus fidèles»¹¹. Or, dans cette même conférence sur la traduction au sens large, Bonnefoy semble revaloriser ou plutôt réévaluer le poème de Poe. Après une certaine distance critique à l'égard du seul principe esthétique de la poésie, distance prise explicitement dans le poème «L'imperfection est la cime»¹², Bonnefoy y revient en effet sur l'apport du «Corbeau» en tant que rupture avec «l'ancienne musique» et réflexion sur «les pouvoirs de la poésie»¹³. D'où la modernité et la postmodernité de Poe. Et au lieu de proposer une nouvelle traduction, Bonnefoy relève les difficultés voire l'impossibilité de rendre «dans un texte d'une autre langue cet écheveau d'allitérations, de sonorités, d'intrications du son et du sens»¹⁴.

La même année de sa conférence sur Poe et ses traducteurs [2005], le poète français contemporain publie chez Editart *Ales Stenar et Passant, veux-tu savoir?*, deux longs poèmes repris en 2008 dans le recueil *La longue chaîne de l'ancre* publié chez Mercure de France. Or, le triptyque «Passant, veux-tu savoir?» peut bien être considéré comme une réécriture ou un hypertexte du «Corbeau» de Poe [1845]. Bonnefoy semble confirmer et justifier cette réécriture lorsqu'il dit dans sa conférence: «Il y a un reflux vers soi, vers le plus profond de soi, inhérent à toute admiration poétique. Lire un poème n'est jamais que l'interpréter, se l'approprier – lui n'étant grand que par sa capacité de s'ouvrir au lecteur, d'être universel –, et cette réaction naturelle et obligée du lecteur ne peut qu'avoir lieu aussi chez le traducteur, avec d'autant plus d'ampleur et de profondeur que celui-ci est plus intensément et plus constamment poète»¹⁵.

*

Mais que reste-t-il du «Corbeau» dans le poème de Bonnefoy? Quelles métamorphoses et variantes a-t-il subies en passant de 1845 à 2005? De prime abord, Bonnefoy n'emploie pas comme Poe la première personne mais la troisième personne du singulier qui réfère à un étudiant. Le poème-stèle raconte comment ce dernier est mort. Déjà l'identification du personnage principal laisse entrevoir la «genèse» du «Corbeau». Le décor spatio-temporel où se trouve l'étudiant est le même que celui du poème de Poe. De fait la description de ce cadre «fantastique» en est assez proche : dans un minuit tantôt orageux tantôt silencieux un étudiant se trouve seul dans sa chambre. Si chez Poe l'étudiant «médite sur quelque œuvre ésotérique, [... traitant] de doctrines “oubliées”: théologie, mythologie, sorcellerie peut-être»¹⁶, chez Bonnefoy il lisait le *De Trinitate* de saint Augustin: «Ce qu'il lisait? / “Dieu ne signifie pas, / Dieu seul. / Dieu est la seule réalité qui ne soit que chose”»¹⁷. L'on pourrait entendre ici un écho des réponses du patient à son médecin au sujet de Dieu dans *La Révélation magnétique* de Poe¹⁸, aussi bien que les considérations de saint Augustin sur ce point lorsqu'il évoque à plusieurs reprises dans *La Trinité* cette déclaration divine à Moïse: «Je suis Celui qui suis» (*Exode*, III, 14)¹⁹. Et Bonnefoy de rapporter entre parenthèses ce qu'expliquait le livre puis de revenir aux questions qui taraudaient alors l'étudiant.

Ainsi pourrait-on lire dans ce premier volet du triptyque l'effet de la découverte du Néant et de la «mort de Dieu». Dès lors, la fin du «Corbeau» se trouve énoncée au début du «Passant...»: l'étudiant est déjà mort juste après sa découverte nihiliste. En outre, les sons suggestifs que sont «les [-ore] de “*plutonian shore*”, de “*forgotten lore*” et, bien sûr, de “*nevermore*”» et qui sont difficiles à reproduire en français qui «n'en a pas, et en aurait-il, ils seraient associés à d'autres notions, à d'autres représentations de choses ou d'êtres, ce qui ne les rendrait employables dans la traduction du poème qu'au prix de déconstruire la fiction pourtant saisissante de celui-ci»²⁰, ces sons se retrouvent majoritairement dans la première partie du «Passant...» concentrés dans des mots français choisis parmi les plus révélateurs de la résonance poésique: «dehors» (x2), «mort» (x3), «encore», «alors», «rebord [du gouffre]»²¹. L'on revient ainsi à ce que Bonnefoy disait de la «traduction au sens large» d'un poème, traduction qui tout en étant infiniment libre donne une version plus fidèle de l'enjeu du texte d'origine. Par suite, «Passant...» serait à la fois une lecture-réécriture et une traduction-interprétation-appropriation, bref une version contemporaine du «Corbeau». Version qui s'adapte à l'état actuel de la quête poétique ou du moins à la propre quête de Bonnefoy.

Le deuxième volet du triptyque retourne en effet à l'élément perturbateur du «Corbeau». L'étudiant, plongé dans sa lecture et ses réflexions, entend à quatre reprises «[l]e bruit, contre une vitre, d'un cailou / Que quelqu'un a jeté, et qui rebondit / Sur l'appui au-dehors, puis cesse d'être»²². Bonnefoy, dès le deuxième bruit surgissant, analyse le sentiment de son

personnage en guise de critique adressée à Poe qui a manqué la «musique savante», comme il l'a déjà développé dans la conférence de 1996. Il écrit ainsi dans son poème: «Lui faut-il s'inquiéter? / La tentation, / C'est plutôt d'oublier, c'est d'effacer / Le signe dans le bruit, de faire confiance / À la non-signifiante de la nuit»²³. Tentation à laquelle semble avoir succombé Poe.

Quoi qu'il en soit, l'étudiant, épouvanté par cette série de jets de cailloux, décide d'ouvrir sa fenêtre. Dans le poème de Poe, il avait cru entendre d'abord un bruit à sa porte qu'il ouvrit sans trouver personne avant qu'il ne cerne le bruit à sa fenêtre et ne l'ouvre laissant entrer le corbeau qui battait de ses ailes contre les vitres. L'oiseau sinistre est transfiguré chez Bonnefoy en une vieille femme que l'étudiant aperçoit une fois ouverte sa fenêtre:

«[...] À dix pas
De lui, une phosphorescence. C'est une femme,
Vieille, en haillons. Haute et courbée,
Avec des mains qui bougent, l'une tenant
Encore une poignée de petits cailloux.
Cette femme, du gris, du jaune presque du rouge,
Agrippés l'un à l'autre dans ce qui semble
Une figure peinte, sur des crevasses,
Avec autour de soi les plis de la pluie
Comme un châle, ou plutôt une mandorle.»²⁴

Transfiguration du corbeau, la vieille semble aussi (voire plus) énigmatique que lui. Son portrait ajoute au décor une nouvelle touche fantastique rappelant celui des sorcières dans les contes de fées. Toutefois, cette piste n'est pas envisageable chez Bonnefoy. Car le poète affirme dans un entretien avec Daniel Bergez: «Remarquez que je ne m'intéressais nullement, je ne l'ai jamais fait, au fantastique, aux diableries, seraient-elles à la Jérôme Bosch. Et même quand je me suis voulu surréaliste [...], je n'ai pas du tout fréquenté ce côté-là de l'imaginaire. Mais j'ai toujours été fasciné [...] par l'idée d'un peintre obscur, oublié, qui garderait un autre monde en puissance dans l'inaperçu d'une toile [...]»²⁵

Le lecteur de Bonnefoy pourrait bien voir en ce portrait de la vieille, une «figure peinte» par Goya (1746-1828) auquel le poète a consacré plusieurs essais. Elle serait par exemple une figure syncrétique des deux femmes représentées dans *Les Vieilles* [1808-1812], notamment si l'on considère les trois couleurs mentionnées dans le poème et s'agrippant pour former cette figure.

Dans «De Véronèse à Goya» [1993], Bonnefoy écrit: «À regarder ce tableau, on ne peut douter que la vie ne soit que quelques instants d'illusion avant le pourrissement qui en dispersera aussitôt les composantes: abyssale matière, néant qui est l'essence de tout»²⁶. Le poète y trouverait ainsi un bon suppléant du corbeau sinistre. La vieille du poème pourrait aussi être celle qui apparaît dans *Vieille filant* [1819], une lithographie de Goya. Mieux encore, elle serait discernable dans la toile qui clôt le cycle des *Peintures noires*. Ladite toile connue sous le titre de *Deux vieux mangeant* [1820-1823]²⁷, est intitulée parfois *La Vieille et la Mort* [1821-1823], notamment par Alfonso E. Perez Sanchez²⁸, professeur

d'histoire de l'art et directeur du musée du Prado où elle est exposée. Outre le portrait pouvant illustrer le poème de Bonnefoy, ce second titre lui conviendrait bien. Par la métamorphose du corbeau en une figure de vieille dont on trouve les traits dans plus d'une toile de Goya, le poète français contemporain voudrait-il suggérer que Poe avait connu l'œuvre du peintre espagnol et traduit dans ses écrits ses significations? Par ailleurs, il faut bien rappeler les illustrations qu'a réalisées Manet pour la traduction du «Corbeau» par Mallarmé en 1875²⁹, d'autant que la technique de Manet était assez proche de celle de Goya³⁰. Certaines toiles de ce dernier ne pourraient-elles pas illustrer des écrits de Poe? De fait, tout comme Bonnefoy suggère de «suivre dans l'histoire de la musique moderne les progrès de la poétique de Poe»³¹, il considère que les *Peintures noires* «sont un des moments absolus de l'art d'Occident»³². Sur ce dernier point, Sanchez ajoute que le peintre espagnol «est peut-être aujourd'hui l'artiste du passé qui fascine le plus la sensibilité contemporaine [...]. Goya est un point de référence obligé pour les peintres et les poètes. [...] Malraux [...voyait] en lui le précurseur de toute la peinture moderne»³³.

L'étudiant du «Passant...» cherche cependant à sonder le mystère de cette vieille:

«Qu'est-ce que cette vieille femme? Il l'a déjà vue,
 Il sait qu'il a déjà pris ces mains maigres
 Dans les siennes, sur une table. Il se souvient
 Qu'elles étaient noircies par la fumée
 De ces feux d'autrefois, au ras du sol,
 Sur lesquels on déplace des chaudrons,
 Mains, pourtant, ailleurs dans ses yeux, de petite fille.
 Qui es-tu, lui demandait-il, ô vagabonde?»³⁴

À travers ces vers, l'on est en droit de voir aussi en la vieille la figure de Cérès, figure tutélaire de la section «La Maison natale» du recueil *Les Planches courbes*³⁵. La déesse errant à la recherche de sa fille est représentée par Adam Elsheimer (1578-1610) dans une toile inspirée d'un passage des *Métamorphoses* d'Ovide où elle s'arrête devant une porte et frappe. Une vieille femme lui offre de l'eau mêlée à de l'orge. La regardant boire avec avidité, un garçon se moque d'elle. Irritée, Cérès jette sur lui son breuvage. Alors le garçon est changé en lézard et disparaît sous les pierres. Bonnefoy dans sa réécriture insiste sur le rire compassionnel et non moqueur face à la déesse avide. *La Dérision de Cérès* d'Adam Elsheimer (auquel Bonnefoy avait consacré deux essais), exposée au musée du Prado, montre la déesse en une jeune fille buvant la potion face à la vieille et l'enfant debout sur le seuil de la maison. Bonnefoy aurait-il interverti ou fusionné la figure de la vieille et celle de la déesse dans «Passant...»?

À ce stade, l'on est bien loin du «Corbeau» de Poe: «Qui es-tu? Mais elle a maintenant / Sur sa tête un anneau, on dirait de fer, / Duquel montent des flammes»³⁶. Dans la toile d'Elsheimer, la vieille tenait une bougie allumée dans sa main droite, derrière le pied droit de la déesse une flammèche paraît à l'extrémité d'une roue, dans l'arrière-plan obscur étincelle justement un «De ces

feux d'autrefois, au ras du sol, / Sur lesquels on déplace des chaudrons» à côté duquel est accroupie une jeune femme occupée à laver du linge dans une sorte de chaudron (?) et au-dessus d'elle se penchent un vieillard et une tête de poulain (?). Cette toile, avec son décor et ses cinq protagonistes, pourrait ainsi représenter la maison des grands-parents maternels du poète... Dans «Passant...», l'enfant est devenu adulte, les autres membres de la famille ont disparu, mais demeure la déesse vieillie qui semble revenir récompenser l'enfant après s'être repenti en revendiquant sa compassion pour elle dans «La Maison natale», compassion qui s'exprime par exemple à travers l'*Autoportrait avec le Docteur Arrieta* du cycle des *Peintures noires* de Goya.

*

D'ailleurs, le dernier volet du triptyque «Passant, veux-tu savoir?» commence ainsi:

«Entre! Elle approche, trébuche, il la soutient,
Elle passe le seuil.
Et la maison s'efface autour de lui
Et d'elle qui avance, dans la clarté
Des flammes de sa tête, qui se bousculent
Comme pour accéder à une autre vie. [...]
Ravinée est la face de la femme,
Qui es-tu, lui redira-t-il, mais, gracieusement
Et même souriante,
Elle ôtera la tiare de son front,
Elle la posera près de lui dans l'herbe.
Puis se redressera et s'éloignera»³⁷

De fait, avant de devenir une couronne portée par le pape, la tiare était «à l'origine portée par Mithra, Cérès et Cybèle»³⁸. Notons au passage toutefois que l'identification de la vieille au corbeau pourrait bien se lire dans le participe adjectivé que choisit Bonnefoy pour qualifier la face de sa protagoniste: «ravinée» qui n'est pas sans rappeler le son du mot anglais «raven». Dans sa conférence sur «Le Corbeau» d'Edgar Poe et ses traducteurs, Bonnefoy remarque qu'«[e]n français les pensées affleurantes dans le poème de Poe ne peuvent préserver une bonne part de leur résonance d'origine, à commencer par celles qu'apporte d'emblée le nom du corbeau, ce grand “raven” des États-Unis, un nom qui fait penser, consciemment ou pas, à “to rave”. Ce verbe signifie à la fois délirer et proférer, voire déclamer, et ce sont là des associations qui ont bien dû traverser l'esprit de Poe, mais qui sont refusées à ses traducteurs»³⁹.

Quoique le mot «corbeau» puisse s'entendre cor beau, évoquant les [-ore] et le principe esthétique, Bonnefoy semble relever un nouveau défi dans sa réécriture-traduction. Car le verbe «raviner» laisse entendre aussi bien la résonance du nom anglais du corbeau avec ses associations que celle de la double signification du mot français: «raviner» signifiant à la fois creuser de rides et

creuser la terre de sillons. Bonnefoy méditait toutes ces associations sonores et signifiantes en choisissant le participe passé utilisé comme adjectif qualificatif de la face de la vieille. Néanmoins, il insisterait sur le fait de creuser la Terre en quête de la Présence au lieu de creuser le Néant pour trouver le Beau.

«Et lui,
Penché sur cette tiare dont l'énigme
Brille à travers les feuilles et les tiges
Des hautes herbes que l'eau brouille [...]
Cette tiare,
Ce n'est guère, pourtant [...]
Qu'un accessoire de théâtre: deux anneaux,
À la fois rapprochés et séparés
Par quatre ou cinq attaches de fil de fer.
L'un, c'est pour ceindre la tête,
L'autre pour soutenir les sept godets
Où ne cesse de bouillonner une sorte d'huile.»⁴⁰

Alors que le corbeau reste immuable laissant flotter son ombre qu'une lampe projette sur le sol dans le poème de Poe, faisant triompher pour ainsi dire les forces ténébreuses du néant sur l'âme de l'étudiant terrassé, la vieille se retire de la scène qui n'est plus la chambre mais le dehors voire l'autre monde ou l'au-delà léguant sa tiare énigmatique à l'étudiant-poète chez Bonnefoy. Cette tiare n'est plus constituée comme d'habitude de trois anneaux figurant «les trois mondes : céleste, terrestre et infernal, ou les trois [...] vertus théologiques: la foi, l'espérance et la charité»⁴¹. Elle conserve deux anneaux seulement représentant d'une part le ciel et la terre, d'autre part l'espérance et la compassion. Elle est de plus munie de sept godets entretenant des flammèches inextinguibles. Loin de suggérer uniquement le chandelier à sept branches, le nombre sept, nombre de la perfection et de l'équilibre, évoque aussi les sept cieux, les sept arts, les sept couleurs de l'arc-en-ciel et les sept notes de musique entre autres⁴². C'est l'huile de la présence au monde qui fait que la flamme de la parole poétique se redresse toujours victorieusement grâce à « la voix qui espère »⁴³.

NOTES:

¹ Voir Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les poètes français*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932, coll. «Les Essais Critiques» (n° 34). Et James Lawler, *Edgar Poe et les poètes français*, suivi d'une conférence inédite de Paul Valéry, préface d'Yves Bonnefoy, Julliard, 1989, (Conférences, essais et leçons du Collège de France). Lawler mentionne dans son ouvrage (p. 17-18 et 77) les critiques qui ont étudié l'influence de Poe sur les écrivains français et ce depuis les années 1920 jusqu'aux années 1980 en passant par la conférence de T. S. Eliot intitulée «From Poe to Valéry» et publiée en 1949 dans *The Hudson Review*.

² James Lawler, *Edgar Poe et les poètes français*, op. cit., p. 8.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Voir Yves Bonnefoy, «Baudelaire parlant à Mallarmé» [1967], dans *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1981, p. 72-77.

⁵ Voir Edgar Allan Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, Paris, Le Livre de Poche, 2006, coll. «La Pochothèque», p. 1513.

⁶ Yves Bonnefoy, «Poésie, peinture, musique», conférence prononcée au Musée Jenisch à Vevey (Suisse) le 17 octobre 1996, reprise dans *Trois conférences* (Yves Bonnefoy, Jean Roudaut, Jean Starobinski), Vevey, *Arts et letters*, 1997, puis dans *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, actes du colloque consacré au poète en novembre 2004 sous la direction de Murielle Gagnebin, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 335-336.

⁷ *Ibid.*, p. 340.

⁸ Yves Bonnefoy, «Baudelaire parlant à Mallarmé», dans *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 75.

⁹ Yves Bonnefoy, «La hantise du ptyx», contribution à *Penser les limites, écrits en l'honneur d'André Green*, sous la direction de César Botella, Delachaux et Niestlé, 2002, repris sous le titre *La hantise du ptyx, un essai de critique en rêve*, Bordeaux, William Blake & Co, 2003, puis dans *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, p. 118.

¹⁰ Voir *Ibid.*, p. 105-110. Il faut noter que Bonnefoy aborda ce sujet en 1998 dans sa conférence «Igitur et le photographe» reprise dans *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002.

¹¹ Yves Bonnefoy, «La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs», première de trois conférences prononcées à Rome en avril et mai 2005 sous les auspices du Collège de France et du Consiglio Nazionale delle Ricerche, in. *Littérature*, n° 150, juin 2008, p. 24.

¹² Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert* [1958], in. *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 139.

¹³ Voir Yves Bonnefoy, «La traduction au sens large», op. cit., successivement p. 16 et 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ Edgar Allan Poe, *Contes-Essais-Poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1555.

¹⁷ Yves Bonnefoy, «Passant, veux-tu savoir?» [2005], in. *La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 99.

¹⁸ Voir Edgar Allan Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, op. cit., p.321-322.

¹⁹ Voir notamment le livre I (L. I, C. I, 2 ; L. I, C. VIII, 17) et le livre V (L. V, C. II, 3) de *La Trinité* de saint Augustin, texte de l'Édition bénédictine, traduction et notes par M. Mellet, O. P., et Th. Camelot, O. P., introduction par E Hendrickx, O. E. S. A., avant-propos par G. Madec, Études Augustiniennes, 1991, p. 91-131-429.

²⁰ Yves Bonnefoy, «La traduction au sens large», in. op. cit., p. 20.

²¹ Yves Bonnefoy, «Passant, veux-tu savoir?», in. op. cit., p. 99-101.

²² *Ibid.*, p. 103.

²³ *Ibid.*, p. 103.

²⁴ *Ibid.*, p. 103-104.

²⁵ Daniel Bergez, «Un moyen pour être – Entretien avec Yves Bonnefoy», in. *Europe*, n° 933-934, janvier-février 2007, p. 12-13.

- ²⁶ Yves Bonnefoy, «De Véronèse à Goya» [1993], in. *Le Nuage rouge* [1977] suivi de *Dessin, couleur et lumière* [1995], Paris, Folio/Essais, 1999, p. 229. Notons que Bonnefoy a publié *Goya, Baudelaire et la poésie*, avec Jean Starobinski, chez La Dogana, en 2005 et *Goya, les peintures noires* chez William Blake & Co, en 2006.
- ²⁷ Voir Pierre Gassier et Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg/Suisse, Office du Livre, 1970, p. 328.
- ²⁸ Voir Alfonso E. Perez Sanchez, *Goya*, Hachette Livre/Éditions du Chêne, 2008, p. 140-141.
- ²⁹ Voir Edgar Poe, *Le Corbeau*, traduction de Stéphane Mallarmé, illustré par Édouard Manet, dossier réalisé par Michaël Pakenham, Nouvelles éditions Séguier, 1994. Outre les illustrations, le dossier reconstitué par M. Pakenham (à partir de la correspondance [1875] jusque là inédite de l'éditeur Richard Lesclide) permet d'étudier la première réception critique de la traduction du « Corbeau » par Mallarmé.
- ³⁰ Voir Janis Tomlinson, *Francisco GOYA y Lucientes (1746-1828)*, Londres, Phaidon Press Ltd, 1994, p. 292-295.
- ³¹ Yves Bonnefoy, «Poésie, peinture, musique» [1996], in. *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, op. cit., p. 339.
- ³² Yves Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, op. cit., 4ème de couverture.
- ³³ Alfonso E. Perez Sanchez, *Goya*, op. cit., p. 7.
- ³⁴ Yves Bonnefoy, «Passant veux-tu savoir?», in. *La longue chaîne de l'ancre*, op. cit., p. 104.
- ³⁵ Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 83-98. Sur la figure de Cérès, voir notre article «Yves Bonnefoy et la réécriture du mythe» in. *Métamorphoses du mythe*, actes du colloque organisé à l'Université de Haute-Alsace en mars 2007, sous la direction de Peter Schnyder, Paris, Orizons/L'Harmattan, 2008, coll. «Universités/Domaine littéraire», p. 787-795.
- ³⁶ Yves Bonnefoy, «Passant, veux-tu savoir?», in. *La longue chaîne de l'ancre*, op. cit., p. 104.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 106-107.
- ³⁸ Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2004, p. 864.
- ³⁹ Yves Bonnefoy, «La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs», in. *Littérature*, op. cit., p. 20-21.
- ⁴⁰ Yves Bonnefoy, «Passant, veux-tu savoir?», in. *La longue chaîne de l'ancre*, op. cit., p. 107-108.
- ⁴¹ Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, op. cit., p. 864.
- ⁴² Voir *Ibid.*, p. 804 et Didier Colin, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, Paris, Hachette, 2000, p. 407-409.
- ⁴³ Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, op.cit., p.77.

AESTHETICS AND THE RESISTANCE TO CAPITAL IN POE'S *THE DOMAIN OF ARNHEIM*

Cornelia MACSINIUC,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
corneliamacsiniuc@yahoo.com

Abstract: The paper argues that, in *The Domain of Arnheim*, Romantic aesthetics, and its associated defenses of the self, is represented in its confrontation with the centrifugal, overwhelming power of capital. The story may be read as an inscription of Poe's ambivalent response to the changes in the cultural perceptions and the tensions and contradictions of modern age, as his exploration of the relationships between aesthetics and economics, art and nature, the private and the public, capital and nature, and their bearing on artistic individuality.

Keywords: nature, aesthetics, money, sublime, labour, Romantic, effect

The Domain of Arnheim, published twice (1842, 1845) as *The Landscape Garden* before its final, expanded, version of 1847, seems to be a fantasy of escape from all that Poe was struggling through as a man and as an artist, interweaving aesthetic issues with intimations about the social and economic determinations of artistic individuality.

It is not difficult to argue that its protagonist, blessed with high social status and an exceptional affluence that affords the materialisation of his aesthetic dreams, is a projection of Poe's own self as completely capable of attaining autonomy from the painful pressures of the economic, a vicarious idealisation of the individual self in complete control of the exercise of his creative powers. It is a fantasy not devoid of Poe's characteristic irony: Ellison's happiness is equated with “prosperity,” and the hyperbolisation of the material basis of his happy condition stands in ironic contrast with Poe's conviction, expressed in a letter to Frederick W. Thomas (Feb.14, 1849), that “all which is really valuable to a man of letters – to a poet in especial – is absolutely unpurchasable” (Poe 1983: 347). Otherwise, Ellison's scepticism as to the possibility of “any improvement being effected by man himself in the general condition of man” (*ibid.*: 225) belongs to Poe: on July 2, 1844, he was writing to James R. Lowell: “I have no faith in human perfectibility. I think that human exertion will have no appreciable effect upon humanity” (344). Three of Ellison's four elementary conditions of bliss – the possibility of free physical exercise in the open air, the love of a woman, and “an object of unceasing

pursuit" (*ibid.*: 223) - are also in the list of "unpurchasable things" that Poe draws in the letter to Thomas as "really all that a poet cares for" (*ibid.*: 347). Like Ellison, for whom the lack of ambition was essential for happiness, Poe could declare, in the mentioned letter to Lowell: "I am not ambitious" (*ibid.*: 343) – which is not the same with the lack of desire for fame, which Poe openly expresses; if ambition is suggested as a reprehensible passion, generated by a competition, greedy society, fame has to do with the legitimate aspiration of the creative mind to have its individuality recognised – it means, if we take a cue from Poe himself, not losing sight "of man the individual, in man the mass" (Letter to Lowell; Poe 1983: 344).

Poe's entrepreneurial aspirations, in the early 1840s, of setting up a magazine of his own were accompanied by the hope that this ownership would bring him the economic independence necessary for the manifestation of creative freedom. The investing partner that he envisaged would have had to possess "ample capital," but at the same time concede him "entire control of the editorial conduct" (quoted in Whalen 2000: 76). While this impossible divorce between the material investment and what it is supposed to control remained a fantasy, Poe could certainly realise that, "in the new publishing environment, artistic individuality had become the prerogative of capital" (Whalen 2000: 77), with the sad conclusion that "the horrid laws of political economy cannot be evaded even by the inspired" (Poe, quoted *ibid.*)

The Domain of Arnheim dramatises this relationship between capital and artistic individuality, in a way which emphasises some of the paradoxes and contradictions inherent in the progress of modernity. It is impossible, for instance, to avoid attaching significance to the duration of the accumulation that had led to the enormous size of Ellison's unexpected inheritance. The "one hundred years" that elapsed since his ancestor's death evokes the age of the rise of capital, of economic progress and steady material development in all the modern western world. In the context of the growth of capital and of a money-based economy, it was essential that capital should "circulate" and continue to produce wealth. On the other hand, it was perceived that the concentration of wealth might have negative economic consequences and the transmission of accumulated wealth might remove capital from economic competition (cf. Beckert 2004: 16). Inherited wealth, which "disconnects social position from achievement," represents a "protective mechanism of social belonging," which ensures a certain stabilisation of the structure of society by the "intergenerational continuity of social positions" (*ibid.*: 18), but the economic dysfunctions attending this phenomenon were felt to be undesirable. As Jan Beckert points out, "the American tradition (...) defends the unlimited individual accumulation of private poverty, while at the same time rejecting the private bequeathal of large fortunes" (*ibid.*: 207). The legal institution of the entails, for instance, which allowed the transmission of wealth to a specified line of heirs, and which was associated with European aristocratic traditions, was abolished or restricted in most American states after the Revolution of Independence, as it was found "contrary to the fundamental notions underlying the founding of the American state" (*ibid.*: 158).

Poe seems to have been aware of this historical reality when he has the narrator report, with regard to the distant bequeathal of the enormous sum to young Ellison: “Many attempts had been made to set aside this singular bequest; their *ex post facto* character rendered them abortive, but the attention of a jealous government was aroused, and a legislative act finally obtained, forbidding all similar accumulations” (Poe 1983: 224).

Ellison's perfect life appears to be closely connected with the phenomenon of accumulation and concentration of capital – not only in the concrete sense of the long increase of his inheritance, but also in the metaphorical sense of Ellison's lucky “inheritance” of “pre-eminent endowments”: he was “remarkable in the profusion of good gifts lavished upon him by fortune” (Poe 1983: 223), uniting in his person grace, beauty, an intuitive intellect that afforded him effortless knowledge, and poetic genius of the highest order. In an analogy between the accumulation of goods in an inheritance and the outstanding personal qualities of certain individuals, Georg Simmel points out that the “well-endowed” person is the possessor of “a large quantity of accumulated energies and achievements of the human species (Simmel 2004: 333), and that the genius's astonishing knowledge outside the compass of personal experience indicates “an exceptionally full and easy impressive co-ordination of inherited energies” (*ibid.*: 415). The intuitive capacity of the genius – Ellison's “instinctive philosophy which, now and then, stands so well in the stead of experience (Poe 1983: 223) – is nothing but “the condensed result of the work of generations,” “accumulated in a latent form that is designed for further accumulation” (Simmel 2004: 415).

The virtually endless prospect of accumulation and transmission makes of inherited capital the equivalent of an immortality of sorts, a way of transcending death, since both money and personal endowment as objects of inheritance go beyond the limits of individual existence. However, at least as far as financial capital is concerned, the accumulations implied in inherited wealth act rather, according to Georg Simmel, as “a barrier to economic individualisation,” his conclusion being that “the principle of inheritance is opposed to the principle of individuality” (Simmel 2004: 354). In Poe's tale, Ellison's resolution to interrupt the intergenerational chain of inheritance and devote his wealth to the artistic “embodiment of a vision” may be seen as the expression of his desire to rescue individuality, by freeing the amassed energies – both pecuniary and personal – for an enterprise that would absolutely proclaim his “self.” What serves the assertion of individuality in the case of the artist seeking the fulfilment of his “Poetic Sentiment” is rather a “principle of waste” (cf. Bataille 1994: 193 ff), the unproductive expenditure of accumulated energies, in a process of creation which becomes almost synonymous with sacrifice (*ibid.*: 196). The insistence on Ellison's marital happiness actually makes conspicuous the absence of an heir, and his death, briefly mentioned and left a mystery in the narrative, induces the thought of a “waste” having occurred, but the self of the genius survives in a sublimated form, the incomparable work of art which has absorbed – or “wasted” – all that he has inherited.

Ellison's decision to remove his inheritance from the abstract circuit of multiplication constitutes a symbolic gesture of *resistance* to Capital. Poe's tale figures the ambivalent attitude to capital in its age of expansion, an ambivalence highlighted by Paul Crowther when he speaks of both "the fascination with Capital as a mighty power or god... and with [its] direct products," and the equal "fascination with its epiphenomena and with patterns of resistance to it" (quoted in Amariglio et al. 2009: 5). Poe's narrator reports on the bewildered speculations occasioned by Ellison's unusual wealth, emphasising not so much the potential benefits of its uses as the morally dangerous opportunities that it creates for "engaging to supreme excess in the fashionable extravagances of [the] time," or the socially spurious ends which appear in fact to deny the genuineness of individual achievement: "busying himself with political intrigue – or aiming at ministerial power – or purchasing increase of nobility – or collecting large museums of *virtù* – or playing the munificent patron of letters, of science, of art – or endowing, and bestowing his name upon, extensive institutions of charity" (Poe 1983: 224). Key areas of social action seem to be here downplayed to mere stages on which a purchasable image of individual worth may be flaunted. The magnitude of Ellison's wealth, which renders absurd further capitalisation, exceeds the needs of the social field and its "ordinary objects" (*ibid.*), and the fact that the possession of this unusual inheritance affords the genius the safe flight to "self," art and nature constitutes an ironic twist given to the traditional image, developed in the age of capitalist growth, of the artist whose life, "freed from the discipline of mass production and consumption, exhibits the costs of this freedom – and so a disturbing aspect of economic rationality itself – in poverty, obscurity, and madness" (Mattick 2003: 75). This image – better illustrated by Poe's own life, that of a "natural aristocrat," as Baudelaire saw him, driven to an untimely death through the neglect of a pragmatic and insensitive society – was itself a form of resistance to the new values that capitalism was implanting. In a clear reversal, Ellison's remarkable life is a well-controlled compensatory fantasy of "extraordinary success" and "uninterrupted enjoyment" (Poe 1983: 223), in which the poet enjoys creative freedom not *against* the system – which would have required the perception of the aesthetic and the economic spheres as separate and opposite –, but *within* the system, drawing on its resources and blurring the distinction between the two spheres.

This blurring of boundaries, for all its ironic treatment in Poe's tale, is actually a remarkable aspect of capitalist modernity. Half a century after Poe's death, Georg Simmel's *Philosophy of Money* (1900; cf. Simmel 2004) not only discusses the relationship between economic value and aesthetic value, but finds analogies between them and draws heavily in its analyses of the former on terms imbued with aesthetic relevance, such as distance, form, or style. In Poe's tale, a deliberate confusion of perspectives on the two realms is achieved by the transfer of the aesthetic category of the sublime to the sphere of capital. Poe's artistic sensibility made him undoubtedly perceptive of and receptive to the changes in the cultural perceptions of a society in which the upheavals accompanying the rise and

consolidation of a money-based economy were often felt as an “alternatively or even simultaneously exhilarating and terrifying experience” (Mattick 2003: 47). Paul Mattick notices the coincidence between the growing amplitude of these social, economic and cultural changes and the internationalisation of the theoretical discourse on the sublime as an aesthetic category beginning with the 18th century: “Writers responding to the transgression of traditional boundaries, and to the emotionally overwhelming experience of vastness and power in the period’s changes imposed on whole populations, were especially drawn to the ancient idea of the sublime, reintroduced into European literary criticism at the end of the seventeenth century” (*ibid.*). The fascination with the power of capital, the result of “a displacement of the sublime from nature to the urban experience” (Crowther, quoted in Amariglio et al. 2009: 5), is the aesthetic response to an economic and social reality which forced the human capacity for representation beyond its limits.

The narrator in Poe’s tale is overwhelmed by the vastness of the sum of money inherited by Ellison, the result of capitalist accumulation of a period exceeding commonly a human lifespan. The sudden availability to one person of such a huge amount is perceived as “one of those extraordinary freaks of fate (...) which startle the whole social world amid which they occur (Poe 1983: 223). Its potentially destabilising effect on the “moral constitution” of the possessor provokes the combined sentiment of wonder and fear traditionally associated with the sublime. But what really confers to Ellison’s fortune this attribute is its suggestion of *infinity*, its “inconceivable” magnitude, which defies the human attempt to imagine the uses that it might be put to. A note appended to the text mentions a real incident of this kind having occurred in England, the writer reporting it observing that “in the contemplation of so vast a sum, and of the services to which it might be applied, there is something even of the sublime” (Poe 1983: 224). Eighteenth century theoreticians of the sublime emphasise the powerful sense of delight arising in the contemplation of objects that create the impression of boundlessness. For Burke, for instance, the object’s *seeming* to be infinite, when the eye cannot perceive its bounds, induces the thought of if it being really so (cf. Burke 1990: 67), and sheer magnitude (“magnificence”), or multitude, which thwarts our attempt at reckoning – therefore introducing the idea of difficulty, of pain, which distinguishes the delight in the sublime – also produces “an appearance of infinity” (*ibid.*: 71). Following Burke, Kant formulates the distinction between the sublime and the beautiful in terms of the *boundless* as opposed to the limitation of *form*; for him, too, the sublime “immediately involves, or else by its presence provokes, a representation of limitlessness, yet with a superadded thought of its totality” (Kant 2004: 65). Ellison’s wealth is “inconceivable” precisely because it is, in the terms of Kant’s definition, “ill-adapted to our faculty of presentation” and constitutes “an outrage on the imagination” (*ibid.*). The attempt to “adapt” its magnitude to the human power of understanding takes the form of calculating the income that the inheritance was supposed to bring, but this recourse to figures “sufficed to confound” (Poe 1983: 224). Breaking down the sum into discrete quantities, corresponding to time-units, does not solve the problem for the baffled

contemplator – at the level of dollars per minute “the usual track of supposition was thoroughly broken up. Men knew not what to imagine” (*ibid.*: 225).

The displacement of the sublime from the realm of nature – the proper field for its theorising in the eighteenth century – onto that of money testifies to the perception of what Georg Simmel highlighted as the anti-individualistic principle of capital. The sublime as an aesthetic category, applied either to nature or to economics, involves a relinquishment of the self's autonomy under the overwhelming power of an alienating Other, a collapsing of the safe distance between subject and object. In *The Domain of Arnheim*, the hints at the moral dissolution threatening the individual self in its relation to the public scene constitute an intimation of the consequences of this overcoming, by means of money, of the “distance” between the desiring subject and any conceivable and available object of desire. Ellison's decision to employ his wealth in turning nature into a work of art may be thus seen as a strategy of defence against the annihilating power of the sublime. Discontinuing the accumulation, ceasing to serve a process of growth in which the pursuit of objects leads to the loss of the self's autonomy, Ellison hopes to regain, in the created “Paradise of Arnheim,” the “pure intimacy” of a self-present consciousness, devoid of any object (cf. Bataille 1994: 186).

Ellison's aim is to transform nature, the traditional locus of the sublime, into a “secondary nature” (Poe 1983: 231) which would collapse the very distinctions on which the sublime rests – a new nature which should combine “vastness and definitiveness,” “beauty, magnificence, and *strangeness*” - that is, which should display, united, the three aesthetic categories of “the beautiful, the sublime, [and] the picturesque” (*ibid.*). This is “an object unattainable by means ordinarily possessed by individuals,” requiring “very unusual pecuniary resources” (*ibid.*: 230). Aesthetics and economics become thus closely related, and the only match for the sublimity of capital is the natural sublime. Ellison's aesthetic theory takes account of the capacity of nature to absorb the enormous quantity of his wealth, and his “poetic” attempt consists in fact in bringing together nature, art, and money into a unified complex of experience that would preserve intelligibility and coherence against the centrifugal tendencies of modern times. One may even suppose that the “waste” (in the sense used by Bataille) of this inheritance on such a project is aimed at subsuming, in fact, the economic to the aesthetic: by translating his wealth into aesthetic value, Ellison gives the purely quantitative character of his money a certain “form,” manageable to the imagination. Georg Simmel points out the “absolutely formless” character of money, as “[f]ormlessness and a purely quantitative character are one and the same” (*ibid.*), just as “[m]atter as such is simply formless, the counterpart of all form” (*ibid.*: 273). While arguing that “the universal formlessness of money as money is certainly the root of the antagonism between an aesthetic tendency and money interests”, Simmel concedes that the extremely great quantity of a “unified fortune” is deprived of the “aesthetic awkwardness of money” (*ibid.*). As a “poet,” Ellison has no other choice but to turn “upon self” in the waste of his fortune, thus providing the “personal centre” which, as Simmel contends (2004: 276), confers a certain “image” - therefore a form – to the respective fortune. Ellison's aesthetic “materialism,” a paradoxical

formulation which both asserts and seeks to transcend the antagonism between aesthetics and economics, determines him to see in landscape gardening the most gratifying form of exercise of his poetic genius, precisely because this exercise involves pecuniary effort.

The relationship between money, nature, and art in Poe's tale may be considered from a yet different perspective, which involves the idea of *labour*. Early modern economics acknowledged money as the expression of "a certain quantity of labour which we exchange for what is supposed at the time to contain the value of an equal quantity," "the original purchase-money that was paid for all things," as Adam Smith pointed out (Smith 1909: 36). The real price of a thing is, according to Smith, "the toil and trouble of acquiring it" (*ibid.*). If we define our relationship to objects in terms of our distance from them, as Simmel proposes (2004: 69), and measure their value in terms of the desire engendered by that distance, the money that enables us to "conquer" that distance is the equivalent of the "toil and trouble" that we have saved in the process of acquisition.

References to labour and related notions abound in *The Domain of Arnheim*, beginning with Ellison's proclamation of "purely physical exercise" in the open air as a condition of happiness, with the erasure of the distinction between physical effort as an end in itself, or effort as leisure, and work proper, as a means of satisfying vital needs (he "instanced the ecstasies of the fox-hunter, and pointed to the tillers of the earth, the only people who, as a class, can be fairly considered happier than others" - Poe 1983: 223). To Ellison the landscape designer, natural details witnessed "the efforts of Nature at physical loveliness," and the fulfilment of the "poetic sentiment" required that he should "labour to the greatest advantage" and with "the best means" "in the direction or concentration of this effort" (*ibid.*: 226). As a poet "of the highest genius," though, Ellison displays a natural lack of ambition that would deter him from any "distasteful exertion" (*ibid.*).

It is his inherited wealth – the equivalent of a huge latent quantity of labour – that will save him this exertion and provide a short-cut to any object of desire, just as his inherited "capital" of intellectual endowments constitutes a generational accumulation of "work" which reduces the distance from any object of knowledge ("His intellect was of that order to which the acquisition of knowledge is less a labour than an intuition and a necessity" - Poe 1983: 223). The power of capital affords thus the obviation of "distasteful" work – the size of his fortune enables Ellison to remove himself from the sphere of social utilitarian exertion and aestheticise effort in the activity of superintendence of his "poetic" plans.

The great amount of human labour that common experience assumes as part of the making of a landscape garden constitutes an issue that is completely submerged, in *The Domain of Arnheim*, by the insistence on the impression of a supernatural effortlessness: the "secondary," aestheticised nature designed by Ellison is made to *seem* "the handiwork of angels that hover between man and God" (Poe 1983: 231), "the phantom handiwork, conjointly, of the Sylphs, of the Fairies, of the Genii, and of the Gnomes" (*ibid.*: 238). The "artificial style" of gardening that Ellison advocates and adopts involves adding art to nature,

conferring form to natural imperfections in a way which both exhibits and conceals the labour. The “show of order and design” (*ibid.*: 229) suggests form as the evidence of effort; on the other hand, the artfulness of the scene seems to sublimely exceed the possibilities of human work: “The impressions wrought on the observer were those of richness, warmth, colour, quietude, uniformity, softness, delicacy, daintiness, voluptuousness, and a miraculous extremeness of culture that suggested dreams of a new race of fairies, laborious, tasteful, magnificent, and fastidious” (*ibid.*: 235). With the gradual disappearance of the human presence from the scene of nature, the simultaneous signalling and dissimulating of human labour becomes more insistent. The “exquisite *cleanness*” of the banks, the absence of the “usual river debris,” the smoothness of surfaces, and the sharpness of outline” (*ibid.*: 234) bespeak the effort of overcoming anything in nature that reminds of “our deathful condition” – the post-lapsarian condition of toil (*ibid.*: 228). This effort is inferred from the effect of estrangement that nature undergoes – the modifications wrought upon it have conferred it traits that are alien to it but proper to the realm of art. The “weird symmetry, a thrilling uniformity, a wizard propriety in these her works” (*ibid.*: 234) render nature absent to the eye but still present in the consciousness of the viewer-narrator – an “absent presence,” like that of the work *on* nature: “no trace of labour has been suffered to remain” (*ibid.*: 236).

This representation of the ambivalent relation between *work* and *art* may suggest, on the one hand, the traditional Romantic antipathy towards effort. Wordsworth's glorification of spontaneity and “wise passiveness,” of Nature as “ready wealth,” which exempts the sensitive soul from the “toil and trouble” of acquisitive pursuits, is paradigmatic for the Romantic bracketing of the issue of the creator's labour, its sublimation into the idea of inspiration, with its connotations of naturalness and organicity. As the idea of work and that of capital are mutually entailing in the rise of modernity, this antipathy may be seen as another form of resistance to capital and its alienating power.

On the other hand, it is difficult to be misled by the spurious metaphysics of Ellison's aesthetics and to assimilate him with the figure of the inspired Romantic creator. Like Poe, Ellison is rather an “engineer” of effect: his landscape garden is carefully designed to “*convey the idea* of care, or culture, or superintendence, on the part of beings superior, yet akin to humanity, ... while the art interwoven *is made to assume the air* of an intermediate or secondary nature” (Poe 1983: 230-1; emphases mine). The journey to the castle of Arnheim is calculated so as to afford close control of the visitor's impressions and moods; it provides an arabesque of aesthetic experience intended to keep him bedazzled and confused by the constant variation of perspective, manipulation of the sense of distance, creation of hallucinatory perceptive associations, etc. Ellison's “poetics” is largely a pragmatic one, recalling a principle formulated by Burke: “A true artist should put a generous deceit on the spectators. ... No work of art can be great, but as it deceives; to be otherwise is the prerogative of nature only” (Burke 1990: 70).

Poe's own anti-Romantic poetics of effect brings back into focus the notion of effort and the image of the poet as maker. The well-known passage in *The*

Philosophy of Composition describing “the literary histrio” (cf. Poe 1983: 312) refers explicitly to the process of selection, revision, rejection, the “painful erasures and interpolations” which constitute the writer's work for the achievement of the intended effect, but which must not be obvious. What matters in art, Poe repeatedly emphasises in his essays, is the totality and unity of effect, which is to be “wrought” before anything else in the *work* of art. Sustained effort in literary composition is commendable to the extent that it is manifest in the effect it engenders (cf. Poe 1983: 324; 327). If the Romantic poetics of inspiration gave the poet a sense of dignified distinctness in a world which made work and money equivalents of each other, Poe's pragmatic stance re-dignifies, indirectly, creative labour by the emphasis on effect – the latter's Latin etymology (*ex-facere*) implies indeed the idea of effort. By translating the idea of labour as an “economic” resource into the terms of an aesthetics of effect, Poe decorously conceals it from view, but leaves it as an implicit measure of artistic success. It is an ambivalent attitude toward the relationship between art and work, the aesthetic and the economic, which reveals once more Poe's effort to reconcile and integrate the contradictions and divisions of modern times.

One such division, relevant to the perception of the relationship between art and the socio-economic sphere, is that between the private and the public. The Romantic defense against the threat posed by capital to creative individuality was that of a superior self-centredness taking distance from the common world of social concern; even humanitarian interest assumed a meditative remoteness which rendered the poet, in Shelley's metaphor, “a nightingale singing in the dark.” To an artist, control of distance from the public space is essential, and Poe's notorious evasion of social issues and of the concrete contextual realities in his fiction may be seen as his peculiar response to the increasing pressures of the public sphere on private freedom. Louis Renza finds that Poe's resistance to the compromising of the private realm is figured in the prevalence of closed spaces in his fiction, which in turn metaphorise a “socially repressive, aesthetic formalism” (Renza 2000: 181). Poe's insistence on the unity of effect would be part of a “poetics of privacy,” whose aim is to “promote the reader's literary experience of privacy” (*ibid.*), by insulating him, for the hour of perusal, from the interference of “worldly interests.” To a considerable extent, the landscape designed by Ellison does evoke the closed spaces in Poe's other tales, by the “sense of retirement” and “consciousness of solitude” that it induces, and the ekphrastic trance of the narrator, with its insistence on the self-involved mazes of the river, which cancelled the sense of forward movement, making “[a]t every instant the vessel [seem] imprisoned within an enchanted circle” and the traveller lose “all idea of direction” (Poe 1983: 234), seems to anticipate the ecstasy of a regained “pure intimacy,” the recovery of a sheltered, paradisiac place of privacy, in which the self is spared the alienating investment in external pursuits, exempt from “the ordinary cares of humanity” (*ibid.*) and the burden of sociality.

The implicit question that Poe's tale seems to raise, however, is to what extent real or imaginary places romantically associated with privacy – Poetry,

Nature, Paradise – can preserve their impregnability to the encroachment of the public sphere. Ellison takes a long time in finding the appropriate place for his garden, discarding such conventionally Romantic locales as a luxuriant island or a magnificent elevation of land affording a spectacular panoramic view, on account of their isolation: he is not a misanthrope to seek utter seclusion, and the grand view from a mountain top may make one “feel *abroad* in the world” (Poe 1983: 232). What Ellison seeks in fact is a compromise between the privacy and autonomy of a regained Paradise and the world of social intercourse, in which he would find his artistic individuality confirmed: “There must remain with me a certain control over the extent and duration of my repose. There will be frequent hours in which I shall need, too, the sympathy of the poetic in what I have done. Let me seek, then, a spot not far from a populous city – whose vicinity, also, will best enable me to execute my plans” (Poe 1983: 231).

Ellison's choice of urban proximity reflects Poe's intimation of the new relationship with nature that emerged in modern capitalism. Romantic nature had been the ultimate stronghold of privacy, the place where individual poetic consciousness transcended the mundane, the analogue for the Imagination in its spontaneous geniality. Such high claims for nature defined it in neat opposition with the world of social experience and material concerns. The Romantic perception of nature, its nostalgic idealisation as a lost Paradise, was, according to Georg Simmel, “the result of that increasing distancing from nature and that particularly abstract existence that urban life, based on the money economy, has forced upon us” (Simmel 2004: 479). His conclusion that “it is precisely the possession of money that has allowed us to take flight into nature” (*ibid.*) points in fact to the ambivalent power of money to both conquer and create distance. This is also, in his system of analogy, the way in which art works: it simultaneously takes us closer to and “brings about a distancing from the immediacy of things” (*ibid.*: 12). In landscape gardening, whose heavy dependence on money-as-labour undermines the opposition between the aesthetic and the economic, the distinction between art and nature is also collapsed. A garden is a place “at once of nature and unapologetically set against it” (Michael Pollan, quoted in Ross 2007: 259) – Ellison has no wish to recall “the original beauty of the country” (Poe 1983: 229) in his designs; on the contrary, the “artificial style that he adopts, while preserving “the thought of nature” (*ibid.*: 234), creates a distance from it by the modifications wrought on it. Landscape gardens are thus far from the Romantic idea of nature as spontaneous, authentic, and private; for Ellison, it turns out to be, explicitly, a mere place of “repose” – a necessary but temporary retreat from the din of cities, and the deep desire of communion with it, of “quiet sorrow, that feeling of yearning estrangement and of a lost paradise that characterises the Romantic response to nature (Simmel 2004: 478) gives way to the “engineerish” endeavour to reduce what for the Romantics constituted its sublime, seducing otherness to the discipline of form. The artful enhancement of nature, and the aesthetic distance that it creates, negates ultimately the promise of privacy: at the end of a journey whose description abounds in images of interiority and sequesteredness, of deep withdrawal and self-

absorption, the sudden “burst into view of the “Paradise of Arnheim” evokes rather the entrance into the eminently public space of a huge theatre hall: the “ponderous wings” of the gate are “slowly and musically expanded,” like a curtain, displaying “a vast amphitheatre entirely begirt with purple mountains” and offering a supreme feast of intermingling sensations (cf. Poe 1983: 237).

This theatricalised version of Paradise, a half-ironic, indirect reference to the increasing taste for forms of popular entertainment relying on spectacular, large-scale effects, indicates Poe's sensitivity to the complicity between capital and the emergence of mass culture, itself a sign of the expansion of the public sphere. Ellison's attempt to use capital, against its historical logic, in the defence of a private realm, is compromised; his death, which deprives his “embodied” wealth of its “personal centre,” causes “his domain to be thrown open to a certain class of visitors” (Poe 1983: 232) – nature has become an object of touristic interest. In the materialistic frenzy of a culture of accumulation, nature is an eligible domain for capitalist investment, which makes it available as an object of public consumption.

There is, in Ellison's story, an undertone of scepticism as to the chances of recovery of this private realm, increasingly invaded by the interests of Capital. The enigmatic, incidental narratorial comment on his decision regarding the private employment of his wealth – “*whether happily or unhappily*, he was thrown back, in great measure, upon self” (Poe 1983: 225; emphasis mine) – suggests Poe's own hesitation and uncertainty about the validity of the Romantic defenses of the self. Ultimately, Ellison's pragmatic aesthetic approach to nature proves, ironically, attuned to a civilisation which values – because it is founded on – rationality rather than intuition, imagination or feeling. His disquisitions on nature and the art of landscape gardening are not so much inspirational as methodical and explanatory – they clarify an “enigma” for the narrator, a “mystery” that the latter had been “unable to solve” (Poe 1983: 226; 227). The emphasis on the “skill” of the artist in the arrangements of parts, on the importance of composition in a landscape, on the artist's capacity of combination, suggests a rationalist poetics which, although invoking the imagination, no longer defines it in Romantic terms. The landscape garden, in contrast with Romantic nature, which is an object of intuitive apprehension, is the result of a “concentration of effort and will” (Ross 2007: 259), the application of an “aesthetic” instrumental rationality to nature. Its “marvels” may exceed the human power of description (cf. Poe 1983: 231), but these enchantments are the product of careful design and calculation, both aesthetic and economic. Like contemporary theme parks and other artificial escapist enclosures, Ellison's garden is built on capitalist accumulation, on labour-as-capital concealed under a surface of aestheticised technical ingenuity. More than a Romantic fantasy of artistic freedom, Poe's tale is a hint at this complicity and mutual contamination between the aesthetic and the economic in modernity, as well as an inscription of his own ambivalence towards the crises and tensions of his civilisation.

REFERENCES

- Amariglio, Jack et al. 2009. "Introduction." *Sublime Economy. On the Intersection of Art and Economics*. Eds. Jack Amariglio, Joseph W. Childers, Stephen E. Cullenberg. New York: Routledge (1-26).
- Bataille, Georges. 1994. *Partea blestemată. Eseu de economie generală*. Trad. și postfață de Bogdan Ghiu. Iași: Institutul European.
- Beckert, Jan. 2004. *Inherited wealth*. Transl. Thomas Dunlap. Princeton University Press.
- Berleant, Arnold; Allen Carlson (eds.). 2007. *The Aesthetics of Human Environments*. Broadview Press.
- Burke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edited with an Introduction and Notes by Adam Phillips. Oxford University Press.
- Kant, Immanuel. 2004. *The Critique of Judgement*. Transl. James Creed Meredith. Kesinger Publishing, LLC.
- Kennedy, J. Gerald (ed.). 2000. *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Oxford University Press.
- Mattick, Paul. 2003. *Art and Its Time. Theories and Practices of Modern Aesthetics*. London and New York: Routledge.
- Poe, Edgar Allan. 1983. *Prose and Poetry*. Moscow: Raduga Publishers.
- Renza, Louis A. 2000. "Poe and the Issue of American Privacy" in Kennedy (167-84).
- Ross, Stephanie. 2007. "Gardens, Nature, Pleasure" in Berleant and Carlson (252-71).
- Simmel, Georg. 2004. *The Philosophy of Money*. Ed. David Frisby. Transl. Tom Bottomore and David Frisby. London and New York: Routledge.
- Smith, Adam. 1909. *An Inquiry into the Nature And Causes of the Wealth of Nations*. Vol. 10. Ed. C. J. Bullock. New York: P. F. Collier & Son.
- Whalen, Terence. 2000. "Poe and the American Publishing Industry" in Kennedy (63-94).

BIOGRAPHISCHE THEODIZEE. POES *THE MAN OF THE CROWD*, SEIN BEZUG ZU LA BRUYÈRE UND ZWEI DEUTSCHE GEGENWARTSROMANE

Martin MAURACH,
Universität Kassel
Maurach@t-online.de

Abstract: My essay tries to retrace La Bruyère's question for the causes of moral or immoral turns in human life in Poe's "Man of the Crowd," which hints to this problem by its motto. Poe takes sceptical distance from the idea of a physiognomical transparency of good or evil, which is emphasized by means of a comparison to Dickens and E.T.A. Hoffmann. Poe, instead, creates a specifically modern view on human morality, traces of which may be found even in contemporary German novels.

Keywords: Poe, morality, La Bruyère, good and evil, Dickens, Hoffmann

1. Einleitung

Der Kontext des von E.A. Poe für den *Man of the Crowd*¹ gewählten Mottos von Jean de La Bruyère dient hier als Ausgangspunkt für Überlegungen zur Beobachtung von Außenseiterfiguren in Poes Erzählung selber, in seinen möglichen Vorlagen bei Dickens und schließlich im Vergleich mit E.T.A. Hoffmann sowie mit zwei bundesrepublikanischen Zeitromanen der 1970er und 1980er Jahre. Dabei geht es um eine Verwandlung der physiognomischen Diagnose² vom sozialempathisch-moralisierenden oder poetisch-schöpferischen Blick zu einem abstrahierenden, quasi-empiristischen Zugriff. Damit verwandelt sich auch die Frage nach dem biographischen Ursprung des Bösen, hier als biographische Theodizee-Frage bezeichnet, gegenüber La Bruyère und Pascal. Im *Man of the Crowd* erschafft Poe eine für spätere Zeiten inspirierende sozialpsychologische Schlüsselkonstellation (Hayes 2002: 233).

Nach einer Deutung des *Man of the Crowd* mit Blick auf La Bruyères Motto wird auf seine Beziehung zu Charles Dickens' *Sketches by Boz* (Dickens 1957) eingegangen und ein Vergleich mit E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster* (Hoffmann 1967:381-406) unter dem Gesichtspunkt des ‚serapiontischen Prinzips‘ angestellt. Abschließend folgt ein Blick auf Wolf Christian Schröders *Dronte* (Schröder 1980) und Walter E. Richartz' *Noface*.

Nimm was du brauchst (Walter 1973), für welche das Grundmuster von Poes Erzählung zusätzliche Schlüssellieferungen liefert.

2. „Ne pouvoir être seul“ - das Motto des *Man of the Crowd* und die biographische Theodizee-Frage

Poes Herausgeber beziehen die Einleitung des *Man of the Crowd* auf eine Passage in Charles Dickens' *The Drunkard's Death*, als ginge es dort um die auf dem Totenbett vorgebrachte Lebensbeichte eines Trunksüchtigen.³ Stellt man die von ihnen zitierte Passage („Strange tales have been told in the wanderings of dying men [...]“ (*idem*: 505) in ihren Zusammenhang, wird jedoch klar, dass die Szene am Totenlager der *Frau* des Trunksüchtigen spielt. Liest man einen Satz über das Herausgeberzitat hinaus, heißt es bei Dickens: „But no such ravings were to be heard at the bedside by which the children knelt“ (Dickens 1957: 486). Im Gegensatz zu anderen Fällen, wo Poe deutlich von Dickens inspiriert erscheint, dürfte dies bei einer unfreiwilligen, einer Frau zugeschriebenen, schließlich als imaginär zurückgenommenen Lebensbeichte kaum plausibel sein. Wie gezeigt werden soll, bezieht sich die im *Man of the Crowd* erhobene Frage nach dem Ursprung des Bösen im menschlichen Lebenslauf viel konsistenter auf die Reflexion La Bruyères, der Poe sein Motto entnimmt.⁴

Die Bezugsstelle für „Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul“ (Poe: 505)⁵ lautet: „Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls: de là le jeu, le luxe, la dissipation, le vin, les femmes, l'ignorance, la médisance, l'envie, l'oubli de soi-même et de Dieu“ (La Bruyère 1990: 329). Quelle ist das Fragment Nr. 99 des Teils *De l' Homme*, das offenbar bereits 1688 in der ersten Auflage der *Caractères* enthalten war. Der Satz beschließt eine Reflexion über die moralische Wandelbarkeit der Menschen. Die einen, so La Bruyère zuvor, die früh unter günstigen Umständen fromm, weise, gelehrt waren, verlören später diese Eigenschaften; andere, die in ihrer Jugend dem Vergnügen frönten, bekämen sie später durch ein härteres Schicksal gelehrt. Diese letzteren seien in der Regel „de grands sujets [...]“; ils ont une probité éprouvée par la patience et par l'adversité [...]“ (*idem*).

Dieser nicht zitierte Kontext ist für Poe mindestens ebenso wichtig wie das Nichtalleinsein selbst. Letzteres, das La Bruyère erst im Schlußsatz anspricht, steht für die Vermeidung schlechter gesellschaftlicher Vorbilder und die Selbstbesinnung in der Einsamkeit.

Zumindest auch die beiden folgenden Aufzeichnungen gehören dazu. In Nr. 100 beklagt er die Unfähigkeit des Menschen, sich selbst zu genügen und stellt fest, das geringste Übel für denjenigen, der sich zerstreungssüchtig in die Geselligkeit stürze, bestünde im „s' ennuyer“.⁶ Den „ennui“ führt Nr. 101 zurück auf die Faulheit, die ihrerseits „la recherche que font les hommes des plaisirs, du jeu, de la société“ (*ibidem*) motiviere. Poes rekonvaleszenter Beobachter sieht als Grund seiner übersteigerten Aufmerksamkeit seinen

„electrified“ „intellect“; eine Stimmung, die „precisely the converse of *ennui*“ sei (Poe: 507). Auch La Bruyère führt das Nichtalleinseinkönnen keineswegs auf den „ennui“ zurück, sondern sieht es als Ursache wie Symptom moralisch scheiternder Lebensläufe.

Bekannt ist die Ähnlichkeit seiner Notiz mit Pascals berühmtem Fragment über die Motive der Suche nach dem „divertissement“, in dem „tout le malheur des hommes“ zurückgeführt wird auf ihre Unfähigkeit, „en repos dans une chambre“ zu bleiben. (La Bruyère 1990: 329)⁷ Ausgangspunkt dieses 1670 erstmals veröffentlichten Fragments ist die unfreiwillige *vita activa* des Herrschers, „les périls et les peines où ils s’ exposent dans la Cour“ (Pascal 1991: 215). Letztlich stünde hinter diesem Aktivismus die Unfähigkeit des Menschen, sich seiner schwachen und endlichen Grundverfasstheit zu stellen, so dass der Herrscher ohne Zerstreuung „plus malheureux que le moindre de ses sujets qui joue et qui se divertit“ (*idem*: 216) sei.

Poe steht näher bei La Bruyère. Der Hintergrund der herrscherlichen *vita activa* ist nicht einmal als Kontrastfolie mehr präsent in seiner skeptischen Parabel über den *Verlust* eben der moralischen Transparenz der Lebenswege, von der La Bruyère spricht. Poes Anthropologie ist skeptisch-bürgerlich. Metaphysik wird weitgehend negiert.

Zwischen Einleitung und Schluss des *Man of the Crowd* und dem Erkenntnisanspruch am Übergang von der Klassifikation der Menge zur Deutung einzelner Gesichter besteht in dieser Hinsicht eine enge Beziehung. Eines der ersten deutschsprachigen Gebetbücher wird zu Beginn und Ende ja mit inkommunikablen Geheimnissen böser Gewissen verglichen bzw. mit dem „worst heart of the world“ (Poe: 515) eben des „stranger“. Das „certain German book“ (*idem*: 506) sei gleich unlesbar wie jenes „worst heart“. ⁸ Damit scheitert der Anspruch, in den vorübergleitenden Gesichtern „even in that brief interval of a glance, the history of long years“ (*idem*: 511) lesen („read“) zu können. „How wild a history [...] is written within that bosom!“ (*idem*), sagt Poes Beobachter unmittelbar nach dem Erscheinen des Fremden zu sich selbst. Sie bleibt unlesbar; die abschließende Konfrontation von Angesicht zu Angesicht führt zu nichts; die beinahe vierundzwanzigstündige Observation wird mit keinem Blick erwidert: „He [= the stranger] noticed me not, but resumed his solemn walk [...]“.⁹

Der vergebliche Versuch, aus diesem Angesicht von absolut idiosynkratischem Ausdruck (Poe: 511) dessen Geschichte herauszulesen, bedeutet ein Scheitern der biographischen Theodizee-Frage nach den Gründen für Tugend oder Laster in der individuellen Lebensgeschichte. Diese Neugier hatte den Erzähler beim Auftauchen des Fremden „singularly aroused, startled, fascinated“.(ebd) Sie bleibt unbefriedigt. An ihre Stelle tritt eine Geschichte der Beobachtung selbst, die zwischen Faszination, Kontemplation und Resignation schwankt, Elemente von Projektion zeigt und schließlich fast paradox in einer maßlosen religiösen Selbststilisierung endet.¹⁰

Das Symbol des unlesbaren Gebetbuchs verweist auf die individuelle Moralität in ihrer Zeitlichkeit, dient doch ein solches Buch dem Gespräch der - wenige Jahre vor der Reformation - sich ihrer selbst bewusster werdenden Einzelseele mit Gott. Davon sprechen auf ihre Art ja noch Pascal und La Bruyère.

Mit den Wörtern „piteously“ (Poe: 506) und „hideousness“ (*idem*) beginnt bereits im Einleitungsabsatz eine Assonanzreihe von Adjektiven, Adverbien und Substantiven auf „-ous“, die sich durch den ganzen Text zieht und den Beobachter, den Fremden und die Menge miteinander verbindet. So gelten die Menge inner- und außerhalb des Lokals als „promiscuous company“ (*idem*: 507) bzw. „continuous tides of population“; (*idem*) „the tumultuous sea of human heads“ (*idem*) draußen erfüllt den Beobachter mit einer „delicious novelty of emotion“. (ebd) Aus der Menge gilt z.B. der „tribe of clerks“ (*idem*: 508) als „an obvious one“; (*idem*) zu den dem Fremden zugeschriebenen Eigenschaften zählt die „penuriousness“, aber gleich daneben auch „caution“, von der sich wiederum die Verfolgungstaktik des Beobachters als „closely, yet cautiously“ (*idem*: 511) ableitet; der Fremde selbst „looked anxiously“, als der zuvor belebte „bazaar“ geschlossen wird (*idem*: 513) und verfolgt „a great variety of devious ways“ zum Theater. (*idem*: 514) Man könnte meinen, dass hier der „Hortulus“ ungenannt im ganzen Text wiederhallt, z.B. in „populous“ und „continuous“. Eine bewusste Lautgestaltung wie im *Raven* ist ja Thema der *Philosophy of Composition*.

Während der Betrachtung der Menge bewegt sich der Erzähler trotz scheinbarer Objektivierung die soziale und moralische Stufenleiter abwärts; mit Einbruch der Nacht wächst sein Interesse an moralisch zweifelhafteren Erscheinungen.¹¹ Es wird noch gesteigert durch die „countenance“ des Fremden „which at once arrested and absorbed my whole attention“. (*idem*: 511) Zur „caution“ gesellt sich die „curiosity“, möglicherweise eine im christlichen Verständnis sündhafte *curiositas*, und bewirkt den Entschluss des Erzählers „to follow the stranger whithersoever he should go“; (*idem*: 512) dies nachdem er „a craving desire to keep the man in view - to know more of him“ bei sich festgestellt hat. (*idem*: 511)

Die Aufmerksamkeit des Erzählers ist veränderlich; vor allem bei Brüchen im Verhalten des Fremden wird sie reflektiert. Der Übergang vom Verlangen zum bewußten Entschluß legt die psychischen Vermögen des Erzählers zumindest partiell eher offen als die seines Objekts. Seine eigene Psyche schreibt eine Geschichte ihres Verlangens anstelle der des Fremden, die ‘unlesbar‘ bleibt.

Die Willensentscheidung wird zweimal mit parallelen Formulierungen bekräftigt: „I [...] firmly resolved that we should not part until I had satisfied myself in some measure respecting him“ (*idem*: 513) und „I followed [...], resolute not to abandon a scrutiny in which I now felt an interest all-absorbing“. (*idem*: 515) Entschlossenheit und Absorbiertheit von der eigenen Faszination

halten hier einander anscheinend die Waage. Am Ende schlägt das unbefriedigte Interesse wiederum in „contemplation“ um, (*idem.*) nachdem es sich zwischendurch bis zur Selbstgefährdung steigerte, als nämlich der rekonvaleszente Beobachter, den Regen mißachtend, seine Verfolgung fortsetzt, und zwar aufgrund des Reizes der Gefahr für die überspannte Aufmerksamkeit seines Nervensystems. (*idem.*: 512)

Dass die Menge in dieser Phase nur noch zahlenmäßig wahrgenommen wird, dass der Fremde den Beobachter dominiert, wo er selbstsicher ist, ihn aber selbstbefangen macht, wo er die Laufrichtung ändert, das lässt Elemente von Projektion in dieser Wahrnehmungsgeschichte vermuten, welche der Beobachter anstelle der unentzifferbaren „history“ des „stranger“ gleichsam selbst schreibt.¹²

Zuallererst erblickt er ihn ja „with my brow to the glass“ (Poe: 511) der Fensterscheiben des Cafés. Wie „splendid“ (*idem.*) draußen die Dunkelheit auch beleuchtet sein mag - sollte er sich unter diesen Umständen gar nicht im Fenster spiegeln? Spekulation zwar; aber der äußersten physischen Nähe zum Fremden in dieser Ausgangssituation, nur mit einem scheinbar neutralen optischen ‘Medium’ dazwischen, entspricht am Ende die äußerste moralische Distanz zwischen beiden: Erscheint ihm der Fremde anfangs als künstlerischen Verkörperungen des „fiend“ überlegen¹³ und am Schluss als „the type and the genius of deep crime“, (Poe: 515) so sieht sich der Erzähler, indem er die Verfolgung aufgibt, selbst als der von den Jüngern verlassene Heiland im Garten Gethsemane: „I grew wearied unto death [...]“.¹⁴ Wie der physische Weg des Fremden zirkulär ist, kann ihm auch keine moralische Entwicklung im Sinne La Bruyères zugeordnet werden, keine biographische Ursache für den Wandel zum Bösen. Seine Geschichte bleibt unentzifferbar, und insofern sie nicht frei von Projektionen ihres Beobachters zu sein scheint, der seine eigene Wahrnehmungsgeschichte an ihre Stelle setzt, bleibt von der moralischen Spannung allein eine äußerste, aber ebenso abstrakte Antithese übrig.

3. Serapiontischer Blick und realistische Physiognomik: Hoffmann und Dickens

In der Beobachtung der Menge gelingt es Poes Beobachter zwar, Berufe, sozialen Rang und gesellschaftliches Ansehen zu unterscheiden. La Bruyères Frage, warum einzelne Menschen sich der Tugend oder dem Laster zuwenden, wird dabei jedoch so wenig beantwortet, wie die hinter den Zügen des Fremden vermutete Lebensgeschichte entziffert wird. Dies trotz der Akribie, mit der Poes Erzähler sich über die Aussagekraft einzelner physiognomischer Züge z.B. der Gruppe, die er „gamblers“ nennt, Rechenschaft ablegt. (Poe: 509) Hier ist ein vergleichender Blick auf E.T.A. Hoffmann und Dickens von Interesse.

In Hoffmanns knapp zwei Jahrzehnte früher erschienener Erzählung *Des Veters Eckfenster* (Hoffmann 1984: 381-406) beobachten zwei Vettern, einer davon kaum bewegungsfähiger Rekonvaleszent, durch ein Fenster die Volksmenge auf dem Berliner Markt. Die Titelfigur möchte dem schriftstellerisch - und das heißt hier imaginativ-visionär - unbegabteren Erzähler „die Primizien der Kunst zu schauen beibringen“, (*idem.*: 384) und bald betreiben beide einen Wettstreit im Beschreiben und Deuten auffälliger Marktbesucher. Die meisten von diesen erhalten dadurch ein Schicksal, eine oder mehrere Geschichten zugeschrieben. Dass die physiognomisch-charakterologischen Deutungen gegensätzlich ausfallen können,¹⁵ gilt als Ausweis des „Schriftstellertalent[s]“. Keineswegs geht es nämlich hier um den jeweiligen „cours de leur vie“ (*idem.*: 397) und um dessen ‚Abweichungen von sich selbst‘ (La Bruyère 1990: 329) sondern um poetische Produktion. Jochen Schmidt verweist auf die Bedeutung der Projektion in diesem Vorgang, den er auf Hoffmanns „serapiontisches Prinzip“ zurückführt (Schmidt 1988: 1-39, bes. 11f). Grotteske Elemente entstehen dabei aus der Kontrastierung der Alltagsphilister mit den unter Masken verborgenen idealen, poesiefähigen Menschen. Dieser Kontrast ist Hoffmann wesentlicher als jede moralische Wertung. Ein „großes, schlankgewachsenes Frauenzimmer von gar nicht üblem Ansehen“ (Hoffmann 1984: 397) wird zum „leichtsinnige[n] Kind der Verderbnis“ (*idem.*) erklärt, ohne dass es dafür substantiellere Hinweise gäbe als eine „ziemlich mannhaft gebaute Faust“ und einen etwas sammelsurienhaften Einkauf (*idem.*).

