

SymCity

**Ciudades europeas y sus imaginarios -
Villes européennes et leurs imaginaires**

Online-Zeitschrift

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar

N° 1

2007

SymCity

**Ciudades europeas y sus imaginarios –
Villes européennes et leurs imaginaires**

N° 1 | 2007

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar

SymCity

Zeitschrift des Intensivprogramms *Europäische Städte*

Revista del programa intensivo *Ciudades Europeas*

Revue du programme intensif *Villes Européennes*

© Copyright 2007

All rights reserved

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Philosophische Fakultät

Romanisches Seminar

Olshausenstraße.75

Leibnizstraße 10

Kiel - Deutschland

Índice

Prof. Gerhard Fouquet

Europäische Städte

Prof. Javier Gómez-Montero

Ciudades europeas

Modelos teóricos y aplicaciones – Modèles théoriques et pratiques

Prof. Dr. Javier Gómez-Montero

(I) legibilidad y reinención literarias de la ciudad

Anne-Marie Autissier

Pour des nouvelles souverainetés urbaines

Jon Kortazar

La ciudad en la poesía del País Vasco

Jüri Talvet

Don Juan, la ciudad y la modernidad, o el mito pide sombras

Christina Johanna Bischoff

Lectures de la ville. Walter Benjamin, Passagen-Werk

Lecturas – Lectures

Miren Billabeitia

Espacios heterotópicos. Los cementerios

Jaak Tomberg

City as the Site of Externalized Subjectivity

Katre Talviste

On the Way towards Modernity: an Estonian Poet's Relationship with the City

Katrin Ennus

The images of town and countryside in the poetry of Heiti Talvik

María López-Sández

Literatura urbana gallega

Ur Apalategi

La fuite de la ville: trajectoires comparées d'Atxaga et de Houellebecq

Paradigmas urbanos I – Paradigmes urbains I: Paris

Michaela Doyen

Stadtbilder. Louis Aragon, Le Paysan de Paris

Ilka Frey

Kiffe kiffe demain. Vorstadtleben – Kulturelle Konflikte zwischen Orient und Okzident

Katharina Pfannkuch

Der Alltag in der Peripherie von Paris aus verschiedenen Perspektiven. Vergleich der Romane Le thé au harem d'Archi Ahmed von Mehdi Charef und Kiffe kiffe demain von Faïza Guène

Paradigmas urbanos II – Paradigmes urbains II: Barcelona

Lara König

La topología de Barcelona en las crónicas urbanas de Enrique Vila-Matas

Julia Braun

Eduardo Mendoza, La ciudad de los prodigios

Birte Beeken

Das Leben in Barcelona 1888–1929. Eduardo Mendoza, La ciudad de los prodigios

Jill Teichgräber

Las dimensiones de espacios heterotópicos en el Cielo del Infierno de David Castillo

Wiebke Best

Ronda del Guinardó - Ronda de degradación

Nina Seelbach

Eduardo Mendoza, La ciudad de los prodigios. Zur Stadtentwicklung Barcelonas

Sabrina Morgonski

Darstellung und Funktion von Walden 7 in Juan Marsés El amante bilingüe

Paradigmas urbanos III – Paradigmes urbains III: Santiago de Compostela

Julia Braun

Die Fundierung des Jakobsmythos: Die Jakobswunder im Codex Calixtinus und in Compostela y su ángel

Maren Holzfeind und Annika Martens

Santiago de Compostela in der galicischen Gegenwartsliteratur

Escritores en la ciudad – Écrivains en ville (Suso de Toro, Flavia Company)

Philipp Schlüter

Suso de Toro Hombre sin nombre im Spiegel seiner Zeit

Tobias Kabbeck

Die Rolle Santiagos im Roman Hombre sin nombre von Suso de Toro

Karen Feldmann

Das Unheimliche in Suso de Toro Trece Campanadas

Prof. Dr. Javier Gómez-Montero

Suso de Toro, Home sen nome, Xerais 2006

Marie-Christine Speck

Flavia Company, La mitad sombría. Drei Individuen auf der Suche nach dem Glück

Grit Hagen

La mitad sombría von Flavia Company

Proyectos de cultura urbana – Projets de culture en ville

Sarah Fontraille

Le mouvement «Reclaim the Streets»: une réappropriation humaine de l'espace urbain?

Julie Gonce

Les centres culturels: quelle place et quel impact sur le paysage urbain? Les cas de la Maison d'Europe et d'Orient – Paris, France et du centre de décontamination culturelle (CZDK) – Belgrade, Serbie.

Europäische Städte

Gerhard Fouquet

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Collegae et Commilitones, meine sehr geehrten Damen und Herren! Es ist mir als Prorektor der Christian-Albrechts-Universität eine große Freude, Ihrem IV. Internationalen Seminar die herzlichen Grüße des Rektorates wie der universitas der Lehrenden und Lernenden zu überbringen. Ich grüße vor allem die Kooperationspartner des Romanischen Seminars der Christian-Albrechts-Universität aus den Universitäten Tartu, Pais Vasco, Santiago de Compostela, Paris 8 und Rom La Sapienza und bedanke mich dafür, dass Sie in den hohen Norden Deutschlands gekommen sind. Ihr Seminar ‚Europäische Städte – Literarisches Imaginarium und kulturelle Selbstdarstellung‘ geht, vom Konstruktcharakter von Stadtkonzepten aus. Sie werden Fragen nach der Prozesshaftigkeit von Kultur, Kulturproduktion und Stadtidentitäten behandeln und ihre Quellen, literarische Texte und Filme, im Hinblick auf Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion solcher Prozesse reflektieren.

Die Formation und Transformation mentaler Stadt-Bilder und diskursiver Stadtkonzepte spielt in der Tat für das Selbst- und Fremdverständnis der europäischen Kulturen seit dem Mittelalter eine bedeutsame Rolle. Als sich zwischen 1100 und 1300 die okzidentalen Städte ausbildeten und dabei als Teil des feudal verfassten Gesellschaftssystems zunächst noch zwitterige Gebilde, oszillierend zwischen Herrschaft und Genossenschaft, blieben, konnte das herrschaftliche Stadtkonzept dieser Frühzeit der Urbanisierung nur von der Verworfenheit jener

herrschaftlich genossenschaftlichen Stadtfreiheit geprägt sein: Marseille, ließ sich beispielsweise 1217 Papst Honorius III. vernehmen, sei Ninive und werde wie Sodom und Gomorrha enden. Das herrschaftliche Stadtkonzept war zu Beginn des 13. Jahrhunderts historisch bereits überholt. Die Urbanisierung erzwang in ihrem entwicklungs-genetisch zwischen dem Süden und dem Norden Europas um rund 150 Jahre verzögerten Siegeszug im Verhältnis von Stadt und Land, von Feudalismus und Genossenschaft, einen radikalen Paradigmenwechsel. In der Urbanisierung des 12. und 13. Jahrhunderts erfand sich auch die städtische Genossenschaft in der Gemeinde neu. Der Stadtraum wurde den symbiotischen Konzepten zeitgenössischer Städtlichkeit Frieden und Gemeinem Nutzen anverwandelt. Die derart neugeschaffene Stadtopographie erfuhr seit dem 14. Jahrhundert in der Rhetorik des ‚Städtelobs‘, wie es sich als literarisches Genus in Anlehnung an antike Vorbilder und in der Rezeption der Himmelsstadt-Entwürfe hochmittelalterlicher Prägung seit dem 14. Jahrhundert entwickelte, die ihr gemäßige Ästhetisierung. Das Genus ‚Städtelob‘ stellte im 15. Jahrhundert den Humanisten zwar mit ‚descriptio‘ und ‚laudatio‘ die probaten rhetorischen Mittel der Imagination von Stadt zur Verfügung, es markierte aber zugleich die Anfänge „einer neuen Phase des Stadtverständnisses“ (Hartmut Kugler).

Im Winter 1457/58 schrieb Enea Silvio Piccolomini, der am Basler Konzil und am Hof Kaiser Friedrichs III. erprobte Humanist und Kardinal der römischen Kirche, seine ‚Germania‘, ein Land- und Städtelob. Die intellektuelle Ikonographie des Gebildes, das Piccolomini mit ‚Germania‘ identifizierte, ruhte auf dem To-

pos des ‚locus amoenus‘. Und so sah Piccolomini denn auch „überaus glänzende Städte, die vielfach an großen Strömen liegen oder von klaren Bächen bespült werden, die man auf steinernen oder hölzernen Brücken überschreiten kann.“ Und Petrus Antonius schrieb wenig später, 1464, in seiner ‚Laudatio Basileae urbis‘: „Nulla est profecto in orbe terrarum tam egregie constituta urbs, quam saluberrimo aere, fluvio amenissimo, dulcibus fontibus, vino, frumento reliquorumque fructuum copia Basilea pulcherrima non superet et longe anteeat“. Die im ‚Städtelob‘ der Humanisten imaginierte Verbindung von Bauwerk und Utopie, von bebauter, städtischer Umwelt im planerischen Entwurf und idealer Herrschaft nahm sowohl die maßgebliche zeitgenössische Stadtkonzeption, das ebenso utopische wie funktionale Konstrukt von der „schönen Stadt“, auf, als auch die tatsächlich gebauten Wirklichkeiten von Urbanität. Heißt es doch in einer Verlautbarung Sienas bereits aus dem Jahre 1309: „Jene, die mit der Regierung der Stadt beauftragt sind, sollten ihrer Verschönerung besondere Aufmerksamkeit widmen“.

Die ‚ästhetischen‘ Stadtdiskurse im ‚Städtelob‘ des ausgehenden Mittelalters wiesen zugleich auf die Idealstädte der Neuzeit voraus, auf die imaginierten Stadtutopien, auf das „Amaurotum“ des Thomas Morus, den fiktiven Hauptort der Insel der Utopier, mit seiner vorteilhaften Lage an Berglehne und Fluß, mit seinen gewaltigen Befestigungsbauten, seiner wunderbaren gewölbten Steinbrücke, seinen vorbildlichen, weil umfassenden und geschützten Wasserver- und -entsorgungsanlagen, seinen normierten, in geraden Zeilen stehenden steinernen Reihenhäusern und seinen üppigen Haus-

gärten, ebenso wie auf die tatsächlich gebauten Städte in Utopia, beispielsweise auf das durch den Baumeister Elias Holl ausgangs des 16. Jahrhunderts radikal umgestaltete Augsburg, auf das 1566 durch die Johanniter gegründete maltesische Valletta, auf die gebauten Stadtentwürfe des ‚Revolutionsarchitekten‘ Claude-Nicolas Ledoux sowie der ‚Sozialutopisten‘ Charles Fournier und Robert Owen aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert, auf das vielfach umgesetzte sozialreformerische Gartenstadtkonzept von Ebenezer Howard oder auf die ‚Ciudad lineal‘ von Arturo Soría y Mata aus der Zeit um 1900. Die parallel wie ineinander verschlungen geführten ‚ästhetischen‘ und ‚pragmatischen‘ Stadtdiskurse seit dem Mittelalter handelten von der Stadt als administratives, kirchliches, kommerzielles, kulturelles Zentrum, von Fortschritt und Modernisierung, die sich mit Wirtschaft und Kultur der Großstädte und ihrer internationalen Vernetzung paarten. Da wurden seit dem 15. Jahrhundert, um nur von diesem Phänomen zu reden, Geräuschmissionen, Arbeits- und Verkehrslärm, „als Taktgeber urbaner Modernisierungsschübe“ perzipiert. Noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts schreibt ein Zeitgenosse über Birmingham in zeittypischer Indifferenz gegenüber gewerblichem Lärm: „In no town in the world are the mechanical arts more noisy.“ Ständig nämlich sei da ein unaufhörliches Dröhnen der Maschinen und „von Zeit zu Zeit, heiser und dumpf, erhebe sich ein Donnern aus den Probierhäusern, wo man Feuerwaffen testete“. „The people live in an atmosphere vibrating with clamor; and it would seem as if their amusement had caught the general tone, and become noisy, like their inventions.“ Und Georg Werth hielt in seiner

Beschreibung Londons aus den 1840er Jahren die Industrie, die „mit ihren Riesenarmen in kurzer Zeit tausend neue Verhältnisse“ schuf, und den „Lärm“ der Straßen, jenes „Rennen, Flüchten, Beten, Betteln, Fluchen und Verdammen“, schlechthin als Ausweis für „das Leben unseres Jahrhunderts“.

I wish you all instructional as well as joyous days within your seminar on the city and its imagined life throughout the centuries, lasting until December 14th, the Thursday after St. Lucia Day. The city, that hosts you, was founded by Count Adolf of Schauenburg in 1233, was chartered in 1242 and became an Imperial naval port around 1900. In the course of the Wilhemian era's economic boom it thus turned from a smaller-sized town to a large city with far more than 200.000 inhabitants. Kiel may not be the ‚locus amoenus‘ of the city-praising literature of the Renaissance; for it was too severely destroyed in World War II. But its seaside situation compensates for much of the lost aesthetics of the real as well of the imagined city space.

Ciudades europeas y sus imaginarios
Villes européennes et leurs imaginaires

Javier Gómez-Montero
Universidad Christiana Albertina, Kiel

¿Qué sería de las ciudades europeas sin su imaginario? Seguramente no las podríamos identificar. El imaginario sirve para dar a las ciudades una identidad y para hacerlas humanas. Gracias a la imaginación las ciudades se convierten también en construcciones culturales, y así la literatura es una fuente constante y principal de invención cultural de nuestras ciudades europeas.

Es un inmenso privilegio para una ciudad tener un imaginario que le dé consistencia simbólica. Es todo un lujo que los escritores hayan levantado la topografía imaginaria y sentimental de numerosas ciudades europeas, y hayan conseguido construir a partir de referentes empíricos e históricos un mapa urbano cultural y sentimental, que ya es el nuestro. Los textos literarios confieren consistencia simbólica al imaginario urbano aportando claves identitarias y fijándolas para sus habitantes e incluso, a partir de su estereotipación, fijándolas también para los turistas.

Además, es manifiesto que la literatura europea indaga la condición urbana del hombre contemporáneo, y tomando el pulso a su sensibilidad consigue muchas veces cartografiar el subconsciente colectivo. Así, el lenguaje es capaz de expresar la conciencia y sentimientos de la ciudad, incluso hasta cifrar la conciencia de nuestras ciudades, el subconsciente de su historia y la angustia reprimida de su futura evolución.

En efecto: la cultura forja imágenes de ciudades europeas que muchas veces ya son de todos. Sí, los escritores son arquitectos imaginarios de ciudades. Hace justo diez días, en el Salón del Libro de Barcelona ante Eduardo Mendoza, Joan de Sagarra y otros escritores de Barcelona, resaltaba que – gracias a sus obras – su ciudad había adquirido un grosor imaginario de muchos quilates y un grosor cultural específico, ellos han diseñado su compleja fisonomía simbólica, y han dibujado el semblante hiper-activo, obsesionado por una incesante autorrenovación, cuyo estilo es la vanguardia con la que la identificamos, aunque los escritores también hurgan en los traumas y ambigüedades de la vida urbana. En obras como por ejemplo *La ciudad de los prodigios* (que estudiarán mis alumnos estos días) Barcelona es la ciudad que se renueva y aún hoy sigue reinventándose. El semiólogo Juri Lotman diría que Barcelona es una ciudad excéntrica (como San Petersburgo y como Hamburgo), y no centrípeta: son ciudades excéntricas, con vocación cosmopolita, generadora de cultura y de un voraz consumo cultural. Las ciudades europeas cuentan con ese lujo de poder autoconstruirse culturalmente gracias al imaginario forjado por sus escritores, artistas e – incluso – por sus instituciones y sus gestores culturales. El tema de nuestro Programa intensivo es la construcción de esos imaginarios urbanos gracias a la literatura (pero sin olvidar ni la actual destrucción masiva de espacios del hombre, ni visiones de la ciudad futuras que forja el cine actual), y también trataremos cuestiones relativas a la gestión institucional de ese patrimonio. Igualmente afrontaremos otros temas a partir de dos cuestiones fundamentales: ¿Cómo

se erigen las ciudades en protagonista de novelas y en sujeto poemático? ¿Cómo se articulan en textos literarios y cinematográficos los discursos de la ciudad (los estéticos y urbanísticos, los sociales y económicos, los lingüísticos), en definitiva todos aquellos discursos que, con base empírica o imaginaria, individual o colectiva, conforman la antropología urbana?

La construcción imaginaria de la ciudad es una de las estrategias culturales más eficaces para subjetivar el frenético ritmo del día a día urbano y apropiarse individual o colectivamente de nuestros espacios urbanos, que cada vez parecen responder menos a la medida del hombre. Veremos estos días como Paris, Barcelona, Santiago de Compostela y otras ciudades no sólo pueden ser un espejo de las dificultades, decepciones o fracasos de la civilización moderna o de los rostros más sórdidos de la globalización, pero veremos también cómo los textos literarios aportan mitologías urbanas memorables, y cómo lugares imaginarios acaban suplantando a los lugares reales, y se convierten en espacios entrañables, en una mitología que hace de la ciudad una auténtica construcción cultural. Los textos literarios tejen y destejen ese architexto cultural de las ciudades europeas gracias al cual éstas a su vez se convierten en un territorio literario, musical y cinematográfico, en una experiencia vital intensa, en la invención o reelaboración de su memoria cultural..., y así el individuo se impone al vértigo de las capitales, tan aceleradas y anónimas a un tiempo, como ya apuntaba Georg Simmel en 1903.

Lors des réunions qui ont précédé le Programme intensif (à Kiel, Tartu et Donostia/Saint Sébastien), un accent particulier a été mis sur les

caractéristiques littéraires des discours hétérogènes qui définissent la ville (discours anthropologiques, sociaux, esthétiques etc.). Parallèlement à ces options, le Programme intensif devra dans le futur interroger toute une série de conceptions de la ville comme l'utopie, la communauté, l'espace existentiel, le système de production, de marché et de consommation, pour parvenir aux plus récentes catégorisations sociologiques et anthropologiques, qui critiquent la conception urbaine traditionnelle fondée sur la distinction entre centre et périphérie (comme par exemple, celles de l'après-ville ou de la "non ville", ou encore les notions de ville informationnelle et de ville-vidéoclip). Ces questions devront être constamment débattues, tout particulièrement dans leurs manifestations littéraires et leurs mises en relation avec d'autres concepts contemporains de l'espace, qu'ils soient d'inspiration humaniste ou antihumaniste, à partir des notions de parcours ou de non-lieu dépourvu d'identité. L'objectif final du Programme intensif sera d'analyser les discours sur lesquels les grands villes européennes se fondent, et la trace de ces discours dans les propositions esthétiques (surtout de la littérature mais aussi du cinéma et des autres arts) à l'aide des paradigmes actuels de l'anthropologie et de la sociologie, et en prenant en compte des modèles d'urbanisme spécifiques.

Ainsi, on prendra comme point de départ les villes d'origine de certains groupes de recherche pour décliner certains paradigmes d'un point de vue particulier : par exemple (a) Paris comme capitale du XIX^e siècle à partir de la lecture de Walter Benjamin et comme démonstration de la émergence problématique des banlieues

dans les mégalo-poles au début du XXI^e siècle : (b) Bilbao comme exemple de développement d'une ville industrielle, avec l'érosion progressive des structures sociales et économiques et la reconversion post-industrielle à la fin du XX^e siècle ; (c) une approche de l'histoire de Rome, en particulier les périodes de la Renaissance en tant qu'illustration des relations entre l'architecture et le pouvoir et la rivalité entre institutions ecclésiastiques et séculières comme agents discursifs de la ville pré-moderne, (d) Saint Jacques de Compostelle en tant que ville définie par l'imaginaire culturel identifiant et identificateur de sa littérature, de son art, de son architecture etc. depuis le Moyen-Âge jusqu'à sa récente nomination comme capitale de la Galice, (e) et, bien sûr, le prochain week-end sur place, Berlin : encore une fois l'enjeu dont l'histoire européenne, le lieu d'une histoire tout à fait dramatique et, d'ailleurs une ville utopique qui symbolise un projet d'intégration : d'un côté, l'intégration de l'Europe de l'Est et celle de l'Ouest, de l'autre côté, le lieu du dialogue entre l'Islam et l'Europe (avec sa double face, laïque et chrétienne). Les villes évoquées ici font preuve d'une variété considérable en ce qui concerne l'apport symbolique des discours littéraires à l'imaginaire culturel des villes européennes ; dans cette perspective, les questions analysées durant les journées d'étude ressortiront également de la gestion du patrimoine culturel urbain européen.

Notre Programme intensif fédérera des questions proprement littéraires et artistiques avec d'autres approches - anthropologique et sociologique - comme, par exemple, certains aspects de la politique culturelle et de la gestion de la

culture, en les approfondissant de la façon suivante : comment l'identité d'une ville se construit-elle grâce à des projets culturels et dans quelle mesure les textes littéraires peuvent-ils être considérés comme un miroir critique d'un tel développement ? Dans quelle mesure peut-on dire que la littérature et les arts créent l'imaginaire symbolique des villes européennes ? Quelle est la fonction de la gestion culturelle des villes et de leur patrimoine symbolique dans la construction de l'imaginaire culturel des villes européennes ? Comment " l'auto-conscience " des villes européennes change-t-elle face à de grands événements culturels ou via la promotion de courants artistiques urbains et " sub-urbains " ? Quel rôle les institutions culturelles jouent-elles au niveau local, régional ou national dans de tels processus ?

Je suis convaincu que ces questions nous aideront à réfléchir sur l'identité européenne. On y arrivera en suivant la voie royale, pour ainsi dire, en considérant le travail de Mireille Azzoug, vicedirectrice et membre fondateur de l'Institut d'Études Européennes à l'Université de Paris-St Denis (Vincennes), véritable visionnaire de la ville et des villes européennes, mais aussi visionnaire en ce qui concerne les programmes académiques de l'Institut d'Études Européennes. Il suffit de voir la conception interdisciplinaire, l'orientation pragmatique et la haute qualité des cours de l'Institut, dont Mme Azzoug est peut-être l'âme, et vous comprendrez tout de suite pourquoi je l'ai priée d'inaugurer et d'ouvrir notre travail. Mme Azzoug est professeur de littérature anglaise. Elle est spécialiste de l'utopie et les villes utopiques constituent un sujet privilégié de recherche.

(I)legibilidad y reinención literarias de la ciudad

Javier Gómez-Montero
Universidad Christiana Albertina, Kiel

La literatura ha sido siempre una fuente de descripciones topográficas y urbanísticas, de análisis sociales del espacio urbano, de reflexión sobre sus condiciones de vida. Novelas, la poesía y el ensayo, así como las artes escénicas y cinematográficas han propuesto innumerables modelos de lecturas de la ciudad hasta llegar incluso al límite de plantear su ilegibilidad.

La literatura moderna y la contemporánea dejan atrás la concepción alegórica o utópica de la ciudad (cuyas metáforas son Jerusalén, la imagen del árbol o la del cuerpo humano). el arquetipo de la ciudad moderna, bien al contrario, es la ciudad industrial, y sus representaciones literarias más características se cifran en el París del siglo XIX y en la Nueva York del XX. Este período de Modernidad está marcado por la ruina de los modelos precedentes: las utopías, tras su secularización, fracasan, el cuerpo humano genera centros cancerígenos cuyas metástasis alcanzan las periferias, y también el árbol crece desmesurada y descontroladamente: Son las megalópolis a que condujeron el sueño ilustrado y las utopías sociales de la sociedad moderna. Actualmente estamos asistiendo a la pérdida de la ciudad en la ultramodernidad y a la transformación de las megalópolis sea en la global city o sea en una especie de hipertexto colectivo virtual en internet. Esta ciudad ultramoderna incluye rasgos de la ciudad industrial, de la ciudad informacional y de

otras conceptualizaciones de las grandes ciudades actuales como melting-pot, après-ville, no-ciudad, sim-city, bit-city etc. Las metáforas más adecuadas para reflejar situaciones posapocalípticas serían la del rizoma o la del archipiélago: el rizoma que prolifera como una red caótica de nudos con un sistema transversal de comunicación, y el archipiélago de centros autónomos conectados virtualmente entre sí por las grandes redes informáticas que permiten el trasvase invisible de datos.

Qué duda cabe que cada arquetipo de ciudad genera modelos diferentes de representación urbana, y hoy día cabe plantear si la literatura podrá subsistir ante la eficacia de otros medios artísticos como el cine o las artes visuales en general (en particular el video, el video clip, You Toubé etc.). ¿O tenemos que hacernos a la idea de que la literatura adquirirá un carácter residual en el concierto de los discursos de la ultramodernidad como fórmula de representación de la ciudad futura?

No obstante, no es ése el tema de mi intervención sino sólo auscultar los límites de la (i)legibilidad literaria de la ciudad y las posibilidades de su reinención cultural mediante la imaginación literaria. Daré poco más que unas pistas proponiendo algunas categorías analíticas de forma sistemática, dado que en los anteriores Encuentros ya hemos esbozado algunos planteamientos históricos del proyecto de una cartografía social de París en las novelas de Balzac y la reconstrucción poética de París en la obra de Baudelaire (en cuyas obras literarias se forjó la figura del flâneur como lector de la ciudad moderna). La ciudad y una conciencia 'moderna' están íntimamente ligadas, hasta fundarse mutuamente; el

conflicto entre individuo y sociedad, entre un deseo de autoafirmación subjetiva y una conciencia cada vez más aguda de determinación heteronómica hace de la ciudad un lugar de crisis por antonomasia y, a su vez, el lugar de un intento de reubicación del individuo en un nuevo espacio vital.

Ese intenso diálogo entre conciencia moderna y la ciudad se refleja —más allá de la mera mimesis descriptiva— en la elaboración de una compleja iconografía simbólica, de una cartografía urbana y su topografía social, de una construcción de espacios identitarios (opuestos a los anónimos) como expresión del deseo y de lo reprimido o, finalmente, se manifiesta en una toma de conciencia del espacio urbano bajo el signo de la memoria y del olvido. Si el impulso de la literatura moderna es semantizar la ciudad y convertirla en un espacio de subjetividad, ese espacio semiótico, sin embargo, conduce a sus límites cada proyecto de lectura; la explosión de signos en el espacio urbano llega a dificultar la apropiación discursiva de lo real. El flâneur sucumbe ante la serialización del espacio, ante el desgaste de su memoria e identidad. De todo ello se derivan dos opciones de la antropología urbana actual diametralmente diferentes: una variante positiva y humanista, atenta a las lecturas culturales de la ciudad, y otra negativa, antihumanista (la pesadilla de una constitución de la realidad cada vez más medial, también socialmente hablando, y la hipertrofia de las redes de comunicación). En esos antagonismos entre construcción, destrucción y deconstrucción del imaginario urbano y sus paradigmas discursivos se debate la literatura actual en Occidente.

IMAGINARIOS CULTURALES Y LECTURAS
URBANAS EN LA LITERATURA MODERNA Y
POSMODERNA. EL FANTASMA DE LA
ILEGIBILIDAD

En este sentido, la literatura moderna ha tematizado apasionadamente las dos caras de una misma medalla: la de ilegibilidad de la ciudad (o por lo menos, su representación a partir de la conciencia de la dificultad de su lectura) y la opuesta, que es la de su “legibilidad”, concibiendo varias estrategias de lectura que superan la idea de ciudad como “laberinto”, sean las lecturas urbanísticas con referentes arquitectónicos en la línea de Kevin Lynch, sean lecturas que parten de la experiencia de lo “cotidiano” como propone Michel de Certeau y —añado yo— de la reinención cultural de la ciudad mediante prácticas del espacio, es decir mediante una narración urbana subjetiva por medio de itinerarios, que reescriben la memoria personal o colectiva.

Desde el Prefacio de la *Comédie humaine* hasta el ensayo de Georg Simmel “Die Großstädte und das Geistesleben” (1903) cabría seguir la pista a estos procesos en los grandes frescos narrativos del siglo XIX: desde la tipificación fisionómica y moral que analizan la sociedad del París balzaciano hasta las emboscadas que el milieu y el determinismo social tienden al individuo en Zola. En perspectiva histórica cabe subrayar que el optimismo racionalista del siglo XIX, su confianza en la legibilidad de la ciudad y en la novela como medio de mimesis social y como espejo crítico de la civilización humana fue perdiendo fuelle con el nuevo siglo; o mejor dicho, la lectura social o estética de la ciudad perdió crédito debido a la creciente complejidad de los discursos urba-

nos, lo que legitima la acepción de la ciudad industrial como sujeto, como sistema autorganizantesi (según el término de Steven Johnson, tomado de la teoría de los sistemas complejos); este superorganismo se autogenera y organiza a sí mismo fagotizando al individuo. Si —siguiendo en esa línea— la novela decimonónica erige a la ciudad en héroe literario dotado de personalidad propia y convertido en un sujeto colectivo, su autoproliferación lo eleva en la actualidad a la categoría de macrosistema que borra o al menos puede relativizar la jerarquización social y plutocrática; no obstante hay que añadir que todo ello va a dificultar tanto su cognoscibilidad y su representación literaria. Así, en el laberinto de los discursos urbanos la razón y el lenguaje fueron llegando durante el siglo XX a sus límites representacionales, aunque más que ilegibilidad de la ciudad los textos literarios del siglo XX narran la historia del oscurecimiento de los signos de la ciudad y la perplejidad en que queda sumida la conciencia ante la pérdida del significado de los referentes urbanos.

¿Qué significa legibilidad de la ciudad? El concepto implica, primeramente, la posibilidad de leer la ciudad como un texto, como el texto del mundo. Es bien sabido que Hans Blumenberg recreó —desde la literatura profana de la Antigüedad hasta la poetología de Mallarmé y Valéry— el “paradigma metaforológico” que concibe el mundo como un libro y que parte de la idea de la Creación como libro escrito por el mismo Creador; así en el Libro de la naturaleza podrá el hombre discernir las analogías entre el Cielo y la Tierra, y esa lectura verifica las correspondencias entre los órdenes divinos y humano. Fue Walter

Benjamin quien adaptó esa metáfora a la lectura de la ciudad, si bien, él partía de la necesidad de descifrar los signos de la ciudad que se nos presenta en los textos literarios como fantasmagoría, por ejemplo en los poemas de Baudelaire. Es decir, leer el texto de la ciudad será conocerla a partir del armazón de sus signos. La lectura resulta ser un dispositivo de la construcción del sentido si bien los signos no son siempre transparentes para el flâneur, que encarna la figura del lector y que también se asocia a la figura del detective y del hombre inmerso en la muchedumbre y se vincula a la figura del dandy cosmopolita, del bohemio esnobista y al concepto de artista moderno y urbano. Este flâneur —como cazador en un bosque— busca en la ciudad los signos que le permitan leerla y descifrarla, analizando la conciencia colectiva en la medida en que emerge en su consciencia el subconsciente del momento histórico de la ciudad que se plasma en las fantasmagorías de la representación textual.

El concepto de fantasmagoría implica ya la dificultad de la representación que se prolonga en la dificultad de la lectura, y justifica el recurso al psicoanálisis —como método de lectura del subconsciente tanto personal como colectivo— para descifrar los signos de la ciudad, proceso éste que oscilará por definición entre los polos de transparencia y de opacidad. De ahí que el fantasma de la ilegibilidad de los signos de la ciudad acompañe como su sombra a todos los intentos de leerla.

La fantasmagoría es sólo una forma de desrealización del referente urbano en el texto: también visiones, alucinaciones, ensañaciones o espejismos macabros denotan siempre el aspecto constructivista de toda representación literaria producto de

la imaginación moderna. Las novelas de las ciudades se sustentan gracias al armazón signico que construye el texto, son Ciudades-Texto, y así el concepto de "Text-Stadtbild" de Andreas Mahler (es decir, la textualización de la ciudad) nos recuerda el específico estatuto literario de la ciudad como texto, como construcción referencial, imaginaria y lingüística.

Igualmente, obvia subrayar que toda mimesis trabaja con la ilusión referencial, y que el principio mimético atiende a la construcción de una ilusión de realidad en el texto por lo que estaremos siempre ante Ciudades-Texto, cuyas imágenes aparecen tamizadas muchas veces por otros medios, por el mito, la ficción y sus múltiples géneros literarios. Ello conlleva graves consecuencias de cara a nuestros análisis que deberán tener siempre en cuenta los códigos culturales y simbólicos de la representación, las estructuras de enunciación o las estrategias de referencialización y figuración. A este propósito valga recordar que fue el semiólogo Jüri Lotman —a partir la mitificación de San Petersburgo desde los discursos del poder— quien caracterizó a la ciudad como un complejo espacio textual definido por la multiplicidad y heterogeneidad de sus códigos de significación: así, habría que añadir, leerlos, descifrarlos y representarlos sería el privilegio del escritor quien, por un lado, los hace converger y, por otro, los despliega uno a uno en el mapa de la escritura.

En definitiva, el concepto de lectura urbana parte de Walter Benjamin y de Roland Barthes, y su referente más significativo para los estudios literarios es la praxis analítica de Karlheinz Stierle en su libro sobre el mito de París en la novela decimonónica. Y si para Barthes la ciudad es

un poema descentrado, Sigmund Freud en "El malestar en la cultura" traza una analogía entre el desarrollo de la psique humana y la cronología de una ciudad, y así Karlheinz Stierle sugiere que los poemas de Les fleurs du Mal son "paisajes alegóricos de la Psique y de la Ciudad" (p. 741). Pero no sólo muchos poetas, sino también muchos novelistas subscribirán un programa de intenciones basado en la analogía entre ciudad y subconsciente.

EXCURSO:

CIUDAD Y POÉTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Si antes comentaba la rivalidad entre literatura y cine en cuanto a la posibilidad de escenificación de las pesadillas urbanas del tercer milenio (pensemos en Blade Runner, Matrix o Sin City), ahora cabe resumir dos líneas dominantes de lectura urbana según los géneros canónicos de poesía lírica y novela. Me da la impresión de que la poesía se ajusta más a lecturas subconscientes de la ciudad o a lecturas del subconsciente urbano: es decir a lecturas del deseo, y ahí queda claro que los poetas cuando hablan de la ciudad, buscan reflejar su conciencia tanto en la ciudad, referente de ella, como en la escritura poética. Suelen ser constructivistas desde la perspectiva de una conciencia individual, por lo que a propósito de los discursos líricos, me gusta sugerir que la ciudad nos presenta una ciudad de los latidos y nos plantea un nuevo humanismo del sentimiento al hablarnos de una beat-city antagónica de la bit-city, de la ciudad informacional hecha a golpe de impulsos electrónicos. La novela sigue siendo el género del análisis de la realidad de los sujetos colectivos, es decir

de las instituciones y los agentes sociales ante los que el individuo —que ya ha desenmascarado las reglas del juego— poco más puede que inhibirse y borrar sus huellas de individualidad; ése es también el espacio de los *parcours* y de los *non-lieux* hiperfuncionales, como veremos. Finalmente, el teatro —con sus seculares técnicas de concentración— ofrece la posibilidad de presentar una mimesis espacial que se ceba en lugares individualizados, es decir: en lugares que pueden ser simbólicos desde la casa en *La casa de Bernarda Alba* o la del Jardín de cerezos de Chejov hasta las habitaciones cerradas de Jean-Paul Sartre y de Jan Fosse (pueden ser tanto espacios de represión social o individual como espacios simbólicos con una obscena carga de hiperreferencialización que revelan el subconsciente colectivo en *Calixto Bieito*, *La Fura dels Baus* etc.); algunos de ellos, por último, en seguida se convierten en heterotopía como los sanatorios de Thomas Bernhard, el manicomio en *Los físicos* de Max Frisch y el burdel de *Les bonnes* (Jean Genet) y los hoteles de *Schimmelpfennig* apuntan en esa dirección.

MODELOS DE ITINERARIO EN LA MODERNIDAD TARDIA: VAGABUNDOS, POST- FLANEURS, MARCHEURS Y NOMADAS

El cuerpo principal de mi propuesta a continuación serán unas lecturas ilustrativas a partir del itinerario con objeto de esbozar algunos modelos de su concepción y práctica novelesca más reciente; para lo que vincularé el itinerario a distintas figuras que lo realizan: en particular, el *flâneur*, el *vagabundo* y el *marcheur* urbanos, sin olvidarnos del *nómada* emblema del desarraigo cultural en las

aglomeraciones urbanas actuales. A finales del Siglo XX, el itinerario parece convertirse en una figura epistemológica apta para propiciar una serie de lecturas antropológicas y culturales, siempre dependiendo de la discursividad inscrita en el texto literario.

Me centro en una serie de ejemplos a partir de una sola figura de lectura urbana derivada del *flâneur*. Me refiero a la figura del itinerario urbano que —a lo largo del siglo XX (de acuerdo con trayectos de personajes novelescos)— me serviría para ejemplificar lecturas sociales, estéticas y existenciales de la ciudad; me detendré en diversas formulaciones del *flâneur* tardío y en la figura del *nómada* en la narrativa llamada posmoderna que vehicularán lecturas antropológicas y culturales muy características de las megalópolis actuales.

Itinerarios y errancias por el Madrid de posguerra (como las de Martín Marco en *La colmena* o la del investigador Pedro en *Tiempo de silencio*, escritas en los años 50 y 60) documentan la progresiva erosión de la conciencia del *flâneur*, cuya pálida sombra apenas se refleja en los *vagabundos* que irán poblando posteriores novelas, en las que la civilización moderna aparece abocada ya a un desorden y ruina cuyo exponente inapelable será la ciudad posindustrial. Baste aludir a Paul Auster cuyas figuras neoyorquinas tratarán de cartografiar un laberinto caótico y los vestigios apocalípticos de todo un proyecto de emancipación individual, de afirmación de la conciencia subjetiva y de modernización colectiva; así los itinerarios del personaje Stillman de *City of Glass* (cap. 8) recogiendo objetos sin valor entre la calle 100, la 72, la Amsterdam Avenue y el Riverside Park me podrían dar pie a

profundizar estas cuestiones. La figura poco recuerda ya al flâneur, y tendríamos que definirla como vagabundo des-centrado y desorientado, palimpsesto de un sujeto en crisis, agente y víctima del proyecto civilizatorio de la Modernidad.

ESPACIOS HIPERFUNCIONALES Y NO-LUGARES

Plateforme, La goutte d'or y Je m'en vais. Las lecturas antropológicas de la ciudad en la novela contemporánea inciden con vehemencia en la pérdida de ciudad de nuestra sociedad posindustrial. Así, los itinerarios habituales en las novelas de Michel Houellebecq o de Jean Echenoz son más bien trayectos en medios de transporte público, como el tren de cercanías que, en Plateforme, lleva a la protagonista Valérie y a sus colegas desde céntricos apartamentos a los inmuebles de oficina situados en la periférica banlieu de Evry, en las cercanías del aeropuerto de Orly: el RER, o la autopista y el aparcamiento subterráneo, son los espacios predilectos y emblemas del no-lugar, de los espacios hiperfuncionales, lugares de pasaje, sin memoria ni identidad ni potencial simbólico alguno de significación individual o colectiva. Justamente fue también Marc Augé, el teórico de los Non-lieux quien ejemplificó con la novela Je m'en vais el estatuto de non-lieu de los aeropuertos como espacio emblemático de la surmodernité, verbigracia el de Roissy-Charles de Gaulle, un lugar serializado y sin historia donde el galerista Felix Ferrer agota esperas sin sentido.

Podríamos incluso recordar en que medida la indiferencia (por utilizar el concepto de P. Zima) llega a neutralizar la toma de conciencia urbana que caracte-

rizaba al flâneur. Basta leer uno de los Prix Goncourt de este nuevo siglo (Je m'en vais, de Jean Echenoz) para constatar la arbitrariedad e intercambiabilidad de los espacios: la estación ártica de Port Radium es intercambiable con París, y el recorrido de la Rue Amsterdam del protagonista Felix Ferrer sirve para poner de manifiesto la banalidad de la vida urbana cotidiana y el radical extrañamiento del individuo en las calles de su propia ciudad. A la vista de la preferencia de categorías espaciales tan antihumanistas en la novela contemporánea cabía concluir insinuando si ésta acaso no celebrará masoquistamente la disolución de la ciudad en lugares meramente funcionales, en topo-series de la aceleración, en los areales clonizados del entretenimiento, del consumo, de la sociedad del espectáculo, en definitiva: en nolugares.

Mas pasemos de estas lecturas negativas de la ciudad, convertida sea en el marco indiferente de una existencia banal, sea en un apocalíptico macroespacio hiperfuncional, al caminante urbano de a pie, en una variante muy representativa del espacio heterogéneo, en constante cambio y culturalmente híbrido que constituyen las megalópolis occidentales. Me refiero al nómada, al emigrante desarraigado y desplazado,

NOMADAS EN PARIS. SU DESPLAZAMIENTO CULTURAL

Sin duda a los migrantes magrebíes instalados en París y que protagonizan numerosas novelas de los años 80 (como en La goutte d'or de Michel Tournier (1986) o Paisajes después de la batalla de Juan Goytisolo, 1982) les resultará imposible reconstruir el circuito semiótico que

dinamiza en el espacio el flâneur o el marcheur gracias a su enraizamiento cultural en la ciudad. Eso es exactamente lo que ocurre en la novela *La goutte d'or* en la que el joven pastor magrebí-berebere Idriss llega a París desde el oasis Tabelbala. Allí será víctima de su propia translatio o desplazamiento. La novela es una historia de desencuentro entre Occidente y Oriente, entre el Magreb y Europa; el texto contrasta el espacio primitivo identificador del desierto con el de la ciudad, aculturizadora, y donde Idriss para sobrevivir prestará su rostro y cuerpo como reclamo publicitario de agencias de viajes, grandes almacenes, etc. En la realidad parisina, la imagen sustituye al original, y así la realidad pierde casi toda su autenticidad.