Poes Beschreibung einer Prostituierten - „the mere child of immature form, yet, from long association an adept in the dreadful coquetries of her trade, and burning with a rabid ambition to be ranked the equal of her elders in vice“ (Poe: 510) - ist wie stets viel dichter und zugleich aus größter Distanz geschrieben. Bei aller Detailgenauigkeit blickt sein Erzähler quasi auf fremdartige Insekten hinab, (Person 2001: 158) und alle Frauengestalten scheinen dem zuvor benannten negativen Archetyp bei Lukian zu folgen: „the statue [...] with the surface of Parian marble, and the interior filled with filth“. (Poe: 510) *En détail* folgt Poe hier La Bruyères Betrachtung in ihrem vollen Sinn: Die „association“ mit schlechten Vorbildern macht die Adeptin des ‚Lasters‘, und eben darin besteht die Gefahr „de ne pouvoir être seuls“. Dickens wiederum lässt in den *Sketches* keinen Zweifel daran, was Frauen in die Prostitution treibt: die ungleiche Verteilung von Gütern und Rechten, die alle von ihm beschriebenen Mißstände hervorbringt.¹⁶

Auch Hoffmann erwähnt soziale Gruppen, fast immer jedoch als Substrat für poetisierende Projektionen. Einmal spricht er aus größerer Distanz z.B. von der „Race“ der „Zigarrenjungen vor den Toren“ (Hoffmann 1984: 404) im Gegensatz zu den „eigentliche[n] Berliner Straßenjunge[n]“. (ebd.) Poe dagegen benutzt dauernd abstrakte Klassifikationen wie classes, tribes, divisions, „the scale of what is termed gentility“, (Poe: 509) und schließlich „every species of infamy“ (*idem.*). Hoffmanns soziale Begriffe sollen am

Schluss seiner Erzählung die These einer sittlichen Melioration des Volks nach dem Ende der napoleonischen Besetzung stützen. (*idem.*: 403) Eine derartige Einbindung sozialer Unterscheidungen in einen sittlich-nationalgeschichtlichen Fortschrittsgedanken erscheint bei Poe bereits kaum mehr denkbar; das Gute kann bei ihm am wenigsten aus einer kollektiven Entwicklung hervorgehen.

Die Lebensgeschichten, die Dickens den Londonern zuschreibt, sind keine poetischen Projektionen, sondern eindeutig soziale Antworten auf die biographische Theodizee-Frage La Bruyères. Von Poe unterscheiden sie sich durch die wesentlich geringere Distanz des Beobachters; wo Poe seinen Erzähler physiognomische und kulturelle Kennzeichen erkenntnisstheoretisch reflektieren lässt, schaltet Dickens auktoriale Mitleidsbekundungen ein.¹⁷ Poe benennt auch keine ökonomisch-soziale Kausalität.

Mabbott u.a. weisen auf mehrere *Sketches by Boz* hin, die Poe inspiriert haben könnten.¹⁸ Ergänzend sind vor allem die beiden ersten *Scenes* zu nennen, die die Straßen von London morgens bzw. nachts schildern und andeuten, wie unterschiedlich präsent je nach Tageszeit verschiedene Stände und Berufe auf der Straße sind.¹⁹ In den *Thoughts about people* erblicken Mabbott u. a. eine Figur mit ähnlichen Zügen wie Poes „stranger“.(Poe: 517) Dickens projiziert jedoch in diesem Fall mit einer Hoffmann ganz ähnlichen Technik in die sonderbare Figur den Alltag eines Büroangestellten hinein, der diesen als „poor, harmless“ erscheinen lässt.²⁰ Die Projektion kann hier jedoch aufgrund spezifisch moderner Lebensumstände La Bruyères Frage nach dem Gang des menschlichen Lebens beantworten. Die Monotonie seines Büroalltags reduziert diesen Lebenslauf nämlich auf einen sich wiederholenden Lebens-Alltag: „There was something in the man’s manner and appearance which told us, we fancied, his whole life, or rather his whole day, for a man of this sort has no variety of days.“ (*idem.*: 216) Dieser Satz wird zum Katalysator der realistischen Projektion dieses ereignislosen Tagesablaufs.

Dickens erscheint aufgrund dieser gesellschaftlich begründeten Diagnose des Implodierens monotoner Lebenszeit sehr zeitgemäß. Dennoch ist Poes generelle Skepsis gegen die physiognomische Transparenz von Biographien noch moderner. Innerhalb seiner naturalistischen, skeptischen Klassifizierungen gibt es allenfalls summarisch angedeutete moralische Lebensgeschichten der Beobachteten, neben die bereits eine Selbstbeschreibung des Beobachters tritt. Von der parabelhaften Physiognomik im Stil La Bruyères ausgehend, folgt Poe weder der sozial-empathischen Realistik von Dickens noch den poetischen Projektionen Hoffmanns. Vielmehr skizziert er eine Konstellation, die noch in der deutschen Gegenwartsliteratur ihr Echo gefunden hat. Der projizierende Selbstbezug des Beobachters wird dort weiter verstärkt, ebenso wie die Skepsis gegenüber benennbaren Motivationen für das Böse. Dies soll der letzte Abschnitt zeigen.

4. Außenseiter, Projektionen und Ängste: Schröders und Richartz' Romane

Sowohl Richartz' *Noface* als auch Schröders *Dronte* zeigen den Lebensausschnitt eines Außenseiters, der wie der Alltag von Dickens' imaginärem Büroangestellten die biographische Theodizee-Frage zuspitzen kann. Der Mediziner John Reiter im Roman des gesellschaftskritischen Autors und Chemikers Richartz (1927-1980) befindet sich in einer erzwungenen Auszeit. Durch die versäumte Abreise in die USA anlässlich eines Stellenwechsels und weitere unglückliche Zufälle um Erwerb und bürgerliche Identität gebracht, schlägt er sich als Gelegenheitskrimineller durch, nachdem er entdeckt hat, dass niemand sich sein Gesicht merken kann: „Noface“.

Dagegen ist die Figur „Dronte“ des Autors und Übersetzers Schröder²¹ offenbar täglichen Verwandlungen ausgesetzt; die einzige leicht surrealistische Randbedingung des sonst abbildungsgenauen Szenarios. Während des knappen Tages erzählter Zeit streift Dronte als übergewichtiger Mann ohne Herkunft, Angehörige und Beruf ziellos durch eine westdeutsche Großstadt: „Er hatte sich vorgenommen, kreuz und quer durch die Stadt zu fahren und der Bevölkerung bei ihren Verrichtungen zuzusehen. Was er gut fände, würde er nachmachen“, heißt es von ihm, und auch: „[...] der Mensch war sein Hobby“ (Schröder: 1980 54-62).

Drontes Suche nach Kontakt, Erlebnissen, Glück, Sex findet teilweise eine Art Erfüllung. Er wird in die meist öden oder beklemmenden Lebensgeschichten ebenso einsamer Straßenbekanntschaften verwickelt. Am Abend wartet er betrunken, aber innerlich unverändert auf die nächste „Verwandlung“.

Drontes Selbstbewusstsein hängt stark von dem ab, was er von den anderen hört und sieht. Gegenüber Poe erscheinen in ihm der Beobachter der Passanten und der potenzielle Gewalttäter gleichsam vereinigt: Die Blicke der anderen stärken vorübergehend seine „Präsenz“ und „Prominenz“, als er sich unter den gaffenden Zeugen eines Verkehrsunfalls (*idem.*: 10-12) lediglich verbal hervortut. Von einer flüchtigen Straßenbekanntschaft, dem früheren technischen Zeichner Charlie, fühlt er sich dagegen grundlos so bedroht, dass er wiederholt Gewaltakte phantasiert, aber sich auch selbst als mögliches Überfallsoffer „einer alten Frau“ sieht in grotesker Umkehrung von Verbrechensklišees (*idem.*: 19, 20).

Auf der Aussichtsplattform eines Hochhauses empfindet Dronte zugleich „Spaß an der Austauschbarkeit der Menschen“ (*idem.*) und wünscht sich wie ein Voyeur, „ein Verbrechen mit[zu]erleben, oder doch eine Paarung oder sonst irgend etwas, das einem selbst selten zustieß und das man sich gar nicht vorstellen konnte“ (*idem.*).

Charlie hat sich kurz vor Drontes Eintreffen von demselben Hochhaus in den Tod gestürzt; da Dronte nichtsahnend auf seine Mütze getreten ist,

bekommt er am Fernrohr stehend in einer Art Ton-Bild-Schere vom Wächter der Plattform Charlies letzte Lebensminuten erzählt. Charlie verkörpert in Schröders Roman tatsächlich einen „man of the crowd“: Er verbringt seine Tage damit, andere Passanten ‘einzuladen‘, um so „Vorhandensein anzustauen“ (*idem.*: 60) und sich den anderen dank kurzzeitiger Projektionseffekte überlegen zu fühlen. „Früher hatte er sich in seiner Freizeit oft Spiele ausgedacht, war um das Centrum einen möglichst exakten Kreis gegangen oder ein großes ‚G‘“, also ähnlich ziellos wie Poes „stranger“. (*idem.*: 80) Noch am Tage seines Selbstmords erinnert er sich: „Früher hatte er sich einmal gezwungen, in seiner Kammer aus dem Fenster zu sehen, den Hof zu beobachten, ohne gleich etwas tun zu wollen. Aber er hatte es nicht lange durchgehalten, mit Konzentration und Übung höchstens fünf oder sechs Minuten.“ (*idem.*:108)Die Stelle kann wie ein Echo auf Pascal gelesen werden. Der Vergewisserung seiner selbst soll Charlie auch die Gewohnheit dienen, sich jede Woche fotografieren zu lassen, „um die Auswirkungen der Zeit auf belebte Körper zu studieren.“ (*idem.*: 17) Ebenso wie in Drontes Überlegung, es sei „traurig genug, aus was für schlechtem Material die meisten Menschen bestanden“, (*idem.*: 7) zeigt sich hier eine völlig auf Empirie reduzierte Variante der biographischen Theodizee. Sowohl Dronte als auch Charlie können nicht allein sein, und sie beziehen ihre Überlebensenergie einzig aus moralisch indifferenten, nicht schöpferischen Projektionen.

Der auf Zeit gesichtslose und deshalb unbehelligte Gelegenheitskriminelle „Noface“ führt die Vorstellung einer speziellen Physiognomik des Verbrechers ad absurdum.²² Richartz’ Hauptfigur Reiter verbringt seine erste obdachlose Nacht in Hamburg zwischen Angst vor Menschenleere und noch größerer Angst vor der Masse von ‚Körpern‘ an der Reeperbahn. Im gleichen Halbweltmilieu gelangt er zu der grundlegenden Erkenntnis, dass ihn die anderen nicht wiedererkennen (Richartz 1973: 10-30).

Richartz’ Versuchsanordnung beantwortet die biographische Theodizee-Frage klar: einige unglückliche Zufälle und die vorübergehende Anonymität in der Menge genügen, um einen Menschen zum Gelegenheitsgauner zu machen. Urheber der Projektion sind hier die anonymen Anderen: „In den Augen der anderen - und die sind ja maßgebend - war ich ein Krimineller“, bilanziert Reiter schon früh gleichsam in einer Umkehrung der Poeschen Beobachtungssituation. (*idem.*: 14)

Reiter gerät in eine Mafia-Affaire um Menschenhaar, das für Perücken auf höchst grausame Weise beschafft wird, provoziert Nachahmungstaten und wird schließlich selbst beinahe skalpiert. Eben das aber lässt ihn gleichsam in sein früheres Leben und seine Identität wieder ‘einrasten‘, als wäre nichts gewesen. Mit einem Jahr Verspätung tritt er seinen Job in den USA an.

Zuvor geht Reiter mit einer wissenschaftlichen Akribie zu Werke, welche die Klassifikationsbemühungen von Poes Erzähler weit übersteigt: Nach Studien über das Gedächtnis testet er an einer Würstchenbude die

„Vergessenszeit“ (ebd.: 70), also die Zeit, in der andere sein Aussehen vergessen, indem er in planmäßig verkürzten Zeitabständen als unzufriedener Kunde auftritt. (*idem.*: 65-73) Er folgert aus seinen Studien die Möglichkeit eines ‚wissenschaftlichen Verbrechens‘, des „Verbrechen[s] der Zukunft“, das mit technischen Gedächtnismanipulationen und Computerspekulationen arbeitet, (*idem.*: 67f) und spekuliert über das ‚wahre‘ Verbrechen, das sich zufällig oder spontan ereignet und weder an Indizien noch an ‚Zusammenhängen‘ erkennbar ist (*idem.*: 143f). Denkbar, dass Derartiges auch einen Poe des zwanzigsten Jahrhunderts interessiert hätte, der ja als ein Begründer der Science fiction gilt (Tresh).

Schröder und Richartz können vom *Man of the Crowd* her produktiv gelesen werden. In *Dronte* tritt die dort nur angedeutete Tendenz hervor, dass Beobachter die Geschichte ihrer Beobachtung schreiben statt der in die Physiognomie des Gegenübers eingeschriebenen. Sie hängen existentiell von ihren Projektionen und Gewaltphantasien ab, die nichts mehr vom serapiontischen Prinzip ahnen lassen. Richartz radikalisiert die empiristische Weltsicht Poes und beantwortet La Bruyères Theodizee-Frage noch skeptischer: Die Hinwendung des Menschen zum Verbrechen kann schlicht auf Zufall beruhen. Beide Beispiele zeigen über 130 Jahre nach dem Erstdruck des *Man of the Crowd* dessen ungebrochene Aktualität und Vielschichtigkeit.

NOTEN:

¹ Edgar Allan Poe wird i.f. zitiert nach der Ausgabe: Thomas O. Mabbott (ed. with assistance of Eleanor D. Kewer and Maureen C. Mabbott): *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Hier: *Tales and Sketches 1831-1842*, Cambridge / Mass., London: Belknap P. of Harvard U.P., 1979 (1978), S. 506-518.

² Vgl. allg. für frühere literatur- und kulturgeschichtliche Stadien Käuser (1989)

³ Vgl. Poe, *Tales*, S. 505: „Poe’s story [...] is in particular a kind of answer to a passage in ‚The Drunkard’s Death.‘“ - Vgl. Dickens, S. 484-494, hier 485f.

⁴ „The progress of evil in a human soul“ sieht Quinn als Thema in *William Wilson*. Quinn, S. 77.

⁵ vgl. S. 516 für den Nachweis.

⁶ Ebd., S. 330: „L’ homme semble quelquefois ne se suffire pas à soi-même [...]“.

⁷ Vgl. Pascal, Blaise: *Pensées*. Édition établie d’ après la Copie de référence de Gilberte Pascal. Texte établi [...] par Philippe Sellier, Paris: Bordas 1991 (= Classiques Garnier), hier S. 215f.

⁸ Ebd. S. 506, 515: „[...] er lasst sich nicht lesen [sic]“; S. 518 n.19.- Vgl. *Hortulus animae*, Straßburg: Grüninger 1503. Digitalisiertes Expl. der Bayerischen Staatsbibl., München.

⁹ Ebd., S. 515.- Der Fremde erwidert also nicht den angeblich omnipräsenten „public gaze“; vgl. dagegen Renza, S. 182. Zu Elementen der Projektion in beider Beziehung vgl. u.

¹⁰ Es erscheint insofern irreführend zu sagen, der Erzähler habe „repressed his own private spirit“; vgl. Renza, S. 182.

¹¹ „Descending in the scale of what is termed gentility [...]“ (S. 509); „As the night deepened, so deepened to me the interest of the scene [...]“ (S. 510).

¹² Vgl. Thoms, S. 133, zum Befund eines „challenging the investigator’s innocent or objective viewpoint of the world“ in Poes Detektivgeschichten.

¹³ Ebd.- Renza übersieht diese Passage, wenn er den Fremden als „figure of redemption“ sieht. Vgl. Renza, S.182.

¹⁴ *Idem.*- Vgl. Matth. 26, 38.

¹⁵ „So habe ich den widrigen zynischen deutschen Zeichenmeister augenblicklich zum gemütlichen französischen Pastetenbäcker / [397] umgeschaffen [...]“; *idem.*, S. 396f.

¹⁶ Vgl. S. 516, n.8 für einen Hinweis auf *The Pawnbroker’s Shop* in *Sketches* als Vorlage für die zitierte Beschreibung bei Poe; Dickens, S. 194.

¹⁷ Vgl. z.B. den Ausruf „poor girls!“. Dickens, S. 51.

¹⁸ Poe, S. 505; S. 516 n. 8; S. 517 n. 15, 17.

¹⁹ Dickens: *The streets - morning*, S. 47-52, u.: *The streets - night*, S. 53-58; bes. S.51f.

²⁰ Dickens, *Characters* Chapter I: *Thoughts about people*, S. 215-219, hier S. 217.

²¹ Geb. 1947. Vgl. Killy, S. 406.

²² Vgl. Käuser, S. 85.

BIBLIOGRAPHIE

Quellen:

- Mabbott, Thomas O. (ed. with assistance of Eleanor D. Kewer and Maureen C. Mabbott). 1979 (1978). *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Hier: *Tales and Sketches 1831-1842*, Cambridge / Mass., London: Belknap P. of Harvard U.P.
- Dickens, Charles. 1957. *Sketches by Boz*. *Illustrative of every-day-life and every-day people*. London etc.: Oxford U.P. o.J.
- Hoffmann, E.T.A. 1984. (1967). *Werke*, Bd. 4, Frankfurt a. M.: Insel
- La Bruyère, [Jean de]. 1990. *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou le Mœurs de ce siècle*. Texte établi [...] par Robert Garapon, Paris: Bordas (= Classiques Garnier)
- Pascal, Blaise. 1991. *Pensées*. Édition établie d’après la Copie de référence de Gilberte Pascal. Texte établi [...] par Philippe Sellier, Paris: Bordas 1991 (= Classiques Garnier).
- Richartz, Walter E. 1973. *Noface - nimm was du brauchst*. Zürich: Diogenes.
- Schröder, Wolf Christian. 1980. *Dronte. Eine Geschichte aus der Freizeit*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Forschung:

- Hayes, Kevin J. 2002. „One-man modernist“, in ders. (ed.): *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge: Cambridge U.P., S. 225-240.
- Käuser, Andreas. 1989. *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Killy, Walther (Hrsg.). 1991. *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hier Bd. 10, Gütersloh, München: Bertelsmann.
- Person, Leland S. 2001. „Poe and Nineteenth-Century Gender-Constructions.“ Kennedy, Gerald J. (Ed.). *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Oxford etc.: Oxford U.P., S. 129-165.
- Quinn, Arthur Hobson. 1998 (1941). *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, Baltimore, London: The Johns Hopkins U. P.
- Renza, Louis A. 2001. „Poe and the Issue of American Privacy,“ in Kennedy (ed.). S. 167-188.
- Schmidt, Jochen. 1988 (1985). *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 - 1945*. 2 Bde. Hier Bd.2, *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Thoms, Peter. 2002. „Poe’s Dupin and the power of detection“, in Hayes (ed.), S. 133-147.
- Tresh, John. 2002. „Extra! Extra! Poe invents science fiction!“ in Hayes (ed.), S.113-132.

POE'S ENGLISH DOUBLE: BULWER-LYTTON AS A TRANSATLANTIC HAUNTING PRESENCE

Marta MIQUEL-BALDELLOU,
Universitat de Lleida
mmiquel@dal.udl.cat

Abstract: In the year of his bicentenary, Poe is still widely known due to his tales. Nonetheless, Poe was eminently a man of letters, concerned about unraveling his poetics in his essays “The Poetic Principle” and “The Philosophy of Composition”, editing his own journal, as well as publishing extensive reviews of many contemporary American and English authors. Poe reviewed many of Bulwer-Lytton’s works, thus acknowledging he knew the Victorian writer’s novels quite in depth. From a comparative and postmodern perspective, taking as a precedent works by critics such as Burton R. Pollin, this article aims at exploring the way Bulwer’s works, especially *Rienzi*, may have influenced Poe, as well as the way Poe’s status as an American writer may be re-evaluated through transatlantic reception.

Keywords: literary reviews; postmodernism; intertextuality; comparative analysis; poetics of creative writing; transatlanticism

Despite Burton Pollin’s, Allan Conrad Christensen’s, and George H. Spies’ attempts to establish links between Poe and Bulwer-Lytton, not many scholars have contemplated this literary transatlantic connection as a departure for a comparative analysis. Pollin analysed the influence Bulwer-Lytton’s *Rienzi* exerted over many of Poe’s tales, and he also referred to several thematic links that could be established between Poe’s “The Tell-Tale Heart” and Bulwer-Lytton’s minor shorter piece “Monos and Daimonos.” In any case, it is acknowledged that Poe had read not only some of Bulwer-Lytton’s novels but also some of his allegedly minor writings. First, we have Poe’s review¹ of Bulwer-Lytton’s *Rienzi* (published in the *Southern Literary Messenger* in February 1836), in which Poe states: “We have long learned to reverence the fine intellect of Bulwer. We take up any production of his pen with a positive certainty that, in reading it, the wildest passions of our nature, the most profound of our thoughts, the brightest visions of our fancy, and the most ennobling and lofty of our aspirations will, in due turn, be enkindled within us. We feel sure of rising from the perusal a wiser if not a better man. In no instance are we deceived” (Poe 1836).

Nevertheless, not all of Poe's reviews were positive. He also reviewed Bulwer-Lytton's gothic novel *Night and Morning* in *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* in April 1841, claiming that "In regard to *Night and Morning* we cannot agree with that critical opinion which considers it the best novel of its author. It is only not his worst. It is not as good as *Eugene Aram*, nor as *Rienzi* – and is not at all comparable with *Ernest Maltravers*. Upon the whole it is a good book. It merits beyond doubt overbalance its defects, and if we have not dwelt upon the former with as much unction as upon the latter, it is because the Bulwerian beauties are precisely of that secondary character which never fails of the fullest public appreciation" (Thompson 2004: 624-625).

Through his "Review of *The Critical and Miscellaneous Writings of Sir Edward Bulwer Lytton*," published in *Graham's Magazine* in November 1841, Poe seems to reach a balance as regards his views on the Victorian writer stating that "Mr. Bulwer is *never* lucid, and seldom profound. His intellect [is] rather well balanced than lofty – rather comprehensive than penetrative. His taste is exquisite. His style, in its involution and obscurity, partakes of the involution of his thoughts. Apart from his mere intellect, however, – or rather as a portion of that intellect – we recognize in his every written word the keenest appreciation of the right, the beautiful and the true. Thus he is a man worthy of all reverence, and we do not hesitate to say that we look upon the charges of immoral tendency which have been so pertinaciously adduced against his fictions, as absurdly *little* and untenable, in the mass" (Poe 1841a).

Moreover, there are other reviews of Bulwer-Lytton's works which have been attributed to Poe by different scholars. In his article "Bulwer-Lytton's Influence on Poe's Works and Ideas, Especially for an Author's 'Preconceived Design'", Burton Pollin considers Poe as the author of the review of Bulwer-Lytton's *Zanoni* (published in *Graham's Magazine* in June 1842). A notice of Bulwer-Lytton's *The Student* (published in the *American and Daily Advertiser* in July 1835) was tentatively ascribed to Poe by T. O. Mabbott in his article "A Few Notes on Poe." Furthermore, an especially harsh review of Bulwer-Lytton, entitled "Bulwer Used Up", published in *Alexander's Weekly Messenger* in May 1840, was attributed to Poe by Clarence S. Brigham in *Edgar Allan Poe's Contributions to Alexander's Weekly Messenger* (1942). Moreover, Poe referred to Bulwer-Lytton in some of his letters, such as the one addressed to T. H. White, showing his reaction to Bulwer-Lytton's publication of his ghost story "The Haunted and the Haunters" in these terms: "the ludicrous heightened into the grotesque; the fearful coloured into the horrible; the witty exaggerated into the burlesque; the singular wrought out into the strange and mystical [...] You may say this is bad taste. I have my doubts about it" (cf. Mulvey-Roberts 2001: 86).

In spite of Poe's ever-changing appreciation of Bulwer-Lytton's works, it is undeniable that the American author not only had read many of the Victorian writer's novels, but on several occasions, he also appreciated and showed esteem for Bulwer-Lytton's style, as the excerpts quoted above corroborate. In any case, despite their different economic circumstances and national origins, both authors

examined similar lines of fiction during their productive years. Tenets of Bulwer-Lytton's early Newgate fictions resemble Poe's gothic tales to a certain extent; Bulwer-Lytton's historical romances find their counterpart in Poe's taste for the classics; Bulwer-Lytton's late domestic novels bear some resemblance to some of Poe's tales such as "Landor's Cottage" (1849); Bulwer-Lytton's occult and metaphysical novels are remindful of some of Poe's pieces. As a Victorian man of letters, Bulwer-Lytton wrote extensive three-decker novels, while Poe preferred the short-story, or rather, the tale, as the most suitable genre to achieve his unity of effect. Throughout Poe's evaluation of Bulwer-Lytton's novels, the American author praised Bulwer-Lytton's themes and ideas, but disagreed with his treatment. George H. Spies lists a series of features that Poe regarded as some of the Victorian writer's most remarkable weaknesses. First of all, Poe disliked the extensive length of Bulwer-Lytton's novels, claiming that "narratives, even one-fourth as long as the one now lying upon our table [*Night and Morning*], are essentially inadapted to that nice and complex adjustment of incident at which he [Bulwer-Lytton] has made this desperate attempt" (qtd. in Spies 1976: 3). Moreover, Poe refers to the disunity of place that characterises Bulwer's novels stating that the author [Bulwer] "floundered 'in the vain attempt to keep all his multitudinous incidents at one and the same moment before the eye'" (*ibid.*). On the other hand, Poe praised Bulwer-Lytton's style, but complained about his language and his complex mode of expression, which led Poe to admit that "beauty of simplicity is not that which can be appreciated by Mr Bulwer-Lytton" (*ibid.*: 4). Moreover, Spies also remarks that Poe despised Bulwer-Lytton's use of melodrama, arguing that the "refined and delicate sensibilities of the characters populating his esteemed romantic novels are obviously much too acute for Poe's critical taste" (*ibid.*). Poe also referred to Bulwer-Lytton's excessive use of metaphor, claiming, as Spies points out, that he "could not 'express a dozen consecutive sentences in an honest manly manner'" (*ibid.*). Finally, Spies also mentions Poe's reference to Bulwer-Lytton's suspected literary theft stating that "his novels are all echoes." (*ibid.*: 5) In any case, despite Poe's remarks about Bulwer-Lytton's weaknesses, Spies admits that the American author was "still greatly enamoured of Bulwer-Lytton as an author" (*ibid.*: 4) and concludes that "It should be made clear that Poe did not end his days as a literary critic altogether negating the artistry of the man he had at first so highly and unreservedly praised. Although his flattering estimation of Bulwer-Lytton modified considerably on specific points after 1836 and later became what a modern reader would consider more realistic, Poe continued to feel that there were 'many fine thoughts' in Bulwer-Lytton's novels and that his works should always be considered a 'valuable addition to our imaginative literature'" (Spies 1976: 6).

After the success of *The Last Days of Pompeii*, Edward Bulwer-Lytton determined to finish the manuscript of *Rienzi* he had set aside after his return from Italy. Both works were the result of Bulwer-Lytton's journey to Italy in a last attempt to save his marriage to Rosina Doyle. Initially, Bulwer-Lytton intended to write a non-fiction biography of Nicola di Rienzi, the 14th-century Italian political reformer, as a protest against Rienzi's representation by

modern historians such as Gibbon and Sismondi, as well as Mary Russell Mitford's play *Rienzi: A Tragedy*, published in 1828, which primarily focused on the love plot between Adrian and Irene, both lovers belonging to different factions. Bulwer-Lytton finally decided to write a work of fiction based on the thesis that Rienzi was a political genius in advance of his time. It was not many years afterwards that Richard Wagner would admit to Bulwer-Lytton's son that his first opera, *Rienzi*, came directly out of the Victorian writer's romance of the same name (Campbell 1986). However, Wagner was not only to be deeply influenced by Bulwer-Lytton's novel. Edgar Allan Poe frequently reviewed Bulwer-Lytton's complete works in the American periodicals of the time. Burton R. Pollin (1970; 1996; 2000) identified literary connections between Poe and Bulwer-Lytton, and particularly pointed at *Rienzi* as a major source in Poe's tales. Similarly, Allan Conrad Christensen (1976; 2004) has argued that Bulwer-Lytton was one of the most powerful influences on Poe's early prose.

Despite the fact that Bulwer-Lytton was a great admirer of Walter Scott's romances, he did not share his methodological historical approach. While Scott employed fictional heroes, representative of the society, who observed historical change, in *Rienzi*, Bulwer-Lytton focused on an actual historical character as the hero of his novel. In this respect, he shared Thomas Carlyle's view of history primarily understood as biography: the study of private and public events in the hero's life. As a result, Bulwer-Lytton's novel quite faithfully depicts fourteenth-century feudal Italy, focusing on his thesis that Nicola di Rienzi was a political genius in advance of his time. The son of an innkeeper and a washerwoman, he rose to political power in Rome in 1347. In an attempt to establish just laws for the Roman people, he became the idol of masses as he intended to unite all Italy as a nation-state independent of the German Empire. Bulwer-Lytton's *Rienzi* also underlines the author's transition from the portrayal of Romantic and Byronic heroes towards the prototype featured in Thomas Carlyle's novels, that is to say, for the first time, Bulwer-Lytton portrays a protagonist that moves beyond Byronic alienation to take part in social activism (cf. King and Engel 1981: 288).

In Bulwer's novel, Rienzi shows political skills, powerful intellect and vision of the future, but he is also described as proud, insolent and pretentious. Nonetheless, it is argued that his final defeat is not rooted in his personal flaws, but rather in the spirit of the age. Rienzi is defeated because he tries to raise the common people of Rome to supremacy, while the populace is deprived of Rienzi's vision, which ultimately leads them to betray their leader (cf. Campbell 1986: 76-8). Consequently, it can be inferred that Bulwer-Lytton wanted the national movement in as far as it was led by the social elites (cf. Mitchell 2003: 158).

In this respect, Leslie Mitchell asserts that both Bulwer-Lytton's Italian novels, *The Last Days of Pompeii* (1834) and *Rienzi* (1835), depict the consequences of decadence (Mitchell 2003: 157). In *Rienzi*, the tribune calls into being the very same "people" that become the instrument of his downfall (Esther Schor, qtd in Christensen 2004: 13), portraying the degraded state of the

aristocracy and the perils of a state that is 'wedded' to its people (Christensen 2004: 125). Nonetheless, whereas the Pompeians' answer to imperial absolutism is the unleashing of violent instinct, the Romans refuse to fund a defensive army. Consequently, over people's lack of passion for their state, Rienzi ultimately loses his power in Rome (Esther Schor, qtd in Christensen 2004: 127-8). As is observed, one free mind seems to effect the liberation of other minds, and so Rienzi appears to reform Rome through "the energy and effect of a single mind [which has never] been more remarkably felt than in the sudden reformation of Rome by the Tribune Rienzi" (Bulwer-Lytton 1835: 178). However, since the people still fear the force of arms, Rienzi must fall, through his rival, Walter de Montreal's avenging son (Christensen 2004: 124).

Despite Bulwer's accurate historical account of *Rienzi*, he was also well aware of the tastes of his readership, and thus, if necessary, he was willing to sacrifice certain historical facts for the sake of his audience. As Andrew Brown argued, Bulwer's knowledge of the facts seems subservient to his conception of the kind of man that Rienzi should have been, to the kind of hero that the paying public of the 1830s wanted to read about (Brown 1981:263). A case in point is the opening scene of *Rienzi*, where Gibbon relates that Rienzi was "stimulated by the loss of a brother", Bulwer gives a detailed description of the young man's brutal murder. Moreover, according to historical accounts, Rienzi was brutally murdered, stabbed to death, beheaded and disembowelled. The hero's actual end seems unacceptable to Bulwer who, instead, portrays Rienzi's death as falling to the ground, as Brown says, without a groan.

According to Burton R. Pollin, Edgar Allan Poe made varied uses of Bulwer's popular and numerous texts for their erudition, wit, sophistication and their display of diverse genres. A series of minor studies underlining the Poe-Bulwer relation have appeared over the years, until Pollin went as far as to call Bulwer a "touchstone or standard of taste for Poe" (Pollin 2000: 1). Actually, Poe became an early admirer of Bulwer. Scholars such as Pollin have analysed the influence Bulwer-Lytton's novels exerted over some of Poe's tales, as is the case with *The Last Days of Pompeii* and "The Cask of Amontillado", and *Pelham* and "Lionising". According to Killis Campbell, Poe refers to Bulwer "some forty times in his collected writings, quoting him in several instances, and he reviewed at one time or another his *Rienzi*, his *Night and Morning*, his *Critical and Miscellaneous Essays*, and his *Poems*" (1933: 386).

It is argued that Poe's concept of arranging an integrated composition to attain the unity of effect came from Bulwer-Lytton's essay "Art in Fiction", which Poe reviewed in *Graham's Magazine* in 1841. There are also traces of Bulwer's works in Poe's ideas, style and mannerisms, as well as in his diverse allusions, such as Poe's appraisal of William Godwin through Bulwer himself. To a lesser degree, Poe's links to Bulwer's works include the use of key phrases, mottoes and quotes, such as the thieves' phraseology in Bulwer's first Newgate novel, *Paul Clifford*. Moreover, as noticed, Poe reviewed many of Bulwer-Lytton's works, mostly with approval, although he also recognised

some of his faults. As editor of the *Southern Literary Messenger*, Poe published a long review of Bulwer-Lytton's *Rienzi* in 1836, just one year after *Rienzi* had been published in England. Thus, it is assumed that Poe made reference to the volume published in Philadelphia by Carey and Hart. Actually, in a letter to this publishing house, dated 1836, Poe requests a copy of Bulwer-Lytton's *Rienzi* for the February 1836 *Messenger* (Ostrom 1952: 358).

As Burton Pollin asserts in his *Discoveries in Poe*, Poe's reviews have been a key resource for scholars dealing with the multiplicity of origins and influences that contribute threads to the total fabric of Poe's works. In this particular case, Poe initiates his review praising Bulwer-Lytton's earlier works that had been already published in the United States, such as his tale "Monos and Daimonos", and his novels *Pelham* and *Godolphin*. Poe begins his review of Bulwer's *Rienzi*, praising the Victorian writer in the following terms: "We have long learned to reverence the fine intellect of Bulwer. We take up any production of his pen with a positive certainty that, in reading it, the wildest passions of our nature, the most profound of our thoughts, the brightest visions of our fancy, and the most ennobling and lofty of our aspirations will, in due turn, be enkindled within us. We feel sure of rising from the perusal a wiser if not a better man. In no instance are we deceived" (Poe 1836: 198).

Poe, as a critical reviewer, also focuses on Bulwer-Lytton's prologue, remarking that the Victorian writer composed *Rienzi* in an attempt to give an accurate account of the Roman tribune, as it was firstly intended as a "work of history rather than fiction" (*ibid.*). Poe also defines Bulwer-Lytton's novel as Epic rather than Dramatic, thus justifying the lack of any story in it. In any case, Poe's review of *Rienzi* is entirely positive, as his next statement asserts: "What else could we say of a book over which the mind so delightedly lingers in perusal? In its delineations of passion and character – in the fine blending and contrasting of its incidents – in the rich and brilliant tints of its feudal paintings – in a pervading air of chivalry, and grace, and sentiment – in all that can throw a charm over the pages of Romance, the last novel of Bulwer is equal, if not superior, to any of his former production" (*ibid.*).

In addition to Poe's summary of the novel and his positive evaluation of Bulwer-Lytton's work, it is of primary importance to notice that, after his review, Poe included Bulwer-Lytton's chapter five from Book Six in all its entirety, which was published in the novel under the title "The Error" and which extends over twelve pages in Bulwer-Lytton's original novel. Poe very often included excerpts from the texts he reviewed to support his arguments. However, once his reviews were compiled and published, these extracts were often omitted, and the editorial treatment of Poe's review of Bulwer-Lytton's historical novel *Rienzi* is a case in point. The mentioned excerpt was firstly omitted in J. A. Harrison's *Complete Works* (1902) through a row of asterisks, and then in G. R. Thompson's *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews* (1984), where an endnote indicates the omission. According to Poe himself, he decided to include this particular extract so as to highlight Bulwer-Lytton's resemblance, and even superiority, to

Boccaccio's *Decameron*, especially his depiction of the plague. Nonetheless, this selection must have also responded to Poe's predilection, since the episode presents important thematic links with some of the tales he would write in the years to come. Actually, Pollin claimed that "Poe's tale of the plague derives considerably from Bulwer's work" (Pollin 1996: 67).

In Poe's selected chapter, Irene, Rienzi's sister and betrothed of the noble Roman Adrian di Castello, being in Florence during the time of the Great Plague, is sought by her lover at the peril of his life. Overpowered by a fever he meets with Irene - but his delirium prevents recognition. She conveys him to one of the deserted mansions, and officiates as his nurse. Her mantle, which she had thrown aside under the impression that it retained the infection of the Pestilence, is found and worn by another, which ultimately prompts Adrian's belief that Irene is dead.

As Burton R. Pollin notices, Poe's selection of this long extract included in his review has often been omitted in the reprints of Poe's works, thus delaying the identification of Poe's sources in some of his tales. Close thematic links can be established between Bulwer's chapter in *Rienzi* and Poe's tales "The Masque of the Red Death" and "The Pit and The Pendulum", both published in 1842, as well as his poem "The Haunted Palace", published in 1839, which the narrator recites towards the end of "The Fall of the House of Usher."

In the first lines of Bulwer-Lytton's chapter, Irene attends to Adrian as he lies dormant in a state of slumber. In the midst of the abodes of darkness, the twilight of the room is described as follows: "The lamp was removed to the further end of the chamber, and its ray, shaded by the draperies, did not suffice to give to her gaze more than the outline of the countenance she watched" (Bulwer-Lytton 1835: 373). This excerpt presents a close resemblance with the disposition of the rooms and the light that Poe's narrator portrays in "The Masque of the Red Death": "There was no light of any kind emanating from lamp or candle within the suite of chambers. But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire, that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances" (Poe 1984: 270).

As the chapter proceeds, and Adrian awakes alone to resume his search for Irene, he leaves for Florence, where he expects their long-awaited encounter to take place. When Adrian arrives in Florence, the place is termed the City of Death, since the plague has entirely devastated the city. There Adrian is ushered to the well of the palace, where lie the corpses of those who contracted the plague. The place is described in the following terms: "It was a large, deep and circular space, like the bottom of an exhausted well. In niches cut into the walls of earth around, lay, duly confined, those who had been the earliest victims of the plague [...] But on the floor below, there was the loathsome horror! Huddled and matted together, - some naked, some in shrouds already black and rotten - lay the later guests, the unshriven and unblest!" (Bulwer-Lytton 1835: 381).

Bulwer-Lytton's portrayal of the well where the victims of the plague were entombed resembles Poe's depiction of the dungeon where the narrator is enclosed in his tale "The Pit and the Pendulum". Terrified by the terrible fate awaiting him, the narrator describes his surroundings as follows: "It was a wall, seemingly of stone masonry – very smooth, slimy, and cold. I followed it up; stepping with all the careful distrust with which certain antique narratives had inspired me. This process, however, afforded me no means of ascertaining the dimensions of my dungeon, as I might make its circuit and return to the point whence I set out without being aware of the fact, so perfectly uniform seemed the wall" (Poe 1984: 249).

Impotent at such desolate perspective, Adrian finally beholds what appears to be his beloved, lying amidst the rest of the victims of the pestilence. In his sheer desolation, Adrian assumes his powerlessness and despair in believing his betrothed dead, exclaiming: "But who shall detail the ineffable and unimaginable horrors that reigned over the Palace where the Great King received the prisoners whom the sword of the Pestilence had subdued" (Bulwer-Lytton 1835: 382).

In Poe's "The Masque of the Red Death", Prince Prospero seeks refuge within the walls of his castle to find it is the Red Death who finally exerts dominion over his Palace. As Poe's narrator contends towards the end of the tale: "And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall" (Poe 1984: 273). Similarly, in his poem "The Haunted Palace", which echoes Madeline's awakening from death in "The Fall of the House of Usher", evil beings assault the monarch's estate to penetrate the walls of his castle and hold dominion over the king's palace.

The literary relation between Bulwer-Lytton and Poe underlines some important factors in nineteenth-century Anglo-American relations. In his time, Bulwer-Lytton became an extensively well-read author. His success with a huge circulating-library audience paid for his extravagant social life and helped him fund his political career, once his mother, Lady Lytton, menaced to disinherit him when he married Rosina Doyle against his mother's wish. His fame was also well-acknowledged on the other shore of the Atlantic. Actually, in 1834, the *American Quarterly Review* had described him as "the most popular writer now living" ("Novel Writing", *American Quarterly Review* 16 (1834): 507). As a result of Bulwer's transatlantic popularity, in April 1835, Harper Brothers of New York signed an agreement with the English author for the publication in America of all his forthcoming works (Barnes 1966: 35). As Barnes asserts, "the key to the Harpers' interest in Bulwer was his extraordinary popularity in America" (Barnes 1966: 36). Published at the end of 1835, *Rienzi* sold well in America, especially taking into consideration that the Philadelphia firm of Carey and Hart had procured a copy of the book before all the sheets from Bulwer had reached the Harpers (Barnes 1966: 40).

In the case of Poe, his fame rather transcended American boundaries to reach Europe instead, especially due to the popularity of his poem “The Raven”. An acknowledged admirer of Godwin, Poe tried to take advantage of Dickens’ stay in New York to help him publish in England, as the three letters Dickens wrote to Poe reveal. Moreover, some scholars, such as Mario Praz, have pointed at Poe’s decadent taste as fairly representative of late nineteenth-century Europe, arguing that Poe’s ‘terror’ was not so much of the ‘soul’, but indeed of Germany (Praz, 1933; qtd. in Young 1951: 453). The French symbolists’ rediscovery of Poe also proves his decadence was in tune with the European sensibilities of the turn of the century. It has been estimated that Poe’s differing appreciation in England and America was due to the biographies published shortly after his death on both sides of the Atlantic (cf. Hutcherson 1942). Griswold’s negative vision of Poe, attributed to his moral weakness and alcoholism, exerted a deep influence on the American readership. Actually, as Rosenheim and Rachman assert, “in the country of his birth [...] Poe can hardly be said to be at home” (1995: ix). As opposed to Griswold in America, the Englishman John H. Ingram was mainly held responsible for the arousal of Poe’s reputation in England, especially through his biography of the American author, published in 1880. Poe’s increasing appeal in England was also due to the British widespread readership of *Blackwood’s Magazine*, where Poe published many of his tales (Lease 1981: 69). Thus, initially Poe’s contributions had not been adequately appreciated in his native land, and it has often been assumed that his fame in America significantly rose as a result of European appraisal.

In any case, Bulwer-Lytton’s success was more prevalent in both his native England and, through his reception, in America, than Poe’s fame in his native country. As Robert Weisbuch asserts, “Anglo-American literary relations [often] concern the joys and sorrows of both British cultural stability and American instability” (1986: xiii), taking into consideration that, at the dawn of the nineteenth-century, “the American writer begins from a defensive position and that the achievements of British literature and British national life are the chief intimidations against which he, as American representative, defends himself” (*ibid.*: xii). In a way, American writers could not escape from comparing the condition of their country to that of England and Europe (cf. Spender 1974: xii). Actually, Paul Giles went as far as to assert that “conceptions of national identity on both sides of the Atlantic emerged through engagement with [...] a transatlantic imaginary [...] from a comparative angle of vision” (2002: 1). Thus, as Giles asserts, it is precisely at that time, in the eighteenth and nineteenth centuries, when, focusing on British and American cultures, it becomes possible to decode the emergence of autonomous and separate political identities. These readings may well aid in underlining Poe’s stature as an American writer at the time, as he inevitably seemed to cast a suspicious, and yet admiring, glance on the other shore of the Atlantic.

NOTE:

¹ Poe's reviews have been extracted from two main texts: G. R. Thompson's edition entitled *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays, and Reviews* (2004), and The Edgar Allan Poe Society of Baltimore's online text entitled *The Literary Criticism of Edgar Allan Poe: Edward Bulwer-Lytton*, which provides access to most of Poe's reviews of Edward Bulwer-Lytton's works.

REFERENCES

- Barnes, James J. 1966. "Edward Lytton Bulwer and the Publishing Firm of Harper and Brothers." *American Literature* 38.1, March (35-48).
- Bulwer-Lytton, Edward. 1835. *Rienzi. The Last of the Roman Tribunes*. New York: The F.M.Lupton Publishing Company.
- Brown, Andrew. 1981. "Metaphysics and Melodrama: Bulwer-Lytton's *Rienzi*." *Nineteenth Century Fiction*. 36.3, December (261-276).
- Campbell, Killis. 1933. "Three Notes on Poe." *American Literature* 4.4, January (385-388).
- Campbell, James. 1986. *Edward Bulwer-Lytton*. Boston: Twayne Publishers.
- Christensen, Allan Conrad (ed.). 2004. *The Subverting Vision of Bulwer-Lytton: Bicentenary Reflections*. Newark: University of Delaware Press.
- Escott, T.H.S. 1910. *Edward Bulwer: First Baron Lytton of Knebworth*. London: Routledge.
- Gibbon, Edward. 1993. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. 3 vols. New York: Everyman's Library.
- Giles, Paul. 2002. *Virtual Americas: Transnational Fictions and the Transatlantic Imaginary*. Durham and London: Duke University Press.
- Hutcherson, Dudley R. 1942. "Poe's reputation in England and America." *American Literature*, 14.3, November (211-233).
- King, Margaret F. and Elliot Engel. 1981. "The Emerging Carlylean Hero in Bulwer's Novels of the 1830s." *Nineteenth-Century Fiction*, 36.3, December (277-295).
- Lease, Benjamin. 1981. *Anglo-American Encounters: England and the Rise of American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mitchell, Leslie. 2003. *Bulwer-Lytton: The Rise and Fall of a Victorian Man of Letters*. Hambleton and London: CUP.
- Mulvey-Roberts, Marie. 2001. *Gothic Writers: A Critical & Bibliographic Guide*. Westport: Greenwood.
- Ostrom, John. 1952. "Supplement to the Letters of Poe." *American Literature*, 24.3, November (358-366).
- Poe, Edgar Allan. 1836. "Review of *Rienzi*." *Southern Literary Messenger*, February (198-201). *The Literary Criticism of Edgar Allan Poe: Edward Bulwer-Lytton. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. <http://www.eapoe.org>. Last update 19 August 1999.
- Poe, Edgar Allan. 1984. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London and New York: Penguin.

- Poe, Edgar Allan. 1841a. "Review of The Critical and Miscellaneous Writings of Sir Edward Bulwer-Lytton," *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, November. The Literary Criticism of Edgar Allan Poe: Edward Bulwer-Lytton. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. <http://www.eapoe.org>. Last update 19 June 1999.
- Poe, Edgar Allan. 1841. "Review of *Night and Morning*." *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, April. *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*. Ed. By G.R.Thompson. New York: W.W.Norton, 2004 (624-5). Also available in *The Literary Criticism of Edgar Allan Poe: Edward Bulwer-Lytton*. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. <http://www.eapoe.org>. Last update 7 January 2001.
- Pollin, Burton R. 1970. *Discoveries in Poe*. Notre Dame: Notre Dame UP.
- Pollin, Burton R. 1996. "Bulwer's *Rienzi* as a Multiple Source for Poe." *Poe Studies*. 29, December. 66-68.
- Pollin, Burton R. 2000. "Bulwer-Lytton's influence of Poe's work, especially for an author's 'preconceived design'." *Poe Studies Association Newsletter XXVIII*: 1, Spring (1-3).
- Rosenheim, Shawn and Stephen Rachman (eds.). 1995. *The American Face of Edgar Allan Poe*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Russell Mitford, Mary. 1839. *Rienzi: A Tragedy in Five Acts*. Baltimore: J. Robinson.
- Spender, Stephen. 1974. *Love-Hate Relations: A Study of Anglo-American Sensibilities*. London: Hamish Hamilton.
- Spies, George H. 1976. "Edgar Allan Poe's Changing Critical Evaluation of the Novels of Edward Bulwer-Lytton." *Kyushu American Literature*, 17 (1-6).
- Thompson, G. R. (ed.). 2004. *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays, and Reviews*. W. W. Norton.
- Weisbuch, Robert. 1995. *Atlantic Double-Cross: American Literature and British Influence in the Age of Emerson*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Young, Philip. 1951. "The earlier psychologists and Poe." *American Literature* 22.4, January (442-454).

THE SIGNIFICANCE OF INCEST AND THE GOTHIC MOTIF IN EDGAR ALLAN POE'S "THE FALL OF THE HOUSE OF USHER"

Kerri PEARSON,
Salem State College, Salem, MA
Kerriannep@gmail.com

Abstract. In Poe's "The Fall of the House of Usher," the underlying intimation of the incestuous union between twin siblings, Roderick and Madeline, serves as an extension of Poe's use of the doppelganger motif. My paper explores this insinuation of sibling incest, apparently left out of the scholarly conversation on this particular tale, as an ingredient of the Gothic mode. The allusion to incest in "The Fall of the House of Usher" is directly related to the characters' slow and withering demise. More importantly, it is outright related to the violent deaths of both brother and sister.

Keywords: Poe, Usher, doppelganger, Gothic, incest

One of the most interesting literary motifs present in the short fiction of Edgar Allan Poe is his infusion of diverse elements of the German Gothic tradition. The Gothic literary tradition is a synthesis of two genres: the romantic and the horrific; yet the origins of Gothic influence in literature and myth can be traced back to ancient folklore. Traces of the Gothic tradition in literature are often found in stories and novels that employ the use of tropes such as eerie supernaturalism, haunted or cursed houses and castles, storms and darkness, decadence, and of course, the formidable doppelganger motif.

In Poe's "The Fall of the House of Usher," the underlying intimation of the incestuous union between twin siblings, Roderick and Madeline, serves as an extension of Poe's use of the doppelganger motif. The word "doppelganger" translates literally from the German to mean, "double-walker." Thus, the twins Roderick and Madeline are "double-walkers" of a sort; they are a close version of each other despite their differences in gender. Poe is undeniably employing conventions of the Gothic tradition in "The Fall of the House of Usher," incorporating elements such as the dark setting, the haunted house, characters who exhibit madness, the motif of doubles, or the doppelganger. Yet what has seemingly been left out of the scholarly conversation on this particular tale is an

exploration of the insinuation of sibling incest in the story and how it relates specifically to the doppelganger motif and thus, as an extension of the Gothic mode. The allusion to incest in “The Fall of the House of Usher” is directly related to the characters’ slow and withering demise. More importantly, it is outright related to the violent deaths of both brother and sister.

The influence of the Gothic tradition in European fiction took nearly a century to reach America (Hume 1969: 282). The European origins of Gothic literature are often attributed to 18th century novels such as Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* and Charles Robert Maturin’s *Melmoth the Wanderer*. The American Gothic literary tradition, which was popularized in America nearly a century later is often credited in its popularity to authors such as Poe, Nathaniel Hawthorne and later, William Faulkner and Flannery O’Connor. In his essay, “Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel,” Robert D. Hume writes that the tradition “can be seen as a widespread shift away from the neoclassical ideals of order and reason, toward a romantic belief in emotion and imagination” (1969: 282). Certainly Poe’s short works employ elements of the romantic and as an author, he aims to excite readers’ imagination and in exploring their deepest fears, he seeks to consequently heighten their emotions.

In “The Return of Negation: The Doppelganger in Freud’s ‘The Uncanny,’” Dimitrius Vardoulakis writes that, “The doppelganger as a motif arose within German Romanticism and became a canonical theme in ‘Gothic’ literature. The term was coined by Jean Paul in his novel *Siebenkas*, published in 1796” (2006: 100). Vardoulakis’ explains that “Doppelganger characters” in literature “tend to be associated with evil and the demonic...a notion of the subject/subjectivity that is defective, disjointed, split, threatening, spectral” (*ibid.*). While this description is certainly more applicable to Poe’s short story “William Wilson” wherein the main character discovers his defective moral conscious is split into two personalities and he attempts to murder his morally superior half.

However, Vardoulakis’ description of the “spectral” element of the doppelganger motif can certainly be applied to “The Fall of the House of Usher” (*ibid.*). Madeline is often described as “ghostly” when the narrator first notices her passing slowly through the halls and the narrator’s initial description of Roderick describes his “ghostly pallor” (Poe 2004: 203). The spectral or supernatural element in fiction is perhaps most commonly associated with more general Gothic fictional conventions.

In “The Fall of the House of Usher,” the infusion of the Gothic tradition is established immediately as Poe creates the dark and macabre setting: “During the whole of a dull, dark, and soundless autumn day...when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher” (Poe 2004: 199) .

Upon arriving, the narrator reveals that “with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit” though he expects himself to be excited by the exalted architecture of the House of Usher. Instead, gazing at the house, the “bleak walls” and the “decayed trees,” he feels an “utter depression of soul” which he associates with an opium withdrawal. He likens it to a comedown of sorts, when the user experiences the “lapse into everyday life—the hideous dropping of the veil” (*ibid.*: 199). Hereto, within the first paragraph of the story, the perfect chilling setting has been established.

The narrator discloses that the closer that he gets to the house, the more anxious he grows. The house itself appears to have an influence on those who approach it. It is surrounded by an atmosphere of gloom and thus, any passerby or visitor who enters its vicinity is inevitably cast into a frightening “depression of soul” (*ibid.*). As the narrator grows closer to the House of Usher, he reports a change that comes over him. He feels unnerved, depressed; he grapples “with the shadowy fancies that crowded upon” him as he ponders his imminent and regrettable visit to the Ushers. The narrator has entered a different and unfamiliar world, a world of imagination, superstition and one that is permeated by supernatural essences.

The narrator reveals that he has received an urgent letter from Roderick Usher, one of his “boon companions in boyhood” but with whom he has subsequently lost touch. The letter’s nature is alluded to as “wildly importunate” and expresses a “nervous agitation” of its author (*ibid.*: 200). Roderick writes that he has been afflicted with an “acute bodily illness...a mental disorder which oppressed him” (*ibid.*). This quote is an example of Poe’s inclusion of the melancholy element of the Gothic motif. Two vital elements have thus been established: the dark and gloomy setting with a cursed house and the madness of one of the characters. The source of Roderick’s mental illness is later suggested to be attributed to his incestuous love for his sister.

Interestingly, the intimation of the incestuous relationship between Roderick and Madeline Usher is also alluded to quite early in the story. The narrator, giving readers a back story to the Ushers, explains that he had learned, “the stem of the Usher race, all time-honored as it was—had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain” (Poe 2004: 200). Here, the narrator is implying that the physical marriages of the Ushers have primarily been with each other, that is, within the family, presumingly so as not to endanger or contaminate the royalty of their bloodline. As an extension, by defying the incest taboo, the Ushers have added emphasis to their belief in the propagation of the superiority of the “Usher race” (*ibid.*). In their familial sexual union, they preserve their sacred bloodline and race by not allowing others with unknown or dubious origins into

their family. Yet, what they do not know is that this kind of hereditary preference ultimately weakens the bloodline and endurance of their race.

The powerful and distinguished pedigree of the Ushers is ascertained in the story. The narrator notes that the Ushers are an “ancient family” who has been displayed “through the long ages” in famous “works of exalted art” and participated in “repeated deeds of munificent yet unobtrusive charity,” as well as a passionate devotion to music (*ibid.*). Here we begin to understand that not only are the Ushers quite inbred, but also that they are an illustrious family depicted in revered pieces of art. They are also rich, so much so they have enough to spare for charities. Further, their “passionate devotion” to music reveals that they are both educated and cultured (*ibid.*). The combination of factors indicated by the narrator: the family considers itself (and is considered by others as) royalty, they possess (or did possess) considerable wealth and their genetic inclination to create beautiful music, all suggest that the Ushers would go to great lengths to preserve the bloodline and insist on its purity. Had Roderick or Madeline married outside of the family, the Usher bloodline would have been weakened by what would have been considered inferior or substandard genes, which would have ultimately lessened their power.

In her article “The Ambiguities of Incest in Lawrence Durrell’s *Heraldic Universe: A Rankian Interpretation*,” Sharon Spencer writes that “An ordinary couple who defy the social taboo against their incestuous union are asserting their superiority, enacting a private myth in which they empower themselves to imagine that they have elevated to royal stature” (Spencer 1987: 443). Relating this idea to the Ushers of past generations when the family was at its apex, the Ushers likely choose incest to preserve their already established royalty. Yet, Madeline and Roderick are the last of the great race of Ushers, so their incestuous union is then perhaps more aligned with a preservation of what has already been lost. The Ushers royalty has already begun to fade and decay, which their house, the “mansion of gloom” metaphorically represents (cf. Poe 2004: 200).

In the article, “Royal Incest and Inclusive Fitness,” authors Pierre L. Van Den Berghe and Gene M. Mesher note: “Royal incest (mostly brother-sister; less commonly father daughter) represent the logical extreme of hypergyny. Women in stratified societies maximize fitness by marrying up; the higher the status of a woman, the narrower her range of prospective husbands. This leads to a direct association between high status and inbreeding. Royal incest is a fitness maximizing strategy if the following conditions are met: polygyny, patrilineal succession, and parental control of royal succession. Under those conditions, the genetic risks of close inbreeding are more than accounted for” (1980: 300).

This more scientific study of incest relates closely to “The Fall of the House of Usher,” as it has been established by the narrator that the preservation of the royal bloodline was a primary concern for the Ushers. As the narrator

notes, they were once a great family and the subject of high art which implies that they were well known beyond the small village where they resided. Thus, if the Ushers were the most successful and prominent family throughout their existence, who would then be suitable for the Usher daughters to marry? If no suitable husband is available to marry on these terms, then the only suitable union would be with another Usher. This is of course, presumably, from the parent's point of view. Alternatively, from the point of view of the Roderick and Madeline, it is possible that a different kind of motivation served as additional impetus to their union.

The narrator discloses that the twins were sole companions for many years. The two likely grew up with extensive knowledge of their sacred lineage and were perhaps also brought up with nostalgia for the past successes of their ancestors. Having pride in their tradition of intellectualism, wealth, and music talent, the two perhaps saw no more fitting suitor or partner to choose than each other. Yet, their parents are now dead and the pressure to form a union unto themselves would have also expired along with their parents. Thus, perhaps the ancestral pride installed in the twins created a sort of narcissism, a love for the Usher race and an insistence in not forming a sexual union outside of its realm or house.

Narcissism is consistently associated with doubles and the twin or doppelganger motif, its most obvious extension being the twin that Narcissus saw as he looked in the mirror. As Spencer explains: "It is the ambivalence of the creative or 'productive' individual when he or she must choose between the comforting reassurance of union with one cast in his/her own likeness (sameness) and the challenge offered by allying oneself with the other, the contrasting qualities (a condition characterized by difference). The former choice provides a soothing, womb-like ambiance that fosters peace, harmony, and unity, but if one remains there too long, the consequences are narcissistic stagnation and death" (1987: 445).

Incest has a connection to narcissism, as someone who participates in an incestuous sexual relationship is extendedly having sex with a version of themselves. The "underlying nature of the incestuous bond: erotic energy is transferred from the narcissistic individual to the object most like himself, his sibling" (Finney 1983: 243). "Like the related theme of the doppelganger, incestuous narcissism is particularly prevalent in Romantic and neo-Romantic literature, where it appears as an image of isolation" (*ibid.*). As Finney observes in the works of Thomas Mann, Ludwig Tieck, and Wagner (yet ignores in Poe), "narcissism in the guise of incest is a particularly effective expression of the individual's exclusion from society, since it adds to the solitude of self-love to the guilt of a sexual taboo" (*ibid.*).

Spencer goes on to explain that "difference creates situations that are characterized by tension, rivalry, challenge, and opposition, but also provide for stimulation, growth, and for real love, love of a being who is more than a

reflection of the self, a being who is an authentic autonomous individual” (*ibid.*: 445). When Roderick and Madeline are left alone in the world as the “last of the ancient race of Ushers,” (Poe 2004: 204) they are freed from the “consequent undeviating transmission, ... of the patrimony with the name” (*ibid.*: 201). However, they still chose to stay in the House of Usher and be together. While this is a logical inaction by the characters, they could have left the House of Usher to find other partners, but did not. They instead chose each other as a manifestation of their narcissism. Although the twins may have desired a union outside of the race of Ushers, what they truly desire, more essentially, is a reflection of the desire for the self, which they find in each other, their twin.

Spencer’s explanation of the “womb-like ambiance” created by an incestuous union is certainly an interesting description in reference to Madeline and Roderick, as they are twins, and they did share the same womb at the same time (Spencer 1987: 445). It is also reminiscent of the myth of twins Isis and Osiris, who, as the myth goes, fell in love in the womb. This myth also describes Isis, the sister of Osiris, being the life-giver and savior of her brother. After he is hacked to pieces by his jealous brother Set, Isis seeks and finds him, collects his parts, and gives him eternal life. The fact that Madeline and Roderick are twins adds emphasis to the idea that incest is an extension of the doppelganger motif. Perhaps they too fell in love in the womb, but more relevantly, perhaps they perceived their union as a means of transcendence, a gateway to eternal life. The myth of Isis and Osiris associated with incest has a distinctly spiritual undertone. As Spencer explains, “In its spiritual sense, brother-sister incest, whether acted out or not, can represent an ideology or faith that immortality can be obtained through the divine intervention of the sister” (1987: 439).

Zia Hasan, in her article “A Castle of Sand: The Theme of Incest in ‘*Tis Pity She’s a Whore* and *The Alexandria Quartet*,” writes: “In African burial rites it is the sister who brings the dead king back to life. In Egypt, as well as in Peru, the king who was considered a god took his sister to wife. But the motive was ritual and not sexual, for they symbolized the moon and the sun in their conjugation. The king marries his sister because he, as god the star, wandering on earth, is immortal and may therefore not propagate himself in the children of a strange woman, anymore than he is allowed to die a natural death” (Hasan 2003: 2)

This passage is most interesting when applied to “The Fall of the House of Usher,” as Madeline is perhaps the sister who is responsible for propagating the dying race of Ushers by having her brother’s child. However, Roderick perhaps realizes how inbred their bloodline has become since their race is in fact ancient and because of this, his child with Madeline has the potential to have severe problems or deformities if born. Extendedly, when the narrator first arrives at the Usher house, Roderick exclaims enigmatically, “I *must* perish in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost. I dread the events of the future, not in themselves, but in their results” (204). This appears to be one

reason for which Roderick tries to entomb her alive: to either hide her pregnancy or to erase any chance of having a deformed child. At the end of “The Fall of the House of Usher,” Madeline ultimately takes life away rather than gives it to her brother when she falls “heavily in ward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse” (216).

Hereto, Usher again falls into the category of the incestuous union being more ritualistic than sexual. He fears the events of the future because he knows not only that his death is imminent, but that he will not die a natural death. Roderick Usher is essentially, the last of a race of ancient kings, and just as Hasan explains from the tradition of African burial rites, “The king marries his sister because he...may therefore not propagate himself in the children of strange women” (Hasan 2003: 2).

Hasan describes how many brother-sister incest unions in literature create an “interdependence and isolation from social contact” which inspires the characters to “build a world of fantasy of their own, a microcosm with its own layer of reality (*ibid.*). This is certainly applicable to Roderick and Madeline, as they were each other’s “sole companion for long years” (Poe 2004: 204). They have created their own microcosm within the walls of the House of Usher and just as their race is dying, so is the house.

The house as an architectural structure and the house as a family are used interchangeably in the story. Interestingly, the narrator notes at the beginning of the story that the family and the house itself were “so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the ‘House of Usher’— an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion” (201). Thus, along with the race of Ushers and the house itself, the microcosm created by Roderick and Madeline is similarly dying.

The house’s exterior decay is described in detail by the narrator, “Minute fungi over-spread the whole” of the house, while it also reflected “The discoloration of ages” (Poe 2004: 201). Yet, interestingly, the lack of dilapidation on the interior of the house is what surprises the narrator and likewise surprises the readers when it collapses at the end. The interconnectedness of the house and the twins is evident in their mirrored collapses. From the outside, some discrepancies can be visually perceived, yet what really is going on behind closed doors, within the walls of the house is not so explicit. The narrator senses danger and is frequently terrified, yet he never really understands why.

Only when Madeline falls “inward upon” her brother and bears him to the ground as a corpse in her own death-agony, as the narrator flees “aghast,” he turns to look behind him only to find a “fierce breath of whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder” (*ibid.*: 216). Just as the narrator witnesses the

twins collapse on each other, an ultimate demise to their ancient race, the house, so closely connected with the family, likewise collapses. The kinship of the house and the family is a mirroring of the physical and blood-related kinship of Roderick and Madeline.

Just as the twins Madeline and Roderick are an example of Poe's use of the doppelgänger motif, perhaps the house is also a doppelgänger of the family itself. The house is often personified by the narrator. He describes the "eye-like" (*ibid.*: 200) windows of the house, and relays to us that the "evidence of the sentience – was to be seen...in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls" (*ibid.*: 209). The strange world of the house had "no affinity with the air of heaven" and "reeked up from the decayed trees" exuding "a pestilent and mystic vapor" (*ibid.*: 201).

A footnote in the Norton Critical Edition of *The Selected Writings of Edgar Allan Poe* suggests that in earlier versions of the story Poe emphasized "the resemblance of Roderick and Madeline" (Poe 2004: 205; n. 4). They are cast as doppelgängers in the scene when Roderick requests that the narrator help him entomb his sister. Gazing at the lifeless Madeline, the narrator notices:

A striking similitude between the brother and sister now arrested my attention; and Usher, divining, perhaps, my thoughts, murmured out some few words from which I learned that the deceased and himself had been twins, and that sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them (*ibid.*: 211).

This "scarcely intelligible nature" is likely a close bond that goes beyond a simple love for one's sibling. Although this is an obvious allusion to Roderick and Madeline's incestuous union, the quote also implies that their unholy union was born out of more than purely physical means and loneliness. The "scarcely intelligible nature" seems to hint at a more spiritual or supernatural affinity between the twins, one that most certainly extends to their incestuous relationship. Being the realist that he is, the narrator cannot understand or comprehend this affinity. This fusion of the supernatural nature of the connection of the twins extends them into the category of Gothic writings and their sexual relationship is thus an extension of such Gothic conventions.

The narrator's description of Madeline is most interesting. She is described as having a healthy, even sexually attractive glow. She possesses "the maturity of youth" and "a faint blush upon the bosom and the face, and that suspiciously lingering smile upon the lip which was so terrible in death" (Poe 2004: 211). The narrator's description of the dead Madeline is akin to the Fuseli painting *Nightmare* which is mentioned in the tale. The subject of the painting is a sleeping woman in a white gown who is preyed upon by a succubus who intends to violate her in the night as she dreams. The demonic mare that comes to invade her dreams and her body is similar to Roderick's relationship with Madeline. As Madeline lies catatonic, she appears to be sleeping. Though the

narrator presumes her dead, she is smiling perhaps dreaming of Roderick coming to visit her in the night. In her state when they bury her, she is blushing, which suggests that she may be sexually aroused, dreaming of her brother's nightly visits to her chamber. The narrator even describes her as smiling, which certainly hints at the mutuality of their union. Roderick does not descend upon her in the night and violate her, for she instead welcomes the union. The kinship of the descriptions of Madeline being entombed and the painting by Fuseli are linked intentionally by Poe to make the sexual connection between the frightening relationship between the twins and their nightly trysts.

An archetypal intimation that incest results in madness permeates the mythology surrounding the practice of incest. This is interesting to remember when reading "The Fall of the House of Usher" as both Madeline and Roderick are affected by mental illnesses. Roderick is affected by what the narrator assumes is an opium or drinking habit while Madeline suffers from catalepsy, a nervous disorder associated with hysteria and schizophrenia. While Madeline's sense are slowing down, Roderick's senses are contrastingly speeding up. This collective madness of the Ushers imbues the house, so much so, that even the narrator himself as he nears the house, falls into a depressive melancholy. This is yet another connection with the Gothic motif of doubles (or doppelgänger) fused with the element of incest, resulting in madness, and is reminiscent of the motif of madness in Gothic literature.

Roderick tells the narrator that the "particular gloom" that he is experiencing is directly related to the illness of his sister, Madeline. Madeline is afflicted with what Roderick describes as a "severe and long-continued illness" and is indeed "approaching dissolution" (Poe 2004: 204). Further, Roderick confides to the narrator that Madeline is his "sole companion" of "long years" and "his last and only relative on earth" (*ibid.*). The Ushers are about to die off because they have insisted on the preservation of the race, the "consequent undeviated transmission, from sire to son, of the patrimony with the name" (*ibid.*: 201). That is, they are dying off because Roderick and Madeline have not had a child, and if they were to have one, the bloodline would be so inbred that the child would surely be formidably unhealthy.

The narrator relays to us that the illness that Madeline is suffering from has "long baffled the skill of her physicians" (*ibid.*: 205). It is described as a "settled apathy, a gradual wasting away of the person" with a proneness to "cataleptical" episodes (*ibid.*). Interestingly, Madeline makes only one appearance before her brother Roderick mentions her demise to the narrator. When the narrator arrives, he notes that she "passed slowly through a remote portion of the apartment" (*ibid.*: 204) before disappearing. Roderick tells the narrator that the very same night she "succumbed to the prostrating power of the destroyer" (*ibid.*: 205). It seems more than coincidental that Madeline died the very night that the narrator arrives. This supports the theory that Roderick's

invitation was merely an attempt to affirm a witness because he planned to entomb his sister, who may or may not be carrying their child.

The twins Madeline and Roderick appear to have chosen what Spencer refers to as the “reassurance of union with one cast in his/her own likeness (sameness)” the consequences of which are often “narcissistic stagnation and death” (1987: 445). These formidable consequences are both found in “The Fall of the House of Usher.” The stagnation of the Ushers and their house is felt by the reader in the story. They live alone, with only one servant, and they do not work. They exist in a world unto themselves. Although they are the last of their race, they ultimately die as a result of their unholy union.

After Madeline has been entombed for eight days and the storm has started, Roderick begins reading a story to the narrator. Theorists suggest that the “uplifted...mace” that the protagonist in the story wields against the storm is essentially a phallic symbol representative of Roderick. The storm then can be seen as death coming for the family. Then, the narrator hears a scream which occurs at the exact same moment as the scream of the dragon in the story. Finally, the guilt of burying his sister alive overcomes him and he screams, “I hear it, and *have* heard it....*We have put her living in the tomb!* Said I not that my senses were acute? I *now* tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin” (Poe 2004: 215). Roderick fears his sister’s wrath, as he knows she is the life-giver and also capable of taking it away. He even considers hiding from her. He shrieks “whither shall I fly? Will she not be here anon? Is she not hurrying to upbraid me for my haste? Have I not heard her upon the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart?” (*ibid.*: 215). Here Roderick reveals that he knows his sister is coming back from the dead for him.

As Madeline finally reaches the door to the chamber, the narrator describes her as a “lofty and enshrouded figure” (*ibid.*: 216). She has “blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame” (*ibid.*). Her white robe is evocative of a wedding dress. The narrator’s language is of particular interest here, as Madeline’s bloody robe is distinguished from the evidence of the bitter struggle. The narrator’s description implies that the struggle to escape from the tomb and the bloody robe are unrelated. Madeline’s bloody robe then suggests a miscarriage. Perhaps Roderick wanted to kill off the race of Ushers intentionally to avoid propagating his family with such strong predispositions to mental illness and of course, because of the inbreeding in the line of Ushers, the likelihood that the child would be deformed.

The climactic scene in which Madeline falls inward upon her brother is almost reminiscent of a sexual climax. They embrace as in a mirror and she lets out a “low moaning cry” upon which they fall “heavily inward” on each other’s bodies. This language is reminiscent of a sexual orgasm they experience as they die together in their embrace. Her violent death-agonies scare Roderick

to death, and he falls as a corpse to the floor. As the narrator flees, the house collapses in on itself, just as the twins have. The house is left in “fragments” (*ibid.*). The house, a personified version of the Usher family, has collapsed in on itself and died along with the ancient race of Ushers.

Poe’s employment of the twin motif of the doppelganger is fascinating in its manifestation in “The Fall of the House of Usher”. The doppelganger motif is a convention in Gothic-inspired literature, it has clearly influenced the works of Poe who himself integrated the motif in his short works. Poe enjoyed the Gothic mode, a popular motif during his epoch. Incest has an obvious connection to the doppelganger motif. If the doppelganger motif is representative of two parts or selves of one individual, then the fraternal twins Madeline and Roderick are a perfect example. As twins, sharing one womb, and at one point, one zygote, they were essentially one single cell at their conception. They then split apart in the womb and became two complementary people. Just as some suggest that a man and woman who have sexual intercourse become one person, Roderick and Madeline were doppelgangers in that they were literally born twins and doubles of themselves, yet then also chose to become a single identity once again through their incestuous union.

Poe’s infusion of the Gothic mode in “The Fall of the House of Usher” is seemingly unparalleled in its demonstration of such motifs. Namely, the most overt demonstration of the motif is the dark and stormy setting in a decrepit and decadent home that once flourished. Adding emphasis to the Gothic motif is the apparent madness of the characters that reside in the house and the narrator’s ability to sense the impending doom of coming events. The doppelganger trope is embodied by the twin characters of the story and their incestuous union is thus a formidable extension of a combination of the madness motif and the twin motif, as traditional myth and literature suggest that incest is either caused by madness or results in madness.

The reality that Roderick and Madeline created for themselves, their private universe and microcosm in the house provided a kind of reality for them in which they existed with their own rules and sexual practices. Only when the narrator arrives, a man from the world outside of the House of Usher, do the events start to unfold and ultimately their microcosm collapses. Incest as an extension of the doppelganger motif has a frightening undertone in “The Fall of the House of Usher.” While the family likely practiced it to preserve and protect the sacred Usher bloodline and its ancient prestige, it ultimately led to the violent deaths of Madeline and Roderick and likewise the death of the entire Usher lineage.

REFERENCES

- Finney, Gail. 1983. "Self-Reflexive Siblings: Incest as Narcissism in Tieck, Wagner, and Thomas Mann." *The German Quarterly*, 56 (243-256).
- Hasan, Zia. 2003. "A Castle of Sand: The Theme of Incest in 'Tis Pity She's a Whore and The Alexandria Quartet.'" *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 1(1-7).
- Hume, Robert. 1969. "Gothic Versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel." *PMLA*, 84 (282-290).
- Poe, Edgar Allan. 2004. "The Fall of the House of Usher." *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thomas. New York: Norton (199-216).
- Spencer, Sharon. 1987. "The Ambiguities of Incest in Lawrence Durrell's Heraldic Universe: A Rankian Interpretation." *Twentieth Century Literature*, 33 (436-448).
- Van Den Berge, Pierre L. & Gene M. Mesher. 1980. "Royal Incest and Inclusive Fitness." *American Ethnologist*, 7 (300-317).
- Vardoulakis, Dimitris. 2006. "The Return of Negation: The Doppelganger in Freud's 'The Uncanny.'" *SubStance*, 110 (100-116).

VLADIMIR STREINU ȘI EDGAR ALLAN POE

Daniela PETROȘEL,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
daniela.petroșel@gmail.com

Abstract: The paper overviews Vladimir Streinu's perspective on Edgar Allan Poe's aesthetic ideas. In two articles, the Romanian literary critic integrates Poe's poetic principles into European modern poetry, detecting influences and differences in Baudelaire's, Mallarmé's, and Valéry's, or develops an unexpected comparison between a rather traditional Romanian critic, Titu Maiorescu, and the American poet.

Keywords: Romanian literary criticism, modern poetry, Vladimir Streinu, Titu Maiorescu

Teoriile poetice ale lui Edgar Allan Poe au intrat neașteptat de repede și în spațiul literelor românești, chiar dacă ele nu au cunoscut întotdeauna un ecou considerabil. De altfel, Matei Călinescu, în prefața ce însoțește ediția din 1971 a *Principiului poetic*, schițează momentele semnificative ale receptării lui Poe în România. Din variatele moduri, mai greu sau mai ușor decelabile, în care Poe a influențat literatura/critica românească, noi ne vom opri asupra interpretărilor pe care esteticianul american le cunoaște în opera istoricului și criticului literar Vladimir Streinu. Prezentarea noastră va face referire, mai ales, la două studii, *Tradiția conceptului modern de poezie și Titu Maiorescu și E. Poe*, chiar dacă cercetătorul român urmărește și analizează avizat inclusiv traduceri de care beneficiază Edgar Poe în spațiul românesc. În același timp, în comentariile sale la poezia sau critica românească, dar și străină, Vladimir Streinu a uzat de concepții teoretice lansate de Poe sau prelucrate de *discipolii* săi europeni.

Interesul lui Vladimir Streinu pentru Edgar Poe nu este întâmplător și nu ține doar de imposibilitatea ignorării unui reper teoretic esențial, cum este scriitorul american. Există, cu rezervele de rigoare, o stranie similaritate de destine neprielnice între cei doi; de vreme ce biografia lui Edgar Allan Poe e îndeobște cunoscută, vom detalia câteva elemente din viața lui Vladimir Streinu, mai ales din perioada ce urmează celui de-al Doilea Război Mondial. Căci și existența lui stă sub semnul vicisitudinilor postbelice care au marcat mai toți intelectualii marcantă ai perioadei interbelice. Fost deputat P.N.Ț. de Dâmbovița, Vladimir Streinu era pe listele negre ale comuniștilor. Înlăturat din învățământul

liceal, bolnav de TBC, se vede pus în situația de a nu-și putea întreține familia. Mai mult, în 1959 este condamnat la șapte ani de închisoare. În mod remarcabil, are puterea de a depăși plin de demnitate capcanele istoriei oficiale sau personale. Prietenii apropiați își aminesc cum, în timpul operației prin care i-a fost scos un plămîn, el recita versuri din *Corbul* lui Poe. Este un amănunt care demonstrează că apropierea lui de scriitorul american nu avea doar rădăcini livrești. În ambele cazuri dimensiunea de poet se îmbină armonios cu cea de teoretician, cu necesara precizare că Poe rămîne în mod fundamental prozator (poet), în vreme ce numele lui Vladimir Streinu se leagă mai ales de critică și de istoria literaturii. Autorul volumului *Clasicii noștri* a debutat sub semnul poeziei, iar discursul său critic va păstra adesea urmele acestei prime mari pasiuni; de aceea, va aborda poezia nu decojindu-i extremitățile reci, ci asimilîndu-i esența. Unul dintre cei mai profunzi hermeneuți ai lirismului, excelent cunoscător al teoriilor poetice europene, dar și fin analist al textelor, el sondează lumile poetice în căutarea fiorului poetic prim, cu care începe *poezia*.

Articolul *Tradiția conceptului modern de poezie* (1938) are în centru detalierea rolului pe care îl are Edgar Allan Poe în schimbarea paradigmei poetice în secolul al XIX-lea, Vladimir Streinu oferind, evident, o perspectivă personală asupra acestui subiect. Ca-n toate cazurile, și acest comentariu se construiește prin selectarea anumitor elemente, văzute ca fiind semnificative, iar pe noi ne interesează ce anume reține autorul român din teoriile poetului american și cum integrează aceste idei în sistemul propriu. Interesat de modul în care pătrunde Poe pe continentul european și, mai ales, de ramificațiile franceze ale ideilor sale, criticul român, uzînd mai ales de bibliografia franceză, analizează cu luciditate treptata diseminare a principiilor scriitorului american. Elementele selectate au relevanță atât în contextul poeziei românești, cît și pentru a defini specificul sistemului teoretic al autorului *Principiului poetic*. După doctrinele clasicismului (care a forțat natura poeziei să intre într-un „complicat sistem de penitențe logic formale”) și ale romantismului (care s-a hrănit dintr-un „strat impur de pasionalitate”), Edgar Poe e primul care restrînge „conceptul de poezie la elemente proprii”. Sinteza pe care a o face criticul român perioadei pre-moderne a poeziei se integrează unei sfere mai ample de preocupări, axate pe problematica poeticului. De altfel, teza de doctorat pe care Vladimir Streinu o va susține la universitatea ieșeană, în 1947, se va ocupa de *Versul liber românesc*.

Abordarea nu are forma unei expuneri reci, preocupată de rigoarea ideilor susținute de autorul *Corbului*. Punctul de plecare este o subtilă analogie între destinul eroului din poemul *Eldorado* și modul în care Poe crede în viitorul esteticii sale. Există o discretă evocare a neînțeleșului și repudiatului de contemporani poet, dublată de încercarea de a reda publicului celor două conferințe în care Poe și-a expus principiile poetice. Criticul român își imaginează sala plină de „capete sferoidale de americani cu suflete milimetrare”¹ care se distanțează treptat de cuvintele rostite de Poe. Exercițiul acesta de vizualizare a atmosferei este realizat într-o notă artistică, dar și puțin nedreaptă (parcă onorabilii junimiști reacționau mai bine cînd își citea

Eminescu textele la adunările ieșene!). Selectarea elementelor de noutate din gândirea lui Poe este făcută prin umărirea (ipotetică) a reacțiilor sălii; de câte ori Poe intră pe terenul ideilor cunoscute, de atâtea ori sala îl ascultă cu interes; când poetul sfidează așteptările contemporanilor, aceștia încep, conform scenariului propus de Streinu, să se gîndească „la mai pasionante socoteli personale”. Grija constantă în manevrarea ideilor richmontezului se traduce și în *frica* de parafrază; de aceea, preferă citatul, cum se întîmplă în definirea absolutului, definiție în fața căreia autorul român exclamă: „nu cunoaștem o formulare mai cuprinzătoare și o mai netă percepție a absolutului”². Efemeritatea întîlnirii cu frumusețea, urmată de suferința conștientizării acestei eterne neîmpliniri le vom regăsi în specificul căutării esenței poetice la Streinu. În acest sens, mărturisește: „...am dorit să scriu dintr-un sentiment de veche și nesatisfăcută pîndă vînatorească în ceea ce privește natura sălbatică a poeziei. [...] Când o simțeam, totdeauna neîmblînzită, înarmându-mă cu cele mai complicate prevederi, căutam să-i astup fugile cu ocoluri, ale căror lungimi de cerc le reduceam riguros pînă ce vînatul, fie că fulgera prin stufărișul inextricabil, fie că, în centrul calculat al trudnicei încercuiri, constatam că lăsase lăcomiei omenești – cum , nu știu, – culcușul cald cu mirosul tare al trupul dispărut.”

Nu doar ideile promovate de Poe intră în atenția lui Vladimir Streinu, ci și modul în care acesta își construiește, din punct de vedere retoric, textul. Astfel, identifică mărcile oralității sau modul în care răzbate grija de a fi înțeles de auditoriu. Definind poezia drept „creațiune ritmică a frumuseții”, Poe simte nevoia să explice afirmația, insistînd asupra efectului poetic. Înainte de a discuta elementele considerate definitorii pentru estetica lui Poe, pe care le vom regăsi și în celălalt articol, *Titu Maiorescu și E. Poe*, Vladimir Streinu lansează o ipoteză, pe care, din păcate nu o dezvoltă, legată de eventuale influențe ce stau la baza teoriilor lui Poe. Cea mai importantă i se pare, evident, „structura personală”, căci orice poet definește *in abstracto* poezia plecînd de la experiențele proprii. Dincolo de Coleridge, numele care a fost vehiculat cel mai frecvent în căutarea izvoarelor esteticii lui Poe – reamintim că acest articol a fost publicat în 1938, deci exegeza poescă la care avea acces Streinu era mai redusă în comparație cu cea existentă astăzi – , autorul român amintește și numele lui Novalis, primul, crede el, care a ridicat poezia la rangul *realului absolut*. Din păcate, cum remarcam anterior, această fecundă filiație nu este exploatată, el mulțumindu-se doar să o enunțe. Și relația dintre Poe și Baudelaire este diferit nuanțată de Streinu: consideră că este o exagerare să se afirme că fără Baudelaire Poe ar fi rămas necunoscut. Căci dinamica epocii, tentată de a depăși monopolul romantismului, ar fi adus cu siguranță în prim plan astfel de idei atît de adecvate așteptărilor momentului. Baudelaire a grăbit, probabil, momentul popularizării acestor idei. În continuare, articolul *Tradiția conceptului modern de poezie* urmărește nuanțările pe care ideile lui Poe le cunosc în gândirea lui Baudelaire, Mallarmé sau Valéry. Vladimir Streinu transformă aceste gândiri estetice (aproximativ) asemănătoare într-un joc al *recunoașterii citatelor*, multe dintre tezele autorului *Tinerei Parce* semănînd pînă la confuzie cu citatele lui Poe. Concluzia surprinde metamorfozele începturilor poeziei moderne, sintetizînd

ramificațiile principiilor promovate de poetul american. Redăm citatul pentru capacitatea lui de a generaliza (prin omiterea nuanțelor, evident) concepții și universuri poetice greu rezumabile: „Edgar Poe propune un ideal metafizic de artă, de poezie și o imagine de poet-inginer; Baudelaire propagă pe suprafețe impresionante același ideal, fără augmentări, și aceeași efigie de poet, nealterată; Mallarmé amplifică, în sensul metafizic, estetica primită și se extenuază, studiindu-i posibilitățile de realizare într-o operă unică; iar Valéry transformă voluptatea studiului acestor posibilități, studiu pe care îl extinde asupra tuturor funcțiunilor sufletești, în modalitate de existență, în stil de viață.”³

În 1943, Vladimir Streinu publica în volumul *Clasicii noștri* un detaliat articol, *Titu Maiorescu și E. Poe*, în care dezvoltă similitudinile de gândire estetică dintre cei doi teoreticieni. Alăturarea era inevitabilă, de vreme ce Vladimir Streinu era un comentator fidel al mentorului junimist și, simultan, un cunoscător al teoriilor prozatorului american. Însă, în același timp, apropierea celor două nume, Titu Maiorescu și Edgar Poe, șochează. În primul rând, la nivelul personalităților diferite ale celor doi. Mentorul junimist, dominat de rigoare academică și sobrietate – deși, în acest caz, există multe prejudecăți care s-au perpetuat, unele dintre ele infirmate de apariția jurnalului maiorescian, *Însemnări zilnice* –, scriitorul american, plasat sub semnul abuzului de stupefiante și alcool. Apoi, pentru că îl receptăm îndeobște pe Maiorescu ca pe un estetician format în cumintea tradiție a gândirii estetice clasiciste, deci îndepărtat de fenomenele moderne ale principiilor poetice. Vladimir Streinu extrage această filiație din chiar textul maiorescian *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, text în care autorul include o aparent ne semnificativă notă de subsol: „Compară Edgar Poe, analiza poeziei sale *Corbul*, publicată în traducere franceză în *Histoires grotesques et extraordinaires*”⁴. Faptul că Maiorescu a avut acces la scrierile lui Poe, prin filiație franceză, evident, are consecințe nu doar la nivelul propriului său sistem estetic; prin Maiorescu, Poe intră și la *Junimea*, Eminescu însuși devenind interesat de scriitura fantastică a congenerului american. Acest articol este una dintre modalitățile prin care Streinu polemizează cu concepțiile reduționiste legate de sistemul estetic maiorescian, demonstrând cât de modern este, de fapt, acesta.

În acest studiu, Vladimir Streinu enumeră câteva dintre detaliile biografice care erau alipite în mod curent figurii scriitorului american de către cititorul român; astfel, „se cunoștea despre Edgar Poe furia lui alcoolică, ceva din raitele europene, ajunse pînă la Petersburg, după ce mai întîi îl duseseră ca pe Byron să lupte alături de greci în contra turcilor, vagi noțiuni despre o frenetică biografie, oarecare indicații asupra gustului macabru rezultînd numai din anumite povestiri fioroase și *Corbul*, în traduceri de-a dreptul asasine”⁵. Nu este unica instanță în care criticul român, mare traducător din limba engleză, va lua atitudine împotriva abuzurilor asupra operei lui Poe, făcute de traducătorii români. Pentru o mai bună comparație între ideile estetice ale lui Titu Maiorescu și cele ale lui Edgar Poe, criticul român detaliază sistemul estetic maiorescian transpus în paginile studiului *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Propunînd o etajare a ideilor estetice

existente în textul mentorului junimist (idei de estetică generală, a romantismului și clasicismului), Vladimir Streinu le pune în dialog doar pe cele de estetică a poeziei. Nu avem de-a face cu o copiere a ideilor autorului *Principiului poetic*, de vreme ce, la 1867, respectivul text nici nu fusese tradus de Baudelaire. Maiorescu avusese acces la textul celei de-a doua conferințe, traduse în franceză sub titlul *Geneza unui poem*, sau la ideile pe care Baudelaire le transpuse în propria operă.

Cele două estetici consună în câteva puncte: ambii propun o estetică negativă a poeziei, tradusă prin disocierea artă-știință, eliminarea perceptelor morale și a *maniei epice*. Importanța pe care cei doi o acordă pasiunii, cu semnificative nuanțe, totuși, îi permite autorului să descopere un alt principiu comun, „fundamentarea estetice poeziei pe adevărurile psihologiei”. Alăturarea a două citate concludente susține comparația și demonstrează, o dată în plus, modernitatea gândirii estetice maioresciene. Strâns legată de efemeritatea pasiunii, de fapt, determinată de aceasta, este *lungimea poemului*, teză care apare la ambii esteticieni. Dacă opiniile lui Poe sînt îndeobște cunoscute, reținem afirmația junimistului, și pentru umorul ei: „cu cît poetul este mai rău, cu atît poezia este mai lungă”⁶. În acest moment ar trebui făcute câteva observații legate de condițiile receptării operei de artă, pe care, din nou din păcate, Vladimir Streinu nu insistă. O astfel de abordare ar fi trebuit să o extragă din chiar cuvintele maioresciene, care condiționează existența poeziei de polul receptării, de „fantazia auditoriului”. În același context, am putea invoca și opiniile lui Roman Ingarden (vezi *A citi, a reciti*, de Matei Călinescu, p. 49 și urm.), unde eficiența modelului de lectură propus, de sorginte clasică, depinde și de lungimea textului.

Abandonînd, pentru scurt timp, demonstrația lui Vladimir Streinu, și permițîndu-ne o scurtă paranteză, remarcăm o altă posibilă paralelă între Edgar Allan Poe și ... Eugen Negrici, cu a sa extrem de discutată carte, *Iluziile literaturii române*. Luciditatea cu care poetul american analizează textele lungi, canonice, precum *Iliada* sau *Paradisul pierdut*, o vom regăsi la autorul român în modul în care dinamitează *cultul capodoperelor*. Cu siguranță, demersul lui Negrici are în spate o bogată bibliografie străină, dar ambii aduc, într-un anumit context, o perspectivă îndrăzneț-demitizantă.

Alte idei comune celor doi esteticieni se referă la importanța refrenului, la densitatea sensurilor poetice, conținute de text sau generate de interacțiunea cititorului cu textul. Refuzînd clișeul romantic al inspirației divine, deși Maiorescu nu este extrem de explicit în această chestiune, ambii privesc textul poetic drept un construct rațional, născut printr-o înlănțuire de procese logice. Dacă poetul din Baltimore exemplifică pe textul propriu, Maiorescu vorbește despre importanța „gradării în culminare”, despre modul în care poetul trebuie să întrețină (și să se joace cu) așteptările cititorilor. Spre finalul articolului autorul *Clasicilor noștri* recunoaște limitele aproape încheiatei abordări: unele se leagă de existența altor posibile conexiuni, asupra cărora nu a insistat. Celelalte, dimpotrivă, accentuează diferența, foarte mare, totuși, între cei doi teoreticieni. Maiorescu a fost mult mai

temperat în ideile sale, asta pentru că starea de dezvoltare a poeziei românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cerea o astfel de abordare mai cuminte.

Rolul pe care l-a avut Poe în nașterea lirismului modern e indiscutabil, iar faptul că influența lui este covârșitoare o demonstrează și faptul că și-a pus amprenta asupra unei culturi mici, cum este cea română. Vladimir Streinu a surprins ațit ezitățile omului, cât și intuițiile remarcabile ale teoreticianului, reușită vizibilă și în portretul pe care i-l face în *Tradiția conceptului modern de poezie*: „Edgar Poe, rarism acord al contrariilor (așa cum se încheagă din opera sa completă), natură dublă, în care misticitatea se întregește firesc de rigoare științifică, visul se disciplinează logic, intuiția merge în pas cu luciditatea de analiză, iar impulsia spontană îmbracă un calcul glacial, afirmă destinul metafizic al poeziei, îndrumînd-o către eterne și dosite suprarealități”⁷. Nu ne îndoim că în imensa exegeză dedicată lui Edgar Allan Poe se vor fi spus lucruri mai subtile decît acestea, dar, pentru spațiul românesc, ele sînt de o incontestabilă eleganță.

NOTE:

¹ Streinu, Vladimir, *Tradiția conceptului modern de poezie*, în *Pagini de critică literară*, vol. 1, Editura pentru literatură, 1968, p. 321.

² *ibidem*, p. 321.

³ *ibidem*, p. 336.

⁴ Maiorescu, Titu, *Critice*, Editura Albatros, București, 1998, p. 56.

⁵ Streinu, Vladimir, *Titu Maiorescu și Edgar Poe*, în *Clasicii noștri*, Editura Ideea Europeană, 2008, p. 110.

⁶ Maiorescu, Titu, *Critice*, Editura Albatros, București, 1998, p. 46.

⁷ Streinu, Vladimir, *Tradiția conceptului modern de poezie*, în *Pagini de critică literară*, vol. 1, Editura pentru literatură, 1968, p. 327.

BIBLIOGRAFIE

- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti*, Editura Polirom, 2007
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008
Maiorescu, Titu, *Critice*, Editura Albatros, București, 1998
Poe, Edgar Allan, *Principiul poetic*, Editura Univers, București, 1971
Streinu, Vladimir, *Titu Maiorescu și E. Poe*, în *Clasicii noștri*, ediție îngrijită și prefațată de Daniela Petroșel, Editura Ideea Europeană, București, 2008
Streinu, Vladimir, *Tradiția conceptului modern de poezie*, în *Pagini de critică literară*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1968

THE MISSING LINK: PARODY, POE AND NABOKOV

David RAMPTON,
University of Ottawa
David.Rampton@uottawa.ca

Abstract: The distinctiveness of Poe's style is one of the defining characteristics of his work. Questions of intention, genre, tone and aesthetic achievement are inextricably bound up with it. A story like "Loss of Breath" is typical in this regard. This style has often made Poe the subject of parody, yet in order to write successful imitations of Poe one must conjure with the complex questions that his style raises. Nabokov's treatment of Poe is instructive in this regard. Nabokov's critics have helpfully pointed out the innumerable links between the two writers, but his multiple concerns as a novelist and his dismissive attitude to his great nineteenth-century forebear prevent him from writing the sort of parody he is often given credit for.

Keywords: Poe, Nabokov, parody, intertextuality, *Lolita*

Nineteenth-century American literature is full of writers with strikingly idiosyncratic styles. Figures such as Emerson, Melville, Hawthorne, Dickinson and James would obviously be easy to identify in a "guess the author" contest, but far and away the most distinctive in this regard is Edgar Allan Poe. Not only that: this single fact about his work may also be its most important attribute, in view of the effect that it has had on how he has been read and how his achievement has been assessed. Probably the best way to assign a writer an idiosyncrasy quotient is to use some text that is manifestly not a masterpiece, to choose something other than, say, the opening paragraph of *Nature* or a sinuous sentence from *The Scarlet Letter*. In Poe's case this means avoiding "The Fall of the House of Usher" or "Ulalume" or *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, and looking instead for all the telltale indicators of a Poe text in something distinctly minor.

Consider the opening paragraphs of "Loss of Breath", for example, a tale first published in September 1835 in the *Southern Literary Messenger*. It begins with the narrator's coolly informing us of a quasi-psychotic episode: he has been screaming nasty epithets at his baffled young bride and is preparing to whisper something even more vile in her ear, when he suddenly realizes that he has lost his breath, not in the formulaic or metaphorical sense of that expression, but for real, like Collegiate Assessor Kovalov and his nose in Gogol's famous

story. The incident is accented with the obligatory exclamation marks and the requisite references to the narrator's "consternation" and "despair." Things look bad until he is temporarily "saved" by his "good genius," which gives him the power to alter his countenance "from its bepuffed and distorted appearance, to an expression of arch and coquettish benignity," whereupon he gives his wife a kiss and "pirouette[s] out of the room in a *Pas de Zephyr*" (Poe 1984: 151-52). So far, so strange, and so typical: the casual hyperbole, the variations in lexical register, the mock-seriousness, the bizarre detail (how does one exit a room using a dance step in which one leg must remain stationary?), the sense that we are witnessing the workings of an estranged psyche, that human puppetry is on show and that there is a goofy attractiveness to that show – all these ineluctably identify this as Poe's work.

What follows simply confirms this impression, for the opening section concludes: "[t]hrowing myself upon a chair, I remained for some time absorbed in meditation. My reflections, be sure, were of no consolatory kind. A thousand vague and lachrymatory fancies took possession of my soul – and even the idea of suicide flitted across my brain; but it is a trait in the perversity of human nature to reject the obvious and the ready, for the far-distant and equivocal. Thus I shuddered at self-murder as the most decided of atrocities while the tabby cat purred strenuously upon the rug, and the very water dog wheezed assiduously under the table; each taking to itself much merit for the strength of its lungs, and all obviously done in derision of my own pulmonary incapacity" (*ibid*: 152).

Yes, this is the typical Poe hero and no mistake. Of course breathlessness is the perfect subject for the writer who came to be identified with this sort of breathless tone, and Poe's devoted readers can instantly conjure up all sorts of situations like the one described here, with madness and premature death always somewhere breathing hot and close. These dramatic effects are exacerbated by the earnest, willed rationality of the narrative voice as it tries to keep things under control even while it communicates their subversive power. There is also the weirdly comic specificity, the effortless hyperbole and exotic diction ("a thousand ... lachrymatory fancies"), the sense of the uncanny in the ostensibly ordinary (those smug pets, for example), the inclusion of the occasional dispassionate generality ("it is a trait in the perversity of human nature ...") to balance all the histrionics – "Loss of Breath" is by any reckoning an impressive collection of Poe's most famous techniques and devices, and it was chosen more or less at random from his less known work.

Is there any emotive force to this psychological crisis, or is it just a collection of clichés from an overwritten romance? There is in fact no simple answer to this. Of course the initial premise and the tone make the frivolity of the passage stand out in sharp relief, yet it's hard to see how we could object to someone's getting interested in why our erstwhile hero chooses to lock himself into his "private boudoir" and contemplate suicide. The answer may not be entirely clear, but the young woman seems thoroughly implicated, even though

her status in the end proves epiphenomenal. Is this some kind of sexual impotence or fear of being cuckolded that Poe is hinting at, or a self-reflexive reference to a loss of creativity, the wordsmith's desperation at being forced to deal with a lack of words? What follows merely increases the reader's bafflement. There is a botched execution – the protagonist is condemned to death for murder and hanged but to no effect – and some subterranean explorations that make the tale grow taller and darker by the minute. Yet they help to reinforce the sense that, despite all the foolery, this is one more extraordinary venture into a world where human relations, and more specifically sexual relations, keep threatening to go badly wrong. It is also a tale told by a denizen of the murky domain of the undead. Precisely because it functions in that borderline area between sanity and madness, desire and repulsion, the one where Poe loves to work his magic, it invites its readers to conjure with such things, even as the humour invites them to keep their distance.

This capsule summary of the first page or two of “Loss of Breath” should make clear not only how distinctive Poe's style is and how securely it locates us in his world, but also how compellingly it turns his early work into a prolegomenon for his best fiction and how many questions it inevitably raises. That style also helps explain why Poe has so often been parodied and – what is perhaps more interesting – why he often figures so centrally whenever the subject of parody in American fiction is discussed.

Anyone interested in creating a comic imitation of something needs a clear sense of what that something is. This makes Poe a tricky writer to parody, precisely because as I have been suggesting he is so difficult to categorize. A perennial problem in commenting on his work and its influence turns around questions of genre and intention. Thus a text such as “Loss of Breath” inevitably prompts the following sorts of questions as well: Is it best read as a short story, a tall tale, a prime example of American gothic, a capricious mix of madcap humour and infernal mystery, or a spoof of any or all of these? What exactly was Poe aiming for when he penned it? In a letter concerning this particular tale, Poe's benefactor John P. Kennedy wrote him in February 1836, a few months after it was published: “Some of your *bizarrieries* have been mistaken for satire—and admired too in that character. *They* deserved it, but *you* did not, for you did not intend them so.” Poe responded: “You are nearly but not altogether right in relation to the satire of some of my Tales. Most of them were *intended* for half banter, half satire—although I might not have fully acknowledged this to be their aim even to myself” (q. in Quinn 1941: 240-41).

As so often with Poe's critical comments, this one leaves the situation more intriguingly cloudy than ever. Just why is Kennedy “not altogether right”, for example? If “banter” and “satire” are separate categories, two halves of an idiosyncratic whole, how are we to separate them in reading the texts in question? After all, satire, particularly Poe's, often contains a lot of banter and his teasing witticisms at the expense of popular fiction are often satiric, as in

“Loss of Breath.” Note too that Kennedy’s main point remains unanswered, for his observation clearly implies his concern that in some way Poe wanted the text in question taken straight (whatever that means), that at a certain level banter and satire don’t come into it at all, whereas horror and nightmare do. Kennedy felt the former but not the latter; other readers might well have a different reaction. Also the emphasis throughout the exchange between Poe and Kennedy is on crude effects, since the humour of “Loss of Breath” is pretty broad. But burlesque is only one of the techniques Poe uses, and the subtler effects of parody are arguably more relevant and more interesting when one considers his best fiction and poetry.¹

The fact that Poe’s own practice and his theoretical meditations comment so intriguingly on literature’s self-reflexiveness also complicates things, making representational fiction a parody of a notional primary text, and the doomed search for a lost beauty or harmony its exalted and flawed subject. The way that recent criticism has tended to deprecate the importance of notions like genre and intention adds significantly to the critic’s difficulties as well. Who is this Poe in whose intentions we’re interested, it invites us to ask? How are we to infer them, particularly given Poe’s revealing remark about how he might have been hiding them from himself? What status do they have, even if they can be discerned? And are they not best understood as details in a tightly woven literary tapestry that implicates Poe’s entire oeuvre?

I have raised all these questions, not because I think they can be answered in a short article, but rather to remind readers how many different things are at play when one sets out to discuss such a subject. In what follows I propose to shed some light on the issues raised above by considering a specific case of Poe’s influence on a single twentieth-century writer, a case that turns around this subject of parody and Poe’s style. His relevance for the modernist sensibility and the European avant-garde have attracted a good deal of attention in Poe criticism, for obvious reasons, and he is certainly near the top of the list of nineteenth-century American writers whose work has been revisited by an impressive range of twentieth-century writers. Yet I want to explore some of the ways he has been misunderstood or misrepresented in this regard. Sometimes the limits of the links between him and his twentieth-century descendants turn out to be as revealing as the links themselves.

If it is hard to calculate writers’ indebtedness to Poe because we are not always clear on just what he is actually doing, the difficulty is compounded when the writer in question denies ever having been influenced by him or – crucially – claims to have outgrown a youthful infatuation for his work. The work of Vladimir Nabokov constitutes a particularly interesting test case in this regard. For Nabokov is on record as having said both sorts of dismissive things when asked about Poe’s influence, yet Nabokov often alludes to Poe, cultivates an equally *recherché* vocabulary and distinctive style, makes creating obsessives and grotesques his life’s work, espouses an aesthete’s view of art, has every bit as

complicated a relationship with romanticism as his famous forebear did, claims that intimations of aesthetic order in this world are bound up with the timelessness of that order and its subtle manifestations, and is similarly fascinated by the problems of conjuring the past and the dead with words. What's more, Nabokov's style, tone, estimations of other writers, and reputation for inventiveness have excited as much controversy as Poe's distinctive qualities. In short, given all these important similarities we should be on the lookout for lots of parodic possibilities. For reasons of space I shall confine myself here to a recurrent problem in discussions of how Nabokovian parody works in general and what it reveals about his reading of Poe in particular.

The links between the two writers have been noted by Nabokov's commentators for half a century. As early as 1960, Elizabeth Phillips pointed out the importance of references to Poe in Nabokov's bestseller *Lolita*, and some of Nabokov's most insightful critics have identified and annotated the echoes of Poe in Nabokov's work, most notably Carl Proffer, Alfred Appel, Jr., Lucy Maddox, Dale E. Peterson, and Susan Elizabeth Sweeney. Their basic argument is, as one of them puts it, that "parodies of Poe kept recurring throughout the career of the Russian conjuror who specialized in producing verbal mirages of lost love objects" (Peterson 1995: 463). But I want to argue that these critics, as crucially helpful as they have been, particularly in identifying a host of semi-cryptic allusions, have inadvertently created an erroneous impression of just what Nabokov is doing with Poe's work and of how he understands it.

Peterson concludes that "the purpose and tone of Nabokov's conspicuous mimicry of Poe remain very much in dispute" (*ibid*: 464), without going into the reasons for this, beyond suggesting that Nabokov's dismissive comments on his precursor should not be taken seriously. A reconsideration of the evidence suggests that, despite all the references to Poe in that novel and elsewhere, Nabokov has not engaged seriously with Poe's seriousness, and that his offhand dismissals of Poe's work might well have been entirely sincere. There are a number of reasons to think that when Nabokov's invented poet John Shade says in *Pale Fire* "I tore apart the fantasies of Poe," he is speaking for his creator (as he does elsewhere in the poem) and communicating Nabokov's own scepticism about Poe's otherworld and the devices he uses to create it. Where Poe sees sepulchral mysteries, macabre desires for total possession, and hideous revelations as a means of studying psychological and metaphysical questions, Nabokov sees a tendency to indulge in hypertrophied excess and the ersatz phantasmagoria, a desire for sensationalism and overwrought prose. It is hard to write good parody if one's sense of the writer one has chosen to imitate is already a bit of a parody.

The best way to marshal evidence for such assertions is cite some specific cases. For example, Appel points out that the Humbert-Quilty doubling in *Lolita* is a conscious parody of Poe's "William Wilson", because "Nabokov is assaulting the convention of the good and evil 'dual selves' found in the traditional Double tale" (Appel 1970: lxiv-lxv). Although it is true that the

Humbert / Quilty duality is one of the most intriguing features of an astonishingly complex novel, and critics like Appel are right to point out how their pairing relies on and mocks the “traditional Double tale”, it does not necessarily follow that Nabokov had Poe’s story as his target or that he succeeded in writing a successful parody of it if he did. For such a judgement ignores all the intricacies of Poe’s tale, its meticulously described setting, its self-conscious staging of the confessional mode, its sexual implications, the self-reflexive play with Poe’s own birthdate, the narrator’s ambiguous feelings about his double, and so on. Whereas Appel’s comment makes “William Wilson” sound a bit like *Pilgrim’s Progress*, at least insofar as its moral didacticism is concerned, the tale is too complex to be reduced to a simple homily about good and evil. Though Nabokov and his critics may have thought that Poe never got beyond churning out variations on the doppelgänger tale, a more sustained engagement with what Poe actually wrote might have left them with a better sense of its own Nabokov-type subtleties.²

Appel also suggests that “Pavor Manor on Grimm Road burlesques the Gothic castles of fairy tales, Poe’s mouldering House of Usher, and the medieval settings in Maeterlinck” (Appel 1970: 433). As one item among three here, the famous mansion looks plausible enough on this short check list, and what better place to try to kill off one’s double than a structure whose dark corridors mimic the owner’s guilty secrets? Yet even the most casual comparison of the text that is ostensibly being parodied and the parody itself shows just how misleading such a suggestion can be. Here’s Nabokov on Humbert Humbert’s first sighting of Pavor Manor: “the sun was visible again, burning like a man, and the birds screamed in the drenched and steaming trees. The elaborate and decrepit house seemed to stand in a kind of daze, reflecting as it were my own state ...” And here, by way of comparison, is Poe:

“I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—upon the vacant eye-like windows—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees—with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium—the bitter lapse into everyday life—the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart—an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime (Poe 1984: 317).

I have to stop quoting here, never an easy thing to do when Poe is in full flight, but that is actually only about half of the passage in question. (Poe sets aside six long paragraphs to describe the house in “William Wilson” in order to establish the physical and psychological scene.) Even at that, what are we to make

of the comparison between the two arrivals at the fateful house? How does Nabokov's comic imitation play off the original? Well, I really like that "burning like a man", which is remarkable for its stark and puzzling simplicity (what man? how is he burning?), and those "steaming trees" are nicely evocative too, but that is really that, as far as descriptive inventiveness is concerned. Let's face it: Poe's astonishingly intricate and comprehensive depiction of his symbolic house, replete with a theory of how aesthetic distance can domesticate most forms of terror, some provocative suggestions on the narrator's perilous mental state, a tribute to the shaping powers of the imagination, a hint that we will soon be exploring some sort of (drug-induced?) nightmare vision that involves the conflation of identity between characters and the objects their senses seize on – this description is by far the more interesting, the more ambitious, and the more profound of the two. Perhaps we could call the opening of "Usher" a proleptic parody of the passage in the twentieth-century text, in the same way that *Eureka* contains premonitions of the spacetime of Poincaré and Minkowski, but even that hardly does it (or *Eureka*) justice.

Nabokov's commentators are in part responsible for this situation by consistently giving the impression Nabokov's parody of Poe's work offers a more subtle and more insightful commentary than it actually does. This is particularly true when they use "parody" to imply a complex, literary-critical type imitation, a study in the use of complex tropes and devices, when what they actually mean is a congeries of glancing allusions that occasionally puts us in mind of the original, however different the two texts actually are. The reader's enthusiasm for Nabokov's genius is supposed to fill in the rest. If that sounds unduly harsh, here is one of his most helpful critics pretty well admitting that this is exactly the process he is describing when he praises *Lolita* as a parody of Poe: "The texture of Nabokov's parody is unique because, in addition to being a master parodist of literary styles, he is able to make brief references to another writer's themes or devices which are so telling in effect that Nabokov need not burlesque that writer's style" (Appel 1970: lii).³ Few leaps of faith have been articulated so clearly, or with such ingenuousness. And it is worth remembering that this comment was made in the Introduction to *The Annotated Lolita*, a text that has served for decades as a *vade mecum* for students interested in Nabokov's most famous novel. Hence the very widespread notion that Nabokov's parody of Poe is so interesting, so devastating and so profound.

A less exciting but I think more accurate account of these writers' intertextual relations is that, like Poe, Nabokov is keen to generate affective links *and* to set up resonances with echoes of various literary models and precursors. He chose not to write the sustained sort of parody that Appel feels as an absent presence precisely because he is not James Joyce or Max Beerbohm, i.e. not a skilled and dedicated parodist but a novelist with a multitude of other matters to attend to. He certainly did busy himself with finding what he could use in other writers, including Poe, and he was well acquainted with the relative

few whom he praised extravagantly. But he was happy simply to use the rest of them, bundling many off to oblivion because he did not in the end think highly of their work. That relative lack of interest in a substantial number of writers, their idiosyncracies and their different approaches to writing fiction militates against great parody.

The beauty and humour of the Beerbohm sort of parody is a product of his deep knowledge, sympathy and admiration for his victims, one that instills the sense that the qualities of the original have been assessed at their true value and found, not wanting, but essential. The same is true in Joyce's bravura tour of English prose in "The Oxen of the Sun" chapter in *Ulysses*. In such cases, the originals actually benefit from the whole exercise of being decontextualized, and the novel is so sprawling and comprehensive that Joyce can take them time needed for such digressions. In contradistinction, the treatment of Poe (and others) in Nabokov's fiction suggests that Nabokov often used parody in exactly the way he said, as a springboard, eschewing the detailed critique in order to create his own range of complex effects in the distinctive sort of parodic games he enjoyed playing. Of course there's no problem with speaking dismissively of authors whom one is temperamentally averse to. In fact, that is almost an inevitable occupational hazard for a writer with strong aesthetic views – think of all those polemical reviews Poe wrote, for example. Both he and Nabokov were too busy plundering all sorts of works for what they could use to be comprehensive, fair, or dispassionate in their assessments of them.

There are other aspects to the argument that need reconsideration as well. Peterson argues – convincingly, I think – that for Poe and Nabokov "genuine art was both a supremely conscious verbal activity and the mysterious utterance of an intuition beyond common sense and common morality" (Poe 466). He goes on to make an intriguing case for their "obsessive fascination with reweaving of lost textures of experience" (Poe 468), for the resemblances between one of Nabokov's early lyrics and Poe's poetry, and for the centrality of the "Annabel Lee" allusions in *Lolita*. He is not quite so convincing when he suggests that "The Conversation of Eiros and Charmion", Poe's hauntingly chiliastic account that mixes biblical apocalypticism with scientific specificity – at one point Poe notes the percentages of oxygen and nitrogen in our atmosphere before he describes the consequences of the earth's inhabitants overdosing on pure O₂ – is "not so far removed from the fantastic perceptions of Nabokov's lyricists and sleepwalkers who superimpose one world on another" (Peterson 1989: 102). In any event, this is part of his claim for "larger affinities than the obvious play with allusions would suggest" (Peterson 1995: 463). Such affinities are well worth looking into, even though in this particular case the texts in question, their cultural reference points, and their authors' modes of proceeding are so different, that the list of their similarities seems a little thin at times. Even if those similarities can be shown to be important, they don't have much to do with parody in the conventional sense of that term.

A different way of discussing the question of Poe's presence in a text like *Lolita* (and the work of Nabokov more generally) involves adopting a somewhat more generalized approach to the problem. According to this view, the play of echo and quotation, imitation and borrowing, sweeps up not just Poe but dozens of writers in a text that constitutes a fanciful fusion of disparate voices rather than a detailed commentary on any one in particular. Thus Nabokov's novel uses Baudelaire, Dante, T.S. Eliot, Maeterlinck, Merimée, Petrarch *et al.* to remind readers that the events it describes take place in a world of texts that have already been written.

Some versions of this thesis, most notably the idea of self-parody articulated by Richard Poirier and Daniel O'Hara's "radical parody", tend to see such a device as primarily a subversive affair. Poirier insists that parodic literature "proposes not the rewards so much as the limits of its own procedures: it shapes itself around its own dissolvents; it calls into question not any particular literary structure so much as the enterprise, the activity itself of creating any literary form, of empowering an idea with a style" (Poirier 1971: 27). Reading Nabokov's novel this way entails seeing Poe's presence in it as something that helps make it a comic masterpiece, one that, like Joyce's *Ulysses*, "makes fun of itself *as it goes along*." O'Hara describes radical parody as an attack on the notion of an authoritative, stable text, one that naturally calls into question the status of the parody itself, which becomes "a recognizably self-contradictory conceit of defensive hyperbole that arises from the exuberance of critical productivity, as if the parodist were almost beside himself with self-opposing forms" (O'Hara 1992: 49). Both critics make a strong case for the way that this sort of parody has changed the features of the current literary landscape and both postulate ways in which this undermining can help us reconstitute some kind of collective or communal vision. Frederic Jameson has famously taken such notions one step farther with his contentions about the relentless ubiquity of pastiche in a postmodern world, a pastiche that he defines as parody without ulterior motives, "amputated of the satiric impulse, devoid of laughter" (Jameson 1991: 16). He goes on to draw some fairly gloomy conclusions about what this means for the future of literature, which he sees as propelled by consumers' omnivorous hunger for novelty and late capitalism's obsession with encouraging that hunger.

Like "death of the novel" theses and their ilk, the radical formulations outlined above are crucial for helping readers to see just how dramatically the traditional certainties have been called into question, and it is of course salutary to shock those who seek to comfort themselves unduly with cosy notions of the sanctity of verisimilitude and reassuring qualities of mimetic literature. Yet the temptation to cast these new understandings in such a categorical and deterministic form should be resisted. And the problem with using such concepts to understand how intertextuality functions in a particular novel is that they tend to deprecate the importance of specificities and subtleties, not to

mention the importance of humour and alternative literary histories. For those who tend to see realistic, romantic and parodic tendencies as a kind of simultaneous presence in western fiction since 1700 or so, there are still other, equally useful ways of thinking about this question.

In the story we started with, such a reader might be happy to acknowledge that Poe sees the excesses of a romantic tale in *Blackwoods* and invites us to mock its pretensions at verisimilitude, even while he produces a fiction in which those emotional excesses are implicated, admittedly in rather desultory fashion. According to this view, Nabokov is working the same territory, making casual and intermittent use of Poe, at least the Poe he knows, to register his own fascination with the romantic imagination and its dark underside, to acknowledge the limits of language and its formulas even as he attempts to re-energize them. Blankness and death await Poe's heroes just as surely as they do Nabokov's, just as surely as they do our own heroic self-creations for that matter, which makes these writers' attempts to conjure with such a fate that much more engaging.

The objections to the idea that Nabokov's parody of Poe can be seen as an exercise in sustained and insightful literary criticism still stand, I think, but a more flexible, less specific notion of parody fits quite well with the verbal universe that Nabokov's fiction inhabits. It also helps explain the extraordinary variations in responses to both Poe's work and Nabokov's. Both writers speak to our secret selves, the ones that dread death and dissolution, or are intrigued by the idea of seductive innocence, or compel us to admit that we sometimes find the perverse attractive precisely because it is perverse. Yet both writers make fun of the formulaic ways with which literature has worked at depicting such situations and eliciting such emotions. The fact that they often do this by employing narrative voices that are erudite, articulate, playful, satiric and duplicitous is obviously another complicating factor.

Like Nabokov, then, Poe is one of those writers who teaches us how exciting it can be to rethink innocence once one has reached adulthood, to reimagine one's relations to childhood and youth in the light of experience. He is very good at making unattractive people hypnotically attractive by giving them a power over language that militates against our judging them too harshly for moral reasons. And he makes the temptations of a knee-jerk didacticism that much more resistible. For all these reasons it does make sense to think of Poe's work in conjunction with that of his Russian-American descendant, and to describe as accurately as possible the extent to which Nabokov's fiction can be seen as building on what Poe created. Simply thinking how Poe's tropes and special effects comes into play when we try to make sense of a novel such as *Lolita* shows how many complex issues their fiction raises, and the complexities thus generated are made that much more interesting by the echoes and resonances that juxtaposing these two authors inevitably sets up.

In an essay on Nabokov, Thomas Frosch calls this process of comparing two writers the “dialectic of identification and differentiation”, and claims that “Nabokov uses the energies of his style – its parody, its centering of language, its flamboyant self-consciousness – first against the spirit of romance and then in behalf of it” (Frosch 1982: 183). I’m happy enough with this formulation, as long as we apply it *mutatis mutandis* to Poe’s work as well, given the skill with which he engages in similar play with a range of psychological and linguistic uncertainties. Armed with such formulations, we can arrive at a more accurate sense of the relations between these authors. The absence of the critically incisive parody that Nabokov has often been credited with needs to be pointed out; the way that a matrix of resonant resemblances enriches our understanding of both Poe and Nabokov suggests that they will continue to be read in conjunction.

NOTES:

¹ For studies of how terms such as parody have been defined and of the way satire, burlesque and travesty have been associated with it, see Dwight Macdonald, “Introduction,” *Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm, and after* (New York: Random House, 1960); Henryk Markiewicz, “On the Definitions of Literary Parody,” *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, Vol. II (The Hague and Paris: Mouton, 1967), pp. 1264-72; Margaret A. Rose, *Parody // Metafiction* (London: Croom Helm, 1979); and Beate Müller, ed., *Parody: Dimensions and Perspectives* (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1994).

² See, for example, Ruth Sullivan, “William Wilson’s Double,” *Studies in Romanticism* 15 (Spring 1976), pp. 253-63; Charles E. May, *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction* (Boston: Twayne, 1991), pp. 97-99; Michael L. Burdick, *Grim Phantasms: Fear in Poe’s Short Fiction* (New York and London: Garland, 1992), pp. 75-78. On Poe’s stylistic experiments in “William Wilson”, see Brett Zimmerman, *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style* (Montreal and Kingston: McGill Queen’s University Press, 2005), *passim*.

³ Many Nabokov critics use “burlesque” and “parody” interchangeably. For example, Appel writes that “Nabokov is a virtuoso of the minor art of literary burlesque, which is at best a kind of literary criticism” (liii).

REFERENCES

- Appel, Alfred, Jr. 1970. "Introduction," *The Annotated Lolita*. New York: McGraw-Hill.
- Frosch, Thomas. 1982. "Parody and Authenticity in *Lolita*." *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work*. Eds. J. E. Rivers and Charles Nicol. Austin: University of Texas Press.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Maddox, Lucy. 1983. *Nabokov's Novels in English*. Athens: University of Georgia Press.
- O'Hara, Daniel. 1992. *Radical Parody: American Culture and Critical Agency After Foucault*. New York: Columbia University Press.
- Peterson, Dale. 1989. "Nabokov and the Poe-etics of Composition." *Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 1, Spring (95-107).
- Peterson, Dale. 1995. "Nabokov and Poe" (a revised version of the *SEEJ* article). *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed. Vladimir E. Alexandrov. New York and London: Garland (463-72).
- Poe, Edgar Allan. 1984. *Poetry and Tales*. New York: Library of America.
- Poirier, Richard. 1971. *The Performing Self*. London: Oxford University Press.
- Proffer, Carl. 1968. *Keys to 'Lolita'*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Quinn, Arthur Hobson. 1941. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Sweeney, Susan Elizabeth. 1991. "Purloined Letters: Poe, Doyle, Nabokov." *Russian Literature Triquarterly*, 24 (213-37).

THE SECOND DEATH: E. A. POE'S "THE MYSTERY OF MARIE ROGÊT"

Luminița-Elena TURCU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
l_turcu@yahoo.com

Abstract: The present article argues that Poe's "Mystery of Marie Rogêt" exceeds the bounds of a ratiocination story of detection, straying from its nominal aim to examine a crime and expose a murderer, focusing instead on the victim's body with a manic minuteness that can be attributed to the voyeur's absorption rather than to the detective's inquiry. Since flesh is made text, what Dupin scrutinises with the aim of normalising is not actually the body but the text. Through the mutilation of the text, both murderer and woman are engulfed within the non-text of oblivion, which is, for the former, a confirmation of his instrumentality and, for the latter, a second death.

Keywords: ratiocination, woman's body, cautionary tale, detective, pleasure, patriarchy, normalisation

But the fearful, and unbelieving, and the abominable, and murderers, and whoremongers, and sorcerers, and idolaters, and all liars, shall have their part in the lake which burneth with fire and brimstone: which is the second death.

Revelation 21:8

Poe scholarship has conceded with good grace that "The Mystery of Marie Rogêt," published in serial form in *Snowden's Ladies' Companion* between the years 1842 and 1843, is the least thought-provoking of the short stories built around the self-reliant detective, Le Chevalier C. Auguste Dupin, the ratiocinative crime-solver who is also the protagonist of the much more acclaimed "The Purloined Letter" and of the rewarding "Murders in the Rue Morgue." In fact, "The Mystery of Marie Rogêt" was meant as a sequel to the latter which became immensely popular immediately after its publication and brought the author the colossal profits of nearly \$50.00. Encouraged by the success, Poe committed what numerous critics consider to be the offense of writing a follow-up which "carries," as Leroy L. Panek asserts in his *Introduction to Detective Fiction*, "all the marks of the typical sequel: loss of energy, long-windedness, and confusion of purpose" (1987: 27). Yet, the short-story has the merit of introducing at least two

essential narrative ingredients for the detective genre that Poe invented, as Joseph Wood Krutch writes, “in order that he might not go mad” (1926: 118): the incorporation of *documents* into the storyline, aiming at validating its fictitious fabric, and the figure of the *detached detective* who does not have to visit the crime scene himself to be able to evaluate objectively, also intuitively, what has happened there in actual fact. The explanation for the concoction of the documentary narrative and for its first employment in this story lies, on the one hand, in Poe’s association with the business of magazine writing and, on the other hand, on the fact that he based his narrative on a real murder case that was covered by most New York journals for a long period of time and which challenged Poe’s own detectivistic flair. The victim of a rape-murder assault, a cigar-store saleswoman, Mary Cecilia Rogers, becomes in Poe’s story Marie Rogêt, the lovely *grisette* who works in a *parfumerie*, in the same way in which the Hudson River is changed into the Seine and New York into Paris, the location where the detective has already solved the Rue Morgue puzzle. Dupin, who resides at No 33 Rue Dunôt, Fauburg St. Germain, at the heart of the gritty world of metropolitan violence, is summoned once again to shed light on a brutal murder that is exceedingly sensationalised by journalists.

It is true that the story of Marie Rogêt is not one of its kind on the topic of fierce killing of woman in the fiction of Poe who was “especially prolific in creating images of violently silenced women” (Jordan 1993: 249). In “The Murders of Rue Morgue”, Madame L’Espanaye is beheaded and her daughter is strangled and maimed; in “Scheherazade”, the sultan’s wife cannot save her life anymore by means of storytelling; in “Berenice” and “The Black Cat”, women are axed and disfigured in irrepressible fits of domestic violence whereas, in “Morella,” “Legeia,” and “The Fall of the House of Usher”, some of Poe’s other homicidal fantasies are translated into fiction. As Beth Ann Bassein warns readers, “anyone searching for relief from the death of woman in Poe’s tales should not turn to” these works of fiction, in which the author’s major interest is “to relegate women to the world of the dead” (1984: 55). However, the depiction of woman’s dead body, reiterated compulsively throughout the tale of Marie Rogêt, is not surpassed in its voyeuristic intensity by any other writing of his:

“The face was suffused with dark blood, some of which issued from the mouth. No foam was seen, as in the case of the merely drowned. There was no discoloration in the cellular tissue. About the throat were bruises and impressions of fingers. The arms were bent over on the chest, and were rigid. The right hand was clenched; the left, partially open. On the left wrist were two circular excoriations, apparently the effect of ropes, or of a rope in more than one revolution. A part of the right wrist, also, was much chafed, as well as the back throughout its extent, but more especially at the shoulder-blades. In bringing the body to the shore the fishermen had attached to it a rope, but none of the excoriations had been effected by this. The flesh of the neck was much swollen.” (Poe 1912: 417)

Inspection of bodies will become in later detective fiction a *conditio sine qua non* of the genre itself. Yet, here it is presented as a typical indiscretion

of the press that appears to be motivated exclusively by financial gains. As Dupin observes blandly, “in general, it is the object of our newspapers rather to create a sensation – to make a point – than to further the cause of truth” (Poe 1912: 416). Nonetheless, it is in the newspapers that Dupin mines for information concerning the circumstances of the murder, the suspects, the police findings and their course of investigation, for all kinds of rumours and speculations. His investigative enterprise largely consists of perusing the Parisian periodicals as he sits comfortably in his armchair. The story he reads and transfers via the narrator proper to the reader is made up of juxtaposed newspaper scraps seasoned with his sardonic display of logic, exactitude, and apathy. In the privacy of his study, Dupin examines the multitude of stories with their corresponding storeys of meaning and listens to the congregation of narrative voices before releasing his own version, which is insistently revised and amended itself. He is a reader of Marie’s story, “able to read beyond the surface narrative [and] perceive the gap between text and reality” (Jordan 1993: 260), but he is concurrently a narrator as he attempts from time to time to reconstruct the victim’s frame of mind (“We may imagine her thinking thus: ‘I am to meet a certain person’” – Poe 1912: 416) or to relate the criminal’s deeds after he committed the murder though he has no proof to support his account. There are many allusions in the ratiocinative tales at the detective’s reading competence but the fact that Poe’s hero is a much-skilled reader does not make a reliable narrator out of him. Quite the opposite, the more trained as a reader, the less consistent as a true-to-fact narrator he may be precisely on account of his awareness of stories’ “unity of effect.” In fact, both Dupin-the-reader and Dupin-the-narrator are brought together in a joint effort to slow down our reading experience, to postpone the gratification of a long-anticipated disclosure that will be never attained. On commenting upon hard-boiled detective fiction, Gertrude Stein makes the surprising confession: “I never try to guess who has done the crime and if I did I would be sure to guess wrong but I liked somebody being dead and how it moves along” (1973: 4).

The surprise awaiting Poe’s readers, too, is that Dupin does not seem to be interested in divulging the murderer’s identity or the motivation beyond his terrible deed. Instead, and this is what we try to demonstrate in what follows, he enjoys “somebody [*i.e.* the woman] being dead” and is preoccupied with the way in which the story “moves along.”

Hence, the corpse that suddenly bobs up in the Seine appears to be the only unambiguous act of disclosure in the story, claiming the elucidation of its own import and meaning. It is true that the body is instantly set under the siege of suspicion: it is thoroughly examined, and then hastily buried, to be disinterred and scrutinized once again. In turn, the dead body, swollen and mutilated, casts suspicion on everything and everybody: on storytelling, reading practices, writing conventions, narrative voices, social rituals, gender positions, tellers, tales, and readers. As Peter Thoms comments on the blurring of such demarcations, “the popularity of the stories of Poe and his successors partly derives from this intense engagement with the text where, in the scrutinizing of

evidence and interpreting of clues, the reader becomes a detective and the detective a reader" (1998: 133). Still, in this particular short-story, ambiguity is all-embracing and is augmented by the intertransferable functions of narrators and readers or suspects and victims, besides the distorted relationship between factual and fictitious. Dupin, who claims "to further the cause of truth," specifically the truth of woman's story imprinted on her body, fashions with the aid of his friend-narrator the misleading self-portrait of a crusader of the mind, a man of genius who will *pin down* the solution to the moral and narrative commotion caused by the murderer. Dupin's narrator thinks highly of the investigator's brainpower and especially of his insight into other people's mind, for the description of which he employs a symptomatic metaphor of bodily mutilation: "most men, in respect to himself, wore windows in their bosoms" ("The Murders in the Rue Morgue"; Poe 1912: 338).

However, Dupin eventually brings no murderer to light, his sophisticated ratiocinations, or better yet, mind-games, proving either him to be a *dupe* or his undertaking a mere *dupery*. The reason why Poe's narrative conveys the demoralizing perception of loose boundaries is generated precisely by this indistinctiveness of the detective's and the murderer's narrative and epistemological function as they both disembody the woman, only that in opposite directions. The only graspable difference between the two is divulged by the subtle demarcation between repression and its textual representation. The murderer mutilates the body of the woman, disfiguring it and giving it to decay; the detective does not examine the body in its integrity, but fragments of its sinister image that he finds scattered in each and every newspaper. Dupin's action is not one of *putting together*, of *remembering* what has been *dismembered*; on the contrary, it is a means of *re-de-structuring* what the murderer has *de-structured* beforehand. The reader eventually acknowledges the fact that he is to make sense of a provisional order which has been attained through pedantic gathering and listing of (bodily) parts. Dupin takes no interest in woman's body *ad integrum*, as it used to be before the maiming or as it would have remained had any male intervention been forestalled. What the detective actually examines is the body as reconfigured through the murderer's atrocious desire and the former's act of solving the mystery does not stand whatsoever for corporal restoration. Quite the opposite, it stands for a close reading of the process of disembodying, which, in the absence of a concluding moral compensation, is a reiteration of the murder itself.

Detective fiction, as Peter Thoms remarks, "emphasizes the potential comforts of narrative: the apparent provision of order, of meaning, of a metaphoric map in time (with beginning, middle, and end) that seems to tell us where we are" (2002: 133). The ratiocinative tales are customarily believed "to posit a vision of reason and order not elsewhere evident in Poe's fiction" (Kennedy 1993: 173). This is definitely not the case of Poe's "Mystery of Marie Rogêt," which ends with a vague epiphany of the detective who urges the police to look for a "lonely assassin" and for his boat:

“This boat shall guide us, with a rapidity which will surprise even ourselves, to him who employed it in the midnight of the fatal Sabbath. Corroboration will rise upon corroboration, and the murderer will be traced.” (Poe 1912: 453)

Such a lax attitude towards the necessary closure of a mystery tale, which leads in turn to the omission of the villain’s capture, also of the detective’s well-earned triumph, reminds one of a Gothic classic that owes a lot to Poe’s tenebrous fiction, Stoker’s *Dracula*, where the punitive expedition against the devilish foe constantly loses energy till the conclusion, when the killing of the vampire is depicted anticlimactically as a trivial disagreeable incident. Since there is no murderer to be revealed in the ending, given that Poe “ignores almost entirely the issue of justice and cares little about the social or psychic causes of crime” (Panek 1987: 24), it means that the interest of the narrative lies somewhere else, i.e. *in the body*¹. Poe’s tenacious detective “fashions the ritual of reassurance” (*ibid.*) only at a declarative level but, in a sense, he is the one who has carried the atrocity of woman’s defilement even further. He examines, by way of the columns in *Le Soleil*, the victim’s garments and all other articles that are found on the murder scene with the avid and gratuitous concentration of the fetishist:

“The dress was much torn and otherwise disordered. In the outer garment, a slip, about a foot wide, had been torn upward from the bottom hem to the waist, but not torn off. It was wound three times around the waist, and secured by a sort of hitch in the back. The dress immediately beneath the frock was of fine muslin; and from this a slip eighteen inches wide had been torn entirely out – torn very evenly and with great care. It was found around her neck, fitting loosely, and secured with a hard knot. Over this muslin slip and the slip of lace the strings of a bonnet were attached, the bonnet being apprehended. The knot by which the strings of the bonnet were fastened was not a lady’s, but a slip or sailor’s knot.” (Poe 1912: 417)

Apart from these garments, two children discover in the woods near the Barriere du Roule “a monogrammed handkerchief” bearing the victim’s name. Just like Desdemona’s, the lost handkerchief of Marie Rogêt symbolizes the young woman’s depravity or at least a sort of fatal carelessness that makes her move about areas that are as a rule inaccessible to women², “sites of possible (even likely) harassment, molestation, or rape” (Cahill 2000: 55). That is why the body has been stigmatised, its scars signalling the hetero-patriarchal *modus operandi* in maintaining institutionalised chastity norms and disciplining the *différance*. The fact that scars and bruises as well as torn and scattered clothes imply unequivocal forewarning of woman’s disciplinary agony is made clear in Mme. Deluc’s response to events. On seeing the appalling place that “indicated signs of a struggle” (Poe 1912: 422) in which Marie was supposedly abused and killed, the innkeeper’s attention is strangely attracted to what is left of the dead girl’s dress “on account of its resemblance to one worn by a deceased relative” of hers (*ibid.*). Such aporetic instances as this occur at times in the short story so as to point to the patriarchal avowal that it is woman and no

one else to be blamed for the rapist's assail. As Cahill puts it, "the truth inscribed on woman's body is not that, biologically, all men are potential rapists. It is rather that biologically, all women are potential rape victims" (Cahill 2000: 56). Woman is incriminated whenever she fails to recognize gender as positioning, her body being the site of symbolic monitoring of normative gender codes. For instance, when M. Beauvais, one of Marie's many admirers, is required to identify her body, he does it on account of having "found marks [on the corpse] which satisfied him of the identity" (Poe 1912: 419). On inquiry as regards the nature of these marks, he gives the perplexing argument that "he rubbed the arm and found hair upon it" (*ibid.*). Even more perplexing is Dupin's conceding that Beauvais "must have spoken of some peculiarity in this hair. It must have been a peculiarity of colour, of quantity, of length, or of situation" (431). In the Transylvanian castle, Jonathan Harker examines furtively Count Dracula's appearance and discovers the strange detail that "there were hairs in the centre of the palm" of his host (Stoker 1996: 18). The discourse of power that describes woman as morally inferior and socially replaceable will be reinforced in Stoker's novel by the perception of both woman's and the vampire's body as correlated with atavism and degeneracy.

Marie Rogêt, with her name's undertone of "rouge" and "rougir"³, seems to be the one who has no shame (*ne rougir de rien*⁴), the woman who disregards limitations and goes beyond the Barrière de Roule as she defies any rule and most likely enjoys to roll up (*rouler*⁵) in the grass or in the mud, cheating every person about her true self. Until she is found dead; when dead, she is identifiable again. Once she ventures outside the walls of the confined feminine space she becomes invisible: nobody seems to have seen her walking down the streets in broad daylight, nobody remembers her face or her clothes and that is because she has already been erased from collective memory. Dupin, the masculine authority in the text – the man devoid of a body, but with a brilliant mind – mimics great consternation at the young woman's invisibility:

"It is impossible that a person so well known to thousands as this young woman was, should have passed three blocks without some one having seen her." (421)

Since she has endangered her bodily integrity just the once she has given up life-preserving vigilance "she is brusquely laid open," in Georges Bataille's words, "to the violence of sexual urges; she is laid open to the impersonal violence that overwhelms her from without" (1986: 90). The physical attack "reinserts woman's body within the masculinised circuit of power because in the specific moments and movements of this body are written the defence of the sexual offender: she was somewhere she should not have been, moving her body in ways that she should not have, carrying on in a manner so free and easy so as to convey an abdication of her responsibility and self-protection, that is, of self-surveillance" (Cahill 2000: 56). Dupin is the first to acknowledge the triviality of such an aggression like the one committed against Marie Rogêt, aimed at silencing and disciplining woman. "This is an

ordinary, although an atrocious, instance of crime,” Dupin comments. “There is nothing peculiarly *outré* about it” (Poe 1912: 423). He consequently points at the inept belief that woman’s defacement would be an extraordinary occurrence as the explanation for the inefficiency of police investigation:

“The proper question in cases such as this is not so much ‘what has occurred?’ as ‘what has occurred that has never occurred before?’” (*ibid.*)

Indeed, the scars on woman’s body indicate a regular prohibition and the whole story reads as a cautionary tale and less as a story of ratiocination. Or if it still is a story of ratiocination, what it tries to determine is not who is guilty of a commonplace crime against a pretty *grisette*, but who is responsible for a much more serious offence against patriarchal integrity, for a transgression in its midst. From this standpoint, Dupin’s effort to elucidate the mystery of breaking down the bodily structural unity of the story is meant to recuperate the textual order of the patriarchal system. The reader too gains a sense of mastery through the comprehension of the body’s disfigurement and of how this has been done, a mastery of both text and oneself.

Nonetheless, the putrid amorphousness of woman’s body goes against such a reading that addresses “the visible circuit of misogynist violence [and] serves the construction of masculine authority lodged in Dupin” (Derrick 1997: 67), or at least points towards other, more or less contiguous, modes of meaning production in Poe’s short story. For instance, one cannot ignore the fact that rape is first and foremost a sexual crime (in spite of Foucault’s claim of the opposite), apart from embodied patriarchal violence that forces gender and social identity upon the individual. Given that no restoration of order is prefigured, the proclamation of the detective’s triumph over the vector of disorder is rendered unconvincing by the fact that his investigation consists mainly of a repetition automatism. He performs an endless ritual of body scrutiny which brings forth no comprehension and forces the reader to acknowledge the substantial pressure of libidinous drives. Poe’s erotic and neurotic universe is populated by such heroes like Dupin who are, as Simone de Beauvoir writes in *The Second Sex*, “in revolt against [their] carnal state,” against “this quivering jelly which is elaborated in the womb (the womb, secret and sealed like the tomb)” (1961: 135). Dupin is constantly described as a mind and less as a body, as a bodiless spirit, yet his macabre occupation invites something more than mere detachment,⁶ not to mention that he appears physical enough to conform to Bataille’s definition: “What does physical eroticism signify if not a violation of the very being... a violation bordering on death, bordering on murder?” (1986: 169)

The “knowing, evaluative gaze” (Munt 1994: 1) of Poe’s detective falls upon the body in a circuitous manner because the written text lies in between his eyes and the object of desire. It is on the anatomised text that he can survey the violence of the attack in addition to the subsequent rites of defacement and humiliation that he reproduces through his ratiocinative process of re-murdering the woman:

“The result of decomposition is the generation of gas, distending the cellular tissues and all the cavities, and giving the puffed appearance which is so horrible. When this distension has so far progressed that the bulk of the corpse is materially increased without a corresponding increase of mass or weight, its specific gravity becomes less than that of the water displaced, and it forthwith makes its appearance at the surface. But decomposition is modified by innumerable circumstances (...) There are chemical infusions by which the animal frame can be preserved for ever from corruption; the bichloride of mercury is one. But, apart from decomposition, there may be, and very usually is, a generation of gas within the stomach, from the acetous fermentation of vegetable matter (or within other cavities from other causes), sufficient to induce a distension which will bring the body to the surface.” (Poe 1912: 428-9)

The reader cannot ignore the detective's *jouissance* in such instances of exhaustive reproduction of both the murderer's and the journalists' acts of ritual desecration, evisceration, and defacement. In Bataille's words, “pleasure is more acute if it is criminal and the more abhorrent the crime the greater the pleasure” (1986: 169). This constant duplication of homicidal actions is meant to dislocate the victim from non-standard patterns of identity taking advantage of her motionlessness for the reason that “a woman is more at a loss when she is immobile than when she is moving, for she is fixed in one position, exposed in her own territory” (Irigaray 1989: 136). By recounting in lurid detail the dreadful abuse inflicted on the body, the reader, who is “a subservient reader/viewer” (Munt 1994: 2), is to voyeuristically enjoy the spectacle of punishment, but what he can actually see as a final display of brutal power over objectified bodies is the production of a standardised truth. This happens because Dupin is not a docile reader himself. Whenever he reads newspaper articles, Poe's detective mocks at their authors' flamboyant and specious arguments, ridiculing their fake syllogisms. As Harold Bloom suspects, “that piece of detection largely serves as a framework within which Poe can explore the question, what constitutes real intelligence?” (1987: 66) and, for that matter, what constitutes a *proper story*? Towards the end of the narrative one gets the conviction that Dupin is less interested in the murder and in his professed task of arresting the murderer as his mind grows more engrossed in the way in which the crime has been covered by the press. Throughout the story, Dupin establishes himself as the authoritarian and authorised storyteller who expels unacceptable versions into the abyss of derision and disposes of both characters (victim, suspects, and murderer) and other tellers, who are given no opportunity to make their voices heard. Storytelling is depicted at this juncture as deceptive since, like the body, it has this unequivocal connection with power; therefore it makes sense to consider the reading of both the body and of the text as overtly infested with its deceitful toxins. Similarly, whereas the murderer acts as a normaliser of the body (as text), inscribing penalty on it through disfigurement and defilement, the detective acts as a normaliser of the text (as body),

committing, “as a force of surveillance” (Thoms 2002: 133), analogous deeds of violence against stories that are not to be told *as such*.