En particular, un episodio está concebido a partir de la figura de un itinerario que, no obstante, alcanza tintes grotescos:

Tras grabaciones en los estudios FRANCOEUR en el XVIII Arrondissement para promocionar —con camello y todo— un resort turístico en el Sahara, al joven pastor le es encomendado conducir el animal al matadero desde un barrio pegado a la périphérique norte hasta la punta este de la Rue Vaugirard entre Morillon y Brancion. Para ello Idriss deberá cruzar el centro de la capital y sus barrios burgueses: el cementerio de Montmartre, la estación de Saint-Lazare y la Rue Royale siguiendo el Sena hacia la Torre Eiffel desde el puente de Alejandro III hasta el de «Alma» (p. 154 sq. / 195-200). Salta a la vista que para el nómada sahariano (p. 198) todos esos lugares carecen de historia y de significación siendo así incapaz de semantizar, sea en términos nacionales o turísticos, lieux de mémoire como el templo de la Madeleine y

el Campo de Marte o siquiera el megasímbolo del París industrial y moderno, que es la Torre Eiffel; asimismo, tampoco puede aprehender las referencias literarias de la calle Roma y la estación de San Lázaro, justo los barrios de Baudelaire y de célebres escenas de novelas de Zola como *La bête humaine*, o de Huysmans como *À rebours*, etc.

En una palabra: el nómada es incapaz de leer los signos de París, y carece de referencias que le habiliten para codificar su itinerario, de modo que la extraña pareja —en París extraña— es una metáfora del desplazamiento del nómada, representa la irreductibilidad de identidad y alteridad en términos culturales y subraya, en términos topográficos, la diferencia radical de oasis - naturaleza y metrópolis - civilización, que son respectivamente espacios del origen o del desarraigo. Así, Idriss, el nómada, encarna por metonimia el desplazamiento cultural que define al tipo migratorio característico en Oriente y Occidente en el nuevo siglo. Otras novelas nos introducen en la banlieue y el nuevo espacio antropológico que genera. Algunos estudiantes de Kiel están estudiando *Le thé au harem d'Arché Ahmed* (1983) y *Kiffe kiffe demain* de la joven argelina Faïza Guène (2004), así que remito a sus análisis.

LA HETEROTOPÍA URBANA

Paisajes para después de la batalla. El itinerario de Idriss era ocasional, pero permitía oponer periferia urbana y centro histórico. Juan Goytisolo escenifica narrativamente en su *Paisajes para después de la batalla* la estructura polifónica de París como macroespacio posindustrial. Mediante un juego de oposiciones

espaciales entre los barrios de la burguesía capitalista o la bohemia artística, ya cartografiados literariamente (p. ej. el Quartier Latin de los existencialistas o de Rayuela de J. Cortázar), la novela retrata una ciudad bastarda, una Babel lingüística y culturalmente, surgida sobre las ruinas de la civilización occidental y de la que emerge la futura metrópolis, híbrida y desjerarquizada. Emblema de todo ello es el barrio meteco del Sentier en el II Arrondissement, entre Etienne Marcel, Bonne Nouvelle, la Rue Saint-Denis y la Rue du Sentier.

El protagonista de la novela, recorre también los caminos del barrio para revelar su estatuto cultural de exclave en pleno París. Un recorrido virtual del protagonista (desde la Rue de la Lune, y por la Place du Caire o la Porte Saint Denis) revela la clave multiculturalista de la lectura urbana que propone la novela al señalar:

„la emergencia, en las perspectivas cartesianas y ordenadas de Haussmann, de brechas y fragmentos de Tremecén y Dakar, El Cairo y Karachi, Bamako y Calcuta; por un Berlín-Kreuzberg que es ya un Estambul del Spree y una Nueva York colonizada por boricuas y jamaíquinos; por un futuro Moscú de uzbekos y chinos y una Barcelona de tagalos y negros, capaces de recitar de memoria con inefable acento, la oda patriótica de Maragall” (pp. 187 sq.).

Quedará así claro que el barrio supone un territorio alternativo a los discursos hegemónicos del Poder y del Saber. Su barrio es el territorio de los nómadas, caótico y desplazado, es no obstante visto positivamente como un barrio que se improvisa a sí mismo, un espacio de libertad, sin codificar aún y que se resiste a dejarse cartografiar por el poder, y que por ello, se contrapone a los barrios monumentales, canonizados por la

Historia Nacional y el Turismo. Ese Paris espacio de la monumentalización está representado por los ejes de la Rue de Rivoli y los Campos Eliseos - que, respectivamente, van del Louvre a la Concordia y del Point Ronde a Etoile - domina la topografía tanto simbólica como empírica de la ciudad, si bien al precio de excluir los espacios antagonistas deseuropeizados y deslitterarizados —no por ello menos reales. Estos espacios marginales como el Sentier —y como subraya Franziska Bossy en su brillante tesis doctoral, hecha en Kiel— pueden considerarse desde el punto de la vista de los discursos oficiales de la ciudad como una verdadera heterotopía mientras que —desde la discursividad inscrita en el texto— adquieren un estatuto utópico que celebra la hibridez cultural.

Basta recalcar que el hasta ahora nómada periférico se ha asentado en zonas relativamente céntricas de Paris hasta convertirlas en bazar y en Medina. La vuelta de tuerca de Goytisolo es evidente: El Sentier resulta ilegible para el europeo y el texto retiene su estatuto ambivalente como heterotopía del discurso hegemónico y como utopía desde la perspectiva de los discursos emergentes. El casi cuarto de siglo transcurrido desde la publicación de esta novela —que apuesta por la opción multicultural de autoconstrucción de las megalópolis europeas— muestra que la sociedad occidental, aunque a veces se haya resistido a ampliar su imaginario cultural y el de sus ciudades, hoy tiene muy buenas razones para reconocer esa alternativa oriental (que corre paralela, p. ej. a la vía africana, como vemos en el Raval barcelonés), dado que se ha convertido ya en un mecanismo engendrador de cultura (urbana). Con Goytisolo hemos

entrado de lleno en las lecturas culturales de las actuales ciudades europeas.

LECTURAS CULTURALES DE LA CIUDAD
Y RECONSTRUCCION DEL IMAGINARIO
URBANO: EL MARCHEUR (C. A. MOLINA)

Si la novela decimonónica había alumbrado al flâneur como figura de legibilidad de la ciudad. Stierle ya estudió su alcance no solo como instancia de lectura en clave social, sino también su readaptación en clave de experiencia estética por Baudelaire. Ambos polos acotan las inminentes transformaciones de esta figura de cognoscibilidad de la ciudad que es el flâneur oscilando entre sus referencias culturales y su estatuto de escrutador, observador científico y analista de la sociedad. Ambos aspectos convergen en el flâneur surrealista entregado a la "science vivante (...) du merveilleux quotidien" (p. 16). Así lo leemos en el Prólogo a *une mythologie moderne* de Louis Aragon: Así, en su *Le paysan de Paris* (1928) el flâneur buscará la emergencia casual de la iluminación repentina, epifanías de lo cotidiano que le permitan mitologizar las galerías, las calles y los jardines de la ciudad. Además, ese campesino errante por París —como el peripatético narrador en primera persona de *Nadja*, de André Breton— implica una actitud más pasiva, irracional, imaginativa e intuitiva como dispositivo de toma de conciencia alucinatoria de la ciudad.

En todos estos casos de imaginación es una instancia de construcción subjetiva de realidad que la literatura más reciente va a retomar para bosquejar lecturas culturales de la ciudad y reinstaurar el significado perdido en tantas lecturas apocalípticas de finales del siglo XX. Hay una variante del

concepto de itinerario que incide en los trayectos urbanos que los personajes novelescos recorren en dirección o con propósitos más concretos, y para ejemplificarlo retomo un texto del que ya hablamos en *Tartu*, volviendo así al tema de la subjetivación que planteé al principio.

Michel de Certeau propone el concepto específico de *parcours*, para caracterizar a un caminante urbano, un *marcheur* a pie que practica el espacio. Practicar el espacio significa transformar un lugar cualquiera en una escritura personal mediante el itinerario. Pero, ¿cómo subjetivar así el espacio? Entre las propuestas de Certeau se cuenta la de otorgar a los recorridos urbanos significado personal gracias a la memoria individual o cultural, o también la de semantizar en clave privada el espacio urbano gracias a la costumbre, o en definitiva la de idear otras fórmulas de apropiación imaginaria o empírica del espacio para diseñar un sistema topográfico propio en base a enunciaciones subjetivas.

Estas cartografías peatonales sirven para que el individuo se apropie subjetivamente del espacio urbano otorgando a una acción cotidiana y banal el privilegio de la significación. ¿Qué significación? La que instituye el punto de intersección entre conciencia personal y la memoria cultural del lugar. Un espacio como cualquier centro urbano, en sí masificado y eventualmente laberíntico, es cartografiado en la escritura para que la memoria y la conciencia lo habiten: la narración construye el espacio y el *parcours* es un acto de enunciación subjetiva. No se trata de una visión global

ni panorámica, sino parcial y a ras de suelo.

Un recorrido por el barrio donde abita (que es el burgués y madrileño barrio de Salamanca), el narrador autobiográfico de “El tren que se perdió” sirve para inscribir en la escritura del espacio una memoria cultural del lugar: La topografía urbana esconde un atlas de la poesía hispánica del siglo XX, y el narrador descubre tras las fachadas los rostros y los versos de César Vallejo, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez... esos nombres restituyen la significación en el discurso poético que estructura la escritura autobiográfica. Las calles y los edificios se vuelven signos significantes gracias a la memoria cultural del lugar. El narrador desentraña así toda una arqueología de la memoria urbana recentrando en ella la conciencia subjetiva. Ese recentramiento sería igualmente posible a partir de recuerdos personales. En suma, el texto propone una lectura posutópica de Madrid que contradice la pauperización de la ciudad y la banalización de buena parte funcional de las prácticas del espacio en ella.

Gracias a la convergencia de la memoria colectiva de la urbe con la vivencia individual del barrio, el espacio puede ser leído más allá de su mera funcionalidad, como una construcción personal, identificadora, habitable y dotada de significación. La conciencia consigue así recentrarse en la ciudad estabilizando su sistema de signos que se presta a ser leído en clave cultural una vez traspasado el umbral del derrumbe de la conciencia y de las ruinas de la megalópolis.

LECTURA CULTURAL DE LA CIUDAD Y
MEMORIA HISTORICA DE SANTIAGO DE

COMPOSTELA EN LAS NOVELAS DE SUSO DE TORO

Concluamos tanteando el alcance de las lecturas antropológicas de la ciudad que propone la obra de Suso de Toro, en general de carácter constructivista y que parten de paradigmas de percepción tanto empírico-sociales e históricos como simbólico-imaginarios. Entre esos polos en que se enmarca el diálogo entre conciencia y ciudad en la novela actual también en la obra de nuestro escritor invitado gana cuerpo el diagnóstico generalizado del estatuto de sujeto que —en detrimento de sus habitantes— ha adquirido la ciudad lo que, no obstante, puede abrir el paso a otro tipo de legibilidad de señas marcadamente culturales. Y precisamente la ciudad Suso de Toro (Santiago de Compostela) me va a servir para ejemplificar posibilidades de lectura simbólica de los signos de la ciudad, de los elementos de su morfología arquitectónica y urbanista, que llevan en sí inscritas tanto muestras visibles de los mitos inscritos en el rostro de la ciudad como las firmas invisibles de su memoria histórica.

1. Trece badaladas (2003) forma un díptico en contraste con la novela negra *Ambulancia* (1990), y si la primera está ambientada en el centro histórico, la segunda se sitúa en el más cutre y funcional Ensanche; de hecho, en *Trece badaladas* la protagonista femenina Celia cruza a diario de un barrio a otro y, como tantos santiagueses, vive la doble cara de la ambigua capital de Galicia: el recorrido en su automóvil de la oficina a su mansarda le hace víctima del non-lieu que son los accesos a Santiago, mientras que la

descripción del edificio monstruoso del Hospital Xeral de Galicia redonda justamente en su hiperfuncionalidad. Esa oposición se cifra metafóricamente en la concepción del Ensache en Ambulancia como cárcel (en que se ven apresados chorizos de poca monta como Petete y Sito) y, por otra parte en Trece badaladas, en el estatuto que adquiere la catedral como centro simbólico de la urbe y del relato. Así, tanto las estrategias de referencialización y la topografía novelesca como los movimientos de los personajes en ella se contraponen meridianamente: En Ambulancia las referencias topográficas vienen dadas por gasolineras, bancos, bares, farmacias etc., mientras que los personajes se mueven dentro de los asfixiantes límites del Ensanche (y la colindante Rosaleda); por el contrario, en Trece badaladas el casco antiguo será un misterioso laberinto de piedra (o una tumba para Xacobe y Celia) e incluso la Alameda de Hércules corrobora esa inquietante impresión al transformarse en un espacio de lo siniestro.

Vistas en conjunto, ambas novelas captan respectivamente la transformación y la estabilidad de la ciudad, su identidad en el tiempo y su cambio como elementos definidores de su actual fisonomía. Pero, en Trece badaladas, la catedral constituye un megasímbolo por encarnar los mitos de Compostela y con ellos, la estructura profunda de su imaginario. En sus fundamentos está inscrito el concepto de Ciudad-Tiempo. La representación textual no deja duda alguna: la ciudad en su tiempo y el mar de historias que la cuentan —no sólo los mitos jacobeos fundacionales y su reformulación crítica moderna en clave social y nacional (entre

Rosalía y Méndez Ferrín) o en clave lúdica y posmoderna (p.ej. en Fragmentos de Apocalipsis de Torrente Ballester), sino también las contradictorias historias del presente sirven al autor para narrativizar los mitos de la ciudad.

En Trece badaladas la ciudad es su propia memoria mítica, de modo que la novela activa el subconsciente mítico de Compostela hasta el punto que ésta hace del personaje Xacobe su presa. La escenificación narrativa de ese conflicto es extraordinariamente original y compleja por estar contrastada por dos ejes de analogías opuestas: por un lado, la Ciudad-Mito-Sujeto y, por otro, el Protagonista-Víctima-Objeto, marcado por un designio trágico; respectivamente, la catedral y Xacobe personifican esos parámetros que permiten concentrar simbólicamente en la trama argumental el Tiempo de la Ciudad, sus mitos y su historia: desde la Edad Media fundacional hasta la realidad global, mediática y funcional, acrisolada en Celia, la heroína. La ciudad aparece como un mecanismo que engendra perpetuamente su propio pasado, siendo su historia no obstante perceptible en sintonía con su presente.

Precisamente, el relativo fracaso de Celia es la justa medida de la ambigüedad de la novela en este punto: Celia no consigue salvar a Xacobe de sucumbir y ser víctima de la ciudad, pero al mismo tiempo pasa por un proceso catárquico y de regeneración culminado en su embarazo. Así, Celia es el vehículo que transporta los mitos de la ciudad a la actualidad poniendo de manifiesto su difícil aparejamiento con el destino de Santiago, hoy día también centro administrativo y de consumo. Aún así, la escenografía

novelesca se decanta por la angustia y el suspense de un relato de acción y misterio, y siguiendo esa pista, la novela consigue no sólo narrativizar la Conciencia-Tiempo de Compostela y plasmar su subconsciente mítico, sino también transmitir la contingencia de la sociedad y su tiempo histórico.

Trece badaladas me parece otra muestra fehaciente del potencial representativo de las Ciudades-Texto que pueden llegar a revelar el eje imaginario de una estructura urbana determinada. El motivo central de la catedral serviría también para analizar otras estructuras del discurso de la ciudad: su proteico estatuto, sea simbólicamente como institución del poder religioso, sea empíricamente como reclamo turístico para la sociedad de consumo, o sea estéticamente como hito arquitectónico, etc. En ese referente de la domus mítica convergerían los múltiples discursos que conforman la ciudad.

En cualquier caso, si la novela ha reescrito los mitos de la ciudad y la ha recodificado culturalmente, por su parte, la ciudad ha aceptado el lenguaje de Trece badaladas: La leyenda de « la hora del demonio », que es la que proclama la Berenguela cuando toca por decimotercera vez, es ya una leyenda urbana que mis propios estudiantes escucharon en febrero del 2006 durante una guía por el Palacio de Gelmírez y los tejados de la catedral compostelana. ¿Ven cómo la literatura sigue enriqueciendo el imaginario cultural de las ciudades europeas?

2. Permítanme referirme sólo unos instantes a la última novela de Suso de Toro (Home sen nome, 2006) que sobrepasa

toda visión mítica de Santiago y que apuesta por auscultar despiadadamente el pasado de la sociedad para replantear aspectos problemáticos de la memoria histórica de la ciudad. En Home sen nome el autor abunda en el poder innato a la ficción literaria de narrativizar el presente, el pasado y el futuro. Tanto más cuanto que el mero recuerdo no crea memoria hasta que se instala en un orden simbólico, que es el que ajusta el escritor de ficciones. Y justo eso es lo que plantea Home sen nome: el angustioso orden de los terribles recuerdos del impenitente protagonista, un pistolero falangista que da rostro, nombre e identidad a los responsables de las ejecuciones de 1936 partiendo de una gavilla de anónimos asesinos en Santiago de Compostela. La biografía de este viejo terminal nonagenario que delira en un hospital es una radiografía de la memoria de todo el siglo que bascula sobre el eje de los años treinta y el criptograma de la historia española durante el siglo XX al hilo de esos años del alzamiento y de la posguerra en Compostela, como he referido con más amplitud en las reflexiones a que me dio pie su publicación (véase: Sym-City: Suso de Toro). La novela formula explícitamente una toma de posición que no deja margen a la indiferencia, la ironía o a la suspensión del juicio crítico. Por ello la ciudad de Santiago y los agentes de su historia serán siempre reconocibles y la referencialización narrativa evidenciará nominalmente espacios, lugares y personas. Así, Compostela aparece como sujeto colectivo portador y agente de esa misma historia o de su olvido. De hecho, el texto llega a pergeñar la historia oculta y reprimida de una ciudad sumisa, asfixiada por los agentes del poder y

autocomplacida en sus mitos y leyendas identitarios. Es, en definitiva, la otra historia de la ciudad la que emerge en el texto, es aquella historia que ni las instituciones ni los medios de comunicación dan a conocer, y la que la sociedad misma muchas veces prefiere callar.

La memoria del siglo XX que se plasma en el texto ayuda a repensar el futuro inmediato de una sociedad demasiado hábil para olvidarse de su historia colectiva. Home sen nome denuncia la vertiginosa pérdida de memoria de nuestra sociedad, ya globalizada sin remedio, y aporta elementos para su reconstrucción. Narrativizar la historia local y rescatar de su amnesia colectiva la memoria de la ciudad implica en el cosmos narrativo de Suso de Toro el intento de restaurar la figura de un sujeto moral en la ciudad escrita que surge del criptograma esbozado de los discursos del poder y su determinante función de cara a la construcción de la historia de la ciudad. En Home sen nome la ciudad es víctima de la ideología y así la memoria de la ciudad aparece como espacio de lucha con vistas a una narración verídica y cabal de la historia, y por eso, el texto pretende – y consigue – sacar a flote la memoria reprimida de la ciudad. Los hechos históricos que en el texto sirven para definir a la ciudad como sujeto colectivo muestran que ésta ha pervertido su estatuto de sujeto moral, pero al mismo tiempo, su lenguaje autocrítico y dramático lo reivindica.

Para concluir, se debe resaltar que gracias a ese visceral trabajo de recuperación de la memoria de la ciudad, y tomando como punto de partida más elemental la anti-

ciudad representada por el Ensanche y otros barrios degradados como el Pombal en Ambulancia, el discurso literario consigue forjar un modelo para la restauración de la polis – aún a realizar a partir de un nuevo orden moral. Por tanto, el trabajo de recuperación de la memoria urbana apunta al reestablecimiento de una civitas a nivel colectivo y de una urbanitas a nivel individual cuyas estructuras funcionales y simbólicas fundamentan el concepto de polis en que convergerían mitos identitarios y futura historia de la sociedad. En este sentido, las lecturas culturales de la ciudad y la reconstrucción de su memoria histórica en las novelas de Suso de Toro asumen perspectivas complementarias que convergen en el orden simbólico que instaura la ciudad escrita.

Bibliografía

- ARAGON, L.: *Le Paysan de Paris*, Paris: Gallimard 1953
- AUGE, M.: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992
- AUGE, M.: *Le temps en ruines*, Paris: Galilée, 2003
- BARTHES, R.: « *Semiologie et urbanisme* », *Oeuvres complètes, II (1962-1967)*, Paris: Seuil 2002, pp. 1277-1286
- BENJAMIN, W.: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. 5*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990
- BOSSY, F.: *Der Stadtnomade. Die literarische Metropole in Juan Goytisolos Paisajes después de la batalla*. Diss., Kiel, 2007
- BRETON, A.: *Nadja*, Paris: Gallimard, 1972
- CASTELLS, M.: *La ciudad informacional*, Madrid: Alianza Ed., 1995

- CELA, Camilo José: *La Colmena*. Ed. Noguer, S. A., Ed. Darío Villanueva, Barcelona – Madrid, 1983
- CERTEAU, M. de: «Pratiques d'espace», en : *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, pp. 139-191
- ECHENOZ, Jean: *Je m'en vais*. Paris: Minuit 1999
- FREUD, S.: *Das Unbehagen in der Kultur*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a.M. 1994
- FRÜCHTL, J.: "Gesteigerte Ambivalenz. Die Stadt als Denkbild der 'Post/Moderne'", in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Nr. 594-95 (1998), pp. 766-780.
- GARCIA CANCLINI, N.: *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires: Endeaba 1999.
- GÓMEZ-MONTERO, J.: "Nueva York – Buenos Aires – Santiago de Compostela. Ruina y restitución del centro en la poesía hispánica del siglo XX", in S. Grundwald, C. Hammerschmidt, V. Heinen, G. Nilsson (Hrsg.), *Pasajes – Passages – Passagen. Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, Univ. Sevilla, 2004. pp. 215-238
- GÓMEZ-MONTERO, J.: *Santiago de Compostela or the obsession with identity*, in: *Iberian Cities*. Ed. by Joan R. Resina. Volume 24, New York, London, Routledge, 2001, pp. 18-32
- GÓMEZ-MONTERO, J.: *L'architecture et les villes dans les littératures ibériques et ibéroaméricaines*, Actes de Colloques Littérature et Architecture, CEDIC, Éd par L. Richer, Université Lyon3 (2004), pp. 215-238
- GÓMEZ-MONTERO, J.: "Das Gedicht und die Stadt", en *Cuando va a la ciudad, mi Poesía. Das Gedicht und die Stadt. Gegenwartlyrik aus Spanien (1980-2005)*, Madrid: SIAL Ediciones 2005, pp. 253-264
- GÓMEZ-MONTERO, J.: "Die Ordnung der Geschichten", en G. Torrente Ballester, Santiago de Compostela. *Ein Pilgerlesebuch*, Kiel: Ludwig 2007, pp. 201-212
- GÓMEZ-MONTERO, J.: "Cidade e literatura", en Luciano Rodríguez (ed.), *Cuadernos de Mariñán 2. IV Encontro de Escritores Galegos*, A Coruña: Deputación 2007, pp. 17-32
- GONZÁLEZ QUIRÓS, J. L. (ed.): *Ciudades posibles*, Madrid: Lengua de Trapo 2003
- GOYTISOLO, J.: *Paisajes después de la batalla*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990
- HALBWACHS, Maurice: *La mémoire collective*, Paris : PUF 1950
- HOUELLEBECQ, Michel: *Plataforme*, Paris: Flammarion 2001
- INGENSCHAY, D. y A. Buschmann: *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000
- JOHNSON, Steven: "Complejidad urbana e intreccio romanzesco" in F. Moretti (ed.), *Il romanzo*, Torino: Einaudi, 2001, Vol. I, pp.727-745
- KOSTOF, S: *Das Gesicht der Stadt, Geschichte städtischer Vielfalt*, Campus Verlag Frankfurt/ New York 1992
- KOSTOF, S: *Die Anatomie der Stadt, Geschichte städtischer Strukturen*, Campus Verlag Frankfurt/ New York 1993
- LEHAN, R, *The City in Literature – an Intellectual and Cultural History*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ London 1998
- LOTMANN, Jüri: "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana", en *Entretextos 4 (XI/2004)*
- LYNCH, K.: *The Image of the City*, The MIT Press, 282002 (1960)
- MAHLER, A.: *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg: C.

Winter, 1999

MOLINA, César Antonio: Vivir sin ser visto. Memorias de ficción. Madrid: Península 2000

MONGIN, Olivier: La condition urbaine, Paris: Seuil 2005

MORETTI, F.: Atlas de la novela europea, 1800-1900, Madrid: Trama 2001

MUMFORD, Lewis: Die Stadt. Geschichte und Ausblick, 2 Bde., München: dtv, 1984.

ONTAÑÓN PEREDO, Antonio: Los significados de la ciudad. Ensayo sobre memoria colectiva y ciudad contemporánea. Barcelona: Edicions de l'Escola Massana 2004

POPEANGA, Eugenia/Fraticelli, Barbara (eds.): Historia y poética de la ciudad. Estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica. Revista de Filología Románica. Anexo III, 2002

RONCAYOLO, M.: La ville et ses territoires, Paris: Gallimard 1997

ROSSI, Aldo: La arquitectura de la ciudad, Barcelona: Samuel Gili 1980

SENNETT, R.: Civitas. The conscience of the eye: The Design and Social Life of Cities, New York: Knopf, 1990.

Sileno 14-15 (XII/2003). No-Ciudad, Madrid: Abada

SMUDA, M. (Hrsg.), Die Großstadt als „Text“, Wilhelm Fink Verlag, München 1992

PÉREZ GALDÓS, Benito: Fortunata y Jacinta. Madrid: Alianza 2002

SIMMEL, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: Rammstedt, Otthein (Hg.): Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995. vol. 7, S. 116-135

STIERLE, K.: Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt, München: Carl Hanser 1993

TORO, Suso de: Trece badaladas. Vigo:

Xerais 2002

TORO, Suso de: Ambulancia, Vigo: 1990

TORO, Suso de: Home sen nome. Vigo: Xerais 2006

TOURNIER, Michel: La goutte d'or, Paris 1986

WEBER, Max: Die Stadt, Tübingen, Mohr, 1999

ZIMA, P.: "Postmodernidad e indiferencia: hacia una novela postmoderna", in: Gómez-Montero, J. (ed.): Memoria literaria de la Transición española, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007, S. 51-61

Pour de nouvelles souverainetés urbaines

ANNE-MARIE AUTISSIER
PARIS 8

Directeur de l'édition 2000 de la Biennale de Venise, l'architecte Massimiliano Fuksas évoquait la ville en ces termes: «Le magma c'est la métaphore de la ville». Et de poursuivre: «Nous faisons tous partie du magma. Et nous nous posons des questions de début de siècle. Comment nous adapter à la nouvelle civilisation des contacts, de l'information, des migrations, d'internet? (...) Le monde est ouvert, la catastrophe n'a pas encore eu lieu, nous devons apprendre à nous déplacer avec les flux. Et les architectes doivent en finir avec l'idéologie, la rigidité, la langage pour initiés¹.» Un autre architecte célèbre, le portugais Alvaro Siza, commentait en ces termes en 2002, le projet qu'il a conçu avec Juan Miguel Hernández de León, pour le quartier de Recoletos et du paseo du musée du Prado à Madrid: «Nous voulons faire baisser la pression de la circulation en la déviant par des rues parallèles et en ouvrant de vastes zones piétonnières sur cet axe. Il s'agit d'en faire un espace public en recourant à des solutions pour ainsi dire invisibles. Il ne faut rien attendre de spectaculaire. C'est un travail d'observation et de patience pour créer un tout lisible et beau en termes d'usage urbain²». «Les villes naissent avec des limites sans cesse dépassées», conclu-

¹ ARASIO 2001.

² MOLINA 2002.

ait cet adepte de l'architecture «à taille humaine».

LES VILLES «INFORMATIONNELLES»

La société informationnelle connecte et déconnecte de façon rapide³. Aux alliances stratégiques des firmes multinationales et des mégalo-poles ou régions - nœuds et échangeurs de communication - fait pendant l'exclusion de régions entières ou de parties du continuum urbain. La seconde conséquence est l'internationalisation du capital alors que le travail, lui, se fragmente et correspond de plus en plus à une diversification individuelle - y compris imposée. Ainsi la production de haute technologie rétrécit l'espace des décideurs alors qu'elle étend et dilue l'espace des exécutants (fabrication des composants en particulier) partout sur la planète. L'une des «mauvaises» ripostes à cette dilution et abstraction du temps quotidien est l'intégrisme de toute nature qui exacerbe les identités, tout en les réduisant à leur caricature mortuaire.

A l'espace des lieux se substitue l'espace des flux. L'économie informationnelle globale s'organise autour de centres de commandement et de contrôle qui innovent, coordonnent et gèrent les activités des réseaux d'entreprises. Tous les services - marketing, tourisme, design, finances, recherche, culture etc. représentent une création de savoir et un flux d'information, théoriquement diffusables dans le monde entier. Ils se caractérisent à la fois par la concentration et la dispersion. Le niveau supérieur des activités se situe dans des métropoles - New York, Londres et Tokyo pour la finance par

³ CASTELLS 1996.

exemple. Celles-ci sont connectées avec de grands centres européens traditionnels – Amsterdam, Milan – rejointes par d'autres métropoles – notamment Madrid, São Paulo, Mexico, Moscou et Budapest. Ainsi Madrid entre à partir de 1986, dans l'espace des flux financiers et des investissements directs (400 milliards de pesetas en 1988, soit environ 2,4 milliards d'euros) et la physionomie de la ville s'en trouve transformée: saturation du coûteux centre-ville, urbanisation massive des faubourgs, crise immobilière. Il se crée une interdépendance entre les centres urbains de l'Union européenne, au détriment de leurs arrière-pays respectifs. Nullement assurée ni stable, la hiérarchie dans le réseau est soumise à une compétition féroce entre cités, tout comme aux hasards des investissements financiers et immobiliers. La dispersion concerne le traitement de masse des opérations, l'exécution des stratégies décidées dans les grands centres où les firmes ont leur siège. Ce qui caractérise ce système spatial de services, c'est la faculté d'adaptation des réseaux: «la cité globale n'est pas un lieu mais un processus par lequel les centres de production et de consommation des services avancés (...) sont reliés au sein d'un réseau global, tandis que leurs relations avec l'arrière-pays se réduisent simultanément.» L'industrie de haute technologie présente une structure professionnelle très éloignée de celle de l'industrie traditionnelle: pour moitié, une main d'œuvre très qualifiée et, pour l'autre moitié, une masse d'employés non qualifiés, affectés à des tâches répétitives qu'il ne semble ni possible économiquement ni souhaitable socialement, d'installer là où se trouvent les scientifiques et les ingénieurs. Les tâches d'exécution sont en outre délocali-

sables. Quant aux technopôles, elles se situent dans des centres urbains. Même si les villes européennes n'atteignent pas la taille des mégacités asiatiques ou latino-américaines, elles sont tout autant menacées d'anomie par l'extension d'un continuum urbain dans lequel les périphéries génèrent elles-mêmes leurs propres marges.

Contrairement à l'idée selon laquelle les processus informationnels auraient pour conséquence la généralisation du télétravail, des achats sur internet, des soins de santé à distance, les lieux physiques du travail, du commerce, de la santé perdurent et ce qui caractérise la société actuelle, c'est une mobilité au sein des espaces urbains, plus que le repli sur un mode de vie totalement informatisé. Il reste que, dans nos villes, l'espace se différencie de plus en plus socialement tandis que les relations fonctionnelles se multiplient par-delà la contiguïté physique. Le centre d'affaires reste le moteur économique de la cité, branché sur le réseau informationnel. La nouvelle élite «gestionnaire-technocratique-politique» (Manuel Castells) européenne s'approprie la culture et l'histoire urbaine en s'installant dans les zones bien conservées ou rénovées du centre (Paris, Rome, Amsterdam, Madrid). Le Royaume-Uni reste une exception en raison de la nostalgie champêtre, propre aux classes dominantes britanniques. Quant aux quartiers ouvriers traditionnels, de plus en plus habités par les employés des services, ils résistent diversement aux efforts de rénovation des entreprises. Le slogan «la ville, un lieu de vie et de travail» est réservé à une minorité.

Autre conséquence: l'espace des flux brouille la relation signifiante entre architecture et société. «Dans la mesure où la manifestation spatiale des intérêts dominants s'opère de manière transculturelle dans le monde entier, le déracinement de l'expérience vécue, de l'histoire et de la culture spécifique comme arrière-plan du sens conduit à la généralisation d'une architecture en dehors de l'histoire et de la culture», écrit Manuel Castells. Rem Koolhaas fait partie des architectes sensibles à ces mutations; il se montre particulièrement critique à l'égard des villes-musées qui ignorent la réalité urbaine actuelle et se présentent aux voyageurs, comme «ex-sanguines» de toute signification, tant il est vrai que l'appropriation des espaces urbains n'est pas seulement liée à leur histoire, aussi riche et longue soit-elle.

LE CONTINUUM URBAIN, SOURCE D'ANOMIE

Pour Olivier Mongin, nous sommes entrés dans le monde de «l'après-ville»⁴. L'espace européen d'hier perd du terrain au profit d'une métropolisation qui est facteur de dispersion et d'éclatement. Alors que la ville correspondait à une culture des limites, la voici branchée sur un espace illimité, celui des flux et des réseaux qu'elle contrôle inégalement. La ville «à plusieurs vitesses» s'impose désormais à Paris, au Caire ou à Buenos Aires. La privatisation gagne du terrain sur l'espace public et les logiques de séparation et de sécession sont préférées à la conflictualité démocratique.

Les lieux ne disparaissent pas mais leur logique est absorbée par le réseau. Les

échangeurs et les lieux de réseaux donnent lieu à des sites: par exemple, Rochester (Virginie) et Villejuif (banlieue parisienne) jouent un rôle essentiel dans un réseau mondial de recherche et de produits médicamenteux. Les classes dominantes affichent et cultivent leur nomadisme, faisant de la cité virtuelle un processus qui hiérarchise l'importance des lieux ou les rend équivalents parce qu'exclus des flux de pouvoir.

Le succès d'un mouvement parti du Nord de l'Europe, la réutilisation des lieux anciennement commerciaux ou industriels à différentes fins – sièges d'administrations, lieux de loisirs et de culture –, le fameux phénomène des «friches» tend à réinscrire des bâtiments dans l'espace public, en leur conférant un rôle de repère et de centre dans ce continuum. La restauration et réutilisation ont aussi pour vertus affichées de faire d'entre-deux ou de marges, des espaces utiles et attractifs dans des quartiers souvent en déshérence, s'efforçant de prouver par là même qu'on peut y vivre et y bien vivre. Pourtant, la gageure que rencontrent ces lieux nouveaux est souvent leur appropriation et fréquentation par les populations de proximité.

POUR UNE CULTURE DES LIMITES

Alberto Magnaghi prône une «globalisation par le bas», visant à recréer des lieux. Pour renouer avec des pratiques urbaines partagées, il faut admettre que «la relation corporelle à un espace représente une valeur anthropologique fondamentale». Selon Olivier Mongin, la «mise en forme» de la ville est d'abord une «expérience corporelle». La ville existe lorsque des

⁴ MONGIN 2005.

personnes se considèrent comme des citadins. Les lieux sont à reconquérir contre les flux. Ou pour l'exprimer autrement avec Françoise Choay citée par Olivier Mongin, «L'espace à l'échelle humaine et la double activité de ceux qui fabriquent et de ceux qui l'habitent, constituent notre patrimoine le plus précieux». C'est pourquoi des événements festifs éphémères – fussent-ils de bonne qualité – ne peuvent suffire à créer le leurre de la ville comme espace public. A ce sujet, l'on peut observer la relation entre la fragmentation des espaces urbains et l'explosion du phénomène des festivals et des spectacles de rue. L'idée d'une communauté éphémère – image mythique d'une communauté perdue – renforce par contraste la frustration du quotidien.

Que serait un lieu urbain conforme à nos aspirations? Il doit être administré, proposer des espaces publics abordables dans des limites physiques qui sont celles de notre corps. Il doit proposer toute une série de services qui permettent de se lier facilement à l'espace mondial de l'information. Il doit aussi être, prévient Olivier Mongin, un lieu dont on puisse facilement sortir ou encore un lieu «relié», un espace conçu à la fois dans sa singularité et sa complémentarité avec d'autres espaces. Il implique une politique des transports, la présence de commerces de proximité, d'écoles, de lieux culturels, d'entreprises, une urbanisation appropriée. Il doit faire l'objet d'une concertation pragmatique entre les acteurs privés et les acteurs locaux. Il doit aussi être un lieu dont tous les habitants disposent du droit de vote. Bref, il doit délimiter des espaces de vie collective, tout en facilitant des trajectoires individuelles, ce

que, selon Olivier Mongin, a échoué à faire la politique de la ville en France. Celle-ci vise en effet plus l'aménagement de territoires que la prise en compte de lieux singuliers et des individus qui s'y trouvent. Enfin il doit être facilement relié aux autres espaces urbains. La ville de Bologne a utilisé des techniques de restauration identiques pour le centre-ville historique et les villes péri-urbaines. Avec le soutien de l'Union européenne, la ville de Malmö a développé toute une série de services informatiques gratuits pour les habitants de toute l'agglomération. Olivier Mongin cite également le projet de métropole «à cinq têtes» pour créer un espace Loire-Bretagne: Nantes, Brest, Rennes, Saint-Nazaire et Angers. Le Réseau des villes numériques s'emploie à réunir tous les acteurs territoriaux – élus, chercheurs, urbanistes, architectes, pour accompagner les communes européennes (grandes ou petites) dans leurs démarches numériques: mise en ligne du patrimoine culturel, espaces d'accès multimédia, création de pôles images, services en ligne etc⁵. Olivier Mongin cite également l'exemple américain de «l'incorporation» qui permet de créer une nouvelle municipalité si les deux tiers des résidents en sont d'accord. En France, la création de communautés urbaines (14) et de communautés d'agglomérations (162), tout comme les 2 443 communautés des communes, peut permettre de réarticuler la relation entre les villes et leurs périphéries (qui ont elle-mêmes leurs propres marges) et de partager la gestion donc les souverainetés.

⁵ LOECHEL 2002.

L'on se trouve donc face à une exigence nouvelle d'accès et de mobilité. Reconstruire autrement ce qui fait de la ville une fédération d'éléments hétérogènes. Renouer avec une matrice démocratique «longtemps inséparable de la ville», selon Olivier Mongin. Plus que les lieux, ce sont les gens qui sont générateurs de ville. Le rôle des décideurs et des urbanistes, sans doute aussi de ceux des artistes qui le souhaitent, est de recoudre à partir des marges, en apprenant ce qu'enseigne le contexte, ce que dit l'expérience des lieux. Conformément aux propos d'Alvaro Siza, le concepteur a pour mission de révéler le projet caché. Comme le note Jean Hurstel dans son livre «Réenchanter la ville», le promeneur doit batailler ferme pour s'éloigner des centres-villes européens et s'imprégner du message de leurs marges. Refabriquer de la ville, ce serait donc apprendre à la lire, jusque dans ses dérivées. Et, sans doute, comme y insiste Olivier Mongin, prêter attention aux propos des écrivains et des poètes, décrypteurs incomparables du labyrinthe urbain.

BIBLIOGRAPHIE

ARASIO, E., *Bienvenue à Magma City*, *L'Expresso*, article reproduit et traduit par *Culture Europe* n°32, 2001.

CASTELLS, M., *La société en réseaux*, Paris 1996.

LOECHEL, A., *Le réseau européen des villes numériques*, in *Culture Europe* n°37, 2002.

MOLINA, M., *L'équilibre urbain selon Alvaro Siza*, *El Pais*, article reproduit et traduit par *Culture Europe* n°37, 2002.

MONGIN, O., *La condition urbaine*, Paris 2005.

La ciudad en la poesía del País Vasco

Jon Kortazar

Universidad del País Vasco

El objeto de estas líneas consiste en realizar un recorrido, un itinerario con sentido dentro de la poesía vasca que toma como tema clave la ciudad. En principio tomaremos seis ejemplos, seis poemas en la creencia de que nos encontramos con un corpus variado, pero en el que puede diseñarse una línea de creación, una línea de superación. Los autores escogidos son Miguel Unamuno, Blas de Otero, Jon Juaristi, Bernardo Atxaga y Rikardo Arregi.

Tres escriben en castellano y tres en euskara, de manera que la selección se hace eco del bilingüismo presente en la sociedad. Y toma también un eje histórico de representación que desde finales del siglo XIX se extiende hasta finales del siglo XX.

Trataremos de mostrar, y para ello leeremos los poemas en pareja, que de la creación cultural que cada poema significa, el lector puede recrear una especie de desarrollo histórico, y recabar algunas similitudes intertextuales evidentes entre los textos. Cinco de los poemas tienen por tema la ciudad de Bilbao y el sexto, el de Rikardo Arregi, se sitúa en la ciudad de Vitoria.

El eje de interpretación, la metodología que seguiremos en este pequeño trabajo se funda en la descripción de los distintos tipos de ciudad elaborados por el sociólogo García Canclini en su obra *Ciudades imaginarias*.

Estoy en deuda con el profesor Javier Gómez-Montero de la Universidad de

Kiel, puesto que me invitó a desarrollar este tema en un ciclo de conferencias sobre el tema de "Poesía y Ciudad en la moderna poesía española, catalana, gallega y vasca", con Annika Maas que me facilitó algunas lecturas y con la Universidad del País Vasco que facilitó mi estancia en el Centro de referencia, para llevar a cabo actividades del programa Erasmus en la citada Universidad alemana.

CIUDADES IMAGINARIAS, CIUDADES CONSTRUIDAS

En *Ciudades imaginarias* García Canclini imagina tres estados distintos e interrelacionados en las ciudades:

- La ciudad emblemática. En esta ciudad, los elementos simbólicos, originales y emblemáticos de la ciudad, aquello por lo que la ciudad se reconoce en sus construcciones más importantes, en sus metáforas construidas más significantes, desarrollan un concepto de ciudad que se refiere a sus orígenes y a sus elementos más característicos, y en cierto sentido identitarios. Los momentos históricos se han convertido en monumentos que sirven para redefinir la ciudad, y para definir a sus habitantes.
- La ciudad industrial. En este estado de la ciudad, los elementos industriales y económicos marcan las definiciones más importantes de la ciudad. En ella los ejes económicos son superiores a los ejes monumentales, la creación de una ciudad se configura en torno a construcciones de edificaciones de "otro estilo", y las referencias burguesas comienzan a tener su

impronta como referencia a una ciudad moderna.