In the course of the mutilation of the text, both murderer and woman are engulfed within the non-text of omission, which, for the murderer, is a confirmation of his instrumentality and, for the woman, a second death. This second murder is of greater consequence because what the detective erases in its entirety is woman’s story. In other words, if, on one hand, we take for granted the Lacanian aphorism that we repress that which threatens, on the other hand, we should turn over to Foucault, who says that knowledge is not made for understanding but for cutting, if we are to grasp at least a two-dimension semantic view on one of Poe’s most intriguing pieces of fiction.

NOTES:

¹ Peter Thoms directs our suspicion elsewhere, *i.e.* on the investigative practice, when he contends that “this switching of motive from ostensible criminal to detective suggests that (...) we should examine the act of investigation itself.” (2002: 137)

² It may also be attributed an admonitory function, as part of a cultural set of precedents, as it happens in Shakespeare’s tragedy. Othello also infers the handing down of patriarchal customs when he talks about his wife’s fatal indiscretion:

It was a handkerchief, an antique token
My father gave my mother.

Othello (Act 5, Scene 2)

³ *rougir*, Fr. (v.) blush, flush, go red

⁴ *rougir de rien*, Fr. to have no shame

⁵ *rouler*, Fr. (v.) roll up, (fam.) cheat, deceive

⁶ James V. Werner claims roughly the same thing without pursuing the idea of detective investigation as erotic scrutiny: “Dupin arrives at a clearer understanding of the situation by ‘removing’ himself from the crime scene and focusing on newspaper accounts of the crime. Such accounts do not guarantee genuine detachment, though. Certainly, by ‘reading’ the crime through the mediation of the news media, Dupin distances himself from the immediacy of the crime’s overwhelmingly violent, complex, and sensational reality” (2001: 5).

REFERENCES

- Bassein, Beth Ann. 1984. *Women and Death: Linkages in Western Thought and Literature*. Westport: Greenwood Press.
- Bataille, Georges. 1986. *Erotism: Death and Sensuality*. Translated by Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books.
- Bloom, Harold (ed.). 1987. *The Tales of Poe*. New York: Chelsea House Publishers.

- Brennan, Teresa (ed.). 1989. *In Between Feminism and Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Budd, Louis J. & Edwin H. Cady (eds.). 1993. *On Poe: The Best from American Literature*. Durham & London: Duke University Press.
- Cahill, Ann J. 2000. "Foucault, Rape, and the Construction of the Feminine Body." *Hypatia*. 15.1 (43 – 63).
- de Beauvoir, Simone. 1961. *The Second Sex*. Translated and edited by H. M. Parshley. New York: Bantam Books.
- Derrick, Scott S. 1997. *Monumental Anxieties: Homoerotic Desire and Feminine Influence in 19th-Century U.S. Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hayes, Kevin J. (ed.). 2002. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Irigaray, Luce. 1989. "The Gesture in Psychoanalysis." Translated by Elizabeth Guild. In Brennan (127 -139).
- Jordan, Cynthia S. 1993. "Poe's Re-Vision: The Recovery of the Second Story" in Budd & Cady (247 - 267).
- Kennedy, Gerald J. 1993. "The Limits of Reason: Poe's Deluded Detectives" in Budd & Cady (172 - 185).
- Krutch, Joseph Wood. 1926. *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*. New York: Alfred A. Knopf.
- Munt, Sally R. 1994. *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. London: Routledge.
- Panek, Leroy L. 1987. *An Introduction to the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Poe, Edgar Allan. 1912. *Tales of Mystery and Imagination*. London: J. M. Dent & Sons.
- Stein, Gertrude. 1973. *Everybody's Autobiography*. New York: Vintage.
- Stoker, Bram. 1996. *Dracula*. Edited by Maud Ellmann. Oxford: Oxford University Press.
- Thoms, Peter. 1998. *Detection & Its Designs: Narrative & Power in 19th-Century Detective Fiction*. Athens: Ohio University Press.
- Thoms, Peter. 2002. "Poe's Dupin and the power of detection" in Hayes (133 -148).
- Werner, James V. 2001. "The Detective Gaze: Edgar A. Poe, the *Flaneur*, and the Physiognomy of Crime." *ATQ* Vol. 15: 1.

EMBODYING MEMORY: MEMORY AND GENDER AS PERFORMATIVE ACTS IN “LEGEIA”

Wern-Mei YONG,
The Nanyang Technological University of Singapore
WMYong@ntu.edu.sg

Abstract: This study makes two arguments, regarding first of all the performativity of memory in “Legeia” and following that, the performativity of gender inferred from the female body figured as memory. In Poe’s tales, memory functions as a medium for past experience, being its theatre, rather than an instrument for past experience (Walter Benjamin, “A Berlin Chronicle”). In “Legeia,” the act of remembrance, which also constitutes the narrative act, takes the form of the narrator’s macabre re-membling of Legeia’s body, a body that ultimately resists the narrator’s attempts to confine it within the boundaries of his creative endeavour.

Keywords: memory, performative, body, femininity, masquerade

Poe’s tales about women “are about men who narrate the unspeakable remembrance.[...] The memorial act demands a willing surrender to an anomalous atmosphere where one thing remains certain: the dead do not die. They will not stay buried. In Poe’s tales these awfully corporeal ghosts are always women” (Dayan 1994: 244). Poe’s women do not however simply figure as objects of “unspeakable remembrance,” but embody the function of memory itself. That memory is figured in terms of the feminine in Poe’s writing, or literature in general, is not saying anything new; in Greek mythology, memory is figured as the Titaness Mnemosyne, who, through sexual intercourse with Zeus, gives birth to the Muses. What interests me in particular, and which may yield some interesting insights, is the significance of memory figured in terms of a specifically female embodiment. Analysing “Legeia,” I argue that memory in Poe functions as a medium for past experience, rather than an instrument for past experience, a distinction made by Walter Benjamin in “A Berlin Chronicle.” Benjamin conceives of memory as the theatre where past experience is enacted, a characteristic of memory declared, from the late 17th century on, as representation. As representation, memory rewrites the text that it makes available

for rereading (Whitehead 2009: 48), representing not a copy of an original, but a version of it. Underlying this is a tacit acceptance of Derrida's postulation that there is nothing outside the text, certainly nothing the mind can gain access to and measure its recollections against. The singular aspect of memory as theatrical space where past experience is enacted (as opposed to mere re-enactment) suggests that the act of remembrance is itself performative, distinct from performance. In "Legeia," the theatrical space in which past experience plays itself out is more precisely the female body. This study makes two arguments, regarding first of all the performativity of memory in "Legeia," and following that, the performativity of gender inferred from the female body figured as the medium, not instrument, for past experience. Elaborating upon Austin's performative, Butler observes that "according to [Austin's] view of the illocutionary speech act, the name performs *itself*, and in the course of that performing becomes a thing done; the pronouncement is the act of speech at the same time that it is the speaking of an act" (Butler 1995: 197-198). In a performative act, "the doing is less instrumental than it is transitive. [...] If a word in this sense might be said to "do" a thing, then it appears that the word not only signifies a thing, but that this signification will also be an *enactment* of the thing. It seems here that the meaning of a performative act is to be found in this apparent coincidence of signifying and enacting" (Butler 1995: 198). The performative "brings into being what it names" (Breen and Blumenfeld 2005: 11).

"Legeia": embodying memory and narrative composition

"Legeia" typically begins with the claim to not being able to remember: "I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Legeia" (62).¹ Where the narrator's memory fails him not, though, is in the recollection of Legeia's "person," particularly her physical appearance. The narrator's remembrance literally takes the form of a macabre re-membering of her physical attributes. Beginning with her "low sweet voice," "her marble hand," "the lofty and pale forehead," "skin rivalling the purest ivory," "the temples," "the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses," "the delicate outlines of the nose" and its "harmoniously curved nostrils," the "sweet mouth" with the "magnificent turn of the short upper lip – the soft, voluptuous slumber of the under," the dimples and the teeth, her smile, even her chin, and finally, but most powerfully ending his journey across the topography of her face at "the large eyes of Ligeia" (63-64). While he claims to be able to recall her person fully, he is only able to do so piece by piece, member by member, constructing the whole of Legeia from her parts. In "Legeia," "what begins on the level of representation is worked out in a more tangible domain as these tales' narrators first describe in pieces, then become entranced by these, and finally allow the

pieces to take on a certain power of independent life. [...] They give way to a palpable confrontation with the human body itself, a body that is ultimately experienced as a vexed and often threatening set of grotesquely severed, separately functioning parts” (Harter 1996: 25). Entranced by her eyes, they are allowed to take on, as Deborah Harter suggests, a certain power of independent life. Her eyes begin to function “as though ontologically complete” (Harter 1996: 29), and at the end of the tale, it is the eyes of Legeia that leave no ontological doubt in the narrator’s mind that the living corpse he sees in front of him is in fact the lady Legeia.

Harter suggests that in Poe’s tales, “some state of wholeness, whether real or imagined, has been lost, and the desire to regain this both reverberates through and determines the narrator’s account” (Harter 1996: 30). In *Over Her Dead Body*, Bronfen adduces that the death of the woman in Poe’s tales is often construed as a substitutive act, where the dead body and its associative state of decomposition and thus physical disintegration is substituted with its contrary, the beautiful body, a process Freud identified as a form of wish-fulfillment. In Poe, this wish-fulfillment takes the form of a “translation of anxiety into desire” (Bronfen 1992: 63). In the case of “Legeia,” the anxiety of not being able to fully remember is translated into a desire for a lost state of wholeness, resulting eventually in its realisation.

In Poe’s stories, forgetfulness alludes also to a loss of personal identity, and the fragmentation of subjectivity. Donald Ringe notes that Poe, in “Morella,” had articulated the belief that personal identity was synonymous with consciousness (Ringe 1982: 142), a conviction he shares with John Locke, for whom personal identity was identical to remembering one’s own past actions, and being able to reflect upon them. In Poe, the inability to remember and to reflect upon one’s past manifests itself ostensibly in the fragmentation of subjectivity (the doppelgänger is a case in point) and madness, literally the loss of one’s mind. What thus begins for our narrator as the anxiety of not being able to remember, the loss of a unified self, ultimately becomes the horror of having re-membered too well as he comes face to face with the resurrected Legeia. This translation of anxiety into desire is not merely diegetic, but also takes place on an extradiegetic level; his initial anxiety over forgetting resolves itself in the completion of the narrative, thus imposing order and stability where disorder and fragmentation had previously existed. The resultant whole, being merely a sum of parts, is of course nothing like the original whole to which it supposedly aspires. The final image of Legeia here uncannily resembles the image Benjamin uses to describe the images of memory, as “torsos in a collector’s gallery” (Benjamin 1978: 26). The sum of parts that make up Legeia is likewise grotesquely “severed from all earlier associations” (Benjamin 1978: 26), attested to by the fact of her having taken possession of a body not her own, but also by the fact of the bandages that allow the narrator only to view limited

glimpses of her. She inhabits the whole body of Rowena, but is known only to the narrator through her singular parts: her mouth, cheek, chin, dimples, hair and finally eyes. The “bandages and draperies of the grave” (77) serve further to fragment the body of Rowena/Legeia, permitting only parts of her to be glimpsed. She is Legeia, as the narrator so polemically claims at the end of the narrative, but uncannily, also *not* Legeia, her person, like so many severed limbs hanging in a collector’s gallery, held together by the “ghastly cerements” (77).

This leads us to what is perhaps one of the most intriguing aspects of the tale, that is, the unshakable uncertainty regarding the actual existence of Legeia. The reader is invited to suspect that she perhaps never existed except as a product of the narrator’s heated imagination. This ambiguity is hinted at throughout, and a reader familiar with Poe’s other works that feature similarly forgetful narrators, often inebriated or under the heavy influence of opium (as our narrator is), or simply experiencing states of such emotional or physical distress that they lack presence of mind and fail to gain the full confidence of the reader, would reasonably come to suspect that our narrator is in fact making Legeia up. As such, what we read of the narrator’s remembrance of her may be construed to be the moment of creation itself, reminiscent of Frankenstein’s monstrous creation, as a piecing together of scattered and individuated parts. If Legeia exists simply as a product of the narrator’s imagination then she does not exist prior to the act of remembrance that constitutes this particular narrative act. He fantastically conjures up her body with words, and if the performative is that which brings into being what it names, then Poe’s narrative is indeed performative. To use Butler’s words, we witness here a coincidence between the processes of signifying and enacting. Legeia is the story, and her body the theatre upon which the narrator’s memories unfold. As text, her body is the narrative that constitutes the act of remembrance. She is memory itself, both a representation of the narrator’s desired past, his state of wholeness, but also the medium upon which this past unfolds. The narrator’s re-remembering of Legeia’s body is thus a literal translation of the act of remembering itself. The act of remembering is thus conceptualised as artistic endeavour, a trope also explored in “The Oval Portrait,” where the young woman is literally transformed into a memory, the completion of her portrait marking her final breath. In this tale too, it is the female body that performs the workings of memory.

The Gothic body: re-remembering as spectatorship

I would now like to turn my attention to the remembering subject, which, in Benjamin’s characterisation of memory as theatre, would thus figure as both the spectator of, as well the performer in, memory. In his study of the politics of pain in Romantic fiction, Steven Bruhm provides a working definition for the gothic body which I find to be of use in my analysis: “the “Gothic body” is

that which is put on excessive display, and whose violent, vulnerable immediacy gives the Delacroix painting and Gothic fiction their beautiful barbarity, their troublesome power” (Bruhm 1994: xvii). Bruhm’s reference is to Eugene Delacroix’s 1827 canvas, *The Death of Sardanapalus*, an analysis of which opens his study. Without going into too much detail, I want simply to highlight one of the more pertinent observations made by Bruhm regarding Delacroix’s canvas: “What Delacroix has chosen to present is a king who watches others die, a king who, in the painting, *remains untouched*. Poised with seeming insouciance on his bed, surrounded by riches and lushly attired, Sardanapalus watches the assassination of his concubines by the soldiers of his treasonous satraps. The painting is not about the death of Sardanapalus so much as it is about Sardanapalus’s contemplation of death [*emphasis mine*]” (Bruhm 1994: xiii). Sardanapalus, Bruhm goes on to observe, temporarily disengages himself from the violence and pain surrounding him, a “poised, distanced spectator” who “think[s] *about* pain rather than thinking *in* it [original emphasis]” (*ibid.*: xvi). The king occupies a “contradictory space both *within* and *outside*” [original emphasis] (*ibid.*: xx) the object of contemplation. He is “an interested, and yet a disinterested, spectator” (*ibid.*: xiv). His characterisation of the Gothic body, and the contradictory space such a body occupies in the act of distanced spectatorship and contemplation, is certainly useful in examining the workings of memory. One of the peculiar aspects of memory is the ability of the remembering subject to both think *about* its memories, but also to think *in* them. Ostensibly, Bruhm’s observations can be drawn on usefully in examining memory as theatre, since in such a case the subject who remembers is both a performer, as well as a spectator in his memory.

The dual aspect of remembrance is the key to Poe’s narrative technique: in each of the tales, the reader is confronted by a first person narrator, who is at once a character *in* the tale, but also a survivor of its horrors, and therefore able to stand outside of it and narrate its story to the reader as a memory. Like the king in Delacroix’s painting, the narrators of Poe’s tales perform the roles of distanced spectators that contemplate the re-membered bodies of their women. Although the narrator remains a distanced spectator of Legeia’s image before him, by the same act that defines this distance, the very act of narrating itself, he also becomes a part of his memory of Legeia. To this end, he occupies that contradictory space of being both within and outside the object of contemplation, and is thus an “interested, yet a disinterested, spectator” (Bruhm 1994: xiv). Now, it is arguable that the remembering subject, because he occupies the position of the distanced spectator, in addition to being the performer in the theatre of his past experiences, thus makes of woman an object of contemplation, a mere spectacle. Taking the theatrical metaphor to its logical conclusion, one can however argue that the spectator is only situated by

the performance that unfolds before him. In other words, the spectator does not exist prior to the performance, since the notion of spectatorship is only possible if there is something to be seen, a spectacle to behold, in the first place. But because the spectator is *also* the performer, neither does the creation of the spectacle (of which the performer is a part) that situates the spectator, precede it. What seems clear, then, is the presence of reciprocity between spectacle and spectator that neutralises any hierarchical privileging of the spectator over the spectacle. Having said so, Bruhm's Gothic body, which traverses the space within and without the spectacle, remains a specifically male body. The female body never occupies the position of the spectator, but only that of the spectacle, even as the male body oscillates between the two positions. Where the relationship between spectatorship and spectacle is concerned, the gaze is often "coded as masculine in its objectification of female victims, and this poses a problem at the level both of female readership of Gothic fiction, and of the female spectators portrayed within Gothic fiction" (Wright 2007: 110). Wright's observation, as well as that of other critics, on the gaze in Gothic fiction (Wright 2007: 108- 117), resonates with the claims of contemporary feminist film critics, who postulate an active, controlling male gaze, which takes pleasure in the contemplation of women as erotic objects (Mulvey 1997: 440). As Bronfen properly points out, in Poe, the sublation of gender can be figured, ironically, "only over a gendered body" (Bronfen 1992: 63).

Even as a product of the narrator's heated imagination, Legeia, like Frankenstein's monster, resists attempts at being contained within the boundaries of its creation. If the gothic body is one of excess, in Bruhm's words, a "body put on excessive display," then the female body is certainly excessive. This is crystallised in Legeia who will not only remain dead, but literally breaks free of the "ghastly ceremonies which had confined [her]" (77). Hers is a body that cannot be contained, one that escapes all attempts at delimitation. This is certainly the case even as we see the narrator struggle to comprehend the mystery that is Legeia, captured specifically in her eyes, at the start of the narrative: "And thus how frequently, in my intense scrutiny of Legeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression – felt it approaching – yet not quite mine – and so at length entirely depart!" (65) His failed attempts to know her, to capture something of an essence of Legeia, also account for the excessiveness of imaginative language used to describe her. His piecing together of her, member by member, detail by detail, recalls in part the kind of ratiocination performed by Poe's famed detective Dupin. Where Dupin succeeds in solving his mysteries, our narrator of course fails miserably, and can only leave the reader with his deferred impressions of her. This excess of the gothic female body might be construed in terms used by contemporary feminist film critics, as a form of masquerade, which flaunts femininity, and

holds it at a distance (Doane 2003: 66): Womanliness is a mask which can be worn or removed. The masquerade's resistance to patriarchal positioning would therefore lie in its denial of the production of femininity as closeness, as presence-to-itself, as, precisely, imagistic. [...] Masquerade [...] involves a realignment of femininity, the recovery, or more accurately, simulation, of the missing gap or distance. To masquerade is to manufacture a lack in the form of a certain distance between oneself and one's image (*ibid.*).

In short, the woman uses her own body as a disguise (Doane 2003: 66) to represent herself as image, thus deliberately evoking an over-presence of her image. Such masquerade "is aligned with the femme fatale and [...] is necessarily regarded by men as evil incarnate. [...] By destabilizing the image, the masquerade confounds this masculine structure of the look. It effects a defamiliarisation of female iconography... a type of representation which carries a threat, disarticulating male systems of viewing" (*ibid.*). Because masquerade manufactures a distance between the woman and her image, while giving the illusion of proximity (woman as image for the consumption of the male gaze), masquerade in fact masks or hides nothing. Hiding nothing, masquerade may be conceived as a performative act. Its success after all depends on the illusion of closeness between the "performing and the thing done" (Butler 1995: 198), an eradication of distance between woman and her signification as woman. Masquerade succeeds where the female, adopting an active gaze, looks at herself, and constructs herself as image to disarticulate male systems of viewing. I argue that this is ostensibly the case in "Legeia," whose narrator finds himself locked in a battle of gazes, captured succinctly in his intent scrutiny of Legeia's eyes. Her eyes exert a certain power over the narrator, hiding a secret knowledge he "was possessed with a passion to discover" (65). As Karen Weekes suggests, Legeia is "the only female in Poe's tales or poems to triumph both over death, and, more significantly, over her narrator" (Weekes 2002: 158). But more than simply Legeia's animate eyes that appear to confound all the narrator's attempts at containing her within the sphere of his knowledge, to hold her within his gaze, it is the final image of Legeia's possession of another woman's body that conveys an excess of femininity. Weekes reads the scene of revivication as the struggle between "the 'Dark' and 'Fair' Ladies of Poe and crystallises the symbolism of his two female types" (Weekes 2002: 159). What the narrator confronts in Legeia/Rowena is thus *two* women in a single body, a result of a doubling in representation, "a hyperbolization of the accoutrements of femininity" (Doane 2003: 66) that characterises masquerade.

As *femme fatale*, Legeia also disrupts the pleasure that comes with the realisation of desire at the moment of narrative closure. According to Bronfen, Poe's "first premise is that all works of art should begin at the end, that the

inanimate state of resolved narrative tensions is the initial point for the composition of a story: 'only with the *dénouement* constantly in view [can we] give a plot its indispensable air of consequence, or causation'. Death is, then, from the start integral to his notion of poetics, since the incidents described, the tone used to describe them, each draw their poetic power and their legitimacy from a pre-determined, inevitable return to the inanimate" (Bronfen 1992: 61). Bronfen is referring here to the death of a beautiful woman, an event that provides the initial point for composition. But what if, as Dayan notes, the dead refuse to stay dead, as is the case with the women in his tales? Weekes argues that Poe "us[es] females merely as a means to a (male) end" (Weekes 2002: 148), but while he idealises their vulnerability in his poetry, the women of his fiction are shown to "have more strength and initiative than the delicate models of his verse" (Weekes 2002: 148), because of their capacity to live beyond the grave. But more than merely challenging the feminine ideals of delicacy and weakness, women who refuse to stay dead, like Legeia, become a disruption to narrative resolution, destabilising the "sense of unambiguous stability" evoked by the "sequentiality of [Poe's] narrative" (Bronfen 1992: 61). As previously suggested, the revivification of Legeia may be construed as a final realisation of the narrator's desire for some lost state of wholeness. What he encounters is however not his desired wholeness, but a mere monstrous piecing together of severed bodily parts. If narrative serves to impose order where chaos had previously existed, the pleasure that narrative closure offers is cruelly denied the narrator of "Legeia."

In spite of the power her eyes apparently assert over the narrator, one cannot ignore the fact that, as the creator of the narrative, it is the narrator who wields control over "those large, those shining, those divine orbs" (65). Any resistance that takes place in the narrative is ostensibly negated when we consider the narrator's dismembering of Legeia's eyes from her person, effecting a reversed castration of sorts. Terrence Matheson suggests that our weak-willed narrator may in fact be resentful of Legeia's strength of character, her control and power over him (likened to that of a mother's over her child, perhaps even that of a phallic mother's, which would explain his desire to return to this original state of unity with the mother figure), and in his resentment, or perhaps fear, murders her (cf. Weekes 2002: 159). The removal of her eyes might then be symbolically read as a castration, either a form of revenge for the emasculation he suffered under her, or an attempt to reappropriate for himself her phallic eyes. Having said so, his attempts at appropriation arguably fail as well. The eroticisation of the female body in its objectification through this hybrid male/female gaze fails to deliver its final moment of *jouissance*, as the narrator is seen prostrating before her feet at the close of the tale.

But whether Legeia ultimately triumphs over the narrator, or is finally subsumed by him, or is simply a representation of "Poe's ideal of himself"

(Weekes 2002: 160) is not as significant as what these readings offer about the possibility of conceiving of femininity as a performative act in “Legeia.” In the first place, memory as medium, as mere inscription, figured in “Legeia” as female embodiment, brings together representation and body in a relationship that destroys the hierarchy between “the performing and the thing done” (Butler 2002: 197), where “the performing” might be conceived of in terms of the instrument, and “the thing done” its ends. Not merely instrumental to “enlarg[ing] the experience of the narrator, her viewer” (Weekes 2002: 148), the female body here embodies his very experiences. Next, the suggestion of masquerade as a deliberate strategy to resist attempts at containment by the male spectator, also points to femininity being “a mask which can be worn or removed” (Doane 2003: 66), one which, when worn strategically, gives the illusion of precisely *not* being a mask, but femininity itself. In other words, where masquerade is concerned, one is no longer able to tell the difference between a “real” woman, and a representation of her. While I don’t entirely dispute the commonly held view that Poe “never truly wrote about women at all, writing instead about a female object” (Weekes 2002: 150), I do think we should acknowledge the occasional resistances his women put up. To this end, I am more inclined to agree with Dayan’s view that “Poe’s reconstructions depend upon experiences that trade on unspeakable slippages between men and women, human and animals, life and death. Poe deliberately undermines the taxonomic vocations of male supremacy and thus attributes to it a troubling, ambiguous vitality” (Dayan 1994: 244). This troubling, ambiguous vitality is not merely an effect of the challenge posed to male ideals of what constitutes femininity, but an effect of destabilising the way identity itself is constructed.

NOTE:

¹ All quotations from “Legeia” refer to the 2003 edition of Edgar Allan Poe’s *The Fall of the House of Usher and Other Writings* by Penguin Books.

REFERENCES

- Benjamin, Walter. 1978. "The Berlin Chronicle." *Reflections*. Trans. Edmund Jephcott. Ed. & Introd. Peter Demetz. New York: Schocken Books.
- Breen, Margaret Sönsler & Warren J. Blumenfeld (Eds.). 2005. *Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Ashgate Publishing.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Bruhm, Steven. 1994. *Gothic Bodies. The Politics of Pain in Romantic Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Butler, Judith. 1995. "Burning Acts – Injurious Speech." *Performativity and Performance*. Ed. & Introd. Andrew Parker & Eve Kosofsky Sedgwick. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. 2005. "'There is a Person Here': An Interview with Judith Butler." *Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Eds. Margaret Sönsler Breen & Warren J. Blumenfeld. Ashgate Publishing.
- Dayan, Joan. 1994. "Amorous Bondage: Poe, Ladies, and Slaves." *American Literature*. Vol. 66, No. 2, June. Duke University Press. 239-273.
- Doane, Mary Anne. 2003. "Film and the Masquerade." *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. New York & London: Routledge.
- Harter, Deborah. 1996. *Bodies in Pieces: Fantastic Narrative and the Poetics of Fragmentation*. Stanford University Press: Stanford, California.
- Mulvey, Laura. 1997. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press.
- Poe, Edgar Allan. 2003. "Legeia." *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Ed. & Introd. David Galloway. England: Penguin Books.
- Ringe, Donald A. 1982. *American Gothic Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Weekes, Karen. 2002. "Poe's Feminine Ideal." *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Whitehead, Anne. 2009. *Memory*. London & New York: Routledge.
- Wright, Angela. 2007. *Gothic Fiction: A Reader's Guide to Essential Criticism*. New York: Palgrave Macmillan.

II. EXEGEZĂ

A FACE ȘI A DES-FACE LITERATURA. PROZA SCURTĂ A LUI MIRCEA NEDELCIU ȘI MAEȘTRII SĂI

Simona ANTOFI,
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați
simoantofi@yahoo.com

Abstract: Mircea Nedelciu's short-stories display a textual structure inserted by its own meta-textual hints, defining itself as a covert Postmodern literary poetics / poietics. Thus Nedelciu's texts may be interpreted from two points of view at least. The first would be the parodical discreditation of literature and critical discourse as well as of the existential pattern promoted before 1989. The second reading perspective would focus on the literary text as meaning-producing praxis within the writing domain.

Key-words: literary poetics, textual structure, parody, critical discourse

Pe modelul parodiat al așa-zisei manifestări culturale de tip Cântarea României se construiește, în textul lui Mircea Nedelciu, *Maistrul Ilie Ilie Razachie își dă concursul*, un desăvârșit antimodel de poetică narativă. Dincolo de „kitsch-ul fără limite al «animatorilor culturali»”¹, și de reciclările, obișnuite în scriitura postmodernă, ale paraliteraturii, ca și ale literaturii înseși, textul lui Nedelciu propune un personaj cu veleități artistice și chiar scriitoricești, oricând gata să-i facă concurență - sau să-l detroneze și să-l ia în râs cu aplomb – pe autorul pripășit pe undeva, prin țesătura narativă. Sub semnul ambiguității de structură și de semnificații, personajul Ilie Ilie Razachie își dovedește apartenența la lumea mohorât – cenușie antedecembristă, pe care o înveselește, totuși, o colorează cu apetitul său uriaș pentru formele vulgarizate ale artei, pe înțelesul tuturor, dar și la o practică semnificantă – narațiunea postmodernă - în țesătura căreia se înserează bucăți literare preexistente, de discurs critic clișeizat etc.

Pe aceasta din urmă personajul o actualizează și o dislocă intervenind în părțile ei esențiale, prin semnele intensei participări la facerea acțiunii – din vorbe și din literatură, puse în scenă cu dezinvoltură – semne convertite, pentru cititorul avizat, în mărci ale malițiozității auctoriale.

Un nou mod de a face literatură se insinuează, cu un evident *parti-pris* auctorial, în defavoarea – sau cu excluderea – autorului intradiegetic, pe numele lui Mircea Nedelciu. Dedublarea - prin actorializare și plasare spațio-temporală intradiegetică – a autorului devenit personaj și făptură a textului este, însă,

infirmată prin accesul lui Mircea Nedelciu la subsolul paginii scrise. Recuzându-se ca atare, autorul revine în scriitură ca agent prim al deconstruirii literare realist - clasice sau, de ce nu?, realist – socialiste, redirectionându-le, amândurora, componentele și instrumentarul către o insolită (re)construire a vieții în / prin literatură și a literaturii pe coordonatele unui (anti)personaj insolit. Ilie Ilie Razachie are, deloc întâmplător, un nume cu rezonanțe bahice și un prenume repetat căruia, tocmai de aceea, i se atenuază forța referențială și puțința de individualizare a personajului. Pe de altă parte, iterația ar putea fi consecința vreunei licori bahice – razachia sau alta – a cărei implicare în val-vârtejul creat de acest *one man show* să justifice, oarecum, goana (ne)inspirată prin literatură a personajului.

Întreprinzător, Ilie Ilie Razachie pune la cale o serie de șezători literare tematice, pe care le dirijează cu mâna fermă a cunoscătorului, rapsod și artist al poporului de altădată. Atoatecunoscător, Ilie Ilie Razachie parodiază idealul comunist al *omului nou*, maestru și maestru al ficțiunii pe care o creează prin scriitură. În fond, pastişând procedeul textual al manuscrisului găsit, naratorul reproduce secvențe din însemnările lui Ilie Ilie Razachie, lăsate în posesia bibliotecii din Sovata, la plecarea din stațiune, propunând și deconspirând, în același timp, un pact de lectură și convenția care-l poartă.

Lăsat să aleagă între a da credit sau nu literei scrise, adică lui Ilie Ilie Razachie și naratorului, ca martor al existenței manuscrisului, cititorul pătrunde într-un teritoriu al multiplelor mezalianțe, al unui „amalgam de structuri mundane și structuri discursive”² de proveniențe diferite.

De altfel, textul debutează cu o secvență, în poziția tipografică a *motto*-ului, care reproduce un fragment dintr-un text caragialian: „Pulpa de vițel reprezintă natura, lucrul în sine; cuțitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru; el nu poate face alta decât să taie felii, mai mult sau mai puțin subțiri, după cum e mai mult sau mai puțin ascuțit, mai dibaci sau mai stângaci mînuit. A tăia o felie, a tăia cât de multe, nu va să zică a pătrunde în esența pulpei de vițel. După fiecare tăietură ne vom afla în fața altei suprafețe: pulpa de vițel nu va voi să ne arate decât suprafețe, ascunzându-și sistematic sinele, așa încât, când vom rămânea pe farfurie cu cea din urmă bucătică și cu ciolanul în mână, ne vom găsi tot în fața unei suprafețe.”³ Reașezarea scriiturii și a vieții conform acestui model respectă structura feliată a realității postmoderne, iar narațiunea se repliază într-o „perpetuă explorare a suprafețelor, în care se intersectează ficțiunii anterioare” și „fragmente decupate din real.”⁴

Organizarea pe secvențe a narațiunii menține, însă, în structura de suprafață, iluzia realistă, susținută și de aparenta desfășurare organizată (crono)logic – căci o istorisește personajul – a faptelor, dar deconstruită, încă o dată, prin inserarea unor secvențe de o cu totul altă natură, fragmente presupuse a fi fost extrase de autor dintr-o publicație de limbă franceză, *Actuel*. Însă citatele sunt când în limba română, când în limba franceză, când mixte și actualizează colajul postmodern, adunând informații din toate domeniile, a căror relevanță

pentru poetica textului în discuție rămâne deschisă negocierii. Totodată, autorul reface un model de scriitură – și preia o miză estetică – cel caragialian, în care invenția gazetărească *à la manière de* face cu puțință suprapunerea a două coduri și a două convenții de scriitură: literatura și proza jurnalistică.

Dialogismul bahtinian, reinterpretat postmodern, se regăsește într-un text care „arată ca un colaj cubist din obiecte, vopsea și tăieturi din ziare, unde *what you see is what you get*.”⁵

Ca urmare, un (anti)model de comentariu literar, încărcat de platitudini, pe calapodul discursului critic izvorât din comandamentele realismului socialist, plin de greșeli grosolane de ortografie, este deconstruit prin comentariul naratorial ce-l însoțește: „*Zic acestea, iubiți ascultători și iubitori a-i literaturii, întrucât noi nu vom putea cuprinde sau parcurge (ezitare retorică între termeni la fel de exacti și la fel de inexpresivi, sintaxă corectă, ortografie care începe nejustificat să scârțâie) decât o infimă părticică din opera acestui titan al literaturii noastre naționale și în bună măsură internaționale. Expresia «în bună măsură» este evident cheia frazei de mai sus; tautologia «infimă părticică» trebuie acordată cu pledoaria pentru titanismul lui Sadoveanu care va urma.*”

Toposul umilinței, răsturnat, îl plasează pe autor, în ambele sale ipostaze, ca și pe cititorul avizat, programatic și ostentativ în afara literaturii scrise de, despre și pentru mase: „Deci, deși asistența e felurită [...], noi, Ilie Razachie, ne cerem scuze că nu putem fi la fel de feluriți. Trebuie, fatalmente, să ne lăsăm zdrobiți.”

Rețeta unui astfel de comentariu critic prilejuiește atât luarea în derâdere a „monografiei neamului românesc” – cu seria de poncife care o însoțește într-un discurs critic de factură realist – socialistă cu puternice conotații naționaliste și cu iz populist, cât și persiflarea metaforei – cheie a realismului stendhalian: „Și iată acum o propoziție care definește totalitatea în literatură și culmea «oglinzii purtate de-a lungul unui drum»: «*Și după peste 6 decenii de activitate, timp în care a scris nemuritoarele sale povestiri, făcând prin ele monografia neamului românesc de la începuturi și până în jurul datei de 19 octombrie 1961, la orele 9 dimineața, când se stinge din viață, Sadoveanu a lăsat în urma lui o monumentală operă de peste 100 volume, care va dăinui peste veacuri.*»”

Veleitățile artistice și slăbiciunea lui Ilie Ilie Razachie pentru literatură, nu în formele ei rafinate, ci în acelea larg accesibile, pe care personajul le poate exploata în folos propriu, se înscriu pe fondul banal al micilor escrocherii făcute pe seama nuntașilor pe care personajul îi fotografiază.

Colajul, impresia de improvizatie care semnifică, funcționează atât la nivelul construcției personajului, pe muchia dintre *realitatea ca imaginând prin literatură și literatura ca formă de existență*, cât și la nivelul structurii de suprafață a textului. Extrasele din *Actuel* arată că „preocuparea pentru «naturalizarea» inserturilor nonfictive este minimă”⁶, cu atât mai mult cu cât toate extrasele poartă suspiciunea de ficționalitate. O „estetică a fragmentului și

a discontinuității” urmărește „să submineze iluzia realistă prin fragmentare”⁷, exhibându-și instrumentele: „Lacan, Derrida și Barthes, la sémiologie et le psy... Godard toujours sensible, réalise des films desséchés, collages et plans fixes” – *Actuel*, 1974, sau „On ne pense plus. C’est encore une idéologie”, „Se mai speră în O.Z.N.-uri. Pentru ieșirea din criză prin progres, pentru a uita de petrol, de foamete și de șomaj.” – *Actuel*, ’78 – ’79.

În acest context, maestrul Ilie Ilie Razachie, deși în pragul pensionării de la I.D.M.N.S.G. Bacău – sigla trimite la o întreprindere fictivă, ca și personajul însuși – ca “om de cultură” autodidact, beneficiază de oferta gratuită de odihnă “în diverse stațiuni climaterice din țara noastră”, “avându-se în vedere bogata lui activitate culturală.” Bun organizator și cu spirit de inițiativă, Ilie Ilie Razachie, care și-a comandat două rânduri de cărți de vizită, în limba română și într-un amestec insolit de franceză și de germană, se poate numi, fie și cu malițiozitatea subtextuală a naratorului, *maître*, adică maestru spiritual, cel căruia i se încredințează, de obicei, educarea componentei spirituale a unei comunități.

Ca urmare, în manuscrisul-jurnal al manifestărilor artistice organizate, patronate și performat de personaj, apare, în sinteză, desigur, prezentarea a două “seri literare” de culturalizare a maselor: “*Seară literară (MIHAI SADOVEANU) pe 5 oct., și acum «Poezie și umor», acțiuni care se încadrează în principiul fundamental și implicit încadrându-se în ediția a doua a festivalului concurs CÂNTAREA ROMÂNIEI de culturalizare a maselor largi. Asta a fost scopul și intenția noastră, cunoscând că aici în stațiune sunt sosiți cetățeni din mai toate județele țării, care, pe lângă tratamentul respectiv, au nevoie de o destindere, de o delectare, ceace le face mai plăcută odihna, fiind cum se spune o VACANȚĂ ACTIVĂ. În ceea ce privește alcătuirea materialului ce vil (tot sic!) prezentăm, am căutat să îmbinăm vechiul cu nou în artă, considerând că sunt cetățeni de vârste diferite, și poate că vom putea satisface într-o bună măsură, exigențele și gusturile tuturor.*”

Jocul acesta între a fi - prin cuvânt și a face – prin cuvânt îl transformă pe Ilie Ilie Razachie într-un motor epic și într-o instanță a textului ce face concurență autorului și-l provoacă mereu pe naratorul duplicitar în spuse și în atitudine. Mai mult, manuscrisul redactat de personaj servește unei demonstrații coerente, în pofida distorsiunilor provocate de regimul malițios – parodic al textului, asupra a ceea ce crede autorul – cel extradiegetic – că ar trebui să fie proza literară postmodernă. Așa se face că “decupajul aleatoriu din real, diseminarea de forme și limbaje, trecerile bruște de la nivelul extradiegetic la cel intradiegetic, [...], anularea graniței dintre real și fictiv sunt doar câteva dintre procedeele utilizate de prozator în vederea *adecvării* discursului narativ la lumea pe care o transcrie și, transcriind-o, o imaginează.”⁸

În această lume a suprafețelor și a suspendării ierarhiilor “Salvador Allende moare cu arma în mână”, “*Le prix du pétrole commence à monter*” și se desfășoară “*CÂNTAREA ROMÂNIEI de culturalizare a maselor largi*”, iar Ilie Ilie Razachie se dezlănțuie între “*Du-mă mamă la ...Sovata / Să-l cunosc și*

eu pe tata” și “În primul său volum NEDELCIU / Ne plimbă printr-o curte interioară / În cel care urmează ar fi cazul / Să ne mai scoată și nițel pe-afară.” În felul acesta, cotidianul cel mai banal și livrescul coexistă în cadrul unei scriituri care își deconstruiește în permanență vechile tipare.

Iar autorul, dublat de ipostaza sa intradiegetică, îi pune acesteia la dispoziție subsolul paginii pentru a-i mulțumi maestrului Ilie Ilie Razachie pentru epigrama cam stângace pe care i-o dedică. Devenit, parțial, “efect al textului său”, autorul se joacă inteligent cu ipoteza barthesiană a *morții autorului* și lasă scriitura în grija scriptorului, cel care este “produsul produsului său: el este o mobilitate intrascripturală.”⁹

Cât despre Ilie Ilie Razachie, se întoarce în localitatea de baștină, Scorțeni, și, chiar dacă, după cum pretinde, a fost plecat “cu Cântarea României”, este luat la rost, prozaic, pentru neonorarea unei datorii : redactarea unei cereri în schimbul unei damigene de vin.

NOTE:

¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1999, p. 418.

² Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii*, Paralela 45, 2002, p. 243.

³ Toate citatele au fost extrase din Mircea Nedelciu, *Proză scurtă*, Compania, București, 2003.

⁴ *Idem*, p. 244.

⁵ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 413.

⁶ Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba sașie*, Paralela 45, 2003, p. 95.

⁷ Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p. 206.

⁸ Carmen Mușat, *op. cit.*, p. 247.

⁹ Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Paralela 45, 2000, p. 27.

BIBLIOGRAFIE

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1999

Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii*, Paralela 45, 2002

Nedelciu, Mircea, *Proză scurtă*, Compania, București, 2003

Oțoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba sașie*, Paralela 45, 2003

Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Paralela 45, 2000

Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996

MODERNITATEA ROMÂNEASCĂ, ÎNTRE OPTIMISMUL CANONIZANT ȘI EZITAREA SCEPTICĂ

Mariana BOCA,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
mariana_boca_ro@yahoo.com

Résumé: L'étude présente une vision critique sur la narration canonique originaire de la modernité roumaine, construite par Eugen Lovinescu dans l'horizon d'une mentalité philosophique et culturelle profondément contradictoire, qui hésite entre l'optimisme révolutionnaire et le scepticisme réformiste.

Mots-clés: Modernité, modernisation, canon, narration canonique

Întoarcerea la Lovinescu în anul de grație 2009 este cu siguranță frustrantă, dar obligatorie dacă vrem să înțelegem ce s-a întâmplat în secolul XX cu cultura și literatura română, de unde vin împlinirile și marile eșecuri. Eugen Lovinescu ne lasă moștenire prima *narațiune canonică* despre modernitatea românească. Este chiar *povestea originară* a modernizării României și a nașterii modernismului literar. Poveste originară pentru că sublimează toate încercările fragmentare ce au anticipat-o. Poveste originară mai ales însă pentru că în ea se reflectă și din câmpul ei tematic, pe cât de generos, pe atât de contradictoriu, se dezvoltă toate celelalte povești sau lecturi sau ipoteze asupra modernității românești, fie că sunt de natură canonică sau *anti*-canonică, fie că își propun să îl continue pe Lovinescu sau se despart de Lovinescu, fie că recunosc ori nu originea lovinesciană și revendică o altă origine, fie că sunt conștiente de această origine *epistemologică* sau pur și simplu au uitat-o. Este o poveste în doi timpi, indisolubil legați, deoarece mesajul ultim, figura gândirii lui Lovinescu, se edifică prin colaborarea amândorura. Lovinescu a gândit fără jumătăți de măsură: modernism fără modernizare nu există. Ca să construim o identitate modernismului estetic și literar, este obligatoriu să vedem cum funcționează modernizarea socială a României secolelor XIX – XX și dacă lumea românească s-a așezat definitiv în modernitate.

Așadar, în *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925), Eugen Lovinescu vorbește despre cauzele și protagoniștii modernizării social-politice și economice, pentru a extrage legile structurale ale procesului, legi descoperite

și autoritar formulate în vederea legitimării modernismului literar-estetic. Cu o anume tristețe lucidă, nelipsită de gustul revoltei și al dezamăgirii abrupte, suntem constrânși să recunoaștem că trăim și azi în miezul proiectului canonic lovinescian, atunci când citim textul său fondator: „În veacul și de la locul nostru, lumina vine din Apus: ex occidente lux! Progresul deci nu poate însemna, pentru noi, decât fecundarea fondului național prin elementul creator al ideologiei apusene...” Sentimentul irepresibil al cititorului actual implicat în narațiunea lovinesciană este că proiectul modernității românești, încheiat epistemologic acum ceva mai puțin de un secol, dar început efectiv încă dinaintea de 1848, este neconsumat. Energia sa procesuală nu e nicidecum încheiată. Analiza textului lovinescian ne poate ajuta să înțelegem mai bine ce ni s-a întâmplat de fapt. *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929), al doilea timp al narațiunii canonice lovinesciene, beneficiază de energia teoretico-conceptualizantă acumulată din prima carte și, ținând o lectură analitică meticuloasă a textelor literare de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, inventează spațiul original al modernismului literaturii române.

Liberal prin formație și convingeri, nutrit apoi din idealurile Revoluției Franceze și ale iluminiștilor, Lovinescu, în *Istoria civilizației...*, instalează ferm în limbajul intelectual românesc conceptul de civilizație modernă și conceptul de modernizare; vorbește despre modernitatea burgheză revoluționară, opusă forțelor reacționare, pentru a impune strategic asimilarea unei semantici social-politice față de care exista destulă neîncredere, adeseori agresivă la 1924. Convingerea lui Lovinescu este că modernitatea socială e așezată în România interbelică și că expansiunea ei este de neoprit. Această primă delimitare făcută de canonul lovinescian ia forma unui discurs optimist, uneori chiar cu tușe triumfaliste, dar tonurile sale se complică neașteptat în judecarea tradiției românești și în formularea concluziilor, acelea care deconspiră direcția de adâncime a gândirii lovinesciene. Radicalismul poziției față de tradiție, dublat, paradoxal, de ezitarea lui Lovinescu în fața modernității, greu camuflată, mișcărilor retractile și duplicitate din concluziile *Istoriei civilizației...* se amplifică semnificativ pe teritoriul literaturii și dezvoltă un orizont discursiv pus clar sub semnul paradoxului și al contradicției. Încă din neasocierea directă, în titlul cărții, a literaturii române cu termenul modern și de la opțiunea ambiguizantă pentru formula *literatură contemporană* se transmite neîncrederea de fond a lui Lovinescu în existența și funcționalitatea unui modernism literar românesc ca fenomen autonom, și nu ca sumă încurajatoare de opere moderniste. Apoi evitarea cu tactică, de-a lungul celor șase volume, a unei asumări frontale în discurs a ceea ce înseamnă modernism literar și modernitate estetic-filozofică (dincolo de lămuririle fragmentare, foarte reținute în detalii, dar întotdeauna semnificative) instalează modernismul literar românesc într-un imaginar critico-narativ vizionar prin intuițiile teoretice și prin demersurile conceptualizante, dar marcat de insurmontabile contradicții

genetice, minat în exercițiul critic de incertitudini estetice și convulsionat de un militantism estetic inegal cu sine. Sintetizând, se poate spune simplu: discursul critic lovinescian aplicat literaturii nu reușește decât parțial să dea corp analitic vizionarismului acumulat din studiul și înțelegerea modernității sociale. Dealtfel Lovinescu avertizează subtil și sceptic încă din *Istoria civilizației...* că progresul civilizator nu asigură și nici nu condiționează formarea unei *identități culturale*, dependentă numai de “*natura personalității și de individualitatea etnică*”. În timp ce crede în modernizarea rapidă a României, Lovinescu se îndoiește, cu grija de a nu fi agresiv în discurs, de capacitatea modernismului cultural românesc de a fi mai mult decât un fenomen “*imitativ*”, în sensul unei creativități subordonate adaptării modelelor occidentale la datele etnice specifice. Privind astăzi în urmă întreaga literatură română a secolului XX, îi dăm dreptate lui Lovinescu sau nu? Și apoi, cum a influențat scepticismul lovinescian poziționarea discursului critic față de literatură?

Inventând fața hermeneutică a modernismului în variantă românească, Lovinescu îi dă o natură paradoxală, pentru că pune în miezul său o dualitate antinomică: temeritate *versus* ezitare. Figura progresist-regresivă a gândirii lovinesciene tutelează pe cât de silențios, pe atât de autoritar toate aventurile modernismului și postmodernismului românesc. Acționând temerar ca reflector și modelator al atitudinii românești față de modernitate, narațiunea canonică lovinesciană transmite ezitarea primordială a românilor în fața celei mai mari provocări a istoriei: *modernitatea*. Ca părinte fondator, Lovinescu ne promite Canaanul modernității. Ne povestește, ba entuziast, ba singur neîncrezător, despre frumusețile și minunatele lui bogății. Am ajuns oare în țara făgăduită? Și ce ne-a oferit ea? Cine suntem noi în lumea modernității literare, de plidă?

Suntem, de aceea, obligați să întrebăm în ce măsură mai locuim ori nu și astăzi în spațiul modernismului ezitant – aparent optimist, dar nesigur de propria identitate – desenat de Lovinescu. Ne întrebăm apoi în ce măsură locuim în teritoriile indicate și legitimate de discursul critic lovinescian. Am depășit narațiunea canonică lovinesciană, am ieșit din orizontul ei sau nu? Aparținem mentalității moderniste a părintelui întemeietor sau ne-am eliberat de ea și am inventat suficiente noi (auto)reprezentări, noi narațiuni despre a fi *modern*, noi ipostaze și discursuri *moderniste*, pentru a revendica o nouă mentalitate, ieșită de sub zodia incertitudinilor identitare majore?

Istoria civilizației române moderne (1924-1925) realizează primul timp al narațiunii canonice lovinesciene. Tematizează câmpul socio-politic, economic și cultural al României de după 1848, selectează și organizează temele dominante printr-o sumă de antinomii a căror funcționalitate se bazează principial pe relația ostilă – pozitiv *vs.* negativ, bun *vs.* rău: *Occidentul* e opus *Orientului*; *occidentalizarea* se înfruntă cu *tradiționalismul*, iar *forțele revoluționare* se luptă cu *forțele reacționare*. Paradigmele se dispun riguros și lapidar: liberalism *vs.* conservatorism; revoluție *vs.* reacțiune; sincronism *vs.* evoluționism;

interdependență vs. imobilitate; burghezie vs. proprietari latifundiați / intelectualitate junimistă; iluminism vs. misticism; ideologie pașoptist-burgheză sau revoluționară vs. ideologie reacționar-conservatoare; imitație creativă vs. „forme fără fond”... Povestea modernizării este una a luptei dintre două teritorii dușmane, amândouă cu identitate radicală: *europenismul* – cosmopolit și vizionar, față în față cu *etnocentrismul* – tradiționalist și retrograd. În numărul 7 al revistei *Gândirea* din 1925, anul finalizării *Istoriei civilizației...*, se recunoaște tocmai această împărțire a teritoriilor, dar și tensiunea deosebită dintre cele două tabere: „...procesul cel mare al anului a fost acel dintre tradiționalism și europeism. Firește, pentru acțiuni aproximativ aceleași, etichetele au fost varii și elastice. S-a spus autohtonism, sămănătorism, poporanism, țărănism, tradiționalism, pe de altă parte, europeism, neobonjurism și unele curente excentrice apusene în artă și literatură de pe altă parte” (193).

Europenizantă este burghezia română, spune Lovinescu, deoarece prin ea se exprimă social idealurile iluminismului, pe care Immanuel Kant le reflectă revelatoriu pentru discuția noastră: „Iluminismul nu presupune nimic altceva decât libertatea, libertatea cea mai puțin vătămătoare dintre toate libertățile, aceea de a face uz public de rațiune.” Așa se justifică filozofic afirmația netă a lui Lovinescu: „Fazele regenerării noastre se confundă cu fazele burgheziei române.” Revoluția pașoptistă este ieșită, prin protagoniștii ei munteni, din atmosfera „liberalismului burghez [parizian] în care retrăiau formulele sacre ale marii Revoluții”, motiv pentru care ea „a păstrat caracterul raționalist al ideologiei franceze: că societățile omenești pot fi schimbate din temelie prin legi și instituții”. Lovinescu reține semnificativ o reprezentare filozofică iluminist-revoluționară, transformată – mai ales în a doua parte a secolului XX – în (auto)reprezentare socială axiomatică a mentalității europene și participantă la modelarea modernității occidentale ca și forță triumfătoare asupra civilizațiilor ne-europene: „Neținând seama de rasă, de împrejurări istorice și de tradiții, văzând în oameni o specie uniformă, Condorcet proclamă că „o lege bună, trebuie să fie bună pentru toți oamenii, după cum o formulă de geometrie e adevărată pentru toți.”

Vorbind despre „*revoluția burgheză în lăuntrul Principatelor*” după tratatul de la Adrianopol (1829), Lovinescu accentuează importanța „*acțiunii revoluționare a capitalului străin*” în crearea unui destin european și, implicit, modern, al țărilor române, dar arată că nu acesta este motorul principal al procesului, ci ideologia liberală a burgheziei, fără de care modernizarea s-ar fi dovedit imposibilă.. „*Oligarhia liberală*” care impune rapid capitalismul burghez de după 1866, s-a dezvoltat din „*forțele revoluționare*” pașoptiste și e angajată în desăvârșirea operei de democratizare: „*Regimul de după 1866 reprezintă, așadar, un regim de tranziție între regionalismul fazei agrare și democrația burgheză, în care, probabil, suntem pe cale de a intra.*” (81) Lovinescu concepe procesul social-istoric ca pe un fenomen în doi timpi: *evoluție și revoluție*. Evoluția este

specifică unui transformism social natural, bazat pe *continuitate* și cumulare progresivă. Dar, spune el, „*societățile nu se dezvoltă numai pe continuitate; realitatea juridică nu-i întotdeauna expresia realității sociale*”. Principiul revoluției este, evident, discontinuitatea și *ruptura*, pentru că „*revoluționarii cred... în posibilitatea unei lumi create pe baze raționale*.” Pentru Lovinescu unica cale de a realiza modernizarea României în beneficiul românilor este proiectarea și gestionarea rațională a procesului. Idealul iluminist îi impune continuarea logică a judecății. Lovinescu își pune problema surselor decizionale în realizarea modernizării, ca și Titu Maiorescu. Puterea de discernământ în actul modernizării, dar și responsabilitatea discernământului, controlul inițiativei pozitive, asumarea urgenței de a discerne între alternativele dinamice ale epocii aparțin, evident, elitelor, respectiv clasei politice și clasei intelectuale, deoarece ele produc ideologie, deci energie socială rațională.

Este foarte important să remarcăm la lectura actuală a cărții efortul major al lui Eugen Lovinescu de sublimare a tuturor influențelor asimilate din teze și ipoteze filozofice, coincidente, disjuncte sau tangente, spre definirea unui spațiu integrator de reprezentări raționale, configurat după o coerență teoretică clară și purtând în sine aspirația de a instala legitimator atitudinea românească față de modernitate într-un orizont revoluționar-rațional. Lovinescu vrea să inspire dezvoltarea unei noi mentalități intelectuale în România interbelică și se simte capabil să schițeze chiar cu autoritate bazinul reprezentational al acesteia: „*Lăsând la o parte controversa evoluției și a revoluției, statelor de formație recentă nu li se deschidea decât o singură cale: calea revoluției. Revoluția nu ni s-a impus prin preferință, ci prin necesitatea interdependenței morale și materiale a veacului nostru. Înțelegând sensul istoric al momentului și fără a mai face zadarnice încercări tradiționaliste, pașoptiștii au purces, deci, la clădirea statului român pe singura cale cu putință: a revoluției*.” Lovinescu arată ferm și realmente vizionar, în lumea românească interbelică, faptul că revoluția ideologică precede revoluția economică, motiv pentru care, potrivit legii sincronismului, „*fenomenele ideologice creează, prin contagiune, noi forme sociale*”.

Modernitatea poziției lui Lovinescu nu este nicidecum doar una discursiv-superficială, ci afirmă un conținut nou. Făcând și o sinteză critică a tuturor celorlalte poziții de până la el, față de civilizația română de după 1800, Lovinescu reformulează procesul istoric într-o narațiune cu un mesaj vertebral *nou*. Nu este absolut deloc lipsit de importanță că un critic literar, deloc cunoscut anterior și în ipostază de istoric, sociolog sau filozof al culturii, vrând să-și creeze un context teoretic normativ pentru o istorie a literaturii moderne, înțelege necesitatea urgentă de a produce mai întâi o introducere precisă și critică în ceea ce înseamnă *modernitate socială occidentală* spunând povestea specifică *modernizării României*. Lovinescu intuiește fără echivoc că modernismul estetic-literar nu poate fi plasat în afara modernității burgheze, într-o zonă de imposibilă levitație independentă – *non-istorică* și *non-socială*. Mesajul axial al lui Lovinescu pornește, de aceea, din această primă carte

unde începe narațiunea lui canonică. Este o mare eroare să vorbim despre canonul lovinescian ignorând sau doar amintind informativ și în trecere *Istoria civilizației...* Mesajul axial se concentrează în conceptul *sincronismului*, extras din *ideea interdependenței fenomenelor*, și reprezintă cheia demonstrației din prima carte. Hermeneutica lovinesciană aplicată civilizației românești susține că nimic nu se poate mișca izolat în istorie. Cititorul e invitat la meditație și la dezvoltarea interpretării pe care narațiunea o inițiază, fără ca Lovinescu să aibă nicidecum orgoliul de a fi epuizat problematica abia deschisă. Există întotdeauna o logică în dinamica faptelor sociale, la fel cum există un determinism vizibil în presiunea inițiativei ideologice, acționând într-un context istoric dat, arată Lovinescu. Ideologicul, prin urmare gândirea filozofică transformată în atitudine politico-socială, poate determina economicul și poate crea forme social-culturale și modele mentale colective, influențând decisiv mentalitățile, dând naștere formelor și comportamentelor estetico-artistice, la fel cum fenomenele sociale acumulează energii care se pot sublima în gândire estetică, în limbaje artistice sau în idei filozofice. E necesar să fim sensibili la această realitate epistemologică: părintele fondator al modernismului literar și cel mai înverșunat apărător al *autonomiei esteticului* își bazează întreaga construcție analitică pe conceptul de *sincronism* motivat de *interdependența* fenomenelor care participă la definirea unei civilizații. Asumarea rațională a interdependenței dintre social, economic, politic și filozofic, ideologic, artistic, estetic ar conduce logic la sincronism. Interdependența și sincronism nu înseamnă lezarea autonomiei esteticului, ci proiectarea acestuia în orizontul lumii din care face parte și pe care o exprimă chiar și când o neagă. E o înțelegere extrem de actuală a autonomiei esteticului, foarte productivă și dominantă în gândirea occidentală mai ales după 1980, dar care nu este încă nici azi numitorul comun al gândirii critice românești, vulnerabilă și temătoare de pe vremea perioadei comuniste în fața atingerilor cu sociologicul, ideologicul, politicul... etc. Lovinescu introduce în narațiunea sa conceptul de *mentalitate* – burgheză sau *anti-burgheză*, liberală, revoluționară sau *anti-liberală*, reacționară, când îi comentează pe junimiști, pe Caragiale, pe Alecsandri, pe Eminescu, dar nu numai. El intuiește că reprezentările sociale specifice unei mentalități pot alimenta un fenomen literar sau o atitudine estetică și, reciproc, că o operă literară importantă poate influența conținutul reprezentărilor colective, inducând schimbări reale în funcționarea atitudinilor care exprimă mentalitățile. Este și perspectiva din care îi comentează pe Caragiale și pe Eminescu.

Discursul criticii literare românești a valorificat și a dezvoltat înfim conceptul de sincronism, văzut prin interdependența fenomenelor. Contemporanii criticului, de la G. Ibrăileanu, G. Călinescu la Tudor Vianu, l-au înțeles prea puțin, dar reacții și efecte importante există, mai ales la Emil Cioran, Mircea Eliade sau Eugen Ionescu, chiar dacă figura lui Lovinescu este mai degrabă absentă sau extrem de estompată în pozițiile lor. Apoi, între 1948-1990 supremația absolută a ideologiei comuniste a obligat literatura și critica literară să iasă practic din narațiunea canonică lovinesciană, rupându-le tocmai

de acest spirit al ei matricial: autonomia esteticului în orizontul interdependenței fenomenelor. Neomodernismul postbelic este egal, iată, cu trădarea pe fond a principiilor întemeietoare lovinesciene, pentru că *autonomia esteticului* nu înseamnă nici castrarea discursului narativ sau poetic de simțul realului, nu înseamnă părăsirea „strategică” a adevărului social în discursul criticii literare, nu e sinonimă cu izolarea puritană de viața reală prin ignorare asumată, nu înseamnă orbire voluntară în fața istoriei, la fel cum nu înseamnă automat nici măcar asceză evazionistă. Ieșirea din narațiunea lovinesciană pentru aproape jumătate de secol explică revenirea dificilă în câmpul ei matricial. Modernismul literar, estetic și filozofic european este o reacție în valuri la modernitatea burgheză europeană, care se exprimă istoric prin capitalism, democrație, liberalism etc. Fenomenele multiple din care se compune evolutiv modernismul și mutațiile istorice ale capitalismului se află într-o reciprocă relație dinamică de reflectare și influențare. După 1990, societatea românească, scriitorii și criticii literari deopotrivă, *re-intrând* într-un regim al libertății, *re-învață* un imaginar burghez, o semantică capitalistă, un circuit de reprezentări sociale – interzis și pierdut în timpul regimului comunist, dar care pentru narațiunea canonică lovinesciană este chiar materia organică a țesăturii textuale, așa cum vedem la cea mai simplă abordare a *Istoriei civilizației...: “constituționalism”, “democrație burgheză”, “libertate”, “regim constituțional”, “interdependența morală și materială a tuturor popoarelor europene”, “capitalism bancar”, “instituțiile de credit”, “rețea de instituții economice”* etc., etc. Acest spațiu reprezentational nu condiționează literatura sau discursul critic, nu aduce nici o atingere autonomiei esteticului. În schimb, el constituie reperul *necesar*, realitatea modernității – socială și mentală, fără de care modernismul nu poate exista *natural*, pentru că discursul literar, estetic și filozofic este o verbalizare a conștiinței individuale care ia act de această realitate și o judecă, o povestește, o comentează sau pur și simplu o respinge.

Forțele *etnocentriste*, reprezentate în principal de beneficiarii marilor proprietăți agrare, cărora li se alătură însă o mare parte dintre intelectuali, la 1900, sunt, după Lovinescu, expresii ale conservatorismului social, definit prin imobilitate, tradiționalism și evoluționism. El critică radical “ideologia reacționară a mai tuturor scriitorilor”, concentrată plinar în “criticismul junimist”. În jurul ideii maioresciene a “*formelor fără fond*” gravitează toți conservatorii, chiar dacă pe orbite diferite, și tot din ea derivă teoria “*spiritului critic*” a lui G. Ibrăileanu. *Sincronismul* lovinescian intră în dialog cu ambele concepte evoluționist-conservatoare, nefiind însă doar o replică ori un comentariu polemic la adresa acestora, cum a vrut să creadă cu tristă încăpățănare Ibrăileanu și toată gruparea de la *Viața românească*. Teoria *sincronismului* reușește să depășească, pentru prima oară la nivel epistemologic, angoasa în fața modernizării, mefiența superioară și inhibiția naturală în fața spiritului novator al modernității, un spirit cu adevărat neliniștitor prin cantitatea

incontrolabilă de imprevizibil pe care o aduce cu sine. Teoria *formelor fără fond* și cea a *spiritului critic* sunt frâne raționale în calea modernizării, pe care susținătorii lor o consideră oricum „fatală”, propunând nu o strategie de adaptare și integrare, ci o temperare a modernizării.

Ideologia europeanizantă pe care se așează proiectul modernist al lui Lovinescu respinge teoria *formelor fără fond* a lui T. Maiorescu, despre care vorbește de altfel în volumul II din *Istoria civilizației ...*, intitulat chiar *Forțele reacționare*. Din punctul de vedere lovinescian, „*criticismul moldovenesc*” este rodul influenței culturii germane, fiind un derivat al evoluționismului german, tot așa cum liberalismul muntean apare sub influența Revoluției franceze și a raționalismului secolului al XVIII-lea. Ciocnirea dintre ideologia conservatoare și cea liberală arată cum „*influențele contradictorii ale Apusului au determinat ritmul mișcărilor noastre culturale*”. Lovinescu recunoaște prezența *formelor fără fond* ca pe o realitate imposibil de anulat și corectează, fără vehemență, punctul de vedere al lui Maiorescu care judeca drept „*vătămătoare*” existența lor. Temperanța în discursul lovinescian se datorează cu siguranță respectului și admirației reale pe care o are pentru Titu Maiorescu: „*În loc de a merge de la fond la formă, ca în toate dezvoltările normale și seculare, în condițiile în care am fost aruncați, evoluția noastră și-a descris traiectoria de la formă la fond; deși invers, sensul mișcării este tot atât de fatal. Necondamnând faptele, știința le explică prin caracterul lor de necesitate. Departe de a fi fost vătămătoare, prezența formelor a fost chiar rodnică, prin legea simulării – stimulării – ea a produs în unele ramuri ale activității noastre o mișcare spre fond, până la desăvârșita lor adaptare.*” Evident, Lovinescu recunoaște și problematizează „*contrastul dintre fond și formă a civilizației noastre*”, comentând mai ales reacția politico-ideologică față de „*procesul de europeanizare a culturii române*”. Respingerea criticismului radical maiorescian se face însă cu o argumentație lapidară, pe care astăzi o putem judeca drept insuficientă sau „*banală*”, după comentariul lui H.-R. Patapievic, pentru că Lovinescu se mulțumește, de fapt să arate grăbit că realitatea formelor este o necesitate istorică și că, în timp, ea va conduce spre o dinamică a fondului.

În capitolul *Despre argumentul lui Titu Maiorescu*, din *Anexa II a cărții Despre idei & blocaje* (București, 2007), având un subtitlu provocator – *O modestă propunere de a regândi cultura română pornind de la ce îi lipsește, fără a renunța la ceea ce, în aparență, îi prisosește* – Horia-Roman Patapievic îi reproșează lui Eugen Lovinescu că, banalizând ideea lui Maiorescu, îi falsifică grav mesajul de adâncime și ne lasă moștenire o problemă a vieții noastre cotidiene. Prin reformularea greșită a argumentului „*formelor fără fond*”, adus de Maiorescu în *contra direcției* culturii române al 1868, Lovinescu ar perpetua până azi *non-legitimitatea „unei vieți publice în dezacord cu capacitatea noastră de a formula judecăți de adevăr*”. H.-R. Patapievic acuză la Lovinescu superficialitatea cu care ar trata critica „*formelor fără fond*”.

Astfel, el ar transmite un proiect de modernizare compromis din temelii pentru că se întemeiază pe *neadevăr*. Demonstrația lui Patapievici este este numai aparent legitimă, dar ea poate ușor seduce cititorul contemporan deoarece se bazează pe logica irațională, greu de combătut, a frustrarilor uriașe acumulate de elita românească a secolului XX, frustrări alimentate de sentimentul copleșitor al inferiorității și la eșecului. Comparația cu modernitatea occidentală conduce la această judecată irațională, întemeiată nu atât pe înțelegere critică, ci pe sentimente naționaliste conservatoare elitiste, profund trădate de mersul istoriei, nicidecum de hermeneutica lovinesciană: „*Problema ...[sugerată de Maiorescu] nu este atât că începutul s-a făcut greșit, cât că noi, care trăim consecințele erorii, avem o «rătăcire totală a judecății» și nu pricepem că stăm pe neadevăr, că am falsificat toate formele civilizației moderne și că viața noastră este lipsită de un fundament solid. Dacă fundația greșită, etajele clădirii vor fi strâmbe și fragile. Eroarea de început a imitatorilor se transmite urmașilor sub forma incapacității acestora de a formula și recunoaște judecățile de adevăr. Explicația istorică a prezentului conduce încă o dată la condamnarea lui: ereditatea formelor fără fond se manifestă ca un discernământ alterat.*” Din această perspectivă, Patapievici crede că Lovinescu crează o neînțelegere, prin opunerea artificială a formei față de fond, ajungând să camufleze *falsul, neadevărul* sau *adevărul alterat* din miezul proiectului identitar românesc, angajat de procesul modernizării. Lovinescu, astfel, ar participa la nașterea unui *blocaj* original în construcția modernității românești, pe care Maiorescu l-a demască fără ezitări, oferind unica soluție: „*Maiorescu e net: trebuie să reacționăm în mod radical la lipsa de fundament. Argumentul decurge astfel. Pericolul legat de formele fără fond constă în aceea că exercițiul public al unei forme goale discreditează fondul acesta, atunci când se va putea în fine încropi, va fi resimțit de opinia publică ca nemaifîind creditabil și, astfel, scopul culturii se va irosi. Drept urmare, deși Maiorescu recunoaște că, în principiu, forma este un puternic mijloc de cultură, el ne avertizează că exercițiul public al formei fără fond discreditează prestigiul formei și, astfel, va amâna indefinit captarea unui fundament adevărat. Eroarea nu se vindecă prin ea însăși, ci numai prin lumina pe care o aruncă asupra ei adevărul.*” Logica lui Patapievici, în 2007, este însă frontal *anti-modernă*, având un conținut mult mai conservator decât cel maiorescian, de factură utopic-retrogradă, deoarece, iată, chiar din perspectiva a două secole de modernitate larg europeană, poate încă insista în iluzia că mecanismele modernității, social-politice și culturale, pot urma și ar trebui să urmeze exact aceeași dinamică, în Est sau în Vest, în Nord sau în Sud, prin calchierea repetitivă în „provinciile” estice a unui ritm inițiat de centrul occidental, indiferent de istoria interdependentă a Europei, ca spațiu – și integrat, și discontinuu în evoluția sa reală.

Descoperim chiar prin grila oferită de interpretarea lui cu Horia-Roman Patapievici că soluția lui Maiorescu conduce direct spre o situație *limită*,

care pune ultimativ tocmai problema *fundamentului* pe care se poate edifica identitatea modernă românească: „*De aceea, conchide Maiorescu, orice formă fără fond trebuie înlăturată din rădăcină: mai bine fără școală, decât cu una rea, mai bine fără muzeu, decât cu unul mediocru, mai bine fără academie, decât cu academicieni incompetenți etc. Soluția lui Maiorescu pentru aducerea la adevăr a culturii române este (a) declararea rapidă a falimentului, (b) lichidarea bunurilor rămase și (c) reconstruirea ei de la adevăratul fundament. Ei bine, care fundament?*”

Lectura efectuată textului maiorescian de H.-R. Patapievici pune, voluntar sau nu, cu claritate în lumină *impasul* în care ajunge soluția lui Maiorescu, radicalizată în mesajul elitist și auto-izolaționist al interpretului din debutul secolului XXI. Natura *fundamentului*, de la care ar trebui *re-construită* cultura română eliberată de balastul otrăvitor al „formelor fără fond”, nu este, de fapt, deloc lămurită. Dacă procesul de modernizare este supus la rigoare judecătii *adevărat* sau *fals*, la ce fundament incontestabil sinonim *adevărului* ne întoarcem? Maiorescu ne lasă descoperiți în realitate, pentru că oferă doar o profeție negativă, pe care Patapievici o traduce astfel: „*Tot ce este public în expresia „spirit public”, pare a spune Maiorescu, poate fi copiat; dar ceea ce este spirit, nu. Spiritul se învață, dar nu se copiază. Cine crede că împrumută spirit copiind proceduri, se condamnă la alterarea discernământului, la «rătăcire totală a judecăței», la «vanitatea de a arăta popoarelor străine cu orice preț, chiar cu disprețul adevărului, că le suntem egali în nivelul civilizațiunii», adică la impostură, la fals, la cultura lui „pseudo”. Acesta e miezul teoriei formelor fără fond, propuse de Maiorescu...: formele nu pot naște fond, decât dacă omul care le practică posedă discernământ, dar discernământ nu capeți decât dacă ai deja fondul.*” (159-164) Prin urmare, urmând această logică, este imposibilă identificarea sau fabricarea unui *fundament* bazat pe *adevăr*, care să alimenteze nașterea unei culturi moderne românești *adevărate*, pentru că în spațiul românesc lipsește atât *tradiția clasică* – pe care se bazează și împotriva căreia se întoarce modernitatea occidentală – cât și *discernământul* care poate asigura învățarea culturii apusene în *spiritul* ei, nu doar în formele specifice. Și-atunci care ar putea fi soluția modernizării României? Problematizarea adusă de Horia-Roman Patapievici nu produce, în esență o etapă nouă, stimulatorie, în dezbaterile procesului prin care se naște narațiunea modernizării, ca vârf de lance al modernizării înseși. Am detaliat-o, însă, pentru a arăta că, pe fondul criticismului și al lucidității auto-declarate, mentalitatea elitist-naționalistă românească poate disimula atitudini cronice de blocaj cultural, chiar în timp ce acuză forme ale blocajului în evoluția societății românești. Visând după o modernitate perfectă, tipul acesta de hermeneutică culturală respinge proiectul posibil și, inevitabil imperfect, al modernității concrete. Nu credem nicidecum de aceea, că Lovinescu se face vinovat de reaua înțelegere a ideii “*formelor fără fond*”, așa cum insistă Patapievici. Dimpotrivă,

proiectul lovinescian oferă soluțiile unui *pattern* bazat pe *de-blocaj* cultural, prin conceptele de *interdependență a fenomenelor* și de *sincronism*.

Deși se situează pe această poziție profund diferită, Lovinescu apreciază, totuși, criticii pe linia lui Maiorescu, mai ales acolo unde aceștia se disociază de noțiunile care pot parazita estetica, pentru a înlătura confuzia dintre etic și estetic. Ibrăileanu, în special, opune modernizării expresia *specificului național*, ca discurs cultural alternativ ce ar răspunde “*exaltării pașoptiste*”, la o distanță de un sfert de veac, prin temperarea a ceea ce Lovinescu numește “*proces de europenizare*”, socotit prea rapid încă de P.P. Carp, Maiorescu, Eminescu. Ibrăileanu în *Încheierea studiului Spiritul critic în cultura românească* (Iași, 1909) pune problema “*discernământului*”, față în față cu presiunea “*civilizației europene*”, a “*influenței europene*”, problemă reluată la distanța de aproape un secol de H.-R. Patapievici, în *Discernământul modernizării* (București, 2004). Judecata lui Ibrăileanu poate cuceri și azi, prin generozitatea naționalismului echilibrat din care se nutrește, dar, așa cum arată încă Lovinescu, teoria spiritului critic propune situarea culturii, a civilizației române moderne, implicit a literaturii, sub un orizont romantic, lipsit de simțul ritmului real al istoriei. Radicalismul gândirii lui Lovinescu e cel mai bine distilat în concluziile volumului al doilea din *Istoria civilizației...* Identificând “*adevărate reacțiune*” cu “*forța de inerție a spiritului*”, specifică, am spune azi, subconștientului colectiv, preluat în formele și curente ale culturii române, Lovinescu se angajează “*să le condamne*” cu vehemență: “*Procesul de formație a sufletului nu e revoluționar, ci evolutiv; cum însă el e determinat și grăbit de condițiile de viață morală și materială în care trăim, putem exercita asupra lui o influență binefăcătoare. În loc de a-l ajuta în sensul dezvoltării istorice, întreaga ideologie a culturii române a căutat să-l stăvilească și să-l fixeze sub forma lui primitivă, condiționată de o stare socială de mult depășită.*” Prin urmare, în opinia lui Lovinescu, ideologia culturală românească, de la junimism la tradiționalism, este un fenomen compact de *anti-modernitate*, legitimat în discurs de intelectualismul critic al susținătorilor, dar simultan *de-legitim*at prin poziția ambiguă a acestora: conservatorii autohtoniști se izolează într-un teritoriu elitist și antimodern, în timp ce pledează pentru o tradiție națională insuficient definită, “*primitivă*” și caducă în raport cu prezentul istoric. Judecata lui Lovinescu este necruțătoare.

Segregarea forțelor sociale după o gândire autoritar-dihotomică conduce la simplificarea maniheistă a povestirii canonice lovinesciene, din nevoia de a impune o narare clară și convingătoare a modernizării. Detaliile sunt sacrificate pentru privilegierea liniilor de forță și a dispunerii tablourilor în culori tari. Autoritatea impunerii limitelor și severitatea simplificărilor ideologic-narative sunt condiții axiomatice ale *canonului*. Vocea critică din *Istoria civilizației...* construiește energic *canonul sincronismului* sau al *interdependenței*, pe care n-ar trebui să ne ferim a-l numi simplu – *canonul*

modernizării. Lovinescu are intuiția precisă a comportamentului necesar instanței critice pentru a legitima mentalitatea canonică. Dar, automat, narațiunea originară ce instalează imaginarul cultural românesc în modernitate își arată latența dogmatică, chiar în mișcarea internă a discursului liberal. *Dogma* incipientă ar fi sinonimă cu occidentalizarea necondiționată. Motivația e simplă și nu suportă comentarii: occidentalizare și *europenism* înseamnă modernizare, iar modernizarea este unicul sens pozitiv al istoriei, în mesajul rațional al narațiunii lovinesciene. Teza occidentalizării este justificată prin legea interdependenței. Așadar, sincronismul tinde să neutralizeze începutul de dogmatism, pentru că modernitatea *necesară* devine un produs al relativității formelor cultural-istorice.

Mutația valorilor și a formelor civilizației pune sub semnul relativului absolut modelele culturale. Trebuie să remarcăm din această perspectivă faptul că *relativismul* motivat prin interdependență este o concepție filozofică și sociologică profund *anti*-canonică. De la *canon* la *anti*-canon drumul este foarte scurt în narațiunea lovinesciană. Canonul modernizării se legitimează, paradoxal sau nu, prin *anti*-canonul relativismului formelor și valorilor, în funcție de care timpul istoric este linear și ireversibil, iar modernitatea este un construct civilizator deschis *ad infinitum* tuturor posibilităților: „*Aceste categorii [cunoaștere, cultură, civilizație] reprezintă, de altfel, noțiuni relative; civilizația nu înseamnă un câștig pozitiv, un progres, decât pe măsura creșterii simultane a intensității vieții spirituale și artistice; ele nu sunt nici strict dependente: nefiind produsul necesar al „cunoașterii” sau al civilizației, cultura e condiționată de natura personalității și de individualitatea etnică. O civilizație înaintată nu presupune o identitate culturală; înfloritoareii civilizații romane, de pildă, nu-i răspundea o civilizație echivalentă. Înaltele manifestări de speculație metafizică ale indoarienilor erau legate de o viață pastorală primitivă, fără orașe și fără cunoașterea metalelor...*”

Dacă parcurgem ceva mai în detaliu o parte din curgerea reprezentărilor ce compun fluxul narativ al *Istoriei civilizației...*, putem identifica zona de proximitate și distanțele care există între narațiunea lovinesciană și percepția ei actuală. Concepută special pentru a realiza cadrul *necesar* narațiunii analitice dedicate modernității literare românești, cartea lui Eugen Lovinescu dezvoltă o ideologie culturală alimentată de filozofia istoriei după Hegel și aflată în raporturi asumate de preluare critică a „teoriei materialismului istoric” după Marx. Apelează cu prudență la marxism, în căutare de metode de cercetare a evoluției civilizației românești: „*Neintrând în cadrul restrâns al acestei lucrări, am crezut, totuși, potrivit să aducem câteva întâmpinări de ordin general materialismului istoric. Ne rămâne acum să-i verificăm valoarea în aplicarea lui la fenomenul limitat al dezvoltării moderne a poporului român*” (89; vezi pp. 84-89). Sesizând însă limitele și legitimitatea restrânsă a determinismului economic susținut de marxism, Lovinescu are

intuiția rolului primordial al oricărei etici religioase în structurarea modelelor culturale și a mentalităților: „Lumea e compusă din materie și suflet; e nefiresc să înlăturăm din jocul factorilor istoriei pe unul din aceste două elemente. Credințele religioase au frământat istoria omenirii; ...pentru zei au murit martiri și s-au prăbușit popoare. Pentru credința religioasă s-au dislocat armatele Apusului în expedițiile cruciadelor...” (88). Folosirea critică a tezelor materialismului rezultă și din limitarea, cenzurarea și subordonarea lor unei grile psihologizante, care transferă inițiativa schimbării formelor socio-culturale de la „legi de producție” non-personale, mulțime etc., la individ, „individualitate etnică”, idee rațională, reprezentare, „mentalitate”.

Dar, deși respinge principial construcțiile istorice monocauzale, Lovinescu nu dezvoltă nicio ipoteză teoretică asupra raporturilor dintre etica religioasă și orientarea culturală a unei civilizații. Este evident că nu cunoaște lucrarea lui Max Weber, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, apărută în 1920, care i-ar fi putut influența modul de a gândi modernitatea. Ideologia culturală a lui Eugen Lovinescu își fabrică metodic discursul în spațiul filozofiei sociale și al gândirii sociologice din secolele XVIII și XIX; sursele privilegiate de autor în configurarea unui bazin al cauzalităților identitare, în stare să explice modernitatea românească prin cea europeană, sunt ideologia Revoluției franceze și doctrinele liberalismului. Lecturile lui Lovinescu sunt însă multiple, în raporturi de complementaritate critică. Pe lângă referințele directe la Adam Smith sau John Stuart Mill, citează succesiv din H. S. Chamberlain, Gustave Le Bon, Spencer, Durkheim, îl dezbate sumar pe Auguste Comte, pe Locke etc. și dezvoltă critic o teorie a imitației plecând de la G. Tarde.

Reconstituind chiar și sumar traseul ideologic al lui Eugen Lovinescu, înțelegem o chestiune fundamentală: gânditorul român își exprimă tranșant opțiunea filosofică, deși dezvoltă o arborescență eclectică, deconcertantă mai ales pentru contemporanii săi. În ciuda surselor suprapuse, mozaicate, fragmentate și a eclecticismului natural rezultat din interferența ideilor, Lovinescu alege sistematic calea filozofiei sociale liberale, care pornește din Iluminismul francez și construiește după Revoluția franceză, de-a lungul întregului secol al XIX-lea, legitimitatea, imaginarul și discursul specific al modernității burgheze. Iar modernitatea burgheză sau, numind-o neutru, modernitatea social-politică și economică are în centrul ei mitul progresului și al rațiunii, ca factor decisiv de putere în controlul, ordonarea și modelarea realității. Eugen Lovinescu aparține mentalității optimist-întemeietoare a modernității burgheze, pe care o glorifică în *Istoria civilizației române moderne* fără nici un fel de rezerve și pe care o numește de altfel direct *mentalitate burgheză*, un concept discutat arareori cu seriozitate în sociologia românească ulterioară și destructurat prin demonizare propagandistică de ideologia comunistă: „Revoluția franceză ne-a adus principiile sub regimul cărora se dezvoltă întreaga viață contemporană: Declarația drepturilor omului și ale cetățeanului din 1791 formează marea

„chartă” a tuturor drepturilor moderne. Ea ne-a adus principiul suveranității naționale, al libertății individuale, al libertății religioase, al libertății presei și cuvântului, principiul egalității legale, fiscale și politice de la temelii tuturor democrațiilor contemporane și, ca o urmare firească, principiul naționalităților ce ne configurează veacul” (383). În spațiul generos al liberalismului reformator din care se dezvoltă modernitatea burgheză, Lovinescu își construiește propria ideologie. Aceasta ia chipul inovator al pragmatismului raționalist, legitimat prin istorismul genetic din care se nutrește toată modernitatea. Lovinescu acceptă critic secularizarea timpului, ca pe o realitate inexorabilă. Coborârea definitivă a logicii temporale în dialectica istoriei tensionează maxim relația dintre prezent și viitor, într-un marș al progresului, al dezvoltării, al încrederii în știință, al bunăstării generale, pentru care orice prezent se istoricizează subit. Lovinescu apelează la autoritate narativă atunci când vrea să impună o legitate canonică numai aparent banală: modernitatea este un proces dialectic ce-și are originea în istoria și în mentalitatea Occidentului. Fenomenul social și cultural produs de dinamismul modern este judecat de Eugen Lovinescu categoric pozitiv, binefăcător pentru individ și comunități – cea mai bună cale dintre alternativele istorice posibile, cel mai bun lucru care i se putea întâmpla lumii europene. Entuziasmul lui Lovinescu este în întregime sincer și cu atât mai contaminant pentru generația europeniștilor interbelici, pentru că el se simte simultan protagonist și creator în procesul de modernizare al unei Români în sfârșit integrată celei mai evolute mișcări istorice. Nu-i putem nicidecum reproșa lui Lovinescu entuziasmul neobosit în explicarea legitimativă a modernității burgheze, atâta vreme cât el este și astăzi la fel de actual.

De altfel discursul lui Eugen Lovinescu se așează în întregime în orizontul semanticii modernității și modernizării social-economice. *Concepție istorică, rațiune, ideologie, progres, autoritate, instituție, revoluție, liberalism, reformă, democrație, libertăți constituționale, tranziție, forme sociale, politică economică, interdependență, necesitate istorică, dezvoltare, factor ideologic, factor de producție, sincronism, forțe economice* etc. compun și structurează limbajul argumentativ orientând toată materia demonstrației lui Eugen Lovinescu spre valorizarea și legitimarea autoritară a modernității burgheze, integrându-se în modul cel mai natural discursului afirmativ *iluminist*, capabil de optimism până la granițele utopiei. Este discursul matricial al modernității burgheze. Dacă, în schimb, îl vizităm cel puțin pe Nietzsche din paradigma care nu se înscrie în orizontul discursiv consecvent iluminismului francez, descoperim fără dificultate *critica modernității*: „*Instituțiile noastre nu mai sunt bune de nimic: în privința asta există unanimitate. Dar asta nu din vina lor, ci din a noastră. După ce ne-am pierdut toate instinctele din care se dezvoltă instituțiile, ajungem să pierdem și instituțiile pentru că noi nu mai suntem buni de ele. Democratismul a fost dintotdeauna forma de declin a forței organizatoare: am mai caracterizat odată în Omenesc, preomenesc I, p.300,*

democrația modernă dimpreună cu jumătățile ei de măsură precum „Imperiul german”, drept forma de declin a statului.... [...] Întreg Apusul nu mai posedă acele instincte din care se dezvoltă instituții, din care se dezvoltă viitorul: poate că nimic nu-i displace mai tare „spiritului său modern”. Se trăiește ziua de azi, se trăiește în mare viteză – se trăiește foarte iresponsabil: tocmai asta se cheamă a fi libertate”. Ceea ce face ca instituțiile să fie instituții e disprețuit, urât, respins: lumea cred că o pândește pericolul unei noi sclavii acolo unde fie și numai că se face auzit cuvântul „autoritate”” (528-529).

Critica lui F. Nietzsche se îndreaptă în mod evident tocmai împotriva modernității sociale, politice și economice, ca civilizație europeană întemeietoare a democrației, liberalismului și libertății individuale, după Revoluția franceză. Nietzsche acuză surparea instituțiilor și vede în democrație un semn clar al declinului Occidentului prin pierderea forței de a organiza autoritar societatea. Are nostalgia vehementă a imperiilor dispărute și a autoritarismului absolut, anti-democratic. Apoi este tulburătoare intuiția lui Nietzsche, la 1889, a unei promisiuni obscure venind dinspre destinul Rusiei, ca și viziunea unei „*nervozități*” critice dinspre „*imperiul german*”. Nietzsche regretă cel mai mult diluarea și compromiterea ireversibilă a surselor de suprapunere magnetică, acelea care ar concentra solidar societatea, deasupra voinței indivizilor. Libertatea individuală nelimitată, limitarea corespondentă a autorității statului, „*democratismul*”, n-ar însemna decât dizolvarea progresivă a „*stăruțelor europene*” și instalarea definitivă a omului european sub zodia *decadenței*. Evocarea lui Nietzsche în plină dezbateră a narațiunii modernizării e utilă pentru a aminti că, în timp ce Lovinescu își extrage discursul afirmativ din filonul modernității iluminist-raționaliste, există, în același spațiu european, un *contra*-discurs, care anticipează încă înainte de 1900, auto-identificarea modernismului estetic-filosofic european cu o stare de perpetuă *criză*, datorată în principal inadecvării irezolvabile a artistului și gânditorului modernist la mentalitatea modernă *burgheză*.

Fundamentalismul extrem de agresiv al criticii lui Nietzsche nu face decât să coaguleze întreaga nemulțumire și decepția în fața pierderii irecuperabile a civilizației întemeiate pe tradiția premodernă, înlocuită de o societate „modernă” pe care filosoful o vede fluidă, iresponsabilă, bazată pe valori incapabile să inspire încredere și mai ales să alimenteze nevoia umană de ideal, de eroism, de existență în aria energetică a mitului, cum va pune problema ceva mai târziu Mircea Eliade.

Cunoașterea atitudinii lui Nietzsche față de modernitatea social-politică ne interesează în cadrul analizei aplicate poziției ideologico-estetice a lui Lovinescu, pentru că autorul *Geneologiei moralei* și a *Amurgului idolilor* este unul dintre întemeietorii *celeilalte* modernități, dublul veșnic nemulțumit și neîncrezător al modernității burgheze – triumfalistă, satisfăcută de ea însăși, încrezătoare. *Cealaltă modernitate* este chiar modernitatea estetic-filosofică

occidentală din care s-au născut mai ales în ultimii o sută și cincizeci de ani toate modernismele literare și artistice, ce compun în succesiune ori simultan un fenomen copleșitor prin diversitate, amploare problematică, unic în istorie și pentru unii deja epuizat, pentru alții încă în desfășurare. „*Ciocnirea dintre cele două modernități*”, despre care vorbește și Matei Călinescu și pe care el își așează panorama analitică a *fețelor* modernității, se exprimă prin critica radicală a modernității sociale, prin care se construiește discursul, oricât de pluriform, al modernității estetico-filozofice. Orizontul discursiv al modernismelor literare, al modernității filozofice și estetice occidentale este consecvent unul polemic sau problematizant, față de lumea *modernă*, omul *modern*, realitatea *modernă*, marcată de îndoială interogativă, veșnic nesătulă de ea însăși și care creștea aproape monstruos după Nietzsche, ca un trunchi subteran unificator al tuturor mișcărilor moderniste, chiar dacă bineînțeles, de-a lungul secolului XX, ipotezele critice, variantele scepticismului cognitiv se multiplică contradictoriu, derutant, depășindu-l pe Nietzsche, contrazicându-l sau pur și simplu eliberându-se de textele lui definitiv, pentru a se identifica cu alte ipoteze și alte texte. Discursul modernității estetico-filosofice este unul al negației și al suspiciunii, al ezitării sisifice în fața adevărurilor și valorilor posibile, al ipotezelor critice sau nihiliste, desfășurate într-un fel de spirală a ruperilor autocritice-autoreferențiale (nihilism, intenționalism, fenomenologie, psihanaliză, existențialism, postmodernism etc.). Narațiunea canonică lovinesciană *nu* instalează modernitatea românească în matricea criticismului negativ, dar teoria mutației valorilor estetice, expusă în *Istoria literaturii române contemporane*, reprezintă o punte solidă spre scepticismul modernismului estetico-filosofic, din păcate extrem de slab sau deloc exploatată de urmașii lui Lovinescu.

Ambele modernități se întemeiază pe despărțirea asumată față de *tradiție*, prin care numim mai toată cultura dinaintea modernității: *religia*, ca forță ordonatoare a relațiilor dintre om, existență și lume; *mentalitatea tradițional-arhaică*, care supune individul normelor comunității, transformate într-un nucleu imuabil de valori transmise ciclic; *filozofia și estetica* clasică care legitimează suplimentar realitățile transcendente, ca model ideal sau absolut pentru toate formele, ideile particulare supuse contextelor istoriei. Dar modernitatea estetico-filosofică nu se mulțumește să participe împreună cu *cealaltă* modernitate, cea burgheză, la laicizarea profundă a societăților și conștiinței, nu se mulțumește să beneficieze de eliberarea progresivă a individului de sub orice tip de autoritate, grație afirmării liberalismului. Modernitatea estetico-filosofică se îndoiește continuu de valoarea și conținutul acestor schimbări. Exersând limitele individualismului, se îndoiește de eficiența și valabilitatea mecanismelor democratice. Imaginând cele mai radicale forme ale libertății – de expresie, de atitudine etc. – are nostalgia societăților tradiționale. Ideologia lui Eugen Lovinescu expusă programatic în *Istoria civilizației române moderne* și folosită ca bază teoretică în *Istoria literaturii române contemporane* aparține în mod

evident modernității burgheze, al cărui discurs pozitiv-afirmativ îl preia fără excese, fără a se lăsa sedus de radicalismul intolerant sau provocator. Lovinescu nu aparține mentalității moderniste nihiliste și nici criticismului post-nietzscheean. Și totuși, e vremea să ne întrebăm dacă narațiunea lui canonică nu camuflează nici un fel de contradicții interne și dacă discursul afirmativ aplicat modernizării nu conține nici o umbră de îndoială de sine, nici o fractură ascunsă în motivarea lui raționalistă. Mai întâi descoperim că Lovinescu, într-o *Schiță bibliografică* la persoana a treia, făcută pentru aniversarea a șaizeci de ani, nu se descrie pe sine deloc trimfalist, ci într-o lumină sceptică, perfect conștientă de modernismul căruia aparține și de identitatea structurală ce-i este proprie. „Modernismul lui, scrie neutru despre el însuși Lovinescu, nu este o expresie temperamentală, fiind de structură moldovenească, tradițională, întru nimic revoluționară, dominată și de cultura clasică; izvorât dintr-o dialectică intelectuală, afirmat mai întâi sub forma sincronismului într-o încercare de a interpreta modul de formație a civilizației române, modernismul scriitorului s-a exprimat sub o formă principială și teoretică; el este o formulă ideologică, și poate în aceasta îi stă noblețea – rațiunea înfrângând inhibițiile și comandamentele sensibilității – și nu o expresie temperamentală, irațională. Exprima doar o posibilitate, un principiu de evoluție, de progres, fără exclusivitate și intoleranță” (Anonymus Notarius, 42-43). Spectaculos în acest autoportret este că Lovinescu ne avertizează să-i înțelegem bine atitudinea primordială: tipul de modernism pe care el îl reprezintă este unul născut dintr-o ezitare naturală în fața modernității. Criticul și teoreticianul român mărturisește inhibarea fondului său *irațional* față de orice schimbare revoluționară, atașat fiind prin temperamentul colectiv de tradiție. El accentuează asumarea premeditată, prin urmare *rațională*, a comportamentului, ideologiei și pragmaticii specifice modernității. Când Lovinescu atrage atenția că *sincronismul* său „*exprimă doar o posibilitate, un principiu de evoluție, de progres, fără exclusivitate...*”, el ancorează modernismul pe care îl susține într-o zonă extrem de temperată, dar vizibilă tuturor privirilor, ca un vârf de aisberg așezat pe un ascuns substrat conservator și tradiționalist. Să fie vorba de o natură hibrid-înșelătoare ori să fie vorba de o adevărată depășire de sine?

Din confesiunea autobiografică înțelegem că în proiectul modernist lovinescian reprezentările mentale ultime – acelea care dau conținutul ireductibil al mentalității – sunt atrase paradoxal de tradiție, în acest caz respingând subteran modernitatea, chiar dacă atitudinea externă rămâne pro-modernistă. Ezitarea controlată se produce de fapt în primul rând în fața modernismului estetic-literar. Iar distanțele, mai fine sau mai explicite, reticențele sau tăcerile suspecte, mai ales în fața mișcărilor mai radicale din teritoriul modernității estetice, devin reacție concretă de-a lungul volumelor consacrate *Istoriei literaturii române contemporane*. Proiectul modernist al lui Lovinescu aparține modernității social-burgheze, dar este structural ezitant nu

atât în afirmarea sa conceptual-principială, cât, deloc paradoxal, în asumarea fără rezerve a realităților modernității, care pot surprinde, deruta, inhiba chiar pe ideologul ei în variantă românească. Credem că *ezitarea* lovinesciană este un fapt structural ce ține de atitudinea irațional-intuitivă, și nu de poziția teoretico-conceptuală, fapt important însă mai ales prin participarea sa la construirea primei narațiuni canonice; în istoria modernității românești din secolul XX reprezintă una dintre sursele primordiale ale ezitării sistemice în asimilarea și digestia modernismului ca fenomen estetic, filozofic și literar, de natură occidentală, în ciuda unor mișcări discursive de autocamuflare. Cu toate acestea, a reține numai ezitarea din proiectul complex lovinescian este o uriașă nedreptate falsificatoare, ce tinde spre caricatură minimalizatoare ori spre un fel de ironizare conciliantă, cum se întâmplă în portretul pe îl face lui Lovinescu contemporanul său, Tudor Vianu, într-un articol din 1941, publicat prima oară în *Vremea*, sub titlul *E. Lovinescu, portret moral: „S-ar putea ca pentru istoria literară d-l Lovinescu să rămână cu rolul de îndrumător al poeziei „moderniste”*. Și lucrul este în multe privințe adevărat, deși oarecum împotriva firii sale mai adânci. Căci d-l Lovinescu n-are nici estetismul lui Densusianau, nici acel sentiment al modernității, mai viu la mulți alții dintre scriitorii tineri. Natura sa nu se deschide cu plăcere influențelor celor mai noi. Omul are până și în înfățișarea sa fizică aparența unui cărturar din generația veche, și când trecătorii îl încrucișează pe una din străzile învălmășite ale capitalei ei recunosc îndată în singuraticul și domolul trecător, cu marii ochi obosiți, nu pe un reprezentant al vieții moderne, ci pe cineva care s-a ridicat atunci dintre cărți sau a coborât de pe catedră. „Modernismul” d-lui Lovinescu este produsul dezvoltării unui punct de vedere, aplicarea unui criteriu estetic păzit de grija de a nu confunda domeniile și de a salva autonomia artei” (Tudor Vianu, 251). Tudor Vianu anulează cu bună-știință forța și vizionarismul ideologiei lovinesciene printr-o focalizare subiectivă. Prezența morală a omului Lovinescu ar neutraliza discursul său teoretic. Pentru că obiectul acestui studiu este modernismul românesc, consemnarea poziției lui Vianu este revelatoare. Chiar și în 1941 ideea de *modernism* este tratată de cu ironie detașată de esteticianul cel mai important al epocii. Din rațiuni de economie a cercetării, nu ne propunem să reținem tot filmul încrucișat al dialogului dintre ideologia modernistă lovinesciană și părerile diverse pe care le-a declanșat după 1926. Secvența portretistică realizată de Tudor Vianu este acel tip de fapt particular în care putem fotografia întregul.

Pledoaria ideologizantă a lui Lovinescu pentru modernitate nu a declanșat nici entuziasm, nici dorință deosebită de dezvoltare a conceptelor, printre criticii literari și esteticienii contemporani. Narațiunea sa despre *modernizare socială – modernism literar* s-a transformat ușor în canon dintr-un motiv obiectiv: venea să acopere o uriașă absență teoretică și ideologică. Pentru cercetătorul anilor 2000 este deprimant să descopere sărăcia reprezentării

conceptului de *modernitate*, în plină perioadă interbelică, acolo unde plasăm epoca de aur a modernismului literar românesc. Această realitate, care influențează întreaga evoluție a modernității culturale românești în secolul XX, se datorează lipsei de apetit a gânditorilor fenomenului estetic și literar pentru definirea și mai ales pentru teoretizarea și dezbateră amplă a ideii de *modernitate*, deși terminologia *modernității* (*modern, modernism, modernist* etc.) este intens folosită în limbajul specific epocii. Prin urmare, revenirea la Lovinescu nu este o supralicitare, ci o necesitate fără alternative: numai pornind din ritmurile textuale ale narațiunii lovinesciene putem construi o ipoteză mai satisfăcătoare asupra destinului modernismului românesc. Cu toate acestea, auto-proiecția lovinesciană, pornită dintr-o mare sinceritate, poate dintr-un sentiment acut al culpabilității, ne obligă să ne întrebăm de ce Lovinescu alege proiectul modernist, dacă structura intimă îl predispune conservatorismului, și cât de *ezitant* este canonul său?

Lovinescu nu avea de ales. Opțiunea sa pentru discursul și ideologia modernității sociale, alegerea liberalismului burghez este, cum singur spune, „*un principiu de evoluție*”, decurgând dintr-o necesitate istorică, care se opune natural etnocentrismului. La 1920, într-o foarte tânără Românie modernă, cu un extrem de proaspăt și fragil încă stat național român, cu o democrație incipientă și vulnerabilă, cu un capitalism liberal abia legitimat și virulent contestat, Eugen Lovinescu nu avea alternativă. Pe de altă parte, din exact aceleași rațiuni, el nu putea alege criticismul sceptic al modernității *celeilalte*, estetic-filozofice. Lipsa din lumea românească a epocii obiectul solid al criticismului post-nietzscheean – o civilizație modernă autoritar așezată în societate. Lumea românească era încă una profund rurală, superficial urbanizată, cu o memorie arhaică-ortodoxă și adânc marcată de istoria noastră particulară. Lovinescu era obligat, în mod *rațional și pragmatic*, să adopte discursul întemeietor-optimist al liberalismului raționalist, colaborând eterogen cu psihologismul, cu explicațiile și metodele furnizate de sociologie, dar mai ales cu anumite sugestii inspiratoare venite din istorism și marxism. Așa se explică, de altfel, acuzația de improvizație diletantă adusă cărții lui Lovinescu, și astăzi mai mult citată decât citită, *Istoria civilizației române moderne*. Marx și teoria economică a secolului XIX îi inspiră lui Lovinescu teza centrală a ideologiei sale moderniste, *sincronismul*, extrasă din *legea interdependenței*. E posibil ca la originea conceptului materialist de „*interdependență*” să fi ajuns chiar prin studiile lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, care, spune răspicat: „*Țările rămase în urmă intră în orbita țărilor capitaliste înaintate; ele se mișcă în orbita acelor țări și întreaga lor viață, dezvoltare și mișcare socială e determinată de viața și mișcarea țărilor înaintate, e determinată de epoca în care trăim, de epoca burghezo-capitalistă. Și această determinare a vieții și mișcării sociale din țările înapoiate prin cele înaintate este însăși condiția necesară de viață*”. De ideile economistului sociolog Ștefan Zeletin, neoliberal antimarxist și

înverșunat anti-socialist, la care se referă polemic de multe ori, Lovinescu se apropie mai puțin decât se afirmă în diverse studii și comentarii. E. Lovinescu îl amendează ferm pe Șt. Zeletin; „...*revoluția economică a fost precedată de o revoluție ideologică; ne-am dat niște instituții politice și juridice înainte ca necesitățile capitalismului să le fi impus. Fenomenul e caracteristic nu numai în marile probleme naționale, cu fond afectiv sau mistic, cum e Unirea, Independența sau întregirea României, ci și în probleme economice; prezența în sânul lor a elementului ideologic este indiscutabilă. O astfel de constatare ne deosebește cu totul de d. Șt. Zeletin, care privește formațiunea statului român ca datorită exclusiv capitalismului apusean. Principiul generator este banul; instituțiile pornesc din realitatea necesităților de schimb, și cum d-sa susține existența unui capitalism român, procesul evolutiv ar merge, deci, de la fond la formă...*” (279). În *Manifestul comunist* identificăm una din adevăratele surse conceptuale ale tezei interdependenței: „*Vechea izolare și autarhia locală și națională fac loc unei circulații universale, unei interdependențe universale a națiunilor. Și ceea ce este adevărat pentru producția materială, nu este mai puțin adevărat pentru cea spirituală. Operele spirituale ale diverselor națiuni devin un bun comun*” (Karl Marx, 165).

Interdependența pentru Eugen Lovinescu e sinonimă cu sincronizarea proceselor sociale, economice la nivel global: „*Interdependența înseamnă numai atât: că o țară de pe glob nu poate evolua liberă de presiunea globului întreg, presiune exercitată în primul rând de marile popoare civilizate și industriale*”. Efectul acestei presiuni poate fi pozitiv sau negativ. Comentariul ce urmează după această definiție foarte generală poate surprinde cititorul obișnuit cu calmul echilibrat al criticului, dar atinge și azi o coardă foarte sensibilă a conștiinței românești și dă un răspuns imperativ întregii plaje a etnocentrismului, de la poporaniști, sămănătoriști, până la tradiționaliști, ortodoxiști și gândiriști, mai recent, național-comuniști sau pur și simplu naționaliști: „*Ce rezultă de aici [din interdependență] pentru fiecare țară atârnă de împrejurările particulare ale țării respective. Poate rezulta industrie mare, ca și mulgerea vacilor, ca și negoțul de robi, ca și împodobirea hotențatelor cu cercei de sticlă. Rezumând, „interdependența” duce la rezultatul că unele popoare mulg și altele sunt mulse. Și toată „filosofia” e să nu fii muls. O țară ca România, care nu poate avea o industrie prin care să mulgă – ca să nu fie ea însăși mulsă fără compensare, trebuie să-și organizeze agricultura, să facă „democrație rurală”... Să mulgă și ea cum poate – pe calea aceasta – pe ceilalți, care o mulg prin capitalul și industriile lor. Imposibilitatea de a fi o țară industrială și imperativul democrației rurale sunt efectele interdependenței*”. Inevitabil trebuie să adăugăm că rândurile lui Eugen Lovinescu sună dureros de actual. Iar în ce privește actualitatea viziunii lui Lovinescu, remarcăm că legea interdependenței în interpretarea sa anticipează globalizarea capitalismului liberal și globalismul, cu fenomen cultural. Prezentarea interdependenței ca mecanism de interculturalitate pus în mișcare de

necesitatea istorică obiectivă face din Eugen Lovinescu un fin observator al modernității social-burgheze. Consecvent pragmatismului său rațional, gânditorul formulează un diagnostic optimist atunci când judecă starea tinerei modernități românești, evaluată strategic mai mult prin fotografiere statistică și apreciere cantitativă. Scopul direct este acela de a legitima modernitatea social-economică pozitivă și activă în conștiința epocii și nu în ultimul rând de a oferi argumente probante pentru integrarea societății românești în dinamismul accelerat al modernității occidentale: „*Interdependența țării noastre în sânul vieții europene nu mai este „interdependența muștei în plasa păianjenului”, ci o interdependență reală. În domeniul înaltei vieți spirituale colaborația noastră a rămas încă virtuală: ivirea, de altfel firească, a unui mare artist ar dezlanțui unda concentrică a imitației peste întreg continentul, iar descoperirea unui savant, oricând posibilă, ar avea repercusiuni în știința mondială. România a devenit un factor apreciabil al echilibrului european, iar în timpul războiului mondial, la un moment dat, a avut un rol determinant în destinele civilizației europene. Și în domeniul economic am devenit un element activ: o recoltă de grâu mai îmbelșugată sau descoperirea unor terenuri petrolifere au repercusiuni pe toate piețele mondiale. Ieșind din faza „muștei în plasa păianjenului”, trăim, prin urmare, solidar și sincron în structura vieții europene.”* În acest punct concludiv al democrației, ca și în orice alt nod al texturii ideologice pe care o construiește, pragmatismul rațional al lui Lovinescu, modernismul lui, se confundă cu un profund europenism, opus frontal ortodoxismului, autohtonismului orientalizant: „*În trecutul nostru, spune de altfel încă din primele pagini ale cărții, nu considerăm ca un patrimoniu decât elementul fix al rasei și al vieții naționale, nu și elementele întâmplătoare și regretabile al influențelor orientale. Privim deci contactul ca Apusul ca pe o reluare a adevăratei continuități etnice și ideale, descătușându-ne, deocamdată, de formele sociale, ne va dezobi, mai târziu, de invizibilele lanțuri spirituale ale Țarigradului, ale Athosului sau ale Kievului, adică de forțele ancestrale ale obscurantismului și ale inerției, pentru a ne pune pe calea găsirii de sine și a progresului.”*

Atâta vreme cât discursul lui Lovinescu se menține pe teritoriul social, economic și politic, narațiunea canonică despre formarea și evoluția societății române moderne pe care se străduie să o construiască, este perfect legitimă. Discursul își comunică obiectul pentru că este reciproc un produs și o reflectare a acestuia. Ideologia raționalist-pragmatică este nutrită cu istorismul secolului XIX, din care își extrage Lovinescu mecanismele de persuasiune asupra cititorului și, simultan, orizontul legitimator al procesului de modernizare a României la însăși materia energetică a modernității burgheze. Nu există contradicții și incoerențe structurale în *Istoria civilizației române moderne*, privită ca narațiune întemeietoare. Lovinescu știe că tradiția, mentalitatea tradițională, reacția socială conservatoare sunt mult mai mult decât importante forme reziduale ale mentalului colectiv românesc, el înțelege că, dimpotrivă,

tradiția reprezintă în România anilor 1920-1930 un conținut puternic *contrastant și deosebit de concurent* față de modernizare. Dar, verbalizând cu sistem modernizarea în cadrul unei ideologii justificative, Lovinescu canonizează pentru prima oară modernitatea ca realitate definitiv instalată în istoria prezentă și viitoare, a României.

Narațiunea despre modernizare a lui Lovinescu (singur mărturisește în *Apendice* că „...această lucrare ar fi trebuit să se intituleze *Procesul formației civilizației române în veacul al XIX-lea*) se transformă pagină cu pagină într-o istorie a identității moderne a României. Și cum arată în final, *modernitatea* românească povestită și interpretată de Eugen Lovinescu? Cu surpriză sau nu descoperim că modernitatea lovinesciană nu ne ia deloc prin surprindere, că pare a se confunda până la identificare cu chipul României, produs de discursul școlii românești și al manualelor, transferat apoi în reprezentările colective primare. Se începe cu o delimitare identitară axiomatică, ce contrazice narațiunile canonice concurente, acelea ale tradiționalist-ortodoxiștilor, care prețuiesc originea traco-dacică și memoria bizantin-orientală a românilor. Lovinescu privilegiază identitatea latină ca unică origine a poporului român modern supusă unei evoluții istorice conflictuale datorită fixării într-un mediu de formație răsăritean cu totul potrivit structurii sale intime. Originea dacică în narațiunea canonică lovinesciană este supusă unui proces explicit de camuflare. Negarea tăcută și autoreprimarea asumată a originii nelatine s-ar motiva prin incapacitatea ei de a produce atât legitimitate pentru natura europeană a României cât și energie integratoare sau europenizantă. Originea nelatină ne-ar despărți de Europa în loc să ne apropie. Strategia narativ-discursivă a lui Lovinescu lucrează însă asupra imaginarului colectiv și operează acolo o cenzură selectivă a criticilor și contestărilor. Vehementă, deși puțin cunoscută în detaliu, *povestea* lui Lovinescu s-a canonizat rapid încă din anii '30 ai secolului trecut, în forma ei schematic-rezumativă, fiind narațiunea dominantă a modernității românești.

E firesc să ne întrebăm, de aceea, ce efect produce în reprezentarea identității noastre moderne inițiativa narativ-ideologică a lui Lovinescu. Originea ascunsă (în discurs) și astfel reprimată se răzună, totuși? Răspunsul e dificil și el nu poate rezulta decât din însumarea analizelor aplicate măcar asupra unora dintre cele mai importante răspunsuri individuale date modernității, ca provocare majoră a secolului trecut. Dar inițiativa narativă din proiectul modernist lovinescian induce în mod clar o reacție de dedublare identitară la nivelul autoreprezentării. Ferindu-ne s-o numim schizoidă, o judecăm cum ar spune psihologii, drept o tulburare de personalitate, (mai mult sau mai puțin) controlată, dar perturbatoare, pentru că generează nesiguranță și nemulțumire de sine. Așadar narațiunea *canonic-întemeietoare* a celei mai influente proiecții asupra modernității românești din secolul XX este minată genetic de disconfortul instalării în modernitate, atâta vreme cât modernitatea este coincidentă cu Europa occidentală. Tematizarea ideologică pe care o operează Lovinescu narând modernizarea

României organizează un câmp al (auto) reprezentărilor sociale pe care-l vor modela sau îl vor reface, re-inventa prin admirație sau negație toți cei care vin după Lovinescu și la același câmp identitar ne raportăm de fapt și azi. Există o continuitate autoritară în discurs cultural, fie prin negarea, fie prin afirmarea câmpului reprezentațional construit de Lovinescu.

În acest punct al demonstrației amintim numai două exemple importante. La zece ani după apariția istoriei lui Eugen Lovinescu, în 1935-1936, Emil Cioran scrie o narațiune incendiară despre destinul modern al României unde reia toate temele lovinesciene și le urzește o semantică diferită, de cele mai multe ori fundamentalistă. Pentru Cioran, ca pentru noi toată generația sa, originea nelatină este mărturisită direct drept o rușine și o pedeapsă istorică : „*Este desigur o rușine inevitabilă a condiției noastre, de a fi fost condamnați să trăim și să creștem în mijlocul unei comunități balcanice. Aparținem prin soartă Balcanilor, deși aspirația noastră continuă ar fi evadarea spirituală din ei. A crede cât de puțin că noi trebuie să ducem la înflorire spiritul balcanic este a ne compromite și a ne ofensa menirea, pe care de nu vom avea-o o vom inventa*” (195). Mai important de remarcat este faptul că în *Schimbarea la față a României* (prima ediție, 1939) Cioran exprimă nemulțumirea de sine ca stare fundamentală a conștiinței românești, stare camuflată în narațiunea lovinesciană, dar transformată, iată, de Cioran din ideea reprimată în autoreprezentare asumată: „*ceea ce are România în plus, față de celelalte țări mici care o înconjoară, este o conștiință nemulțumită, care-și justifică valabilitatea nu prin adâncime, ci prin permanență. Ar însemna să cădem într-o deznădejde, națională dacă n-am recunoaște continuitatea unei așteptări nerăbdătoare, a unei nemulțumiri zilnice de propria noastră soartă...*” Și continuă, ducând spre limite proiecția utopică și autoflagelatoare a identității colective, dintr-un complex radical al originii nelatine și al istoriei orientale neeuropene (teme lovinesciană camuflate): „*România, fără un mare fenomen politic, viitor decisiv și esențial existenței, mi se pare o monstruozitate, o glumă de prost gust*” (196-197).

În schimb, Mircea Eliade, pornind de la aceeași tematizare ideologică din narațiunea eminesciană, construiește un discurs absolut contrar celui cioranian, miza fiind de data aceasta asumarea și valorizarea originii nelatine, ca memorie activă a modelelor culturale alternative celor occidentale, privite însă frontal drept forțe participante în nașterea Europei moderne: „*În această parte a Europei, considerată aproape pierdută după instalarea dominației otomane, sau păstrat comori de spiritualitate care au făcut cândva parte din însuși centrul culturii europene: ca Thracia dionisiacă și Grecia antică, Roma imperială și creștină... s-au întâlnit și s-au plăsmuit cele mai de seamă valori. Nu trebuie să uităm o clipă unde s-a întins Grecia, Roma și creștinismul arhaic, s-a conturat adevărata Europă, nu cea geografică, ci Europa spirituală. Și toate valorile create în lăuntru al acestei zone privilegiate fac parte din patrimoniul comun al culturii europene. Nu*

ne putem imagina o cultură europeană redusă numai la formele ei occidentale. Culturalicește, ca și spiritualicește, Europa se întregeste cu tot ce a creat și a păstrat spațiul carpato-balcanic (139). Narațiunea identitară a lui Mircea Eliade este eliberatoare de complexul originii rușinoase și al istoriei nedrepte. Tiparele ei venind din Iorga și în general din discursul istoricilor, au reușit să concureze multă vreme narațiunea canonică impusă de Lovinescu. Din nefericire ele au fost confiscate reductiv și compromise parțial de discursul naționalist-comunist. După 1990 canonul exploziv lovinescian, cu toate latențele lui frustrate, administrează discreționar discursurile despre postmodernitatea actuală a României și narațiunile identității noastre europene. Dintr-o analiză mult mai meticuloasă și fără urmă de prejudecată, a tuturor discursurilor importante care iau poziție față de narațiunea și tematizările ideologice lovinesciene, s-ar putea reconstitui sincron vocile și dialogurile semnificative care au scris deja textul narațiunilor canonice și anti-canonice sau necanonice despre modernitatea românească.

Întorcându-ne la fizionomia identității românești moderne în interpretarea lui Lovinescu trebuie să mai reținem, dincolo de chestiunea originii, alte câteva realități și norme structurale. Lovinescu stabilește definitiv că modernizarea începe în secolul XIX și că este sinonimă cu „*integralizarea contactului nostru cu Apusul și cu schimbarea mediului nostru de formație*”, revoluția de la 1848 reprezentând în chip simbolic „*momentul principal al acestei orientări intelectuale, economice și politice*” (479). Procesul de modernizarea nu este unul evolutiv, cum l-ar fi dorit junimiștii în frunte cu Maiorescu, ci este unul revoluționar, pentru că arde etapele istorice și are inițial un „*caracter de integralitate*” în dinamica imitației, urmat apoi, în fazele superioare, de un incontestabil „*spirit critic*”. În final, când Eugen Lovinescu justifică demonstrația lapidar, printr-o lege universală, *imitația*, narațiunea sa canonică părăsește brusc orice tonalitate optimistă și se încheie abrupt printr-un mesaj de un profund și deconcertant scepticism: cum numărul „*invențiilor*” sau al „*ideilor originale*” ale unui popor este foarte limitat, se poate spune fără exagerare că imitația e prima formă a originalității, în sensul că, prin adaptare la unitatea temperamentală a rasei, orice imitație ia cu timpul un caracter specific. Originalitatea civilizației noastre ca și a civilizației celor mai multe poapoare nu stă, așadar, în „*elaborație*”, ci în adaptare și în prelucrare (479-480).

Există o contradicție de fond în mesajul ultim a lui Eugen Lovinescu. În timp ce susține că modernitatea românească este rezultatul unui proces *revoluționar*, neagă posibilitatea apariției originalității în cursul inovației creatoare de forme culturale noi, prin urmare creatoare de forme – *revoluționare*. Originalitatea se poate manifesta *numai* în adaptarea și prelucrarea formelor imitate, din perspectiva lui Lovinescu. Dar, schimbarea culturală produsă de adaptare și prelucrare nu înseamnă revoluție, ci reformă... Așadar, deși construiește cu răbdare o narațiune sociologic-ideologică și istorică după 1848 pentru a legitima mutația produsă de civilizația românească

ca revoluție structurală, Lovinescu își deconspiră în final o mentalitate culturală a cărei identitate de adâncime e dată de *reformismul sceptic*. Dealtfel, contând în aceleși concluzii pe procesul modernizator declanșat de imitație, evaluarea modernității românești devine evazivă și pusă sub semnul unei încrederi distante, pur și simplu relative: „*Imitația nu procedează după cum susține Tarde, dinăuntru în afară, ci dinafară înauntru, cu alte cuvinte, de la formă și cu tendința probabilă spre fond. Prima parte a acestei afirmații e evidentă și scapă deci oricărei; cea de a doua e, întrucât ne privește, un adevăr în mers (s.n.) și unica posibilitate de dezvoltare a civilizațiilor tinere.*” (480) Temperanța maximă din aprecierea procesului de modernizare stabilește paradoxal o distanță critică între naratorul observator și obiectul discursului său – proaspăta modernitate românească, după ce tocmai criticismul inițiat de junimiști fusese combătut în volumul al II-lea, *Forțele reacționare*. Cititorul pregătit de-a lungul *Istoriei...* pentru un deznodământ optimist, se întâlnește în final cu un Eugen Lovinescu care nu vrea să garanteze nimic și se abține de la orice vizionarism. Ambivalența paradoxală a mesajului concluziv din narațiunea lovinesciană vine dintr-o duplicitate a poziționării instanței producătoare de discurs: față de modernitate în general și față de modernitatea românească în special. Eugen Lovinescu este un revoluționar în judecata intelectual-rațională, dar este în același timp un reformist sceptic în mentalitate și în acțiune.

Se poate presupune că Lovinescu este în egală măsură o conștiință suficient de energică și clarvăzătoare pentru a concentra aspirațiile unei epoci și pentru a le da o direcție, la fel cum este și un reflector major al unei mentalități colective, pe care, verbalizând-o, găsindu-i discursul reprezentativ, o canonizează. Astfel nu se poate explica cum axul modernității românești, de-a lungul întregului secol XX, se compune din indecizia, transformată în coexistență structurală paradoxală, între nevoia de *revoluție* și opțiunea pentru *reforma* lentă și discontinuă a societății românești. Narațiunea întemeietoare a lui Lovinescu a devenit cu ușurință *canon*, încă de la lansarea ei, și din acest motiv esențial: până și anti-lovinescienii sau anti-moderniștii s-au regăsit în ezitarea spiritului lovinescian în fața modernității, dublată de patosul reprimat al exprimării proiectelor moderniste. Există o continuitate remarcabilă în acest comportament identitar în toată evoluția culturii române de după Lovinescu, mai vizibilă încă după 1990, când pare să realizeze întâlnirea paradigmatică dintre discursurile culturale cele mai diverse, altminteri imposibil de conciliat. Înțelegând ezitarea în fața modernității, așezată în miezul *pattern*-ului de chiar părintele întemeietor al canonului cu față românească, conștientizăm dificultatea românilor în asimilarea modernității, mișcările lor impulsive revoluționare, urmate sau dublate de mișcările regresive – sceptice și (auto)negatoare.

Ceea ce remarcăm astăzi analizând narațiunea canonică a lui Lovinescu este că el nu și-a depășit spectaculos epoca, dar a făcut sinteza unui potențial obiectiv. Nu și-a asumat responsabilitatea dramatică de a fi legiuitor în alb a

modernității și al modernismului românesc. Chiar dacă ar fi putut-o face, este evident că și-a interzis să normeze revoluționar viitorul sau prezentul și să lase moștenire un proiect modernist copleșitor prin viziune și ideal. Practic și numai pe jumătate mărturisit, Lovinescu evită să ne lase moștenire convertirea necondiționată la modernitatea occidentală. El ne indică intratextual alternativa unei linii mediene între revoluția modernă și reacțiunea *anti-modernă*. Iar această alternativă, rezultată tocmai din „*adaptare*” și „*prelucrare*” imitativă, se constituie de la bun început într-o subtilă deviere de la modernitate, într-un drum pieziș și totuși temerar. Ultima arie din narațiunea canonică lovinesciană ne confirmă ipoteza. Uimește în această ultimă secvență a discursului straniețatei nostalgiei autoflagelatoare după o tradiție salvatoare care n-ar fi existat, fără să se indice însă natura certă a acestei tradiții absente: „*Pentru popoarele formate pe cale revoluționară, fără un trecut cert, tradiționalismul, în sensul imitației acestui trecut inexistent și al dezvoltării în cadrele datelor rasei, este o imposibilitate sociologică. Tocmai lipsa unei tradiții puternice, unită de altfel, și cu lipsa unei autorități organizate au făcut posibilă o transformare atât de bruscă a civilizației noastre în sens revoluționar.* (480) Rămânem suspendați și fără aripi citind despre nostalgia dramatică a lui Lovinescu după o tradiție inaccesibilă, în timp ce afirmă, din nou, „*sensul revoluționar*” al mutației modernizatoare, sens ale cărui contradicții de fond tocmai le-am relevat.

BIBLIOGRAFIE

- Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, Humanitas, București, 1990.
- Eliade, Mircea, *Destinul Culturii Române*, 1953, în *Profetism Românesc I*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p. 139.
- Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, Ediție, studiu introductiv și note Z. Ornea, Editura Științifică, București, 1972.
- Marx, K., *Œuvres*, I, La Pléiade, 1969.
- Nietzsche, Friedrich, *Incursiunile unui inactual*, în *Amurgul idolilor*. Ediția Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă. Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, traducere de Alexandru Al. Șahighian, Humanitas, 1994.
- Notarius, Anonymus, E. Lovinescu. *Schiță bio-bibliografică*, în volumul omagial *E. Lovinescu*, Editura Vremea, 1942.
- Patapievici, Horia-Roman, *Despre idei & blocaje*, Humanitas, București, 2007.
- Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1986.

LA CONDITION DE LA FEMME MUSULMANE DANS *LES IMPATIENS D'ASSIA DJEBAR*

Emilia COLESCU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
emiliacolescu@yahoo.com

Abstract. Unity and diversity, originality and movement, singularity and plurality are the keyterms that are exploited in Assia Djebbar's masterpiece *Les Impatiens*. Dalila, the young woman from Algiers is against the unconditional submission of woman, fighting against a patriarchal society. Tradition and innovation are in opposition, and this masterpiece reflects this aspect very well.

Keywords: difference, woman's condition, entrapment, tradition, subjection, change, patriarchy

L'œuvre d'art, surtout l'œuvre littéraire ne s'impose pas seulement comme un objet de connaissance (de plaisir), elle se «dévoile» aussi à notre esprit comme un objet d'interrogation, de perplexité. L'œuvre littéraire, lorsqu'elle «rencontre» du regard, demande la conscience d'exercer son pouvoir magique.

Connaître signifie, de moins en moins, définir, de plus en plus approfondir, pénétrer dans une réalité pleine de pénombre, ainsi le réel n'est plus le perceptible, mais le compréhensible, le sensible, la magie intérieure s'éveillant au dessus des formes extérieures. La magie, le mystère d'un monde différent du nôtre constitue une tentation pour une connaissance neuve qui puisse satisfaire notre curiosité innée.

La Francophonie littéraire du Sud dont fait partie le Maghreb est caractérisée surtout par son extrême diversité. On parle des pratiques de la création enrichissantes en ce qui concerne les genres abordés visant une écriture caractérisée par un mouvement d'exploration d'une parole neuve «au carrefour de l'écrit et de l'oral»¹. Les études faites sur la Francophonie littéraire du Sud ont le rôle de pénétrer dans la problématique de la différence, en considérant son originalité, sa mouvance, sa singularité et sa pluralité.

Dans un ouvrage intitulé *Les Littératures de la francophonie – Le Maghreb*, Jacques Noiry pose la problématique de la définition de cette littérature, à savoir:

«Le terme de littérature Maghrébine de langue française (expression la plus simple et la plus commode pour désigner ce domaine particulier les lettres françaises) et le concept que recouvre cette expression ne sont pas exempts d'ambiguïtés. Tout d'abord, celle-ci désigne comme allant de soi un instrument

(la langue française) et un lieu d'origine et d'expression (le Maghreb), elle présente comme des évidences des notions floues sur lesquelles il faut s'interroger: pourquoi le français? La langue du colonisateur n'a pas été choisie sans remords plus ou moins affichés, sans mauvaise conscience au moins apparente, sans déchirements la plupart du temps heureusement surmontés. Et quel Maghreb? Celui des origines, de l'identité perdue, d'un passé revécu solitairement dans la mémoire et dans l'exil, et que l'écrivain doit restituer à ses semblables? Celui d'un présent tourmenté, livré aux troubles politiques et sociaux d'une indépendance difficile, dans laquelle l'écrivain se sent appelé, dans la mesure de ses moyens et de ses limites de la censure, à jouer le rôle de porte-parole? Sans compter que l'évolution souvent divergente, depuis une trentaine d'années, de chacun des pays du Maghreb nous inviterait plutôt à parler maintenant, au pluriel, des littératures marocaine, algérienne ou tunisienne de langue française.»²

Parmi les écrivains qui ont présenté un univers tout singulier on mentionne Assia Djebar, romancière, nouvelliste, poète, dramaturge et cinéaste algérienne qui représente l'une des figures les plus importantes du Maghreb. Ecrivain-femme, porte parole des femmes séquestrées, écrivain-témoin d'une époque historique, écrivain stimulant la mémoire des aïeules et secouant les archives, écrivain parcourant son corps et surprenant le couple, Assia Djebar est aussi écrivain-architecte qui éprouve les structures, confectionne des objets linguistiques, et qui en restant profondément ancré dans une idéologie de la représentation évolue vers une recherche sémiologique et une réflexion sur le processus de création.

L'itinéraire qui mène de Fatima-Zohra Imalayène, née l'été de 1936 à Cherchell, à Assia Djebar, l'auteur, en 1957, de *La Soif*, passe par la petite enfance, l'école coranique et l'école primaire à Mouzaïa, les études secondaires à Blida, puis à Alger, et l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres. En 1958, Assia Djebar publie chez Julliard, éditeur de *La Soif*, son deuxième roman *Les Impatients* et suit en Tunisie son mari entré dans la clandestinité. La guerre d'Algérie entre alors dans sa quatrième année. C'est à Tunis qu'Assia Djebar, tout en préparant son diplôme d'histoire à l'université, rédige pour *El Moudjahid* auprès des réfugiés algériens à la frontière, les enquêtes dont elle s'inspirera pour la toile de fond de son quatrième roman *Les Alouettes naïves*. En 1957 elle se rend au Maroc, enseigne l'histoire de l'Afrique du Nord à l'université de Rabat, s'occupe d'activités culturelles dans le cadre d'organisations algériennes. De retour en Algérie en 1962, elle publie *Les Enfants du nouveau monde* (Julliard), puis *Rouge l'aube* en 1967, et entreprend de multiples activités: enseignements à l'université d'Alger (histoire moderne de l'Afrique et, entre 1974 et 1976, sémiologie du cinéma), collaboration avec la presse, la radio, et la télévision, et réalisation en 1977 d'un long métrage *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* qui obtient le prix de la Critique à la biennale de Venise en 1979.

Son second film, *La Zerda ou les chants de l'oubli*, entrepris en 1979, n'est entièrement réalisé qu'en 1982. Entre-temps est publié *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En 1985 son roman *L'Amour, la fantasia* lui vaut d'être la lauréate du

prix de l'Amitié Franco-Arabe. Il est considéré comme l'ouverture d'une fresque qui continue *Ombre sultane*, sixième roman publié en 1987 et *Loin de Médine*.

Actuellement détachée au centre culturel algérien à Paris, Assia Djébar projette de faire un nouveau film et de poursuivre sa fresque sur l'Algérie.

La Soif et *Les Impatients* (1956 et 1958), deux œuvres de jeunesse, greffent sur la composante sociale des personnages un violent désir de «création de soi» qui s'exprime par des figures originales du «jeu de la vie» que la romancière s'amuse à faire et à défaire, peu attentive aux grandes mutations sociales et politiques du moment. Pourtant, malgré cette distance par rapport aux événements de l'époque, (la guerre d'Algérie entre alors dans sa quatrième année), *Les Impatients*, par quelques aspects fragmentaires, participe à la parole critique en mettant en scène des personnages révoltés contre la bourgeoisie passive et sclérosée, exprimant leur différence intérieure, c'est-à-dire, un questionnement qui suscite des formes d'accès à un espace autre. Modifiant leur propre rapport à la vie et à la société, les personnages de *La Soif* et des *Impatients*, par certains indices de l'appartenance à un ensemble social et par les problèmes qu'ils posent à ce même ensemble (le corps, le couple, la tradition), préparent l'avènement des *Enfants du nouveau monde*.

Certes, Assia Djébar restera pour le public essentiellement une écrivain-femme qui parle de celles «qui baissent les paupières ou regardent dans le vague pour communiquer.»

La connaissance d'autres cultures, d'autres civilisations peu connues, d'autres moyens de vivre est un bon exemple, car, connaître, découvrir signifie aussi se connaître soi-même, car, Dalila, du roman *Les Impatients* d'Assia Djébar, a beaucoup souffert à cause de son désir illimité de connaître la vie et de se connaître soi-même ce qui nous fait penser à la pomme de la connaissance divine interdite et au péché primordial d'Adam et d'Eve. Le fruit de la connaissance représente ce qui doit être caché, pensé, mais jamais touché, étant, en même temps, le désirable mais restant à jamais enfermé dans son propre pouvoir secret plus puissant que la force incommensurable de l'âme.

Dalila est l'exemple le plus vif de ce désir illimité qui l'amène, à la fin, à sa propre perception dont elle a cru s'enfuir.

Les Impatients, deuxième roman d'Assia Djébar dénonce l'enfermement de la femme musulmane, sa condition inférieure (les yeux baissés, le visage voilé) par rapport à l'homme, dans le cadre d'une société patriarcale. C'est un roman de «l'éducation sentimentale» et de la révolte justifiée de la femme enfermée dans sa propre illusion amoureuse (l'agonie et l'extase du premier amour, la découverte de la sensualité et des limites d'un couple, les tabous de la société brisés, la souffrance – la cruelle leçon apprise de la vie).

Le roman écrit à la première personne constitue une preuve que la modernité n'est plus seulement un rêve dans le contexte arabo-musulman, mais une réalité ayant pas mal d'échos autobiographiques:

«Dire „je” dans un contexte arabo-musulman n'allait pas de soi il y a quelques décennies. [...] Il a fallu attendre l'influence de l'impact de la civilisation occidentale anglaise et française sur le monde arabo-musulman, à

l'époque moderne pour voir émerger ce „je” d'introspection dans les romans et les textes littéraires. La modernité met en lumière l'individu, ce que ne font pas les sociétés holistes, où le „nous” l'emporte. Ce que nous voyons aussi dans les sociétés agraires et communautaires. L'exposition du soi, de l'homme-sujet jusqu'à des années récentes n'était guère prisee.»³

La voix de cette révolte appartient à Dalila, jeune Algérienne, qui veut briser les limites d'une vie toute faite par la société patriarcale. Sa révolte contre ce statut de soumission inconditionnelle de la femme devant l'homme, contre les mensonges qui constituent le bâtiment des relations sociales et familiales, n'est qu'un cri désespéré ayant pour réponse la souffrance de la vraie connaissance, Dalila étant dévorée par sa propre illusion sur la signification de la vie. Sa révolte n'est que le produit de l'incompréhension, des nuances brutales de l'amour.

Dalila, le porte-parole d'Assia Djebar nous «dévoile» les limites d'une société enfermée dans sa tradition où le rôle de la femme est presque imperceptible.

Vivant dans la maison de son frère aîné, Farid et de sa belle-mère Lella Malika, car ses parents étaient morts, Dalila commence sa révolte par la contestation de l'image de son père, Si Abdelaziz, personne respectée dans cette société où les traditions ont leur place privilégiée:

«Si Abdelaziz, très occupé par ses fonctions d'agha et par les femmes qui se succédaient dans un appartement qu'il se réservait au quartier européen, à moins qu'il ne fût à Paris, pour témoigner de l'appui „d'une population indigène dévouée et reconnaissante...” Ou peut-être dans quelque ville d'eau, inclinant sa silhouette de chevalier arabe devant les élégantes».⁴

Les autres femmes du roman acceptent leur condition de femmes soumises, vivant le quotidien sans essayer de le changer, respectant les traditions enracinées à jamais dans leurs âmes. La femme, par son statut, doit vivre une vie pleine de restrictions presque intolérables, son rôle n'étant que celle de mère, sœur et fille soumise.

Sa belle-mère, Lella Malika (femme mystérieuse, même la nuit), veut changer l'attitude de Dalila, et c'est pour cela qu'elle emmène Dalila à un mariage. Mais, Dalila ne peut s'intégrer dans le monde musulman, pour elle les yeux des autres femmes sont vides. Au milieu de ces femmes elle sentait sa différence, ainsi préférant la danse à toute conversation.

Par sa nature, Dalila ne peut pas accepter de s'intégrer dans ce monde caché, ainsi, elle se dévoile devant nous, pour qu'on comprenne la complicité séduisante qui s'impose imperceptiblement entre nous et elle. Par tout ce qu'elle entreprend elle essaie de connaître et surtout de se connaître. Sa relation avec sa belle-mère est une relation permanente de conflit, de tension et c'est pour cela qu'elle cherche la compréhension ailleurs. Dalila veut s'échapper au milieu où elle ne peut plus vivre à cause de la sensation d'étouffement qui semble l'accabler pour toujours, pour elle les chambres étant mortes car le soleil d'été les a oubliées.

Sa fuite est obsessive, car, à chaque instant qu'elle se sent prisonnière, elle s'enfuit et c'est aussi le cas de cette fête. Ainsi, pleurant, Dalila s'en va au milieu de la nature où elle se sent comme une reine ayant la ville à ses pieds.

Le sommeil au milieu de la nature, loin de la société accablante, la rend heureuse, l'aidant à se découvrir.

La scène de la rencontre entre Dalila et Salim est, en même temps, typique, car elle contient des échanges de regards et de paroles, et atypique pour le modèle culturel musulman de l'époque, où les mariages étaient arrangés par les familles:

«Et pourtant, pensais-je, c'est le premier étranger qui me parle; bien plus, le premier homme, en dehors de mon frère et de mon beau-frère.»⁵

«Ce fut sur un visage que j'ouvrais les yeux. Un visage d'homme où je remarquai d'abord les yeux étroits qui riaient. Je ne bougeai pas. Il me semblait avoir atterri au large d'une nuit chaude, durant laquelle le soleil m'eût recouverte d'un vêtement d'or. Le visage restait là, dans cette lumière qui le baignait. Les cils des yeux noirs battaient; je remarquai la bouche aux lèvres minces. Mais j'y lus un sourire ironique. Je me secouai, puis, confuse, me soulevai. Je cherchai le boléro sur l'herbe pour en recouvrir mes épaules. L'homme se mit à rire:

– Ne vous dérangez pas pour moi!

Un moment interdite, puis vexée de paraître pudibonde, je me rassis. Debout devant moi il était si grand qu'il me fallait lever les yeux pour rencontrer son regard. Je le trouvai beau.»⁶

Les Impatients sont, en fait, Dalila et Salim El-Hadj, et chacun d'entre eux veut atteindre le même but, mais d'une manière toute différente. Ainsi, Dalila, par l'intermédiaire de l'amour, veut «gagner» sa liberté. Salim El-Hadj, veut la déposséder de «la liberté», étant son unique possesseur, son maître suprême.

Mina, l'amie de Dalila, qui vient souvent chez elle, l'invite à la réunion des femmes où les problèmes à la mode présentant l'évolution de la femme musulmane étaient le problème du mariage mixte, les responsabilités de la femme musulmane et beaucoup d'autres.

À cette réunion, Dalila connaît la cousine de Salim El-Hadj, femme qui ne connaissait pas la signification des mensonges.

Mina devient ainsi la complice de Dalila, car c'est grâce à elle que Dalila peut partir de la maison de Lella où elle se sentait prisonnière dans son propre monde. Elle voulait s'échapper au mystère qui dominait cette maison, mais elle finit par être elle-même dominée par le mystère. Les douleurs des femmes humiliées deviennent presque un rituel que les autres respectent. Les femmes ne peuvent pas être de vraies amies, seulement des complices, et c'est en ce sens que Dalila donne des leçons sur le comportement des femmes à Zineb, la femme de son frère, Farid. La cruelle conclusion est que la femme doit se taire devant son mari, et lui résister au commencement pour se soumettre à lui ensuite, pour qu'il soit vraiment le conquérant de sa propre femme.

L'atmosphère de tension fait son apparition dès le début de leurs rencontres en cachette, car, Salim, même s'il aime Dalila, veut imposer son autorité pour effacer les initiatives et pour diminuer l'indépendance de sa future partenaire de vie.

Salim est un véritable Pygmalion car il veut modeler sa femme. Par le mariage, cette «chaîne sociale», Salim veut transformer cette fille, pour laquelle la vie a d'autres connotations, à son gré. Il est le «premier venu» dans la vie de Dalila et c'est pour cela qu'il considère qu'il a le droit d'être son maître:

«Tu es une toute petite fille, finissait-il par dire en m'emprisonnant le visage, le regard. Tu es une toute petite fille dont je ferai un jour une femme.»⁷

Pour Dalila, Salim n'était qu'«une ombre», «un étranger», le but de sa fuite, un instrument dans sa révolte qui n'avait rien en commun avec son rêve, l'amour étant un domaine où elle passait seule, en silence.

La fuite est une obsession accablante qui l'accompagne à chaque pas, elle s'enfuit mais elle ne sait pas qu'en réalité elle se cache d'elle-même.

Pour elle, la fuite n'est en fait que la vraie découverte de sa propre condition de femme soumise capable de suivre l'homme aimé jusqu'au bout du monde, ainsi Dalila suit Salim jusqu'au port, sans mot dire (elle est une femme soumise, mais elle ne l'admet pas). Pour elle, tout était un spectacle. Elle accepte Salim, mais celui-ci analyse Dalila.

Le dialogue avec sa mère (qui a aimé le même homme que Dalila auparavant) et le dialogue avec Thamani la déterminent à s'échapper à cette vie mensongère. Le dialogue animé entre Dalila et Thamani (sa voix sonore l'introduisait dans un monde démoniaque), faisant preuve du style unique d'Assia Djebar, vise deux mondes différents dans le même monde, par Dalila, représentant la volonté de changement et l'avenir et la vieille Thamani, symbole du vieux monde («vieille encyclopédie ambulante» des affaires amoureuses):

«- Non, Thamani. Tout ce que j'ai voulu, je l'ai fait sans me soucier des autres. Je le ferai en leur criant à la face ce dont ils ont peur... Toi, tu ne peux comprendre; tu es d'un autre monde.

- D'un monde où la vérité m'est confiée. Seulement, je la filtre, je la distille goutte à goutte, termina-t-elle, dans un rire triomphal.

- Oui, d'un monde où finalement on épargnait les femmes.

On leur demandait si peu; ni vertueuses, ni pures, seulement honnêtes. Mais le jour va venir où l'on n'aura pas besoin de toi. Tu es d'un monde où l'on vivait tout par procuration, par peur de risque. Ton rôle ne sert à rien. Tu ne peux rien sur moi; et bientôt sur tous... Tu es finie.

- Non! s'exclama-t-elle, ne relevant de mon discours que ce que ce qui l'excluait. Non. Je suis là pour que tout reste caché. Je suis là pour prévenir le scandale.

- Le scandale est dans cette volonté de l'éviter, m'écriai-je, avant que tout, soudain, tombât dans le silence.»⁸

L'injustice produite par sa mère et surtout par Thamani contribue à son départ pour Paris. Son refus de la réalité vécue avec plus d'intensité, avec une intensité accrue qui la «déchire» et qui lui donne de la force, les mots étant les seules armes qu'elle possède. En ce cas, on parle de la rencontre parisienne entre Dalila et Salim.

Ainsi, arrivée à Paris, elle confesse toute la vérité à l'homme qu'elle aime, mais celui-ci, n'est, en réalité, qu'un pion sur l'échiquier de l'avenir. La vérité dévouée s'avère être la seule arme qui la dépossède de cet amour «brûlant».

Dalila, ce Cendrillon renversé à première vue, ne représente que le prototype de femme algérienne qui peut et qui doit accepter son statut d'infériorité.

Ainsi, pour lui le passé est plus réel que la réalité même d'où il semble absent quoi qu'il soit présent.