- La ciudad informacional. En esta definición de ciudad los elementos informáticos y de comunicación globalizada comienzan a representar elementos en la ciudad.

Es evidente que no debe pensarse que las tres características en la construcción de las ciudades no son evolutivas, sino que más bien se trata de una intercomunicación entre las ciudades y de estados que pueden reunirse en un momento histórico. En cualquier caso, en el análisis de los poemas no tendremos en cuenta el carácter histórico y el hecho de que los tres tipos pueden darse –y se dan de hecho– en la actualidad simultáneamente y que no existe un paso radical de cambio entre una y otra instancia de los elementos ciudadanos recogidos en la descripción presentada de la teoría de García Canclini.

LA CIUDAD EMBLEMÁTICA. LOS POEMAS DE
MIGUEL UNAMUNO (1864-1936) Y JON
JUARISTI (1951-).

Quizás debamos comenzar explicando y justificando el salto cronológico que realizamos en este apartado, puesto que si formamos parejas en la creación poética, está claro que antes de Jon Juaristi se sitúa la poesía de Blas de Otero, pero, a pesar de que, como pronto veremos, en el poema de Jon Juaristi se encuentran ecos de Blas de Otero, el texto que presentamos aquí mantiene claras concomitancias con el poema unamuniano. Tanto desde el punto de vista espacial, los dos textos se sitúan en el mismo lugar, como desde el punto de vista estilístico, aspecto que me interesa claramente en las referencias aquí

presentes, el poema de Jon Juaristi, “MCMLIV”, se une con hilos invisibles pero firmes con el poema de Miguel Unamuno, “Las magnolias en la Plaza Nueva de Bilbao”, con menciones de los elementos, incluso.

Comencemos por el poema de Miguel Unamuno: “Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao”

¡Mi Plaza Nueva, fría y uniforme,
Cuadrado patio de que el arte escapa;
Mi Plaza Nueva, puritana y hosca,
Tan geométrica!

Tus soportales fueron el abrigo
De mis vagas visiones juveniles,
Mientras el cuadro de tu pardo cielo
Llovía lúgubre.

En ti a la edad en que el imberbe mozo
Ternuras rima, yo en mi mente ansiosa
Con abstrusos conceptos erigía
Severa fábrica.

Dando vueltas en ti, nunca lo olvido,
Discutía del todo y de la nada,
Del principio primero de las cosas
Y del fin último.

Entre tus casas orvallaba triste,
Como si al mundo el cielo aleccionase;
Era tu cielo un cielo, hoy lo comprendo,
Muy metafísico.

(Fragmento).

En este poema me interesa reseñar tres elementos de su configuración poética.

- En primer lugar el espacio donde se sitúa la ensoñación del poeta: La Plaza Nueva, corazón del llamado Casco Viejo, Villa histórica y medieval de Bilbao, aunque realmente la Plaza Nueva, como su nombre indica, no pertenece al Bilbao medieval, sino a su primer ensanche. En este sentido, Unamuno se sitúa, o sitúa a su voz poética, en la ciudad emblemática. Dentro del Casco Viejo, es decir,

dentro del primer Bilbao, y en su única plaza, digna de ese nombre. La Plaza como su nombre indica sería el centro de la socialización. Pero no ya de los comerciantes y marineros cuyo lugar social se encontraba en los muelles cercanos a la Iglesia de San Antón, precisamente en Bilbao, cuya etimología parece querer decir, “Boca de puerto (o bocana de puerto) interior (o recogida)”, es decir allí donde la boca de la ría permitía un último lugar de atraque limpio a los bracos que allí llegaban. Pero, desde el Casco Viejo, medieval, la ciudad –la antigua ciudad histórica- fue extendiéndose hacia Ascao, cuya etimología señala a “Bocana libre”, o “bocana exterior”. Y la Plaza Nueva se sitúa en el centro de una nueva ciudad, aún no industrial pero sí comerciante y burguesa. La Plaza, tan geométrica, tan neoclásica, tan “puritana y hosca”, es el lugar de paseo de la burguesía. Allí se encontraban la Bolsa y el Palacio de la Diputación Foral, institución de poder político y también económico, puesto que mantenía Hacienda propia, de la Provincia.

- En segundo lugar, me interesa señalar la diferencia que la voz poética muestra para su entorno. Si suponemos que la voz poética es la del mismo Unamuno, entonces podremos hablar con más llaneza y decir que Unamuno siente un yo distinto de su entorno y de su sociedad. La sociedad, ya dijimos antes, preindustrial y comerciante tiene en su Plaza Nueva los estamentos políticos y económicos de poder social. Y esa sociedad está unida en el poema a elementos racionales como la geometría, el elemento puritano, y la

hosquedad y crueldad social presente en el texto. El yo se separa de esa sociedad, aunque evidentemente es aún parte de ella, puesto que “Tus soportales fueron el abrigo/ de mis vagas visiones juveniles”. Existe dos puntos en el que el yo poético se muestra reactivo a la sociedad. En primer lugar, se separa por las “vagas visiones”, por un romanticismo incipiente de las referencias geométricas de la Plaza y de la sociedad que la creó. En segundo lugar, se separa también de una juventud que “ternuras rima”, que se sitúan en torno a un romanticismo de segundo nivel. El yo prefiere la “metafísica” del cielo, a la geometría de la sociedad. A esta lectura hay que añadir sin embargo, que el yo poético construye un sistema filosófico, “tan severa fábrica” como la construida por la misma plaza. Pero ese riguroso y severo sistema de pensamiento se separa de los dos polos aquí mostrados: se separa de la ternura y de la poesía, y de la geometría calculadora de la economía, para crear una metafísica, un más allá que no pueden ver ni la sociedad puritana y hosca, ni el joven empeñado en rimar “ternuras”. El yo se sitúa en un más allá, “cielo metafísico” distinto al que se propone en la realidad cotidiana. Como pronto veremos, las referencias a situarse fuera de lo establecido, se dan en la misma medida en la actitud de Jon Juaristi y Blas de Otero.

- En tercer lugar, habría que señalar que el sujeto poético es un paseante, un flâneur en ese espacio monumental y emblemático de la ciudad. “Dando vueltas en ti, nunca lo olvido”. Pero un

flâneur constreñido en la propia Plaza, como metáfora central de una sociedad, con la que aún no ha roto.

Leamos ahora el poema de Jon Juaristi, nacido en 1954 precisamente en la calle Ascao:

MCMLIV

Jugué de niño en esta Plaza Nueva.
Correteé feliz entre sus arcos.
Más de tres veces tropecé en sus piedras.
En medio había un quiosco rodeado
De trinitarias púrpura,
Palmeras de congoja crecían en los ángulos.

Madre,
guárdame de la vida,
en tu chal escócés de lana escóndeme,
líbrame del amor,
dame la mano.

(Por el brocal de la memoria afloran
cenagosos fragmentos del pasado.)

Avanza un lento Oldsmobile por las rúas
de la dulce Bilbao,
bajo el sol del invierno aterecida:
ciudad que he amado con el alma rota
por el rencor y sus devastaciones,
desde la fría claridad del miedo,
con una tierna y bárbara amargura.

(Fragmento)

Como señalamos antes, éste es un poema que debe mucho a otro de Blas de Otero que leeremos un poco después, aunque merece la pena señalar algunos de los puntos de contacto: “cenagosos fragmentos del pasado” de Juaristi emparenta con “Barrizales del alma niña” de Blas de Otero, y “Por el Pagasarri las últimas nieves” de éste se componen para decir en Jon Juaristi, en una sección del poema que no hemos recogido: “y allá, sobre los montes aún nevados”. Y sobre todo, la actitud de amor/odio que se lee en

el poema de Juaristi está también presente en el poema de Blas.

Si ponemos en contacto el poema de Juaristi con el de Unamuno es por dos razones: por el espacio básico en el que transcurren los dos poemas: la Plaza Nueva, y por la alusión a las flores que existen en los dos: a las magnolias de Unamuno se corresponden las trinitarias púrpuras en el poema de Juaristi.

Desde luego, hay algo más. Si de la misma manera que el poema es deudor de la obra de Blas de Otero, el texto recoge un eco de Unamuno, en dos de los aspectos que hemos mencionado al hablar de Don Miguel:

- En primer lugar, la sociedad a la que se expone Jon Juaristi. Ese título, en primer lugar, denota en sus números latinos el aliento del fascismo, tan enamorado siempre de la épica romana. MCMLIV, es decir 1954, el franquismo antes de su primer crisis: una sociedad cerrada y cerril, fría y gris: puritana y hosca, nuevamente.
- En segundo lugar, la ciudad emblemática nuevamente. No sólo la ciudad de la Plaza Nueva, sino la ciudad del Casco Viejo, (otros sitios de la ciudad se citan en el fragmento no transcrito, como el Arenal o la Iglesia de Santiago, la Catedral, todos los lugares en la ciudad emblemática).
- En tercer lugar, la separación de la ciudad y de la sociedad: el niño que es Jon Juaristi (o el “pequeño Juan”, como se dice más adelante) pide a su madre protección frente a la vida, frente a todo lo que significa la sociedad.

Ciertamente hay diferencias sustanciales en los poemas. La configuración del sujeto poético es distinta en ambos. Al joven mozo de Unamuno corresponde un

Juaristi niño, y a una Plaza Nueva alegórica en el poema del XIX, una plaza más realista en el texto de Juaristi. Significativamente mientras la metafísica será un consuelo para Don Miguel en la configuración de su separación de la ciudad, para Jon Juaristi no parece haber consuelo y protección más que en el afecto materno, que pronto terminará. El poema continúa por una senda también metafísica, para terminar con una alusión a la noche y a la muerte que todo lo cubre:

“La noche:
La noche hecha a medida del espanto,
La larga noche con el tiempo a solas,
La noche que te espera a ti también,
A ti, pequeño Juan,
El solitario”.

LA CIUDAD INDUSTRIAL: BLAS DE OTERO
(1916-1979) Y GABRIEL ARESTI (1933-1975)

Desde la ciudad emblemática las calles se van alejando, y otra burguesía, la del hierro y la industria, sustituyó a la del Casco Viejo, a la comerciante, en el imaginario de Bilbao. La ciudad dio el salto hacia el municipio de Abando a finales del XIX, pero la poesía sintió más tarde la necesidad de expresarlo. De hecho, en los dos poemas que presentamos la ciudad emblemática mantiene su poder de creación de imaginario, y los dos poetas que presentamos aquí se mueven entre la ciudad emblemática y el nuevo Ensanche de la burguesía.

Bien es cierto que tanto Blas de Otero, como Gabriel Aresti, amigos fundamentales en sus vidas, son poetas sociales, es decir poetas situados en contra de la burguesía industrial, y además, más en contra aún del franquismo, esa caricatura de la nada, durante buena parte del XX en

toda España. Pero, sus textos muestran ya otro espacio distinto a la Plaza Nueva, un espacio “otro”, una nueva forma de concebir la ciudad, fuera del emblema y en la tensión de la historia, tema que no hemos dejado de ver desde que comenzamos a leer los textos de nuestros autores.

El soneto de Blas de Otero es un soneto del límite, límite entre ciudad nueva y ciudad vieja, entre nostalgia y presente, entre historia y melancolía. Escrita desde la distancia trabaja elementos dispares:

LEJOS

Cuánto Bilbao en la memoria. Días
colegiales. Atardeceres grises,
lluviosos. Reprimidas alegrías,
furtivo cine, cacahuey, anises.

Alta terraza, procesión de jueves
santo, e viernes santo, santo, santo.
Por Pagasarri las últimas nieves
y por Archanda helechos hechos llanto.

Vieja Bilbao, antigua plaza Nueva,
Barrencalle Barrena, soportales
junto al Nervión: mi villa despiadada.

y beata. (La virgen de la Cueva,
que llueva, llueva, llueva.) Barrizales
del alma niña y tierna y destrozada.

El poema se escribe desde “Lejos”, desde la memoria y la melancolía, desde el espacio que no es Bilbao. Es muy probable que este poema sea la intersección entre el poema de Miguel Unamuno y Jon Juaristi, que sin el del primero no fuera posible éste, y sin “Magnolias...” y éste no fuera posible el de Jon Juaristi, tan entrelazados se nos aparecen en la concepción de la vida y la ciudad.

La diferencia fundamental reside en el cambio de espacio. El poema de Blas de Otero se localiza en otro espacio. Sí hay, claro, cómo no iba haberlos, versos

situados en el Casco Viejo, e la Villa medieval, pero ya estamos en otro espacio. Ese espacio autobiográfico: “Alta terraza”. Esa terraza que corresponde a la casa familiar de Blas de Otero en la Calle Hurtado de Amézaga, en un portal frente a una iglesia, La Quinta Parroquia. Los versos siguientes nos sitúan frente a un doble espacio, el autobiográfico y el que se sitúa fuera ya de la ciudad vieja. Hurtado de Amézaga es una de las primeras calles industriales, cercana a la ría y a la estación de tren: “Alta terraza, procesión de jueves santo, e viernes santo, santo, santo”. En este existen dos notas personales, que, desde luego, están transcendidas. La primera es obvia: la alta terraza de la casa de Blas, en el último piso de la finca. La segunda es la visión de la salida de las procesiones de la Quinta Parroquia los días de Semana Santa.

Esa casa de Hurtado de Amézaga es el símbolo de una nueva burguesía, enriquecida con el negocio de la industria, una casa que en el poema de Blas es sólo –y nada más– la habitación familiar, con una institutriz francesa, Mademoiselle Isabel, “tan rubia y francesa” como se ocupará Blas en señalar en otros poemas. La importancia de esa “alta terraza” es consustancial en cuanto se convierte en oposición a la Ciudad Vieja, Casco Viejo, y sirve de metonimia de una nueva posición social. Se sabe que el padre de Blas murió muy joven y que ello comprometió el status social de la familia y que el joven Blas de Otero tuvo que ponerse a trabajar desde muy joven para procurar el sustento de su familia.

Por lo demás resulta el único dato de la configuración de una nueva clase social distinta de la clase comerciante del Casco Viejo. El niño, que es el yo poético del

soneto, juega, como después lo hará el sujeto poético de Jon Juaristi, aún en el Casco Viejo:

Vieja Bilbao, antigua plaza Nueva,
Barrencalle Barrena, soportales
junto al Nervión: mi villa despiadada.

y beata.

Otra vez la Plaza Nueva y una mirada más amplia en los espacios de los juegos: Plaza Nueva, Barrencalle Barrena y los soportales junto a la ría, los viejos soportales de los comerciantes medievales y no los soportales de la Plaza Nueva unamuniana. Otra vez la piedad beata y la despiadada, la crueldad de la nueva ciudad capitalista. No estamos ya en la ciudad de Unamuno, donde se podía filosofar. Estamos en una juventud reprimida, que juega, por todo el Casco Viejo, que no olvida el Pagasarri y Archanda (los montes que cierran la alfoz de Bilbao por el Sur y por el Norte), que, por ello, posee mayor capacidad de retomar el espacio.

Pero que se siente en la actividad social del ocio: el cine con sus anises y con sus cacahuetes: Furtivo cine, cacahuey, anises”. Las alegrías son furtivas. Una de las isotopías más importantes en el texto resulta de la representación de la alegría reprimida: el atardecer es gris en el colegio (Don Antonio Machado en la memoria), los helechos se hacen llanto, y en Pagasarri queda aún la nieve de la tristeza, y la semana santa en ese “viernes, santo, santo, santo” tres veces repetido como en la misa, queda la memoria de un día interminable, de una semana que no desaparece nunca. Y el alma niña, está tierna, pero también destrozada, por una sociedad, que rompió la infancia como rompió la de Jon Juaristi.

Blas de Otero se muestra también fuera de, o en tensión con una sociedad que a la vez se ama y se odia. Una ciudad que deja barrizales en el alma. La sociedad de un capitalismo galopante que deja en el franquismo su huella más visible. Esa huella que pondrá en claro la voz clara de Gabriel Aresti.

BILBAOKO KALEAK

Autonomia,
Adiskidetasuna,
Bakea,
Libertatea,
Foruak,
maitatu ditudan gauzak,
Urkijo ministroa,
Gardoki kardinalea,
Mazarredo almirantea,
Egia jenerala
Arrikibar ekonomista,
higuindu ditudan gizonak,
kaleak,
kale motzak,
kaleak hemendik, hortik,
handik,
edonundik,
Gorbeira joateko gutizia sortzen zait
barreanean,
bertan organizatzeko euskeraren salbazioa,
baina hemen geratzen naiz,
kale arte honetan,
milagro baten zai,
egunero bizarra kentzeari uzteko
nahikoa kurajerik
ez baitut.
(Zatia/Fragmento)

El poema muestra a las claras, y comenzamos por su contexto primero, algunas de las condiciones en las que escribe poesía Gabriel Aresti. Como Jon Juaristi ha notado, Aresti no era un poeta que quisiera demasiado a la ciudad, sino que expresaba una situación de hecho. No habría que olvidar que Gabriel Aresti ha sido llamado el poeta de la ciudad, pero el

texto refiere con inusitada fuerza que la salvación del euskara, no se halla en la ciudad, el poeta quiera, más bien, alejarse de ella y buscar la salvación en las agrestes cumbres del Gorbea. Es decir, el territorio no sólo rural, el espacio más agreste, el espacio de la selva, de la montaña más alta de Bizkaia sería el refugio que el poeta busca para la ensoñación utópica.

“Gorbeira joateko gutizia sortzen zait barreanean, bertan organizatzeko euskeraren salbazioa”.

Ese carácter de huida de la ciudad, pensaba Juaristi, se debía a que Gabriel Aresti se situaba ideológicamente en un campo en que pensaba que la revolución iba a producirse por un pacto entre estudiantes y campesinos (ya veremos también de qué manera resulta negada la revolución en este texto), y dejaba de lado, o por lo menos desistía, de la importancia del obrero industrial en la construcción revolucionaria.

Desde el punto de vista estético el poema recoge una tendencia presente en Gabriel Aresti desde sus primeros textos. Se trata de la huída de lo sublime en poesía, de la afirmación de lo más normal como material de lo poético, de un lenguaje prosaico y diario para construir una poesía inteligible, que de esta forma se sitúa dentro de los parámetros de la poesía social-realista.

Pero a esa actitud había que añadirle otra tendencia importantísima dentro de la concepción estética de Gabriel Aresti. Me refiero a una tendencia que conecta con la vanguardia (aunque no con sus formas más surrealistas y de creación de imaginería en asociación libre), y que sitúa en los “objetos encontrados” como

elementos de manipulación poética. En este sentido Gabriel Aresti tiene ante sí los nombres de las calles, están a la vista de todo el mundo. Estaban ahí, sólo había que fijarse y manipular su presencia para crear el poema. Cuando hablo de manipulación me refiero al hecho de que los nombre de las calles debían organizarse en conjuntos significativos para crear el poema, había que diseñar las isotopías convenientes para llenar de contenido significativo lo que era materia amorfa, realidad en sí misma. Ese paso de la realidad a la poesía se crea a partir de la manipulación, es decir de la organización en un sentido de los elementos que por sí mismos se presentan dispersos.

Evidentemente la capacidad organizadora de sentido se crea en torno a dos verbos: lo que amé y lo que odié, o mejor en presente, lo que amo y lo que odio.

¿Qué es lo que odia Aresti? ¿Qué calles, que nombre de calles, qué personas son las que quedan fuera de su percepción ideológica? Y en la enumeración en que se convierte el poema tenemos al Ministro Urquijo, al Cardenal Gardoqui, al Almirante Mazarredo, al General Eguia, al economista Arriquirar. Todos los nombres corresponden a calles reales de Bilbao, y a personajes ilustres del siglo XIX. Por cierto en algún caso a liberales. Pero la atención organizadora del poeta no está en los nombres propios, en las referencias históricas que los personajes pueden evocar. A veces no evocan nada, puesto que su memoria puede estar olvidada entre la gente que habla de Mazarredo, y piensa que es el nombre de una calle y no ya de un personaje histórico, es decir, la pérdida de significado afecta al personaje histórico, a pesar de que en la actualidad la costumbre tiende a nombrar las calles

con el apellido, olvidando el cargo, cosa que posiblemente no pasaba en la dicción franquista, tan aficionada al engolamiento y a la retórica, que prefería pronunciar el nombre completo con cargo incluido.

Por eso pienso que Gabriel Aresti pone su atención no en la referencia histórica de los personajes, que puede estar olvidada en sus lectores, sino en el cargo. La organización de sentido tiende a subrayar los cargos: ministro, cardenal, almirante, general, economista. Leído así la enumeración, y en minúscula, para que no quepan dudas, tendríamos una isotopía semántica que retrata la cúspide de la sociedad franquista, las clases dirigentes de la burguesía derechista: los ministros, el ejército, la iglesia y la banca. Las calles que odia Aresti son las calles que representan la sociedad franquista, la sociedad que tras la industrialización y el despegue económico se ha hecho con el poder político y económico.

Lo que ama, se encuentra reflejada en los nombres de otras calles de Bilbao, que también existen realmente: Autonomía, Amistad, Paz, Libertad, Fueros. Habría que señalar que los Fueros son las leyes tradicionales del País Vasco, y de Bizkaia en concreto, leyes de origen medieval y derogadas por el franquismo. Debe señalarse, pero, que su sentido tradicional reforzaría el hecho de que Aresti está pensando en un sistema legal tradicional, lo que equivale a pensar en que Juaristi presentaba razonablemente su hipótesis e de ambigüedad política en Aresti, que aún en este poema se muestra fascinado por la "ley vieja", por el Fuero tradicional, que dentro del nacionalismo se ha presentado como una forma democrática de gobierno, pero en cualquier caso se trataría de una

organización estamental, alejada de la democracia liberal.

Ciertamente las oposiciones semánticas entre las dos enumeraciones de calles pueden reflejarse con facilidad. A un lado está la sociedad franquista, al otro la sociedad idealizada por un nacionalismo – o por un socialismo- nostálgico de las libertades perdidas. A un lado las peronas con apellidos, al otro las aspiraciones de una sociedad justa y libre.

Pero lo más curioso es que las dos series de calles se encuentran en espacios sociales distintos. Si colocáramos las calles en el mapa de Bilbao, podríamos ver que la serie de los personajes ilustres se encuentra en la ciudad del Ensanche, es decir en la ciudad burguesa, la ciudad que los capitalistas bilbaínos crearon para expandirse desde la ciudad emblemática, desde el Casco Viejo. La urbanización sugerida por las calles, la geografía que ocupan es el territorio de la sociedad industrial. Mientras que las calles amadas se sitúan en torno a la Plaza Nueva, en el Casco Viejo, en el primer Bilbao liberal.

Como en Blas de Otero la geografía que muestra Aresti es la geografía del Bilbao industrial, pero ya es históricamente otra cosa, sociedad franquista, y como Blas de Otero, Aresti reniega de esa ciudad industrial para buscar la utopía en el pasado, en la ciudad emblemática.

Otro punto de consideración reside en la elección de las calles como asunto y tema del poema. Porque las calles muestran la faz de una ciudad. Las calles monumentalizan los homenajes que los políticos ofrecen a sus imágenes, y por tanto recrean una semantización de la ciudad. En este caso, los nombres ilustres, los homenajes a las personas que merecen ser recordadas ofrecen un programa de

actuación, programa que Aresti se ocupa de desacralizar. Si en toda ciudad el estudio del nombre de las calles indica una concepción que la sociedad se da a sí misma, o que las clases dirigentes ofrecen a la ciudadanía, en el caso del poema Aresti ha sido suficientemente inteligente para ver el programa ofrecido por dos instancias políticas, el Bilbao liberal, el Bilbao representado por una clase dirigente que podía representar se manera metafórica a la sociedad del franquismo, y digo de manera metafórica porque la instauración de los nombres de esas calles era anterior al franquismo.

Nos queda un último punto por dilucidar. El final del poema parece un tanto críptico.

¿Qué significan esos últimos versos?

Gorbeia ra joateko gutizia sortzen zait
barreanean,
Bertan organizatzeko euskeraren salbazioa,
baina hemen geratzen naiz,
kale arte honetan,
milagro baten zai,
egunero bizarra kentzeari uzteko
nahikoa kurajerik
ez baitut.

El poeta declara su deseo de irse al Gorbea para organizar allí la salvación del euskara, pero se queda en la ciudad porque no tiene el coraje de dejar de afeitarse todos los días. Es evidente que existe una alusión, pero esa indicación hay que entenderla desde el punto de vista de una expresión que debe interpretarse. Quien no se afeita, y el gesto aparece en más de un poema de Aresti, de forma que se constituye en una palabra clave de su poética, termina convirtiéndose en un “barbudo”, es decir en un guerrillero cubano, en un revolucionario. No hay que insistir aquí sobre la importancia de la

revolución cubana en el imaginario de los nacionalistas y los socialistas y comunistas que bajo el franquismo añoraban un mundo más justo. La alusión en la poesía de Gabriel Aresti es coherente, en otros textos se refiere al afeitado o directamente hace alusiones a la revolución cubana, a Fidel Castro o a Cuba, tan presente en su vida, aunque sólo fuera por la amistad con Blas de Otero, a quien acogió en su casa tras su llegada de Cuba.

Lo que Gabriel Aresti viene a significar es que espera un milagro, se muestra pasivo, porque no es capaz de hacer la revolución. La elipsis podría explicarse por razones políticas y de censura, pero lo importante no es tanto la elipsis sino la afirmación de alejamiento de la revolución, que nuevamente viene a corroborar la hipótesis de Jon Juaristi sobre la ambigüedad en la poesía de Gabriel Aresti sobre la revolución.

LA CIUDAD POST-INDUSTRIAL. BERNARDO
ATXAGA (1951-)

Bernardo Atxaga escribió uno de los libros más magníficos en la historia de la poesía vasca: *Etiopía*, un libro que desde la negación de la utopía, escarbaba en la profunda desolación humana. Aunque la ciudad que allí aparece no tenga nombre, puede fácilmente, sobre todo para aquellos que la conozcan, identificarse con Bilbao, ciudad en la que residía el poeta en el momento de su composición.

HERDOILARENA

Herdoilaren tristeziarekin batera,
ziutate honen soinekoa udazkenetan lanbroa
da;
eta bere sabaia laino baso bat,
non bizi den ilargiaren badaezpadako agonia.
Eta kalatxorien habi eskaleen sakelak,

eta sukalde proletarioaren argi urdinskak
murrail erraldoiaren begi gauero;
zubi zaharrenetatik
ibaiari so berri paper saltzailea
hitz ezezagunen hiztegi bati bezala;
bus txofer batzu bozeolari hilaz mintzatzen;
apatridak bailiren trenak
memoria karrilen fatalitatean galduz;
denboraren oihal xinglea arratsezko soilik;
arrabita baldarren nostalgia kantoietan,
eta haruntzago moskorak,
kale garbitzailearen beilegi bizia,
beste zubi bat, prostitutak.

LA CIUDAD

La ciudad toma los deshilachados vestidos del
otoño;
La llovizna, la tristeza de la herrumbre
Son sus cintas y sus velos,
Y la luna muere
Al huir entre la niebla baja como un mirlo
De cabeza bermeja entre los remolinos de la
nieve;
Y desde el viejo puente (allí desembarcaban,
Hace mucho tiempo, los embajadores
flamencos),
La vendedora de periódicos mira al río,
Como a un diccionario de voces desconocidas;
Y la luz de las cocinas proletarias abre boquetes
En la gran muralla, los mendigos amontonan
cartones
Que las gaviotas hubieran deseado para sus
nidos;
Los trenes pierden la memoria ante la fatalidad
De los raíles, parten como apátridas.
Y un poco más allá los focos de la estación,
Los borrachos, el amarillo chillón de los
barrenderos,
Otro puente, prostitutas, esto se acaba.
Junto al parque, los taxistas hablan del
boxeador muerto,
Que murió como muere el rabel y los cantantes
callejeros.
El tiempo es un brocado frágil,
Hecho de atardeceres siempre sombríos.

Lo primero que debe señalarse es que la traducción recrea el texto original y que ambos no se corresponden. Existen, aunque no a nivel de sentido, importantes

modificaciones entre uno y otro texto. Nos apoyaremos en ambos para recrear la visión de la ciudad que presenta Bernardo Atxaga.

Lo cierto es que incluso el título de los poemas está modificado. “La ciudad”, el título que en castellano representa la visión del ambiente urbano que analizamos en este artículo, corresponde al título en euskara “Herdoilarena”, “De la herrumbre”, su título original, por otro lado. Por ello es importante establecer la identificación entre ambas instancias semánticas: la herrumbre corresponde a la ciudad, ésta se identifica con la caída.

Como es habitual en Bernardo Atxaga las sensaciones impresionistas (colores, sensaciones externas, apelaciones a las aves y a la naturaleza) se mezclan en el texto con las impresiones expresionistas, las que hacen referencia a un mundo interior y a su vida. Esto sucede sobre todo en la versión en castellano. Pero en cualquier caso, es importante señalar que los vestidos de la primera parte del texto, sus cintas y sus velos, se convierten en los brocados del final. Y que esa línea, que no se establece en el texto en euskara, completa un recorrido semántico en que las referencias a un mundo ya desaparecido van a ser una y otra vez mencionados.

Hablamos de la tristeza, de la nostalgia, de la herrumbre, del diccionario incomprensible, de las cocinas proletarias, de la fatalidad, de la falta de identidad de los apátridas, del tiempo frágil.

Esa isotopía semántica se une a otra, que es la de los personajes anónimos que recuperan el tono de una ciudad que se va ahogando en su propia fatalidad, en la negatividad y la desesperanza de un tiempo ya roto, de una ciudad que ha

perdido algunos de los rasgos de su orgullo industrial. Los personajes, como se ve en una rápida lectura, son la vendedora de periódicos, los proletarios, los mendigos, los borrachos, los barrenderos, las prostitutas, los taxistas, el boxeador muerto, los cantantes callejeros. Habría que mencionar que el texto en euskara lleva la intensidad hasta las prostitutas en un desarrollo que se asienta en la isotopía de los personajes y que no menciona la importancia del tiempo.

Algunos elementos son recurrentes en la poética de Bernardo Atxaga como el diccionario que no puede comprenderse, como el símbolo de un lenguaje que no es capaz de simbolizar ni de expresar el mundo; o los trenes que pierden la memoria (es decir, también la identidad) en los carriles, trenes que se sienten siempre uncidos a un destino que no dará tregua.

Pero lo más importante en el poema me parece que reside en la perspectiva que el autor imprime al poema. El yo lírico habla desde la ciudad emblemática, desde ese Casco Viejo que hemos visto en los poemas de Miguel Unamuno y Jon Juaristi, desde los mismos soportales en los que jugaba Blas de Otero, y en los que, señala en el texto en castellano, “(allí desembarcaban,/Hace mucho tiempo, los embajadores flamencos)”. Pero no ahora desde luego. De espaldas a la ciudad emblemática la mirada se dirige hacia el otro lado de la ría, hacia el Bilbao más desastrado y desastroso, hacia Bilbao la Vieja y sus barrios de obreros y prostitutas. Los dos elementos resultan simbólicos en el poema: situarse de espaldas a la ciudad emblemática y dirigir la mirada hacia los barrios más depauperados de la ciudad. La voz

poética realiza un pequeño recorrido desde el viejo puente, el de san Antón, por la muralla que queda frente al Casco Viejo en los muelles que queden enfrente, en la que sólo se abren las pequeñas luces de las cocinas proletarias, los trenes y la estación (que puede ser la de Santander o la vieja vía que llevaba a la Margen izquierda de la ría, es decir a los pueblos proletarios) y el otro puente (el de la Merced) que lleva al barrio de las prostitutas.

Pero desde la misma manera en que se da la espalda a la ciudad emblemática se olvida de la ciudad industrial. Se obvia, ya sólo queda un pálido recuerdo en el ferrocarril, pero las calles de Otero y de Aresti ya no están en el poema, han desaparecido del punto de vista del autor, ya no están.

Esa mirada hacia el lado oscuro de la ciudad muestra, como decimos, a unas clases trabajadoras (cocinas proletarias) que se emplean en pequeños empleos: vendedores de periódicos (ambulantes, claro), mendigos, los borrachos, los barrenderos, los boxeadores muertos... las prostitutas. Sobrevivientes a una época dura, tan dura que el tiempo se vuelve metafísico, de una metafísica que sirve para descubrir las claves de la caída del desarrollo, de la ciudad industrial que a mediados de los 70 (recordemos la muerte de Franco, la crisis del petróleo, la caída de la industria en el País Vasco, el paro) ya sólo mantiene una nostalgia de lo que fue, pero que ya no es. Se mantienen unas inercias como la de esos trenes apátridas, que se alejan de la ciudad.

Pero la referencia metafísica, más acusada como decimos en el texto en castellano, está en la presencia del tiempo. Un tiempo de otoño, pero sobre todo, un tiempo que hace exclamar: "esto se acaba". Es una

frase dicha casi de refilón, pero que en su excepcionalidad hace aparecer la dificultad de vivir una época buena. Es que efectivamente: "El tiempo es un brocado frágil,/Hecho de atardeceres siempre sombríos". El aspecto sombrío de la ciudad representa el símbolo de la ciudad postindustrial de la ciudad en que se han perdido las marcas de un tiempo de desarrollo económico y de un poema que escoge una geografía del desencanto para representar una vida en que la precariedad hace su aparición tanto en los oficios precarios que desempeñan los personajes, como en la clara referencia a un tiempo que se deshilacha como los vestidos del otoño.

LA CIUDAD INFORMACIONAL. RIKARDO
ARREGI (1958-)

No he encontrado en el caso de la poesía de Bilbao ejemplos de ciudad informacional, por eso me permito una ruptura con la geografía planteada desde el principio del trabajo para presentar un texto situado en Gasteiz, ciudad vecina a Bilbao. En el poema de Rikardo Arregi "66 versos desde la ciudad situada" la continuidad de las ciudades", como en aquella continuidad de los parques de Cortázar, sólo puede concebirse desde la simultaneidad informacional de la sociedad de la información y no sólo porque sea la información continua y continuada la que permite el conocimiento puntual e inmediato de los sucesos de Sarajevo, sino porque se plantea una situación de la que sólo podemos concebir en el mundo de la simultaneidad informatizada.

Veamos ahora el texto:

66 LERRO HIRI SETIATUAN

Gasteizko plazak eta kaleak lasai zeharkatzean,
egunero bezala lanera edo lagunengana,
bat-batean asaldaturik pentsatzen dut
hau bera han egitea
arriskutsua dela oso egun askotan,
eta etxegainei begiratzuz kalkulatu dut,
begia hotz, dardar gogoa,
zein aukeratuko lukeen franko-tiratzaileak,
nondik etorriko ene burua
lore beltz odolezko bilakatuko duen bala,
susmagarria baita plaza zabalegi hori. Kale
hura.

Etxe handiz inguraturiko parkea.

Entzun dut Sarajevoko parkeetan
zuhaitzik ez dagoela jadanik,
biztanleek moztu baitituzte etxeak berotzeko,
eta bat-batean asaldaturik pentsatzen dut
ez dudala nik etxean sua egiteko leku egokirik.
Gainera, ene kalea eraikuntza ofizialez baterik
dago,
eta gobernu-bulegoak garrantzizkoak omen
direnez
gerra garaian,
bat-batean asaldaturik pentsatzen dut
kalea istilugune bihurtu eta
suntsiturik egon daitekeela agian
Sarajevoko ene etxea.

Nola moldatzen da ni naizena Sarajevon?
Lanera doa oraindik adibidez? Ala
ohitura arrunt horiek guztiak aspaldian
desagertu ziren?
Eta bat-batean asaldaturik pentsatzen dut
ikastetxeak itxita egongo direla ziur asko,
nirea, gainera, trenbidearen bestaldean dagoela,
geltokitik hurbil,
eta trenbideak eta geltokiak kontrolatu
beharreko gauzak omen direla
gerra garaian.

Luzaro iguriki iristen ez diren eskutitzak
eta berriak ezin izkiriatu.

Nola egiten ditut erosketak Sarajevon?
Kilo patatak hamar marko balio duenetik
orduak ematen ditut batuketak eta kenketak
egiten
baina emaitzak gose dira beti.
Eta bat-batean asaldaturik pentsatzen dut
gosea, hotza, izua, ilarak, zori txarra
ohitura ezin arruntegiak direla

gerra garaian.

Banaturik dago jadanik hiria,
barne mugak zauri dira,
eta zauri horien odola ez da metafora,
trenbideaz haraindi etsai lagunak,
zubiaz honaindian lagun etsaiak.
Niri egokitu zaidan egoerari nola egokitu
natzaio ni?
Eta bat-batean asaldaturik pentsatzen dut
ama sartaldean bizi dela eta ni berriz
erdialdean
eta bi auzoak, anaiarena ere bai, urrunago egon
daitezkeela
gerra garaian,
eta banaketa horiek ezustekoak direla eta
ankerrak,
gaur hartan zure etxean afaldu nuelako nago
hemen.

Ez da falta Gasteizko inguruetan
leku egokirik artilleria kokatzeko.
Zaldiaran edo Gasteizko mendiak
ez dira Ilidza mendia bezain ikusgarriak
izango,
baina handik jaurtiriko bonbek lan ona egin
dezakete.
Eta gero errepideetara oinez irten, pardeltxoak
bizkarrean,
hiritar hirigabeak,
udan bada sargori, neguan bada izotz,
inora ez doazen bideetan galdurik,
inon ez dagoen babesaren bila;
bake-itunak sinatu arte bizirik irautea da
kontua.
Ez dezala deabruak beste 6 bat idatz.

66 VERSOS EN LA CIUDAD SITIADA

Cuando atravieso sin prisa las calles y plazas
de Gasteiz
yendo, como cada día, camino del trabajo o a
ver a los amigos,
pienso, sobresaltado de repente,
que hacer esto mismo allí
resulta ciertamente peligroso muchos días,
y con la vista hacia lo alto de las casas calculo,
la mirada fría y el ánimo en suspenso,
qué lugar elegiría el francotirador,
por dónde llegará la bala
que tornará mi cabeza en flor negra de sangre,

porque esa plaza demasiado ancha resulta sospechosa. Esa calle.

El parque rodeado de edificios altos.

He oído que en los parques de Sarajevo ya no hay árboles, porque los habitantes los han cortado para calentar sus casas, y pienso, sobresaltado de repente que no tengo en mi casa un lugar apropiado para hacer fuego. Mi calle además esta llena de edificios oficiales, y dado que las oficinas gubernamentales suelen ser importantes en tiempo de guerra, pienso, sobresaltado de repente, que quizá mi calle se haya convertido en zona de conflicto y puede que esté ya destruida mi casa en Sarajevo.

¿Cómo se las arregla el que yo soy en Sarajevo? ¿Va aún a trabajar, por ejemplo? ¿O acaso hace tiempo ya que todas esas vulgares costumbres desaparecieron? Y pienso, sobresaltado de repente, que seguramente las escuelas estarán cerradas, y que la mía, además, está al otro lado del ferrocarril, cerca de la estación, y que ferrocarriles y estaciones son, al parecer, cosas que se deben controlar en tiempo de guerra.

Aguardar largo tiempo cartas que no llegan y no poder escribir otras nuevas.

¿Cómo hago la compra en Sarajevo? Desde que un kilo de patatas cuesta diez marcos me paso horas haciendo sumas y restas pero los resultados siempre tienen hambre. Y pienso, sobresaltado de repente, que el hambre, el frío, el terror, las colas, la mala suerte son costumbres demasiado vulgares en tiempo de guerra.

La ciudad ya está dividida, son heridas las fronteras interiores y esa sangre no es una metáfora, más allá de las vías los enemigos amigos, a este lado del puente los amigos enemigos.

¿De qué suerte me he adaptado a la situación que me ha tocado en suerte?

Y pienso, sobresaltado de repente, que mi madre vive en el Oeste y yo en el centro y que los dos barrios, también el de mi hermano, puedes estar más alejados en tiempo de guerra, y que tales divisiones son imprevistas, y crueles, si estoy aquí es porque esa noche me quedé a cenar en tu casa.

No faltan en los alrededores de Gasteiz lugares apropiados para situar la artillería, quizá Zaldiaran o los montes de Vitoria no sean tan espectaculares como el monte Ildiza, pero las bombas lanzadas desde allí pueden hacer un buen trabajo.

Y después echarse a andar carretera adelante, con el equipaje a cuestas, ciudadanos sin ciudad, si es verano bajo el bochorno, si es invierno sobre el hielo, perdidos por caminos que no llevan a ningún lado, en busca de un amparo que no existe en ningún lugar.

La cuestión es seguir vivo hasta que se firmen los acuerdos de paz.

Que no escriba otro 6 el diablo.

En mi opinión, la situación del yo poético que vive simultáneamente en dos espacios, en la Vitoria-Gasteiz de su vida cotidiana y en la Sarajevo sitiada, viviendo aquí y allí simultáneamente puede representar la metáfora de Internet que nos permite, no sólo la transmisión de la información que es lo que antes sugería, sino también la posibilidad de vivir en dos espacios distintos en el mismo momento, un ser "otro" rimbaudiano de manera real y simultánea. Lo que sucede en el texto es el pasaje de una situación a otra, de un lugar a otro desde la realidad. El yo poético vive las dos realidades, su casa de Vitori-Gasteiz se convierte casi sin darnos cuenta en la casa de Sarajevo, y el

personaje termina saliendo de Sarajevo, exiliado al barro de los caminos, fuera de la ciudad.

Dentro del texto podemos apreciar procedimientos puestos en marcha por la literatura fantástica, el tema del doble, por ejemplo, o el deslizamiento de un espacio a otro, de la misma manera que se produce un deslizamiento de la personalidad, de un ser a otro. Lo que importa en esos procedimientos es que se dan simultáneamente, y realmente. Tal como sucede en la computadora, el sujeto vive, y aquí está la clave, una y otra situación, una y otra información.