Pour Salim, la fuite de Dalila n'est qu'une preuve d'amour, lorsque pour elle cette fuite a autre signification. Elle s'enfuit de son propre statut pour n'aboutir à admettre qu'elle aussi est la femme qu'elle n'avait jamais cru être (l'autodécouverte et la découverte du monde marquant son impuissance, sa limitation, son enfermement dans le milieu musulman patriarcal).

Parler de Salim et de Dalila, c'est parler de deux forces antagonistes représentant le passé (les traditions musulmanes) et le présent (la tendance novatrice de la femme) ainsi: à la révolte de Dalila (l'insoumission, l'ouverture au monde) s'oppose la possessivité de Salim.

Trop impatiente de connaître la vie, de se connaître soi-même, Dalila se retrouve seule mais sa solitude physique, après avoir connu toutes les étapes de sa formation constitue une porte ouverte à son orgueil du vainqueur:

«Avec ménagement, car c'était la première fois depuis longtemps, j'ai pensé à moi. Avais-je perdu cette grâce? Je n'en savais rien. Peut-être est-il plus difficile, me dis-je, de la conserver en dehors de toutes les prisons, en dehors de la jeunesse qui, après tout, n'est qu'une autre prison. Je me sentais vieille, c'est-à-dire indifférente à moi-même. Mais heureuse. Pleine de ce bonheur pur que donne le spectacle des autres, quand ils sont fiers. Et armée, devant la vie, devant tous ses mensonges, toutes les patiences, de provocation inutile.»⁹

La cruelle conclusion est que la femme n'a pas le droit d'exprimer ouvertement ce qu'elle ressent en présence de l'homme aimé et qu'elle doit se taire devant son mari. Ainsi, l'unique liberté pour une femme, c'est sa solitude, non pas sa révolte contre l'homme aimé. Dalila a appris cette leçon après une souffrance cruelle:

«Nous sommes ensuite sortis. Je montai dans sa voiture.

– Je voudrais retourner au foyer, dis-je sèchement. J'ai décidé de me mettre au travail.

– J'ai décidé autre chose, répondit-il sur le même ton.

De le voir continuer à conduire calmement me rendait furieuse.

Non, je l'avais dit un jour, je ne savais plus à qui, je n'aurais jamais de maître, jamais.»¹⁰

Dalila accepte sa condition en la refusant. Ce paradoxe semble être le pouvoir majestueux de ce roman.

L'intensité maximale avec laquelle Dalila accepte sa condition de femme algérienne enfermée nous fait penser qu'elle n'est qu'une autre femme d'Alger:

«Elle est en quelque sorte Zineb, l'épouse humiliée, qui doit demander l'accord à son mari pour aller rendre visite à ses parents; elle est Cherifa, sa soeur aînée, qui ne supporte plus de vivre enfermée toute la journée dans l'appartement ou de ne pas sortir de la maison, à la campagne, pour ne pas être vue par les ouvriers embauchés temporairement.»

L'âme de cette femme révoltée contre son statut est un véritable miroir de la société algérienne dont elle représente le porte-parole de toutes les femmes.

«Et Dalila, tout comme Assia Djebar, impatiente d'apprendre, écrit elle-même sa leçon, et trace une trajectoire exemplaire pour toute femme maghrébine, pour tout artiste qui accepte l'idée que seulement la révolte – la vraie – mène à l'Oeuvre.»

L'oeuvre n'est pas seulement cette étoile cachée en elle-même, ce bloc nocturne et brillant dont la lumière éblouit et étonne. Elle cherche aussi nos regards qui doivent «interroger» pour la découvrir. L'oeuvre n'existe pas comme une chose de la nature, mais comme une valeur pour l'esprit, car, il y a un dialogue entre elle et l'âme du lecteur. La création est liée à la connaissance ou la connaissance est de la création.

NOTES:

¹ Nous empruntons cette expression à Nora-Alexandra Kazi-Tani de son ouvrage *Roman Africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, 1995, 352 p.

² Jacques Noiry. *Littératures Francophones I. Le Maghreb*, Paris, Bellin, SUP, 1996, p.7.

³ Déjeux, Jean, *La littérature féminine de la langue française au Maghreb*, Paris, Ed. Karthala, 1991, p.80 apud Steiciuc, Elena-Brândușa, *Horizons et Identités Francophones*, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2006.

⁴ *Les Impatients*, Paris, Ed. Julliard, 1958, p. 103.

⁵ *Les Impatients*, Paris, Ed. Julliard, 1958, p. 16.

⁶ *Idem, ibidem.*

⁷ *op. cit.*, p.205.

⁸ *op. cit.*, p. 148-149.

⁹ *op. cit.*, p.238.

¹⁰ *op. cit.*, p. 200.

BIBLIOGRAPHIE

Djebar, Assia, *Les Impatients*, Paris, Ed. Julliard, 1958.

Najib, Redouane (sous la direction de), *Francophonie Littéraire de Sud. Un divers singulier: Afrique, Maghreb, Antilles*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2006.

Steiciuc, Elena-Brândușa, *Horizons et Identités Francophones*, Suceava, Editura Universității din Suceava, 2006.

(Extrait de «*La littérature maghrébine de langue française*», Ouvrage collectif, sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA & Abdallah MDARHRI-ALAOUI, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996).

I. L. CARAGIALE. FICTIONALIZAREA REALULUI

Mircea A. DIACONU
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
mircea_a_diaconu@hotmail.com

Abstract: The present paper, implicitly polemic, is a fragment of a more elaborate study and aims at redefining I. L. Caragiale's work, by setting it not in the realm of *mimesis*, but in that of questioning the immediate reality from an ontological perspective. Apparently exploring the real, I.L. Caragiale's writing questions the hypothetical, the text becoming both creation and interpretation of the world. Thus, in I. L. Caragiale's work, the approximation of nothingness does not provoke, in a postmodern manner, a crisis of anguish and alienation, but it generates fascination and hedonism.

Keywords: I.L. Caragiale, fictionalizing, truth/illusion, cynicism/hedonism, modernity

Să fie Caragiale „defectiv de transcendență”, așa cum spune într-un loc Livius Ciocârlie despre sine?! Împotriva tuturor aparențelor, așa crede mai degrabă că o *neliniște ontologică*, privită fie și printr-o prismă a relativizării ironice, fundamentează chiar actul în sine al scrisului caragialean. *Fizica*, adică materia, constituie un dat pe care Caragiale îl înregistrează cu speranța de a-l epuiza și de a trece dincolo de el, la nivelul sensului. Cum sensul, însă, întârzie să se arate, Caragiale preferă marginea, de unde poate privi și materia, și pe sine cu ironia care nu e altceva aici decât un semn al conștiinței inconsistentei. E felul lui de a se salva și de a fi. Caragiale nu se luptă să recupereze sensul – orice angajare i se pare caducă – și nici să-l instituie. Îi lipsește fanatismul și poate credința. Dar inventarierea formelor pe care le îmbracă neantul – cu euforia înscrierii în neant a propriului sine – dă seama tocmai despre felul în care materia în sine e sens.

Va fi pârînd poate abuziv, dar nu pot să nu reiau fragmente din Livius Ciocârlie, care mărturisește într-un loc, în dialogurile lui cu Mircea Bentea: „Aș fi copiat de dimineață pînă seara liste de inventar”. Altundeva: „Dacă viața obosește? Îi obosește numai pe cei născuți din greșeală și pe cei care fac ce nu li se potrivește. Ceea ce înseamnă *pe foarte mulți*. (Cine s-a născut să stea la un ghișeu?). Pe ceilalți, pe învingători, pe oamenii cu inițiativă, pe luptători efortul îi însuflețește. Viața e mediul și stimulentele lor”. Cu Caragiale se petrece, însă, un lucru paradoxal. El stă la un ghișeu – adică la masa unei berării dintr-o gară,

pentru a ilustra cu un singur exemplu – și nu disperă, nu obosește. Funcționarul nu are angoase kafkiene, nu e claustrofob și nici nu simte, bacovian, materia plângând. La drept vorbind, dacă Bacovia sau Eminescu chiar au fost simpli funcționari publici – copişti sau secretari –, Caragiale – un om rămas liber – își alege ghișeul. Și îl găsește pretutindeni. Ciudat cum, fără a fi însuflețit de inițiativă, fără a fi un învingător și cu atât mai puțin un erou, Caragiale stă în mijlocul vieții de parcă ar sta în afara ei. În permanență, între sine și viață e o distanță – ca aceea dintre periferie și centru – care-i permite să adauge receptării veninul – de nu chiar drogul – iluziei. De aceea, convingerea e substituită de tehnică. Nu de experiment, ci de tehnică, de meșteșug.

Deși vede și simte enorm, monstruos, Caragiale, ființă muzicală, operează o de-realizare – materia e sunet sau imagine interioară, o virtualitate – care nu dă senzația declinului, ci pe a armoniei. O armonie în indicibil. Aproximarea neantului și pierderea în infinit prilejuiesc nu angoase, ci excese euforice. Cincul Caragiale nu e un nihilist; fascinat de spectacolul lumii, el îl și creează. Tocmai de aceea funcționarul de la ghișeu e un Dumnezeu, dar și un demon: el nu disperă, ci se amuză. Hedonist, devine un regizor – dincolo de bine și de rău – încântat de posibil. Astfel, el construiește în virtual, cu o accentuată conștiință a ipoteticului. Iată motivul pentru care diferențele dintre I.L. Caragiale și Mateiu Caragiale nu vor fi fiind, la origini, atât de mari. Numai că, dacă fiul își pune o mască pentru a se salva, și masca e tot mai ornamentală spre a deveni finalmente iluzie, tatăl își supune prezența unei conștiințe estetice care dă artificului (și nu ornamentului) consistența lumii, ba chiar iluzia adevărului. Primul e un dandy, al doilea un estetik. Primul își transformă propria viață în operă și se dizolvă pe sine până la a se nega, al doilea se întemeiază continuu, chiar atunci când nu face decât să înregistreze absența transcendenței. De nu va fi fiind, totuși, Caragiale – tatăl – un *flâneur*...Iată-l pe Sergio Givone disociind între estetik, dandy și flâneur. Flâneur-ul, oglindă a lucrurilor, e sedus de marele teatru al lumii – un demon intervenind în el, jucând farse, înscenând cu bucurie deopotrivă ascunsă și exhibată. Poate *un mauvais démiurge*. Oricum, el vorbește fără disperare despre abis; stă pe marginea lui și îl pipăie cu voluptate. Textul însuși e o oglindă. Calamburul, vorba de duh, *Witz*-ul sînt mijloace de a proiecta materia în limbaj și de a pulveriza eul. Teatrul lumii devine, astfel, un teatru al limbii. Cu cît mai consistentă lumea, cu atât mai iluzorie lumea. Realul e depășit doar prin excesul de real. Limbajul, prin pulverizarea comunicării.

Dincolo de aceste excese să se găsească, oare, *adevărul*?! Dacă adevăr înseamnă conștiință euforică a iluziei, răspunsul e afirmativ. Oricum, adevărul nu e un dat, ci o continuă experiență (experiență a ratării lui) și un permanent exercițiu. În nici un caz, însă, adevărul nu implică o experiență dureroasă: Caragiale scrie dintr-un impuls ludic, pentru a seduce cu ajutorul unui corp iluzoriu a cărui singură realitate sînt cuvintele. Suficient sieși, textul caragialean nu e o copie și nici nu are țeluri, eufemistic spus, didactice. Excesul de referințe concrete are drept consecință golirea de orice referință – și există o tensiune

poetică asupra căreia ar trebui insistat tocmai în acest joc dintre materie și neant, dintre realitate și adevăr, pe care îl pune în pagină gratuit-cinical regizor. Și așa cum, astfel creată, lumea este dincolo de bine și de rău, tot astfel ea depășește problema adevărului. Nici adevărată, nici falsă – ea e o proiecție posibilă în limbaj; își ficționalizează deopotrivă autorul și uimește. *Meraviglia* face din Caragiale un autor ieșit din mantaua lui Giambattista Marino.

Nu e nici o îndoială că schițele lui Caragiale pe tema evenimentelor publicistice se înscriu în ecuația disputei dintre adevăr și iluzie. Societatea capitalistă – aceea în care explodează șocul *mass-media* –, cu tot excesul ei pragmatic, are drept consecință instituirea unei ontologii a iluzoriului. Tema dispare și e irecognoscibilă sub straturile de variațiuni – a căror singură realitate e limbajul. Sau, mai uman spus: realitatea e deja interpretare. În acest context, mai contează – nu adevărul, care rămîne o iluzie, ci – faptul concret, istoria reală?! Nici măcar interpretarea nu mai contează, ci doar iluzia realului, proliferarea ei virtuală. Pînă și un basm parodic, precum *Mamă...*, se construiește pe tema realității care maschează adevărul. Nu-i, însă, deloc acesta exemplul cel mai elocvent (decît poate prin surpriză) – căci scrieri majore ale lui I.L.Caragiale, dar și dintre acelea risipite prin gazete de tot felul, se construiesc ca arhitecturi în virtual. E o dovadă în plus că pentru Caragiale nivelele acestea de înțelegere a realității, de unde se edifică perspectiva ironică a denunțării adevărului ca iluzie, constituie o miză majoră. În fond, dacă există o „ideologie” a scrisului caragialean, aici ar trebui ea căutată. Masca e emblema acestei pulverizări a rupturii dintre realitate și adevăr. Cu toate că e fascinat să observe înșelările adevărului de către fapte, Caragiale e atras, în fapt, de aceste coincidențe „mincinoase” care instituie un adevăr mai profund, al posibilului. Oricum, masca ia locul înfățișării adevărate; concretul substituie ideea. Cel puțin așa s-ar putea spune. În realitate, o astfel de interpretare e la rîndu-i deformatoare. Căci masca și înfățișarea adevărată, concretul și ideea sînt una; se suprapun, se confundă, instituie un teritoriu al iluziei. În fine, ceea ce contează pentru Caragiale sînt reliefulurile vizibile. Într-un loc, el face aproape apologia acestei situații. Iată: „Petrecerile cu mult înainte pregătite rar se împlinesc să iasă bine; cîtă vreme, cele încinse așa la împlinire, pe negîndite, aproape întotdeauna izbutesc frumos... // De ce oare? – De ce, de nece – nu trebuie să ne batem mereu capul să filozofăm, să tot căutăm cauza la orișice... Destul să constatăm cum se petrec lucrurile” (*Repausul duminical*).

Greu de spus despre I.L.Caragiale că ar face – prin această denunțare a interpretării, adică a unui posibil sens original – critica modernității. Greu de spus, pentru că, simțind relativizarea obiectului nu ca pe un pericol, ci ca pe un prilej de ficționalizare a lumii, el dă inconsistenței un sens „auroral”. Pulverizarea lumii obiective, receptate ca rațiune încorporată, ar fi putut însemna o dinamitare a modelului iluminist. În realitate, prin încorporarea sensului în materie, chiar dacă e vorba de o materie risipită în fragmente, Caragiale aparține mai degrabă modernității. Or, vocația ludică, fie ea și minată de un discret mascat scepticism, refuză radicalitatea formelor, fanatismul ideologic, realitatea unică.

Nemaiurmărind Legea, adică sensul unic, Transcendența, irepetabilul, Caragiale pune permanent în pagină iluzia căutării lor. Adevărul și iluzia formelor pe care el le îmbracă, unicul și interpretările sale posibile care nu se exclud, toate acestea fac din autor „victima” acestei tentații. Există o ironie a tehnicii care devine argumentul decisiv al iluziei, o dovadă a non-obiectivității. Ciudat faptul că tăietura exactă, decupajul ferm mărturisesc nu despre realitate, ci despre *iluzia* ei, întemeiată de neant. Ironia și relativitatea din scrisul lui Caragiale sînt consecința substituirii realului de tehnica înregistrării (și deseori interpretării) lui. Poate că are dreptate J. Baudrillard să spună: „După mișcarea progresivă, aceasta este mișcarea recesivă a modernității. După mișcarea analitică și dinamică, aceasta este mișcarea ironică și postumă”.

Protejată de situarea sa ambiguă, deopotrivă înăuntru și în afară, privirea lui Caragiale este a unui hedonist: materia îi apare ca un spectacol fascinant – și nu înspăimîntător – de forme, ipostaze, culori, un spectacol al faptelor greu de așezat în modele raționale sau raționabile. Totul se desfășoară ca într-un gen de echilibristică sofisticată în care nici un fel de interpretare nu e decisiv motivată. Or, pe Caragiale nu-l alienează o astfel de indecizie și nici desfășurarea labirintică de spații. Un epicureu nu găsește aici decît prilejul uimirii: viața însăși e un spectacol și Caragiale e atras ca de o flacără de taina ei, de abisul „construcțiilor” care sfarmă orice așteptare și logica bunului simț. Paradoxul și surpriza, duse pînă la absurd, cu consecința de-realizării concretului, sînt construite de Caragiale în virtutea repetării unei ecuații descifrate de el în lumea reală. Fascinat de lume, vrea, la rîndu-i, să poată uimi. Și o face ca și cum faptele de genul acesta ar fi exemplare.

Să nu uităm că volumul de *Note și schițe* din 1892 debutează cu textul *În Nirvana*. Or, iată aici, în Eminescu, într-un zig-zag la care Caragiale a fost în permanență sensibil, imaginea monadică a lumii: „Așa l-am cunoscut atuncea, așa a rămas pînă în cele din urmă momente bune: vesel și trist; comunicativ și ursuz; blînd și aspru; mulțumindu-se cu nimica și nemulțumit totdeauna de toate; aci de o abstenență de pustnic, aci apoi lacom de plăcerile vieții; fugind de oameni și căutîndu-i; nepăsător ca un bătrîn stoic și iritabil ca o fată frumoasă. Ciudată amestecătură! – fericită pentru artist, nenorocită pentru om!”. De nu va fi fiind acesta mai degrabă un autoportret, nu-i nici o îndoială că, în cazul particular care-l tulbură, Caragiale identifică ceva din legea de nepătruns a vieții. O sumă de paradoxuri – chiar și cu interstiiile retorice de care nu se poate elibera – și consecința unei „voințe oarbe de a fi”: „În capul cel mai bolnav, cea mai luminoasă inteligență – cel mai mîhnit suflet, în trupul cel mai trudit! Și dacă am plîns cînd l-au așezat prietenii și vrăjmașii, admiratorii și invidioșii sub «teiul sfînt», n-am plîns de moartea lui; am plîns de truda vieții, de cîte suferise această natură iritabilă de la împrejurări, de la oameni, de la ea însăși”. De altfel, textul imediat următor al volumului (*Ironie*) așează viața poetului în aceiași termeni. Avid de detalii pe care le articulează cu voluptate într-o construcție, Caragiale e neutru sub aspect moral. Oricum, îndurerarea lasă loc unei teribile forțe

admirative care are ca obiect atît lumea cît și propria-i forță constructivă. Asemenea situații, paradoxale, adevărate fracturi în firesc, (pre)tind să identifice miezul lumii, altfel inaccesibil. Poate tocmai de aceea Caragiale alege periferia (de nu cumva este ales de ea) drept spațiu al explorărilor sale. Aici, în margine, funcționarul are mai acut sentimentul neantului, pe care-l trăiește instinctiv, chiar dacă lumea căreia îi aparține se află într-o mișcare ascendentă. E un fel de a spune că periferia nu ucide, ci întemeiază.

Așadar, viața ca o mașinărie, ca succesiune de fapte paradoxale, ca mecanism secret în care granița dintre hazard și destin – sau fatalitate – este mai mult decît fragilă. E ca și cum totul s-ar desfășura după un plan, pentru a fi, în același timp, o nesfîrșită improvizație. Ciudat cum el transferă asupra realului o observație făcută explicit asupra artei. Ce este arta? O spune Caragiale în *O conferență*: „încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc”. Or, în lume, Caragiale vede aceeași „gratuitate”: identitatea ei, fără vreun înțeles; singuru-i rost, bucuria. Oricum, căderea în materie oferă prilejul unui sens, fie el și de grad secund. Se-ntreabă într-un loc Caragiale: „Dar e oare un mijloc mai puternic ca să scăpăm de toată haotica năvălire a lumii întregi în bietul nostru suflet, decît divina muzică? – vagă și vastă ca și lumea, ca și această nepătrunsă și fără înțeles decît înțelesul cel mare și singurul – armonia...” (*Un artist*). Armonia, sigiliu al vieții intrate în tiparul unui mecanism pe care Caragiale încearcă nu o dată să-l înțeleagă și să-l exploreze cu „nava” ficțiunii. De data aceasta, nu e nici umbră de cinism la mijloc, ci doar o fascinație îndurerată: „Cînd era în culmea funcționării, mașina cea admirabilă s-a stricat: regulatorul, care avea de la început în aliajul său un punct țicnit, s-a frînt în toiu mișcării: «organele erau sfărîmate și maestrul nebun!»”. Finalmente, „moartea – ea a desăvîrșit opera nebuniei”.

Insulară în mijlocul unor ironii care glisează ușor în gravitate, afirmația referitoare la armonie sugerează măcar existența și-n lume, nu numai în operă, a unei rigori de ordin „subtextual”. O astfel de rigoare, devenită sens, e singura care justifică, printr-o transcendență care nu are, propriu-zis, nimic transcendent, existența și care, mai mult, o și poate salva. E, oricum, formulată aici ipoteza unei ecuații, ale cărei necunoscute sînt *lumea* și *arta*. Adică, aglomerarea de forme și sensul. Ce le unește este structura lor care nu exclude *vagul* ca dat fundamental. De n-ar fi el și de n-ar fi fundamentul edificat în fascinație, lumea ar fi cu adevărat monotonă. Așa, rămasă în permanență în stadiul ipoteticului, desfășurîndu-se ca actualizări accidentale, dînd impresia fatalității, ea lasă măcar ideea contribuției individului. În treacăt fie zis, cum să ne explicăm altfel amestecul ciudat – firesc să-i mire pe mulți – dintre pasiunile muzicale ale lui Caragiale și voluptatea coborîrii în elementar. În Berlin, concertele din Beethoven și icrele, ca să vorbim metonimic, sînt obsesii complementare. Ambele dau seamă despre nevoi elementare. Sau poate că lucrurile stau întrucîtva diferit: de o parte lumea, care-i satisface nevoia de a percepe materia cu simțurile; de cealaltă, arhitectura unui sens și iluzia articulării ei după legi neștiute...

Poate că și în sensul acesta, nu numai în acela al ezitării între ironie și gravitate ori între retorică și stil, „schița” cu care se deschide volumul de *Notițe și fragmente literare* este elocventă. *Între două povește...* instituie spațiul ezitării tocmai ca pe o nișă în care sinele se poate manifesta liber. O nișă a creativității, atât în planul limitat lingvistic al jocurilor de cuvinte și calambururilor cât și în acela al lumii pe care cuvintele o întemeiază. De fapt, nu există nici o ruptură aici, ci numai o diferență de intensitate. Iată-i pe cei „doi consilieri intimi” cu poveștele lor: „Îi cunosc bine pe amândoi, mai bine de cum mă cunosc ei pe mine. Eu sînt sigur de caracterul lor; ei nu se pot niciodată bizui pe al meu. De cîte ori nu i-am amăgît, urmînd, cu toată povața stăruitoare a unuia – pe care mă prefăceam că o ascult cu tot interesul – îndemnul celuiilalt. Dar e și vina lor: unul mă trage la dreapta, altul la stînga; cînd unul îmi zice da, altul îmi zice ba, așa că eu, sau trebuie să stau pe loc, așteptînd în zadar o împăcare a lor imposibilă, sau trebuie numaidecît să urmez pe unul, și astfel să contrariez pe celălalt. Însă ce e regretabil pentru mine, e că totdeauna, după ce am urmat pe unul departe pe o cărare, cînd mă uit înapoi, mă căiesc, că n-am urmat povața celuiilalt”. Refuz să citesc astfel de texte de parcă ar fi programatice și nici nu văd în ele alegorii de un anume didacticism. Totuși, sînt tentat să identific în cei doi consilieri, pe lîngă tot felul de zig-zag-uri structurale, și ruptura (ruptura ca dependență complementară) dintre lume și sens, dintre pitorescul vieții și armonia unei înțelegeri monadice. Este echilibrul, fragil, într-adevăr, în care se înscrie un hedonist. De fapt, tocmai fragilitatea dă forță, aici, echilibrului. La drept vorbind, dincolo de prologul acesta cumva didactic, *Între două povește...* chiar este o schiță despre fragilitate: Nina, poate întruchiparea unui Mefisto cu aer de nimfetă, delicată și stranie, provocatoare și grațioasă, cochetă și dominatoare prin ezitare, azi doar un abur de tristețe coborît prin paginile de început și de sfîrșit în ușoară ironie. Să mai spună cineva că I.L.Caragiale nu va fi știut să prindă în expresie meandrele fine ale sufletului feminin! Și aici, însă, ironia – semn al diabolicului – pentru a evita sentimentalismul; pentru a rămîne, fie și ca într-o iluzie, în afară. Ba chiar trimiterea la satanism nu-i altceva decît un artificiu. Firește că tot pentru a atenua din efect, Caragiale apelează la rama celor doi sfetnici de taină.

Altfel, de reținut convingerea, cu caracter deopotrivă autoreferențial, că „un drăcușor se poate strecura prin cea mai îngustă crăpătură”. Căci, de va fi să vorbim despre demonismul lui Caragiale, al lui și abia apoi al lumii create, atunci va trebui să invocăm tocmai această opțiune a sa pentru ezitare, pentru periferie ca loc al ezitării, pentru acele nișe prin care nici o realitate nu se instituționalizează pentru a depăși stadiul aproximării. Chiar și aici, Nina rămîne un vis. A pătrunde prin astfel de crăpături înseamnă a explora în ipotetic. Or, ipoteticul, creat cu finețe prin procedee de sofisticată inginerie textuală, uneori prea la vedere, este chiar teritoriul scrisului caragialean, unde totul e posibil ca și cum nimic nu ar fi real. Și asta, nu-i așa?, într-un spațiu al explorării realului! Ipoteticul, ca manifestare a unor nesfîrșite posibilități de a fi ale ființei și ca permanentă sursă de interpretare a lumii.

JURNAL DE DOLIU CA MONUMENT ORNAMENT

Sabina FÎNARU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
sab59ina@yahoo.com

Abstract: The paper examines Roland Barthes's *Bereavement Diary* as a monument dedicated to his mother, founding figure of the ethical-aesthetic value of his creative spirit and of his writing. The Barthesian writing, seen as implementation of the truth that founds a new world, which is revealed by the hermeneutic of a self whose meaning is reconsidered from the perspective of a “weak ontology,” is read against Heideggerian aesthetics as interpreted by Vattimo. The *Diary* is a virtual work, architectonically imagined, a writing-as-origin multiplying itself in other concomitant texts, which raise a monument on an ornamental aesthetic thinking.

Keywords: self, bereavement, writing

„A scrie pentru a-ți aminti? Nu pentru a-*mî* aminti,
ci pentru a combate sfișierea uitării ce se anunța absolută.
Această – curînd - «nici o urmă», nicăieri, în nimeni.

Nevoia unui «Monument».

Memento illam vixisse.

(Roland Barthes, *Jurnal de doliu*, p. 121)

Roland Barthes scrie *Jurnal de doliu* la moartea mamei sale fără intenția de a face literatură, ci pentru a-i construi un „monument” prin comunicarea experienței devastatoare a morții și a adevărilor ei: „Nu vreau să vorbesc despre asta, de frică să nu fac literatură – sau să fiu sigur că nu ar deveni literatură –, chiar dacă literatura ia naștere din aceste adevăruri.”¹ (p. 29). Poate părea puțin paradoxal că tocmai cel ce a afirmat „moartea autorului” și a dezavuat jurnalul ca gen confesiv ajunge să facă recurs la periferia literaturii, dar și așa existența este asumată ca scriitură, vizînd, poate mai mult decît celelalte scrieri, o estetică „ornamentală”.²

Doliul izvorît în ființa morală din prăbușirea propriei lumi devine personaj care bîntuie scena scriiturii, crescînd la dimensiuni tragice, create de certitudinea definitivului, a completului, care se insinuează ca o conștiință a

efemerității și fragilității vieții. Criza existențială este relaționată cu criza reprezentării ei, afirmată în cunoscutul stil barthesian. Scriptorul refuză scriiturii perspectiva freudiană asupra trăirii, organicistă și procesuală, bazată pe filozofia timpului și deplasare. Starea de doliu, opusă dorinței, aduce o pendulare continuă între două toposuri confederate, între Eros și Thanatos, în care dragostea și doliul „lovesc” lumea prin cele două Figuri, plăcerea și *acedia*: „În mine luptă moartea și viața (intermitent și ca ambiguitate a doliului) (cine va ieși învingător?) – pentru moment însă o viață *tîmpită* (mici afaceri, mici interese, mici întâlniri). Problema dialectică e ca lupta să ducă la o viață *inteligentă*” (158, subl. aut.).

Monumentul se prefigurează ca obiect al unei percepții „distrate” a unei trăiri „distrate”, spațiate de plăcere, iar esența lui estetică devine, ca la Heidegger³, ”punere în operă a adevărului”.

Barthes mitologizează cele două stări și toposuri complementare ale vieții care, evocate alternativ, își metamorfozează fiecare sensul în opusul său. Transformarea trăirii „emotive”, tranzitorii, a deprimării, a stazei sale, în fluidul vieții cotidiene prin interiorizare se realizează prin opțiunea pentru o existență periferică și anonimă, pentru suspendarea provizorie a identității sociale, a propriei lumi, într-un autoexil care afirmă sentimentul incompatibilității cu societatea modernă, în care doliul este negat și nu se manifestă prin nici un semn cultural în afară de isterie și de exteriorizarea în „plăci”, cuantificare teatralizată a intensității și duratei lui:

„Doliu: am învățat că era imuabil și sporadic: *nu se uzează*, deoarece nu e continuu.

Dacă întreruperile, salturile nesăbuite spre alte lucruri se datorează unei excitații mondene, unei inoportunități, deprimarea sporește. Dar dacă aceste „schimbări” (care constituie sporadicul) duc spre tăcere, interioritate, rana doliului trece la o gândire mai înaltă. *Trivialitatea* (nebuniei) \neq *Noblețea* (Singurătății).” (101, subl. aut.)

Haotic și discontinuu, indescriptibil și renăscînd mereu, doliul este chin sisific, simulat în spațiul anarhic al scriiturii, care rememorează trecutul din perspectiva sfîrșitului mamei, Figură fondatoare a valorii etico-estetice a spiritului creator și a scrisului său.

Doliul nu este doar eveniment sau accident survenit în istorie, ci capătă densitate ontologică. Nesusceptibil de nici o dialectică narativă, de simbolizare sau substituție, doliul sustrage eului sensul, îl face opac, indiferent, egoist și mizantrop. Moartea ca limită a scriiturii este o temă la fel de prezentă în paginile jurnalului ca și viața, numai că nu poate fi reprezentată, ci doar retrăită, prin reflectare într-o „viață-ecran” ca doliu și ca amintire a unei ființe moarte.

Pare o ascunsă nostalgie a originilor mitologizarea stării de doliu, care vizează apariția unei noi „lumi” în spațiul privat, ciclicitatea forței cu care irupe în intimitate și funcționarea ei după logica transformării paradoxale a termenilor implicați. „Abandonita”, „singurătatea totală”, „tristețea în stare pură”, devenite nou

spațiu al vieții și al scriiturii, deschid eul spre conștiința propriei apropieri de moarte și a constrângerii pe care o exercită asupra sa și a întregii existențe umane. Iar doliul pentru ființa iubită determină în cele din urmă „o îmblinzire radicală și nouă a morții” (subl. aut.), înțelegere a absenței ca abstracție și a acesteia ca formă posibilă a dragostei: „Locuiesc tristețea mea și acest lucru mă face fericit” (181).

Locuirea în spațiul scriiturii ca formă a apropierii de mamă îl îndepărtează de nihilismul radical, în ciuda vulnerabilității dobândite. Această vulnerabilitate corespunde ontologiei „slabe”, de factură heideggeriană, și „locuirii poetice”, definite ca o admitere *în-spațiu* sub o dublă dimensiune, „în același timp un «a rîndui» niște localități și o punere a acestor locuri în relație cu «libera întindere a ținutului».”⁴, ontologie care se desparte de ființa metafizică și de trăsăturile forte ale acesteia, în virtutea cărora subestima și aspectele ornamentale, periferice, accidentale ale artei.

Doliul prilejuiește o regîndire a propriului eu sfîșiat, a propriei vieți și acceptarea propriei esențe muritoare într-un regim ludic. Structura acestui eu este dată de memoria scriiturii, fapt al prezenței lui în lume:

„Uhr. Filmul lui Wyler, *Vipera (The Little Foxes)*, cu Bette Davis (...)

- Toată copilăria mea îmi revine în memorie. Mama. Cutia cu pudră de orez. Totul e aici, prezent. *Eu sunt aici*.

→ *Eul nu îmbătrînește*.

(sunt la fel de „proaspăt” ca pe vremea pudrei de orez).” (119, subl. aut.)

Eul este bulversat, clivat de schimbarea rolului pe care l-a jucat în raportul copil-mamă, ajungînd la integrarea simultană a mai multora, fapt care duce la ritualizarea existenței: îngrijind-o în ultimele luni de viață, fiul a devenit mama mamei lui și, după moarte, are senzația că și-a pierdut fiica. Mai mult decît atît, repetînd gesturile menajului cotidian, săvîrșite cîndva de mamă, devine propria sa mamă.

Cînd „lumea” acesteia dispare, eul este constrîns să se reinventeze, să se reinițieze în singura lui lume, suportînd chinurile unei noi nașteri, nouă ipostază a mitologemului „copilului divin”⁵, aflat în și dincolo de succesiunea temporală și de legăturile organice. Eul se redescoperă ca origine a relației filiale, în sine însuși, aflat în orizontul morții de data aceasta, angajat într-un joc între apropiere și expropriere, între viață și moarte, plăcere și durere, scriitură și tăcere, rostire și discurs etc.:

„Mici decepții, atacuri, amenințări, hărțuiri, sentimentul eșecului, perioadă neagră, sarcină greu de dus, «ocnă» etc. Nu pot să nu pun toate acestea în relație cu dispariția mamei. Nu că – magie simplă – ea nu ar mai fi aici pentru a mă apăra, lucrul meu era mereu separat de ea la modul concret; – ci mai degrabă – dar oare e același lucru? că acum sunt constrîns să mă inițiez în lume – inițiere dură. Chinurile unei nașteri” (225, subl. aut.).

După distrugerea lumii mamei, doliul fondează o nouă lume și un nou comportament, căpătînd o funcție inaugurală prin regîndirea hermeneutică a eului, mai importantă decît descrierea mamei, a cărei densitate ontologică în

spațiul scriiturii e de factură gestuală: „Nu vorbesc decît despre mine. Nu pot vorbi despre ea, nu pot spune ce reprezenta ea, nu pot face un portret bulversant (asemenea celui al lui Madeleine, zugrăvit de Gide)” (203).

Conștiința apartenenței reciproce în relația mamă-fiu presupune acceptarea reciprocă a absenței: mama – pe cea a fiului, absent pentru a-și scrie opera, fiul – pe cea a mamei, cauzată de moarte. Monumentul a cărui temă este recunoașterea mamei se leagă de problema identității plurale apropiate în acest orizont al morții, identitate care devine activă, în ciuda perisabilității universale:

„Înainte de a relua, cu *înțelepciune* și *stoicism*, cursul (altminteri neprevăzut) al operei, trebuie (o simt bine) să fac această carte despre mama.

În acest sens, e ca și cum ar trebui *s-o fac recunoscută pe mama*. Aceasta este tema „monumentului”; dar:

Pentru mine, Monumentul nu este ceva *durabil, etern* (doctrina mea este mult prea înrădăcinată în *Totul trece*: mor pînă și mormintele), este un act, *un activ* care *face* să fii recunoscut” (141, subl. aut.).

Portretul mamei apare aluziv, prin referire la corpul bolnav și vorbele ei (ca obsedantul „Roland al meu, Roland al meu!”), la obiecte și imagini fugare care o evocă, sau la absența percepției ei senzoriale care declanșează sentimentul unei dereglări „localizate” a propriilor simțuri. Această dereglare creează planul fantasmatic al scriiturii, în care chipul mamei devine figură tutelară a textului, o Euridice care dă îndreptățire operei-monument: „Ciudat, vocea ei, pe care o cunosc afit de bine, despre care se spune că ar fi însuși grăuntele amintirii („scumpa inflexiune...”), n-o mai aud. Ca o surzenie localizată...” (20).

Ea supraviețuiește ca model care i-a dat Regula armoniei cu propriul corp, a plăcerii și a dorinței pentru lucruri. Făptura ei morală devine consistentă prin sensul denotativ al cuvîntului simplu, cel mai adesea fără determinanți: perfect generoasă, energică, puternică, sănătoasă, bună, blîndă, nobilă, inteligentă și inocentă în iubirea ei, care este, de fapt, esența relației de dragoste prin a cărei „spărtură” scriitorul privește spre moarte ca un nou Orfeu.

Nu doar doliul, ci și figura mamei se internalizează în eul care prelungește ”viața” cu ea prin „împărtășirea valorilor cotidianului silențios”, prin modul de viață care implică „alianța dintre etică și estetică”. Comunicarea prin obiectele empiricului menajer este un „fel tăcut de a sta de vorbă cu ea”, care are ca miză estetizarea întregii existențe, resemnificarea ei sub regimul matern al „plinului”, care se opune vădit Figurii freudiene opresive a Tatălui.

De fapt, în căutarea autenticității, rostirea se refuză Legii discursului întrucît tristețea este inexprimabilă și contestă cuvîntul, limbajul, dialectica narativă, teatralitatea literaturii, deci caracterul lor convențional. Rostirea întemeiază *adevăru*l doliului (cuvînt care revine obsedant în text: „Adevărul doliului este cît se poate de simplu: acum, cînd mama e moartă, eu sunt constrîns de moarte (nimic nu mai stă între mine și ea decît timpul” (137)), iar

scriitura se construiește din materia amintirii ca „monument” și ca urmă a ființei concrete care a dispărut.

Adevărul survine printr-o formă care nu dezvăluie și nici nu acoperă vreun nucleu⁶, ci se suprapune peste alte opere-ornament, care-i construiesc densitatea ontologică a unui eveniment. Scriitura jurnalului, ca rostire a banalității (sau realului), ca „non-limbaj” literar, ca obiect ce spațializează o relație existențială de dragoste, este imaginată arhitectonic, devenind un spațiu al plăcerii, „singura regiune a Nobleței (cum era mama)” (232), alături de alte două texte gândite simultan, *Neutru* și *Camera luminoasă*, texte care au aceeași temă, miză și funcție apotropaică, de a integra tristețea doliului într-o „gândire mai înaltă”.

„Regiunea” scriiturii barthesiene despre mamă este un spațiu deschis, al „plecării active a tristeții”, nu doar al regăsirii prin locuire. Ea figurează modalitatea de a evita conflictualul și ajută „transformarea «stazelor» afectului, depășirea «crizei»”, recurgând la pluralitatea fragmentară, imagine și spațializare pentru refondarea unei identități pierdute, aflate în neputința de a rosti ceea ce e evident, adevărul ființei care trăiește la modul dantesc o *Vita nova*, sfîșiată de iubire și doliu, despre al cărei proiect vorbește:

„*Vita nova*, drept gest radical (discontinuitate – necesitatea de a întrerupe ceea ce mergea mai înainte cu elan).

Două căi contradictorii posibile:

- 1) Libertate, Tărie, Adevăr
(să revin la ceea ce eram)
- 2) Laxism, Caritate
(să accentuez ceea ce eram)” (80).

Lipsa transfigurării literare a situației tragice este suplinită prin introducerea în țesătura jurnalului a referințelor la texte și scrisori ale lui Proust în primul rînd, dar și la alte tipuri de discurs capabile să exprime o reprezentare subiectivă a tristeții, situînd propriul text pe un fundal etico-estetic multiplu: Cézanne, Hitchcock, Schumann, Bartok, Munier, Tolstoi, Flaubert, Gide, Winnicott, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Biserica, presa, ideologiile și moralele violenței și ale puterii. Barthes preia din Proust viziunea asupra frumosului, pe care o corelează cu noul său model existențial:

„«Frumusețea nu este ca un superlativ a ceea ce ne imaginăm, ca un model abstract pe care-l avem în fața ochilor, ci din contra, un model nou, imposibil de imaginat, pe care realitatea ni-l prezintă.»

[La fel: tristețea mea nu este ca superlativul necazului, abandonului etc., ca un model abstract (care ar putea fi luat în stăpînire prin intermediul metalimbajului), ci din contra, un model nou etc.]” (191).

Jurnalul se construiește din fragmente periferice, din fișele puse în ordine de Nathalie Legér, care constituie doar „ipoteza unei cărți dorite”⁷ de autor. *Jurnalul* este așadar o operă virtuală, neîncheiată. Aceasta neagă

„literatura” ca reprezentare și metalimbaj al unui „autor” a cărui subiectivitate devine principiu formativ, paternal, al unei „istorii” ce se întoarce asupra ei înseși, multiplicându-se prin proiecte pentru texte complementare.

Scriitura este asumată ontologic, epistemologic (în ea „-mi puneam însăși respirația, un *respiro* al tristeții mele (...) Îmi întindeam brațele nu spre imaginea, ci spre filosofarea acestei imagini.” – 128, subl. aut.) și terapeutic („scriitura transformă în mine «stazele» afectului, face să evolueze «crizele».”-110). La rândul său, eul refuză viitorul („futuromania”) ca timp al continuității, nu în virtutea unei nostalgii paseiste, ci a principiului identității cu sine însuși de-a lungul timpului.

Textul se naște din enunțarea la persoana I, al cărei subiect nu recunoaște decât timpul ontologic al enunțării, al prezentului („Subiectul (care sunt) nu este decât *prezent*, nu este decât *la prezent*.” – 78, subl. aut.) și-și construiește prin scriitură monumentul din momente ale „plinului” și ale „golului”, văzute ca „prezențe ale absenței”. Scriitura se multiplică și devine monumentală în aceeași perspectivă: intratextual, prin intertextualitate și autoreferențialitate, iar extratextual – prin coprezența celorlalte texte-monument care sunt scrise în același timp cu fișele de jurnal.

„Platonizând” în cotidianul empiric asupra monumentului periferic și tranzitoriu tangent Lumii Ideilor Eterne, jurnalul barthesian schițează un nou orizont etico-estetic: „Prin ce-i prezentă mama în tot ce am scris: prin aceea că există pretutindeni în aceste scrieri o idee a Binelui Suveran” (138), sau prin „*Valorile* mele infuze (estetice și etice) [ce] vin de la mama.” (236, subl. aut.) Printr-o „Dispensă a Sensului”, jurnalul se eliberează de prejudecata „reprezentării-umbră” și a metalimbajului și se proiectează, se deschide în propriul exterior, ca origine a altor texte, o construcție în interiorul căreia chipul real al Mamei este periferic și virtual, renăscut în posteritate de fiu din virtualitatea scriiturii.

NOTE:

¹ Roland Barthes, *Jurnal de doliu. 26 octombrie 1977 - 15 septembrie 1979*, Text stabilit și adnotat de Nathalie Legér, Traducere din franceză de Em. Galaicu – Păun, Editura Cartier, București, 2009.

² Gianni Vattimo interpretează estetica și ontologia heideggeriană din perspectiva „gândirii slabe” postmoderne și constată că viziunea monumentală asupra artei a acestuia se realizează prin estetica ornamentală. În această perspectivă, esența decorativă și periferică a artei rezidă din faptul că adevărul pus în opera care fondează noi lumi se întemeiază ca desfundare, adică pe situarea operei pe un fond; ca joc „de transproprietate al lui *Er-eignis* (întâmplării - n. n.), care e și cel al conflictului dintre lume și pământ, se dă ca joc între localitate și libera vastitate a ținutului.” După Vattimo, ornamentalul este fenomenul central al esteticii și al meditației ontologice heideggeriene. *Sfârșitul modernității. Nihilism*

și hermeneutică în cultura post-modernă, Traducere de Ștefania Mincu, Postfață de Marin Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2003, p. 84-87.

³ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Univers, București, 1982.

⁴ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 82.

⁵ K. Kerenyi, C. C. Jung, *Copilul divin. Fecioara divină. Introducere în esența mitologiei*, Cuvânt înainte de Adriana Babeți, Traducere de Daniela Lițoiu și Constantin Jinga, Editura Amarcord, Timișoara, 1994.

⁶ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 87.

⁷ În Roland Barthes, *op. cit.*, p. 6.

BIBLIOGRAFIE

Barthes, Roland, *Jurnal de doliu. 26 octombrie 1977 - 15 septembrie 1979*, Text stabilit și adnotat de Legér, Nathalie, în Traducere din franceză de Em. Galaicu – Păun, Editura Cartier, București, 2009

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Univers, București, 1982

Kerenyi, K., Jung, C. C. *Copilul divin. Fecioara divină. Introducere în esența mitologiei*, Cuvânt înainte de Adriana Babeți, Traducere de Daniela Lițoiu și Constantin Jinga, Editura Amarcord, Timișoara, 1994

Legér, Nathalie, în Roland Barthes, *Jurnal de doliu. 26 octombrie 1977 - 15 septembrie 1979*, Text stabilit și adnotat de Nathalie Legér, Traducere din franceză de Em. Galaicu – Păun, Editura Cartier, București, 2009

Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura post-modernă*, Traducere de Ștefania Mincu, Postfață de Marin Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2003

CATTLE DRIVES AND HIGH-NOON GUNFIGHTS: THE URBAN FRONTIER OF THE AMERICAN WEST IN HISTORY AND CINEMA

Codruț ȘERBAN,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
codrut_serban@yahoo.com

Abstract. This article analyzes the development of urban culture(s) in the American West, focusing mainly on cattle towns, precursors of many contemporary large towns and cities. Special attention is given to the way in which the Western movie took possession of the short, but intense history of these urban units and stereotyped it, offering audiences a myth-history which was to become the main perspective in the decades that followed.

Keywords: Western, westering, Americanness, myth-history, urbanism, cattle towns

“We don’t have any law in this jerkwater town. He’s the law! He’s passed his sentence on practically everything and everyone. The people should be the law, and will be the law, when they have the urge to get rid of Frank Patch. You see, gentlemen, what we’re really deciding here is whether we move forward or backward. We either need to keep up with the times or we lose out”
(*Death of a Gunfighter*, directed by Allen Smithee, Universal, 1969)

Few things have dominated the American popular culture for a longer period of time and with a stronger emphasis than the settling of the West. And few things have entertained American audiences better than the various forms of fiction inspired by and built on the same historical period. Every American knows something about the West; or, at least, every American pretends to know something. And the source of that knowledge varies from childhood games to childhood stories, from dime novels to Hollywood westerns, from history textbooks to academic studies dedicated to this particular segment of the American journey. No matter the source, the image of the West is always accompanied by, if not, on many occasions, constructed on, the idea of a lonely small town, placed in the middle of nowhere, whose daily routine and even

existence is constantly threatened by either inner or exterior factors, and which sometimes has to undergo dramatic changes and experience tragic losses, but which, in the end, will prevail in the name of American progressivism, to prove the advancement of Americanized society as a benefit for the country, and the ever spreading Americanness an inevitable thing to happen, thus historically performing and accomplishing the Puritan fathers' ideas. The range of western towns represented both historically and fictionally include images that are as diverse as the theories of the West itself, and they may vary from pastoral, peaceful, and Puritan-like prairie towns to the opportunistic, though constantly aggressive and violent mining towns, and the famously lawless and ever scandalous cattle towns. All these are a constituent part of the West, be it a fictionally or a scholarly framed one. This article attempts to look at frontier towns, precursors of many contemporary large towns and cities of the West, as well as serious contributors to the development of an urban culture in the West, from both the historical and the fictional perspective, trying to establish, through contrastive and comparative analysis, the logical connections or, if it should be the case, the lack of logical connections, between the various approaches and collective representations of these unique urban and cultural units of the American West. Special attention will be given to the way in which Hollywood took possession of these images, stereotyped them, and then sold them to the public for something which most the times they were not, so that, in the end, American audiences were "indoctrinated" not with historical realities, but with filmic *myth-histories of frontier/cattle towns*. And the power of such re-conceptualized images, together with what one might call the regular American's need for re-framed, re-told, and re-conceptualized histories, led to an interesting temporary (if not, in some cases, permanent) replacement of history by fiction in the popular mind, with audiences being more willing to embrace a fictional reality than a historical one. Perhaps even today the American culture is still not prepared to separate between what could be termed the "*historical*" history of frontier towns and the *mythical/fictional history* of frontier towns, feeling more comfortable with a mixture of the two, a *myth-history* that sells history with a special flavor for those forever embracing the grandeur of America's destiny.

This dualistic approach to the West is nothing new to the American mind. As early as 1893, during the Columbian Exposition, Chicago (which has its own frontier beginnings) witnessed the development of two of the most highly praised theories about the West. Their initiators and active promoters were in Chicago at the same time, each of them at work with different tools, but they never crossed ways. One of them was the most respected historian of this time, Frederick Jackson Turner, who presented his famous thesis "The Significance of the Frontier in American History", and the other was a famous entertainer and fictionalizer of the westering period, Buffalo Bill, who played his Wild West Show two times a day. According to White, though invited, Turner never attended any of the Buffalo Bill shows; neither was Buffalo Bill aware of Turner's theory.

The former lectured about a vast area of free land through the occupation of which the peaceful farmer would create a unique American identity; the former told the visual story of a very violent conquest. They both spoke about the tools of civilization, only that the tools they spoke of were different: while Turner praised the axe and the plow, Buffalo Bill thanked the rifle and the bullet. Thus, the image of the pioneer of civilization was split between the farmer and the scout; in time, these two images would turn into the townsman and the gunfighter, thus continuing the divergent approach as to what made the West American. And both images equally echoed in the American mind. Theodore Roosevelt credited Turner with “having put into shape a good deal of thought that has been floating around rather loosely” (White 1994:10), while Brick Pomeroy, a Midwestern journalist, spoke of Buffalo Bill’s show as being a “Wild West Reality... a correct representation of life on the plains... brought to the East for the inspection and education of the public” (White 1994: 7).

But why was it that both Turner and Buffalo Bill, together with the rest of the country, were so fascinated by the West? And why was it that the development of the urban units in the West (cattle towns included), draw so much attention on a national scale? After all, the West was not America’s first frontier, it was a segment of a moving frontier. And cattle towns were not America’s first towns, not to say cities, but urban developments made possible by the above mentioned moving frontier. In terms of time span, the Wild West image is identified with roughly thirty years, starting with the Civil War and going up to around 1890. From this perspective, we understand why both Turner and Buffalo Bill spoke about the closing of the frontier and tried to understand or predict what this meant for American history and culture. However, the historical period covered by the Wild West is dramatically shorter than the one covered by the eastern frontier. It required some 130 years to settle the territory situated between the Atlantic Ocean and the Great Plains and, according to Will Wright, “apart from Davy Crockett, Daniel Boone, Natty Bumppo, and Paul Bunyan, this era is not rich in mythical figures and events, and even these stalwart heroes have a minor status in the modern imagination compared with the cowboys, gunfighters, and gamblers of the golden West” (Wright 1975: 5). And one has to think only of the atrocities committed during the French and Indian War to understand that the East was equally wild. At the same time, the eastern frontier produced its own fictions which, it is true, did not take the form of classic dime novels and open-air shows, but nonetheless added a touch of romance and extra-dramatism to the whole period. And to the extent to which their authors cannot be credited with full objectiveness and historical correctness, even captivity narratives of the colonial frontier may function as literary hybrids which most of the times hardly distinguish between myth and reality. However, Mary Rowlandson’s famous captivity narrative hasn’t stirred much interest among contemporary audiences; neither has it inspired a Hollywood success, while cattle towns, whose actual historical reality could have been less violent and less dramatic than that of Rowlandson’s town

at the time of her captivity, have managed to inspire an entire nation, which used and abused their historical patterns over and over again, from childhood games to big screen hits. If Rowlandson and her town somehow rolled out of contemporary mass culture, cattle towns managed to roll down into the very heart of twentieth-century popular culture. Will Wright offers an explanation for the fact that cattle towns and Westerns attracted so much attention from all the layers of American society. He argues that the West, unlike the East, offered, for a very short historical period, a wide array of lifestyles, each of which contained one or several elements of adventure, that were likely to impress future generations: “there were farmers, cowboys, cavalrymen, miners, Indian fighters, gamblers, gunfighters, and railroad builders, all contemporary with one another. Though these different types may have had little contact with each other, as a source of narrative inspiration the variety of livelihoods allows for clear-cut conflicts of interest and values” (Wright 1975: 6). And it was through imagination and fiction that all these characters were brought together, first in dime novels and then in Westerns, because the “fictional interaction of different kinds of men often makes details of motivation unnecessary and intensifies the force of their situational antagonisms. Set in a historical context where these differences are believable, stories that utilize this potential can readily portray fundamental conflicts by relying on the established meanings of the various types” (Wright 1975: 6). In other words, the long-Puritan East, with its early towns and otherwise dangerous frontier, did not provide enough social complexity and conflictual interaction in order to inspire a national fictionalized narrative. Western towns, which offered so many alternatives over a compressed and compact period of time, created a context suitable for fiction and/or myth. More so is the case of cattle towns which, according to most historians, achieved their glory between 1866 and 1885, but kept inspiring writers and film directors long after their shiny days were gone. A similar perspective was developed by David Hamilton Murdoch who, in his *The American West. The Invention of a Myth*, wrote that “the West was where anything could happen. For most of the nineteenth century it was a land of infinite possibility, not because its immense resources could be exploited with ease – it was soon found they could not – but because it was a stage on which some of the nation’s more important dreams could be focused. No matter what the real West was like, it was invested with qualities, attributes, inhabitants and events which were largely the products of imagination” (Murdoch 2001: 24).

And violence in the West and in the frontier towns has long been a reason for debate among historians who could not decide whether the proverbial western violence was a historical fact or mere imagination. Actually, most historians seem to agree that, in reality, contrary to the perspectives offered by Turner and Buffalo Bill, the towns of the Wild West age were considerably less violent than those in the East or in the South during the same period, arguing that it was a combination of the Turner thesis and the popular imagination which, during the nineteenth century, had already embraced the fantasy of a

West built upon lawlessness and violent individualism, which made the frontier towns the true source of violence in America. Thus, there was a shift in perspective, which turned the public away from the true sources of violence in the United States: racism in the Eastern and Southern cities. One of the first and most important attempts to prove Turner wrong was initiated by Richard Wade and his school of historians who demonstrated that the western frontier experience was not exactly a recurrent reversion to pastoral simplicity, but that most of the times, cities were well established before the surrounding countryside and they functioned as pull factors in the peopling of the West.

Speaking of violence in the West, Murdoch considers that “it has become fashionable to argue that it was not particularly violent at all – killings in Kansas cowtowns averaged less than two per season in their heyday” (Murdoch 2001: 8). He considers that the West *was* violent, but this was not one of its main and defining attributes; therefore, it would be wrong to generalize about violence in the West, as it occurred only at certain times and in certain places. Moreover, he refers to it within the broader context of a general tendency toward violence experienced by the American society during the nineteenth century, especially in its later decades, after the end of the Civil War. It is interesting though that this was believed to be a direct consequence of the frontier lifestyle, implying that violence echoed from the West throughout the rest of the country. “It had been argued that such widespread violence percolated back from the frontier and eventually became a dubious aspect of the ‘frontier heritage.’ A different reading of the evidence suggests violence in the Eastern cities was one of the results of the instability created by mass immigration, coinciding with rapid native population growth, urbanization and industrialization” (Murdoch 2001: 8-9).

In his study of the Western, John Cawelti quotes historian W. Eugene Hollen, who concluded that “the lawless aspect of the Western frontier society has had a much greater appeal to the vicarious reader. Thus, a disproportionate amount of dramatic literature exists on violence in the West in comparison to the material available on the East.[...] Frontier lawlessness was primarily the result, rather than the cause, of our violent society (Cawelti 1984: 3). Therefore, popular culture always embraced the image of the West as an archetypal pattern which provided a much needed redemption and purgative violence. As Cawelti wrote, “the vision of America as a redeemer nation contrasted profoundly with the reality of an inordinately high level of individual and social aggression, beginning with the revolution which created the new nation and continuing through domestic and foreign wars of moralistic conquest and the violent subjugation of black people and Indians. To preserve the self-image it has been necessary to disguise the aggressive impulses in these historical realities under the mask of moral purity and social redemption through violence” (Cawelti 1984: 7). Apparently, a fictionalized reality was much more needed than the reality itself, as, it has often been the case, historical reality becomes easier to digest when enveloped in a mythical aura. Western towns had to be violent in

order to justify history in that part of the country. Moreover, in the case of western towns, history and myth developed almost simultaneously, and they went along as contemporaries during most of the last part of the nineteenth century. Readers of dime novels describing, if not literally praising, the violent life of frontier towns, were ready to embrace that reality because they felt it was based on contemporary events and characters. When the nation was talking of the “old West” towns, they were still there; they were still part of contemporary history. Thus, the West was mysterious and real at the same time. Of course, this is not to imply that there was no violence in frontier towns and cow towns; but the real life events never matched the intensity of dime novels and, at a later stage, that of the Western as a film genre. And cow towns are a classic example in this respect. First hand accounts of settlers in these towns always make references to the dangers of daily life in such towns, though, on many occasions, the idea of uncontrollable violence is only implied, not actually stated, through the presence of certain types of stereotyped characters, usually associated with the negative aspects of frontier life: “The town was full of cowboys. On summer evenings we could hear the loud voices in the saloons and the tinkle of the piano in the dance hall. There were many saloons in our little town and no woman ventured in the streets at night” (Eliza Jenny Parent, quoted in Joanna L. Stratton 1981: 205). One can only imagine the impact of such social scenes and atmospheres on a family coming from the South or the East and very likely to understand as dangerous and violent that which was merely unknown and uncanny. All unfamiliar and unhomely aspects of a cow town were likely to cause an *increased artificial awareness* of violence and danger. Exposed to the completely new aspects of daily life in a frontier town/ cow town, early settlers wrote back home under the strong impact of the new social and historical context which, it is true, was not always very easy to cope with or adapt to. Therefore, it is debatable whether the true audience of their letters were those left behind or they actually wrote for themselves. Still armed with Puritan prejudices and moral codes, and faced, from that perspective, with a boundary situation (in Ricoeurian terms), they observed the context from a prejudiced perspective and tended to fictionalize about it. Thus, they added more meaning to their life and made the whole westering experience more appealing as, most of the times, life in a frontier town was plain dull. This reminds me of the early letters from/of America (to which the respected historian Ray Allen Billington dedicated an entire chapter of one of his books), which basically contained stories of quick success and overcoming daily perils. There was hardly any overnight success in frontier towns, but there was always danger and violence. And, just like the captivity narratives of the colonial frontier, previously mentioned, some of the perceptions and descriptions of violent frontier towns were as diverse as possible. In her *Pioneer Women – Voices from the Kansas Frontier*, Joanna L. Stratton provides two such examples. Pauline Floeder Wickham, who grew up on a farm near Wichita, remembered that “some of the early settlers had trouble with the cowboys. We

found them to be very kind and courteous in their primitive way. Some of them were creatures of feeling and quite a large degree of refinement, for many of them had come from homes in the East and later married and settled down”, while Frances Poor wrote: “In the latter part of November, 1870, we were sent to Abilene to be night operators during the Texas Cattle Drive to the place. It was then a very small, rough, pioneer town; quite often a person would be shot down in the night, carried away and no one could learn anything about it. I suffered more real terror the few weeks we lived there than in all the rest of my western life” (Joanna L. Stratton 1981: 213 and 219). Both statements betray a prejudiced perspective upon western towns and display an attempt, on the part of the writer, to understand new social contexts (though, especially in the first case, that attempt at understanding is filtered through an easternized approach, implying that the cowboys were “creatures of feeling” only because they came from the East, got married and settled down. It also provides an allusion to the fact that a large extent of the people that got attracted to frontier towns, especially to cattle towns, were not looking for settling down, but tried to take quick advantage of the opportunities offered by such towns, whose economic boom lasted for only about twenty years. It is also implied that such characters were perceived as social aliens to the regular settlers, and believed to be inclined towards social alienation and denial of community, simply because they did not share the same moral values, thus posing as a threat to social cohesion.) In reality, as Robert Dykstra’s study on cattle towns proved, the murder rate in Dodge City and other such towns (including Abilene, Caldwell, Wichita, and Ellsworth) was surprisingly low, at least when compared to other parts of the country (especially mining towns of California) and to the popular belief. There were killings in cattle towns, but their number seems high only when compared to the actual population of such towns, and most of them were caused by the unique social mixture of unattached, that is unsettled and unmarried, young men, alcohol, and firearms. However, as early as 1939 (taking into account that the boom of cow towns declined seriously by 1866), Hollywood embraced the image of a Dodge City in which killing appeared to be the main business. Michael Curtiz’s *Dodge City*, released by Warner Bros. in 1939, places its action in 1872, the golden age of cattle towns, and the film’s captions offer the following description: “*Dodge City, Kansas – 1872. Longhorn cattle center of the world and wide-open Babylon of the American frontier – packed with settlers, thieves and gunmen. Dodge City...rolling in wealth from the great Texas trail-herds...the town that knew no ethics but cash and killing.*” Later in the movie, the following dialogue occurs:

Wade: *Well, what’s the news in Dodge?*

Barber: *Well, just about the same as always. Gablin’, drinkin’, and killin’. Mostly killin’.*

The idea of violence and lack of security in a western cattle town is reinforced by the dialogue between the doctor and his wife:

Dr. Irving: *It's no use trying to make an honest town out of Dodge City. Surrect's crowd scares off the honest, law-abiding settlers. / His wife: It's becoming unsafe for a woman to walk down the streets in this town.*

This is an illustrative example which shows how, based on the reasons stated above, the violence that accompanied cow towns turned into a stereotype largely exploited by Hollywood westerns, soon after the decline of dime novels. Myth overcame reality to such an extent that regular lawmen became legendary figures, though they rarely fired their guns to kill an opponent. For example, while the notorious Wild Bill Hickok was marshal of Abilene, he only killed two men in a bloody confrontation, one of which was his own deputy whom he shot by accident. Many other “killings” happened because of mishandling firearms and, in spite of the numberless examples of showdowns offered by movie westerns, cow town newspapers featured no articles about duels in dusty streets. Murdoch even argues that once the settlement of the western territories began, life in the newly born frontier towns was never so dangerous and “so disorderly that law officers had to present heroism as a job qualification. On the contrary, the job, no more and no less onerous than today in small communities, was usually competed for and formed part of the local political patronage system. In potential trouble spots like the cattle railhead towns, citizens moved quickly to establish a proper police force – Dodge City had a uniformed force by 1881” (Murdoch 2001: 8). The interference of politics in the West with the idea of violence is of special interest, since it led to the birth of one of the best known institutions of that era: vigilantism. Aiming to support the values of life and property within the frontier context, the ideology of vigilantism was easily embraced by many westerners who took the law into their own hands in what could be termed a very personal attempt to enforce law. Usually led by the leaders of communities, such vigilante bands reflected the western need to take the law into one's own hands, most of the times at the initiative of those who were supposed to be the supporters of a institutionalized law system. According to Richard Maxwell Brown, vigilantism was based on three key elements (self-preservation, the right of revolution, and popular sovereignty) and it proved that people were above a law which was often perceived as ineffective against the tumult of frontier violence. Interesting enough, there was also an economic reason behind vigilantism, since it was cheaper than the regular law system.

The continuing section of this article is dedicated to a study of the portrayal of frontier towns in the western film genre. This analysis starts from the premises that the whole Western genre was based, just like dime novels, on a well-established formula, which allowed little variation. The western was, first of all, a successful form of popular art and, like all popular arts, it had to be constructed upon a set of “conventions” which could be easily recognized and understood: “Westerns must have a certain kind of setting, a particular cast of characters, and follow a limited number of lines of action. A Western that does not take place in the West, near the frontier, at a point in history when social order and anarchy are in tension, and that does not involve some form of pursuit, is

simply not a Western” (Cawelti 1984: 31). If we were to apply this perspective to the way in which frontier towns were reflected in Westerns, we can conclude that a town which was not a constituent part of America’s moving frontier and which did not experience violence in its many manifestations simply did not serve the plot of a Western film. Therefore, the formula was more relevant than the historical reality. Thus, audiences found themselves attracted to a formulaic rewriting of a would-be successful period in American history and gradually lost interest in the history itself. And the more willing to embrace a quick on-screen form of historical success audiences became, the more filmmakers narrowed down the formula which brought forth such success. Consequently, a West that had been easily tamed and settled and orderly could not have served the purpose of such popular art formulas; so, the often exaggerated violence of frontier towns becomes a logical element within such formulas because it helped build the formula itself. An ultra violent West provided the necessary contextual recipe for a catchy formula which, in its turn, led to a successful Western. Within such a conceptual framework, the array of the representations of frontier towns by the Western movie industry dramatically dropped down to a very small number of patterns. Since the pursuit of historical realities was not the main focus, the town could be virtually always the same, with some degree of variation from one setting to another or from one cast of characters to another; actually, with few notable exceptions, the town was always the same, constructed on a very strict formula, which audiences largely embraced and didn’t manifest a vivid interest in seeing that change, as box office success would prove. Westerns did not look at the way frontier towns were, but at the way twentieth-century audiences thought it was; or, as Jon Tuska suggested, “about all we can actually learn from a twentieth-century Western film is what filmmakers *wanted* modern audiences to think about what life was like in the old West” (Tuska 1988: 4). What happened to frontier towns and life in the West in western movies somehow echoes what had previously happened to the West in Turner’s theory and Buffalo Bill’s Wild West show: it was virtually deprived of its geographical connotations, and its historical existence and typology was reduced to “a set of symbols that constituted, not history, but an explanation of history, and in that sense a myth. Its significance as a mythic space began to outweigh its importance as a real place with its own peculiar geography, politics and cultures. After 1893, for a vast number of Americans, the West became a landscape known through and completely identified with the fictions created about it” (McVeigh 2007: 26). And just like Cody’s West was a form of exaggerated history, the filmic images of frontier towns and cattle towns were more than often overrated in terms of daily violence and romanticized when to the typologies of the characters who routinely dealt with such violence. According to Will Wright, “while other societies reaffirm themselves through religious rituals and traditional observances, we seem to accomplish this, at least in part, through a return to faith in the land of the West. In fact, it seems that this land has become our tradition – a tradition based not on the West itself but on the myth of the West” (Wright 1975: 185).

While few serious studies have been dedicated to the western as a film genre, often misjudged and misinterpreted, labeled as B-category films and horse-operas, even fewer looked at the way in which towns were depicted in such films. One of the first relevant studies dedicated to this genre was Will Wright's *Sixguns & Society. A Structural Study of the Western*, in which he largely deals with the formulaic stories and patterns behind most westerns, and identifies four types of films: the classical plot, the vengeance variation, the transition theme, and the professional plot (Wright 1975: 31). I found the classical plot to be the most representative in terms of town depictions, because the very formula upon which it is built implies a town that is usually saved by an outside hero (I have identified, based on the plot and the lines of dialogue, a number of formulaic towns which seem to repeat, sometimes with notable difference, from one movie to another: "the progress through regress town", "the weak sheriff town", "the Easternized/Americanized town" - in terms of laws and institutions - , "the end of the world town", and "the end of the West town"). But, even within this sub-group, there is room for variation. First of all, it seems that all towns depicted in westerns were inspired, even though not always in a very visible way, by the myths surrounding cattle towns; almost all towns display some sort of violence which is either there, or arrives at the very beginning of the movie. Sometimes, such as in *Desperado: Badlands Justice*, directed by E.W. Swackhamer and released by TVW in 1989, there is a combination of the two approaches:

Caroline: *Mr. Booth, why don't you leave Magnolia?* / McCall: *Now?* / Caroline: *There's enough corruption in this town without you.* / McCall: *And what makes you think I'm corrupted?* / Caroline: *You're here.*

In reality, most of the frontier towns were rather peaceful; in Westerns, if a town was too peaceful and quiet, it meant that there was something wrong in the air, especially if violence is not understood only in its physical sense. On many occasions, violence was only implied and suggested, often associated with corruption and other forms of social failures.

But, whether violence was explicit or suggested, such towns always required a so-called "town tamer", someone who would fight violence with violence, who would act upon a moral code, and who would not leave town until his job was done. In his study, Jon Tuska identified a specific category of westerns, based upon their structure, which he named "The Ranch Story/Town Western": "This plot focuses on a background consisting of cattle or horse ranching. The emphasis may be on ranch life or town life, depending on whether the action takes place principally on the range or within the confines of a Western town. The conflict usually concerns some sub-group within the ranching community, rustlers, nesters, sheepmen, mustangers, capitalist exploiters (local or from the East), or dishonest bankers. The hero may be either a member of the existing community or an outsider who rides into a community and takes sides in an existing or emerging conflict" (Tuska 1988: 28). Many

films are based on the image of a town that needs a “town tamer”, and Richard Wilson’s 1955 *Man With the Gun* provides a very good example in this respect:

Saul Atkins: *Tollinger?* / Doc Hughes: *Might call him a town doctor, too. Ponca was a mighty sick town. Clint operated on it. Patient lost a lot of blood – but lived.* / Saul Atkins: *Town-tamer!* / Doc Hughes: *Always dresses in gray. Black would fit his profession better.* / Jeff Castle: *You figure you can tidy up a town single-handed, Mr. Tollinger?* / Clint Tollinger: *With a bit of luck, yes.* / Saul Atkins: *He’s been a hundred percent lucky and when it adds up like that, it ain’t luck.* / Stella Atkins: *But then you’re not a marshal or a sheriff.* / Jeff Castle: *He’s a town-tamer.* / Clint Tollinger: *The difference is there are no rules in my end of the business except maybe one – never stay in one town too long.*

A similar town, though approached from a slightly different perspective, is featured in Sergio Leone’s 1967 *A Fistful of Dollars*:

Silvanito: *We spend our time here between funerals and burials.* / Stranger: *Yeah, I’ve never saw a town as dead as this one.* / Silvanito: *You will never see another one like it.* / Stranger: *What’s wrong with the place?* / Silvanito: *We’ve had too many killings. You have seen the women? None of them are women. They’re widows. The place is only widows. Here you can only gain respect by killing other men. So nobody works anymore.*

The implications of the dialogue above go to a deeper level, as it actually implies that in a town in which there was no work left for anyone (except for the killers, the undertaker, and the barkeeper), there was always work for a town tamer. Thus, what we have here is a strange mix of Turner and Buffalo Bill: the town, which should have been the spearhead of civilization, made up of hardworking men, failed to fulfill its role, thus giving way to the other pioneer of civilization, the bullet. From this perspective, the town tamer becomes the atypical pioneer: he never settles, he doesn’t like to plow, he refuses to attach himself to the values of social life but, at the same time, he is the one that saves social life, thus allowing other people to settle and work the land. Perhaps the best known example in this respect remains *Shane*, directed by George Stevens and released by Paramount in 1953. In his analysis of this film, Will Wright drew upon some very relevant conclusions concerning the image of the tamer. He used *Shane* to support his theory of the wilderness vs. civilization basic opposition within the Western myth. But this apparently simple opposition becomes more complex if one takes into account the fact that, in most Westerns, towns, which were supposed to be the outstanding symbol of civilization, are wild instead of peaceful. Thus, *Shane* comes out of the wilderness of the mountains at the beginning of the film and will soon be faced with a different form of wilderness, a socially-triggered one, which caused violence and stagnation, if not regress, in an otherwise progressive community. As Wright noticed, *Shane*’s identification with western wilderness is only visual, not factual, and is suggested through his coming out of the mountains when the movie starts and his returning to the mountains when the movie ends. “In fact, he is the only character ever filmed alone against the spectacular mountains, just

as he is the only character to wear buckskins, a clothing style that clearly associates him with the wilderness” (Wright 1975: 58). What I find very interesting in *Shane* is the fact that the type of wilderness associated with the main character is not directly linked to the idea of classic western violence; on the contrary, it stands for a set of positive moral values and it becomes the only available tool to fight against social violence and the sense of loss of identity within the small town. We also witness here the classical dichotomy of West vs. East, in which the West, echoing, again, both Turner and Buffalo Bill, stands for America. The progress of the small town is not ensured through a cultivation of Eastern values but through the infusion of Western social values; the community becomes American by fighting against the East with Western tools. Thus, Shane, who is not attached to society, who has no social history of his own, becomes the only social coagulator in the film, and he helps coagulate and establish a small American community by imposing Western values on it. From this angle, the whole idea of a violent West and violent frontier is turned upside down, as it is implied that the West only became wild and violent when Eastern values interfered with the otherwise peaceful Western lifestyle. This threat to Americanness itself justifies the use of violence which, when associated with the classic code of the West, is no longer offensive, but defensive. It is no longer a means of social disorder, but a tool for enhancing social order. As Jon Tuska concluded, “a good man must resort to violence if he is going to bring about peace and personal prosperity” (Tuska 1985: 28). Only that Shane did not fight for his personal peace and prosperity, but for that of the community and, through that, he ultimately fought and resorted to mid-street showdowns and violence for the benefit of America itself. Therefore, it takes a Buffalo Bill-like character to save a Turnerian community. Shane is the tool of Americanization, but doesn’t find a place of his own in the community he saves. He is not the one to settle, he only makes settling possible. He opens the West for America by losing his own place in it. He ultimately gives a sense of identity to the community he saves by encouraging its members to adopt true American values. As Starrett, one of characters, puts it,

“That’s right. We can’t give up this valley and we ain’t going to do it. This is farming country, a place where people can come and bring up their families. Who is Ruff Riker or anyone else to run us away from our own homes? He only wants to grow his beef and what we want to grow up is families, to grow’em good and grow’em up strong, the way they was meant to be grown. God didn’t make all this country just for one man like Riker.”