Sólo la ciudad informacional podría dar lugar a la concepción de esta posibilidad.

Lo curioso del texto es que pronostica, en la barbarie, la destrucción de la ciudad. A este respecto, merece la pena detenerse en la estrofa central del poema:

Aguardar largo tiempo cartas que no llegan
y no poder escribir otras nuevas.

Precisamente, porque habla de la escritura, de una escritura íntima si se quiere, pero está claro que si no existe escritura la ciudad perece, es decir, escritura, metáfora de la cultura, y metáfora de la ley escrita.

En un momento de barbarie, de guerra civil en la ciudad sitiada, la ausencia de escritura parece clave, porque la situación sólo podrá componerse cuando se firmen los tratados de paz, por decirlo de otro manera, cuando vuelva a escribirse.

Resulta más que curiosa esa apelación a la escritura en un tiempo en que la ciudad es informacional, pero se ve sitiada por la barbarie, actitud que lleva a la pérdida de la ciudad y de la ciudadanía. Sin escritura, sin ley nos veremos abocados a salir de la

ciudad, sin ciudadanía, sí, pero también sin estatus de ciudad.

Y después echarse a andar carretera adelante, con el equipaje a cuestas, ciudadanos sin ciudad.

La pérdida del estatus de ciudad y de ciudadanía se produce en el momento en que llega la barbarie de la falta de escritura, y por ello, de la muerte de la cultura. Los efectos emotivos que produce el poema provienen de haber sido capaz de haber visto los peligros de la ciudad, de cualquier ciudad, aunque aquí se muestre la informacional, y de haber señalado la importancia de la barbarie en una situación de apacible bonanza. Vitoria-Gasteiz muestra la cara de una situación que puede romperse en un momento de locura colectiva.

CODA.

Tras la caída de los muros de la ciudad,
volvamos a la construcción de un nuevo
sentido en la ciudad. Volvamos a Bilbao:

VOLVER A BILBAO

Al azar de un amor que aquí me trae
Contemplo con mis ojos extranjeros
Esta luz movediza de metales
Que da forma inestable a la ciudad,
El transcurrir revuelto de las cosas,
La sierpe de la ría que conduce
Al teatro abolido de las máquinas.
En su lugar refulge misterioso,
Instaurando ficciones del presente,
El monstruo fascinante del museo.
Pero el gris laboral de las paredes
En las antiguas calles salvaguarda
Un vivir obstinado que no extinguen
La explotación sin patria, ni la sangre,
Ni el pretexto de todas las discordias,
Ni el peso muerto de las tradiciones.

Ciudad de la protesta y la algaraza,
Energía y conflicto me convocan,
Me implican y me dejan sin respuestas

En este contraluz a todas horas.
Afilada ciudad, me comprometes
A desconfiar de normas y armonías:
Porque sólo el desorden es real.
Queriéndote decir me desconozco,
Me descubro a mí mismo en mi extrañeza
Y no sé qué verdad me solivianta.
Por eso siempre vuelvo.

El poema es de Francisco Díaz de Castro (1947-) y puede encontrarse ahora en su reciente *Hasta mañana, mar* (Visor, Madrid, 2005).

El primer punto de este comentario debe subrayar una diferencia en el punto de vista utilizado en el poema con respecto a los utilizados hasta ahora en los textos comentados. El yo poético es un extranjero, a diferencia de los cinco poetas anteriores que o habían nacido en Bilbao o habitaban en la Villa (Bernardo Atxaga). Es una diferencia clave esa mirada desde fuera.

Y lo que ve esa mirada es la transformación de la ciudad industrial en ciudad informacional, turística o cultural, a través de la mención del tótem clave: el Museo Guggenheim Bilbao. En lugar del "Teatro abolido de las máquinas" nos encontramos con:

En su lugar refulge misterioso,
Instaurando ficciones del presente,
El monstruo fascinante del museo".

Habría que notar, prontamente, que la isotopía en torno a la ficción y de literatura fantástica que se presenta en el texto: teatro, misterio, monstruo, fascinación, y sobre todo "ficciones del presente".

Frente a todo ello recorre subterráneo un "vivir obstinado" que se enfrenta a diversos avatares históricos distintos: el capitalismo salvaje, el terrorismo, la guerra, el tradicionalismo y nacionalismo.

Frente a las grandes ideologías la vida resplandece. Pero es una vida histórica, una vida en conflicto, que lleva al poeta a la desconfianza frente a las normas y a las armonías.

Sólo la historia vive:
"Quizá sólo el desorden es real".

Francisco Díaz de Castro muestra una ciudad que se va haciendo en la historia y que desde la vida recrea una nueva forma de concepción del mundo, aún inexplicable, aún no decible, no definida para el poeta, que vuelve en busca de esa definición nunca hallada, porque la vida en la historia cambia, es

"energía y conflicto".
Es vida.

Don Juan, la ciudad y la modernidad, o el mito pide sombras

Jüri Talvet
Tartu Ülikool

Los máximos mitos creados a partir de la gran literatura occidental en la Edad Moderna se limitan, para mí, básicamente a estos cuatro: el de Hamlet, el de don Quijote, el de don Juan y el de Fausto.

Sin duda, hay otros protagonistas de la gran literatura universal cuyas historias son bien conocidas en el campo internacional de la cultura: Romeo, Julieta, Otelo, Desdémona, Shylock, Gargantúa, Robinson Crusoe, Oliver Twist, Jane Eyre, Emma Bovary, Roskolnikov, Anna Karenina, Dorian Gray, y muchos más. Apenas forman un mito. Son, sobre todo, historias de algunos personajes imaginarios creados por grandes escritores. Sus protagonistas encarnan una idea, un tema, un tipo de carácter o un motivo universales, pero les falta la oscuridad anónima y la ambigüedad filosófica que desde la antigüedad han caracterizado a algunos de los mitos más conocidos del mundo occidental, como los de Ulises, Orfeo o Edipo.

Estos cuatro grandes mitos culturales creados, respectivamente, por Shakespeare, Cervantes, Tirso de Molina y Goethe, sí que comparten ya cierta oscuridad en su origen. Shakespeare basa su *Hamlet* en la historia semimitificada del historiador medieval danés Saxo Grammaticus. Cervantes afirma que se limita a traducir del árabe la historia de don Quijote y Sancho, escrita por Cide Hamete

Benengeli, y que ya habían circulado otras versiones de la misma. Aún hoy, en España, mucha gente culta cree que el creador de la figura y de la leyenda de don Juan fue el romántico José Zorrilla, mientras que los investigadores siguen debatiendo sobre la autoría de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, tal como nos ha llegado de principios del siglo XVII. También es bastante oscuro el origen de la historia de Fausto. No sólo existe, antes de que la (re)creara Goethe en su *Fausto* (1808-1832), en un libro anónimo alemán y en el drama del británico Christopher Marlowe, sino que el mismo motivo del pacto entre el hombre y Satanás aparece, por ejemplo, en el *Milagro de Teófilo* del poeta medieval francés Rutebeuf y, más tarde, en *El mágico prodigioso*, de Calderón.

Así, el mito pide sombras. Si se elimina la sombra de la historia, se desvanece el mito.

Por lo tanto, al poder existir únicamente entre la sombra y la luz, los grandes mitos adquieren una gran dosis de ambigüedad.

Al mismo tiempo, aunque la idea del mito parezca contradecir la de la historia, los grandes mitos universales nunca han prescindido de los signos históricos, sobre todo del lugar. Todos tienen en su origen un *locus* histórico determinado. Si ese *locus* no aparece, el mito se retira a una oscuridad total y se aleja de nosotros, los receptores humanos concretos e históricos. Para que un mito sea aceptado por el Lector histórico, requiere una dimensión plenamente concreta e histórica, como mínimo, de su punto de partida. Un *locus* concreto humaniza el mito, permite que pueda penetrar en nuestras vidas y así, continuar su vida en la historia, ayu-

dándonos a entendernos a nosotros mismos.

En otras palabras, un lugar determinado e histórico en un mito dinamiza su a-temporalidad y universalidad, por paradójica que tal conclusión nos parezca.

Las historias cuyos personajes han sido ideados desde su origen por un escritor como símbolos, exentos de una vida concreta e histórica, tienden a marchitar el mito. Es verdad que, sobre todo Mijaíl Bajtín, a partir de su estudio de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, introdujo en los estudios literario-filosóficos la noción de la ambivalencia, o la ambigüedad. No obstante, parece cierto que aunque se hable del *grosso riso* de Rabelais y que la gula de Gargantúa o el apetito pantagruélico se hayan hecho proverbiales, la obra de Rabelais no logra crear un mito (y lo cierto es que jamás había tenido ese propósito). El reino de Pantagruel se llama Utopía, el *no-lugar*, según lo ideó, medio siglo antes, el ingenioso humanista británico y amigo de Erasmo, Tomás More. La capital de Francia, París, sí aparece vagamente en esta obra fantástica y rebosante de fantasía, pero sólo para ser rechazada por la imagen de su "bautismo": la del diluvio originado por las cascadas de orina del joven Gargantúa. Rabelais nos explica que el joven gigante orinó *par ris* (por risa), y que a partir de esto la capital francesa así fue bautizada: Pa-ris. (*Garagantúa*, cap. 17).

En el mismo acto del "bautizo" la ciudad, con su nuevo nombre, se hunde en las aguas muertas de la gran Naturaleza. El agua bendita del cielo (y también el vino sagrado de la eucaristía, puesto que Gargantúa promete ofrecer vino a los

ciudadanos del lugar) se transforma, en una imagen ejemplarmente grotesca, en algo que rechaza a fondo la bendición del Verbo. Toda ciudad no sólo es una máxima *concentración* de hombres, casas y calles, sino también de palabras, verbos, signos. Rabelais los crea, y al mismo tiempo los deforma y destruye. Desconfía de la ciudad, con sus palabras y sus retóricas del progreso. Encamina a sus protagonistas hacia el mar y las fuentes más profundas de la vida, en busca de una respuesta filosófica frente al absurdo civilizador, repleto de discursos vanos, dogmatismos, extremismos y ceguera verbal.

Lo mismo ocurre en la mayoría de las obras en que se acentúa una tendencia alegórico-simbólica (así, en *El criticón*, de Gracián, *El viaje del peregrino*, de Bunyan, *Los viajes de Gulliver*, de Swift, etc.). Por la vaguedad de su *locus*, no crean mitos.

En las obras literarias que han engendrado grandes mitos universales, en cambio, el lugar de la acción está situado en una región determinada por rasgos históricos. Así, la acción de *Hamlet* tiene lugar en Dinamarca y, sobre todo, en el palacio de Helsingör. Don Quijote y Sancho Panza cabalgan por las llanuras de La Mancha. En la primera parte del *Fausto*, la acción se centra en Leipzig y las proximidades de las montañas de Harz. Según nos cuentan el libro anónimo alemán citado antes y Marlowe en su *La trágica historia del doctor Fausto*, Fausto se había educado en Wittenberg, la cuna de la Reforma protestante. Luego, ya en calidad del mago, realiza varios viajes terrenales y fantásticos. Así, visita al emperador Carlos V en Praga. En la segunda parte del

Fausto, el mundo que rodea al protagonista se hace cada vez más fantástico y fantasmagórico. Fausto se dirige a la antigua Grecia, y en Esparta encuentra a su anhelada Helena. Aun así, abundan nombres concretos de lugares históricos, muchos de los cuales se asocian con antiguos mitos.

El irlandés James Joyce entendió muy bien el funcionamiento del mito, pues en su *Ulises* proyectó la historia de *La Odisea* en la capital irlandesa, Dublín, de su propia época. En esta gran novela experimentadora, el lugar de la acción es concreto hasta en los detalles más minuciosos. Es verdad que Franz Kafka, en cambio, casi nunca concretizó los lugares de la acción de su narrativa; sin embargo, hay una abundancia de detalles costumbristas que identifican con claridad al imperio austrohúngaro como el *locus* principal a partir del cual Kafka creó su poderoso mito de la enajenación y la soledad modernas del hombre. En algunos casos, como los de Faulkner y García Márquez, los lugares de la acción son imaginarios (Yoknapatawpha y Macondo, respectivamente). No obstante, también es muy claro que Yoknapatawpha sólo puede identificarse con el Sur de los Estados Unidos y Macondo, con la América Latina caribeña.

Dentro del contexto de los grandes mitos, el de don Juan creado por Tirso de Molina destaca por su profunda originalidad. Por un lado, es el mito literario que más ha recorrido el tiempo y el espacio. Es decir, que pese a todo tipo de modificaciones y fragmentaciones, el *sujet* o la trama, después de que lo creara Tirso de Molina a principios del siglo XVII, ha reaparecido

en las obras de muchos escritores de los siglos posteriores, así como en espacios culturales alejados de España. Ya en vida de Tirso de Molina se transmigró a Italia, y más tarde, en la segunda mitad del siglo XVII, se adueñaron del *sujet* los franceses. En la historia posterior de don Juan, ya transformada en mito, los escritores han partido sobre todo de la versión de Molière (1665), aunque es verdad que en ella se han acumulado muchas influencias. Es decir, el Don Juan original, andaluz y español, ha sufrido una *desterritorialización* radical. Esto se revela ya en el *Don Juan* de Molière, puesto que el comediógrafo francés situó la acción de su obra en Sicilia e introdujo una serie de personajes (Sganarelle, Pierrot, Charlotte, y otros) que poco tenían que ver con Italia, y mucho menos con Andalucía, la cuna de don Juan.

El milagro de la creación de Tirso de Molina reside precisamente en que la desterritorialización posterior –un proceso desmitificador, sin duda– no haya debilitado la potencialidad del mito, sino que don Juan ha entrado con nosotros, siempre potente y joven, en el siglo XXI.

Creo que el mismo título de la comedia de Molière revela el poder del *locus* de la obra original de Tirso de Molina. A propósito, el comediógrafo francés, sin duda el primer gran escritor que resucitó el tema, fue también el primero en eliminar del título su segunda parte, “el convidado de piedra”, que ya había empezado a dominar, convirtiéndose en un título autónomo (*Il convitato di pietra*, de Cicognini y Giliberto, *Le festin de pierre* de Dorimon y Villiers) en las puestas en escena en Italia y Francia. Si bien el contorno de don Juan cambió de raíz en la obra de Molière, el

protagonista, como el más intenso vínculo con el *locus* original del mito, no sólo reapareció, sino que empezaba a resaltar de modo muy especial. No descarto en esto la influencia del factor sociocultural. Fue precisamente en la Francia de la segunda mitad del siglo XVII donde las ideas laicas y libertinas, pese a la fuerte oposición de la iglesia, empezaron a divulgarse. Aun así, Molière mitigó hasta cierto punto la negatividad de su don Juan, lo convirtió en un portavoz de la crítica social. “No soy peor que el resto de la sociedad,” parece decirnos su protagonista. “Soy corrupto, pues todos lo son”. Opta, pues, por colocarse en esa parte “mala” de la sociedad, que los “buenos” de la misma sociedad critican y condenan. En Molière, don Juan se convierte en precursor de los Gobsecs, los Rastignacs y los Goriots, de la literatura crítico-realista y naturalista que empezaba a dominar en Europa a raíz de la obra de Balzac. Son las malas hierbas de la ciudad y la civilización. Poca ambigüedad queda en ellos. Les condenan los escritores, pese a presentarlos como víctimas de una sociedad viciosa y mostrar cierta compasión por ellos, y les condenará todo lector bueno y ético.

El mito de don Juan creado por Tirso de Molina, sin embargo, me parece mucho más complejo. Va más allá de la crítica social, aunque de ningún modo la elude. Se centra más bien en las contradicciones interiores del hombre. Un hombre que no es el que muchas lenguas occidentales, lingüísticamente –*hombre, homme, uomo, man*–, han denominado para representar al ser humano. No, aquí se trata sobre todo del *varón*, del *macho*. Don Juan es un mito del *macho occidental* y, más

precisamente, del *macho joven y modernista*, en su esencia.

Acabo de mencionar que el don Juan de Molière es un precursor de los personajes que en la literatura occidental posterior empezaron a encarnar el vicio de la ciudad y de la civilización. Cabe precisar, sin embargo, que la imagen de la ciudad aparece ya poderosamente en la obra de Tirso de Molina, y que en ésta resulta incluso más ambigua que en las historias posteriores de don Juan.

Las aventuras de don Quijote y Sancho Panza transcurren en paisajes rurales. La imagen fugaz de Barcelona, en la segunda parte de la novela, resulta excepcional. El príncipe Hamlet es un hombre de palacio y la acción del drama apenas sale del ambiente palaciego. Es verdad que, al igual que Fausto, Hamlet ha hecho sus estudios en la misma cuna de la Reforma, Wittenberg. Las ciudades han sido la cuna de las universidades y, por consiguiente, de las ciencias naturales y positivas. La duda de Hamlet en cuanto a los valores tradicionales y monárquicos está inspirada por la ciudad, el origen del proceso civilizador. La duda de Hamlet, sin embargo, parece trascender la misma ciudad; su credor, Shakespeare, es plenamente consciente de que la corrupción del poder, palaciega y feudal, se trasladaría a la ciudad en una proporción cada vez mayor. Por esto, la venganza de Hamlet no llega a simbolizar plenamente una acción progresista. Más bien encarna una huida de la realidad mediante el suicidio.

Tampoco se forma una relación esencial con la ciudad en el mito de Fausto, creado por Goethe. Es verdad que el origen del

mito, sobre todo en el tratamiento de Marlowe, lo inclinaba hacia soluciones progresistas. La imagen del trabajo técnico en nombre de la humanidad, para domesticar las “fuerzas ciegas” de la naturaleza, a tenor de los ideales de la Ilustración, aparece fugazmente antes del final de la obra del escritor alemán. Sin embargo, el núcleo del esquema filosófico de Goethe es otro: es el del hombre en busca del amor, partiendo del amor terrenal (Margarita), aspirando al amor ideal (Helena), para terminar en el ascenso solemne y religioso hacia la Virgen María. El mito de don Juan está muy alejado de la solemnidad de Goethe, en quien ya pesa la fuerte carga del idealismo filosófico alemán, entre la Ilustración y el Romanticismo.

El don Juan de Tirso de Molina dista de don Quijote, Hamlet y Fausto por su *negatividad esencial*. Encarna el mal. Gerald E. Gillespie, en su excelente estudio sobre don Juan¹ traza una analogía entre don Juan y Fausto como encarnaciones del mal, en contraposición con don Quijote y Hamlet, que serían los “buenos”. Creo, sin embargo, que precisamente por el tratamiento que le dio Goethe –y casi podría asegurarse que sin la intervención de Goethe el mito difícilmente funcionaría– Fausto fue radicalmente mejorado. La Virgen María lo toma en sus brazos y lo redime.

Esto no ocurre con don Juan, pese a los esfuerzos de los románticos europeos de domesticarlo y mejorarlo. (De hecho, el germen de la mejora de Don Juan ya se encuentra en la parte final de la obra de Molière, pues doña Elvira lo quiere apartar de sus pecados.) Pese a estos

intentos románticos, subsiste la raíz oscura de la negatividad en Don Juan, aunque sea, hay que admitirlo, una negatividad problemática. Quizá su relación con la ciudad nos ayuda a encontrar una clave.

A diferencia de don Quijote, Hamlet y Fausto, don Juan es un *héroe urbano*. Es el burlador de Sevilla. Esta vinculación me parece importantísima en su mito. Se pierde, sin embargo, a partir de Molière, pues en su *Don Juan* no aparece Sevilla ni tenemos la larga y sumamente funcional descripción de Lisboa, presentada en la obra de Tirso de Molina por el personaje que al final del drama se convierte en un doble de Don Juan o, como mínimo, en un elemento profundo e indisoluble de su mito: el comendador don Gonzalo, el convidado de piedra. En Molière, éste aparece sin ningún vínculo, al público le cuesta entender de dónde y por qué sale a escena. Para mitigar la artificialidad de su imagen, Molière lo convierte explícitamente en un espíritu, símbolo del tiempo. En Tirso de Molina, todo es mucho más complicado. El mito en Tirso no se reduce a una comedia. Tampoco es una tragedia parecida a *Hamlet*. Es un drama humano, el drama del hombre varón y macho.

En este drama, que se proyecta sobre paisajes urbanos y sobre la relación entre la ciudad y la naturaleza, la mujer tiene su papel irreducible. Ofelia, en Hamlet, es una joven indefensa y sumisa, víctima de intrigas palaciegas y también del egoísmo y la brutalidad del propio Hamlet. Dulcinea es una mujer imaginaria que encarna el principio del amor noble, el cual, según parece dar a entender Cervantes, debería encaminar la existencia

¹ GILLESPIE 1996, 207-220.

humana hacia una simbiosis de los valores espirituales y terrenales. También tiende a ser meramente simbólica la presencia de la mujer en el *Fausto* de Goethe.

Las mujeres de don Juan, en cambio, no son meros símbolos. Encarnan a la mujer histórica alejada de toda abstracción e idealización. Son parte esencial en la formación del mito de don Juan en su raíz sexual. Sin mujeres, el mito de don Juan no tendría sentido. Tampoco lo tendría sin la oscuridad sexual y urbana que Tirso de Molina dejó como herencia a la posteridad.

Considero muy importante la observación de Ignacio Arellano² según la cual el don Juan de Molière, siendo más bien un hombre de discursos que un hombre de acción, destruye la base dramática del mito. En un sentido muy próximo a éste, Yuri Lotman mencionó ingeniosamente que la sexualidad auténtica se revela con menor intensidad en las sociedades y en los tiempos saturados de discursos sobre la sexualidad.³ Tampoco carece de importancia el hecho de que en *Don Juan* de Molière la ciudad, como lugar de la acción, desaparezca. La acción se desarrolla en un palacio y en el campo de Sicilia. Los discursos de don Juan representan a la alta sociedad parisina que, sobre todo a partir del siglo XVII, con Descartes en el trasfondo, pretendía someter cada vez más la realidad al discurso, a la razón y al intelecto.

Los mitos más profundos de la humanidad, sin embargo, nunca han sido productos exclusivos del mero intelecto.

Insisto una vez más: el mito requiere oscuridad y ambigüedad, un ámbito adecuado que incluya tanto la base biológico-sexual como la capacidad intelectual y la dimensión espiritual del hombre. Tirso de Molina nos provee de ese ámbito íntegro a partir de la ciudad moderna y modernizante. Su don Juan Tenorio procede de Sevilla, una ciudad grande que en el *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* no sólo es un lugar donde se ubica el palacio real; una parte importante de la acción transcurre en la parte “baja” de la ciudad. Don Juan, con otros jóvenes pertenecientes a la nobleza, son clientes asiduos de los prostíbulos sevillanos, y se jactan de disfrutar de las pobres ramerías sin pagarles nada por sus servicios íntimos. El marqués de la Mota y don Juan compiten en burlarse de las prostitutas. En discursos llenos de escarnio y sarcasmo humillan hasta el paroxismo a las mujeres de tal condición. Las visitas a los prostíbulos se convierten en un „deporte” y un juego. La ciudad, con su gran concentración de gente y abundancia de rincones y calles oscuras se revela, así, como un *locus* ejemplarmente anónimo y enajenado, donde el hombre actúa al unísono con la máquina, otro invento urbano moderno. El hecho de gozar de las mujeres y burlarse de ellas, aprovechándose de los privilegios tanto de la posición social como del género masculino, a los que se suma el dinero, convierte la acción en una serie de gestos repetitivos y mecánicos.

Hay la creencia de que el anonimato, la ambigüedad y la enajenación urbanos aparecen en la gran literatura occidental sólo a partir de las imágenes presentes en

² ARELLANO 2003, 2.

³ LOTMAN 1992, 255-256.

la poesía de Baudelaire. Y si existe esa creencia, es porque se ha dejado caer en el olvido la obra de Tirso de Molina. Cuando la engañada duquesa Isabela –al descubrir que el hombre que acaba de poseerla no es su novio, el duque Octavio– le pregunta al intruso quién es, don Juan le contesta: “¿Quién soy? Un hombre sin nombre.” (Primera escena de Primera jornada.) Así, el don Juan de Tirso de Molina representa la ciudad como un potente instrumento sexual de la modernidad.

Don Juan es un antihéroe anónimo y, como tal, un personaje hondamente arraigado en la oscuridad mítica. Una gran parte de las encarnaciones posteriores de don Juan han tratado de sacar al protagonista a la lumbre de la razón. Gracias al genio de Tirso de Molina, estos intentos nunca han conseguido un éxito completo.

La ciudad como contorno original del mito no se limita, en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, al personaje de don Juan y a sus amigos, que reúnen en la imagen de Sevilla lo “alto” del palacio y lo “bajo” de los burdeles. El trasfondo urbano de este mito excepcional se amplía y queda corroborado por otro personaje clave del drama, el comendador don Gonzalo. La larga relación sobre Lisboa que éste presenta al rey de Castilla (la parte final de Primera jornada) es una minuciosa descripción de Lisboa a la vez que un elogio del progreso urbano moderno y modernista, ejemplificado por la capital portuguesa. Imaginarse, por lo tanto, que don Gonzalo encarnara en el drama los valores tradicionales medievales y feudales, en contraposición con el

atrevido materialismo de don Juan, me parece un grave error.

Don Juan y el don Gonzalo, pese a los matices que los diferencian, son de la misma estirpe del hombre modernista urbano. Son gemelos, pues los dos tienen que ver con la oscuridad diabólica. Los juegos amorosos de don Juan son diabólicos, nadie es hábil a la hora de combinar situaciones favorables para su “obra serial” con mujeres: gozar de ellas, engañarlas y abandonarlas. Ha sido un buen aprendiz en la abigarrada concentración del puterío de la calle Sierpes de Sevilla.

Por otro lado, don Gonzalo, matado y convertido en la estatua de piedra, poco tiene que ver con un embajador de los cielos. Invita a don Juan, con Catalinón, a visitarle en la iglesia donde está su sepulcro. Allí ofrece a ambos, para comer, alacranes y víboras, y para beber, vinagre y hiel. Don Gonzalo, pues, parece más bien un emisario de los infiernos que de los cielos.

Don Juan y don Gonzalo son, así, dobles que matizan la imagen del hombre moderno y modernista. Su diferencia, crucial para la acción dramática de la obra, estriba en su edad. Don Juan es joven, y no sólo se burla de las mujeres, sino también de los viejos, de sus antepasados. Este es otro rasgo esencial del hombre modernista occidental: en lucha constante contra el tiempo, contra las leyes y las reglas de sus antepasados; siempre ampliando el *locus* de su juego y de sus simulacros. La estatua de piedra de la que se burla don Juan simboliza, sin duda, la vida muerta de la vejez. La tragedia de don Juan y, al mismo tiempo, de los modernismos, es que quieren eternizar la

juventud, su edad, y al final siempre fracasan, porque les vence otra edad, otra generación, y acaban ocupando ellos mismos el *locus* muerto de las estatuas de piedra.

En la oscuridad del mito, sin embargo, nada es muy claro. No me parece que tuviera razón Miguel de Unamuno al afirmar que el vicio principal de don Juan estaba en que sólo jugaba y no era capaz de entrar en la “intra-historia”, la de los sentimientos y las pasiones auténticas, como la imaginaba el filósofo vasco. Es verdad que don Juan juega y se somete, por consiguiente, al riesgo de todo juego serio. Sin embargo, no siempre juega ni es mero espectador y crítico de los vicios (como lo presenta Molière). Esto se ve con la máxima expresividad en Primera jornada de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, donde la pescadora Tisbea es testigo de la valiente lucha de don Juan con el mar, así como de su generosidad, pues arriesgando su propia vida, don Juan salva a su criado Catalinón. Al final de la obra, cuando Catalinón deja a un lado su postura moralizante y asume el racionalismo de su amo, vemos cómo don Juan deja de jugar, abandona ese papel juguetón que le caracterizaba, para entrar en la oscuridad de la iglesia donde le espera el Convidado de piedra. El don Juan de Tirso de Molina permanece fiel a su esencia mítica hasta el fin de sus días.

Es verdad que al seriar la conquista amorosa de don Juan, Tirso de Molina parece excluir la conclusión de Albert Camus: la de interpretar a don Juan como un hombre del absurdo, es decir, como un hombre que es consciente de lo inalcanzable del amor y, pese a ello, anhela repetir sus aventuras amorosas y

vivir amando siempre. Hay otro aspecto, sin embargo, donde sí aparece la autenticidad mítica de don Juan. Es el del hombre que despierta y evoca el amor verdadero en las mujeres, si bien lo hace por engaño o, para aplicar un término posmodernista, como simulacro del amor. De ahí la dimensión lírica de la obra de Tirso de Molina, la calidad que luego se desvanece casi por completo en Molière, el desmitificador.

El mito es también el terreno por excelencia de la poesía y el lirismo. El gran mérito de Tirso de Molina es el de haber trasladado el lirismo, nacido el medio rural, al mito urbano. La modernidad, pese a sus simulacros y juegos, no está en el fondo exento del amor y del lirismo. A menudo se oculta en las oscuridades de la ciudad, en sus “flores del mal”, como muestra la obra de Baudelaire, por ejemplo.

Por fin, queda el gran tema de la mujer en el mito de Don Juan. La mujer ha sido vista tradicionalmente como una víctima de la diabólica pasión de don Juan. Lo es, pero también resulta evidente que don Juan la atrae a ella con la misma pasión “diabólica”. Con su vicio, don Juan provoca a las mujeres, saca de ellas su más profunda esencia. Apenas se da esto en la obra de Molière, pues las simples campesinas no son más que víctimas de los engaños de don Juan, y doña Elvira solamente inicia, en la pieza del dramaturgo francés, sus intentos de domesticar y mejorar a don Juan, tarea que sí se llevaría a cabo en la obra de algunos románticos y, notablemente, en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Hay una raíz femenina más profunda en el drama y el mito creados por Tirso de Molina. Una de sus últimas revelaciones se puede observar, por ejemplo, en las *Sonatas* de Valle-Inclán, donde el marqués de Bradomín no sólo seduce a las mujeres, sino que el énfasis de la obra se desplaza claramente hacia la sicología de la mujer, la cual, por los toques delicados del amor del marqués –en el papel de un don Juan moderno, modernista y urbano– se abre en sus esencias más hondas y bellas, en una variedad de matices que, al mismo tiempo, corresponden a los cambios de edad, que son el tema central del mito de don Juan a partir de Tirso de Molina. En *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* hay pasajes de gran lirismo que revelan admirablemente la sicología de la mujer, sobre todo en el episodio con la delicada y valiente pescadora Tisbea.

Desde luego, no cabe idealizar este estado de cosas. Una parte de la mujer histórica – esas prostitutas de las calles oscuras de Sevilla–, sin duda quedarán como prototipos de las tristes víctimas del macho histórico mientras perduren la miseria y la pobreza sociales.

Sin embargo, es la primera vez en la literatura universal que don Juan, el macho egoísta, se encuentra con una *resistencia* y una *oposición conscientes* por parte de la mujer. Tirso de Molina presenta esta oposición mediante la actuación conjunta de varias de las víctimas de don Juan: la duquesa Isabela, la pescadora Tisbea, la hija de don Gonzalo, doña Ana y la campesina Aminta. Así es como la mujer rechaza la seriación del amor, el amor como

producto de la máquina sexual urbana, y se rebela contra el violador, el macho.

No conozco ninguna otra obra de la gran literatura occidental de esta primera época de la Modernidad que manifieste con tanta fuerza expresiva como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* la capacidad de la mujer histórica para luchar por sus *derechos naturales*, por su dignidad y por su igualdad con respecto al hombre. En la obra de Tirso de Molina la mujer, tanto de “arriba” como de “abajo”, reivindica sus derechos como ser humano, sobre todo en el último acto del drama, donde queda ridiculizado el mismo rey como representante y garante de la estabilidad de los valores en la sociedad. Las palabras de Tisbea la pescadora en el palacio real tendrían que ser consideradas como el primer manifiesto abierto feminista, a la vez que el primer llamamiento a la lucha de la mujer en la cultura occidental. Dice Tisbea al rey:

Si vuestra alteza, señor, de don Juan Tenorio no hace justicia, a Dios y a los hombres, mientras viva, he de quejarme.

La Tisbea histórica sigue viva, y de ello da fe el poderoso movimiento feminista de nuestros días. El gran drama del Siglo de Oro español, y sobre todo la obra de Tirso de Molina, Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, encarnan –en el trasfondo de los textos producidos por los escritores humanistas europeos (Erasmus, Montaigne)– las ideas de la dignidad del ser humano y los derechos naturales de éste, es decir, la etapa embrionaria del feminismo occidental. Sólo contando con esta plataforma histórica será posible, en mi opinión, explicar e interpretar el

feminismo posterior tal como aparece en la gran literatura del romanticismo y, luego, a lo largo del siglo veinte.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, I., *Vitor el fraile de la Merced*, en *Insula*, 681. 2003.

GILLESPIE, G., *Domesticating Don Juan*, en *Dedalus*, 6. 1996.

LOTMAN, Y., *Kultura i vzryv*, Moscú 1992.

Lectures de la ville.
Walter Benjamin, *Passagen-Werk*¹

Christina Johanna Bischoff
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Mir geht es, wie Sie wissen, vor allem um die « Urgeschichte des 19^{ten} Jahrhunderts »².

Comme vous savez, ce qui m'importe surtout, c'est la pré-histoire du XIX^e siècle.

Le *Livre des Passages* est certainement l'œuvre la plus ambitieuse de Walter Benjamin. Son objectif n'est rien moins qu'une appréhension globale du XIX^e siècle à travers ses textes. L'auteur s'y consacre pendant treize ans – de 1927 jusqu'à sa mort en 1940 – sans pourtant pouvoir achever son projet. Ce qui nous en reste est un énorme corpus de notes et de citations : les fragments d'un livre qui aurait pu devenir le chef-d'œuvre de Benjamin aussi bien pour l'ampleur du domaine de ses recherches que pour sa méthodologie innovatrice³.

Si les nombreux fragments du *Livre des Passages* permettent d'entrevoir cette œuvre, il est cependant impossible de reconstruire ce qu'elle aurait pu être dans sa totalité. Ceci est dû, certes, à l'abondance et l'hétérogénéité des fragments ; il est difficile de concevoir comment ils auraient pu être réunis dans l'ouvrage achevé. S'y ajoute une difficulté d'ordre méthodologique : les réflexions théoriques sous-jacentes au *Livre de Passages*, développées pendant treize ans dans un dialogue de plus en plus critique avec le surréalisme et avec le marxisme, sont souvent peu compatibles entre elles. C'est pour cela que, dans ce qui suit, nous n'aborderons qu'un aspect bien délimité du livre, à savoir le concept de la 'lisibilité' de la ville, tel qu'il est présenté dans le chapitre sur Baude-

laire dans l'*Exposé de 1939*. Par contre, nous n'entrerons pas dans les détails d'une discussion toujours ouverte portant sur les fondements méthodologiques du livre – même si la question de la lisibilité que nous allons aborder est en réalité à la base de ces discussions⁴.

Après une introduction à la conception globale du *Livre des passages*, nous présenterons donc le concept de la lisibilité tel qu'il est esquissé dans l'*Exposé*, un court résumé où Benjamin présente les motifs et les thèmes majeurs de son œuvre. Si cet exposé porte l'empreinte de l'inspiration marxiste de son auteur, il laisse entrevoir cependant une stratégie sémiologique que nous préciserons en recourant à la préface du livre *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, où Benjamin expose d'une manière succincte la théorie langagière qui se trouve à la base de ce concept⁵. L'essai *Der Surrealismus* nous servira ensuite de base pour élaborer la sémiologie implicite au *Livre des Passages*.

Dans quelle mesure cette sémiologie peut-elle servir d'arrière-fonds à une lecture de textes urbains ? Pour répondre à cette question-clé dans le contexte de ce séminaire, nous étudierons, à titre d'exemple, quelques poèmes baudelairiens, et nous tenterons d'esquisser, dans les grandes lignes, les perspectives d'une lecture benjaminienne de ces textes.

Ce recours à un poète du XIX^e siècle s'impose dans la mesure où Benjamin, on le sait, doit beaucoup à Baudelaire qui, tout en étant un référent-clé des réflexions benjaminienes autour du XIX^e siècle, lui fournit aussi les ressorts d'un niveau métaréflexif orientant ses démarches philologiques et culturologiques. Sous cet angle, lire l'œuvre de Baudelaire sous une

¹ Conférence tenue le 28 mai 2004 à l'occasion du 1^{er} Séminaire International « La ville dans l'imaginaire littéraire de la Modernité et Postmodernité » à Sehlendorf/Ostsee.

² BENJAMIN 1991e, 1118.

³ Cf., pour des renseignements sur les conditions qui accompagnent la naissance de l'œuvre ainsi que pour une appréciation globale du *Livre des Passages* TIEDEMANN 1991 et STIERLE 1983.

⁴ Cf., pour cette méthodologie, MENNINGHAUS 1987, MENNINGHAUS 1980 et MENKE 1991, qui se consacrent à la théorie sémiologique sous-jacente à l'œuvre de Benjamin, et l'esquisse aussi dense que suggestive de M. Wagner-Egelhaaf (WAGNER-EGELHAAF 1997, 175-195).

⁵ Benjamin souligne à maintes reprises les analogies méthodologiques qui existent entre le *Livre des Passages* et le livre sur le drame baroque ; cf. sa Lettre à Adorno, 31/05/1935 (BENJAMIN 1991e, 1117) et sa Lettre au directeur général de la Bibliothèque nationale, 08/07/1935 (BENJAMIN 1991e, 1124).

perspective benjaminienne peut même paraître tautologique. Cependant, si Benjamin, à maintes reprises, prend à témoin Baudelaire, il ne cherche pas à reconstruire une poétologie sous-jacente à son œuvre. C'est ainsi que, s'il cherche l'enjeu de la « production » baudelairienne dans une « sensibilité augmentée à l'extrême » et une « contemplation concentrée », il suppose cependant que ces deux tendances coexistent sans lien entre elles : « Baudelaire n'a jamais tenté d'établir un lien quelconque entre ces deux spéculations [sc. la doctrine des correspondances et celle des allégories] »⁶. Dans ce qui suit, nous tenterons d'esquisser l'articulation de ces concepts-clés de la poétologie baudelairienne à partir du modèle sémiologique élaboré par Benjamin.

LIRE L'UNIVERS D'UNE FANTASMAGORIE

Le *Livre des Passages* se propose de reconstruire une « pré-histoire du XIX^e siècle »⁷ : C'est ainsi que Benjamin explique son projet dans une lettre à Adorno en 1935. Il s'agit pour lui de dégager une constellation d'ordre logique qui se trouve à la base de la modernité, c'est-à-dire une origine (« Ursprung ») dans le sens que Benjamin donne à ce terme dans son livre sur le drame baroque, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* :

Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit des sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten lässt⁸.

L'histoire philosophique en tant que science de l'origine est la forme qui fait ressortir, à partir des extrêmes et des excès apparents du développement, la configuration d'une idée, c'est-à-dire d'une totalité qui implique la possibilité d'une coexistence de ces contraires. [Trad. CJB]

On peut penser au projet analogue formulé dans *Les Mots et les Choses* de Foucault⁹ ; cependant, si ce dernier, comme Benjamin, recherche des témoignages écartés d'une époque pour y trouver les matériaux de ses études, les différences qui séparent l'archéologue du savoir d'un historien-lecteur qui reçoit sa consécration dans la théologie judéo-chrétienne et du marxisme méritent d'être soulignées. Si les deux auteurs visent à dégager une constellation sémiologique constituant la base inconnue du savoir d'une époque, l'étude de l'histoire, pour Benjamin, est essentiellement la tentative d'une prise de conscience du passé. Elle ne s'épuise donc pas dans la pure reconstruction, mais aspire à le dépasser à travers une réflexion sur les aspects non vus, voire invisibles de l'époque en question¹⁰.

Pour accéder à ce but, Benjamin se propose d'écrire « une philosophie matérielle de l'histoire du XIX^e siècle », comme le dit R. Tiedemann, l'éditeur des écrits benjaminien, et cela à partir de ce que Benjamin appelle une « concrétude extrême »¹¹. Cette dernière se manifeste aussi bien dans le choix des thèmes – la rue, les grands magasins, les expositions universelles, la publicité, la prostitution, la flânerie etc. – que des sources écrites, qui sont souvent des textes qu'on pourrait nommer « factuels »¹² si cette expression ne risquait

⁶ BENJAMIN 1991e, 674. Dans *l'Exposé de 1939* Benjamin prend en considération une relation possible entre ces deux figures de pensée, sans les fonder pour autant sur une poétologie élaborée : „Pour Baudelaire il n'y a pas contradiction entre les deux concepts. Il reconnaît dans le spleen la dernière en date des transfigurations de l'idéal – l'idéal lui semble être la première en date des expressions du spleen“ (BENJAMIN 1991e, 72).

⁷ « Mir geht es, wie Sie wissen, vor allem um die 'Urgeschichte des 19^{ten} Jahrhunderts' » (BENJAMIN 1991e, 1118).

⁸ BENJAMIN 1991a, 227. – C'est Tiedemann qui, dans sa préface au *Livre des Passages*, faisait res-

sortir les affinités entre le concept de la 'pré-histoire' et celui de l'origine', telle qu'il est esquissé dans le livre sur le drame baroque allemand (cf. TIEDEMANN 1991, 30 ; cf. aussi Stierle 1983, 40).

⁹ Cf. FOUCAULT 1966.

¹⁰ Foucault, on le sait, revendique par contre pour lui le statut ambivalent d'un simple investigateur de couches épistémologiques sans cependant s'abstenir d'une certaine prise de position en faveur de telle couche; pour une critique de Foucault cf. FRANK 1993, 212.

¹¹ « [Ä]ußerste Konkretheit » ; Lettre à Scholem, 15/03/1929, ds. BENJAMIN 1991e, 1091.

¹² Cf. pour la notion de texte « factuel » GENETTE 1991, 65-93.

pas de voiler le fait qu'aux yeux de Benjamin, ces textes n'ont rien de factuel. Bien au contraire ils sont les témoins d'une fantasmagorie ; nous reviendrons sur ce point.

En se proposant une lecture du XIX^e siècle, Benjamin fait de la lisibilité le principe méthodologique de son œuvre. Il s'agit là, précise-t-il, d'une transposition du paradigme d'une lisibilité du monde, paradigme bien connu dans la tradition judéo-chrétienne, dans le domaine de l'histoire :

L'expression de « livre de la Nature » indique qu'on peut lire le réel comme un texte. C'est ainsi qu'on veut ici procéder avec la réalité du XIX^e siècle. Nous ouvrons le livre de ce qui a eu lieu¹³.

Cependant, et contrairement au livre de la nature, le livre de l'histoire est ambivalent par son origine même. Né de l'activité humaine, il se dérobe à l'individu. Il devient ainsi le lieu par excellence d'une expérience d'hétéronomie qui, pour Benjamin, est à la base de l'expérience moderne d'une aliénation de l'individu face au monde. En effet, selon lui, le capitalisme naissant enveloppe le XIX^e siècle de ce qu'il appelle une fantasmagorie¹⁴ :

Le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'abattit sur l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques¹⁵.

Le monde des choses est pour Benjamin un monde d'images rêvées qui encodent

les déficits de l'ordre social en vigueur, comme il souligne dans *l'Exposé de 1935* :

Ces images sont des images de souhait (Wunschbilder) et le collectif cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social aussi bien que les carences de l'ordre social de production¹⁶.

La fantasmagorie est donc un monde de signes dont le statut significatif reste inaperçu par les rêveurs. Cependant, le contenu latent de ce rêve peut être lu – ou plutôt déchiffré – par l'historien-lecteur.

Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier rentrent dans l'univers d'une fantasmagorie. [...] Elles se manifestent en tant que fantasmagories. Ainsi se présentent les "passages" [...]; ainsi se présentent les expositions universelles [...]; dans le même ordre de phénomènes, l'expérience du flâneur [...]. A ces fantasmagories du marché [...] correspondent celles de l'intérieur, qui se trouvent constituées par le penchant impérieux de l'homme à laisser dans les pièces qu'il habite l'empreinte de son existence individuelle privée¹⁷.

La « concrétude extrême » de l'œuvre benjaminienne est dûe, on le voit bien, à une supposition d'ordre méthodologique. A partir de la conception d'une « représentation chosiste » qui naît dans le cadre du capitalisme, ce sont les phénomènes concrets qui deviennent l'objet d'une lecture de l'inconscient d'une époque. Ils permettent à l'historien de dégager, dans un procédé qu'on peut appeler sans détours déconstructeur, les conditions de possibilité du capitalisme. Car les choses portent l'empreinte de ce qui leur a permis de voir le jour, « de même que, chez l'homme qui rêve, un estomac surchargé

¹³ BENJAMIN 2002, 481 [N 4,2] (« Die Rede vom Buch der Natur weist darauf hin, dass man das Wirkliche wie einen Text lesen kann. So soll es hier mit der Wirklichkeit des neunzehnten Jahrhunderts gehalten werden. Wir schlagen das Buch des Geschehenen auf » ; BENJAMIN 1991e, 580).

¹⁴ Selon Tiedemann, la notion de fantasmagorie, fondamentale pour le *Livre des Passages*, serait synonyme du « caractère fétiche des marchandises » de Marx, qui lui-même parle, dans *Das Kapital*, d'une « forme phantasmagorique » (« phantasmagorische Form ») des relations sociales sous le signe du capitalisme (MARX 1972, 86) ; cf. TIEDEMANN 1991, 26-27.

¹⁵ BENJAMIN 2002, 408 [K I a 8] « Der Kapitalismus war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte » (BENJAMIN 1991e, 494).

¹⁶ BENJAMIN 2002, 36 (« Die Form des neuen Produktionsmittels [...] entsprechen im Kollektivbewusstsein Bilder, in denen das Neue sich mit dem Alten durchdringt. Diese Bilder sind Wunschbilder und in ihnen sucht das Kollektiv die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produkts sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben als auch zu verklären » ; BENJAMIN 1991e, 46-47).

¹⁷ BENJAMIN 1991e, 60.

trouve dans le contenu du rêve non son reflet mais son expression »¹⁸.

Lire la fantasmagorie en tant que telle implique donc son éclaircissement rationnel. Si au début de la modernité l'homme est plongé dans des rêves provenant d'une représentation chosiste, l'analyse effectuée par l'historien-lecteur peut être considérée comme un moment d'éveil, et c'est là que Benjamin croit surpasser ses antécédents surréalistes :

Délimitation de la tendance de ce travail par rapport à Aragon : tandis qu'Aragon persiste à rester dans le domaine du rêve, il importe ici de trouver la constellation du réveil. Tandis qu'un élément impressionniste – la "mythologie" – demeure chez Aragon et que cet impressionnisme doit être considéré comme responsable des nombreux philosophèmes informés du livre, il s'agit ici de dissoudre la "mythologie" dans l'espace de l'histoire. Cela ne peut se faire, il est vrai, que par le réveil d'un savoir non encore conscient du passé¹⁹.

Le réveil, pour Benjamin, c'est le lieu d'une vérité :

Le réveil serait-il la synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée? Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste²⁰.

¹⁸ BENJAMIN 2002, 409-410 [K 2, 5] (« genau wie beim Schläfer ein übervoller Magen im Trauminhalt [...] nicht seine Abspiegelung sondern seinen Ausdruck findet »; BENJAMIN 1991e, 495). Une lettre à Adorno dans laquelle Benjamin lui demande s'il connaît une « psychanalyse du réveil » écrite par Freud ou par ses disciples révèle l'importance qu'il donne à la métaphore du rêve pour conceptualiser un inconscient collectif (Lettre à Adorno, 10/06/1935 ; Benjamin 1991e, 1121).

¹⁹ BENJAMIN 2002, 474 [N 1,9] (« Abgrenzung der Tendenz dieser Arbeit gegen Aragon: Während Aragon im Traumbereiche beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden. Während bei Aragon ein impressionistisches Element bleibt – die ‚Mythologie‘ – und dieser Impressionismus ist für die vielen gestaltlosen Philosopheme des Buches verantwortlich zu machen – geht es hier um Auflösung der ‚Mythologie‘ in den Geschichtsraum. Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewussten Wissens vom Gewesenen »; BENJAMIN 1991e, 571-572).

²⁰ BENJAMIN 2002, 480 [N 3a,3] (« Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewusstseins und der Antithesis des

C'est ainsi qu'on pourrait appliquer au travail de Benjamin ce qu'il attribue au surréalisme, à savoir la recherche d'« énergies révolutionnaires qui apparaissent dans le vieilli »²¹.

Le lecteur empirique de ce texte, éclairé par les lumières poststructuralistes, pourra tout de suite poser une question d'ordre déconstructif. Au courant des difficultés auxquelles se heurte toute tentative de sortir de modèles métaphysiques dans le sens que Derrida donne à ce terme, il se demandera si le moment du réveil n'est pas le début d'un rêve nouveau – c'est-à-dire, dans le sens de Benjamin, l'entrée dans une nouvelle fantasmagorie. Il est évident qu'on ne saurait nier ce fait aussi évident que simple. Cependant, vouloir déconstruire le modèle de Benjamin signifierait réduire, voire ne pas tenir en compte ses réflexions – certes cryptiques – à l'égard du statut de la vérité dégagée par l'historien-lecteur. L'un des concepts benjaminien les plus difficiles, celui de l'« image dialectique » (« dialektisches Bild »), s'inscrit dans ces réflexions :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt²².

« La dialectique à l'arrêt » : cette expression, dont la signification est loin d'être

Wachbewusstseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘, in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen »; BENJAMIN 1991e, 571-572). – Cf. pour le concept du 'réveil' chez Benjamin et sur ses racines dans la philosophie bergsoniennes HONNETH 1993, surtout 4-9.

²¹ « Revolutionäre Energien, die im Veralteten erscheinen »; BENJAMIN 1991b, 299.

²² BENJAMIN 2002, 478 [N 2a,3] („Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand“; BENJAMIN 1991e, 577).

univoque dans l'œuvre de Benjamin²³, insiste cependant sur le caractère temporel de la vérité qui se dégage aux yeux de l'historien-lecteur :

« Ce qui distingue les images des « essences » de la phénoménologie, c'est leur marque historique [...]. La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir « à la lisibilité » représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser²⁴. »

La connaissabilité dépend du moment donné. On voit bien pourquoi Benjamin substitue volontiers connaissance par lecture, épistémologie par sémiologie : ce n'est qu'à partir de cette dernière que son concept d'image dialectique, entendu comme vérité marquée par un index temporel, peut prendre ses contours. L'expérience de la lecture expose bien devant le lecteur ce kaléidoscope d'images fugitives, ces constellations instables de sens dont Benjamin semble parler. Si le XIX^e siècle peut être considéré comme un univers de signes dont le caractère significatif échappe aux rêveurs, mais qui deviennent lisibles sous le regard de l'historien-lecteur, ce dernier, dans le moment privilégié de la connaissabilité, n'en saurait dégager qu'une « vérité [...] chargée de temps jusqu'à en exploser » :

Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen

²³ Cf. à ce propos TIEDEMANN 1991, 31-38.

²⁴ BENJAMIN 2002, 479-480 [N 3,1] (« Was die Bilder von den 'Wesenheiten' der Phänomenologie unterscheidet, das ist ihr historischer Index [...]. Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst zu einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses 'zur Lesbarkeit' gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen » (BENJAMIN 1991e, 577-578).

im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten²⁵.

L'image véritable du passé passe rapidement. Le passé ne peut être saisi qu'en tant qu'image jaillissant tel un éclair au moment de sa connaissabilité avant de disparaître à tout jamais. [Trad. CJB]

Et ensuite :

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt²⁶.

Articuler le passé historiquement ne signifie pas le reconnaître 'tel qu'il a été en réalité'. Cela signifie saisir un souvenir tel qu'il jaillit dans le moment d'un danger. [Trad. CJB]

Le concept de la lisibilité implique, on le voit, une conception spécifique aussi bien de l'objet que du sujet de la connaissance. C'est la lecture qui permet un type de connaissance considérée essentiellement comme transgression : l'historien-lecteur transgresse la surface des phénomènes – leur matérialité signifiante – pour atteindre une profondeur significative jusqu'alors inaperçue. C'est ainsi que la lecture, perçue comme acte générateur de sens, permet le dégagement de la vérité fugitive qu'est l'image dialectique.

La théorie benjaminienne, en dehors de son inspiration marxiste, est essentiellement une théorie du signe ; d'un signe dépourvu d'une signification stable, qui renvoie moins à une vérité qu'à la vérité d'une époque déterminée, et moins à la possibilité pure du sens. On a souvent insisté sur le fait que la réflexion benjaminienne dépasse ici son cadre marxiste. Il s'inscrit bien plutôt dans une sémiologie inaugurée par Benjamin lui-même dans ses livres *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* et *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

A LA MERCI DU GÉNIE ALLÉGORIQUE

C'est le regard mélancolique qui, selon Benjamin, est à l'œuvre au moment où le

²⁵ BENJAMIN 1991d, 695.

²⁶ BENJAMIN 1991d, 695.

lecteur établit une relation au monde. Pour comprendre les implications de cette thèse, il est indispensable de recourir au livre sur le drame baroque, où Benjamin élabore sa théorie sur la mélancolie qui, selon lui, porte sur l'écart qui sépare le signe de son référent. En ce sens, la mélancolie à l'âge baroque n'est rien d'autre que le reflet d'une lisibilité devenue problématique.

Benjamin fonde ce qu'il nomme la configuration 'mélancolique' sur une conscience spécifique du temps qui, sur l'arrière-fond d'une destruction de l'eschatologie, porte l'empreinte d'une contingence irrémédiable. Aux yeux du mélancolique, l'Histoire s'avère être l'histoire d'un déclin : une succession d'événements contingents qui ne portent aucun sens. Le sens, loin d'être nécessaire aux objets, se révèle être supplémentaire : une temporalité comprise comme mortalité met en lumière le caractère éphémère des choses et désavoue toute tentative de fonder une signification *in re*. C'est ainsi que la physis se révèle matière signifiante – mais une matière ne signifiant rien d'autre que l'échec de la signification, portant ainsi l'empreinte de la mort d'où elle dérive.

C'est l'homme mélancolique qui prend conscience du fond négatif qui est à la base de toute signification :

La tristesse, c'est l'attitude par laquelle le sentiment revivifie un monde vide par des masques pour y trouver une satisfaction énigmatique [...]. La théorie de la tristesse [...] ne peut donc se déployer qu'à travers la description du monde perçu par le regard mélancolique²⁷. [Trad. CJB]

Le regard de l'homme mélancolique est ainsi « un sentiment délié du sujet empirique et intimement lié à la plénitude de l'objet »²⁸. C'est lui qui, par un geste

d'attribution de sens, crée aussi bien le sujet que l'objet de la perception ; et c'est ainsi que la mélancolie peut être considérée comme base aussi bien que produit d'une relation perceptrice constituant un monde allégorique :

Quand l'objet, sous le regard de la mélancolie, devient allégorie, la mélancolie en enlève la vie ; mort, il est éternisé, posé devant le génie allégorique et à la merci de ce dernier. Désormais il n'est plus en mesure de signifier, d'exposer un sens ; il n'a que la signification que lui confère le génie allégorique²⁹. [Trad. CJB]

Pour préciser la relation ambivalente que la mélancolie établit entre le sujet perceptrice et les choses perçues, Benjamin parle de « fidélité » et de « trahison », les deux fondées dans un même geste mélancolique créateur de sens. Car ce dernier implique l'abandon des choses et en même temps leur salvation³⁰ : La représentation des objets par les signes est en même temps une négation du non-identique et son affirmation en tant que « dehors » de l'ordre de l'identique.

La sémiotique implicite du baroque – c'est ainsi que l'on pourrait résumer les réflexions complexes de Benjamin – suppose un caractère significatif des choses, mais un caractère significatif qui, sur le fond d'une temporalité considérée comme mortalité, ne laisse entrevoir la possibilité d'un sens que comme « restauration de l'ordre dans l'état d'exception »³¹ : la lecture du monde implique la question de savoir s'il existe un garant de sa lisibilité, et c'est ainsi qu'elle inscrit un écart entre les choses et leur signification. Cependant, la physis est bien signifiante ; elle est l'expression d'une transgression du donné

²⁷ « Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben [...]. Die Theorie der Trauer [...] ist demnach nur in der Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut, zu entrollen » (BENJAMIN 1991a, 318).

²⁸ « ein vom empirischen Subjekt gelöstes und innig an die Fülle eines Gegenstands gebundenes Fühlen » (BENJAMIN 1991a, 318).

²⁹ « Wird der Gegenstand unter dem Blick der Melancholie allegorisch, lässt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: Bedeutung, einen Sinn ausstrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht » (BENJAMIN 1991a, 359).

³⁰ Cf. BENJAMIN 1991a, 214-215.

³¹ « Restauration der Ordnung im Ausnahmezustand » (BENJAMIN 1991a, 342).

vers un sens qui cependant est postérieur à la matérialité signifiante d'où elle dérive. On a fait remarquer souvent que le livre sur le drame baroque comporte une lecture moderne de ce drame. De fait, les réflexions benjaminienes sur la mélancolie, attitude mentale qui, pour lui, n'est rien d'autre qu'un 'penser sur les signes', peuvent être considérées comme paradigmatiques. Au-delà de la configuration historique qu'est l'âge baroque, ils réfléchissent sur la possibilité d'une constitution de sens, conceptualisant cette dernière comme un processus paradoxal de génération et de destruction de signification. C'est ainsi que des œuvres récentes soulignent volontiers le caractère modélisque des réflexions benjaminienes pour leurs propres études³². Effectivement, il est hors de doute que l'on peut généraliser les réflexions portant sur l'époque historique du baroque, notamment en tenant en compte qu'il s'agit du déploiement d'une réflexion formulée déjà dans un petit texte de jeunesse, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916). Benjamin y cherche à déterminer une « essence spirituelle » du langage – plus précisément : une « communicabilité » des choses qui dériverait de cette « essence spirituelle »

Il n'y a aucun événement, aucune chose [...] qui ne participe d'une certaine manière au langage, car il leur est essentiel de communiquer leur contenu spirituel. Or le mot « langage » n'est pas employé métaphoriquement ici. [...] nous ne pouvons rien concevoir qui ne communique son essence spirituelle [...]»³³. [Trad. CJB]

Ce texte conceptualise la communicabilité de l'être comme l'« essence spirituelle » des choses. A partir de là, dans l'article *Über das Programm der kommenden Philosophie*, Benjamin formule le projet ambitieux de « fonder [...] la sphère de la connaissabilité au-delà de la terminologie du sujet

et de l'objet »³⁴, de transgresser la différence qui sépare le sujet de l'objet vers une « sphère de la neutralité totale »³⁵ qui garantirait en tant que sphère de l'intersubjectivité la communicabilité de l'être. Or, cette sphère n'est rien d'autre que la sphère de la signification dont parle le livre sur le drame baroque. On voit bien que les réflexions de Benjamin dépassent le cadre d'une époque déterminée pour esquisser, dans les grandes lignes, une sémiologie de la différence valable non seulement pour le baroque, mais aussi pour la configuration épistémologique analogue qu'est la modernité. On peut résumer avec H. J. Drügh :

Depuis longtemps, les réflexions de Benjamin [...] ont amené à mettre en relation les textes baroques et les problèmes posés par la modernité, à savoir celui de la contingence (Makropoulos), de la perte de la transcendance ou bien de la compréhension eschatologique du monde (Steiner), de la perte de substance (Steinhagen) ou bien de *l'irréparable fissure or crack* des systèmes symboliques (Weber). Enfin, les interprétations (post)structuralistes ont réduit ces positions à un dénominateur commun sémiologique [...]»³⁶. [Trad. CJB]

C'est d'ailleurs le propre Benjamin qui soulignait ces affinités entre le baroque et la modernité. Selon lui, une « attitude mélancolique » marque de son empreinte non seulement l'œuvre de Baudelaire, mais tout le XIX^e siècle :

Ein Zeitalter [sc. die Moderne], das der Grübelelei abhold ist, hat im puzzle deren Geberde festgehalten. Sie ist im besonderen die des Allegorikers. Der Allegoriker greift bald da bald dort aus dem wüsten Fundus, den sein Wissen

³² Cf. p. ex. WAGNER-EGELHAAF 1997, 23.

³³ « Es gibt kein Geschehen oder Ding [...], das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen. Eine Metapher aber ist das Wort „Sprache“ in solchem Gebrauche durchaus nicht. [...] wir [können] uns nichts vorstellen [...], das sein geistiges Wesen nicht [...] mitteilt [...] » (BENJAMIN 1991f, 140-141).

³⁴ « [D]ie Sphäre der Erkenntnis jenseits der Subjekt-Objekt-Terminologie autonom zu begründen » (BENJAMIN 1991g, 167).

³⁵ « Sphäre totaler Neutralität » (BENJAMIN 1991g, 163).

³⁶ « Benjamins Überlegungen [...] sind inzwischen längst für die Anbindung barocker Texte an den Problembestand der Moderne unter Begriffen wie Kontingenz (Makropoulos), Verlust von Transzendenz oder eschatologischem Weltverständnis (Steiner), Substanzverlust (Steinhagen) oder *irréparable fissure or crack* symbolischer Ordnungssysteme (Weber) [...] fruchtbar gemacht worden. Die gemeinsame Pointe dieser [...] Positionen haben (post)strukturalistische Interpretationen mittlerweile auf einen zeichentheoretischen Nenner gebracht » (DRÜGH 2000, 283).

ihm zur Verfügung stellt, ein Stück heraus, hält es neben ein anderes und versucht, ob sie zueinander passen: jene Bedeutung zu diesem Bild oder dieses Bild zu jener Bedeutung. Vorhersagen lässt das Ergebnis sich nie; denn es gibt keine natürliche Vermittlung zwischen den beiden³⁷.

C'est la marchandise qui, aux yeux de Benjamin, peut être considérée comme l'emblème de la configuration moderne de la lisibilité³⁸, fondée cette fois non sur une hétéronomie naturelle mais sociale et qui se réalise par excellence dans l'expérience de Paris, « capitale du XIXe siècle »³⁹. C'est ainsi que Benjamin aboutit à appliquer la formule d'un « avilissement des choses par leur signification » à l'âge moderne, en constatant un parallélisme entre signification d'une part, prix d'autre part :

A l'avilissement singulier des choses par leur signification, qui est caractéristique de l'allégorie du XVIIe siècle, correspond l'avilissement singulier des choses par leur prix comme marchandise⁴⁰.

Lire le monde fantasmagorique implique la transgression de la matérialité signifiante sur une signification ; elle implique une transgression menant de la surface des choses à une profondeur cachée. Pour Benjamin cette lecture a deux faces bien distinctes, mais liées entre elles. D'une part elle implique un « avilissement » des choses : aux yeux du lecteur, les choses s'avèrent n'être que matérialité mortifiée ; ils ne valent que comme point de départ pour la recherche d'un sens à jamais perdu. D'autre part, si une profondeur cachée se laisse dégager des phénomènes de surface, c'est que cette profondeur est inscrite dans la surface même des phénomènes. Du coup la lecture, bien que mortifiante, rend possible ce que Benjamin nomme une « illumination profane » (« profane Erleuchtung »)⁴¹.

L'ILLUMINATION PROFANE

Si Benjamin, dès la fin du livre sur le drame baroque, réfléchit sur la possibilité

de faire de la différence sémiologique le ressort de ce qu'il appelle une « illumination », ses réflexions acquièrent des contours plus nets dans l'article *Der Surrealismus*. L'illumination profane peut être définie, dans une première approche, comme notion désignant une forme sécularisée du sublime tel qu'il est discuté chez Kant et surtout chez Hegel, référent-clé de Benjamin. Pour Hegel, le sublime implique une représentabilité aporétique. Le sublime, explique-t-il dans *L'Esthétique*, c'est la tentative d'exprimer l'infini ; tentative vouée à l'échec, puisque l'on ne trouve pas, parmi les phénomènes, un objet capable d'effectuer cette tâche. C'est ainsi que le sublime ne renvoie à rien d'autre qu'au caractère irréprésentable du représenté :

Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplex der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgesetzt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben [...] [D]ie Substanz [wird] über die einzelne Erscheinung, an der sie zur Darstellung gelangen soll, erhoben [...], obschon sie nur in Beziehung auf das Erscheinende überhaupt kann ausgesprochen werden, da sie als Substanz und Wesenheit in sich selbst gestaltlos und der konkreten Anschauung unzugänglich ist⁴².

Pour Benjamin, le sublime, sous sa forme sécularisée qu'est l'illumination profane, peut être considérée comme révélation des apories qui marquent de leur empreinte chaque processus de constitution de sens⁴³. Car c'est sous cette notion d'« illumination profane » qu'il discute le fait paradoxal que l'échec de sens aura toujours déjà été porteur de sens, transcendance reconfigurée au sein de l'immanence. Ce n'est pas par hasard que c'est le lecteur qui prendra conscience de ce fait:

Le lecteur, le penseur [...], le flâneur sont des illuminés, comme le mangeur d'opium, le rêveur, l'ivrogne. Mais des illuminés plus profanes. Pour ne pas parler de la drogue la

³⁷ BENJAMIN 1991e, 466.

³⁸ Cf. BENJAMIN 1991e, 466.

³⁹ BENJAMIN 1991e, 45.

⁴⁰ BENJAMIN 1991e, 71.

⁴¹ Cf. BENJAMIN 1991b, 295-310.

⁴² HEGEL 1986, 468.

⁴³ Cf. MENKE 1991, 198-228.

plus horrible – nous-mêmes – que nous prenons dans la solitude⁴⁴ [Trad. CJB].

Benjamin propose une double perspective sur le sublime sécularisé. Si le sublime comporte l'échec de la signification, il est aussi le témoin d'une expérience de sens qui s'effectue sur l'arrière-fonds d'une perte des garanties transcendentales. C'est ainsi que l'illumination profane peut être considérée comme l'expression la plus avancée de ses réflexions sémiologiques. Elle réfléchit sur les ambiguïtés de la constitution de sens : le fait que la relation subjective au monde présuppose l'écart entre matérialité et signification, mais que c'est cet écart même qui permet la constitution d'un sens.

On retrouve cette figure de pensée bien avant le surréalisme, bien entendu. Il n'est pas surprenant que l'illumination profane, à une époque qui se voit amenée à constater la perte d'un sens stable aussi bien dans le domaine religieux que politique, social et économique, s'impose comme figure de pensée dominante. C'est ainsi que la réflexion sur le sublime sécularisé est un ressort principal dans les réflexions poétologiques baudelairiennes, l'illumination profane se transformant en un paradigme d'une ouverture imaginative à la réalité. Nous arrivons au dernier point, qui concerne l'application du modèle benjaminien à la poésie de Baudelaire.

LE REGARD DU GÉNIE ALLÉGORIQUE. LA POÉTOLOGIE BAUDELAIRIENNE

Baudelaire joue un rôle à part dans le *Livre des passages*. « Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique »⁴⁵ : Selon Benjamin, la disposition mélancolique de l'œuvre baudelairienne la rapproche plutôt aux écrits baroques qu'à des textes

⁴⁴ « Der Leser, der Denkende [...] der Flaneur sind ebensowohl Typen des Erleuchteten wie der Opiumesser, der Träumer, der Berauschte. Und sind profanere. Ganz zu schweigen von jener fürchterlichsten Droge – uns selbst –, die wir in der Einsamkeit zu uns nehmen » (BENJAMIN 1991b, 308).

⁴⁵ BENJAMIN 1991e, 54.

contemporains, face auxquels cette attitude peut même paraître « retardataire »⁴⁶. Cependant, c'est ce retard même qui fait de son œuvre une « configuration du réveil » dans le sens exposé plus haut. En effet, le « génie allégorique » de Baudelaire, on le sait bien, implique une conscience aigüe de la rupture qui sépare la surface des choses d'une profondeur signifiante. C'est ainsi que le *Je* de ses poèmes se présente souvent comme lecteur ; pensons au poème *Les veuves* dans les *Petits poèmes en prose* :

Dans [l]es traits rigides ou abattus [des pauvres], dans ces yeux caves et ternes, ou brillants des derniers éclairs de la lutte, dans ces rides profondes et nombreuses, dans ces démarches si lentes ou si saccadées, il [sc. un œil expérimenté] déchiffre tout de suite les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés⁴⁷. [Soul. CJB]

C'est ainsi que la réalité vécue de ce *Je* se transforme en matière signifiante – pensons aux *Fenêtres*, également dans les *Petits poèmes en prose* :

Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle [...] Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant⁴⁸.

Et c'est ainsi enfin que le regard de ce *Je* acquiert une autonomie telle qu'il semble capable de blesser son propre porteur – pensons au *Confiteur de l'artiste*, condensation de la poétique baudelairienne du regard :

[C]es pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop

⁴⁶ « Baudelaire ist als Allegoriker isoliert gewesen; seine Isolierung war in gewisser Weise die eines Nachzüglers » (BENJAMIN 1990c, 690).

⁴⁷ BAUDELAIRE 1975, 292.

⁴⁸ BAUDELAIRE 1975, 339.

tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses⁴⁹.

La lisibilité des phénomènes, pour Baudelaire aussi bien que pour Benjamin, est possible par la transgression du donné dans un acte de lecture. C'est sous la notion de « surnaturalisme » que Baudelaire expose cette conception de la lisibilité :

Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie.

Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique⁵⁰.

On connaît bien les textes où il expose en détail cette conception – pensons par exemple aux *Paradis artificiels*. Nous nous limiterons à citer un passage particulièrement éclairant pris dans *L'exposition universelle de 1855* :

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme⁵¹.

Benjamin souligne le fait que cette conception de la lisibilité est omniprésente dans la pensée du XIX^e siècle⁵² ; cepen-

dant, pour Benjamin, ce n'est que chez Baudelaire que la lisibilité se révèle dans l'ambivalence profonde préconisée par lui. De fait, la valorisation d'une dimension profonde que l'on trouve chez Baudelaire va de pair avec une réflexion sur le fait que cette dimension profonde n'est rien d'autre que le supplément imaginaire et imaginaire d'une différence dont la mise en suspens est strictement impensable. Substituant aux objets du monde une perspective subjective, le sublime se révèle n'être rien d'autre que la figure d'une prise de pouvoir du sujet autonome. En parlant d'un sens « plus profond », mais en même temps « plus volontaire, plus despotique », la citation ci-dessus met bien en lumière cet aspect. Cependant, l'inscription d'un écart qui sépare les phénomènes de leur représentation propre, dans un mouvement dialectique, le sujet autonome. Établissant une différence au sein du sujet même, elle le renvoie à une altérité irréductible. C'est ainsi que Baudelaire fonctionnalise, dans un article sur Théodore Banville, la métaphore de l'instrument d'une manière qui fait penser plutôt au violon de Rimbaud⁵³ que, par exemple, aux fibres chantantes de Lamartine qui se plaît à remplacer une « lyre à sept cordes de convention » par les « fibres mêmes du cœur humain »⁵⁴ : « La lyre exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer »⁵⁵. Si le sublime ne peut être que l'indice d'une transcendance qui se dérobe, il devient la figure par excellence d'une perte de l'individuel au moment même de sa constitution.

Ce qui, aux yeux de Benjamin, distingue Baudelaire de ses contemporains, c'est le fait qu'il ne suspend pas la réflexion sur cette implication du sublime. C'est elle qui l'amène à une théorie esthétique qui ne concédera à l'art que l'imitation d'elle-même comme mode de représentation

⁴⁹ BAUDELAIRE 1975, 278.

⁵⁰ *Fusées*, ds. BAUDELAIRE 1975, 658.

⁵¹ *Exposition universelle de 1855*, ds. BAUDELAIRE 1962, 239-240.

⁵² « La foule fait naître en l'homme qui s'y abandonne une sorte d'ivresse qui s'accompagne d'illusions très particulières, de sorte qu'il se flatte, en voyant le passant emporté dans la foule, de l'avoir, d'après son extérieur, classé, reconnu dans tous les replis de l'âme. Les physiologies contemporaines abondent en documents sur cette singulière conception. L'œuvre de Balzac en fournit d'excellents. Les caractères typiques reconnus parmi les passants tombent à tel point sous les sens que l'on ne saurait s'étonner de la curiosité incitée à se saisir au-delà d'eux de la singularité spéciale du sujet » (BENJAMIN 1991e, 70).

⁵³ Cf. RIMBAUD 1972, 249: « Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients [...] ».

⁵⁴ LAMARTINE 1968, 303.

⁵⁵ *Théodore de Banville*, ds. BAUDELAIRE 1962, 765.

adéquate. C'est ainsi que pour Baudelaire, lire le monde est certes la condition de possibilité de toute constitution de sens; mais elle implique nécessairement une perte de l'individuel analogue à celle décrite par Benjamin :

le cauchemar [...], c'est de voir ces traits distinctifs, particuliers au sujet, se révéler à leur tour n'être autre chose que les éléments d'un type nouveau; de sorte qu'en fin de compte l'individualité la mieux définie se trouverait être tel exemplaire d'un type. C'est là que se manifeste au cœur de la flânerie une fantasmagorie angoissante (PW 70/71).

C'est dans le poème *Les sept vieillards* que, sous les figures des sept vieillards, cette angoisse prend ses formes les plus palpables :

LES SEPT VIEILLARDS

À Victor Hugo.

[...]

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles
[jaunes

Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les
[aumônes,

16 Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,
M'apparut. [...].

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton,
[loques,

Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
32 Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
36 Ce sinistre vieillard qui se multipliait ! [...]

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;
La tempête en jouant déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
52 Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans
[bords !⁵⁶

En concevant la relation au monde comme relation significative, les poèmes de Baudelaire réfléchissent sur le fondement de la fantasmagorie moderne. Mais ils font plus : en introduisant l'angoisse mythique supprimée par les fantasmagories modernes au sein même des images du souhait créés par le collectif, ils créent le lieu d'une prise de conscience du caractère fantas-

matique, forgeant ainsi ce que Benjamin appellerait l'image dialectique.

Si les poèmes baudelairiens correspondent à une poétique du regard mélancolique, le lieu où Baudelaire expose de la manière la plus succincte la possibilité d'une illumination des choses à travers leur lecture est son fameux essai sur Constantin Guys, *Le peintre de la vie moderne*. C'est dans le troisième chapitre que Baudelaire conçoit le concept d'une ville lisible. Il décrit un jour fictif dans la vie de M.G., qui réunit en sa personne la condition d'« homme du monde, homme des foules et enfant »⁵⁷. Cependant, M.G. est surtout flâneur et artiste, un sujet qui se constitue dans un acte de lecture. Son appropriation de la ville s'effectue en deux phases. D'abord le flâneur cherche du matériau sensuel ; ensuite il le transforme par son imagination en œuvre d'art. Pour ce faire, le flâneur s'adonne d'abord à la foule :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito [...]. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive⁵⁸.

⁵⁶ BAUDELAIRE 1975, 87-88..

⁵⁷ BAUDELAIRE 1962, 458. Cf. sur la figure du flâneur dans la tradition littéraire du XIX^e siècle STIERLE 1974, 289-298; STIERLE 1993, 17; 38-29; 209; 214-220; SMITH 1998, 76-96, et la section sur le flâneur dans le *Livre des Passages* (BENJAMIN 1991e, 524-569).

⁵⁸ *Le peintre de la vie moderne*, ds. BAUDELAIRE 1962, 463-464.

Réduit au regard, le flâneur est le centre invisible de son monde, apte à capter une réalité fugitive au moment même de son apparition :

Quand M. G., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets: « Quel ordre impérieux! quelle fanfare de lumière! Depuis plusieurs heures déjà, de la lumière partout! de la lumière perdue par mon sommeil! Que de choses éclairées j'aurais pu voir et que je n'ai pas vues! » Et il part! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine⁵⁹.

Des termes comme « l'ondoyant », « le mouvement », « le fugitif » et surtout « le fleuve de la vitalité » renvoient à un devenir qui ne peut être mis en ordre que par l'« œil d'aigle »⁶⁰ du flâneur. Car à l'accumulation du matériau suit sa transfiguration en œuvre d'art :

Mais le soir est venu [...]. Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité!⁶¹

Il est instructif de noter comment l'essai baudelairien s'approche à une coïncidence paradoxale de réceptivité et de spontanéité,

sans pour autant être en mesure de la capter en ultime instance. Le flâneur et l'artiste sont des figures jumelles par lesquelles Baudelaire cherche à conceptualiser la relation entre la sensibilité et la constructivité subjective. Les métaphores changeantes utilisées pour le flâneur dans la première citation révèle une sémantique instable : la réceptivité pure de « l'amoureux de la vie universelle » jeté dans un « réservoir d'électricité » se transforme en un miroir apte à imiter une forme et ensuite au Kaléidoscope doué de conscience, créateur, médiatisant entre le subjectif et l'objectif. Mais la coïncidence de réceptivité et de spontanéité se dérobe à la réflexion. Ce n'est pas par hasard que l'esprit « indépendant[] » et « passionné[] » échappe aux paroles ; étant la figure d'une constitution de sens il est lui-même le fonds ineffable de la fantasmagorie.

Dans le cadre de cet article, il est impossible de retracer les stratégies poétiques qui, chez Baudelaire, servent à mettre en scène la duplicité irréductible du langage qui, tout en reconnaissant son échec en tant que garant d'un sens stable, est le ressort principal et unique d'une restitution du monde et du sujet sous le signe de l'imagination. Il s'agissait pour nous de dégager, à partir de la sémiologie benjaminienne, quelques aspects d'une poétique de la différence sous-jacente à l'œuvre de Baudelaire qui nous paraissent paradigmatiques du paradigme de la lisibilité conçu par la modernité.

CONCLUSION

3 J'allais mourir [...]

J'étais comme un enfant avide du spectacle,
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...
Enfin la vérité froide se révéla:

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. – Eh quoi! N'est-ce donc que
[cela?

14 La toile était levée et j'attendais encore⁶²

C'est la nouveauté qui semble en mesure de contrebalancer les fantasmagories qui hantent les réflexions benjaminienes aussi bien que le poème de Baudelaire :

⁵⁹ *Le peintre de la vie moderne*, ds. BAUDELAIRE 1962, 464.

⁶⁰ « Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, [...], croyez qu'à une distance énorme son œil d'aigle l'a déjà deviné » (*Le peintre de la vie moderne*, ds. BAUDELAIRE 1962, 464).

⁶¹ *Le peintre de la vie moderne*, ds. BAUDELAIRE 1962, 465-466.

⁶² BAUDELAIRE 1975, 128-129.

La nouveauté représente cet absolu qui n'est plus accessible à aucune interprétation ni à aucune comparaison. Elle devient l'ultime retranchement de l'art [...] Le nouveau est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. Il est à l'origine de cette illusion dont la mode est l'infatigable pourvoyeuse – que la dernière ligne de résistance de l'art coïncidât avec la ligne d'attaque la plus avancée de la marchandise, cela devait demeurer caché à Baudelaire⁶³.

Le nouveau, arrachant les objets de la valeur d'usage, s'avère être un correctif nécessaire au maintien de l'individuel au sein d'un paradigme de la lisibilité. C'est ainsi que le nouveau peut être considéré comme la dernière transfiguration moderne du sublime. Lire le monde, c'est une entreprise ambivalente qui se situe entre les pôles d'une réceptivité réduisant la multiplicité des phénomènes à l'uniformité du type et d'une productivité qui se propose une restitution de l'individuel à travers la recherche du nouveau. Benjamin fait remarquer les implications de cette conception : si le monde y apparaît comme un univers de signes, le problème épistémologique de la connaissance est remplacé par un problème sémiologique du décodage des signes. C'est ainsi que la lisibilité apparaît comme origine sous-jacente à l'âge moderne – comme son « Ursprung » dans le sens du livre sur le drame baroque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAUDELAIRE, Ch., *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, éd. H. Lemaitre, Paris 1962.

BAUDELAIRE, Ch., *Cœuvres complètes I*, éd. C. Pichois, 2 Bde., Paris 1975.

BENJAMIN, W., *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, traduit par J. Lacoste, Paris 2002.

BENJAMIN, W., „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, *Gesammelte Schriften I,1*, éd. R. Tiedemann / H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 207-430 [= Benjamin 1991a].

BENJAMIN, W., „Der Sürrealismus“, ds.: *Gesammelte Schriften II.1*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 295-310 [= Benjamin 1991b].

BENJAMIN, W., „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, ds.: *Gesammelte Schriften I.2*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 509-690 [= 1991c].

BENJAMIN, W., „Über den Begriff der Geschichte“, ds.: *Gesammelte Schriften II.1*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 691-704 [= Benjamin 1991d].

BENJAMIN, W., „Das Passagen-Werk“, *Gesammelte Schriften V*, éd. R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1991 [= Benjamin 1991e].

BENJAMIN, W., „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, ds.: *Gesammelte Schriften II.1*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 140-157 [= 1991f].

BENJAMIN, W., „Über das Programm der kommenden Philosophie“, ds.: *Gesammelte Schriften II.1*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 157-171 [= 1991g].

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris 1966.

FRANK, M., *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a. M. 1983.

GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris 1991.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13*, éd. E. Moldenhauer/K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1986 [= 1986a].

HONNETH, A., „Kommunikative Erschließung der Vergangenheit. Zum Zusammenhang von Anthropologie und Geschichtsphilosophie bei Walter Benjamin“, ds.: *Internationale Zeitschrift für Philosophie 1* (1993), 3-19.

LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations*, éd. F. Letessier, Paris 1968.

MARX, K., « Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie I », in : K. Marx/F. Engels, *Werke 23*, Berlin 1972.

⁶³ BENJAMIN 1991e, 70-71.

MENKE, B., *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, München 1991.

MENNINGHAUS, W., „Walter Benjamins Darstellung der romantischen Reflexionstheorie“, ds. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a. M. 1987, 30-71.

MENNINGHAUS, W., *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M. 1980.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. A. Antoine, Paris 1972.

SAUDER, G., „Walter Benjamins Projekt einer neuen Kulturgeschichte im ‚Passagen-Werk‘“, ds. R. Glaser/M. Luserke, M. (éd.), *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen 1996, 129-146.

SIMMEL, G., „Die Großstädte und das Geistesleben“, ds. *Gesamtausgabe*, 7, éd. O. Rammstedt, Frankfurt a.M. 1995, 116-131.

SMITH, P., „Le peintre de la vie moderne‘ and ‚La Peinture de la vie ancienne‘“, ds.: R. Hobbs (éd.), *Impressions of French Modernity – Art and Literature in France 1850-1900*, Manchester 1998, 76-96.

STIERLE, K., „Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ und die Tradition des tableau de Paris“, ds.: *Poetica* 6 (1974), 285-322.

STIERLE, K., „Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts“, ds. H. Pfeiffer/H. R. Jauß/F. Gaillard (éd.), *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987, 39-47

STIERLE, K., *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein einer Stadt*, München/Wien 1993.

STIERLE, K., „Der innehaltende Leser: Walter Benjamin“, ds. L. Dällenbach/Ch. L. Hart-Nibbrig (éd.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M. 1984, S. 337-349.

TIEDEMANN, R., « Einleitung des Herausgebers », ds. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V*, éd. R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1991, 9-41.

WAGNER-EGELHAAF, M., „Der melancholische Blick. Zu Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928)“, ds. *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart/Weimar 1997.

Espacios heterotópicos.

Los cementerios

Miren Billelabeitia

Universidad del País Vasco

En la novela *El Palacio de la Luna* el novelista Paul Auster afirma: "Después de todo, las bibliotecas no están en el mundo. Son sitios aparte, santuarios del pensamiento puro". Así como las bibliotecas existen otros lugares, otros espacios que se encuentran en la realidad, pero que no se sitúan en el mundo, son sitios aparte. El poeta Juan Antonio González Iglesias cita otros al comienzo de su poema "Campus americano":

"Entre la biblioteca y el gimnasio

Se extiende el cementerio donde duermen

Los que fundaron la ciudad".