The fate of Shane seems to be the fate of all town tamers or West tamers. In Raoul Walsh’s *The Big Trail* (Fox, 1930), Zeke settles a valley for a new community up to the point where the valley itself becomes too civilized for a man like him:

Ruth: Zack, you’re not really leaving us? / Zeke: Yeah, gal, I’m pulling out. You’re all nice and settled now. All this here valley is getting

altogether too civilized for me. Whenever I get more than three or four families within one hundred miles of me, I begin to feel kind of crowded.

The above dialogue also illustrates the paradox of taming the West: the more you open it to new settlers, the more you lose it. The town tamers acted upon a set of moral and social values, of which individual freedom was basic. While providing a town or a community with a new sense of freedom, he loses his own chance to freedom within the new context. The two forms of freedom, that of the individual and that of the community, become conflicting and the individual has to leave in order to give the community a chance to social and economic prosperity.

Another variation of the troubled town that needs a town tamer is what I would call the “progress through regress town”, echoing, again, the Turnerian theory of the American frontier. Clint Eastwood’s 1973 *High Plains Drifter* tells the story of the town of Lago that literally has to descend to hell and be born again (The Stranger asks the townsmen to paint all the buildings in red and, at the entrance into town, write Hell over Lago). Eastwood’s approach is a little more complex, as his character is hired not exactly to tame the town; he rather functions as a social coagulator, bringing the townsfolk together and teaching them how to face and deal with the threat of three approaching outlaws. He denies any ties with the community itself, but is the factor that re-builds the community, teaching a lesson about social cohesion and town unity:

Preacher: *See here, you can’t turn all these people out into the night. It is inhuman, brother. Inhuman!* / The Stranger: *I’m not your brother.* / Preacher: *We are all brothers in the eyes of God.* / The Stranger: *All these people, are they your sisters and brothers?* / Preacher: *They most certainly are.* / The Stranger: *Then you won’t mind if they come over and stay at your place, will ya?*

This movie questions even religion as a factor of social cohesion. Usually associated with the former Puritan East, religion loses much of its function within the community; in other words, the West cannot be tamed with Eastern tools, only with Western ones. Ideologically speaking, it takes the West to tame the West. Within such a framework, religion itself must succumb to the necessary tool of violence; where religion fails, the West prevails.

Another distinct type of town portrayal in westerns is what could be called “the town that has to be built / re-built”, and it reflects the need of a community to live in a proper town constructed on American values. Often, the town already exists, but it either gave in to sheer, seemingly uncontrollable violence, or is on the verge of falling into it. Anthony Mann’s *The Far Country*, released by Universal in 1955, constitutes a good example in this respect:

Hominy: *Who says we’re going to pull out? Me and Gritts and Molasses, we’re going to stay right on here through the winter. We’re going to make this a real town.* / Dusty: *You mean permanent?* / Grits: *Sure nuff. We’re going to have lampposts, sidewalks, might even have ourselves a church.* / Molasses: *I can sing hymns.* / Miner: *I got a wife and kids, might be I’ll move*

'em in. Build 'em a real home with a porch and a bathtub and everything. / Dusty: Why yeah, we can build a school and a courthouse, huh?

Duel in the Sun, directed by King Vidor and released by Selznick Releasing Organization in 1946, also focuses on the struggle to build what they call “a real town” by means of the railroad. Thus, we witness a combination of both Eastern and Western tools, mingled together in an attempt to transform a typically western town into a “real town”:

The Senator: Small ranchers! Ignorant nesters spoiling the open range with their measly fences. / Jesse: The railroad will bring new people, schools. Paradise Flats will become a real town. / Senator: And that same railway will ship a lot of immigrants from up north down here, and they'll start in votin' and puttin' in taxes.

This dialogue voices the ultimate concern that comes out of the common Hollywoodian portrayal of frontier towns: an advancing frontier demanded advanced towns, which acted upon new principles (occasionally, such principles had been previously implanted and only had to be restored); and this advancement was often achieved at the cost of social struggle and violence, used in a purgatory sense. As Murdoch noticed, towns in Westerns are not as much towns of the West as they are towns of the Wild West, because the latter fascinated audiences more than the former: “The picture which most of us hold in our mind’s eye is not the forests of Kentucky and Tennessee but the Great Plains and the mountains and deserts of the *real* West. Nor is the typical Westerner Daniel Boone protecting farmers from the Shawnee, or Davy Crockett chasing bears; the real West is filled with cowboys driving cattle, lawmen confronting badmen, the cavalry hunting Apache and Sioux and wagon trains bringing civilization with relentless inevitability. Our images derive from the screen and Hollywood proves the point: ten films all told have Daniel Boone as the central character, Crockett appears in eleven, Buffalo Bill Cody features in 47, Billy the Kid in 44m Wild Bill Hickok and Jesse James in 35 each, General Custer in 34 and Wyatt Earp in twenty-one. The West that excites admiration is also the Wild West” (Murdoch 2001: viii). This brings us back to the beginning of this article: Hollywoodian frontier towns are not the historical towns of the historical West, just as they are not the frontier towns of the whole West. Scripts and film directors confined the imagery of frontier towns to a very small fragment of the frontier itself, mainly its last days. The majority of westerns ignored the over two centuries-long conquest of the American wilderness and the urban life of America’s several frontiers in its movement to the West, focusing largely on the last thirty years or so and usually using for the setting of a town the cattle kingdom. And, whenever a town was not explicitly a cowtown, it either used to be one or was constructed on similar patterns, because, more than any other Hollywood genre, the essence of the Western was based upon conventions. Frontier towns, as featured in Westerns, were always in the middle of some conflict and, while finding a way out of that conflict, they, by means of the inhabiting communities, reaffirmed the much treasured values of

individualism and self-reliance, associated with America's democratic impulse. And these conventions were soon echoed in the popular history of the West, one of almost exclusively heroic and epic dimensions. The Western film was not a form of history; frontier towns and cowtowns were a different reality. But does that explain the consistency and intensity of such a fantasy?

Ultimately, the Western took over where Buffalo Bill and the dime novels stopped, and it nourished American popular culture with a myth that had constantly accompanied the history of the West. While providing a popular perspective on how frontier towns changed the West and helped build America, the Western equally mourns the loss of that era. It is as if Scratchy Wilson from Steven Crane's *The Bride Comes to Yellow Sky* met the Swede from *Blue Hotel*: both were faced with a West that was disappearing or had already disappeared. Whether historical or fictional, the West had to undergo and accept change as an inevitable step, as many characters in classic Westerns acknowledged:

Calamity: *There come a time in the life of every gold town when it either gets civilized or goes bust. Before it makes up its mind which, men go crazy drinking, gambling, whoring...cutting into each other's claims and shooting each other over trifles. Deadwood just happened to be in its hellfire days* (Rod Hardy's *Buffalo Girls*, Cabin Creek Entertainment, 1995).

Whitey: *There's sure lot of building going on around here. / Pokey: A church, new houses, a school. I tell ya what, it's getting so civilized they'll soon tell you where to spit* (John Farrow's *California*, Paramount, 1946).

Caught somewhere in-between historical reality and fiction, frontier towns remain a unique feature in the rapid development not only of American urbanism, but of American culture as a whole. Historically speaking, some of them made it to America's contemporary map and are present in academic studies of urbanism, others turned to ghost towns, while many others vanished for good, after a short but tumultuous life. Fictionally speaking, along with the West that made them possible, they permeated all layers of American popular culture, symbolizing the inevitable change America had to experience in order to become America itself. That change is best summed up by the following two lines from *Adventures in Brisco County, Jr.* (Brian Spicer, TVW, 1993) and *Gunfight at the O.K. Corral* (John Sturges, Paramount, 1957), respectively:

Big Smith: *Welcome to Sutter Creek. Five years ago, the gold ran dry. Now the Sheriff is dead, the mayor is running the brothel, and the minister is a drunk. My kind of town!* (*Adventures in Brisco County, Jr.*)

Wyatt: *There's no place in this town for you, Ike. The next time you ride in armed, you ride out feet first!* (*Gunfight at the O.K. Corral*)

REFERENCES

- Cawelti, John G. 1984. *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Dykstra, Robert R. 1968. *The Cattle Towns*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Haywood, Robert C. 1991. *Victorian West: Class & Culture in Kansas Cattle Towns*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Lenihan, John H. 1985. *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Lusted, David. 2003. *The Western*. Harlow: Pearson Education (Longman).
- McGee, Patrick. 2007. *From Shane to Kill Bill: Rethinking the Western*. Malden: Blackwell Publishing.
- McVeigh, Stephen. 2007. *The American Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Murdoch, David Hamilton. 2001. *The American West. The Invention of a Myth*. Reno: University of Nevada Press.
- Stratton, Joanna L. 1981. *Pioneer Women. Voices from the Kansas Frontier*. New York: Simon & Schuster.
- Tuska, Jon. 1985. *The American West in Film. Critical Approaches to the Western*. Westport and London: Greenwood Press.
- White, Richard and Patricia Nelson Limerick. 1994. *The Frontier in American Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Wright, Will. 1975. *Sixguns & Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press.

UN DEFİ AU TEMPS: IRINA MAVRODIN

Elena-Brândușa STEICIUC,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
selenabrandusa@yahoo.com

Abstract: Irina Mavrodin is one of the most outstanding figures of Romanian French studies. The article deals with various aspects of Irina Mavrodin's work, as a translator of French literature (especially the Proustian novel), as an essay writer (she had several Romanian Academy awards) and as a poet, who wrote both in Romanian and in French.

Keywords: French studies, translation, poetry, essay

Irina Mavrodin est un des repères incontournables lorsqu'on parle de rapports franco-roumains pendant plus d'un demi-siècle: elle est l'auteur d'essais critiques qui ont marqué des générations d'étudiants en littérature française, d'une longue liste de traductions (dont l'intégrale Proust), de poèmes en roumain et en français. Fêtée en 2009 pour son 80^{ème} anniversaire, la grande dame de la francophilie roumaine porte avec grâce le sceau de cette double appartenance, dont elle parle dans certains de ses ouvrages. La future poétesse, traductrice et essayiste a hérité des valeurs de la francophilie dès son plus jeune âge: son père, Anastase Mavrodin, ancien étudiant de Ch. Drouhet, était un «éminent professeur de français» au Lycée «Unirea» de Focșani et «grand ami de la France»¹; sa mère, Maria Mavrodin, fut une des premières femmes médecins ophtalmologues du pays. Ils appartenaient, comme se rappelle leur fille aînée, «à cette catégorie d'intellectuels, assez répandue à l'époque en Roumanie, qui étaient très francophones et très francophiles. Ils avaient à maintes reprises visité la France – je me rapporte ici à des événements de l'entre-deux-guerres –, ils parlaient le français et ils étaient très familiarisés avec la culture française, ils possédaient une bibliothèque avec beaucoup de livres français.»²

Inspirée cette «chaude intimité franco-roumaine»³, Irina Mavrodin décide de poursuivre des études de lettres, à une époque où «le désastre communiste était en train de s'installer en Roumanie»⁴ et le fait d'étudier une langue de l'Europe occidentale n'était pas «le meilleur choix» pour un adolescent. Elle termine ses études en tête du classement et va faire toute une carrière de professeur universitaire à l'Université de Bucarest, où elle donnera des cours de littérature française du XX-ème siècle, dans une perspective poétique/poïétique valéryenne.

Cette carrière a continué après 1989, car Irina Mavrodin s'est beaucoup investie dans d'autres universités de Roumanie et de France: elle dirige actuellement des thèses à l'Université de Craiova, elle collabore dans le cadre d'un mastère à l'Université «Lucian Blaga» de Sibiu et a été l'invitée de l'École Normale Supérieure, en 2000, pour diriger un stage de poétique. Fondatrice des *Rencontres des traducteurs à Suceava* (les éditions I-X se sont déroulées à l'Université «Stefan cel Mare» avec le soutien de l'Ambassade de France et du BECO de l'AUF), Irina Mavrodin ne cesse de transmettre aux nouvelles générations son savoir et son attachement aux valeurs de la Francosphère.

Depuis la soutenance de sa thèse de doctorat (*Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman*, 1972), Irina Mavrodin a publié une vingtaine de volumes d'essais en roumain et en français, contribuant ainsi à l'élargissement de la vision critique en Roumanie, surtout pour ce qui est du phénomène littéraire français: *Spațiul continuu (L'espace continu)*, Ed. Univers, 1972; *Romanul poetic (Le Roman poétique)* Ed. Univers, 1977; *Poussin – Praxis și metodă (Poussin – Praxis et méthode)*, Ed. Meridiane, 1981; *Modernii, precursori ai clasicilor (Les Modernes, précurseurs des classiques)*, Ed. Dacia, 1981; *Poietică și poetică (Poïétique et poétique)*, Ed. Univers, 1982; IIe édition, Ed. Scrisul Românesc, 1998; *Stendhal – Scriitură și cunoaștere (Stendhal – Écriture et connaissance)*, Ed. Albatros, 1985; *Punctul central (Le Point central)*, Ed. Eminescu, 1986; *Mâna care scrie (La Main qui écrit)*, Ed. Eminescu, 1994 – Prix de l'Académie Roumaine, Prix de l'Union des Écrivains; *Uimire și poësis (Émerveillement et poësis)*, Ed. Scrisul Românesc, 1999; *Cvadratura cercului (La quadrature du cercle)*, Ed. Eminescu, 2001; *Despre traducere literal și în toate sensurile (Sur la traduction littéralement et dans tous les sens)*, Ed. Scrisul Românesc, 2006; *Cioran sau marele joc/Cioran ou le grand jeu* (Ed. Institutul Cultural Român, 2007).

On peut voir, depuis ses premiers livres d'essais, cet intérêt pour le processus de création, pour ce rapport spécial qui s'instaure entre l'auteur et l'oeuvre en train de se faire. En fait, tout cela s'est concrétisé dans un volume fondamental, *Poietică și poetică / Poïétique et poétique*, qui a fait école (elle-même étant disciple de René Passeron dans ce domaine). L'approche du texte littéraire proposée par Irina Mavrodin s'appuie sur la «phénoménologie de l'acte d'écrire» et de «l'acte de lire», de même que sur l'esthétique de la réception, ou bien sur un concept qui lui est cher, celui d'«émerveillement», qui suppose un regard tout neuf sur les êtres et les choses.

L'activité d'Irina Mavrodin en tant que traducteur reste exemplaire sur toute l'étendue de l'espace roumain, quelle que soit la langue dont on traduit. À partir de 1967 (Madame de Staël, *De la littérature. De l'Allemagne. Corinne ou l'Italie*, anthologie, Bucarest, Ed. Univers), année après année, la panoplie de la traductrice, vaste et variée, réussit la performance de réunir des titres provenant de toutes les époques de la littérature française: Madame de Sévigné, Aloysius Bertrand, Eugène Delacroix, Gustave Flaubert (Prix de l'Union des Écrivains, 1985), Élie Faure, André Gide, Francis Ponge, Henri de Montherlant, Albert Camus, Maurice Blanchot (Prix de l'Union des Écrivains, 1980), Jean Cocteau,

Gérard Genette, Paul Ricœur, Gaston Bachelard, Albert Cohen, Pierre Chaunu, Émile Cioran, André Pieyre de Mandiargues, Patrick Rambaud, Paul-Louis Courier, Camille Laurens. Dernièrement, elle s'est dirigé vers d'autres espaces de la planète francophone, mettant en roumain le roman *Femme nue, femme noire / Femeie goală, femeie neagră* de Calixte Beyala, une des plus connues romancières d'origine africaine (Editions Trei, 2007).

Mais l'aspect le plus important de ce labeur, c'est la version roumaine de l'intégrale Proust, exploit des plus difficiles, qui lui a valu le Prix de l'Union des Écrivains en 2002 et le Prix «Julia Hasdeu»; d'ailleurs, tout ce labeur d'«interface» entre les deux cultures, roumaine et française, a valu à Irina Mavrodin le titre de Chevalier des Arts et des Lettres, accordé par la France en 1992 et le Prix «14 Juillet», en 1996.

En tant que coordinatrice de la collection «Lettres roumaines» aux éditions Actes Sud, la traductrice a donné la version française des textes de Mircea Eliade, *Le Roman de l'adolescent myope* et *Gaudeamus* (1992).

La poésie représente pour Irina Mavrodin une autre voie/voix, modelée par une sensibilité particulière, par une perception en même temps sensorielle et conceptuelle de l'univers, par cet *émerveillement* qui devient principe de création.

Les recueils de poèmes publiés depuis 1970 à ce jour ont en commun une formule poétique de la concentration maximale, d'une troublante concision, qui devient ainsi une matrice générant le sens: *Poeme (Poèmes)*, Ed. Cartea Românească, 1970; *Reci limpezi cuvinte (Froids limpides mots)*, Ed. Cartea Românească, 1971; *Copac înflorit (Arbre fleuri)*, Ed. Cartea Românească, 1978; *Picătura de ploaie (La Goutte de pluie)*, Ed. Cartea Românească, 1987; *Vocile (Les Voix)*, Ed. Cartea Românească, 1998 – Prix de l'Union des Écrivains; *Punere în abis (La Mise en abyme)*, Ed. Eminescu, 2000; *Capcana / Le piège*, édition bilingue, Ed. Curtea Veche, 2002; *Centrul de aur (Le Centre d'or)*, Ed. Scrisul Românesc, 2003 (Prix des Éditions Scrisul Românesc); *Uimire/Émerveillement*, édition bilingue, Ed. Minerva, 2007.

Deux des derniers recueils, *Capcana/Le piège* et *Uimire/Émerveillement* sont des volumes en roumain et en français, fruit d'un travail d'autotraduction sur lequel la théoricienne a longtemps médité. On y découvre une poésie vivifiante, un regard émerveillé et sage projeté sur le monde, scrutant avec humilité le mystère de la vie:

«Cet étonnement
devant un
pissenlit
est toute ma vie

toi tu ne comprendras pas
moi je ne comprendrai pas

ton étonnement est différent»⁵

Cette attitude devant le «miracle répété» est source de joie, à l'âge où la monotonie est invoquée comme une force «bénie» et cette *delectatio morosa* l'attire

plus que jamais. Le moi poétique se positionne quelquepart entre le monde concret qui l'entoure et le grand Tout, révélé par de fréquentes épiphanies. Imprégné comme par une quintessence de toutes les philosophies du monde, ce moi découvre avec le même plaisir les éléments les plus humbles du réel et la voie vers un niveau supérieur de compréhension, celui de l'harmonie et de la lucidité.

Pour la poétesse Irina Mavrodin il n'y a pas de tension entre la «voix roumaine» et la «voix française». En lisant ses poèmes écrits presque «en miroir», c'est-à-dire en roumain et en français, on se rend compte que dans son cas *l'entre-deux* théorisé par Daniel Sibony dans un fameux ouvrage⁶ n'est pas une fracture, mais un enrichissement permanent. À propos des écrivains se trouvant «entre deux langues, entre deux cultures», le chercheur marocain affirmait:

«...de telles entités ne viennent pas se recoller ou s'opposer le long d'un trait, d'une frontière, d'un bord où deux traces viennent s'ajuster ou se correspondre. Il n'y a pas deux identités différentes qui viennent s'aligner pour s'accoupler le long d'un trait qui les sépare. Au contraire, il s'agit d'un vaste espace où recollements et intégrations doivent être souples, mobiles, riches de jeux différentiels.»⁷

Chez Irina Mavrodin, ce «tangage», ce va-et-vient entre le versant roumain et le versant français de son être fait partie des «bénédictions» d'une identité assumée: celle d'une francophile «de souche».

*

Il suffit de lire les titres qui composent l'oeuvre d'Irina Mavrodin, titres couvrant plus de quatre décennies, pour se rendre compte que chaque volume contribue à un tout, divers et cohérent: essais critiques, traductions, poèmes, tout cela s'organise en une constellation au centre de laquelle pulse – incessamment –, une *forma mentis* créatrice. Chez Irina Mavrodin, le tissu de l'oeuvre et le tissu de la vie n'en font qu'un, et ils s'enrichissent mutuellement, traçant ainsi une voie que tout un chacun devrait s'efforcer de suivre.

NOTES:

¹ Irina Mavrodin, *Uimire si poiesis*, Craiova, Ed. Scrisul Romanesc, 1999, p. 156.

² Elena-Brandusa Steiciuc, *La Francophonie au féminin*, Iasi, Editions Universitas, 2007, p. 60.

³ Irina Mavrodin, *Uimire si poiesis*, Craiova, Ed. Scrisul Romanesc, 1999, p. 156.

⁴ Entretien avec Elena-Brandusa Steiciuc, *La Francophonie au féminin*, Iasi, Editions Universitas, 2007, p. 61.

⁵ *Le poème du pissenlit*, dans *Capcana/Le Piège*, p. 51.

⁶ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

⁷ *Op. cit.*, p. 13.

III. RECENZII

Rira... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones,
Christiane Ndiaye, collec. Essai, Mémoire d'encrier, 2008

Cet ouvrage de Christiane Ndiaye qui réunit un ensemble d'articles sur la thématique de l'humour et l'ironie dans les littératures et le cinéma francophones réunit près de quatorze articles sur cette problématique.

L'avant propos montre bien le sens de la démarche car il s'agit de s'interroger sur des thématiques: le sens de l'humour est-il national, culturel, individuel? L'humour littéraire est-il différent de l'humour cinématographique? L'humour dépend-t-il de la classe d'âge, de chaque individu, se modifie-t-il au fil des ans? Le rire semble universel, mais adapté à chaque culture et contexte et cependant, relève Christiane Ndiaye, les savants hésitent beaucoup à s'aventurer sur ce terrain. Le rire divise, blesse, agit comme un baume, il châtie aussi les mœurs. On ne rit pas pour rire. C'est fort de toutes ces remarques que ce livre s'est assigné la tâche d'inspecter le rire dans la littérature et le cinéma. L'ouvrage se compose de quatre parties:

- la première partie traite du «Rire des marges»;
- la deuxième partie traite des «figures et territoires du comique»;
- la troisième partie traite «Du texte à l'écran: clichés et stéréotypes»;
- la quatrième partie traite d'«Adaptations libres».

Dans l'introduction, Satha Rao analyse la «Perspective postcoloniale sur le comique dans la littérature et le cinéma francophones d'Afrique» et met en exergue les formes de rires notamment le rire des marges, le rire colonial, du rire néocolonial au rire postcolonial. Cet article s'appuie sur des romans africains pour montrer toutes les facettes et l'évolution du rire dans la littérature africaine et dans le cinéma africain.

L'article d'Alexie Tcheuyap dans «Formes et fonctions du comique» montre comment les figures du comique s'expriment dans la littérature africaine notamment *Sango Malo*, *Xala* (1974), *Guelwar* (1992). L'article se penche aussi sur les langages, ainsi que sur les situations et le comique qui s'appuie sur des films comme *Les couilles de l'éléphant*.

Momar Désiré Kane analyse l'humour dans «Trait d'esprit, trait d'union: la déterritorialisation comme fondement d'un humour subversif dans l'œuvre cinématographique de Djibril Diop Mambéty». L'analyse de l'humour se pose sur les films célèbres du cinéaste talentueux et atypique auteur de *Hyènes* (1991), *Touki Bouki* (1973). L'auteur analyse aussi «le trait d'esprit comme trait de caractère et comme matrice narratologique». Il analyse également «le monde comme projection et comme représentation». L'article porte aussi sur la marge en montrant la position marginale et ironique. La conclusion se referme sur la dialectique de modernité et de l'archaïsme.

Viviane Azarian analyse «La figure du policier dans *Badou Boy* de Djibril Diop Mambéty: un grotesque visuel». Elle se penche sur le grotesque visuel qui caractérise la figure de policier dans le film de *Badou Boy* (1970) en le rapprochant des ressources du comique mises en œuvre dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne. Le comique du film repose essentiellement sur les effets de contraste entre le personnage principal, coupable d'être trop libre et de ne pas être corruptible, et

le policier qui le poursuit. Ridicule, lourdaud, le policier subit le même traitement que les agents du pouvoir évoqué dans le roman africain.

Obed Nkuzimana dans «L'humour et le cinéma africain ou l'invincibilité des vaincus» montre comment les damnés de la terre se servent du rire sardonique et cynique pour tourner en dérision et rabaisser les hauts placés et les puissants qui promettent monts et merveilles mais n'offrent que la médiocrité.

La deuxième partie traite des «figures et territoires du comique».

L'article de Azouz Ali Ahmed «Entre héroïsme et démythification: Hassan Terro, un personnage atypique» du cinéaste Mohamed Lakhdar Hamina, est une adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre créée en 1964 par Rouiched. L'histoire raconte la guerre d'indépendance algérienne. Le personnage de Hassan est inspiré de Chaplin créant un tragi-comique où l'humour sert à exprimer la colère contre la guerre. C'est en réalité, la femme de Hassan qui joue le rôle de résistante. Celle-ci va finalement inspirer Hassan qui deviendra un vrai résistant.

Lyne Martineau dans «Chouchou, la bienheureuse, esthétique et éthique de Merzak Allouache et Gad Elmaleh» est une peinture de l'univers d'un travesti maghrébin vivant à Paris. Le film crée un humour nuancé qui nous fait vivre l'émotion des situations et évite ainsi la caricature qui caractérise souvent la mise en scène des milieux des travestis. Le comique sert ici à questionner la normalité et l'ordre moral traditionnel.

Walid El Khachab dans «Ironies urbaines: rire entre ville moderne et Médina cinématographiques en Afrique du Nord» est une réflexion sur trois coproductions (Europe-Afrique du Nord) où l'espace maghrébin et égyptien joue le rôle dans la construction des significations symboliques. Dans *Halfouine* (Tunisie 1990), l'humour balise le parcours d'un adolescent qui s'évade de la cage de la maison paternelle pour faire l'expérience de certaines libertés qu'offre le Hammam.

La troisième partie traite «Du texte à l'écran: clichés et stéréotypes».

Christiane Ndiaye dans «Laferrière et la mise en scène des mythes et des meubles: de la difficulté de retourner sur le dos les stéréotypes».

Le film adapté du roman «Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer» est une dénonciation des clichés et des stéréotypes sur les noirs. Christiane Ndiaye montre que l'adaptation cinématographique est moins heureuse que le roman car le deuxième par le procédé d'écriture du rabaissement humoristique et d'inversion permet d'arriver à sa finalité, alors que le film installe le cinéphile dans la confusion à travers le jeu des acteurs qui complaisent l'homme noir et la femme blanche dans leur rôle d'objet de consommation.

Mehana Amrani dans «A roman Grave, film caricatural: l'étrange réécriture filmique de *l'honneur de la tribu* de Rachid Moumouni» est une adaptation d'une œuvre littéraire. En abusant des techniques de la caricature, le film transforme le propos du romancier. Zemmouri veut manifestement montrer le processus qui a généré le terrorisme intégriste tandis que le tragi-comique de Mimouni comporte une dimension plus philosophique que le film ne rend pas.

Lila Medjahed dans «De l'autodérision à l'ironie dans la réécriture cinématographique du *Gone du Chaâba*». Le roman d'Azzouz Begag (1986) subit une transformation importante qui produit un écart considérable entre les deux œuvres: roman/film. Plusieurs scènes du roman sont réinterprétées par le cinéaste français,

Christophe Ruggia, selon les schèmes culturels différents. L'article de Lila Medjahed montre ces divergences à travers les configurations socio-symboliques qui apparaissent à l'écran.

Le Quatrième partie traite d'«Adaptations libres».

Francoise Naudillon dans «Dérision et mort dans *La rue Cases-Nègres* et *Une saison blanche et sèche*». Ces adaptations cinématographiques de la cinéaste Euzhan Palcy des œuvres littéraires *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel (1950) et *Une saison blanche et sèche* d'André Brink (1979) traitent des conditions des Noirs dans le monde où la mort est omniprésente. Cette étude est une mise en scène des rituels funèbres dans un processus de catharsis de détachement par rapport au sujet traité: la souffrance et la mort. Les procédés de «l'humour rouge» et de «l'humour noir» sont utilisés pour sublimer la mort.

Djemaa Maazouzi dans «Le sordide et la poésie du rire dans les mots et les images de Mehdi Charef». L'article essaie de saisir la parole poétique du cinéaste écrivain Charef. Son cinéma est un déplacement et un dépassement du traitement de la marge.

Mylène F. Dorcé dans «Le *Goût des jeunes filles* de Dany Laferrière: De l'œuvre romanesque à la production cinématographique» traite des similarités et des différences entre le roman et la production cinématographique du *Goût des jeunes filles*. Il s'agit aussi de traiter des fonctions de l'ironie dans les deux œuvres.

Hanane Essaydi dans «Quelques aspects de l'humour et de l'ironie dans l'adaptation cinématographique de *Xala*, roman d'Ousmane Sembène» montre le même rôle culturel et sociopolitique des deux œuvres. La réécriture filmique de *Xala* vient ainsi corroborer le projet idéologique et programmatique qui sous tend le roman: la contestation sociale, économique, politique et culturelle.

Des notices biographiques referment l'ouvrage de Christiane Ndiaye.

Au total, on peut dire que cet ouvrage est une contribution importante à la critique du cinéma africain et qui montre le lien entre littérature et cinéma. C'est un ouvrage qui permet de lire l'humour et l'ironie dans les œuvres littéraires et cinématographiques francophones et africaines dans des perspectives pertinentes et propres à leur contextes. Voici, un ouvrage qui incitera des cinéphiles francophones et africains à fréquenter davantage le FESPACO.

Alain-Joseph SISSAO
alainsis@gmail.com

Andrei Codrescu, *The Posthuman Dada Guide. Tzara and Lenin Play Chess*, Princeton University Press, 2009

În primăvara anului 2009 a apărut la editura Princeton University Press o nouă carte a lui Andrei Codrescu, *The Posthuman Dada Guide. Tzara & Lenin Play Chess*. Cartea a fost primită cu mult entuziasm de către criticii americani și în egală măsură de către cititorii. Fără a fi o lectură ușoară, ci dimpotrivă, obligând la un pact textual de factură postmodernă, textul intrigă prin asocierile lexicale neobișnuite și contaminările de sens, într-un joc complicat al imaginației și umorului. Demersul narativ cu valențe

rizomatrice amestecă ficțional elemente de religie, politică, istorie și mitologie. Lumea întregă, deconstruită în elemente minimale, va fi rearanjată într-o ordine total neașteptată, dar realistă, ce sădește incertitudine în mințile cititorului prin așezarea adevărilor de-a gata sub un ideologic semn al întrebării.

Această metodă de lucru interogativă de lucru, dublată de o conștientă și voită autocontradicție, structurează întregul eseu, voit un „ghid impractic” de revitalizare a dadaismului într-o epocă a postumanității: a duce o viață Dada, spune autorul, este și a fost mereu o alegere autodistructivă; cu toate acestea, fără Dada nu poate exista nimic cu adevărat nou, iar a crea ceva original pare a fi un deziderat pe cale de dispariție într-o lume aflată în pericol de supra-tehnologizare. În stilul manifestelor lui Tzara, eseu abundă în sintagme ce, decontextualizate, pot fi luate ca definiții: Dada este un mecanism de creat timp, Dada creează o anti-lume, Dada e împotriva totului și Dada este un simbol al libertății.

De pe poziția de promotor al dadaismului, autorul construiește acest „manual” cu mijloacele proprii curentului, iar concluzia, generată de asocierile unei logici poetice, este cel puțin surprinzătoare: în ciuda faptului că materia primă a acestui curent este cuvântul, relația dintre dadaism și tot ceea ce poate fi numit limbaj este problematică. Folosit ca unealtă pentru formarea de ideologii anoste, limbajul a fost separat în contemporaneitatea postumană de esența ființei. Scopul Dada este acela de a reda umanității existența liberă în interiorul limbajului. Dada, spunea Tzara în manifestul 1918, nu înseamnă nimic. Ducând mai departe această idee către postmoderna supremație a textului asupra realității, autorul ghidului postulează existența în interiorul cuvântului. Secretul înțelegerii unui text, spune el, constă în reinventarea cititorului în interiorul textului prin atribuirea arbitrară a unui pseudonim ce va înlocui în cele din urmă cititorul și-l va plasa în parametri textuali. A locui în interiorul textului înseamnă a locui în interiorul nimicului. Dar dadaismul revitalizează cuvântul, în așa fel încât acesta poate conține în paradigma sa, atât sensul de bază, cât și totalul său opus. Astfel, a trăi o viață Dada înseamnă în cele din urmă a trăi paradoxul, ca tot și nimic simultan.

Contradicția, ca metodă de lucru, este prezentă încă din titlu. Un ghid pentru o viață Dada adresat indivizilor postumani pare a fi în esență o construcție oximoronică. Dada militează pentru supremația momentului prezent. Aici și acum pare a fi singura matrice spațio-temporală acceptată; or, a construi un ghid înseamnă cu siguranță a proiecta în viitor. Pe de altă parte, alăturarea dintre dadaism și postuman pare a fi iarăși dovada unei profunde contradicții. Temenul postuman, consacrat prin scrierile SF, conține în paradigma sa supremația tehnicii asupra individului cu tot ce presupune aceasta: logică excesivă, lipsa imprevizibilului, corpuri depersonalizate și nu în cele din urmă, dependența de tot felul de mașinării parazitare. Postumanul desființează realitatea înlocuind-o cu un sinonim virtual și anulează lumea așa cum o știm. Naturalul este așezat între paranteze, o metodă „ecologică” de înlocuire a acestuia cu un sinonim artificial controlabil. La popul opus se află Dada, al cărei scop este, spune scriitorul, de a șterge cu ajutorul inspirației parantezele puse în jurul cuvântului și de a reda naturalului imprevizibilitatea cuvenită: „A pune lumea între paranteze sau ghilimele e un mod eficace de a o șterge. Dada este unealta

cu care se îndepărtează aceste paranteze și cu care lumea este extrasă din interiorul ghilimelelor cu ajutorul forcepsului inspirației”^{*}.

Dada militează pentru tot ce este în afara tehnicii, deci în afara rațiunii, pentru redarea naturaleții limbajului și de-tehnologizarea umanului, căci scopul Dada este de a elibera omul de orice formă de dependență, fie ea tehnică, politică sau socială. Astfel, acest ghid presupune o negare profundă a tot ceea ce presupune existența într-o lume postumană. Iar dacă cititorul, prins în acest joc al negației, are dubii dacă textul îi este adresat, sau dacă natura sa este mai mult sau mai puțin postumană, autorul îl îndeamnă la un demers introspectiv și cuantificabil: individul este sfătuit să analizeze cu grijă următoarele elemente devenite părți integrante ale corpului său: orașul, casa, calculatorul, telefonul mobil, toate acele părți ale corpului ce nu sunt organice și care creează o dependență malignă. Dacă mai mult de 60% din corp este format din aceste dispozitive simbiotice, atunci individul poate fi cu siguranță catalogat ca postuman. Mai mult, umanul rezidă în ceea ce rămâne după înlăturarea tuturor mecanismelor tehnice, în acel nucleu ce nu poate fi găsit în realitatea virtuală a postumanității. Acestui miez de existență ajuns aproape neidentificabil îi dedică autorul ghidul său „impractic”.

Pornind de la interogația inițială, individul, așezat confortabil în propria postumanitate, se trezește captiv într-o întreagă serie de întrebări ce au ca unic răspuns viața Dada, singura cale de revenire la starea inițială. Miezul dadaismului e negarea a tot ceea ce deja există, negare prin care se conturează o „antilume” caracterizată de o dezordine artistică și lupta împotriva a tot ceea ce poate fi închistat în definiții. Dada creează un vid de sens ce trebuie acoperit cu spontaneitatea și creativitatea refuzată de o lume supratehnologizată. Astfel, prin acest ghid ”postuman” autorul pledează pentru o întoarcere la umanitate și așezarea la bază a creativității poetice.

Justificată fals printr-o nostalgie pentru ordine, structura cărții o reproduce pe cea a unui compendiu de idei și termeni așezați alfabetic, un manual pentru înțelegerea și aplicarea unei metode Dada de viață. Mimând structura cerută de peisajul postuman în care se plasează, textul ascunde în spatele ordinii aparente o lectură rizomatică ce aleargă cititorul de pe o pagină pe alta, înainte și înapoi, forțând atât limbajul cât și lectura în afara tiparelor encraticice ale postumanității. Prin forma aparentă a unei baze de date, autorul se situează în interiorul matricii acestui tip de existență, numai pentru ca, odată aflat acolo, să o poată deconstrui în unități minimale. Reansamblarea acestora devine un joc al paradoxului ce va reda umanității naturalul și limbajului puterea de a semnifica. Mesajul transmis prin acest puzzle postmodern este că Dada poate să extragă realitatea din mediul ei virtual și să o redea lumii prin accentuarea naturalului. Întregul ghid e un îndrumar al întoarcerii către umanitate, al redării libertății de mișcare în infinitul limbajului, un ghid al naturalizării corpului ce încetează astfel a mai fi o metaforă golită de sens pentru înțelegerea cuvântului „uman”. Paradoxul, metafora poezia, sunt uneltele cu care individul trebuie să lupte împotriva postumanității și să își construiască o viață Dada. Codrescu luptă cu armele lui Tzara și militează astfel pentru supremația cuvântului asupra tehnicii, a textului asupra lumii, teorii ancorate istoric în paradoxul dadaism.

^{*} Traducere proprie: “Putting the world between either parentheses or quotes is an effective way to erase it, [...] Dada is a tool for removing parentheses and removing the world from between quotes with the forceps of inspiration.” (Codrescu 2008:9)

Întregul miez al intrigii ficțiunii istoriografice este jocul de șah dintre Lenin și Tzara din Zurichul anului 1916 prin care se contextualizează nașterea culturală și politică a secolului XX. Plasarea spațio-temporală este și ea, ca orice amănunt al textului codrescian, încărcată de semnificații. Într-o lume răvășită de primul război mondial, Elveția oferă prin neutralitatea ei o oază de liniște ce aduce laolaltă refugiați, atât poetici (Tzara), cât și politici (Lenin). Zurich devine capitala celor alungați de război, un loc de o intensă energie creatoare prin aflarea în același loc a celor ce aveau să schimbe viitorul întregii lumi. Zurich e un haos primordial ce conține în formă incipientă întreaga ideologie a secolului XX. În timp ce Tzara crea zgomotoase manifeste Dada pe scena cabaretului Voltaire alături de Hugo Ball și Francis Picabia, Lenin împreună plănuia în liniștea bibliotecii revoluția bolșevică ce va schimba viitorul Europei. Profitând de plasarea în aceleași coordonate spațio-temporale ale acestor doi simboluri ale viitorului, Codrescu îi așează în fața unei table de șah, într-un joc a cărui miză nu este alta decât următorii 100 de ani ai omenirii. Bineînțeles, cei doi nu știu pentru ce joacă, dar sunt animați de același simț al nedreptății și luptă, pe căi diferite, pentru destabilizarea vechilor elite. Mai mult, poetul și tacticianul sunt aduși la aceeași masă de un simț acut al realității ce determină viziuni radicale și antonimice asupra lumii. În timp ce Lenin visează o viitoare nouă ordine umană, Tzara militează pentru supremația creativității și a prezentului. Din acest moment fatidic al anului 1916, dadaismul și comunismul se vor dezvolta paralel, ciocnindu-se periodic în viitor, în momentele de criză ale umanității, pentru reiterearea jocului de șah initial. Căci, dacă dezvoltarea comunismului a dus la transformarea umanului în postuman prin acel dicton leninist “putere sovietică plus electricitate”, Dada se află la baza fiecărei revoluții artistice prin negarea regulilor impuse de orice curent anterior.

Dacă acest joc de șah a avut într-adevăr loc în 1916, nu avem de unde să știm, dar cu siguranță s-a întâmplat în 1990, când Codrescu își scria în eseul *Dispariția lui Afară* propriul manifest, de data asta unul al exilului. În această lucrare scriitorul imaginea reprezentarea momentului genezei unei civilizații exilice sub forma unei fotografii în care Lenin și Tzara sunt aplecați asupra aceleiași table de șah. Autorul se întoarce intertextual la una din ideile sale mai vechi, jocul tactic dintre politică și poetică, joc care, spune el, „continuă și în zilele noastre” (Codrescu, *Dispariția lui Afară: un manifest al evadării*, Editura Univers, București, 1995, p. 57). Se rescrie astfel întreaga istorie a modernității prin prisma unei arbitrarități culturale generate de lupta dintre rigiditatea regimului autarhic și creativitatea artistului disident. Lupta se dă în spațiul neutru al exilului ce devine astfel o matrice a creativității absolute, singurul spațiu posibil în care determinantele etnico-naționale nu reprezintă piedici în calea dezvoltării individuale.

Cartea nu este o istorie a dadaismului și nici nu certifică veridicitatea datelor. Dar prin plasarea pe o linie narativă cu valențe istoriografice a genezei acestui curent, autorul reușește să traseze o paralelă între două lumi, cea din Zurich 1916 și cea actuală. Punctele comune identificate conturează, atât un trecut cât și un prezent aflat la răscruce. Realitatea se schimbă, oamenii se găsesc în fața unor noi provocări și se confruntă cu probleme asemănătoare. Mai mult, cele două lumi sunt surprinse într-o relație de cauzalitate. Nu se proclamă deschis câștigătorul primei runde a jocului de șah, dar din înlănțuirea istoriografică a eseului codrescian cititorul este lăsat să creadă că acesta este Lenin. Așa se explică dezvoltarea comunismului ce presupune ștergerea diferențelor și dezvoltarea tehnicii, politică ce are consecințe puternice asupra prezentului și duce la transformarea umanului în postuman. Din această perspectivă prezentul devine o consecință

a jocului sorții, căci, în ciuda caracterului analitic și a ciocnirilor ideologice (în timp ce Lenin folosește în jocul său logica tactică a revoluționarului comunist, Tzara este fascinat de haosul ascuns în spatele ordinii aparente a pieselor), jocul de șah rămâne supus fatidicului. Dar prezentul pune lumea în fața unei runde secunde. E timpul să câștige Dada, spune Codrescu prin ghidul său, asumându-și poziția de continuator al luptei pentru libertate absolută și supremația artei și a vieții. Dada este, în ciuda caracterului său contradictoriu și imediat, singura soluție pentru viitorul umanității.

Conturându-și eseul cu o aură de factura mitologică, autorul coboară și mai mult pe axa temporalității. Se rescrie astfel întreaga istorie a lumii prin așezarea la bază a interdependenței dintre ființa umană și diferite forme de limbaj, ca prime elemente artificiale de viață. Autorul cuprinde în ficțiunea sa istoriografică o surprinzătoare geneză a ceea ce el numește „proto-umanism”, un precursor al actualului postumanism. Întreaga lume pare a fi din această perspectivă un arbitrar joc al șanselor, o permanentă luptă între natural și tehnologie în care jocul de șah din Zurich 1916 devine doar un fragment episodic. De fiecare dată când umanitatea întregă pare a fi la răscruce, cei doi, Lenin și Tzara, simboluri ale două forțe antagonice, se vor așeza din nou la masa de joc.

Anunțată pe piața românească în traducere pentru sfârșitul acestui an, cartea lui Andrei Codrescu are darul de a aduce în prim plan concepte uitate și de a le plasa în cele mai neobișnuite contexte. Cititorul este obligat la o lectură erudită în intertextul căreia pot fi identificate teorii de factură postmodernă pe care autorul le transformă în confesiuni ale unei minți construite în jurul lor. Ghidul Dada devine astfel un dicționar de momente cheie, personaje, teorii literare și filozofice ce transgresează spațiul realității virtuale și caută aplicabilitate în viața de zi cu zi a individului postuman. Concluzia întregului eseu pare a fi că arma ultimă a dadaismului, ce poate fără îndoială distruge postumanitatea și poate reda vieții dimensiunea sa artistică, este umorul, în toate formele sale, dublat de negație.

A râde și a nega totul într-o forma creativă, la asta se poate reduce în cele din urmă ghidul Dada, la o existență bazată pe contradicție, un fel “de-a râsu-plânsu” cu valențe creatoare.

Oana-Elena STRUGARU
oana_andriese@yahoo.com

**Radu Pavel Gheo, Dan Lungu (coordonatori),
*Tovarășe de drum. Experiența feminină în comunism, Iași, Polirom, 2008***

Dulceag-amare pagini de memorialistică mi-a fost dat să citesc pe nerăsuflăte într-o antologie nu de multă vreme apărută la Editura Polirom, *Tovarășe de drum*. Fără să o mai pot lăsa din mână, am pornit la drum alături de aceste tovarășe ale literelor românești și am regăsit, cu voie sau fără voie, atât experiențe personale de la vârsta primei copilării, cât și povești auzite de la rude și cunoștințe despre care aveam destule dubii dacă să le dau crezare sau dacă sunt simple ficțiuni ale unor oameni supuși atâta vreme regimului opresiv. Și nu mică mi-a fost mirarea când, odată închisă cartea citită cu sufletul la gură le-am revăzut, ca într-o imagine îngălbenită de vreme, pe femeile din vremea copilăriei mele, reconstituite din

fărâme ale mărturisirilor altor câteva femei. Apoi dintr-o dată am înțeles: cele șaptesprezece doamne care au acceptat să deschidă sertare de demult închise ale existenței lor și să ne facă părtași ai „aventurilor” din înfloritoarea „epocă de aur” au trăit aceleași vremuri ca și noi, au simțit aceleași lipsuri și frustrări, s-au confruntat cu aceleași neajunsuri materiale, deci se poate spune că într-un fel intențiile regimului se împliniseră, noi toți fiind doar pionii mecanici în uniformitatea monotonă și dezolantă a sfârșitului de mileniu. *Experiența feminină în comunism* are aceleași ecouri în mintea noastră, a tuturor femeilor din România, și este realmente demn de admirație faptul că, în sfârșit, unele dintre cele mai reprezentative dintre „tovarășele” scrisului românesc și-au adunat amintirile pentru a reînvia fărâme ale vieții cotidiene de dinainte de 1989.

Volumul a fost coordonat și prefăcut de către scriitorii Dan Lungu și Radu Pavel Gheo și este alcătuit dintr-o suită de mărturii, una mai fermecătoare decât alta, fiecare povestind din perspectivă personală și cu resurse proprii despre felul cum au resorbit – sau nu – această epocă brutalizantă a comunismului românesc. Ceea ce este cu atât mai admirabil e faptul că figurile feminine care se constituie în autoarele de drept ale cărții au știut să-și privească propriile experiențe ale trecutului cu destulă detașare, încât să rezulte povestiri cu caracter memorialistic din care răzbat ironia sau sarcasmul, delicatețea sau profundul dezgust față de statutul lor de atunci de „personaje” aparținând înfloritoarei „clase muncitoare” care trebuia să clădească sau să consolideze cu însuflețire realismul socialist. A cărui atmosferă este descrisă cum nu se putea mai bine de către editorii cărții, în prefața semnată de către aceștia:

Lucrurile stau în felul următor: se dă o țară plină de betoane, fontă și salopete, se adaugă magazine doldora de conserve de pește și cozi la orice, un șef tâmpit, plus două-trei culori, destul de terne. Nu, nici vorbă de pantofiori pastelați, ciorapi fini, tocuri sofisticate, șampoane și rujuri de firmă sau, mă scuzați, sanitary pads. Nu, nici urmă de mall-uri. Aaa, neapărat trebuie adăugate croitoresele de cartier, mici vrăjitoare într-ale modei, trăgând cu ochiul în revista Burda. Ei bine, în această țară se dă drumul unor sufletele sensibile și li se spune: Fiți femei!. Vă întrebați cum se descurcă? Hmmm, greu de povestit, trebuie citită cartea.

Odată (re)introduși în atmosferă, începi să citești, să adulmeci cu nesaț istorioare învăluite în fine ironii sau în nostalgii amăruie, să descoperi Personajul, întotdeauna același și totuși de fiecare dată altul. Cele care au acceptat să devină personajele acestei cărți sunt Adriana Babeți (*Sarsanela*), Anamaria Beligan, (*Halatul Veronicăi*), Carmen Bendovski (*Lungul drum al comunismului către sfârșit*) Rodica Binder (*Chiar așa?*), Adriana Bittel (*Servus, Reghina*), Mariana Codruț („*Atunci am învățat să renunț*”), Sanda Cordoș (*Din umbra viitorului luminos*), Nora Iuga (*Scrisoare către un prieten*), Cerasela Nistor (*Cerul negru-rozaliu*), Ioana Ocneanu-Thierry (*Eu, una, n-am suferit!*), Simona Popescu (*HoRor! Cool!*), Iulia Popovici (*X și Y*), Alina Radu (*O zi din viața Alinei Viktorovna*), Doina Ruști (*Ginecologii mei*), Simona Sora (*Bibliotecile spitalelor mele*), Mihaela Ursa (*O poveste de fată*), Otilia Vieru-Baraboi (*Aha*). Și lăsând la o parte nostalgiile inevitabile, ceea ce surprinde până la urmă din punct de vedere compozițional este surprinzătoarea unitate a cărții. Citind ai senzația că fiecare istorioară povestită este continuată sau completată de următoarea, ca și cum fiecare dintre cele șaptesprezece autoare ar fi devenit, fără să se fi gândit dinainte la asta, co-autoarele aceluiși roman din care răzbate un singur Personaj rotund și unitar, femeia sufocantului comunism, trăit zi de zi, identificabilă cu milioane de femei „obligate în majoritatea cazurilor să fie deopotrivă soții de tip tradițional, *oameni ai*

muncii și tovarășe de luptă și de viață". Cu toate acestea trebuie precizat, ca să fie bine înțeles de către toată lumea, că nu este vorba despre o carte feministă sau, și mai rău, propagandistică, ci despre un document de sinceritate, uneori chiar de sobră sinceritate, în care realitatea trăită este transformată într-o dulce și suavă literatură non-ficțională de tip memorialistic. Scrise sub forma unor simple memorii, a unor fragmente de jurnal imaginar, a unor epistole sau dialoguri imaginare, ori chiar sub formă de proză scurtă, ele completează un gol care lipsea din raftul mărturisirilor de acest gen. De altfel, nu mărturia în sine trebuie judecată, așa cum susține și Radu Pavel Gheo, ci textul însuși, fiecare original în felul său sub aspect stilistic și compozițional, dar toate unitare sub aspect tematic, căci vorbesc într-un mod aparte despre lucruri neplăcute, uneori chiar sordide.

Analizând particularul în contextul general al mărturisirii, este interesant de remarcat faptul că pretextul care declanșează filonul confesiv la toate cele șaptesprezece autoare ale volumului este unul deosebit de banal. Fiecare incursiune în memorie începe cu relatarea unui fapt cotidian sau, mai rar, de existență, care astăzi nu ne surprinde decât prin felul cum banalitatea putea provoca atunci, din neștiință sau din cauza lipsurilor de orice fel, adevărate drame de conștiință. Sunt evocate astfel „sute de plase, genți, sacoșe, rucsacuri, coșuri, geamantane ori cine mai știe ce catrafuse pe care o femeie le-a târât după ea vreme de o jumătate de veac și mai bine” (*Sarsanela*, p.18), „chiloții tetra, pliculețul cu fluturaș, masa de bucătărie, [...] halatul Veronicăi” (*Halatul Veronicăi*, p. 47), ca simboluri pentru primele „întrebări-răspunsuri privind dragostea trupească”, impresii fragmentare despre Congresul al-XIV-lea al Partidului dintr-un „jurnal *post factum* și năuc” (*Lungul drum al comunismului către sfârșit*, p. 65), un sfârșit de aprilie „altfel decât cel de acasă” într-un loc sugestiv denumit „niciunde” în lungul drum al exilului (*Chiar așa?*, p. 75), câteva pagini dintr-un jurnal din anii '80 scăpate de focul mistuitor al uitării dintr-un „căzanel de pe balcon” (*Servus, Reghina*, p. 89), povestea „prețioasă” a profesoarei Gertrud B., o săsoaică plecată la finele deceniului șapte cu întreaga familie în Germania Federală, considerată „absolut necesară în economia volumului moșit de Dan și Radu, pentru a reface atmosfera anilor ceaușști, frustrați pentru toți, dar cu asupra de măsură pentru femei” („*Atunci am învățat să renunț*”, p. 107), nașterea unei fetițe „într-una din maternitățile din Cluj”, „la începutul lui decembrie 1989” (*Din umbra viitorului luminos*, p. 129), o plimbare până la colț de stradă, într-o zi de 3 martie, după o conservă de pește „pentru Dracula” care declanșează confesiunea epistolară (*Scrisoare către un prieten*, p. 141), „fluturatul acela al mâinii”, întâlnit și în *Nemurirea* lui Kundera, de fapt „povestea unui copil crescut în mahalaua Bacăului, lângă cartierul Izvoare, la doi pași de Siretul galben și năsipos care traversează Moldova toată” (*Cerul negru-rozaliu...*, p. 153), „vremuri demodate”, în care „te plimbi cu alesul câteva sute bune de kilometri înainte de a trece la acțiune” (*Eu, una, n-am suferit!*, p. 177), „cel mai folosit adjectiv însoțitor” al istoriilor petrecute „pe vremea întunecatului comunism”, „*horror* (pronunțat apăsător, româneste, *horror* – cuvânt exorcizant-ilariant, uneori un fel de *cool* folosit la mișto)” (*HoRor! Cool!*, p. 191), prima menstruație apărută odată cu Revoluția (*X și Y*, p. 219), „o zi din viața Alinei Viktorovna”, începută „cu stângul de dimineață” (*O zi din viața Alinei Viktorovna*, p. 233), prima vizită la ginecolog odată cu începutul armatei (*Ginecologii mei*, p. 249), o legătură cel puțin surprinzătoare „pe care trebuie să o fi remarcat cineva” „dintre critica literară și chirurgie” (*Bibliotecile spitalelor mele*, p. 261), cei optsprezece ani împliniți în 1989 încununați de trăirea feminității „în deplină inconștientă, uneori ca o plantă, alteori ca un animal, cum numai la vârsta aceea e cu putință, în ciuda mirărilor pe care le-ar putea trezi afirmația în această epocă hipersexualizată” (*O poveste de fată*, p. 277), un *Televizor* în care apar „Ceaușescu și nevastă-

sa în vizită, nu mai contează unde. Se taie panglica, se gustă pâine cu sare, se iau copiii mici în brațe și ni se face semn nouă, publicului din toată țara”. (*A-ha*, p. 295) Ei, tovarășe și tovarășe, v-ați regăsit cumva trecutul și ați început deja să dați viață altor și altor istorisiri pornind de la aceleași fărâme de amintiri? Nu e rău, cine știe, poate că încă mai e nevoie de astfel de cărți care să reconstituie, ca într-un fabulos tablou postmodern, o „epocă de aur” pe care am trăit-o cu toții, nemairămânându-ne astăzi decât să explorăm literatura care s-a născut din banalități cotidiene de altădată, valorificate în scopul purificator al confesiunii.

În ciuda aparențelor, nu văd nicio tendință de autovictimizare a femeilor în acest volum... Întrevăd însă niște inițiative fericite în direcția cărora ar putea să meargă confesiunile și poveștile de altădată, căci, nostalgici sau nu, unii dintre noi au încă amintiri legate de perioada de dinainte de '89. Cert este că foarte puțini se gândesc să scrie o carte despre ele, deși piața editorială românească a fost invadată în ultimii ani cu zeci de cărți în care sunt prezentate ororile comunismului. O mulțime de jurnale carcerale, mai mult sau mai puțin „sincere”, memorii mai mult sau mai puțin șocante despre ororile regimului ne-a adus în librării ultimul deceniu, însă foarte puține mărturii despre viața de zi cu zi a românului obișnuit, cel mai semnificativ Personaj al unei istorii de câteva zeci de ani. Cartea intitulată sugestiv *Tovarășe de drum* aduce în prim-plan câteva din temele pe care ar trebui să le abordeze mai cu seamă acest tip de literatură. Ea dezvăluie subtile povești de viață, prietenii, fărâme de destine construite în jurul frustrărilor și a deznădejdlor provocate de goana nebună după alimente sau banale obiecte de uz casnic, de lipsa unei asistențe medicale de calitate, de cenzura de a nu spune decât ceea ce „trebuie spus”, într-un cuvânt, de comunism. Este drept că o astfel de carte nu înlocuiește, și nici nu cred că are pretenția de a înlocui, nici cercetările istoricilor, nici mărturiile încarcerărilor „epocii de aur”, ci completează imaginea perioadei, învăluind-o într-o aură voit ludico-parodică.

Într-o mare de cărți cu și despre comunism, despre viața sub comunism, despre decrete, despre pușcării, despre cozi la pâine și lapte, a apărut și aceasta care aduce în centrul atenției femeia, ca narator și personaj central al istoriei românești vreme de mai bine de 40 de ani. S-ar putea ca textele adunate în acest volum să constituie, așa cum opinau și coordonatorii ediției, un factor declanșator al unor energii care mocneau de multă vreme și nu aveau curajul sau forța necesară să se manifeste. Odată drumul deschis, și pentru că filonul care hrănește imaginația scriitorilor în această direcție nu pare a se epuiza prea curând, poate că rafturile bibliotecilor noastre se vor umple de literatură de calitate despre istoria pe care o trăim cu toții în fiecare zi.

Irina CONDURARIU
iri_pascal@yahoo.com

Alain Montandon, *Promenades nocturnes*, L'Harmattan, 2009

Le titre du recueil que nous propose Alain Montandon se présente comme l'avant propos d'une invitation: les douze études qui le composent, de vraies promenades dans le temps vers le début de l'époque moderne, semblent jouer sur l'une ou l'autre des quatre dimensions que l'éditeur a trouvées comme définitoires dans sa phénoménologie de la

promenade: le sujet, la nuit, la mouvance, l'urbanisme. C'est une alternance tout à fait naturelle, impliquée et expliquée par les coordonnées de l'espace-temps urbain, soutenant l'intentionnalité de synthèse que le réalisateur du volume précise dès le premier paragraphe de la préface: celle de consacrer la modernité par l'une de ses inventions technologiques de référence: l'éclairage urbain. Décidément, l'œuvre s'encadre dans la lignée des synthèses foucaultiennes visant à relever de l'influence des technologies sur les systèmes de pensée, se donnant à un jeu d'interprétation et d'identification des signes qui relie le technologique et le social. La perspective phénoménologique, le liant au système de pensées et les approches de culture sociale que les auteurs des articles se proposent au cours de leurs argumentations le confirment, de même que le but du volume, précisé dans la phrase de départ de la préface signée par Alain Montandon: c'est de montrer comment "l'éclairage urbain, modifiant la sensibilité et la perception de l'espace, du temps et de la société, est à l'origine d'un nouveau regard, de nouveaux modes d'appropriation de la ville et de nouvelles poétique caractéristiques de la modernité".

Les lignes thématiques tracées dans l'ensemble et qui préservent l'unité du volume consacrent la substantialité des points de vue sur les topos de la nuit et de la ville dans les plus représentatives cultures européennes: Débutant par un chapitre sur l'histoire de l'éclairage urbain en France et en Europe, l'article d'Alain Montandon (*Flâneries aux lumières de la ville*) suit une voie complexe et raffinée de l'argumentation, riche en exemples d'ordre historique et littéraire. Son intérêt le plus grand semble être éveillé par le perpétuel "dépassement de la limite" que l'évolution sociale et technologique en soi suppose: Si les travaux de Lavoisier sur la combustion ont marqué, autour de 1770, un "véritable tournant dans l'histoire du rapport des hommes à l'obscurité", la "grande révolution" due au chimiste François Ami Argand treize ans plus tard fut prolongée par les expérimentations de Rumford (Allemagne), Watt, Boulton (Angleterre) et Schinkel (Allemagne), tandis que l'invention révolutionnaire de la thermolampe par Philippe Lebon en 1790 fut largement implémentée en Angleterre (par William Murdoch et James Watt), et en France (sous la régence de Louis XVIII). Cette énumération performative des étapes enregistrées dans l'évolution technologique est doublée par les mentions concernant les états de passage de la société humaine vers "l'éclairage nocturne": Si du Moyen Age au XIXe siècle les villes nocturnes restaient enfoncées dans le silence et l'isolement ("On fermait les portes de la ville qui devenait complètement isolée (...) on fermait également les maisons à clef (parfois c'étaient les pouvoirs publics qui gardaient les clefs des maisons individuelles)") à l'époque moderne le développement des techniques d'éclairage engendra un changement de paradigme dans l'auto perception identitaire de l'être humain: "La perception de l'espace urbain nocturne change à la fin du XVIIIe siècle en raison même du développement des villes et des activités de la société. Dans une période de prospérité économique, le nouveau besoin de lumière entraîne un changement des perceptions de la nuit et de la réalité des sorties nocturnes." Cette importance croissante de la lumière nocturne et les changements de perception qui en découlent se retrouvent dans la littérature de Zola, Lautréamont, Julien Lemer, Jules Vallès, Baudelaire, Maupassant, Gérard de Nerval, que l'auteur commente dans les chapitres suivants, à l'aide d'une généalogie du mythe nocturne de la modernité, à partir de sa valeur de "spectacle du luxe et des lumières du consumérisme" vers les cauchemars, les enfers et les tentations.

L'article de Norbert Miller (*Veilles et veilleurs de nuit. Remarques sur un motif du romantisme allemand*) entreprend une analyse du motif du veilleur de nuit dans

plusieurs textes du romantisme allemand, à partir de Richard Wagner (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) et continuant par Clemens Brentano (*Ammenuhr*), Jean Paul, par l'auteur anonyme des *Veilles de Bonaventura*, jusqu'aux auteurs du Vormärz tels que Ludwig Börne et Karl Gutzkow.

Une approche très vive et intéressante du motif de la nuit et de la promenade nocturne est entreprise par Isabel Capeloa Gil dans son essai *Le voyeur dans la nuit. L'esthétique noire chez Edgar Allan Poe*. En accord avec la thèse de Bernard Stiegler concernant la nécessité de "penser les liens entre les nouveautés technologiques et les modifications sociales qui en résultent", l'auteur analyse l'implémentation de certaines inventions technologiques de l'époque moderne (la lampe d'Argand, la "multiplication des spectacles visuels" tels que le panorama, le diorama, le cosmorama, le diaphanorama, le navalorama, géorama ou panorama dramatique, ainsi que les "instruments pré-cinématographiques" (Jonathan Cray) tels que le zoetrope et le praxinoscope) comme les constituants du cadre qui permit une meilleure satisfaction du désir scopique, car "la volonté de voir la ville a précédé les moyens de la satisfaire" (Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*). Cette esquisse d'une psychologie voyeuriste de l'époque moderne est à même de contextualiser certaines œuvres littéraires d'Edgar Allan Poe, tels que *The Man of the Crowd* et *The Murders in the Rue Morgue*, qu'elle interprète comme des "formes distinctes de contre-récit du régime visuel de la modernité", car "les personnages des deux histoires se présentent comme des sujets pathologiques qui ne supportent pas le régime diurne, soit pour se rencontrer en convalescence dans l'espace fermé du café, dans *The Man of the Crowd*, soit pour partager une "intelligence malade", comme Dupin dans *The Murders in the Rue Morgue*".

Le cinquième article du cycle est celui de Catherine Nesci: *Les Héroïnes de l'Ombre. La promenade nocturne au féminin* (Balzac, George Sand, Flora Tristan.)

L'article de Baldine Saint Girons (*Acte pictural et acte poétique: la nuit entre Delacroix et Baudelaire*) thématise la valeur symbolique de la nuit dans la peinture de Delacroix, que Baudelaire admira beaucoup (Son *Spleen de Paris* éclaire la conception du tableau *Dante et Virgile* de Delacroix.) D'ailleurs la nuit s'avère être le paradigme définitoire qui sous-tend les œuvres des deux artistes: Si Baudelaire utilise la nuit pour "porter les images du souvenir à leur point d'incandescence" et pour développer l'ombrécriture (type d'écriture spécifique), la couleur de Delacroix "sort doublement de la nuit": "d'abord parce que ses aspirations sont confuses et qu'elle surgit tel un rêve, et ensuite, parce qu'elle transforme le noir en couleur, produit un chromatisme inédit et réinvente les procédés de la nuit." (p. 120)

Le septième article de l'étude, signé par Céline Flécheux ("*La nuit, poreuse et pénétrante*". *La mise en cause de la perspective dans la nuit*) porte sur la nuit comme "histoire [...] qui [...] a bousculé le primat de la profondeur géométrique classique" dans la peinture du XIXe siècle et de la modernité. L'intérêt de l'auteur est voué, donc, à la peinture nocturne. Largement discutés ou mentionnés tout court dans son argumentation sont les peintres Turner (*Le Champs de Waterloo*, *Le Déluge*), Joseph Vernet, Gérard David, Philippe de Champaigne, Elsheimer, Orsi, Caspar David Friedrich (*Bord de mer au clair de lune*), Whistler (*Nocturne en noir et or*, *Old Battersea Bridge*), Pissarro (*Le Boulevard Montmartre, effet de nuit*), Chagall (*Le promeneur*), Georg Grosz (*Rue de nuit*), Hopper (*Ombres de nuit*, *Fenêtre de nuit*), et Vija Celmins (*Night Sky no 18*).

Une nouvelle perspective sur la littérature proustienne ouvre Stéphane Chaudier, l'auteur du septième article composant le volume: *Les métamorphoses d'une sorcière: Proust et l'électricité*. Le phénomène de la *mimesis* proustienne est défini par l'auteur dès la première page de son étude: il est d' "appréhender la dimension intérieure, invisible, strictement affective d'un phénomène visible, constatable, dont l'apparition, quoique circonscrite dans l'espace et le temps, n'est toutefois pas réductible à sa qualité avérée de "fait historique". (p. 137)

Wolfgang Asholt ouvre la perspective sur les représentations de la déambulation nocturne dans les littératures des avant-gardes (*Promenades nocturnes des surréalistes*) à partir des textes de Louis Aragon (*Le Paysan de Paris*), André Breton (*Nadja*), et Philippe Soupault (*Les dernières nuits de Paris*); dans l'article suivant (Bernard Dieterle: *City Lights. Villes nocturnes dans le cinéma des années 20*) l'attention est consacrée à l'art cinématographique. L'auteur se concentre sur les œuvres connues de l'époque *classique* du cinéma muet, et, en particulier, du cinéma allemand des années 20, en raison de la richesse des thèmes urbains et nocturnes qui s'y retrouvent: *City Lights* (Chaplin), *Das Cabinet des Dr. Calligari* (Robert Wiene), *Metropolis* (Fritz Lang), *Dr Mabuse der Spieler* (Fritz Lang), *Nosferatu* (Murnau), *Von Morgen bis Mitternacht* (Karl Heinz Martin), *Die Strasse* (Karl Grune), *Sunrise* (Murnau), *Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt* (Walter Ruttmann), *Die freudlose Gasse und Die Büchse der Pandora* (Walter Pabst), *Rien que les heures* (Cavalcanti).

L'une des thèses captivantes que propose l'article d'Helmut Pfeiffer (*La nuit est un peu ma patrie. Imaginaire poétique et fermeture métaphorique chez Julien Green*) porte sur l'influence de la correspondance flaubertienne sur l'œuvre de Julien Green dans la direction de l'inspiration nocturne. La symbolique de la nuit, le rêve et les mises en scène de l'imaginaire de la nuit (*L'autre Sommeil*) chez Julien Green y prennent une place importante.

Le volume s'achève par l'étude de Suzanne Liandrat-Guigues (*La nuit ne va pas finir*), portant sur la superposition des plans temporels et leur coïncidence au cours d'une nuit dans le film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, et par l'étude de Thierry Paquot (*Dérives nocturnes en compagnie des situationnistes*) traitant du thème de la déambulation urbanistique dans la perspective des représentants du mouvement situationniste (Guy Debord, Isidor Isou, Constant, Ralph Rumney, Chombart de Lauwe) dans la France des années '30.

Par la complexité des visions et par la diversité des formes artistiques prises en compte (littérature, film, peinture), le volume d'Alain Montandon semble reproduire une polyphonie des styles, des perspectives et des modalités artistiques sous la forme d'un dialogue vif et enrichissant. C'est un livre complexe, une somme de promenades musicales, visuelles et imaginaires, menées avec une maîtrise digne de respect et que je recommande avec enthousiasme à tous.

Raluca DIMIAN-HERGHELIU
hraluca@gmail.com

George Ardeleanu, *N. Steinhardt și paradoxurile libertății. O perspectivă monografică*, Editura Humanitas, București, 2009

Evoluția istorică a României în secolul XX face ca prezența umană și literară a unei întregi generații de scriitori să înregistreze o fractură dramatică, generată de războiul al doilea mondial. Dincolo și dincoace de această fractură se află doi versanți existențiali distincți, marcați de coordonate politice, sociale, economice și culturale divergente. Regimul totalitar instaurat după 1947 conduce la modificarea abruptă nu doar a pozițiilor ideologice, estetice și doctrinare „generaționiste”, cât mai ales a modului personal de raportare la istorie, societate, literatură sau religie. Într-un astfel de context, cartea lui George Ardeleanu, *N. Steinhardt și paradoxurile libertății. O perspectivă monografică*, apărută la Editura Humanitas, în 2009, constituie un exemplu de căutare a coerenței bio- și bibliografice pe cei doi versanți ai secolului XX. Provocarea este cu atât mai interesantă cu cât „personajul” central al monografiei profesorului bucureștean este un intelectual pentru care literatura constituie o formă de certificare a identității și de participare misionară la revelarea marilor categorii spirituale între care privilegiate sunt adevărul, cultura și libertatea.