El filósofo Michel Foucault en el artículo "De los espacios otros", cuyo título señala la coincidencia con la frase de Auster, ha llamado a estos espacios heterotopías.

Como se sabe, y se ha escuchado ya aquí, Michel Foucault se interesa por los espacios en el mundo contemporáneo que se encuentran en relación con los otros espacios pero a la vez, los subvierten (cito): "Los que me interesan son, entre todos los emplazamientos, algunos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden neutralizan, o invierten el conjunto de relaciones en que se encuentran[...] De alguna manera, estos espacios, que están entrelazados con todos los otros, que contradicen sin embargo todos los otros emplazamientos son de dos grandes tipos:"

En primer lugar presta atención a las utopías ("emplazamientos sin lugar real") y para después centrarse en las heterotopías: lugares reales, pero fuera de todos los lugares, con una frontera, el espejo, entre utopía y heterotopía.

Las heterotopías son de diverso tipo: las de crisis (en las sociedades primitivas), lugares sagrados, o prohibidos; heterotopías de desviación (lugares para individuos desviados de la norma común), clínicas, hospitales, cárceles.

Al hablar de las características de las heterotopías Foucault señala dos: su universalidad, su presencia en todas las culturas y su historicidad, su función puede cambiar con el tiempo. Y la descripción de éstas lo lleva a hablar de los cementerios (y cito):

"En la cultura occidental el cementerio existió siempre. Pero sufrió importantes mutaciones".

Observa así los cambios producidos en su situación y jerarquización: de los enterramientos en interior de las iglesias al traslado fuera de la ciudad, del enterramiento dentro de la iglesia, jerarquizado, a la igualdad en el cementerio del XIX; la concepción del muerto como transmisor de la enfermedad; la metáfora del cementerio como "la otra ciudad". El jardín sería por otra el correlato al cementerio

Sigue con los principios que rigen las heterotopías, y refiriéndose a un cuarto principio menciona (sin pasar por el tercero): la presencia de las heterocronías y distingue en ellas entre heterocronías permanentes (museos, bibliotecas) y precarias: ferias y barracones de los feriantes, el circo, y las ciudades de veraneo.

El quinto principio precisa: siempre tienen un sistema de apertura y otro de cierre,

pero se entra con permiso (iniciaciones rituales). Y sexto principio: las heterotopías son una función: se crean para hacer surgir un espacio de ilusión, que denuncia la realidad del espacio real: (es el caso de los burdeles), o crea mediante un espacio ordenado y simétrico, una heterotopía de compensación: las colonias, las reducciones de Paraguay, también el barco, como heterotopía fundamental.

LOS CEMENTERIOS EN LA LITERATURA VASCA ACTUAL

En las diversas lecturas que he realizado sobre literatura vasca he podido comprobar la existencia de (tres) narraciones que de pasada o de manera central, sitúan en el cementerio su espacio fundamental. Es clave por ejemplo en la obra *Gorde nazazu lurpean* [Guárdame bajo la tierra] de Ramon Saizarbitoria, donde la exhumación de cadáveres es el eje fundamental de los argumentos tratados en el conjunto de los relatos. En uno de ellos, "Rossettiren obsesioa" ["La obsesión de Rossetti"], el protagonista vaga por un cementerio londinense en busca del recuerdo de Rossetti.

Sin embargo fue la coincidencia de dos narraciones en el mismo año lo que me llevó a su comparación. En uno de los relatos que Harkaitz Cano reúne en su colección *Neguko zirkua* [El circo de invierno] (2005), en el que se titula "Bueltako ogia" ["El pan de vuelta"] el protagonista deambula por el cementerio de Montparnasse y recorre las tumbas de los principales escritores. Coincidió en la publicación en la lectura con el libro de José Manuel Fajardo *A pedir de boca* (2005) novela en la que los protagonistas pasean a través del mismo cementerio de tumba

en tumba. La coincidencia me llevó a fijarme en los dos autores y en desarrollar los puntos en común.

Michel Foucault afirma que la heterotopía cumple una función y escribe: "La heterotopía empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional, se ve acá que el cementerio constituye un lugar altamente heterotópico, puesto que comienza con esa extraña heterocronía que es, para un individuo, la pérdida de la vida, y esa cuasi eternidad donde no deja de disolverse y de borrarse".

Los personajes de los dos narradores, Harkaitz Cano y José Manuel Fajardo, entran para no quedarse, se excluyen por ello del cementerio, y contemplan las tumbas de los escritores, en los que ven la posibilidad de una cierta eternidad.

LOS RECORRIDOS

Si comparamos los recorridos realizados por el personaje de Harkaitz Cano (su obra se imprimió en septiembre de 2005) con los que realizan los de José Manuel Fajardo (octubre de 2005) veremos algunos puntos de contacto y algunas divergencias. Harkaitz Cano ha escrito un cuento, Fajardo una novela, pero los autores envían a sus personajes al mismo cementerio: Montparnasse. Y ambos buscan la tumba de Cioran, aunque por razones distintas. El recorrido que proponen es también similar. En Harkaitz Cano nos encontramos con el recorrido (copiamos entre corchetes los mencionados, pero no descritos):

[Duras, Tzara, Baudelaire], Vallejo, Julio Cortázar, Ionesco, Beckett, Cioran.

Para José Manuel Fajardo el recorrido se resume de esta forma:

Brancusi, Cioran, Ionesco, Julio Cortázar, [Baltasar Lobo], Tzara.

En ambos autores, el eje de coincidencia está en Ionesco, Cioran y Julio Cortázar. Por razones de proximidad, y de coherencia literaria, Harkaitz Cano se acerca a autores que escribieron en español y que han creado en el autor una biblioteca de referencias, y Fajardo sigue una línea rumana, por la nacionalidad de su amante Marina, que es quien guía el paseo.

En el cuento "Buelako ogia" [El pan de vuelta] que en su título hace mención a la torna, el personaje se acerca al cementerio para llegar a la tumba de Cioran, sólo para pagar una deuda sentimental con el escritor. La visita tiene más de paseo por la literatura que de una clara voluntad de sentido.

Los tres primeros escritores sólo son mencionados de pasada: Duras, Tzara, Baudelaire (llevan números, "como si fueran camisetas de un equipo de fútbol"), hasta llegar a la tumba de Vallejo, de quien se citan algunos poemas, se recuerda su compromiso con la guerra civil española y su mención a Gernika y Bilbao.

Después visita la tumba de Julio Cortázar, en la que también se encuentran los mensajes escritos: "Lagun zaharren artean nagoela sentitzen dut oraintxe" [Siento que me encuentro junto a viejos maigos]. Junto a Julio, Ionesco y Samuel Beckett, esperando a Godot.

Y el personaje termina el recorrido junto a la tumba de Cioran.

¿Hay un sentido en este paseo que propone el personaje de Harkaitz Cano? Por supuesto que lo hay. El cementerio es

como un libro (una biblioteca sugirió Paul Auster) y puede ser leído, "la gente va a los cementerios de las grandes ciudades a leer. No hace falta llevar un libro para tener algo que leer. Está claro el paralelismo entre las tumbas y los libros"), y en esa lectura se van entrelazando la experiencia de la lectura con la experiencia de la vida. Harkaitz Cano propone un recorrido irónico, algo absurdo, atento a la vanguardia y a sus conexiones intermitentes. Y el recorrido obedece más al orden de sus lecturas y a la indagación literaria propuesta por el personaje-narrador que al sentido (orden) un poco caótico del paseo. Prevalece aquí el orden propuesto para las lecturas ante el orden del paseo o de las lecturas efectuadas por el personaje-narrador.

En segundo lugar, cuando termina su recorrido, el personaje subraya que tras el paseo su sensación tiene que ver con el vértigo de la verticalidad, como si una falta de anclaje le mantuviera en pie haciendo referencia al único punto de intersección entre la horizontalidad del texto/escritor y la verticalidad del personaje/lector/narrador. El final del cuento termina con una frase cercana al absurdo: "Zapata zolarekin irakurtzekoa duk azken aforismoa, pentsatzen dut" [Pienso; el último aforismo debo leerlo con la suela de los zapatos].

En Harkaitz Cano existe

- a) Juego
- b) Homenaje
- c) Identificación con los escritores, asumir unas tendencias y posiciones literarias como influencias en las lecturas y en el posicionamiento ante el arte/escritura (la escritura como arte de vanguardia).

En la novela *A pedir de boca* de José Manuel Fajardo, el protagonista, Omar, ahora cocinero de un restaurante tras una vida de agitador social y marino, se ha enamorado de Marina en un París que es el signo de la interculturalidad. Marina arrastra a su amante a Montparnasse en busca de una patria perdida, en busca de los rumanos que yacen en el cementerio: Brancusi, el primero de ellos.

“No sólo vengo a verle a él. Este cementerio está lleno de rumanos” dice Marina al protagonista. Y éste le responde: “Vienes a visitar rumanos muertos. Curiosa manera de rebelarte contra la tristeza de tu padre”.

La siguiente parada sucede en la tumba de Cioran. Sobre la tumba se encuentran diversos elementos que los visitantes han dejado como muestra de admiración: una manzana, un par de velas y una maceta con una planta. “Un intento de prolongar la vida más allá de la muerte”. Los protagonistas, en una afirmación de la vida, toman la manzana y se la comen. Más tarde, tras dos tumbas anónimas, los paseantes llegan a la tumba de Ionesco, y una frase retumba en el recuerdo de Omar: “Tienes que escaparte del París de los muertos”.

Y el personaje se detiene en el sentido de la frase:

“Había un París de los muertos, un París de museo que no estaba hecho para ser habitado. Era un escaparate para turistas. Un negocio. Una nostalgia para quienes habían decidido dejar de vivir”.

La oposición entre la vida de los personajes y la ciudad muerte alcanza aquí su máximo contraste.

Tras Ionesco los personajes llegan a la tumba de Julio Cortázar. “Un héroe de la felicidad”. En su tumba se acumulan

papelitos escritos, mensajes y cuartillas. (También en el cuento de H. Cano el protagonista encontró mensajes escritos depositados en la tumba de Cortázar).

Después pasan por la tumba de un escultor español, Baltasar Lobo, para llegar a la tumba de “Tristan Tzara. Poeta”. La tumba es la austeridad misma. “Nada. Piedra, plantas y tierra [...] La complicidad del silencio”.

En ese momento Marina explica la razón de ese recorrido por las tumbas de los rumanos:

“No añoran nada. No hay referencias a su patria [...] No hay grandes adornos, ni banderas. No hay nada. Son sencillas. Simples. Limpias. Vinieron a vivir a París y aquí murieron. Hicieron lo que hicieron y no hay nada más que explicar. Son lo contrario a un funeral [...] Aquí no hay más que paz y silencio”.

Como vemos en la novela existen más referencias y más concretas a cada una de las tumbas, una descripción más extensa y una lectura más ajustada a cada situación. Observaremos tres mensajes importantes en el texto:

- a) La importancia de la vida.
- b) La ausencia de patria y añoranza.
- c) Unan crítica al nacionalismo a la vez que, en la novela, se subraya el contenido multicultural de los personajes.

Vamos a presentar las diferencias y similitudes en el siguiente cuadro.

H. Cano	J.M Fajardo
<ul style="list-style-type: none">• Juego• Homenaje• Recorrido de lecturas• Asume su relación (punto de intersección) con los autores y la influencia de ellos en su trayectoria.	<ul style="list-style-type: none">• Importancia de la vida• Ausencia de patria y añoranza• Crítica al nacionalismo unido al carácter multicultural de los personajes.• Superación de la idea de patria y añoranza

Como vemos en él, a pesar de recorrer el mismo espacio, y además visitar las mismas tumbas y realizar los mismo homenajes, los sentidos de los recorridos son distintos, la significación dada diferente. En ambos, sin embargo se mantiene una decidida visión acerca de la literatura y su función en la creación de imágenes culturales.

City as the Site of Externalized Subjectivity

Jaak Tomberg
Tartu Ülikool

The character of the relationship between the individual and its environment has always proved to be a meaningful basis for analyzing literary texts. For the last 300 years, since the Enlightenment, this has meant an ever greater attention to the relationship between the individual and its surrounding urban environment. It may well be that there are so many comprehensive literary analyses of the city because we can draw many meaningful parallels between our experience of the city and our experience of the text. A traveler traverses the city in very much the same way as a reader who reads the text – in order to grasp or make sense of his environment she must be constantly mobile and attentively map his surroundings. The experience one gets from a city and the experience one gets from a text can in many respects be considered empiric equivalents – for example, their existence contains both loss and promise, and the multiplicity inherent to them requires constant interpretation and re-interpretation.

In this way, Richard Lehan's extensive survey *The City in Literature*¹ takes us on a three-hundred-year long literary walk in the empiric history of the city. It starts from Enlightenment's strict belief in the individual and its property, in reason and technology which transforms nature into mere material usable in the industrial pro-

cess; then takes us further through the cities of Blake, Dostoevsky, Doyle, Eliot, Mann, Joyce and Orwell which all – in their own specific and characteristic way – see the individual as someone somehow opposed to or estranged from his urban environment, and finally ending up in the postmodernist city of Thomas Pynchon, where the subject has totally dispersed, because the city can no longer be governed by any convenient structuralizing principle.

In many respects, Lehan's walk is a classic one constituted by many common and widespread notions about different literary eras – from the enlightenment where the individual is an organic part of the city, through romanticism and naturalism where the individual is already clearly separated from its urban environs, onwards towards modernism where, for example, decadence and aestheticism can be considered as the final attempt to somehow "root" or "ground" the individual to the city, and finally to postmodernism which designates the dispersion of the subject to the city's confusing and oppressive multitude. The movement here has a clear direction – from the city which was supposed to be the supreme manifestation of human reason and abilities to the city which undermines the importance of these same powers; from the city which sanctifies the individual to the city in the name of which the individual has to be sacrificed.

The textual dimension of the literary work also seems to reflect this walk: starting, for example, from naturalism's cold and desperate mimesis, reflecting the possible Marxist notion of the worker's estrangement from his own work; through

¹ LEHAN 1998.

Proust's modernist prose with its long, voluminous and complex sentences which can in this respect be interpreted as a desperate attempt to somehow fully reflect the coherence of an identity that is already on the verge of dispersal, the long sentence here somehow trying to sum up "everything at once" – and onwards to post-modern prose which, with its often unorganized narrative structure, schizophrenic textual organization and the lack of a coherent individualized speaking voice, signalizes the subject's powerless and unconditional surrender to its environment. Walter Benjamin once characterized the individual's relationship to the city in his book about childhood memories, titled *Berlin Childhood around 1900*. The passage goes as follows:

Not to find one's way around a city does not mean much. But to lose one's way in a city, as one loses one's way in a forest, requires some schooling. Street names must speak to the urban wonderer like the snapping of dry twigs, and little streets in the heart of the city must reflect the times of day, for him, as clearly as a mountain valley.²

I think that if this passage is interpreted literally, it is a good description of an experience gained from a walk in what we might call a modernist city - it is sometimes easy not to find one's way around there but, at the same time, it is hard to get completely lost. But if we take Benjamin's passage metaphorically, it may turn out to be a convenient characterization of the modernist subject: it is never completely itself (for example, because it is in some way estranged from its urban environment). But it thoroughly acknowledges this "not-being-oneself", and precisely be-

cause of this acknowledgement, it is never completely lost: it is this affirmation of being somewhat "out-of-itself" that really establishes it as a coherent subject. So, to put it back in Benjamin's terms, it may not often find its way in life (or find itself in life), but it will not totally lose it way either. In this respect, although its coherence is constantly threatened, the modernist subject is still firmly grounded: it is its contradiction with its environs and itself that is the source and the real site of its subjectivity.

The problem of subjectivity is much more complex if we approach the so-called "postmodern subject" and its relation to the postmodernist literary city. Benjamin's assertion about finding one's way in the city is no longer valid here – and not because the postmodern subject has already lost its way but rather, and by way of a minimal difference, because there is already nobody there to lose it.

A characteristic transition from modernist to postmodernist subjectivity can be found in a passage from the beginning of Thomas Pynchon's novel *The Crying of Lot 49*. Protagonist Oedipa Maas (surely a female Oedipus?) has just arrived home from a Tupperware party with the knowledge that she'd been appointed as an executor to the will of Pierce Inverarity, a very rich man (and a supposed metaphoric embodiment of America in this novel). This appointment will later draw Oedipa into many confusing and chaotic dead-end adventures concerning the possible discovery of a worldwide secret network of outcasts. But this is how Pynchon describes her inner condition after her arrival home:

² BENJAMIN 2006, 53.

Oedipa stood in the living room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible. But this did not work. She thought of a hotel room in Mazatlan whose door had just been slammed, it seemed forever, waking up two hundred birds down in the lobby; a sunrise over the library slope at Cornell University that nobody out on it had seen because the slope faces west; a dry, disconsolate tune from the fourth movement of the Bartok Concerto for orchestra; a whitewashed bust of Jay Gould that Pierce kept over the bed on a shelf so narrow for it she'd always had the hovering fear it would someday topple on them. Was that how he'd died, she wondered, among dreams, crushed by the only ikon in the house? That only made her laugh, out loud and helpless: You're so sick, Oedipa, she told herself, or the room, which knew.³

What we have here, in this passage, is on the one hand the subject's desperate try to grasp her self-consciousness in its entirety, in very much the same way as a complex modernist passage would – except that this try ends in fragmentary ruins and Oedipa thinks of four or five almost meaningless random things at once. And on the other hand we have her self-testimonial that she is sick or “out of herself”, and the surrounding room which already knows her inner truth. I am tempted to interpret this latter part literally – it is as if Oedipa arrives at her “inner truth” for the first time only after the room has already recognized it. Or, to put it yet in another way, Oedipa's inner confession is no longer something that comes from somewhere “deep inside” her, but it is rather a symptom or a momentary reflection of the characteristics of the room that surrounds her. Pynchon's passage can therefore be read as the transition or collapse of a fragmentary consciousness onto the sur-

face of the environment around her. And this is how I would like to metaphorically describe the concept of the postmodernist city: it is created when the coherence of the subject has been sacrificed for the sake of the city and the city has taken on an impersonal consciousness of its own, thus becoming “the subject-less room that knows”.

In the survey that I have already mentioned, Richard Lehan uses similar terms to describe the nature of the post-modern city. In a similar vein to that of post-structuralist philosophy, he cites the loss of a transcendental signifier as the defining focus of the postmodernist literary city.

If the city can be considered a system of signs we need a transcendental signifier (be it God, nature, history or the rational mind) to hold the other signs in place.⁴

But without such a signifier

the city becomes a system of dead signs, interpreted as best we can. Without a transcendental signifier, urban signs begin to float, and meaning gives way to mystery. Viewed from within a system as unstable as Derrida's system of language, the city loses claim to being “real”. What we bring to the city is what we get back: the “echo” principle becomes the basis for our reality. The signs – failing to point towards a redeeming God (as they did for Robinson Crusoe), or a redeeming history (as they did for Hegel), or a redeeming nature (as they did for Wordsworth) or a redeeming art (as they did for Henry James) – become self-referential. [---] Lacking transcendence, the city cannot go beyond that what it consumes; the mind cannot go beyond itself.⁵

This “not being able to go beyond itself” denotes the merging of the subject with her urban environment in the post-mo-

³ PYNCHON 1999, 1.

⁴ LEHAN 1998, 265-266.

⁵ LEHAN 1998, 265-266.

dernist novel. In coherence with the post-structuralist notion that language is not able to sufficiently refer to anything outside its borders, the city – as is also the case with Oedipa in Pynchon’s novel – now only gives back that which one takes along with herself into it. Oedipa is left only with her own endless doubts and nothing certain or any outside to rely on. To quote Lehan again: “The city becomes a state of mind: it thinks us and not the other way round.”⁶ Consciousness is no longer independent (as it was in the modernist system of the subject’s estrangement); rather, it is perished to be a part of the city itself. (And, as a side-note, does this creation of the cityscape through the collapse of the consciousness not remind us of Žižek’s interpretation of the classic Hegelian take on the opposition between transcendence and immanence: immanence only occurs when transcendence is sacrificed and it falls back to immanence)⁷ So, instead of the modernist subject who was in opposition with the urban environment that estranged her in various ways (and it was often a creative opposition), there is in a postmodernist novel a “room that knows”, a borderless space of impersonal, externalized subjectivity. Some tendencies in today’s consumer society seem to point towards this space of impersonal subjectivity – as Dani Cavallaro says, in her survey titled “Cyberpunk and Cyberculture”, advertising and media take the individual’s personal desires, emotions and fantasies and translate them into images of ideal and desirable products. These images then tend to cancel out personal preferences of taste because

they are marketed as universally appealing.⁸ But this externalization is not only the externalization of personal desires and emotions. If we look at the prosthetic status of many everyday objects around us and our increasing reliance on them, we may also take notice of an increasing externalization of our physical (and psychic?) functions.

And through such a line of thought, for example, the lack on the level of the character in science fictional writing becomes somehow meaningful. The usual criticism towards science fiction – and one of the main reasons why it has often been labeled “bad art” or “lower literature” – is because of its lack of the psychological dimension of its characters. On the basis of my previous argument I would like to claim that a great amount of science fiction has in this respect been misread: one might say that science fiction with its great textual emphasis on descriptions and worldliness and its minimal emphasis on the literary character who, in the text, is often reduced to the status of a simple proper name, represents the point of view of the fictional world rather than any single subject. As a side-note, the artificial or alien environments that science fiction projects can often be taken as a general spatial metaphor for urban environment, because, as Roger Luckhurst mentions in his survey *Science Fiction*, science fiction has always been the literature of more or less technologically saturated societies.⁹

Some well-known science-fiction authors (for example Charles Stross and Cory Doctorow) have fictionally materialized or “actualized” this collapse of the subject to

⁶ LEHAN 1998, 267.

⁷ ŽIŽEK 2004, 65.

⁸ CAVALLARO 2000, X.

⁹ LUCKHURST 2005, 3.

the structure of the city in the form of the possibility of uploading the consciousness to a digital network system – thus creating a city of bits which is exactly such kind of a “room that knows” outlined before. And hasn’t cyberspace or virtual reality sometimes been visually presented as an endless city – for example in Neal Stephenson’s cyberpunk novel *Snow Crash*,¹⁰ in the Hollywood movie *The Hackers* or, most prominently in William Gibson’s novel *Neuromancer*, where, among other things, it is described as “Lines of light ranged in the non-space of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding.”¹¹

Thus, and in conclusion, it could be said that text and the city (and sometimes cyberspace) form a sort of a chain of equivalence following which the transition from modernist subject to postmodernist subjectivity can be traced.

Postmodern architecture – as Fredric Jameson seems to point out using the famous example of the Bonaventure Hotel¹²– does not structuralize and organize space the way modern architecture does. Rather, it merely fills space and deprives our bodies of spatial coordinates. And largely the same can be said about the difference between the postmodernist novel and the modernist novel. In the modernist novel (again, consider Proust’s prose) textual space is attentively organized and structuralized; the subject’s antagonistic relation to its spatio-temporal environment and some organizing transcendental signifier are usually clearly evident.

In the postmodernist novel – the common and widespread example here being Thomas Pynchon’s *Gravity’s Rainbow*¹³– there is almost no flicker or reflection or reference of anything (any outside) whatsoever beyond the text: it is only the text itself that conjures the space it singularly inhabits. The text is not there to organize or structuralize something clearly exterior or “outside” but, paradoxically, only to fill the very same space the text itself takes up. (Also, and thereby, depriving the textual subject or the reader of its “spatial coordinates”.) This fully self-referential space is also “subjective without a subject” – in very much the same way as the postmodernist city is “a state of mind which thinks us and not the other way round”, the postmodern text is generated when the subject (the coherent figure of the author or the narrator) is sacrificed and collapsed straight into the textual dimension itself.

The post-modern novel projects a world where, strictly speaking, we cannot talk about a postmodern subject – but we can talk about postmodern subjectivity, one of the real sites of which is the postmodernist city where impersonal and externalized desires float freely without any organizing principle and the subject, if anything can be called that, is a momentary and fragmentary product or flicker of the cityscape’s continuous self-generation.

BIBLIOGRAPHY

BENJAMIN, W., *Berlin Childhood Around 1900*, Cambridge/London 2006.

¹⁰ STEPHENSON 2000.

¹¹ GIBSON 1984, 51.

¹² See imprints in JAMESON 1996.

¹³ PYNCHON 1973.

CAVALLARO, D., *Cyberpunk and Cyberculture. Science Fiction and the Work of William Gibson*, London 2000.

GIBSON, W., *Neuromancer*, New York 1984.

JAMESON, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, New York 1996.

LEHAN, R., *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkley/Los Angeles/London 1998.

LUCKHURST, R., *Science Fiction*, Cambridge 2005.

PYNCHON, T., *Gravity's Rainbow*, New York 1973.

PYNCHON, T., *The Crying of Lot 49*, London 1999.

STEPHENSON, N., *Snow Crash*, New York/Toronto/London/Sydney/Auckland 2000.

ŽIŽEK, S., *Organs Without Bodies*, New York/London 2004.

On the Way towards Modernity: an Estonian Poet's Relationship with the City

Katre Talviste, Tartu Ülikool

THE LYRICAL POET AND MODERN TIMES

In 1912, a young Estonian critic decided he was living and, more importantly, reading in an entirely new age, and set about defining the ways this new age had for influencing poetry. The critic's name was Johannes Semper (1892–1970) and he published his thoughts in an essay titled *Lüürrik ja meie aeg* (*The Lyrical Poet and Our Times*).¹ One of Semper's principal convictions, repeatedly expressed in this essay, is that urban environment and lifestyle constitute an essential factor that shapes modern poetry. The process of shaping is dual in its nature: Semper aims to distinguish between the time-dependent and timeless components of lyricism² and reaches a paradoxical conclusion through the example of Émile Verhaeren. Obviously thinking about Verhaeren's book *Les Villes tentaculaires* (1895), he concludes that Verhaeren has a more profound understanding of the modern times than any other lyrical poet, but that the real power of his lyricism resides in the distance he is able to put between himself and the modern urban environment. The latter is the source of his poetical figures, but these figures take on a different meaning: Verhaeren transforms the city into a symbol and thus ends its prosaic and businesslike existence.³

¹ SEMPER 1912.

² SEMPER 1912, 148.

³ SEMPER 1912, 158–160.

Years later, in the preface to a collection of his translations of Verhaeren, Semper is much more fascinated by Verhaeren's realistic qualities, suggesting that the symbolic value of a figure does not necessarily remove the figure from the reality from which it is extracted, but brings out the symbolism of the reality itself: he believes that in the aforementioned book, the city in its material and social aspects has become, for Verhaeren, the very sign of human energy and potential.⁴

Semper's reading of Verhaeren thus grows and changes with time, and doubtlessly with his own experiences of the city. In 1912, he could speak mostly from his solitary reading experiences,⁵ in 1929 he was more or less a seasoned city-dweller, himself an author of urban poetry, and his Estonian public had become somewhat more familiar with the idea of city being an acceptable poetic subject. The following is an attempt to follow some lyrical and intellectual pursuits of an author thus involved in the process of learning to "read" the modernity and finding a way of giving a poetical form to the experience.

SOME ASPECTS OF JOHANNES SEMPER'S LIFE AND WORK

Johannes Semper was born in an essentially urban era in Europe, but still in a most rural environment in Estonia. Son

⁴ SEMPER 1929, 17.

⁵ Semper had begun his studies in the university of St Petersburg in 1910. It was his first time to live in a real city. It was also in St Petersburg that he started really serious work in literature and wrote his first texts that were published, but not in St Petersburg where he lived, his public remained in Estonia (SIIRAK 1969, 32–48).

of a country schoolmaster, he grew up in a small village, like the rest of his generation of Estonian authors. His schooling took place in small towns on the Estonian scale, practically villages on the European scale.

One of Semper's most vivid memories from school time is the day he read an album published by the *Young Estonia* movement.⁶ That movement was led by writers about 10 years his seniors and its aim was to bring the Estonian literature on level with the Western literature. Between 1905 and 1915, the *Young Estonia* published many articles about European literatures, translated a great number of texts from various literatures and contributed in other significant ways to the emancipation and modernization of Estonian literature. At the age of nineteen, while living and studying in St Petersburg, Semper already published in their magazines.⁷

His early essays show him to be a very powerful reader. For his article on symbolism he claims to have read every last bit of related material (literary text and criticism) that he could find in St Petersburg libraries.⁸ The same urge for exhaustive background reading is obvious from his later articles, some of which analyze rather massive works as those of Proust and Montaigne.

Also, it is obvious that Semper is almost obsessed with the subject of time, in every sense. He's interested in the perception of time, in the rhythm of life and in the way the modern environment, especially the city changes that perception. He's also

interested in the effect this has on the poetics: the rhythm of the text, the form of the phrase or verse, the development of figures. And he's also very aware of the fact that we all are living in a certain moment of time and that this implies a responsibility. As a being dependent on time, man must learn to choose, to make decisions, to act, to shape his time. The first to translate Sartre into Estonian (in 1938), Semper also shows these convictions in other than poetic practices. In the 1930s, he had a rather prominent role in the Estonian literary life. Later, his attitude of a man of action cost him dearly: always a socialist, he first welcomed the Soviet occupation and became the Minister of education in the first Soviet government, later to be disillusioned about his ideals, horrified at the course of events, repressed by the Stalinist regime, and finally, after the fall of the Soviet occupation, he has been quite severely criticized about his choices.

However, Semper was a misfit long before socialist views lost their respectability among Estonian intellectuals. At the beginning of the 20th century, most of those were socialists, and Semper among them. Back then it was his poetics that was difficult to accept. His first book of poems, published in 1917, was found to be too intellectual and of a too literary inspiration, not from the "life itself".⁹ Both accusations followed Semper throughout the 1920s and 1930s.

Another aspect of his poetry that has found little congeniality among his contemporaries is his sensibility to urban landscapes and atmospheres. Here criticism was not so fast to arise, but he had

⁶ SEMPER 1978, 162–164.

⁷ SEMPER 1911, SEMPER 1912.

⁸ SEMPER 1978, 178.

⁹ SEMPER 1978, 275.

next to no analogues or followers. In his youth, Semper studied in several European cities (St Petersburg, Moscow, Berlin, Rome, Paris) and that experience influenced him deeply. Since his earliest writings he tries to understand the modernity: the urban lifestyle, the rhythm of the cities, new patterns of perception and their influence on poetics. His poems also do not just use urban landscapes as props or background, they deal with fundamentally modern and urban experiences, which was rather rare in the Estonian poetry at that time (and even a lot later), even though there were, of course, other poets whose biography includes such experiences.

THE FIVE SENSES AND THE CITIES

In 1926, Semper published a book of poems with the title *Viis meelt* (*The Five Senses*). It consists of nine sections. The eighth of them is called "Suurlinnad" (The Cities), thus explicitly turning his reader's attention to the not-so-familiar subject. As the English language opposes *city* to *town*, Semper's title makes it also clear that it is not just any urban landscape he has in mind, but that he's really speaking of great metropolis, such as there has never been in Estonia. He, however, had closely known five of them. He calls these cities his "signposts" and he takes four different journeys along the road these signs point out.

In "Viis viita" (The Five Signposts, poem 1) he addresses mostly the physical, material reality of the city (steel, stone, concrete, smog, shops and stores, money etc.). In "Oo teie mu linnad" (O My Cities, poem 4) he turns to the social and cultural reality (jazz, somewhat fancy, but

essentially vain and empty people on the streets, cabarets, public speakers, scholars, revolutions etc.). These two poems draw a general portrait of cities.

In the two others, "Armastaks tundi..." (I Would Love the Hour..., poem 2) and "Autobiograafilist" (Something Autobiographical, poem 3), he looks at the individuality of each of his five cities. "Something Autobiographical" is a journey through time. The passage from one space to another is practically imperceptible, except that he points out, more or less discreetly, that the here-and-now of St Petersburg has been replaced by that of Moscow, then Berlin, then Rome and finally Paris. The emotional and intellectual surroundings also change: the young poet, reader of symbolists from St Petersburg is replaced by the student of architecture from Moscow, he in his turn by a bookish scholar from Berlin, who studies enthusiastically the psychoanalysis and then suddenly has doubts about his intellectual pursuits. In Rome and Paris we see already a maturing, self-confident subject who has learned to balance the knowledge acquired in his journeys with his own thought, with his five senses and joys of life.

In "Armastaks tundi..." he proceeds differently. Here we catch brief sensations, memories from all the five cities, never named but recognizable from the landmarks that have impressed the poet. This is a journey through space, through five different places that coincide and open simultaneously in one moment, in the hour that the poet would love, in his love for these places. This merging of the space brings us to the same conclusion Semper himself draws repeatedly: he has

been in those cities, but now the cities are in him. They are far away, but he cannot be separated from them.

There is also a fifth poem in this cycle, "Veduri enesetapp" (The Suicide of a Railway Engine), but I will turn to this poem later. The number of poems coincides, perhaps not very significantly, but still charmingly with the numeral in the title of the book itself. In "Suurlinnad", Semper actually seems somewhat obsessed with the number five, and in the third poem ("Autobiograafilist") he directly refers to the figure of the five senses¹⁰ that first appears in the title of the entire book. This is not a very profound observation, but it still underlines the importance the city has in Semper's perception of the world: it is the very place of perception, having the same structure. However, the moment he calls for the opening of all the five senses, he's suddenly transported from Rome to the seaside, and finds there again the meaning of the soil, the water, the sky and the air. This is the constant structure of his relationship with the city: exaltation is followed by doubt or withdrawal, and vice versa.

The present position of the lyrical I is never clearly established in the four poems briefly described, but it is clear that his relationship with the city is not that of a subject with his present surroundings. The city is absent. The most explicit description of the present, and a rather vague one at that (at the end of the first poem), hints that the lyrical I is confined to a small town, removed from among the crowds of millions of people, and is not entirely happy with it. Instead, he

continues to walk in the great cities, aided by the city maps he's holding in his hands.¹¹ He's thus attached to an absent environment to which he almost desperately expresses his love. The desperation of his love and need for the cities is underlined by the fact that he often perceives the city as something not entirely wholesome and reliable. There are the obvious remarks about the emptiness of the bourgeois life, about the dirtiness and ugliness of industry, about the dehumanizing effect of technology etc. In the first poem, Semper most clearly makes an attempt to escape from the city. He asks a "numbered" messenger boy to accompany him back to the country where they could run with puppies and sheep, free from all restraints and conventions imposed by the city.¹² The messenger boy laughs at him and he himself finds his protests and attacks against the city quite vain.¹³

He has trouble accepting all the facets of urban life, he doesn't want to be "numbered". He sometimes feels trapped in the city, resents the emptiness and lack of unchanging values. The rhythm of the city is consuming. And yet it is difficult to determine whether he really is a country man taking flirting excursions to an urban space, or a city man clinging to the remnants of the illusion that country would be a happy place and free him from the dangers and fears of the city. Semper speaks of the city with passion, and yet this passion seems charged with some trouble or guilt. The easiest way would be to attribute the guilt either to the fact that

¹⁰ SEMPER 1926, 105.

¹¹ SEMPER 1926, 101.

¹² SEMPER 1926, 99-100.

¹³ SEMPER 1926, 100.

the passion isn't quite real, that he's only acting the role of the urban poet, flirting with the modernist poetics. Or – to the fact that he actually feels his true world to be that of countryside and nature, but is still drawn to the city and feeling uncomfortable with this fascination.

The real problem, however, seems not to be the falseness of one of his feelings, but the simultaneous authenticity of both. Semper is not just playing with images (already the organic rhythm and the energetic flow of the phrase in these five poems are a sign of conviction and passion), he's honestly reflecting on an authentic experience. But the very experience is paradoxical and full of tensions. Coming from a culture and from a poetic tradition where nature, non-urban and pre-modern qualities and values were very much appreciated and the urban experiences unfamiliar, Semper reflects a lot on his own rather vast and intense experiences of that kind. He loves the city in general and the five cities where he spent his youth and his maturing years, in particular. He keenly feels the absence of that beloved environment which he has left behind in order to return home: it is from this point of view that the urban landscapes' cycle in *Viis meelt* is written.

THE LIVING MONSTER

In a more detailed analysis of the five poems, a specific group of figures becomes visible: the images of food. The city can eat (for instance, department stores lurk on the street corners, as if looking for prey, their teeth all brushed white,¹⁴ but it can also feed those in it. The

poet has also eaten the food offered by the city, for example, his brain has been fed the truth made of concrete.¹⁵ It is not entirely certain that this food is good, but eating it is inevitable and it transforms the eater. Semper's love for the city is a love for a terrifying but utterly fascinating creature – a creature that has turned himself into such a creature as well: he wonders whether or not to take a poisoned arrow and kill the "city-bull" in himself.¹⁶

Thus, a powerful synthesis is born: the urban environment depicted in a most realistic manner, with many startling details is, at the same time, a magical, wild organism or jungle, where the very elements of its modern reality turn gradually into living creatures. But even if the city is monstrous in many respects, it is a living monster, or a cluster of living monsters, as we see in the fifth and last poem of the cycle, "Veduri enesetapp".

In that poem, a railway engine goes mad, it jumps off the rails and runs amok in the streets. We see the sidewalks press themselves into the walls of houses in terror, the houses close their "eyes", people fade into the walls or get pressed into the pavement as so many collars, the cars scream out,¹⁷ the whole city is in panic. Then, at one point, the engine realizes its tragedy: loneliness. There is no other "animal" like itself to love and to make love to, everybody and everything hates the engine, so at last the it decides to commit suicide. The whole city then calms down and forgets at once about the

¹⁴ SEMPER 1926, 99.

¹⁵ SEMPER 1926, 98.

¹⁶ SEMPER 1926, 100.

¹⁷ SEMPER 1926, 110.

incident, except for the carriages that mourn for three days.¹⁸

Thus Semper projects all the qualities, all the feelings mostly associated with the non technological, human, natural, pre-urban landscape to the elements of this new landscape. The city has transformed him, so he transforms the city. Since his passion for the city is mixed with some fear, his city also acquires that torn quality: the elements of the urban landscape take on a human face, they also experience a longing for timeless, pre-modern values such as love, friendship or freedom. Therefore, they also experience despair and fear when faced with their own modern existence, but it is obvious that the only way out of that existence is self-destruction. There is no innocent and effortless escape to the nature that Semper had half-heartedly suggested in the first poem. It is impossible to be something or somebody else, the choice is between suicide (the way of the mad railway engine) or acceptance and admission of the modern identity. In search of this acceptance, Semper makes the city his accomplice and also an object of compassion and empathy. Even a monster can be a beloved partner for the poet, whereas an entirely lifeless object or environment could not.

TRANSLATING MODERNITY

This brings us back to Semper's readings of Verhaeren, in a continuously paradoxical manner. In his earliest remarks about Verhaeren's urban poetry, Semper had mentioned the personification of the city, saying that Verhaeren calls the

city a monster¹⁹, only to reject in the very same sentence the significance of such a figure: "It is not important [...] This personification by Verhaeren is a consequence, not an objective" (*idem*). However, when he's later translating a choice of Verhaeren's poems, half of the texts he chooses from *Les Villes tentaculaires*²⁰ represent this aspect of Verhaeren's city: *La plaine* and *Vers le futur*, the first and the last poem of the book. The other two poems from that book – *La révolte* and *Une statue (apôtre)* – concentrate on the social aspect Semper found important at the time of composing his selection of Verhaeren's poems.

In a way, Semper was right at first, when he said that the personified city has no particular importance in Verhaeren's poetry: it is much less prominent than in his own poems, written and published between these two excursions to Verhaeren's work I have been referring to. That is, Verhaeren's personification is different: *Les Villes tentaculaires* contains a lot of metonymic figures that identify the city with the people in it: people in movement, people's hearts beating etc. The actual persons in the city lend their life to their environment. In Semper's case it is the other way round: the lifeless objects acquire human qualities. Verhaeren does that, too, but quite marginally. Here Semper's selection rather adds to the importance of this technique and this type of perception in Verhaeren's poetry.

Semper's journeys to the faraway cities and to the works of the faraway authors show that learning to "read" something

¹⁸ SEMPER 1926, 112.

¹⁹ SEMPER 1912, 159.

²⁰ VERHAEREN 1929, 110–120.

new – a new environment, a new experience, a new poetics – requires translation. Verhaeren, one of his favourite poets, first serves him as an interpreter of the modern urban culture. Later on, translating Verhaeren shows him new ways of understanding the poetic transformations of that culture. The poetic experience has obviously helped him to translate his own real life experience of the European metropolis'. Semper's first modernity, the one he described in 1912, was largely borrowed, an intellectual construct based upon his first inklings of the urban reality and the modern poetics. In the following years he did a lot in order to make this modernity his own and also to share it with his fellow-countrymen. But in so doing, he himself moved on, became different. And, of course, every such personal transformation contributed to that new and modernized Estonian literature Semper and his colleagues had set out to create. Although, as in the case of each individual discovery of modernity, the way from the goals set around 1910 to the achievements reached around 1930 was marked by several moments of redefinition and revaluation.

BIBLIOGRAPHY

Johannes Pääsuke. Mees kahe kaameraga / Man with Two Cameras. Eesti Rahva Muuseum, Tartu 2003.

SEMPER, J., Lüürik ja meie aeg. – *Noor-Eesti* IV. Helsinki 1912, 146–167.

SEMPER, J., *Viis meelt*, Tartu 1926.

SEMPER, J., Émile Verhaeren. – Verhaeren, É. *Valik luuletisi*, Tartu 1929, 5–29.

SEMPER, J., *Teosed XII. Mälestused*, Tallinn 1978.

SIIRAK, E., *Johannes Semper*, Tallinn 1969.

VERHAEREN, É., *Valik luuletisi*, Tartu 1929.