Cercetarea monografică a lui George Ardeleanu, la origine o teză de doctorat, își propune să identifice și să clarifice zonele de convergență și de divergență dintre „primul” și „ultimul” Nicolae Steinhardt, dintre cosmopolitul și eruditul jurist evreu din anii interbelici și scriitorul cu vocație monahală din deceniile șapte, opt și nouă. Pentru a putea acoperi o biografie marcată de atitudini, decizii și cotituri dramatice, George Ardeleanu adoptă o analiză polifonică. În primul capitol, numit „Biografie, ideologii, metamorfoze spirituale”, el reconstruiește documentar genealogia lui Nicolae Steinhardt, selectează și discriminează valoric documente din arhivele CNSAS și probează relevanța mărturisirilor autobiografice ale scriitorului. Una dintre mizele demersului său devine, astfel, demontarea judecăților critice eronate, a șabloanelor interpretative instalate în direcția discreditării sau elogierii „modelului” etic steinhardtian. George Ardeleanu evită puseurile polemice și preferă să construiască, „pe îndelete”, o imagine coerentă și convingătoare asupra vieții lui Nicolae Steinhardt și asupra modului în care aceasta condiționează reliefurile tematic și stilistic al operei. Analiza oscilează între viața și cărțile scriitorului, probând conexiunea intimă dintre aceste două dimensiuni. În esență, George Ardeleanu preia de la cel cărui îi dedică ampla monografie nu doar ironia fină, aversiunea față de judecata superficială, șablonizată, cât mai ales flexibilitatea metodică în abordarea critică, focalizarea asupra unei idei generatoare de sens pentru o întreagă zonă biografică sau bibliografică. Astfel, reconstrucția arborelui genealogic al vechii familii Steinhardt, cu legături de rudenie dintre cele mai sonore (Sigmund Freud) sau evidențierea caracterului excepțional al lui Oscar Steinhardt, tatăl scriitorului, au drept miză, între altele, demontarea opiniei Verei Călin conform căreia convertirea lui Nicu Steinhardt și comportamentul său social sunt meschine forme de ascensiune socială. În același sens, analiza metodică, detaliată și argumentată a fermei orientări liberal-conservatoare din anii interbelici urmărește (și) contraargumentarea opiniei lui Dan C. Mihăilescu privind „deficitul de personalitate” care ar fi condus la volumul parodic din 1934. Lecturile implicate ca suport teoretic al poziționării ideologice sunt variate și solide, monografistul mergând până la

doctrinarii francezi de la începutul secolului al XIX-lea, pe care tânărul Steinhardt îi invocă frecvent în articolele din *RFR*, *Libertatea* și *Revista burgheză*. Cu aceeași atenție este realizată selecția și lectura textelor pe tema convertirii religioase. Criticul preferă frecvent să dea cuvântul teologilor, retrăgându-se în plan secund și adoptând, astfel, o atitudine firească pentru un filolog. Sunt abordate cu tact chestiuni sensibile precum detenția, convertirea, relația cu Dinu Noica și „concilierea” (creștină) cu Emil Cioran. Între secvențe critice și de reconstituire monografică, George Ardeleanu înserează liniile delicate ale unui portret spiritual superior, de care se apropie – el însuși recunoaște – cu afecțiune.

Al doilea capitol al lucrării propune un unghi inedit de reconstituire documentară a unei personalități: cele 3217 file din volumele întocmite de Securitate, între 1966 și 1989, pentru verificarea și urmărirea informativă a lui Nicolae Steinhardt („Ortodoxul”, „Scriitorul”, „Intellectualul”). Dintru început, George Ardeleanu avertizează asupra riscurilor implicate într-o astfel de abordare. Hățișul arhivistic construit timp de peste douăzeci de ani nu poate constitui baza unei reconstituiri biografice (așa cum propunea Stelian Tănase), căci presupune tocmai redimensionarea și răsturnarea sensului „tradițional” al noțiunilor de adevăr, realitate, justiție sau culpă. Astfel, cele opt volume din arhiva CNSAS sunt parcurse și „citate” pentru a proba, prin optica „diavolului”, calitatea morală excepțională a lui Nicolae Steinhardt. De fapt, George Ardeleanu folosește uriașul corpus de texte pentru a demonstra, steinhardtian, că: „aici credem noi că se află taina *sfințeniei* lui N. Steinhardt: să traversezi un asemenea destin fără să accepți nici o negociere prin care ființa ta ar putea fi mutilată, într-o lume în care identitatea celor mai mulți dintre semenii tăi se dezintegrează în fața celor mai derizorii dintre mofturi” (p. 249). Pentru a ajunge la o astfel de concluzie, este limpede că George Ardeleanu a preluat și și-a asumat o metodă critică steinhardtiană, și anume revelarea omului ca ființă morală și ca piesă centrală într-un destin construit prin decizii condiționate etic.

Monografia lui George Ardeleanu se dovedește a fi, o dată în plus, un exercițiu de admirație, așa cum este eseistica lui Nicolae Steinhardt între 1973 și 1989. Ultimul capitol al cărții „aproximează” critic „câteva teme steinhardtiane”. Pornindu-se de la premisa conform căreia libertatea este tema fundamentală a operei steinhardtiane și centrul proiectului său existențial, sunt selectate și analizate opere de referință ale „primului” și ale „ultimului” Steinhardt: *În genul... tinerilor* (savuroasele raportări parodice la *genul* lui Emil Cioran, Constantin Noica sau Mircea Eliade), *Secretul Scrisorii pierdute* (publicat în 1975, la Paris, sub pseudonimul Nicolae Niculescu, în revista *Ethos* condusă de Virgil Ierunca), monografia dedicată lui Geo Bogza, în 1972 (un *Poem invectivă* al monahului de la Rohia). Ideea însăși a aproximării amintește de metoda critică a incertitudinii, practică de Nicolae Steinhardt. Incertitudinea și aproximarea, în abordarea unui scriitor și a unei opere, sunt semne ale smereniei creștine.

George Ardeleanu dovedește o abilitate steinhardtiană fundamentală, și anume capacitatea de a nu sufoca hermeneutic viața și opera celui despre care însuși scrie. El preferă o apropiere atentă și „smerită”, indicând și aproximând căi de înțelegere și evitând să impună o *anume* semnificație sau un punct de vedere partizan. Personalitatea și scrierile steinhardtiane au „libertatea” de a se înfățișa în simbioză, în interdependență. Între parcursul biografic și cărți se instaurează o relație de complementaritate și de construire reciprocă, pe care monografistul o urmărește fără ostentație, revelând, alternativ, viața prin operă și opera prin viață. Este, și aceasta, o zonă în care criticul și „personajul” monografiei sale se apropie. „Între viață și cărți” acesta din urmă vedea „un fel de spațiu intermediar existent undeva pe la mijlocul drumului care duce de la viața propriu-zisă, brută, la artă și la forma cea mai vădită a fenomenului

cultural, formă ce se numește carte” (*Primejdia mărturisirii*, 1993, p. 18). George Ardeleanu, în *N. Steinhardt și paradoxurile libertății*, abordează constant tocmai acest spațiu intermediar, conștient fiind că este singurul mod de a se apropia, cât mai fidel, de adevăr.

Irina CIOBOTARU
ciobotaruirina@yahoo.com

Acta Iassyensia Comparationis, Editions Universitas XXI de Iassy, 2008

La revue «Acta Iassyensia Comparationis» a paru en 2008 aux Editions Universitas XXI de Iassy; c’est une publication académique annuelle consacrée aux études littéraires et culturelles comparatistes et qui est publiée par le Département de Littérature comparée de la Faculté de Lettres de l’Université «Alexandru Ioan Cuza» de Iassy. Ce sixième numéro vise une thématique plus large, le rationnel et l’irrationnel (*Rațional-Irațional/Rational-Irrational/Rationnel-Irrationnel*) et il contient une partie dédiée au professeur Ioan Constantinescu – «In Memoriam Professori Ioan Constantinescu (1938-2003)», trente-six articles, quatre traductions et six comptes-rendus.

La première partie de ce livre «In Memoriam Professori Ioan Constantinescu» s’ouvre avec une bibliographie sélective qui présente les ouvrages les plus importants du professeur; il y a quelques articles qui esquissent le portrait de cette personnalité littéraire, son importance dans la culture roumaine et son rôle joué dans la vie culturelle de Iassy; les auteurs de ces articles sont: Cătălin Constantinescu («Perspective comparatiste: poetica comparatistă» / «Perspectives comparatistes: la poétique comparatiste»), Petruța Spănu («Criticul literar Ioan Constantinescu» / «Le critique littéraire Ioan Constantinescu»), Leonida Maniu («Eminescu văzut de Ioan Constantinescu» / «Eminescu vu par Ioan Constantinescu»), Constantin Dram («Caragiale și deriziunea absurdului la Ioan Constantinescu» / «Caragiale et la dérision de l’absurde chez Ioan Constantinescu»), Sorina Bălănescu («*Don Juan sau întoarcerea la dragoste* de Ioan Constantinescu» / «*Don Juan ou le retour à l’amour* par Ioan Constantinescu»), Mihai Zamfir («Visul germanic» / «Le rêve germanique») et Mihaela Cernăuți-Gorodețchi («O moștenire care impune» / «Un héritage imposant»).

La deuxième partie de cette publication comprend des articles qui couvrent la thématique de ce numéro, *Rațional-Irațional/Rational-Irrational/Rationnel-Irrationnel*, et qui touchent à de diverses dimensions de la logique textuelle et intertextuelle; ces articles portent sur l’(ir)rationalité des vampires (Gilles Banderier – «L’(ir)rationalité des vampires? A propos du *Traité sur les apparitions...* de dom Augustin Calmet»), la logique du magique (Neil Bishop – «Logiques du magique, ou le rationnel dans une fiction de l’irrationnel: *Les maisons de cristal* d’Annick Perrot-Bishop»), le mélange entre deux mondes, le monde rationnel et celui spirituel du roman *Harry Potter* (Valérie Doussaud – «*Harry Potter*: le retour vers un émerveillement rationnel»), le visuel et le fantastique des poèmes en prose de la première moitié du XIX^e siècle (Liliana Foșalău – «Le poème en prose. A la frontière du visible et de l’invisible»), l’autoréflexion critique chez Robert Pinget (Czesław Grzesiak – «L’autoréflexion critique de Robert Pinget et de ses personnages-écrivains: d’un projet inconscient à une écriture consciente»), les aspects mythiques qui encadrent les drames de

Giraudoux et de Sartre (Roxana Haidberg – «Rationnel-irrationnel dans les drames mythiques de Jean Giraudoux et Jean-Paul Sartre»), le jeu et la prise de risque (Natalia Leclerc - «La prise de risque, rationnelle ou irrationnelle? Le cas de joueur»), la couleur chez Paul Valéry (Tina Mamatsachvili – «La notion de couleur comme un élément rationnel mortuaire dans *La jeune Parque* de Paul Valéry»), les cohérences chez Tristan Tzara (Radu I. Petrescu – «Notes sur les possibles cohérences d'un poème de Tzara»), la dualité amour/sorcellerie (Elena-Brândușa Steiciuc – «Les choses que l'entendement n'arrive pas à expliquer ni à comprendre: quelques considérations sur *Amours sorcières* de Tahar Ben Jelloun») et le destin de l'homme face à l'histoire du XX^e siècle (Velichka Ivanova – «L'irrationnel de l'histoire chez Milan Kundera et Philip Roth»). On remarque aussi d'autres articles très intéressants qui portent sur la relation de ces deux dimensions, le rationnel et l'irrationnel, articles rédigés en roumain: «Estetizarea conceptelor rațional și irațional în romanul *Geniul pustiu* de Mihai Eminescu» (Ludmila Braniște), «Rațional-irațional în spațiul iubirii fatale. Anna Karenina» (Lucia Cifor), «Eroul cervantesc între realitate și sminteală» (Constantin Dram), «(I)Raționalitate și simțire: doi eroi paradoxali – detectivul particular Philip Marlowe și geniul Bartimaeus» (Györfi-Deak György), «Tacit și iraționalul» (Mihaela Paraschiv), «Rațional-irațional în 'hortomania' prințului de Ligne» (Petruța Spânu). Il y a aussi trois articles en anglais rédigés par Cornelia Macsiniuc («Paradoxes of Disbelief: Metamorphosis and Metadrama in *A Midsummer Night's Dream*»), Constantin Grigoruț («Apocalyptic Imagery in Michel Tournier's *Le Roi des Aulnes*»), Ana-Maria Ștefan («Urban Gothic and the Invisible Men»), deux en allemand, deux en espagnol et un seul article en italien.

La troisième partie envisage quatre traductions réalisées par Györfi-Deak György («J. R. R. Tolkien: Trei texte sacre în graiuri elfice» / «J. R. R.: Trois textes sacrés en langues elfiques») qui traduit quelques petits fragments qui représentent en fait des variations d'un hymne rencontré dans le roman écrit par J. R. R. Tolkien, *Lord of the Rings / Le Seigneur des anneaux*, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi («H. P. Lovecraft: *Cetea fără nume*» / «H. P. Lovecraft: *La cité sans nom*»), Nikola Vangeli («Dragi Mihajlovski: Moartea diacului – fragment» / «Dragi Mihajlovski: - fragment») et Petruța Spânu («Jean-Luc Outers: Un bibliotecar conștiincios» / «Jean-Luc Outers: Un bibliothécaire consciencieux»).

La dernière partie de cette revue contient six comptes-rendus réalisés par: Dragoș Carasevici (*Dicționar de literatură comparată*, les auteurs de cet ouvrage étant Cătălin Constantinescu, Ioan Constantin Lihaciu et Ana-Maria Ștefan), Ioan Milică (*The Keys of Middle-earth: Discovering Medieval Literature through the Fiction of J. R. R. Tolkien*, oeuvre rédigée par Stuart D. Lee et Elizabeth Solopova), Lucia Cifor (*Vorchristliches und christliches Sonnwend-Brauchstum im deutschen Sprachgebiet. Jul und Weihnachten. Mittsommer und Johanni/Obiceiuri populare creștine și precreștine ale solstițiilor în spațiul lingvistic german. Jul și Crăciun. Sânziene și Sfântul Ioan de Vară*, livre écrit par Adina-Lucia Nistor), Györfi-Deak György (le livre de Cornel Robu - *Scriitori români de science-fiction*), Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (trois livres en traduction roumaine de H. C. Andersen: *Povești și povestiri. Ediție jubilară prilejuită de împlinirea a 200 de ani de la nașterea scriitorului (1805-2005)*, transposition du danois par Victor Frunză, *14 povești nemuritoare* – la traduction et les notes réalisées par Max Dørge-Pallesen, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi et Adrian Crupa et *Povești și povestiri. Prima traducere integrală fidelă din limba daneză în limba română* – la traduction appartient à Dorothea Sasu-Țimerman) et Teodora Ghivirigă (trois livres dédiés à l'auteur anglais Lewis Carroll: le livre

de Flaminia Robu - *Translating Nonsense Verse. A Case of Linguistic*, l'anthologie *Lewis Carroll: Jabberwocky. Un celebru poem în 70 de limbi care nu există* et l'ouvrage réalisé par Liana Muthu – *The Linguistic Sign-Object Relation in Lewis Carroll's Stories*).

Cette ample publication est incontestablement un point de repère dans l'étude du rationnel et de l'irrationnel du point de vue littéraire et elle nous invite à une réflexion sur la contingence de la vérité, du réel et de la logique de l'existence humaine.

Oana DIMA
oana.cristina.dima@gmail.com

Mireille Calle-Gruber (coord.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Éditions Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008

L'ouvrage *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, édité par Mireille Calle – Gruber, paraît sous les auspices des Éditions Presse Sorbonne Nouvelle en 2008, avec la participation de Peter Brugger, de Pascal Quignard et de Georg Bense. La coordinatrice Mireille Calle-Gruber est professeure de littérature à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 où elle dirige le Centre de recherches en études féminines et de genres. Georg Bense est un très connu et apprécié auteur, scénariste, réalisateur de nombreux films et documentaires et Peter Brugger est Docteur en philosophie, producteur et auteur de programmes culturels.

Par *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber a voulu rendre hommage à Claude Simon, grand écrivain français, lauréat du Prix Nobel de Littérature en 1985 et «père» du mouvement du Nouveau Roman, à côté de Michel Butor et Alain – Robbe Grillet. L'ouvrage présente «une marquerie de documents, pour la plupart inédits, de registres différents – scénarii, découpage technique, correspondance, textes, manuscrits, plans de montage, entretiens, critique littéraire, films, photographies – qui ont été écrits et réalisés sur une période de vingt ans (1958 – 1978). S'ouvrent ainsi, entre littérature, cinéma et peinture, de nouveaux sentiers de lecture par où aborder la création polytechnique et la singulière puissance de l'oeuvre de Claude Simon.» (p.6)

Dans «l'Introduction – Claude Simon, la main heureuse», Mireille Calle – Gruber nous présente l'écrivain et le cinéaste Claude Simon qui a été passionné par les deux domaines – celui du roman et celui du cinéma – sans faire aucune dissociation entre les deux. On entre dans les «secrets» de l'art du montage dans des romans comme *La Route des Flandres*, *Les Triptyques* et *Le Jardin des Plantes*. Mireille Calle – Gruber reconnaît et apprécie le soutien de Réa Simon, de Peter Brugger et de Georg Bense qui ont contribué à la réalisation de cet ouvrage. Peter Brugger a eu une correspondance consatnte avec Claude Simon et il a gardé toutes les lettres qui ont aidé Mireille Calle – Gruber à suivre les étapes de la création de *L'Impasse* et à donner aux lecteurs la possibilité de visionner le film achevé, film attaché dans la pochette du livre. Claude Simon lui-même est présent dans ce volume par l'intermédiaire d'un article, «L'inattendu attendu», publié en traduction allemande en 1995 dans *Frankfurter Rundschau* où l'auteur dévoile son attraction pour le cinéma, pour la «mythologie hollywoodienne», pour des termes comme: scène, acteur, actrice. *Notes sur Triptyque*, élaborées par Claude Simon pour des rencontres publiques - et qui ont été gardées

dans ses archives – complètent la perspective historique de la relation que l’auteur entretient avec le cinéma. Par exemple, il définit le mot triptyque – «peinture sur trois volets représentant divers épisodes de la vie d’un saint – ou divers épisodes d’une histoire biblique ou de quelque légende – et où l’unité est donnée par l’harmonie des couleurs et des formes entre les différents volets. Telle tache par exemple dans le volet de gauche pouvant renvoyer à une autre de la même couleur dans le volet de droite, etc.» (p.23) Écriture, cinéma, peinture sont combinés pour arriver à la «dimension constellation» (p.13) de l’art.

Mireille Calle-Gruber nous donne également la transcription d’un entretien filmé, entretien dirigé par Peter Brugger et précédé d’une discussion entre Claude Simon et quatre commentateurs qui donnent leur opinion sur l’œuvre de l’écrivain. Ces commentateurs sont: Helmut Scheffel – traducteur, John Fletcher – professeur d’université, Elmar Tophoven – traducteur et Jean Ricardou – écrivain et théoricien.

«Le pas-à-pas / Dossier de *L’Impasse*» nous fait découvrir le chemin parcouru par le court-métrage projeté dans l’émission *Triptyque avec Claude Simon* et dirigé de Peter Brugger. Ce film a eu le titre *L’Impasse – d’après un scénario de Claude Simon*. C’est en effet le scénario adapté de *Triptyque. Le Découpage technique* réalisé par Georg Bense et Peter Brugger a été retrouvé dans les archives de l’écrivain et a été important pour le commencement du tournage, pour la construction des décors et pour le règlement de la question des droits. *Le Découpage technique* s’étend sur les pages 47 – 56 et la traduction de l’allemand est faite par Eberhart Gruber.

La correspondance soutenue de Claude Simon avec Peter Brugger s’avère importante pour la compréhension d’une œuvre travaillée minutieusement et analysée jusqu’au moindre détail.

Le volet «La Matrice» se concentre sur les plans de montage de *La Route des Flandres, Triptyque, Jardin des Plantes* tous les trois en original, mais aussi dans la transcription de Mireille Calle-Gruber. On observe des plans faits par un homme méticuleux, toujours attentif aux moindres détails.

Les manuscrits des plans de montages et les notes pour *Triptyque* se trouvent à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet de Paris.

Le volet intitulé «Le roman comme écriture de recomposition» comprend neuf essais de Claude Simon, écrits entre 1958 – 1978, et deux lettres adressées par Claude Simon à Emile Perez, critique littéraire de Tunis.

Dans ses essais Claude Simon se penche sur l’art en général. Il parle de l’«arrière – garde», du «goût ancien», mais aussi de l’«avant – garde». Il se jette dans la philosophie, mais il entre aussi dans le domaine de la linguistique. Le problème de l’écriture est analysé dans un autre essai, à côté de la tâche de l’écrivain. Il présente ses attitudes envers la tradition et la révolution dans la culture. Les neuf essais de Claude Simon finissent par un exposé – ayant comme sujet sa conception du roman – soutenu à un colloque franco – allemand en 1975, qui renvoie à un ouvrage de Novalis (intitulé *Monologue*), texte qui clôt le film *Triptyque avec Claude Simon*.

Les photos de Georg Bense présentent des images inédites du travail assidu de Claude Simon, Peter Brugger et Georg Bense dans les studios du Saarländischer Rundfunk et sur la rivièrè aux Planches.

Mireille Calle-Gruber boucle son admirable ouvrage avec une postface signée de Pascal Quignard, «Ce que vous a apporté Claude Simon», où il parle d’une implication totale du grand romancier, cinéaste et photographe, de l’art du découpage chez Claude Simon, de son

érotisme grave. «Il y a une chose qui compte de plus en plus pour moi.» Et Pascal Quignard de conclure «Je pense que cela gît aussi au cœur de l'œuvre peignante écrivante photographiante de Claude Simon. Plus loin que la lecture il y a la contemplation.» (p. 211)

L'ouvrage *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage* d'une qualité rare donne la possibilité aux lecteurs de se sentir plus proches du grand Claude Simon par l'intermédiaire des documents authentiques, sous la forme des textes, photos, transcriptions des plans de montage, lettres ou essais.

Briana BELCIUG
briana.belciug@gmail.com

Véronique Léonard–Roques (coord.), *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIX^e et XX^e siècles*, Presses Universitaires Blaise–Pascal, Clermont–Ferrand, 2005

*Les chars, les royales merveilles,
Des gardes les nocturnes veilles,
Tout a fui; des grandeurs tu n'es plus le séjour;
Mais le sommeil, la solitude,
Dieux jadis inconnus, et les arts, et l'étude
Composent aujourd'hui ta cour.*
A. Chenier, «Versailles», Odes (1794)

La forte effusion que l'on sent encore à l'écoute du vocable «Versailles» se justifie par le fait que ce château n'est pas uniquement un imposant monument historique, qui s'est réjoui une fois, dans un certain moment de l'histoire, d'une étincelante importance pour Paris, ou même pour la France entière, mais plutôt grâce à une existence tumultueuse, qui a su résister malgré toutes les intempéries survenues. Chargé d'une histoire parfois heureuse, parfois même sanglante, le domaine de Versailles a attiré non seulement les historiens et les amateurs de légendes, mais aussi les écrivains, qui y ont vu une opulente source d'inspiration pour leurs créations.

Le volume que nous allons présenter ci-après est un recueil ample, qui offre une multitude de perspectives liées à la littérature «versailleuse». *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIX^e et XX^e siècles*, publié en 2005 aux Presses Universitaires Blaise–Pascal du Clermont–Ferrand, France, constitue les actes du colloque international coorganisé par la CRLMC de l'Université Blaise–Pascal et par l'Établissement Public du musée et du domaine national de Versailles. La conférence a eu lieu du 27 au 29 mars 2003 à l'auditorium du château de Versailles. Ce livre est le fruit des efforts de Véronique Léonard–Roques, qui a réuni les études présentées au colloque international.

Le volume est composé d'un Préambule et cinq chapitres principaux, en fonction de la thématique débattue, il est encadré par un Avant–propos et une Postface, tous les deux rédigés par Véronique Léonard–Roques, qui servent de châssis de ce tableau du Versailles littéraire.

Le *Préambule* d'Emmanuel Bury pose quelques jalons dans la problématique de la littérature «née» à Versailles, en se rapportant à l'Ancien Régime, à la régence de Louis XIV (1638–1715). Les œuvres qu'il analyse et sur lesquelles se fonde son ouverture appartiennent à deux auteurs de XVII^e siècle, à savoir Jean de La Fontaine (1621–1695), avec *Les Amours de Psyché* (1669), et Madeleine de Scudéry (1607–1701), avec *La Promenade de Versailles* (1669). Le critique voit le siècle du Roi-Soleil comme une époque *grosso modo* politique, mais qui «est traversée par la topique littéraire» (p. 28), Versailles étant le siège de toutes ces interférences. Les descriptions du Versailles des deux écrivains sont tenues pour de représentatives images d'un noviciat littéraire florissant, qui promet un avenir mythique. Et cela on a pu éminemment prouver à la longue.

Le premier grand chapitre du tome, intitulé *Tombeaux romantiques*, contient quatre essais magistraux appartenant à Agnès Verlet, de l'Université de Provence, Françoise Chenet-Faugeras, de l'Université Stendhal-Grenoble III, Françoise Court-Pérez, de l'Université de Rouen-Ceredi, et Valérie Bajou, du Conservateur au Château de Versailles. Les études présentent *in extenso* le Versailles littéraire du XIX^e siècle, en mettant sur le tapis les œuvres de François-René de Chateaubriand (1768–1848), Victor Hugo (1802–1885), Alfred de Musset (1810–1857), Théophile Gautier (1811–1872) et d'autres figures emblématiques du Romantisme français. L'évocation du Versailles romantique se trouve sous les «auspices» d'une réticence acerbe, en symbolisant le paradigme du Classicisme «ruiné», assez souvent abhorré par les romantiques. Versailles est vu soit comme inféodé à une esthétique vétuste, tombée en désuétude, soit comme un lieu délabré et frelaté. Chateaubriand, qui dédie à Versailles un chapitre du *Génie du Christianisme*, joint le château à «une œuvre du temps» (p. 44), étant l'emblème du passé, du présent et de l'avenir, mais qui, «comme tout château, il est hanté par les fantômes de ses anciens habitants [...]» (p. 50). Versailles, c'est «la vanité qui dure trois ou quatre siècles et qui pourrait bien être quelque chose» (p. 51). Hugo, comme le montre Françoise Chenet-Faugeras, a la «vision d'un Versailles croulant et de jardins désaffectés» (p. 62), en parlant dans le même contexte d'une désacralisation du palais, qui est associé à «l'abîme où règne la pieuvre» (p. 64). L'étude de Françoise Court-Pérez sur Musset et Gautier porte sur l'image d'un Versailles éteint, regardé par les deux poètes comme «passage privilégié entre l'antiquité, trop mythique et le présent trop inscrit dans l'historique» (p. 81). On peut donc remarquer, et cela conclut le dernier essai de ce chapitre – *Versailles ancien ou moderne*, que l'image de ce château est le plus souvent liée pendant le XIX^e siècle à l'idée d'une temporalité accomplie... ou peut-être à une atemporalité.

Les quatre suivantes thèses, englobées sous le titre *Versailles musée*, traitent une autre dimension du domaine de Versailles, pas comme l'icône d'une époque périmée ou comme le siège des fantômes, mais en tant qu'attraction touristique pour des gens de lettre. Les auteurs de ces études, Claudine Giacchetti, de l'University of Huston, États-Unis, Valérie Bajou, du Conservateur au Château de Versailles, Dominique Pety, de l'Université de Savoie-Chambéry, et Béatrix Saule, du Conservateur en chef au Château de Versailles, ont présenté les impressions – pas toujours agréables – que touristes tel Frances Trollope (1780–1863), les frères Goncourt (Edmond: 1822–1896; Jules: 1830–1870) ou Pierre de Nolhac (1859–1936), ont eu sur le château et son musée. La visite que la romancière britannique a rendu à Versailles – «le lieu de toutes les contrariétés et rigueurs» (p. 109) – en 1835 et qu'elle a racontée dans le livre *Paris and the Parisians* n'a pas été une très heureuse, attendu que le grand château se trouvait en rénovation à ce moment-là et était

conséquentement fermé. C'est pourquoi, conclut l'Anglaise, «Versailles [...] ne sera jamais un Panthéon» (p. 116). Valérie Bajou présente cette fois-ci l'inauguration du musée du Versailles en 1837 et comment a-t-il été accueilli par le public, en portant sur les réceptions bigarrées de cet événement. Le même impératif constitue le prétexte pour les autres deux essais, qui décrivent l'un la réticence des frères Goncourt face à l'aménagement d'un tel musée, en considérant Versailles comme «engagé dans une sorte de décadence» (p. 148), et l'autre l'enthousiasme de Pierre de Nolhac pour cette source intarissable d'inspiration littéraire, qui «donne [...] vie aux sculptures» (p. 161).

Si les deux premiers chapitres ont analysé la réception du Versailles de préférence pendant le XIX^e siècle, le troisième, *Aspects de la versaillomanie autour de 1900*, recherche la perception du château par le public de XX^e siècle, qui se trouve encore, plus ou moins, sous l'empreinte de la mentalité passée, en pouvant nonobstant parler d'une sorte de «manie» pour ce lieu. Les sept études y incluses ont été rédigées par Julie Wolkenstein, de l'Université de Caen, Gabriel Saad, de l'Université Paris III, Florence Fix, de l'Université de Bourgogne, Nathalie Prince, de l'Université du Maine, Nadine Giraud, de l'Université d'Auvergne (Clermont I), Luc Fraisse, de l'Université Strasbourg II, et pas dernièrement Isabelle Krzywkowski, de l'Université de Reims, et Anne-Sophie Monglon, de l'Université Paris IV-Sorbonne. Les auteurs se sont proposés d'offrir une perspective plurilatérale sur la réaction que Versailles provoquait aux gens, en analysant les œuvres de divers écrivains. Pour Henry James (1843–1916), écrivain présenté dans le premier essai, Versailles est un lieu ambigu, d'une accentuée dialectique sur les plans idéologique et esthétique, en déterminant un contraste international et historique. Gabriel Saad constate que, à l'avis du poète Rubén Darío (1867–1916), l'espace versaillais est l'«idéal de beauté et d'art de vivre» (p. 180), qui, comme chez les romantiques, mais sans créer la même répulsion, évoque l'Antiquité. Le château est défini par le nicaraguayen comme «la musique de l'idée» (p. 185), une idée trilatérale: l'aristocratie, le luxe et l'amour. Presque la même vision a l'auteur de la *Recherche du temps perdu*, Marcel Proust (1871–1922), analysé minutieusement par Luc Fraisse. Représentant une rêverie fin-de-siècle, qui éveille la mélancolie, Versailles de Proust est une liaison avec la mémoire involontaire. Il soupire vers un retour à un monde disparu, ceux du Roi-Soleil. «Versailles, c'est l'univers recréé dans une conscience isolée du monde» (p. 247). Une image tout à fait opposée on la trouve dans la thèse de Florence Fix, qui, en valorisant le titre d'une comédie de Busnach et Gastineau, *Mon mari est à Versailles*, identifie en Versailles «la ville du pouvoir exhibé» (p. 201), caractérisé par facticité et parfois ridiculité. Une obsession pareille à celle du XIX^e siècle pour les apparitions fantomatiques à Versailles on la rencontre aussi dans le monde moderne. *Versailles, icône fantastique*, étude de Nathalie Prince, entame tous ces aspects. Le jardin labyrinthique du domaine, vu comme abandonné, crée l'impression de «gothicisation» (p. 214), qui favorise un sentiment de mélancolie. Dans beaucoup d'œuvres littéraires, «[...] Versailles et son jardin apparaissent comme des icônes propices à l'émergence de sentiments fantastiques, des icônes paradoxales [...]» (p. 215). Par d'autres, comme l'explique Nadine Giraud en analysant l'œuvre de Maurice Barrès (1862–1923), le jardin de Versailles est le symbole de l'harmonie, de la proportion, traçant une «atmosphère léthifère» (p. 223). L'exégète identifie quatre dimensions du domaine de Versailles: éthique, politique, esthétique et mystique. À la clôture de ce chapitre, la synthèse que font Isabelle Krzywkowski et Anne-Sophie Monglon porte sur l'image d'un Versailles décadent, qui vit «à l'ombre du passé» (p. 254).

En jetant un coup d'œil sur le chapitre suivant, appelé *Au carrefour des lettres et des arts*, qui inclut des essais de Dany Savelli, de l'Université Toulouse II–Le Mirail, Tatiana Smoliarova, de Harvard University, États–Unis, Claude Coste, de l'Université de Caen, et Volker Schröder, de Princeton University, États–Unis, on découvre d'autres dimensions concernant la valeur artistique du château. La première étude est une recherche sur les écrits du proéminent peintre Alexandre Benois (1870–1960), pour qui Versailles constitue un véritable chef-d'œuvre artistique, mais aussi un privilège de diffusions culturelles franco–russes. Il semble que le domaine de Versailles n'a pas représenté seulement une attraction littéraire, mais aussi pour les autres arts. Ces rapports sont scrupuleusement examinés durant ce chapitre, où les auteurs ont décrit les spectacles «versailles» de l'artiste russe Serge Diaghilev (1872–1929), ou les romans à thème musicaux du violoncelliste Pascal Quignard (1948–), le fondateur du Festival d'opéra et de théâtre baroque de Versailles. Volker Schröder amène la conversation sur l'opéra *The Ghosts of Versailles* (1991) de John Corigliano (1938–) et William M. Hoffman (1925–), qui met en scène l'ombre de l'archiduchesse de l'Autriche Marie–Antoinette (1755–1793). Cet opéra a l'intention, comme le constate l'exégète, de «prolonger et retravailler une certaine tradition fantasmagorique qui représente Versailles – et notamment Trianon [...]» (p. 330).

À la clôture du livre, on trouve le chapitre nommé *Versailles politique*. Cet angle – la politique, touché rien que tangentiellement dans les études précédentes, mais qui néanmoins possède une importance notable et par conséquent mérite une place particulière dans ce contexte, a été attentivement examiné par Daniel Madelénat, de l'Université Blaise–Pascal, Isabelle Durand–Le Guern, de l'Université de Bretagne–Sud, Franck Merger, de l'Université Paris IV–Sorbonne et Véronique Léonard–Roques, de l'Université Blaise–Pascal. La prémisse de laquelle les auteurs commencent leur incursion la constitue le pouvoir absolu du Roi–Soleil, qui a transformé Versailles en siège de sa domination, mais aussi de ses vellétés, et qui a sert comme modèle pour les régences ultérieures. Dans cette section finale on passe en revue l'«itinéraire» politique que Versailles a parcouru et qui a changé, à la longue, assez drastique son identité, créant sur le château «une vision plutôt baroque» (p. 22).

Digne d'être mentionnée est aussi la Postface magistrale de Véronique Léonard–Roques, qui se trouve à la recherche d'un réenchantement de Versailles, en valorisant deux métaphores attribuées au célèbre monument: «palais des ombres» (Zola) et «palais des fées» (Nimier) ... toujours un envoi au mytique.

Véritable monographie de la littérature versaillaise, d'une profusion inconcevable, le recueil que nous avons présenté semble épuiser toute interprétation possible. La variété d'approches que l'on y rencontre a la tâche d'ouvrir quelques directions dans l'étude – on dirait – inépuisable d'un lieu qui éveille une attraction presque «atavique». Foyer d'une culture colossale, qui lie l'antiquité à la contemporanéité, noyau des plus acrimonieuses querelles, siège de toute une histoire, Versailles persiste dans les âmes humaines, comme s'il était là depuis l'éternité. Versailles, c'est la muse divine d'une littérature plurivoque!

Mihai-I. CRUDU
mihai_crd@yahoo.com

Gabriel Petric, *Jarul din zăpada sclipitoare. Întrevederi cu Noica, Cuvânt înainte de Marius Iosif, Editura „Limes”, Cluj-Napoca, 2009*

Cartea lui Gabriel Petric se deschide cu un „Cuvânt înainte” semnat de Marius Iosif. Prin intermediul lui, Gabriel Petric, autorul cărții, ajunsese să-l caute în vremea studenției pe Constantin Noica, după ce prietenul său îi scrie maestrului vorbindu-i despre preocupările lor. Sunt invitați la Păltiniș unde, de-abia a doua oară, apucă să se întâlnească cu maestrul, în 22 februarie 1981: „Nu știu ce gândește Marius alături de mine. Mai mult tacem. Se aude doar zăpada scârțâind sub pașii noștri... Doar aerul tare, ca o apă vie zburătoare, ne hrănește răsufierea. Când ridicam ochii oboșiți de drum, zărim o siluetă urcând agale. Se profilează tot mai clar pe ecranul zăpezii. Il ajungem pe Noica abia la intrarea în chilioara sa de Confort II”.

Pentru iubitorii filozofiei lui Constantin Noica, bucuria oferită de acest volum este asigurată în dublu sens: o dată, la prima lectură, pe care, furat de plăcerea pe care ți-o dă stilul cărții, caracterul autenticist al expunerii și frumusețea construcției, în întregul său, o faci fără pauză; a doua oară, când refaci lectura, cu ochi critic și te simți pe deplin satisfăcut de logica prezentării, de frumusețea susținerii și de vasta arie de cunoștințe pe care se întemeiază demersul.

Lectura atentă a cărții pune în valoare capacitatea de reflecție a autorului aflat în contact cu gândirea și magia prezenței filozofului și legătura dintre autor și filozoful Constantin Noica, consemnată de scrisori și jurnale. Este de apreciat, faptul că autorului i s-au alăturat și alți prieteni: Marius Iosif, Mihai Carataș, Virgil Diaconu, Augustin Pop, Traian Ștef și Dorin Ștefănescu, cu toții fascinați de figura maestrului lor spiritual, care au devenit și ei co-autori ai volumului, prin pagini de jurnal, memorii, epistole și versuri. Cartea însumează o serie de scrisori din perioada 12 ianuarie 1981- 5 noiembrie 1987, semnate de filozoful Constantin Noica către grupul de posibili învățăcei, „tineri înzestrați întru cultură, până la 25 de ani”. Noica le explică viziunea sa. El vede cultura de performanță similară sportului de performanță: „Muncă multă, renunțări, sacrificii. Și un antrenor”.

Autorul urmărește relația dintre maestru și ucenicii de la Păltiniș care află din gura maestrului binefacerea lucrului bine făcut: „E plin de semnificații că unii, care au avut experiența Canalului, mărturisesc că simțeau nevoia să-și sape bine norma de doi metri cubi ce le era dată... După 40 de ani, dacă nu ajungi să faci ceea ce îți place, ce te interesează, și nu ești plătit de societate pentru asta, destinul ți-e ratat”. Aceste vorbe vin din partea unui om care a răspuns pe vremea comuniștilor: „Eu nu slujesc tiranilor, eu slujesc zeilor!”.

Cu cât mai retras și izolat de lume, cu atât mai căutat și frecventat era Constantin Noica în anii retragerii sale. După moartea marelui filozof, populația „noicienilor” a crescut văzând cu ochii și pare să sporească în continuare. Depozitar al unor prețioase „amintiri cu Noica”, Gabriel Petric a publicat, de altfel, în „Cafeneaua literară” (iunie 2009) câteva fragmente din volumul pe care îl prezentăm, numit „Jarul din zăpada sclipitoare. Revederi cu Noica”.

Abia după ce citești această carte, impresia se confirmă, iar lectura se dezvăluie ca fiind una fundamentală. Meritele acestei cărți constau și în prezentarea acestor scrisori ale marelui gânditor și prezentate de autor într-o expunere provocatoare, care vorbesc deopotrivă despre lecția maestrului, dar și despre certarea tinerilor de către marele filozof. La sfârșitul cărții este inserată *Realitatea închipuirii*, text în care autorul ne atrage atenția asupra faptului că

noi, oamenii, eliberăm o cantitate de informație mult mai mare decât cea pe care o primim și suntem avertizați că „Va veni o vreme când vom citi doar titlurile cărților și vom fi mulțumiți”.

Nu putem încheia fără a remarca și faptul că deși trăim într-o perioadă a internetului și a telefonului mobil, elemente indispensabile vieții cotidiene, cartea oferă o comunicare eficientă între marele filozof și „tinerii înzestrați întru cultură, până la 25 de ani” numai pe bază de scrisori. Riguroasă și provocatoare, cartea este în același timp o sinteză cu valoare de introducere în viața marelui gânditor, oferind o exemplificare concretă a relației dintre Noica și „tinerii de mare înzestrare” pe care filozoful dorea să-i antreneze. Unitară prin concepție, construcție și stil, deși realizată cu ceilalți co-autori, lucrarea constituie un nou dosar, deși mai degrabă anecdotic, în biografia lui Constantin Noica.

Amalia POPESCU
florinaamalia@yahoo.com

Nicolae Cojocaru, *Istoria tradițiilor și obiceiurilor la români. Din preistorie până la mijlocul secolului al XIX-lea, I*, Editura Etnologică, București, 2008

Într-o perioadă în care se vorbește din ce în ce mai mult de pericolul iminent al globalizării, de pierderea identității naționale, a tot ceea ce înseamnă zestre spirituală, *Istoria tradițiilor și obiceiurilor la români* reușește, credem, să prezinte o imagine cuprinzătoare a istoriei tradițiilor și obiceiurilor la români, fiind un demers necesar și binevenit pentru cititorii de astăzi, deoarece dezvăluie obiceiuri străvechi, credințe populare, momente importante din viața existenței umane „prin punerea în valoare a unor forme de datină în evoluția lor istorică, de la începuturi și până astăzi, cu toate prefacerile pe care le-au suferit de-a lungul veacurilor” (*Introducere*, p. 5).

După cum precizează autorul, în capitolul introductiv, cercetarea tradițiilor și obiceiurilor românești, din perspectivă istorică, este foarte importantă, deoarece are ca premisă durabilitatea unor ritualuri și practici străvechi care au constituit zestrea spiritualității neamului românesc, ce a manifestat o puternică forță morală, o neîncetată posibilitate creatoare și „un suport de suflet în comunitatea tradițională”, înfățișând lumea în accepțiunea ei cea mai diversă, din care se degajă, în afară de parfumul poeziei sufletului popular, întreaga mentalitate a poporului.

Meritul acestui prim volum al lucrării este acela de a prezenta diacronic cultura populară și „mecanismul evolutiv al acesteia” prin trecerea de la o epocă istorică la alta, urmărindu-se astfel „evoluția formelor rituale de datină”, din preistorie până în perioada epocii moderne. Prin demersul său, care are și un caracter etnologic, acela de a urmări fenomenul nașterii tradițiilor și obiceiurilor, precum și dezvoltarea acestora în anumite zone ale țării, frecvența desfășurării în comunitățile tradiționale și formele pe care le-au îmbrăcat în diferite locuri, Nicolae Cojocaru a reușit să contureze o imagine complexă, din perspectivă cronologică, a datinilor românești. Lucrarea abordează problematica datării tradițiilor și obiceiurilor românești, iar informațiile furnizate sunt rezultatul cercetării unui material documentar bogat, bazat pe mărturiile istorice, lingvistice, arheologice, etnografice, care ajută

la cunoașterea „vârstei unor obiceiuri mai vechi, chiar dacă în reconstituirea lor se aplică o anumită doză de subiectivitate” (*Introducere*, p. 9).

Lucrarea este structurată în cinci capitole și prezintă „forme de tradiție” ce alcătuiesc obiceiuri diferite, atestate din preistorie, care evidențiază într-o sinteză bine documentată momentele cele mai importante ale existenței umane (*nașterea, căsătoria, moartea*), precum și evenimente din viața comunității (familială și socială). În realizarea acestei lucrări, autorul a urmărit două direcții de lucru „inseparabile de altfel unei prezentări istorice generale” a culturii populare: una de documentare a începuturilor formelor de datină și alta de a urmări evoluția lor, metamorfozele, modul structurării pe anumite obiceiuri de însemnătate centrală, frecvența circulației în zone diferite, precum și evoluția semnificațiilor, prin raportare la factorul spațiu și la factorul timp. Astfel că, pe lângă datarea istorică a formelor de tradiție, un rol deosebit de important l-a avut decodificarea unor semnificații ale tradițiilor și obiceiurilor, ce se pot constitui în documente importante pentru istoria autohtonă, pentru prezentarea unui anumit nivel de dezvoltare a mentalității populare și chiar a vieții tradiționale în ansamblu. În vederea integrării tradițiilor și obiceiurilor în realitatea vremii, autorul mărturisește că a „coroborat frecvent mărturiile folclorice cu cele despre situația populațiilor de pe teritoriul țării, cu forma lor de viață, îndeletnicirile, moravurile și credințele religioase ale acestora” (p.12), în vederea prezentării fenomenului folcloric prin raportare la contextul culturii materiale și spirituale a populației din diferite zone.

În primul capitol, intitulat *Forme de tradiție în preistorie*, autorul definește preistoria ca fiind „o lungă perioadă de geneză a culturii populare, în care s-au produs formele primare de tradiție ale omului primitiv” (p. 17), și evidențiază viața omului preistoric trăită pe un plan dublu, cel al valorilor naturale și cel mitic, oprindu-se asupra existenței mitice, interpretată ca o cale de comunicare cu divinitatea, materializată în acte sacre, rituri care au fost create pentru a accentua credința omului în puterea divinităților, pe care fie le-a conceput cosmic, fie le-a înțeles doar ca simple fapte spirituale, reprezentând forțele binelui și ale răului, integrate mediului de viață. Tradițiile din această perioadă aveau un caracter magico-religios, fiind destinate unui scop spiritual evident. Autorul prezintă o serie de practici ritualice care au la bază una din credințele ancestrale, credința în supraviețuire. Se oprește, în special, asupra practicii de înmormântare cu ocră roșu. Folosirea ocrului roșu (un substitut ritual al sângelui), cu care se presărau cadavrele, simboliza un obicei prin care cel decedat revenea la viață, în lumea cealaltă sau chiar la viața terestră, unde se credea că omul își continuă existența, ritual semnificând ideea existenței de după existență. Practicile magico-religioase de înmormântare sunt prezentate cronologic: în paleolitic (omul preistoric reproducea chipul său din dorința de a crea un fetiș pe care să-l pună în mormânt, ca să-i continue existența după dispariția corpului), în neoliticul timpuriu (un obicei era acela al înmormântării craniilor), în neoliticul târziu (ritul înmormântării era acela al înhumației) și în neoliticul superior (apare practica înmormântării corpurilor cu ocră roșu, iar masacrarea devine un mod de comportament ritual în legătură cu viața spirituală). Neoliticul este perioada în care se manifestă preocuparea pentru neam și cuplu, credințele în neamul totemic au întărit concepția despre strămoșul familiei, trecut după moarte între spiritele-totem (venerarea strămoșilor). În perioada de trecere de la neolitic la perioada bronzului, obiceiurile cele mai bine documentate sunt cele funerare, descoperirile arheologice atestă preocuparea pentru înmormântarea corpurilor în poziție chircită, peste care se făcea tumul, pentru a fi adăpostite cât mai bine. Pe la mijlocul epocii bronzului, în obiceiurile funerare se introduce ritul incinerării corpurilor, rit care se aplica la început doar copiilor, semnificând o abatere de la practica tradițională a înhumației,

care se aplica doar adulților. În perioada de trecere de la epoca bronzului la epoca fierului și mai târziu, în cadrul obiceiurilor de înmormântare se păstrează riturile vechi prezentate, mărturie în acest sens fiind descoperirile arheologice ale vremii.

În capitolul al doilea, intitulat *Tradiții, ritualuri și ceremonii la geto-daci*, Nicolae Cojocaru prezintă, pe baza descoperirilor arheologice și a scrierilor istorice, spațiul, modul de viață și formele de datină ale geto-dacilor. În perioada avută în vedere, manifestările populare aveau drept scop împlinirea rituală a unor momente considerate sacre, precum cele din ciclul vieții sau cele calendaristice. La sărbători, dar și la înmormântări, geții organizau petreceri zgomotoase, se veseleau, făceau praznice, jertfeau și celebrau cultul zeilor tutelari: cultul lui Zamolxis (participarea la cultul zeului se făcea prin misterii, care își aveau obârșia în „moartea și învierea” lui Zamolxis). Tot în cadrul acestui capitol, autorul vorbește despre serbările organizate (*Bendidia*, *Cotica* sau *Orfica*), unde un loc aparte îl dețineau jocurile, despre tradițiile și practicile magice (descântecul realizat de divinitatea nopții, Diana-Luna-Hecate, care se referă atât la sănătatea sufletească, la psihis, cât și la cea trupească, la somatos), despre obiceiurile la sărbătorile arhaice (*Lupercalia*, *Feralia*, *Anthesteriile*, *Leneele*) în care erau sărbătoriți centaurii, demonii Gandharva-Gandareva, se inițiau fugăririle ritualo-vânătoarești ale unui animal sălbatic, aveau loc curse de cai și tot felul de întreceri, carnavaluri și mascarade, cu caracter magico-religios, despre obiceiurile care fac referire la momentele principale ale vieții la naștere, la însoțirea de familie, precum și o serie de rituri funerare complexe.

Capitolul al treilea, *Obiceiuri și forme de tradiție la daco-romani*, evidențiază faptul că, în urma colonizării Daciei și prin contact cu civilizația noii stăpâniri, formele de tradiție se îmbogățesc cu elemente atât de factură romană, cât și din alte zone ale imperiului, „ale coloniștilor veniți *ex toto orbe romana*” (p. 125). Autorul precizează faptul că tradițiile și obiceiurile daco-romane periodice au fost influențate de calendarul roman, care a avut o importanță deosebită în cultul divinităților (unele luni, la romani, au primit denumirea după numele unui zeu: Ianus, Marte). Din timpul ocupației romane s-au păstrat numeroase inscripții și monumente care fac referire la divinitățile adorate, rituri și ceremonii organizate la anumite sărbători, precum și o serie de practici de cult. Sărbătorile romane ajunse în Dacia erau diferite, unele din ele s-au integrat mai bine vieții din provincie, în special cele care puneau un accent deosebit asupra elementului popular, cum sunt *Saturnaliile*, *Calendele* și *Baccanalele*. Altele, precum *Larentalia*, *Campitalia* și *Vota*, legate de cultul morților și diverse practici magice, vor dispărea din tradițiile Daciei romane. Tot în cadrul acestui capitol, este prezentată datarea și evoluția istorică a sărbătorilor creștine din perioada daco-romană, a sărbătorilor ocazionale practicate îndeosebi pe fondul unor tradiții culturale etnice, cum au fost cele grecești din cetățile pontice (serbări dedicate cultului lui Poseidon Heliconis, serbarea *Targhilia* legată de un vechi rit ionian, organizate în cetatea Histria). Pe lângă obiceiurile familiale, mai sunt prezentate practicile magice și mantice specifice perioadei daco-romane.

În capitolul al patrulea, intitulat *Obiceiuri din perioada prefeudală*, autorul prezintă dăinuirea tradițiilor din Dacia romanizată și evoluția lor până la contopirea cu formele culturii populare străromâne, făcând referire la câteva aspecte care au jucat un rol esențial în acest proces de formare și continuitate: satul, neamul, fondul arhaic de tradiție, memoria populară, mitologia și religia. Datorită faptului că pentru perioada prefeudală, materialul arheologic privitor la cultura spirituală din spațiul nostru este redus, acesta este compensat de unele informații străine despre anumite forme de datini care existau atunci, în special cele din cronicile slave. Acestea li se pot adăuga o serie de documente etnografice, care aduc mărturie din cronică nescrisă a evenimentelor perioadei străromane, păstrate în memoria populară și

circulând în comunitățile indigene. În acest sens, pentru această perioadă nu se pot face reconstituiri veridice asupra datării unor obiceiuri și tradiții, deoarece multe dintre acestea au circulat pe cale orală, fiind „întemeiate pe memoria colectivă a generațiilor” (p.13). Repere importante pentru această perioadă sunt chestionarele folclorice ale lui B. P. Hasdeu și Nicolae Densușianu, care oferă un material documentar bogat, privind formele de tradiție mai vechi, unele chiar străromâne.

În ultimul capitol, *Tradițiile și obiceiurile din perioada medievală*, se menționează faptul că această perioadă, marcată de noi întemeieri de așezări, este una bogată în tradiții și obiceiuri, fapt evidențiat, pe lângă descoperirile arheologice, de numeroasele scrieri ale cronicarilor, documentele de cancelarie, cronicile anonime, manuscrisele și tipăriturile de limbă și literatură sau cele religioase, istoriile vechi românești și străine, lexicoanele, precum și relatările călătorilor străini, care au străbătut teritoriul țării. Este perioada în care folclorul este prezent în viața poporului, ca formă de cultură a satului, tematica cântecelor populare fiind una variată, dând naștere la doine, balade și colinde autohtone. În cadrul acestui capitol, autorul prezintă semnificațiile obiceiurilor calendaristice din toate provinciile, bazându-se pe o serie de analogii, chiar completări de la o zonă la alta, precum obiceiurile de iarnă: *Crăciunul* (colindatul, umblatul cu Ajunul, teatrul religios de Crăciun - irozii, jocul păpușilor etc.), *Anul Nou* (Plugușorul), *Boboteaza* (Chiraleisa); obiceiurile de peste an, desfășurate conform sărbătorilor calendaristice și anotimpurilor, în care se reflectă vechi concepții despre evoluția timpului, a naturii, despre ciclul agrar și pastoral, cu legături în credințele populare de sorginte creștină și mitologică; obiceiurile familiale, precum și practicile și obiceiurile ocazionale (hora și jocurile) și magice. Importantă este, în opinia autorului, prezentarea începuturilor teatrului popular și evoluția istorică, în documente, a acestuia, reprezentat de teatrul jocurilor cu măști (jocul caprei, ursului, calului), teatrul țărănesc (nunta) și teatrul haiducesc.

Prin complexitatea ei, bazată pe un material bibliografic vast, prin acuratețea și accesibilitatea prezentării, deopotrivă prin structura compozițională echilibrată, lucrarea reprezintă o operă valoroasă care a adus în actualitate complexitatea tezaurului de tradiții și de obiceiuri populare românești, fiind în același timp un document important în vederea conservării și perpetuării acestora.

Daniela CORBU-DOMȘA
dana_cdomsa@yahoo.com

IV. NOTE DESPRE AUTORI

NOTE DESPRE AUTORI

Simona ANTOFI is Associate Professor at the Department of Romanian Language, Literature and Journalism, Faculty of Letters, “Dunărea de Jos” University of Galați and one of the directors in charge of the Research Centre *Intercultural Communication and Literature*. She currently teaches such courses as *Cultural Identity and Multiculturalism*, *Cultural Specificity and Identity in South-Eastern Europe*, and *Balkanism*, within the framework of the master programme, as well as *Romanian Culture and National Identity*, and *Intercultural Communication* as part of the journalism (undergraduate) curriculum. She is also the coordinator of several research projects and the author of numerous papers on affiliated topics like “Cultural Identity and Multiculturalism. A Romanian Identity Profile” (in *Cultural Limits and Literature*, Galați, 2006), “Les modèles culturels identitaires roumains, des solutions d’intégration européenne et d’autolégitimité” (in *CEDIMES*, Târgoviște, 2006), “The Relation between Native and European-Focused Patterns: Structuring Identity Constructs in Romanian Literature. Western Romantic Models and their Relevance” (in *Language and Literature: Identity Markers within the European Context*, Pitești, 2005), etc.

Briana BELCIUG is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She is currently participating in the POSDRU Program, “Doctoral Burses at USV”, financed by the European Social Fund, “Invest in people!”. Her Ph.D. thesis is in Francophone Studies, *Le statut de la femme musulmane dans les écrits d’Assia Djébar*, and her Ph.D. supervisor is Professor Elena-Brândușa Steiciuc, Ph.D.

Mariana BOCA is Associate Professor of Comparative Literature and Cultural Studies at The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. She is teaching courses in 19th and 20th century Literature and Culture (*The 20th Century Novel*, *Culture and Conflict in Post-war Europe*, *Mentality and Literature*, *European Mentalities*, *Literature and Philosophy*). Books: *Modernism between Literature and Philosophy* (2002); *European Mentalities* (2006); *Romanian Literature in the 20th Century* (2008); *European Crises and Romanian Modernism* (2009). Areas of research: Modernity; Modernism; (Post)Modern Mentality; (Post)Modern Ethics.

Irina CIOBOTARU is a teacher of Romanian literature and a Ph.D. student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. Her Ph.D. thesis, under the scientific supervision of Professor Mircea A. Diaconu, focuses on Nicolae Steinhardt’s literary work. She is author of articles and essays published in *Contemporanul* (București), *Tabor*, *Verso* (Cluj-Napoca), *Dacia literară* (Iași), *Hyperion* (Botoșani), *Revista*

ilustrată (Bistrița-Năsăud), *Transilvania* (Sibiu), *Studii de știință și cultură* (The Vasile Goldiș University of Arad), *Bucovina literară* (Suceava).

Emilia COLESCU is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University, Suceava. She is preparing a thesis on the literary fairy tale as a genre of children's literature, under the supervision of Professor Albumița-Muguraș Constantinescu.

Irina CONDURARIU is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She is preparing a Ph.D. thesis the goal of which is to identify feminine figures in the Romanian intimate diary, under the scientific supervision of Professor Mircea A. Diaconu. She has already published several studies on this topic in different Romanian cultural magazines.

Daniela CORBU-DOMȘA is a Ph.D. student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. She is working on a thesis on the toponymy of the Dorna Depression region. Her publications include: „Raportul Toponimie-Lingvistică”, in *Limbaje și Comunicare*, X, Iași, Casa Editorială *Demiurg*, 2009; „Structuri ale câmpurilor toponimice din Depresiunea Dornelor”, in *DOCT-US*, Nr. 1, 2009, Editura Universității Suceava; „Rolul apelativelor în construcția toponimelor din Depresiunea Dornelor”, in *DOCT-US*, Nr. 2, 2009, „Toponimia, disciplină lingvistică”, in *Analele Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, Seria Filologie, A. Lingvistică*, Editura Universității Suceava (forthcoming), etc.

Liviu COTRĂU, Ph.D., is Professor of literature with the Department of English at the Partium Christian University, Oradea, Romania. His teaching and research fields include British and American literature, Irish studies, Irish literature, and Cultural anthropology. He has translated into Romanian and produced major critical editions of Poe's works (including bilingual editions), and has published extensively on Poe and on other American, as well as British, writers. He is the author of, among other books, *Two Approaches to Literature* (1983), and *The Scythe of Time. A Study of Poe's Fantastic Fiction* (1999).

Mihai-I. CRUDU has a degree in Philology at The Ștefan cel Mare University of Suceava, where he is currently pursuing a Master course in The Practice and Theory of Translation (German); at the same time, he is teaching German and French at the *Filadelfia* School in the same town. He has published many articles, reviews, and papers in literary and scientific magazines, among which mention must be made of *Eveniment DOCT-US*, *IQ-căderea în viitor* or *În căutarea sensului pierdut*.

Codrin-Liviu CUȚITARU is Professor of English (Victorian) literature and American (Romantic) literature at „Al. I. Cuza” University of Iași. He is the author of six books of literary history and critical theory and of more than 500 articles published in Romania, USA, UK, and Germany. He has been guest professor at the Universities of Texas (Austin, US), Arizona (Tucson, US), London (UK), Sheffield (UK) and Freiburg (Germany). In 2007, he was appointed Consul General of Romania in Canada (Vancouver).

Hivren DEMIR-ATAY is a Ph.D. Candidate in Comparative Literature at State University of New York-Binghamton (USA). Her research and teaching interests include theories of literature, problems of reading, psychoanalysis, and short fiction.

Mircea A. DIACONU is Professor of Literature, Dean of the Faculty of Letters and Communication Sciences at The Ștefan cel Mare University, Suceava. His first published volume was *Poezia de la „Gândirea”* (Editura Didactică și Pedagogică, col. Akademos, 1997) and among his latest books are *La Sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate* (Editura Paralela 45, Pitești, 2005); *Atelierele poeziei* (Ideea Europeană, București, 2005); *Calistrat Hogaș. Eșeu monografic* (Editura Crigarux, Piatra Neamț, 2007); *Cui i-e frică de Emil Cioran?* (București, Editura Cartea Românească, 2008). He is the recipient of the Award of the Writers' Association of Iași (1998, 2000, 2009), and he has been nominated for the Award of the Writers' Union of Romania (2003). Member of the Jury of the Writers' Union of Romania (2000, 2004, 2005-2009, 2010).

Oana DIMA is a Ph.D. student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, and she is participating in the POSDRU Program, “Doctoral Burses at USV”, financed by the European Social Fund, “Invest in people!”. Her Ph.D. thesis in French Studies, *Traduction et retraduction de l'œuvre de Guy de Maupassant dans l'espace roumain*, is supervised by Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D.

Raluca DIMIAN-HERGHELIGIU teaches German literature at the Department of Germanic Languages at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She obtained her Ph.D. degree from École Pratique des Hautes Études, Paris, with a thesis in comparative literature on temporality in Proust and Thomas Mann. She has received numerous scholarships for academic studies and research in Germany and France and she has authored more than twenty journal and conference publications in the area of literary criticism, as well as a monograph entitled “Physionomies franco-allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion”, Demiurg Publishing House, Iași, 2008. She is a member of four international professional organizations.

Sabina FÎNARU is Associate Professor at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences, where she has been teaching courses on the History of Romanian Literature, Trends in European Criticism, and Latin. Between 2000 and 2002, she taught Romanian Language and Civilization at Delhi University (India). She is Director of the *Inter Litteras* Research Center – Ștefan cel Mare University of Suceava and author of the books *Eliade prin Eliade* [Eliade through Eliade] (3rd edition, Bucharest, 2006), *Literatura română de la început* (Suceava, 2005), *Curs de limba latină cu elemente de literatură, cultură și civilizație* (Suceava, 2004), as well as of numerous articles and studies.

Olga GANCEVICI has been a member of the French Department at the Faculty of Letters, University of Suceava, since 1997. She teaches courses on contemporary theatre, comparative evolution of theatrical forms, the theatre of French speaking Romanian writers, and French feminine literature in the 20th and 21st centuries. She is the author of a doctoral thesis entitled *Matéi Visniec – verbe et image*, of many articles on contemporary literature and theatre, and of the book *Le Théâtre français au XX^e siècle. I. L'Avant-garde* (Editura Universității Suceava, 2005). She is the coeditor of the volumes *Mythe et mondialisation. L'exil dans les littératures francophones* (Editura Universității Suceava, 2006) and *Représentations de l'enfance et de l'adolescence dans les littératures francophones* (Editura Universității Suceava, 2007). She is also the coordinator of the francophone journal of culture and creation *La Lettre «R»* (http://www.litere.usv.ro/la_lettre_r/accueil.htm).

Bernd HÜPPAUF is Professor Emeritus of New York University. He has taught modern literature and literary theory at the universities of Tübingen, Regensburg, New South Wales (Sydney, Australia), and Berlin. Visiting positions at the University of Colorado (Boulder), RWTH (Aachen), Humboldt University (Berlin). Until 2004, he was Director of Deutsches Haus at New York University. Research areas: Literature and Culture of the Weimar Republic; Representations of War; Literature and Photography; Literature and Philosophical Anthropology. Among his latest publications are *Vernacular Modernism* (with Maiken Umbach), Stanford 2005, *Science Images and Popular Images of the Sciences* (with Peter Weingart) London, New York 2008, *Dynamics and Performativity of Imagination* (with Christoph Wulf), London, New York 2009, and *Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft*, Bielefeld 2009. In preparation: *Der Mensch im Frosch. Frosch und Kröte zwischen Magie und Ökologie*.

Guido ISEKENMEIER is lecturer in Literary Studies at the University of Stuttgart. He received his Ph.D. from the University of Giessen in 2007, with a dissertation on the representation of the Iraq War in television news. He is currently working on a history of description in American fiction.

Fadi KHODR is a Ph.D. student in French and Comparative Literature at the University of Paris III. He is preparing a thesis on modern and contemporary poetry. He participated in several international conferences. One of his communications was published in *Métamorphoses du Mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques* (actes du colloque international organisé à l'Université de Haute-Alsace en mars 2007, sous la direction de Peter Schnyder, Paris, Orizons/L'Harmattan, 2008).

Cornelia MACSINIUC, Ph.D. is Associate Professor of literature at the Faculty of Letters and Communication Sciences at the University of Suceava. She is the author of, among other books, *Towards a Poetics of Reading. Poststructuralist Perspectives* (Institutul European, 2002). Her research interests and publication areas include English literature, cultural studies, literary and cultural theory, and utopian studies.

Martin MAURACH studied in Tübingen and München. He completed his doctoral thesis, on experimental radio theatre, in 1994, under the supervision of Siegfried Schmidt. He pursued postdoctoral studies at the University of Siegen. Between 1999 and 2002 he was a DAAD lecturer in South Korea. In 2003 he contributed to the DFG project "Exhibitions. Museum concepts and aesthetics," at the university of Kassel. Between 2004-2007 he held scientific and managing responsibilities in the project concerning the Heinrich von Kleist Museum in Frankfurt-Oder and since 2008 he has represented the Schloss Neuhardenberg Foundation on the theme of Kleist's reception during the National-Socialist period. Currently, he is engaged in various publishing undertakings and is preparing a habilitation thesis at the University of Kassel.

Marta MIQUEL-BALDELLOU is a member of the research group DEDAL-LIT, focused on the conceptualisations of ageing in the literatures of the English-speaking countries, and assistant instructor at the Department of English and Linguistics of the University of Lleida. Her field of research focuses on the cultural conceptualisations of ageing in Victorian literature and nineteenth-century American literature. She obtained her Diploma in

Advanced Studies with a dissertation entitled *A Nineteenth-Century Transatlantic Encounter: Towards the Anglo-American Victorian Ethics of the Coming-of-Age in Sir Edward George Bulwer-Lytton's The Caxtons and Edgar Allan Poe's Tales*. She is currently completing her Ph.D. dissertation entitled *Transatlantic Modalities of Victorian Ageing in the Works of Sir Edward Bulwer-Lytton and Edgar Allan Poe*. She has presented papers and published articles on the topics of transatlanticism, ageing, gender, and Victorian literature in national and international conferences and academic journals. In 2008, she was granted a government scholarship for a research stay at the Victorian Studies Centre, Department of English, of the University of Leicester, United Kingdom.

Kerriane PEARSON first became interested in Edgar Allan Poe while taking a Graduate Seminar on Poe, while pursuing her Master's Degree at Salem State College in Salem, MA. Her paper, "The Significance of Incest and the Gothic Motif in Edgar Allan Poe's 'The Fall of the House of Usher,'" won the Joseph Flibbert Award, an annual award bestowed by the English Department at Salem State College. She graduated her M.A. in English with a concentration in Literature in 2008, completing her thesis work on Lawrence Durrell's *The Alexandria Quartet*. She currently lives in Salem, MA, where she teaches College Composition and World Literature.

Daniela PETROȘEL is lecturer at the Faculty of Letters and Communication Sciences of the Suceava University. She lectures on The History of Romanian Literature (the classical period), Europeanism and Ethnocentrism, The Theory and Practice of Reading, etc. She is a contributor to literary journals such as *Convorbiri literare*, *Luceafărul*, *Contemporanul*, etc. In 2006, she completed her doctoral thesis, which was published as *Retorica parodiei* (The Idea Europeană Publishing House, 2006).

Amalia POPESCU is a tenured teacher of Romanian at the Technical College "Samuil Iosopescu", Suceava, and a Ph.D. student at The Alexandru Ioan Cuza University, Iași, working on a thesis entitled *Violența de limbaj în limba română actuală. Cu aplicație la mass-media, din perspectivă pragmatică*, under the supervision of Professor Stelian Dumistrăcel, Ph.D. She has authored over 30 articles, published in Romania and abroad, as well as two books in the field of Romanian linguistics. She has attended 25 national and international conferences. She is a member of the "Ioana Em. Petrescu" Association of Teachers of Romanian (ANPRO). Her main fields of interest are: text linguistics, semantics, publicistic discourse, pragmatics, functional stylistics of Romanian.

David RAMPTON is Professor of American literature at the University of Ottawa. He has published on Nabokov, Faulkner, and a range of twentieth-century American writers, as well as anthologies for students.

Alain-Joseph SISSAO holds a doctorate at the University of Paris XII. His research domain is African Literature in general and Burkinabè Literature in particular, on which he has published numerous articles and works. At present he is senior researcher at the Institute for the Sciences of Societies at the National Centre of Scientific and Technological Research (CNRST) and is teaching at the Koudougou University in Burkina Faso.

Elena-Brândușa STEICIUC is Professor of literature at The Ștefan cel Mare University, Suceava. Specialist in French and Francophone Literatures: Maghreb, Quebec and Antilles,

as well as French-speaking authors of Eastern Europe. Her recent publications include: *Horizons et identités francophones* (Editura Universității Suceava) and *La Francophonie au féminin* (Iași, Universitas XXI). Member of *Association Internationale des Études Québécoises* (Canada), *Central Europe Association for Canadian Studies* (Brno), *Association Roumaine des Départements Universitaires Francophones* (Romania), *Conseil International d'Etudes Francophones* (USA). Editor-in-chief of: *Atelier de traduction* (Editura Universității Suceava), *Meridian critic* (Suceava University); member of the scientific board of: *Otago French Notes* (University of Otago, Dunedin, New Zealand), *Acta Yassiensia Comparationis* (Iași University). Chevalier dans l'Ordre des *Palmes Académiques* (France) since 2004.

Oana-Elena STRUGARU is a post-graduate student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences, and she is participating in the POSDRU Program, "Doctoral Burses at USV", financed by the European Social Fund, "Invest in people!". Her Ph.D. thesis is concerned with *Representations of Exile in the Works of Andrei Codrescu*, and her supervisor is Professor Mircea A. Diaconu, Ph.D. She is also part of the Diversity and Recognition project *Strangers, Aliens and Foreigners*, hosted by the University of Oxford.

Codruț ȘERBAN is a lecturer at the University of Suceava and holds a Ph.D. in American literature (*Counting Winters: Dimensions of Time in Native American Traditional Writings*). His research interests centre on American literary and cultural studies, with special emphasis on Colonial America, Native American studies, and the American West.

Luminița-Elena TURCU is Associate Professor at the University of Suceava. She completed her Ph.D. thesis in 2000 and published it as *The Spell of Darkness: The Rise and Evolution of the English Gothic Novel* (2002). Her research interests centre on literary, cultural, and translation studies, on literatures in English, with special emphasis on Gothic fiction.

Wern-Mei YONG attained her Ph.D. from the University of Edinburgh in 2006, and served two years as a Research Fellow at the National University of Singapore. She is currently a visiting Assistant Professor at the Nanyang Technological University of Singapore, lecturing in feminist studies, South East Asian literature and culture, as well as contemporary women's writing. She has recently submitted an article "Writing as Re-vision in *The God of Small Things*" to an anthology of essays on the woman question in contemporary Indian literature and is in the process of putting together a proposal for a collection of essays on Angela Carter and the subject of love.