VERHAEREN, É., *Les villes tentaculaires*. In, <http://www.chez.com/lyres/Verhaeren/tentaculaire.htm> (28.01.2007)

The images of town and countryside in the poetry of Heiti Talvik

Katrin Ennus
Tartu Ülikool

Heiti Talvik (1904-1947) was a member, often even called the intellectual leader of a circle of young Estonian poets called *Arbujad* (the Soothsayers). *Arbujad* were not united by an explicit literary manifesto but considered themselves modestly a group of friends who – regardless of their in some aspects quite different literary production – shared some basic principles on the nature of literary art, its functions and the role of poet. They mainly stressed that a poet must be completely free in his expression, he should neither follow the subjects of daily politic life nor should he put himself at the service of some distinct ideology. The only rules the poet must obey are the intrinsic rules of poetry itself. In the name of perfect aesthetic achievement the poet may even sacrifice his life, as has written Betti Alver, another distinguished poet of this circle: in one of her poems she depicts an artist who in a desire to get a perfect painting of a lion, decides to enter the lion cage not knowing if he will survive or not.¹

In those aspirations this group of poets is by Estonian literary critics sometimes considered somewhat of an equivalent to the European art for art's sake movement and an opposition to another tendency in the Estonian literature of the 1930s, namely to the more or less realistic or naturalistic

authors who tried to be, as it was said, close to life and among whom quite many wrote in accordance with the official propaganda of Estonian government, praising physical labour and the brave farmers and in this way trying to strengthen national consciousness of Estonians.

It is quite arguable how justified it is to see in Heiti Talvik and his adherents only the pupils of the French Parnassian poets such as Théophile Gautier and others striving to perfect, sculpturally calm forms as, despite of Talvik's unconditional subjection to the severe demands of art, he nevertheless starts to see the aims of art outside the art itself. For him art becomes sort of an epistemological tool to sense the true meaning and depths of life and being a poet acquires so an ethic value.

But even more frequent and obviously more justified are the cases of comparing Heiti Talvik with another legendary French poet, Charles Baudelaire; so far the most extensive, although too general treatment of this subject is Aleksander Aspel's lecture "Baudelaire and the poetry of Heiti Talvik" held in the academic year 1968-1969. Talvik himself has admitted that when he started to write he was under great influence of Baudelaire, but later his interests changed, as he himself said, his preferences turned from decadent authors to classics, for example Dante.² This evolution and movement in his thought and expression – from decadent anxiety and self-torturing to a much more balanced and harmonious view of life – is also traceable in his poetry.

¹ ALVER 2005, 132.

² KAELAS 1936, 8.

Talvik and the other members of Arbujaad are considered to represent in Estonian literature the same phenomenon which in Europe is called modernism, but it stems from quite different contexts. Modernism is unanimously seen as being essentially related to urban and industrial environment but we can't speak of real cities in Estonia in the 1920s and 1930s. The urbanization had taken place and was slowly continuing (in 1934 29 % of Estonian population lived in towns) but Estonian towns, which didn't have high buildings and consisted mostly of 1-2-storeyed wooden houses, are not comparable with the European cities with populations of several millions, for example in 1934 Tallinn was the only town in Estonia that had more than 100,000 inhabitants, in Tartu this number was 58,876 and in Pärnu, the hometown of Talvik, 20,334.³ Besides, if to rely on contemporary fiction, moving from the countryside to the towns didn't always have the most enviable reputation among the farmers: for example in one of the most important epopees in Estonian literature, A. H. Tammsaare's "Tõde ja õigus", written at the same epoch, one of the leitmotives is the ironic assertion that sending one's son to town means that he will become a horse thief.

Consequently, when speaking of modernism in Estonian literature from Noor-Eesti to Arbujaad the intertextual contexts, as reading Baudelaire for example, have an important role, the experience of the real city life comes more through the texts than through personal experience. The fact was already claimed by Friedebert Tuglas in

1912 when he wrote that the time of realism depicting the farm and village life is over and a new, urban and intelligent culture is about to be born, but he admitted that Estonians are only theoretically Europeans because the urban atmosphere and city moods are here known indirectly, through education and foreign literature.⁴ During the next decades the situation changed of course noticeably, both with regard to the socio-economic sphere as well as the respective developments in the artistic sensibility, psychology and use of language, but still it is obvious that Estonian towns did not reach the same intensity of virtues and vices accompanying urbanization in great cities like Paris, London or New York. What concerns Heiti Talvik, it is not known that he had travelled abroad. He lived mostly in two Estonian towns: in Pärnu, a beautiful small resort town by the Baltic Sea where he was born, and in Tartu where he came to study in the university and where he staid for the rest of his life. Bernard Kangro, one of Talvik's fellow young poets, remembers that Talvik liked hiking very much. For example in the beginning of summer he often walked from Tartu to his hometown Pärnu, which is 178 km away, and not always choosing the most direct way.⁵ Impressions gathered from those tours have inspired some of his most optimistic poems.

In Talvik's first poems the representation of location is more concrete than in his later poems, it means, when speaking of his early poems – poems written before 1934 – the

³ PULLAT 1978, 78; 81-83; 118.

⁴ TUGLAS 1996, 445.

⁵ KANGRO 1981, 77.

question “where it takes place” has an answer and makes more often sense than when speaking of his later poems. Regarding the aspect of location and its connection with the moods of lyrical I, we can in general distinguish 5 types of poems. First the poems which give us no indication of location, they treat several more or less abstract themes without putting them in concrete surroundings. The number of that sort of poems in Talvik’s creation grows in time.

Secondly the poems which are near to the first group, namely, in quite a lot of poems we can from some hints deduce that the speaker isn’t a farmer or a miner but somebody who lives in the town, for example in the poem “Pihtimuskilde” (“Fragments of a Confession”, 1928) it is mentioned that when looking out of his window he sees the roofs of other buildings,⁶ sometimes the lyrical I is positioned in a town by the sea, like in “Before the Thunderstorm” (“Eel äikest”, 1924) – it seems to be a similar person to the real Talvik himself –, but in this group of poems the town is only the modest and discreet decoration, it is not thematised and doesn’t acquire independent importance.

Thirdly, some poems which are written in a youthfully light and cheerful mood. They are few because young Talvik is mostly tormented by decadent spleen and anguish, but if there are some optimistic moments, which are only slightly touched by melancholy, then such moments are always connected with the countryside (often specially with the sea, like in the “Legen-

dary” (“Legendaarne”, 1925)) physical movement and openness. For example in the poem “Spring song” (“Kevadelaul”, 1924) he says that while in the woods and mountains the pain inside of him abates.⁷ Or when describing the girl who he loved so much the source of all the metaphors or comparisons is nature: the girl’s limbs smell like white birches, her look is clear as a spring where the lyrical I can still his thirst like a lark *etc.*⁸

These poems don’t contain explicitly the opposite negative pole, the freedom and hope felt walking in the countryside is not directly opposed to anything although it is quite easy to add this negative counterpart implicitly because in his most depressed texts – so to say – the “action takes place” in the town. But in this group of poems, which would be the fourth in my division, we would neither meet the trivial, perhaps even expected town-countryside opposition. In fact, in one of his earliest poems “Dusk” (“Videvik”, 1924) which is not included in either of his collections of poems but what is in this aspect very exemplary, Talvik dismisses this as too naive. The lonely, physically sick and extremely sad speaker is positioned in the park somewhere in the suburbs from where he glances at the gloomy town down in the valley and depicts it, mentioning the noise of the factories covered with fog that resembles to a snake, the stench of the alcohol store and the screams of drunkards. This introduction is followed by the existential question whether he should return into the

⁶ TALVIK 1988, 87.

⁷ TALVIK 1988, 11.

⁸ TALVIK 1988, 18.

black throat of the town where even the light is filthy and hitting the eyes or should he turn around and leave the town, but – unfortunately there is no solution in this direction either, because all he sees there is a grave for him in the swamp or in the ditch.⁹ Like in the earlier mentioned texts the optimism, the pessimism here is equally overwhelming. Another Talvik's early poem, "Vision" ("Nägemus", 1924), contains a constitutive opposition but this is not spatial, contrasting town and countryside, but temporal, opposing the present state of things to the lost golden past. And the present is of course presented in the example of the unfriendly and spleen generating town where we would meet no human being, only carriages, cars, cranes that make a lot of noise and smog. Suddenly, in the middle of all this oppression and dimness the speaker gets a vision of the order of things in the past: long time ago there used to be an idyllic valley with the silvery spring, limes and oaks, large blue skies over them, an atmosphere absolutely calm and serene, even solemn.¹⁰ In this early poem Talvik introduces the opposition that he uses in several later and more mature poems: the present urban decadence versus the nostalgia of the lost golden age which, relying on some given hints – Talvik mentions temples and market places – could be recognized as some antique Greece or Roman city-state. But even this dichotomy – the present lowness and decadence and the vital and valuable past – doesn't remain always untouched because in one of his cycle of poems, "After

the revolution" ("Järel revolutsiooni", 1930-1931), he gives the markers that start creating this scenery of antiquity, and what the reader would expect to be something happy and harmonious, but then shows all that in ruins too.¹¹

But one is sure, if in Talvik's poems the urban surroundings are explicit and thematized, the lyrical I is not feeling well in this environment. The town is most certainly ugly, foggy, noisy and spleen generating, not offering solutions or remedies to the intrinsic problems. The most the town has to offer is some moments of forgetfulness which can be reached by the aid of alcohol, cigars and cruel and indifferent women wearing red high-heeled shoes. But the price for those sensual, self-forgetful and delirious tango parties is high: when waking up in the next morning the closeness of death and final fall has become more evident.¹²

When looking at the relationship of the lyrical I and the town, one more aspect can be noticed. In his first poems it is obvious that the speaker doesn't feel himself part of the urban environment, certainly he lives in town, yet he stays somehow on the distance, contemplating it from the sides, for example, as it was in the aforementioned poem "Dusk", where the speaker walks in a suburban park feeling that he doesn't belong neither to the town nor to the countryside. This image of the park on the edges of the town repeats itself in several of Talvik's poems, being an ambivalent space: not quite the town anymore nor the rural fields and woods, being so in accordance with the

⁹ TALVIK 1988, 16-17.

¹⁰ TALVIK 1988, 15.

¹¹ TALVIK 1988, 41-42.

¹² TALVIK 1988, 43.

ambivalent and confused identity of the speaker who has reached the limits of everything known to him and standing there on the edge, disappointed, tormented and not knowing where to turn to find solutions and new values to admire. In slightly later poems where his depression and anguish are about to culminate, like in "Pariah" ("Paaria") the speaker is already definitely part of the town, completely ruined by urban vices: he has spent all his money in the brothels, has got syphilis and lots of scars from the knife fights, he has long ago lost his job and now the only way to get some money is to steal it on the streets. He is no more the contemplative and lonely walker in the parks but he sneaks in the biggest crowd as a pickpocket and later drinks in the hotel bars in the centre of a town.¹³

This close connection with the town will loosen in the course of time, to the point of completely disappearing. As already mentioned, in Talvik's later poems we often don't meet the concrete details that would let us determine exactly the space. And parallel to this is the abating of the internal turmoil, the opening of horizons, understanding that after the grim autumn and the freezing winter follows inevitably the spring with new and fresh blossoms. Not that Talvik would completely change his pessimistic view on the human nature and history and its perspectives but he finds in himself the strength to defy it. When in those new contexts he here and there mentions cities, his relationship with them isn't personal any more. The city is no more the concrete surroundings of his lyrical I where

he is tangled and that suffocates him but he has moved to a more abstract level and is dealing with more general problems. For example in one of his cycle of poems ("Dies irae", 1934) he is not dealing so much with a suffering individual but pointing at the general threats over the world and humanity; the city jungles are here seen as the bearers of the bloody sun of the revolution.¹⁴ And perhaps it is worth mentioning that now he uses the word "city" (*suurlinn*) instead of "town" (*linn*), obviously being himself aware that in Estonia we didn't have them at this epoch, so he is consciously speaking not any more on such a personally local but on the more universal level.

Before reaching the conclusion the last, fifth group of poems must be shortly described. As mentioned before, we don't meet in Talvik's poetry the simple spatial town and countryside opposition, where the town would have all kind of negative connotations and rural life would offer the redemption. As already hinted in the poem "Dusk" the lyrical I would not find a new life in the fields and woods, instead they could only offer him a wet grave. This subject is treated in more detail in the third part of Talvik's first collection of poems. Here the decadent moods have not disappeared yet, on the contrary, in some way they are reaching their climax, but now the sufferings of an individual are not merged with the gloomy atmosphere of the town, towns are not mentioned here by a word, instead the personal anguish grows here step by step up to the point that all the country is seen in the grasp of death and demise: the windmills

¹³ TALVIK 1988, 48-49.

¹⁴ TALVIK 1988, 108.

have stopped working because there has been a crop failure, the villages are attacked by maddened rats, the farmhouses are full of dying hungry people and on the fields are lying dead bodies which are collected and burnt on huge stakes. The lyrical I, additionally tormented by his personal crises, is looking at all this and decides to leave all the miseries of the world and to die alone somewhere in the cold waters of a foggy swamp. So, to the third group of poems which offered some gentle and cheerful pictures of country life, met by the lyrical I mostly by passing not by belonging to it, we have here the heavily depressed counterpart.

To conclude it has to be said that in general the poetry of Heiti Talvik reflects the worldview of the urbanized person who is unsatisfied with the present order of things in the world. But we can't say that he would see urbanization as the main reason for this dissatisfaction. This is neither the case in his early poems, where he presents his personal pain, nor in his later texts where he deals with more general topics. We wouldn't find in his poetry the simple spatial opposition of town and countryside, the latter bringing solutions to the problems generated by the former. Of course, it is true that when he depicts a town he sees nothing pleasant: towns for him are noisy, unfriendly, dim, foggy and often corrupt places, and as he has mentioned in several poems, surrounded by walls, it means closed, clearly defined areas where free movement is limited.

The countryside may sometimes offer temporal relief but at the same time it may be the decoration to the utmost doom. Solutions to the problems of the lyrical I don't

come, for example through moving to the countryside. We can't say that he has completely lost contact with country life because in his early poems and in some of his very last texts he gets there his rare joyful experiences but it is obvious that he himself doesn't belong there essentially, he is only the passing traveller, on his way from one town to the another. And more importantly, he explicitly says in his poems that his tormented soul wouldn't find peace in the woods and fields, where he can't see the idyllic calm scenes but instead, a few of his most powerful visions of complete disaster are staged in a rural environment.

Consequently, Talvik can't see the way from his decadent and urban anguish to the redemption in the simple movement in space. As mentioned, rather than opposing town and country in his poems, the explicit opposition is generated between the present and the lost age. But as it is obvious that we can't get back the days gone, besides, as shown, their perfection may be more the result of our imagination than a historical fact, so the solutions must be found inside the lyrical I itself, regardless of his location in concrete space. In Talvik's case it means that one day he discovers that the autumn, his preferred season in early poems, isn't only the culmination of fall and decadence but also the season of fruits.

And finally, if to compare what has been said about European modernist poetry and what occurs when reading Talvik, an interesting discord appears which also happens to slightly undermine the current conviction in Estonian literary criticism which considers Talvik as some sort of local equivalent to Baudelaire. In Talvik's case, as his de-

pression grows so grows his consistency with the concrete town, and when he finds solutions to his intrinsic turmoil, the markers of (urban) environment would leave his texts: the more concrete the pain, the more concrete are the spatial images. This characteristic trait of Talvik's poetry is completely contrary to the European modernist poetry of the city with its great founder Charles Baudelaire, because, as claims G. M. Hyde, in modernist poetry "Cities get less real as they get closer: or as one gets closer to them."¹⁵ Or, as has written Claude Pichois commenting Baudelaire's poem "The Swan" ("Le Cygne"), which is one of the key texts in European modern urban poetry, Baudelaire moves from clarity to mysteriousness.¹⁶ In those contexts reference is usually made to Baudelaire's verse from "The Swan": "Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie" (Baudelaire 1975: 86). The beginning of the poem "Seven old men" ("Les sept vieillards"): "Fourmillante cité, cité pleine de rêves"¹⁷ has the same explanatory and illustrative power. The objects Baudelaire meets in the city activate his imagination that he will very soon dive into his inner world of personal memories, associations and hallucinations to the extent that it is completely impossible to speak of a clear line between them and of a so called objective reality. In Talvik's poetry we would not meet that sort of interfusion of (urban) reality and imagination, on the contrary, in his most depressed texts the reality has the strongest grasp

on him and the only alternative to it seems to be death. Baudelaire, often considered as the first poet to express the really modern sensibility, will remain in this unstable and confused and also frightened state as for example in the end of the aforementioned poem "Seven old men":

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mats, sur une mer monstrueuse et sans
bords!¹⁸

In Talvik's poetry, in accordance with the already mentioned movement from concreteness to abstraction on the level of spatial images, runs the more general shift from anxiously decadent moods to the more harmonious and, as Talvik himself said, classic (and as could be inferred from this specification, obviously less modern) world view. The moment when he finds this ability to defy all the chaos around him and expresses his belief in the poet's ability to work out the order and sense from it, is depicted in the last part of his cycle of poems "Dies irae" which is sometimes also considered as a sort of manifesto of Arbujad. When Baudelaire's boat is bobbing with no direction because the reason is incapable of grasping the steering wheel, Talvik whoops and demands the contrary:

Hädalipp kas vinnata varda
või alandlik selga küür?
Ei! Kõhklejad kõik üle parda
ja kindlamalt pihku tüür!

Trotsides katastroofi
tormipuskarit rüüpad me laev.
Meie kohus on sundida saledasse stroofi
elementide pime raev.¹⁹

¹⁵ HYDE 1991, 337.

¹⁶ PICHOS 1974, 1004.

¹⁷ BAUDELAIRE 1975, 87.

¹⁸ BAUDELAIRE 1975, 88.

BIBLIOGRAPHY

ALVER, B., *Koguja*, compiled and edited by Ele Süvalep, Tartu 2005.

BAUDELAIRE, C., *Œuvres complètes I*, Paris 1975.

HYDE, G. M., *The Poetry of the City. – Modernism 1890-1930*, edited by M. Bradbury and J. McFarlane, New York 1991, 323-348.

Talvik. *Dekadendist klassikalise luule pooldajaks. [Intervjuu Heiti Talvikuga] – Vaba Maa*, 25. IV, nr 93 (5306) 1936, 8.

KANGRO, B., *Arbujad*, Lund 1981.

PICHOIS, C., *Notices. Notes et variantes*, in: C. Baudelaire, *Œuvres complètes I*. Paris 1975, 787-1539.

PULLAT, R., *Linnad kodanlikus Eestis*, Tallinn 1978.

LANGER, A., *Six Estonian Poets in translation of Ants Oras*. Tallinn 2002.

TALVIK, H., *Luuletused*, Tallinn 1988.

TUGLAS, F., *Kogutud teosed. 7. Kriitika I. Kriitika II. - Kirjanduslik stiil*, Tallinn 1996, 413-457.

¹⁹ TALVIK 1988, 111:

Shall we flash on SOS?
Shall we cower, defeaed and humble?
No! Let go by the board those who flinch with distress
And steer straight through the rough-and-tumble!

No catastrophe made us yet squirm.
It takes stronger storm-brew to stay us.
We were born for stanzas, slim-built and firm,
To impreson the fury of Chaos.

Trans. by Ants Oras

(Six Estonian Poets 2002, 105)

Literatura urbana gallega

María López Sáñez

Universidade de Santiago de Compostela

La cultura occidental ha relegado tradicionalmente el espacio frente al tiempo tanto en la reflexión filosófica como en la narratológica, pero en los últimos tiempos se ha constatado un giro espaciocéntrico que ha concitado la atención sobre aspectos ligados a esta categoría anteriormente desatendidos. Por otra parte, la posmodernidad lleva aparejado el reconocimiento del carácter construido del espacio y el territorio a través de los modelizadores culturales. Como consecuencia, todos los problemas ligados a la categoría espacial y su construcción discursiva ocupan actualmente una posición central. Estos problemas se agudizan en los ámbitos y literaturas periféricas, lo que los convierte en medios idóneos para su análisis.

El Romanticismo fue el punto de partida de la institución social del paisaje como categoría cultural, pero durante mucho tiempo la proyección estética se mantuvo ligada al mundo natural y sólo muy posteriormente se generaron paisajes urbanos. Con todo, en la actualidad la estetización ha alcanzado plenamente los espacios urbanos, más desde la perspectiva de lo sublime que de la de lo bello: "We can see a displacement of the sublime from nature to urban experience".¹ De hecho, hoy en día es en el escenario urbano donde se constata un mayor dinamismo paisajístico, lo que conlleva un enriquecimiento semiótico de los espacios, que se cargan de múltiples significados, incluso contradictorios.

¹ CROWTHER 1989, 164.

El imaginario urbano del siglo XXI es, pues, complejo y contradictorio. Pilar Marín² expresa esta ambigüedad a través de un conjunto de dualidades que toma de Leo Marx: individualidad / anonimato; contacto humano / aislamiento; orden / caos; desesperación y corrupción / vitalidad y energía; posibilidad y esperanza / desilusión y destrucción; libertad / deshumanización; belleza / horror. En la ciudad se contienen, simultáneamente, el progreso, el orden, la racionalidad y el equilibrio arquitectónico, pero también el caos dionisiaco, la destrucción, el desasosiego y la soledad.³

El estudio de la ciudad desde la perspectiva de una sociedad y una literatura periférica como la gallega no simplifica, sino que intensifica, estas ambivalencias, puesto que la construcción identitaria llevó implícita una visión de la ciudad como alteridad que posteriormente dio paso a un proceso de identificación y apropiación. Tal como expresa Moreno Villar,⁴ las ideas de "aldea" y "ciudad" son, en la literatura y el pensamiento nacionalista gallegos, mucho más que simples referentes espaciales.

El discurso literario gallego y otros en situación análoga resurgieron, tras una larga etapa de silencio, al amparo del clima romántico. Formaba parte del ideario del Romanticismo un rechazo hacia la institución social que se expresó ocupacionalmente en una visión disfórica y degradada de la ciudad. Es éste sólo uno de los aspectos en los que el Romanticismo reaccionó frente a la Ilustración, que había impulsado una imagen de la ciudad marcada por

² MARÍN 2001.

³ LEHAN 1998.

⁴ MORENO VILLAR 1997, 323.

el optimismo y la confianza en el progreso humano. Si a esto sumamos que, como hemos afirmado anteriormente, en el Romanticismo se consolida la creación de la categoría cultural del paisaje como compensación simbólica que permite conservar el nexo con un mundo natural que había empezado a romperse con la revolución industrial, resulta lógico que la literatura gallega tuviese, en este contexto, una marcada impronta paisajística y rural.

La obra que recoge por primera vez el término paisaje en gallego, y que lo repite hasta cuatro veces en un breve prólogo, *Cantares gallegos*⁵, tiene como finalidad manifiesta hacer una reivindicación de la dignidad de Galicia a través de la descripción de la belleza de su paisaje. Éste pasó a ser una de las condiciones simbólicas de una identidad emergente. La recurrencia intertextual hizo posible el establecimiento de una imagen-tipo operativa y reconocible. Este discurso reivindicativo se basó, pues, en el ámbito rural y el paisaje natural y participó de la reivindicación de lo popular y el rechazo de lo urbano consustanciales al Romanticismo.

La estética realista de la segunda mitad del siglo XIX tampoco favoreció la inclusión de la realidad urbana:

E, claro, falar de realismo, do realismo naturalista ou do realismo xenético, que é o propio do século, é falar de verosimilitude e de referencia extratextual; é falar de verificabilidade, e iso, en Galicia, debido ó vehículo lingüístico que se pretendía empregar, restrinxía a temática ó ámbito rural e suburbano.⁶

Pueden, por supuesto, buscarse excepciones. El primer libro del Rexurdimento, *A*

*gaita gallega*⁷ de Xoán Manuel Pintos, incluye una alabanza de la ciudad de Pontevedra en su "foliada sexta". Algo análogo sucede en el caso de la narrativa. La primera novela, *Maxina ou a filla espúrea*⁸, no puede considerarse rural, dada la fuerte presencia de las clases aristocráticas y la consiguiente inclusión del castellano. Incluso puede calificarse como urbana la que ha sido considerada la mejor novela del Rexurdimento gallego, *A tecedeira de Bonaval*⁹ de López Ferreiro, que recrea el Santiago de mediados del siglo XVI. Además, a finales de siglo, *Pé das Burgas*¹⁰ de Francisco Álvarez de Nóvoa, supone, en palabras de Dolores Vilavedra, el surgimiento de una actitud literaria "de pretensions modernizadoras e que aposta por unha narrativa urbana, burguesa, psicoloxista e detallista".¹¹ De este modo, junto al predominio del ruralismo costumbrista, ya en el siglo XIX se deja sentir un intento contrario de apropiarse conscientemente del escenario urbano.

El período comprendido entre 1916 y 1936 se caracteriza por una vocación de modernidad y universalidad. Los autores de esta época son los que "conquistaron o ámbito urbano para a novela e a narrativa galega"¹² y, de hecho, algún proyecto editorial muestra el grado de consciencia e intencionalidad con que se produjo este proceso: la colección de novela corta que mantuvo la editorial Lar entre 1924 y 1927 tenía como finalidad la conquista de un público urbano. La extracción urbana de los componentes de la Xeración Nós, vin-

⁵ DE CASTRO 1980.

⁶ TARRÓ VARELA 1994, 180.

⁷ PINTOS 2002.

⁸ VALLADARES 1970.

⁹ LÓPEZ FERREIRO 1985.

¹⁰ ÁLVAREZ DE NOVOA 1988.

¹¹ VILAVEDRA 1999, 148.

¹² TARRÍO 1994, 205.

culados a la ciudad de Ourense, jugó también un papel protagónico.

La época de preguerra supuso, pues, un hito fundamental en la incorporación de la ciudad a la narrativa gallega, pero el análisis de la obra de estos autores revela alguna de las ambigüedades y tensiones del proceso. En primer lugar, esa ciudad era, en términos del propio Vicente Risco, una “compenetración de cidade e campo” y los símbolos que se le asocian, como la carretera (sirviéndose, precisamente, del castellanismo), son vistos de modo marcadamente disfórico.¹³ *O porco de pé* de Risco¹⁴ es, a través del personaje de don Celidonio, un retrato mordaz de la clase urbana comerciante y foránea. La obra de Risco ilustra de manera precusora la actitud dominante hacia la ciudad en la novela gallega moderna: siendo urbana, es antiurbana; introduce los arrabales y no crea una estética del espacio urbano. A pesar de su procedencia urbana, Vicente Risco manifestará preferencia por lo rural, de modo que, escribiendo sobre todo sobre la ciudad, lo hace en realidad contra ella.¹⁵ Por su parte, Otero Pedrayo sitúa en la ciudad a los hidalgos embrutecidos que abandonan las obligaciones de la tierra. Por eso se puede decir que la Galicia que los hombres de Nós pensaron “desde o cerne urbano ourensán”, fue, esencialmente, “campesiña e hidalga”.¹⁶

Esto se percibe, incluso, cuando se aproximan al *Bildungsroman*. El género de la novela de formación ha hecho un uso extenso de la oposición campo / ciudad, de manera que el paso de la inocencia a la

madurez —frecuentemente revestida de degradación— se expresa espacialmente mediante un paso del campo a la ciudad. Esta línea argumental adquiere, en el ámbito gallego, matices de alegoría nacional y, cuando la formación adquiere un matiz positivo, como en *Arredor de si* de Ramón Otero Pedrayo¹⁷, el cosmopolitismo apátrida se resuelve en un regreso al campo.

En muchos autores de posguerra se puede seguir constatando el predominio de los escenarios rurales. La obra más popular de Ánxel Fole, *Á lus do candil. Contos a carón do lume*,¹⁸ tiene como escenarios la serra del Courel y las tierras de Quiroga, epítome de la Galicia menos urbana. Nuevamente, es un autor orensano, Eduardo Blanco-Amor, quien va a dar mayor presencia a los espacios urbanos en su obra narrativa, tanto al Buenos Aires al que llegó en 1919 como a la propia ciudad de Ourense, la *Auria* de sus principales obras: *A esmorga*,¹⁹ *Os biosbardos*²⁰ o *Xente ao lonxe*²¹.

El siguiente paso importante en el asentamiento de la ambientación urbana vendrá de la mano de un grupo conscientemente implicado en el proceso de modernización de la literatura gallega: la *Nova Narrativa*. Guiaba al grupo la pretensión de incorporar los hallazgos experimentales de la novela europea de la 1ª mitad del siglo XX y no sólo del *Nouveau Roman* al que remite su nombre. El giro urbano se convirtió en parte del proyecto y se plasmó en el Lugo de *A semellanza*²² de M^a Xo-

¹³ RISCO 2003.

¹⁴ RISCO 2003.

¹⁵ VENTURA 1997, 171.

¹⁶ VILLARES 2004, 410.

¹⁷ OTERO PEDRAYO 2004.

¹⁸ FOLE 1991.

¹⁹ BLANCO-AMOR 2004.

²⁰ BLANCO-AMOR 2003.

²¹ BLANCO-AMOR 2003.

²² QUEIZÁN 1995.

sé Queizán, el Nueva York de *Cara a Times Square*²³ de Camilo Gonsar o los espacios urbanos genéricos de *Arrabaldo do norte*²⁴ de Xosé Luís Méndez Ferrín. En esta misma época, otro autor orensano, Carlos Casares, acoge la realidad urbana y suburbial en obras como *Vento ferido*²⁵, *Cambio en tres*²⁶ o *Xoguetes para un tempo prohibido*²⁷, ambientada en la Compostela estudiantil de los años 60. Esta década es decisiva para el éxodo del campo a la ciudad, aspecto que se plasmará también en obras como *Adiós, María* de Xohana Torres²⁸, ambientada en Vigo.

La llegada de la democracia marca una inflexión. La importancia creciente de los premios en el sistema literario va acompañada de un aumento de la producción y el cultivo de nuevos subgéneros. Por lo que respecta al espacio urbano, tiene una relevancia especial el género negro, iniciado por *Crime en Compostela*²⁹. Ramiro Fonte, Manuel Forcadela, Román Raña o Ramón Caride Ogando lo revisitaron manteniendo la característica ambientación urbana.

En los últimos años, Manuel Rivas y Suso de Toro, las dos figuras de mayor proyección en la actualidad, han tratado de modo distinto el espacio urbano. La obra de Manuel Rivas focaliza la tensión entre la cosmovisión gallega tradicional de base rural y la emergente cultura urbana. La obra de Suso de Toro puede considerarse urbana en su conjunto. Significativamente, esta elección va unida a una actitud ruptu-

rista respecto a la tradición que se plasma también en el propio lenguaje.

Aunque la tendencia ruralista y paisajística ha sido dominante en la historia de la literatura gallega y ha tenido una innegable operatividad y dimensión identitaria, la presión crítica para que se asuman los parámetros de los sistemas literarios normalizados ha promovido desde un momento temprano la asunción del espacio urbano como un signo deseable de normalización y modernidad narrativas. El ruralismo es una de las marcas que Antón Figueroa³⁰ señala para los textos en situación de subalternidad cultural, por lo que pasa a convertirse en un signo visible de un determinado modo de construcción nacional. El rechazo posmoderno a las metanarrativas totalizantes que sean interpretables en clave de alegoría nacional afecta, de este modo, a un aspecto sólo aparentemente inocuo como es la ambientación.

Las historias de la literatura gallega de Anxo Tarrío³¹ y Dolores Vilavedra³² prestan atención a la emergencia de lo urbano como un signo positivo de modernización, equiparado, en el primer caso, a la conformación de un lector implícito activo y cooperante y, en el segundo, a la adopción de una modalización polifónica no unificada axiológicamente. Si a estas referencias críticas sumamos los intentos de promoción editorial de la ambientación urbana (por ejemplo a través de la colección *Caderno de viaxe* de Edicións Xerais) es evidente que el deseo del espacio urbano es explícito y largo ya en el tiempo.

²³ GONSAR 1989.

²⁴ MÉNDEZ FERRÍN FERRÍN 1999.

²⁵ CASARES 1997.

²⁶ CASARES 2004.

²⁷ CASARES 2005.

²⁸ TORRES 2000.

²⁹ REIGOSA 2000.

³⁰ FIGUEROA 1988.

³¹ TARRÍO 1994.

³² VILAVEDRA 1999.

La manera de representar el espacio en un texto literario condiciona la actitud del lector hacia el texto.³³ Un espacio descrito con detalle, cargado de valores simbólicos, incitaría a una lectura intensiva, orientada a la comprensión; un espacio estereotipado, apenas descrito, programaría desde el texto una lectura extensiva, lineal, progresiva. De modo semejante, en sistemas literarios en situación de subalternidad cultural, la ambientación rural está ligada a una lectura identitaria, en clave de alegoría nacional; mientras que la urbana abre un horizonte de expectativas de ruptura de la tradición.

La tendencia actual a desmitificar las construcciones esencialistas y sustituirlas por un nacionalismo de base pragmática pone en marcha un nuevo uso de la literatura para contribuir al ideario nacionalista mediante el fingimiento de una situación normalizada y la incorporación a las tendencias de la posmodernidad, a la literatura de quiosco y consumo, a las nuevas tecnologías y, por supuesto, al escenario urbano. Por esto mismo, las dificultades que se perciben para una normalización definitiva (persisten problemas para el asentamiento de una estética positiva del paisaje urbano y una tendencia al dominio de lo suburbial, hacia los arrabales marcados por la interpenetración de rural y urbano) son muy significativas respecto al poder y persistencia de las construcciones simbólicas identitarias. Cabe preguntarse, incluso, si la eliminación radical del aparato simbólico no afectaría también a la última de las marcas, la lengua, substrayendo así el texto al sistema literario gallego. La lentitud del proceso de conquista del espacio urbano obedece a que la elec-

ción del espacio narrativo no sólo no es un elemento auxiliar sino que implica una postura respecto a la tradición, la identidad y el papel social del texto literario.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ÁLVAREZ DE NÓVOA, F., *Pé das Burgas*, Vigo 1988.
- BLANCO-AMOR, E., *Xente ao lonxe*, Vigo 2003.
- BLANCO-AMOR, E., *Os biosbardos*, Vigo 2003.
- BLANCO-AMOR, E., *A esmorga*, Vigo 2004.
- CASARES, C., *Vento ferido*, Vigo 1997.
- CASARES, C., *Cambio en tres*, Vigo 2004.
- CASARES, C., *Xoguetes para un tempo prohibido*, Vigo 2005.
- DE CASTRO, R., *Cantares gallegos*, en *Poesía completa en galego*, ed. de Benito Varela Jácome. Vigo 1980, 63-196.
- FOLE, Á., *Á lus do candil. Contos a carón do lume*, Vigo 1991.
- GONSAR, C., *Cara a Times Square*, Vigo 1989.
- LÓPEZ FERREIRO, A., *A tecedeira de Bonaval*, Vigo 1985.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L., *Arrabaldo do norte*, Vigo 1999.
- OTERO PEDRAYO, R., *Arredor de si*, Vigo 2004.
- PINTOS, X. M., *A gaita gallega*, Vigo 2002.
- QUEIZÁN, M^a X., *A semellanza*, Barcelona 1995.
- REIGOSA, C., *Crime en Compostela*, Vigo 2000.
- RISCO, V., *O porco de pé*, Vigo 2003.

³³ JOUVE 1997.

TORRES, X., *Adiós, María*, Vigo 2000.

VALLADARES, M., *Maxina ou a filla espúrea*, Vigo 1970.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

CROWTHER, P., *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, Oxford 1989.

FIGUEROA, A., *Diglosia y texto*, Vigo 1988.

JOUVE, V., *Espace et lecture: la fonction des lieux dans la construction du sens*, en *Création de l'espace et narration littéraire*, edición de Gérard Lavergne. *Cahiers de Narratologie* nº 8: (Université de Nice) 1997, 177-191.

LEHAN, R., *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley 1998.

MARÍN, P., *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*, Sevilla 2001.

MORENO VILLAR, X. M., *O campo e a cidade na literatura e pensamento galegos*, en *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos*, vol. II: 323-332, Oxford 1997.

TARRÍO VARELA, A., *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*, Vigo 1990.

VENTURA, J., *Cidade e alteridade en O porco de pé de Vicente Risco*, en *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos*, vol. II: 163-182, Oxford 1997.

VILAVEDRA, D., *Historia da literatura galega*, Vigo 1999.

VILLARES, R., *Historia de Galicia*, Vigo 2004.

La fuite de la ville: trajectoires comparées d'Atxaga et de Houellebecq

Ur Apalategi
UPPA

La lecture de deux œuvres importantes de la littérature actuelle –celles de Michel Houellebecq et Bernardo Atxaga– nous conduit à observer un certain éloignement de la ville. Cet éloignement se produit, plus exactement, à partir de *Plateforme* (2001) –ou plutôt dans les dernières pages des *Particules élémentaires* (1998), qui précèdent le roman *Plateforme*–, et se consolide dans la dernière œuvre de Houellebecq, *Possibilité d'une île* (2005). Le même éloignement a lieu dans l'œuvre de Bernardo Atxaga, mais de façon différente. Après une fuite revendiquée par le narrateur écrivain d'*Obabakoak* (1988), Atxaga réinvestit la ville le temps d'un roman –*L'Homme seul* (1993)–, puis s'en éloigne de nouveau avec *El hijo del acordeonista* (2005). Cet abandon de la ville serait un signe creux si la ville n'avait joui d'une centralité indéniable dans les œuvres antérieures desdits auteurs. Et la question du sens profond de la fuite que nous nous proposons d'analyser manquerait de conséquences théoriques si les deux auteurs n'étaient si différents, tant du point de vue stylistico-thématique que par leurs profils sociologiques, «ethniques» voire médiatiques respectifs. D'un côté, nous nous trouvons face à un auteur du premier monde littéraire expert en dérapages médiatiques contrôlés. Son œuvre dérive d'une unique matrice thématique, à savoir, le sexe comme révélateur de la névrose de l'occidental des classes moyennes urbaines et sa principale arme litté-

raire est un humour aussi agressif que désespéré. En face, nous avons affaire à un auteur plus austère, originaire du tiers-monde littéraire et qui jouit d'une image de sage de la périphérie, dont l'univers se structure autour d'une topographie dichotomique (Obaba/monde «normal») qui symbolise sa difficile situation dans le premier monde et l'impossible oubli du passé. Or, tant Atxaga que Houellebecq, à un moment donné, qui pourtant ne correspond pas à un moment historique concret (c'est-à-dire à un moment d'action collective, comme le retour à la nature après mai 68, par exemple), mais plutôt à un moment individuel de leurs trajectoires d'auteurs, tournent le dos à la ville –comme entité symbolique– après que celle-ci a mobilisé tous leurs efforts durant les étapes antérieures de leur développement en tant qu'auteur. La répétition dans les œuvres de deux auteurs contemporains, mais surtout de deux auteurs arrivés à maturité littéraire et récompensés par le succès, d'un fait remarquable en soi et porteur d'interrogations –la fuite de la ville– nous paraît être une donnée suffisamment intéressante pour qu'on essaye d'en sonder le sens. Pour ce faire, et avant de nous plonger dans l'étude détaillée de la forme littéraire qu'adopte ladite fuite dans les œuvres romanesques respectives des deux auteurs, il est nécessaire de définir avec clarté et précision les deux concepts centraux de notre analyse: la ville et la trajectoire.

Qu'entendons-nous par la ville ? La littérature étant, par essence, un discours symbolique et indirect sur la réalité, on conviendra que ce n'est pas la même chose de parler de la ville dans une conversation de la vie quotidienne ou dans une œuvre littéraire. C'est pourquoi nous nous limiterons ici à parler de la ville dans

les romans de ces deux auteurs, c'est-à-dire de la représentation littéraire de la ville. Ce qui nous amène, logiquement, à reformuler notre question initiale: Que représente la ville pour la littérature? Eh bien, pour le dire avec les mots de Valéry, –qui parle de Paris, ville littéraire par antonomase–, [la ville] «est une fonction nécessaire de la structure littéraire»¹. La ville, surtout lorsque l'auteur de la fiction choisit d'en situer l'action dans la capitale de son champ littéraire national, devient le symbole même dudit champ. Si l'on suit cette logique interprétative, la distance qui sépare le personnage de la ville, ou bien sa position dans la ville, deviennent à leur tour des métaphores de sa position dans le champ littéraire et de sa distance par rapport au centre de la vie littéraire nationale. Toutefois, il convient d'apporter quelques nuances, si l'on désire éviter des erreurs. En effet, tous les champs littéraires nationaux ne possèdent pas la même structure. Par exemple, si Paris est la capitale littéraire indiscutable du champ littéraire français, et même un des centres majeurs de la vie littéraire mondiale, en revanche les caractéristiques structurales du système littéraire basque ne répondent pas au même schéma. Il se peut que la capitale littéraire basque soit Saint-Sébastien, mais celle-ci n'a pas la prépondérance équivalente à celle de Paris dans le système français. En outre, nul besoin de préciser que Saint-Sébastien ne joue aucun rôle dans le système littéraire international. Pour terminer, depuis que les œuvres littéraires produites en euskara sont traduites et présentées aux prix nationaux espagnols –c'est le cas depuis la fin des années 80– il est indispensable de tenir

compte de l'attraction exercée par les capitales littéraires espagnoles (Madrid et Barcelone) sur le système littéraire basque. Pour toutes ces raisons, les interprétations que nous élaborerons à partir des textes de Houellebecq et ceux d'Atxaga ne sauraient être automatiques et identiques.

Quant au concept de trajectoire, nous l'emploierons selon la définition qu'en donne Pierre Bourdieu comme «la série de positions successivement occupées par un même agent»² dans l'espace social changeant dont fait partie le champ littéraire. Il s'agit, donc, d'une vision sociologique de concepts non sociologiques comme peuvent l'être celui de «carrière littéraire» ou encore celui de «biographie de l'auteur». Quel est l'emplacement de l'auteur dans le champ littéraire lorsqu'il publie telle œuvre? Et, pour être plus précis: Quelle position occupe l'auteur dans le champ littéraire au moment où commence, dans son œuvre, la fuite de la ville? Ou encore, étant entendu que chaque position occupée dans le champ signifie l'exclusion des autres positions et que, par conséquent, à mesure que l'on parcourt l'espace social on subit un vieillissement social, qu'il est impossible de revenir en arrière, de varier: A quel moment «m» de sa trajectoire se trouve l'auteur lorsque se produit la susmentionnée fuite de la ville dans son œuvre?

Ainsi, ne s'agit-il finalement que de prolonger l'analyse proposée par Bourdieu du parcours parisien de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Parcourir la géographie de la ville; c'est parcourir la structure du champ littéraire. La seule variante que la présente étude ambitionne d'ajouter au modèle bourdie-

¹ VALÉRY 1960, 1007-1010.

² BOURDIEU 1992, 359.

usien est que, d'une part, nous ne nous trouvons plus ici à l'époque moderne ou si l'on préfère au XIXe siècle, époque de l'État-nation dont le centre unique et indiscutable est la ville-capitale littéraire, mais dans une ère postmoderne ou globalisée dans laquelle un système littéraire polycentrique a pris le relais, modifiant sensiblement le statut de la ville-capitale littéraire. D'autre part, nous nous proposons de commencer à étudier de façon systématique ce que nous nommerons la «trajectologie littéraire», potentielle sous discipline de la socioanalyse littéraire qui prétend élaborer une typologie des possibles trajectoires dans la république mondiale des lettres. Parce que nous sommes convaincus que la dite typologie permettrait de comparer de façon différente à celle qui a cours des auteurs a priori distants les uns des autres. Exercice auquel nous nous soumettons ici même en comparant deux auteurs aussi différents – par leur origine, par leur thématique– que Michel Houellebecq et Bernardo Atxaga.

LA FUITE

Commençons par la description brute de l'éloignement progressif de la ville qui peut s'observer dans ces deux corpus romanesques.

Le premier livre de Bernardo Atxaga, le roman *Ziutateaz* [De la Ville] (1976), nous fait le récit du parcours de Scardenalli de sa périphérie natale jusqu'à la Ville qu'il finira par dominer à la fin du roman, en en devenant le nouveau dictateur. Nous nous trouvons, donc, face à une version démoniaque et nihiliste du parcours paradigmatique imposé à son héros Rastignac par Balzac. Le célèbre cri de guerre de Rastignac, « A nous deux Paris ! », nous

indique sans ambiguïté aucune, qu'il s'agit de conquérir la ville-capitale littéraire, Eldorado de l'écrivain assoiffé de gloire littéraire. L'anti-héros maléfique d'Atxaga également, entend conquérir la Ville-capitale littéraire, coûte que coûte, au prix même d'une perte ou d'une altération de son identité.

À la fin des années 70, Atxaga renonce à la ville pour créer peu à peu, d'œuvre en œuvre, son propre espace littéraire, Obaba, sublimation de la périphérie du système littéraire. Topos rural, néo-rural, ou purement littéraire, presque abstrait devrait-on dire. Mais également, et ce de façon significative, topos ouvertement et intentionnellement anti-urbain. Cette étape de la production atxaguienne correspond à une première fuite de la ville.

Après le succès international d'*Obabakoak* en 1989, Atxaga et ses héros –le Carlos de *L'Homme seul* (1993), l'Irene de *Zeru horiek* (1995)– retournent à la ville. Barcelone est l'endroit choisi. Carlos ne sait pas s'il souhaite s'installer définitivement à Barcelone ou au Pays Basque et son Obaba natale. Irene fuit Barcelone qui pour elle est devenue une prison –littéralement– mais c'est pour essayer de vivre dans une autre ville, Bilbao, première ville basque qui apparaît sous son vrai nom dans l'œuvre romanesque d'Atxaga. Malheureusement, le retour à un Pays Basque sous l'emprise de l'idéologie nationaliste radicale s'apparente au retour à une prison mentale.

Le dernier opus atxaguien, *Soinujolearen semea* (2003) nous parle d'une double fuite. Fuite du Pays Basque, allégorisé par Obaba, mais également fuite des grandes cités de dimension mondiale. Le personnage central David est un « indiano » (immigrant économique basque qui s'est

installé en Amérique) qui vit et travaille comme comptable dans un *ranch* situé dans l'arrière-pays californien, entre San Francisco et Los Angeles.

Intéressons-nous au cas Houellebecq, maintenant. Dans son premier roman, *Extension du champ de la lutte* (1994), le héros, bien que vivant à Paris, est régulièrement envoyé dans la déprimante province française par son sadique supérieur hiérarchique. Par conséquent, on ne peut parler de fuite mais d'un éloignement imposé. L'antihéros houellebecquien désire vivre à Paris, et vivre mieux. On peut affirmer que le désir de la ville-capitale littéraire est l'unique impulsion qui anime une vie désertée par l'espérance ou par la libido sexuelle.

Dans *Les Particules élémentaires* (1998), le personnage houellebecquien se dédouble en deux demi-frères, Bruno et Michel, qui parviennent, chacun de son côté, à « monter à Paris ». L'ascension jusqu'à la capitale se fait peu à peu, en partant de la décourageante province. À la fin du roman, l'un des deux frères, Michel, le scientifique visionnaire –et le fait qu'il soit visionnaire n'est pas anodin–, montre une première velléité de fuite de la ville en quittant Paris pour aller s'installer dans la verte campagne irlandaise.

Dans le roman suivant, *Plateforme* (2001), le héros, qui se nomme également Michel, vit à Paris mais a pris l'habitude de s'en évader régulièrement pour faire du tourisme sexuel dans des pays aussi éloignés qu'exotiques. Au cours d'un de ces voyages il va connaître Valérie, qui travaille dans le secteur du tourisme. Progressivement, Michel va collaborer avec elle dans l'élaboration d'un nouveau produit touristique qui va obtenir un succès mondial. Grâce à l'argent accumulé il choisira de

s'installer définitivement en Thaïlande, laissant derrière lui le froid Paris. LA fuite de la ville- capitale littéraire est désormais un élément central de la problématique existentielle développée dans le roman.

Dans son dernier roman, *Possibilité d'une île* (2005), le héros Daniel abandonne Paris pour aller vivre près d'Almeria (Espagne), dans une luxueuse résidence balnéaire. Il continue pourtant de visiter régulièrement Paris pour gérer sa carrière de show man international, et quand il le fait il loge au Lutetia, célèbre cinq étoiles parisien. Outre ces déplacements, Daniel passe beaucoup de temps à Madrid où il a fait la connaissance d'une jeune et attirante actrice –Esther– et, enfin, une partie importante de l'action se déroule sur l'île de Lanzarote où Daniel assiste et participe à l'avènement et la montée en puissance d'une secte qui promet l'immortalité via la révolution biogénétique. Parallèlement à celle ligne narrative, il y a une deuxième ligne dans laquelle le descendant –ou plutôt le clone– de Daniel nous parle en ligne directe du futur lointain, depuis *l'éternité*, qui peut être admise comme un *topos* supplémentaire.

La première conclusion à laquelle nous parvenons est que la fuite ne se produit pas au commencement de la trajectoire de ces deux auteurs mais après qu'ils ont récolté au moins un succès littéraire de taille.

Essayons maintenant d'interpréter ces fuites de la ville en nous plongeant dans le détail des trames romanesques de ces deux séries de romans.

LE SENS DE LA FUITE ATXAGUIENNE

Le premier livre de Bernardo Atxaga, le roman intitulé *Ziutateaz [De la ville]* (1976), nous narre le parcours qu'effectue Scardenalli de sa périphérie natale à la Ville dont il va devenir le nouveau dictateur. Ainsi, nous nous trouvons face à une version démoniaque et nihiliste du parcours paradigmatique imposé par Balzac à son héros Rastignac, célèbre pour son cri provocateur «A nous deux Paris!». Il s'agit de conquérir, coûte que coûte, la ville-capitale littéraire, véritable Eldorado de l'écrivain assoiffé de gloire littéraire, même si le prix à payer est celui d'une perte ou d'un changement d'identité.

À la fin des années 70, Atxaga renonce à la ville pour créer progressivement, au fil de ses oeuvres, son propre espace littéraire, sublimation de la périphérie du système littéraire, Obaba. Topos rural, néo-rural, ou purement littéraire, autrement dit, presque abstrait. Mais également, et de manière significative, topos clairement et délibérément anti-urbain. Cette étape de l'œuvre atxaguienne correspond à une première fuite de la ville.

Le fait de tourner le dos à la ville – terrain de prédilection de l'affrontement littéraire – fait partie d'une stratégie permettant de gravir les échelons du champ littéraire. Constatant que sa voix se noie dans la cacophonie urbaine du centre du système littéraire (basque comme mondial), l'Atxaga des années 80 tente d'assaillir la forteresse littéraire par la porte périphérique – symbolisée par le village, le rural, les histoires pré-freudiennes des gens d'autrefois -. On peut dire que ce rejet de la ville, ce recul teinté de snobisme

vis-à-vis de la ville, constitue une approche littéraire post-moderne.

Il se peut également que la fuite de la ville dans *Obabakoak* ait un lien avec la «dépression» que provoque chez lui le fait de savoir qu'il n'y a pas de ville basque, c'est-à-dire qu'il n'existe pas de champ littéraire basque structuré autour d'une ville-capitale littéraire nationale. Lorsque lui est offerte la possibilité de publier la traduction d'*Obabakoak*, la ville, en tant que symbole du centre du système littéraire, ne provoque plus chez Atxaga de réaction dépressive. Parce qu'il en fait désormais partie, de cette ville. Le prix national de 1989 et la consécration internationale qui s'ensuit le transforment en «centre de la périphérie» – l'auteur le plus important du système littéraire périphérique basque – et dans le même temps, en «périphérie du centre» – à savoir, un auteur relativement périphérique du système littéraire espagnol, et surtout du système international.

Désormais tourné vers le système littéraire espagnol et international, il écrit le roman *Gizona bere bakardadean (L'homme seul - 1993)* qui est une nouvelle tentative de conquête de la ville, soit de la centralité dans le système. Cette fois il ne s'agit pas d'une ville anonyme, mais de Barcelone, qui partage le titre de capitale littéraire espagnole avec Madrid, et surtout jouit d'un statut de capitale littéraire et artistique internationale, pouvant ainsi symboliser à la perfection la position d'Atxaga dans l'espace littéraire mondial. Le héros Carlos vit et travaille dans un hôtel des environs de la ville – image topographique de la position périphérique qu'il occupe respectivement dans les deux systèmes, espagnol et mondial. La

tentative d'assaut du centre est vécue par l'auteur comme un échec, ce qu'il confessera, deux ans plus tard, dans l'ouvrage *Horas extras*.

Au bout du compte, de quoi peuvent bien traiter les écrivains nés dans un village du Maroc ou, je personnalise, du Pays Basque ? Il serait étrange, tout au moins dans leurs premiers ouvrages, qu'ils fassent de la métalittérature ou du roman de campus dans le style d'Oxford. Il serait plus étrange encore que le marché éditorial européen, ou le public lui-même, accepte que l'un de ces écrivains fasse ce que font les écrivains de la métropole. "Nous avons déjà des romans intellectuels, des romans sophistiqués, des romans d'avant-garde », dirait la métropole par le biais de son chœur de voix, « nous avons besoin, de littérature de la mémoire, qui fasse écho d'autres lieux marginaux. Un peu d'exotisme, s'il vous plaît [...] »

Comme la littérature basque ne possède pas de capitale littéraire bascophone, et encore moins de taille internationale, elle relève du tiers-monde littéraire. Atxaga prend conscience qu'en écrivant en basque – et même s'il est son propre traducteur en espagnol –, il est condamné à la périphéricité, au registre de l'exotique, du rural, et qu'on ne va pas le laisser investir la ville, le centre du système littéraire, tant espagnol qu'international. Sa voix d'écrivain se perd à nouveau dans la cacophonie urbaine du système littéraire mondial. Ecrire depuis et sur la ville ne lui confère pas la moindre originalité et personne ne l'écoute – bien qu'il conduise sa tentative intelligemment, en utilisant le thème de la lutte armée d'ETA comme appât à l'intention du public espagnol ou international, ce thème étant (malheureusement) le seul et unique qui, tout en étant totalement basque, offre en même temps une dimension internationale.

D'autre part, écrire à nouveau sur le rural ou exclusivement sur le fait basque est quelque chose qui frustre Atxaga et le condamne à demeurer définitivement un périphérique du centre. Il s'ensuit que l'auteur traverse une longue crise d'identité de presque dix ans, durant laquelle il affirmera vouloir cesser d'être Bernardo Atxaga pour reprendre une carrière d'écrivain sous un nouveau nom, un nom vierge qui lui permette d'écrire sans avoir à traîner derrière lui tout ce que suppose le fait d'être Bernardo-Atxaga-écrivain-basque. Il prétendra également, durant cette crise, vouloir abandonner la langue basque.

Le thème de la fuite de la ville réapparaît avec la dernière parution de l'auteur et suppose une tentative pour sortir de l'impasse.

Après un silence romanesque d'une dizaine d'années, *El hijo del acordeonista* (*Le fils de l'accordéoniste* - 2005) sera finalement, la réponse complexe et passionnante d'Atxaga au dilemme spatial qu'il vit depuis qu'il évolue simultanément dans les systèmes littéraires basque, espagnol, et mondial. Le principal narrateur est Joseba (ou José) – le véritable nom d'Atxaga étant José ou Joseba Irazu – mais le héros du roman est un ami de Joseba – David, le fils de l'accordéoniste d'Obaba – qui vient de mourir en Californie, après avoir vécu ses dernières années dans un *ranch* – version mondialisée de la ferme d'Obaba – aux côtés de sa compagne américaine Mary Ann et de leurs deux filles. Le *ranch* de Stoneham, qui se trouve près de la petite ville de Three Rivers, et à une centaine de kilomètres de San Francisco, est une image adéquate de la position qu'occupe Atxaga dans le système littéraire mondial.

San Francisco est l'une des villes les plus cosmopolites des Etats-Unis, et peut ainsi symboliser le champ littéraire mondial. David-Atxaga vit donc dans la périphérie proche du centre du système littéraire mondial, et dans un ranch qui se trouve à côté de la rivière Kaweah (nom indien). La rivière au nom indien pourrait, de la même manière, symboliser la source d'inspiration non-urbaine d'Atxaga, auteur basque, *ergo* indigène du système-monde. Atxaga est un auteur périphérique du système mondial, mais un auteur qui, même modestement, participe à la vie littéraire internationale. C'est un des *happy few*, des heureux élus qui jouissent du privilège d'être traduits dans les principales langues littéraires mondiales, même s'il le fait à partir de son exotisme intrinsèque d'auteur basque (en fin de compte, dans cet ouvrage, Atxaga raconte à nouveau des histoires d'Obaba). Le déplacement du héros-narrateur David en Amérique pourrait être interprété comme une forme de snobisme envers le système littéraire espagnol qui ne lui a pas donné ce qu'il en attendait. La fuite de la ville (de la Barcelone des romans des années 90) est pour l'auteur une manière de faire savoir au système littéraire espagnol qu'il ne dépend plus de lui pour exister dans le système littéraire mondial. C'est une manière de dire que la strate nationale de la vie littéraire mondiale n'a plus de pertinence.

À partir de là, Atxaga renonce à la ville comme objet national du désir littéraire pour se concentrer sur le vaste et polycentrique espace post-moderne de la vie littéraire internationale.

Le ranch de l'Amérique, qui symbolise la reconnaissance littéraire mondiale obtenue grâce au néo-ruralisme

d'*Obabakoak*, a permis à David d'être heureux. Mais il n'a fait qu'approcher le paradis: il n'est jamais parvenu à être central au centre.

L'une des choses les plus surprenantes du roman tient dans le fait qu'il nous raconte comme se sont connus David et son épouse américaine, Mary Ann. Le registre sentimental n'est pas habituel dans la littérature d'Atxaga. Cela dit, ce récit ne fait que renforcer notre hypothèse interprétative. David entreprend un voyage à la ville – en l'occurrence, San Francisco – et c'est là qu'il fait la connaissance de Mary Ann, professeur de traduction littéraire (le symbolisme de la profession de Mary Ann est tellement limpide qu'il ne nécessite pas de traduction). Il ne pouvait en être autrement, il ne pouvait rencontrer le symbole de la connexion de l'auteur avec son lectorat international – son épouse traductrice – que dans le contexte de la ville, parce que l'introduction des auteurs sur le marché littéraire international ne peut s'opérer que dans les capitales littéraires, c'est-à-dire là où les grandes maisons d'édition traduisent les auteurs.

Dès que David lui dévoile son origine basque, Mary Ann l'assimile – sur le ton de la plaisanterie, et pourtant d'une manière non dépourvue de sens – à un berger. Comme nous l'avons déjà souligné, les gens originaires du tiers-monde littéraire ne peuvent être... qu'exotiques. En revanche, David est fasciné par les yeux bleux et la chevelure blonde de Mary Ann, signes d'appartenance au premier monde littéraire. Parce que c'est la seule manière de maintenir la conversation avec elle, David accepte le rôle de berger que lui a assigné Mary Ann, prolongeant ainsi une

plaisanterie qui n'est rien d'autre que la métaphore de la violence symbolique à laquelle est soumis l'auteur du tiers-monde lorsqu'il est autorisé à entrer sur le marché littéraire international. C'est le centre qui impose l'étiquette, et l'auteur exotique n'a d'autre possibilité que de l'accepter s'il veut continuer à «jouer» au centre

Ainsi, puisqu'il ne trouve pas d'autre moyen de séduire Mary Ann, David accepte, dans le restaurant où ils sont réunis, de jouer de l'accordéon, autre symbole évident de son appartenance au tiers-monde culturel. Autrement dit, mieux vaut exister en tant qu'auteur exotique au centre, que disparaître du système littéraire international. Comme le dit fort bien Atxaga dans un passage du roman: «Il n'y a pas de province sans métropole». La province a besoin du regard de la métropole pour exister. Cela pourrait être la conclusion, quelque peu désabusée, de ce dernier ouvrage de Bernardo Atxaga, et la raison de sa fuite, sage et ambiguë, de la ville.

LE SENS DE LA FUITE HOUELLEBECQUIENNE

Les trajectoires de Houellebecq et d'Atxaga sont à la fois semblables – nous verrons qu'il y a des points de croisement des trajectoires sociales de ces deux auteurs – et différentes. Mais le fait que l'aventure de l'écrivain Houellebecq débute dans le système littéraire français, doté d'un centre national à dimension internationale comme peut l'être Paris, modifie substantiellement sa problématique spatiale, et plus particulièrement son rapport à la ville.

Bien que plus courte que celle d'Atxaga, la trajectoire de Michel Houellebecq offre un

éventail de prises de positions vis-à-vis de la ville aussi riche que celle de l'auteur basque.

Il commence à publier en 1991, mais son premier roman ne sera publié qu'en 1994. A partir de ce premier roman, son évolution dans le champ littéraire français puis international est très rapide, ce qui l'emmènera dans chacun de ses romans ultérieurs à repenser sa situation d'écrivain ainsi qu'à expérimenter de nouvelles topographies pour l'exprimer.

En vérité, la métaphore houellebecquienne de la position qu'il occupe dans l'espace littéraire est triple, elle n'est pas seulement spatiale. Tentons d'en trouver le code pour ensuite interpréter les déclinaisons qui en dérivent dans les œuvres successives de l'auteur. Premièrement, la métaphore a un volet social. Dans chacun de ses romans, l'auteur procure à son ou à ses personnages centraux un statut social qui semble présenter un rapport direct avec la position de Houellebecq dans le champ littéraire. Le deuxième volet de la métaphore positionnelle est sexuel ou amoureux (ce qui revient pratiquement au même dans l'univers houellebecquien). La femme représente clairement, dans ce système métaphorique, la relation plus ou moins frustrante que l'auteur entretient avec son lectorat. Le troisième et dernier volet de la métaphore est spatial. Où se situe le personnage dans la ville qui est l'axe du récit – c'est-à-dire Paris –, dans quel quartier ? Et, lorsqu'il fuit la ville, quelle destination se choisit-il ? Quelle est l'utopie ou l'hétérotopie houellebecquienne ? Est-ce encore une ville, ou est-ce autre chose ?

Lorsqu'il publie *Extension du champ de la lutte* (1994), l'auteur n'est pas connu du grand public, ce qui suppose qu'il n'a pas

encore son propre lectorat –dans le sens où Atxaga dit «j’ai mes trente mille lecteurs». Selon la logique métaphorique que nous venons d’exposer, en mettant en scène un antihéros dépressif et misanthrope qui théorise sa propre misère sexuelle Houellebecq nous parle de lui-même et de son absence de relation avec le lectorat. Le héros vit à Paris, travaille comme analyste-programmeur dans une société de services informatiques, gagne 2,5 fois le SMIC –ce qui n’est pas mal– mais cela fait des années qu’il n’a pas fréquenté une femme. Son supérieur hiérarchique le martyrise régulièrement en l’envoyant travailler hors de Paris. Le personnage confesse que «ces déplacements ont toujours représenté [...] un cauchemar»³ pour lui. Rien de plus normal dans un champ littéraire comme le français dans lequel la prépondérance de la capitale littéraire est aussi dévorante. Hors de Paris pont de salut pour l’écrivain français. C’est pourquoi, bien qu’y souffrant de l’anonymat, le personnage houellebecquien préfère être un ver de terre à Paris plutôt que de vivre en province. Une collègue de bureau est ridiculisée par le narrateur pour le simple fait de croire (ou d’affirmer) que l’on vit mieux hors de Paris: «A Paris on peut crever sur place dans la rue, tout le monde s’en fout. Chez elle, dans le Béarn, ce n’est pas pareil».

Après le succès important de ce court mais dense roman, Houellebecq commence à devenir quelqu’un dans la vie littéraire française. Il n’est pas encore un auteur populaire, mais une certaine élite le considère déjà comme un auteur culte. En 1998 il publie *Les particules élémentaires* que la

critique y compris internationale va immédiatement considérer comme une des œuvres les plus importantes de la fin du XX^e siècle. Le succès public vient en outre s’ajouter au succès critique. Un vaste lectorat qui dépasse désormais les frontières françaises connaît Houellebecq *via* les multiples traductions dont son œuvre fait l’objet. Le poème placé en ouverture du livre est sans doute significatif du nouveau statut de l’auteur (obtenu grâce à son premier roman):

Maintenant que nous sommes parvenus à destination / Et que nous avons laissé derrière nous l’univers de la séparation.⁴

La séparation dont l’auteur nous parle peut sans difficulté être interprétée comme celle qui le coupait jusqu’alors du lectorat. Houellebecq est désormais un auteur qui compte, il a son propre lectorat, il a laissé derrière lui l’univers de la séparation, les années d’inexistence et d’anonymat dans le champ littéraire.

Un autre changement est également survenu par rapport au premier roman. Le héros houellebecquien s’est dédoublé. L’alter ego de l’auteur est dorénavant multiple: il s’agit des demi-frères Bruno et Michel. Ce trait structurel des *Particules élémentaires* est un élément qui va se répéter dans les œuvres postérieures, ce qui lui confère un intérêt certain. En réalité, le dédoublement existait déjà dans *Extension du champ de la lutte*, mais sous une forme implicite qui maintenant, à la lumière du deuxième roman apparaît rétrospectivement avec davantage de clarté. Dans *l’opera prima* romanesque de l’auteur «notre héros» avait déjà son double. Il prenait la forme du collègue de travail Raphaël Tisserand, un autre au-

³ HOUELLEBECQ 1997, 17.

⁴ HOUELLEBECQ 1998, 13.

thentique *looser*, prisonnier de la plus atroce des misères sexuelles. Posant les jalons d'un dispositif narratologique qu'il allait développer d'une façon plus consciente et systématique à partir des *Particules élémentaires*, l'un des deux alter ego théorise tandis que l'autre est immergé dans l'expérience existentielle et en souffre. Le premier personnage, le théoricien, représenterait ce que l'écrivain fait de son expérience personnelle représentée par le deuxième.

Dans les *Particules élémentaires* (1998), le personnage qui vit l'amère expérience de la vie est Bruno et celui qui observe la vie à distance en théorisant est Michel. Paradoxalement, Bruno est un écrivain raté (qui exerce le métier d'enseignant de lettres dans un lycée) alors que Michel est un biologiste chercheur qui nous est présenté par la voix du narrateur –voix qui nous parvient d'un futur relativement lointain– comme le principal inspirateur de la grande mutation métaphysique de l'humanité occidentale, après le christianisme et la révolution de la science moderne ! On peut dire, dans le cadre de notre logique interprétative, que Bruno représente le passé d'écrivain de Houellebecq tandis que Michel représente le futur qu'il se rêve. Le Houellebecq représenté par Bruno est celui qui tente de se hisser dans les positions élevées du champ littéraire avant la publication d'*Extension du champ de la lutte*. Il met du temps à « monter à Paris ». Il passe son enfance dans l'Algérie française, il vit encore avec ses grands-parents à Marseille, puis, après son mariage avec Janine et l'obtention de son poste de professeur de lycée il vivra à Dijon, petite ville provinciale. Il envoie ses manuscrits littéraires à Philippe Sollers, écrivain symbolisant le centre du système

littéraire de l'époque, et bien que celui-ci ne trouve pas lesdits manuscrits (trop) mauvais il lui conseille de quitter la périphérique province s'il veut faire quelque chose dans le monde des lettres :

Vous êtes en province ? Mauvais ça. Il faut venir à Paris, tout de suite. Vous avez du talent.⁵

Dans ce roman, la problématique sexuelle diffère quelque peu de celle développée dans le premier roman. Il est vrai qu'entre-temps Houellebecq a obtenu une certaine reconnaissance avec *Extension du champ de la lutte*. Bruno a bien des relations sexuelles, mais seulement avec sa femme – symboliquement associée à la vie provinciale –, et cela le déprime beaucoup.

Ce n'était pas « la vie de Paris », ça je n'en avais rien à foutre, j'avais été constamment malheureux à Paris. Simplement j'avais envie de toutes les femmes, sauf de la mienne.⁶

Il est également vrai que durant les années qui précèdent la publication de son premier roman Houellebecq, comme le dit son alter ego romanesque Bruno, fut malheureux à Paris, et c'est pour cela qu'il n'éprouve aucune sympathie à l'égard du centre du système littéraire français. Mais il n'y a pas d'autre moyen d'accès à l'existence littéraire, comme le lui a si bien expliqué Sollers⁷. C'est pourquoi Bruno

⁵ HOUELLEBECQ 1998, 229.

⁶ HOUELLEBECQ 1998, 216-217.

⁷ Nous ne pouvons résister au plaisir de citer in extenso un passage hilarant de début du roman dans lequel le narrateur principal (qui n'est ni Michel ni Bruno, mais un narrateur omniscient et extérieur à l'action) décrit l'inutilité et l'ennui consubstantiels à la vie de province ou rurale: « Il s'agit d'une vie depuis longtemps disparue de nos contrées, dont l'analyse exhaustive n'offre donc qu'un intérêt limité; certains écologistes radicaux en manifestant par périodes une nostalgie incompréhensible,

insiste et parvient à convaincre sa femme qu'il faut monter à Paris. Une fois à Paris, ils s'installent dans «un petit trois-pièces assez sombre» qui métaphorise spatialement la périphéricité de l'écrivain à l'époque.

Voyant que le simple fait de vivre à Paris n'est pas suffisant pour connaître davantage de femmes (lisez davantage de lecteurs), Bruno décide de rendre visite aux prostituées. Cela ne le satisfait pas davantage et il décide alors de tenter sa chance hors de Paris –la voilà la tentation utopique de Houellebecq–, dans un lieu au sud de Chôlet significativement nommé «Lieu du changement», créé en 1975 par de vieux libertaires pour «tirer un coup», selon l'un de ses fondateurs⁸.

Tirer un coup hors de Paris, toute une utopie en effet pour les écrivains en quête de femmes lecteurs. C'est là-bas que Bruno fait la connaissance de Christiane, une quarantenaire avec laquelle il partagera une vie sexuelle «libre». Ensemble, ils iront dans un autre lieu utopique, le Cap d'Agde, station balnéaire et surtout célèbre lieu de rencontres purement sexuelles situé dans Sud de la France. Mais l'utopie n'est précisément que cela, une utopie, la réalité de la vie littéraire française se joue à Paris, raison pour laquelle: «Bruno et Christiane étaient [...]

j'offrirai cependant, pour être complet, une brève description synthétique d'une telle vie: on a la nature et le bon air, on cultive quelques parcelles (dont le nombre est précisément fixé par un système d'héritage strict), de temps en temps on tire un sanglier; on baise à droite à gauche, en particulier sa femme, qui donne naissance à des enfants; on élève les dits enfants pour qu'ils prennent leur place dans le même écosystème, on attrape une maladie, et c'est marre», HOUELLEBECQ 1998, 32.

⁸ HOUELLEBECQ 1998, 121.

rentrés à Paris, le contraire n'aurait pas été concevable»⁹. De retour à Paris, insatiable dans sa volonté de «baiser» avec le plus grand nombre possible de femmes –lisez, de nouveau, dans sa volonté d'étendre au maximum son lectorat–, Bruno fréquente, en compagnie de Christiane, des clubs échangistes, qui pourraient bien symboliser le lectorat limité de Houellebecq au cours de cette étape de sa trajectoire d'écrivain. Le club échangiste paraît une métaphore appropriée pour représenter la situation de ces écrivains qui jouissent d'une certaine estime dans des cercles relativement confidentiels et essentiellement composés d'autres écrivains se trouvant dans la même situation. Cette étape s'achève lorsque Christiane et Janine meurent successivement et Bruno retourne à l'hôpital psychiatrique où il avait semblé-t-il déjà séjourné auparavant.

C'est alors que son demi-frère Michel prend le relais en tant que personnage principal. Le Houellebecq représenté par le scientifique Michel n'est plus aussi périphérique dans le système littéraire français puisqu'on nous dit qu'il a l'habitude de se promener sur le Champ de Mars et qu'il s'assoit pour lire sous les platanes de la rue Victor Cousin, près de la Sorbonne, lieu hautement symbolique du centre de la vie culturelle et intellectuelle française. Le Michel des *Particules élémentaires* correspondrait ainsi au Houellebecq postérieur au succès d'*Extension du champ de la lutte*.

L'ambition de Michel est claire. Il s'agit de fuir la France, et, partant, de fuir Paris. Parce que, comme nous le disent les premières pages du roman, Michel est conscient du fait que:

⁹ HOUELLEBECQ 1998, 298.

Le pays qui lui avait donné naissance basculait lentement, mais inéluctablement, dans la zone économique des pays moyen-pauvres.¹⁰

C'est une façon pour Houellebecq de dire que la littérature française est en train de se régionaliser à l'échelle du concert littéraire mondial. Fait par ailleurs indiscutable. Face à la prépondérance de l'anglais et face à la concurrence d'autres grandes langues littéraires, le français ne jouit plus du statut de langue universelle ou de langue humaine comme le proclamait Rivarol au XVIIIe siècle. Elle est en train de devenir, inexorablement, la langue de la France. Houellebecq, comme son alter ego visionnaire Michel, comprend que s'il veut progresser dans sa trajectoire il devra conquérir le champ littéraire international. Telle est précisément l'ambition que l'auteur se donne avec *Les Particules élémentaires*. Son ambition n'est pas française, elle est dorénavant internationale, tout comme celle de Michel qui, avec ses recherches en biologie –la science est une bonne métaphore d'un langage universel, comme pourrait l'être la musique– tente rien moins que de modifier la condition humaine. Pour pouvoir mener à bien une telle entreprise il lui est indispensable de s'éloigner de Paris. Il demande donc à sa direction d'être transféré en Irlande, parce que, selon lui:

Il faudra que je puisse travailler en toute indépendance, en dehors de la hiérarchie du centre.¹¹

Annabelle, la femme qui l'a aimé sans que lui ne soit capable de le lui rendre, et qui symbolise à coup sûr la relation de Houellebecq avec l'espace littéraire national français, meurt juste avant son départ

pour l'Irlande. Il est ainsi libre de toute attache et peut enfin fuir Paris. C'est en quelque sorte le premier avertissement que Houellebecq adresse à Paris *via* ses romans.

Il part vers l'Irlande, fuyant la ville capitale littéraire Paris, symbole d'un champ littéraire qui s'avère désormais trop étroit pour sa carrure. Au bout de dix ans, en 2009, juste avant de mourir, il envoie par courrier les résultats de ses recherches scientifiques révolutionnaires tant à l'Académie des sciences de Paris (lisez le champ littéraire français) qu'à la revue britannique *Nature* (lisez le champ littéraire international qu'il prétend conquérir avec ses particules élémentaires). Une fois décédé, un autre scientifique, Hubczejak, prend le relais en universalisant les découvertes de Michel. Hubczejak peut vraisemblablement représenter la version internationalisée de Houellebecq, c'est-à-dire un nouvel écrivain –un *born again writer*, comme c'était le cas avec Bernardo Atxaga qui prétendait changer de nom de plume une fois parvenu sur la scène internationale pour pouvoir recommencer une carrière littéraire délestée du poids de son appartenance initiale à un champ littéraire aussi exigü que le basque.

Enfin, il est utile de souligner que le dédoublement du personnage (qui vers la fin du roman est complété et complexifié par l'apparition de Hubczejak, métamorphosant l'alter ego à deux têtes en trinité houellebecquienne) ne sert plus seulement, comme c'était le cas auparavant, à séparer l'expérience existentielle douloureuse (Bruno) et la transformation de celle-ci en un volet créatif (Michel). Le dédoublement sert ici également à symboliser d'un côté les aspirations franco-françaises de l'écrivain qu'il fut à ses

¹⁰ HOUELLEBECQ 1998, 9.

¹¹ HOUELLEBECQ 1998, 338.

débuts (Bruno, dont l'horizon se limite à Paris) et de l'autre les aspirations internationales qui sont les siennes au moment où il rédige *Les Particules élémentaires* (Michel continue à accorder de l'importance à Paris, mais il fuit ce même Paris pour accroître sa créativité et il envoie les résultats de ses recherches simultanément à Londres).

Dans son *opus* suivant, *Plateforme*, publié en 2001, nous avons affaire à un Houellebecq devenu entre-temps un écrivain à renommée mondiale et qui a réussi grâce aux *Particules élémentaires* des chiffres de vente best-selleresques bien que son univers et son écriture n'aient rien à voir avec la prose insipide du sous-genre «best-seller international». En d'autres termes, il est devenu quasi instantanément un «grand auteur universel», un écrivain ayant accès au club littéraire le plus fermé de la planète où il fréquente dorénavant ses pairs Kundera, García Marquez, Rushdie, Roth, Easton Ellis et une petite poignée d'écrivains supplémentaires.

Il est un syndrome qui affecte régulièrement les auteurs qui ont accès au marché littéraire international –aussi bien les membres du club des «grands auteurs universels» dont nous venons de parler que les grands vendeurs du type Dan Brown, Michael Crichton ou Mary Higgins Clark, c'est-à-dire, pour résumer, ceux que l'on trouve dans les librairies des aéroports internationaux, véritables thermomètres de la vie littéraire mondialisée qui n'ont malheureusement pas été étudiées avec suffisamment d'attention et de respect. Ce syndrome veut que ces auteurs d'aéroport versent souvent dans l'écriture de romans au décor mondialisé. Généra-

lement, ils tendent à écrire des œuvres dont l'action se déroule successivement ou simultanément dans plusieurs grandes villes à la fois, comme s'il s'agissait de faciliter l'identification à l'œuvre du lecteur international –curieux animal que jamais personne n'a rencontré, comme le Yeti, mais qui semble devoir exister, probablement caché dans un dépôt de bagages d'un terminal d'aéroport, tant sont grands les efforts accomplis par lesdits auteurs internationalisés pour le séduire. Il se peut, aussi, que la tendance voyageuse des romans de ces auteurs mondialement connus soit tout simplement le reflet ou le résultat de leur propre activité voyageuse, puisqu'il est notoire qu'ils sont régulièrement invités pour donner des conférences ou pour les besoins d'une tournée promotionnelle aux quatre coins de la planète. On pourrait encore interpréter cette internationalisation du décor romanesque comme une façon, pour ces auteurs, de marquer le territoire conquis, en clonant dans la topographie des romans qu'ils écrivent la topographie de la distribution de leurs livres. Quoi qu'il en soit, ce phénomène de dispersion géographique nous conduit à parler du caractère polycentrique du système littéraire mondial et il est vrai que ce fait relativement récent nous importe ici parce qu'il annule complètement, tant dans la fiction romanesque que dans la structure de la vie littéraire, la centralité antérieure de la ville capitale littéraire nationale. Nous sommes à coup sûr entrés dans une ère postmoderne dans laquelle la ville littéraire ne peut prendre la forme que d'un réseau de villes ou d'une ville globale. Le fait, dans un roman, de parler d'une seule ville, aussi grande et influente soit-elle dans le concert littéraire mondial, est presque

automatiquement et spontanément interprété comme une manifestation de régionalisme littéraire.

Michel Houellebecq présentait déjà la force de ce phénomène et il le démontre en organisant à la fin de son roman *Les Particules élémentaires* sa fuite de Paris, anciennement ville synonyme de l'universel (ou galactique, pur employer une expression footballistique qui semble ici appropriée).

Avec *Plateforme*, Houellebecq se trouve face au défi de ratifier sa présence dans le club des grands internationaux et le «syndrome du roman d'aéroport» fait planer sa menace sur lui. Par chance, ou plutôt par la grâce de son art et de son génie, il surprend à nouveau le monde entier avec une mise en espace on ne peut plus originale.

Le héros, qui de nouveau se nomme Michel (et dont le père, nous apprend-on, était provincial), vit au début du roman à Paris, près du Jardin des plantes, signe évident de l'ascension sociale du personnage houellebecquien et de l'ascension parallèle de l'auteur dans le champ littéraire. Michel travaille, très auto-ironiquement soit dit en passant, comme gérant comptable dans une société qui prépare des expositions d'art contemporain. Pourtant, bien que travaillant dans le milieu de l'art contemporain, ce qui sur le plan symbolique signifierait que quoiqu'il soit perçu comme un auteur culte représentant la postmodernité absolue apprécié par les lecteurs les plus intelligents et qualifiés du monde, lui ne ressent aucune passion pour l'art contemporain et passe ses journées à rêvasser sur des prospectus d'agences de voyage:

J'aimais les catalogues de vacances, leur abstraction, leur manière de réduire les lieux du

monde à une séquence limitée de bonheurs possibles et de tarifs.¹²

Le héros houellebecquien de *Plateforme* – on ne peut plus parler comme antérieurement d'antihéros car Michel n'est à plaindre qu'au début du roman – rêve de partir et le nom du tour operator dont les prospectus le séduisent («Nouvelles frontières») n'est pas innocent. En effet, celui qui rêve de nouvelles frontières n'est autre que l'écrivain Michel Houellebecq qui tente de s'évader de la prison de la littérature franco-française. Comme nous l'explique son alter ego Michel:

Dès qu'ils ont quelques jours de liberté les habitants de l'Europe occidentale se précipitent à l'autre bout du monde [...] ils se comportent littéralement comme des évadés.¹³

C'est pourquoi nous ne serons pas étonnés de voir que le héros déteste son père français et qu'il ne ressent absolument rien lorsque celui-ci meurt au début du roman. Ce qui meurt c'est en réalité le Houellebecq exclusivement français, et cela ne peut aucunement attrister l'auteur nouvellement consacré sur la scène littéraire internationale. Répondant à l'assistante de son père décédé, qui pense déménager pour aller s'installer à Paris après avoir vécu durant des années en province au service dudit père, Michel fait le commentaire suivant:

«A Paris il y a beaucoup de monde...»
hasardais-je finalement avec douleur; j'avais beau y réfléchir, c'était tout ce que je trouvais à dire sur Paris.¹⁴

Un élément vient renforcer, si besoin était, notre hypothèse interprétative. En effet, lorsque Michel monte dans l'avion qui le

¹² HOUELLEBECQ 2001, 22.

¹³ HOUELLEBECQ 1998, 34.

¹⁴ HOUELLEBECQ 1998, 29.

conduit à sa destination de vacances –la Thaïlande– qui représente son accès à l’au-delà de la frontière nationale, il se trouve immédiatement en présence de certains de ses concurrents de la scène littéraire internationale, c’est-à-dire les auteurs de romans d’aéroport : un des compagnons du voyage organisé, celui qui est assis à côté de lui dans l’avion, est en train de lire, selon la formule exacte employée par l’auteur, «un best-seller anglo-saxon»¹⁵.

Une fois parvenu à destination, dans l’hôtel thaïlandais, Michel lui-même se met à lire un de ces romans, *La Firme* de John Grisham, pour être précis, comme s’il s’agissait de connaître à fond la concurrence pour pouvoir se battre avec efficacité : « C’était un best-seller américain, un des meilleurs ; un des plus vendus, s’entend »¹⁶. Quelques pages plus loin, Michel tente de nouveau l’expérience avec un autre best-seller américain, *Total control* de G. Balducci, mais, laisse-t-il entendre, c’est encore pire. Les best-sellers des auteurs commerciaux –pas encore ceux de ses véritables rivaux, les grands auteurs internationaux– sont gratifiés de commentaires ironiques par Michel qui devient une fois de plus la voix de son auteur pour les ridiculiser. C’est ce qui arrive avec le susmentionné *La Firme* de John Grisham dont l’intrigue nous est dévoilée en deux-trois phrases pour ensuite nous montrer Michel en train de se masturber à la lecture d’un passage pseudo érotique du roman :

J’éjaculai avec un soupir de satisfaction entre deux pages. Ça allait coller; bon, ce n’était pas un livre à lire deux fois.¹⁷

Après des mois d’abstinence sexuelle, l’arrivée en Thaïlande est comme l’entrée au paradis. À peine est-il arrivé que Michel s’offre en guise de cadeau de bienvenue les services d’une prostituée locale. On insiste beaucoup et à plusieurs reprises, dans les conversations des touristes du groupe, sur le fait que les femmes thaïlandaises sont plus adroites dans l’art du plaisir que les Européennes qui auraient perdu toute capacité pour le plaisir. Et c’est que l’accès au marché international pour un auteur qui a souffert de l’anonymat durant des années au sein du champ littéraire français prend les allures d’une entrée dans un paradis terrestre où tous les plaisirs sont autorisés. Nous le disions déjà dans l’introduction, la métaphore sexuelle dans l’œuvre de Houellebecq fait toujours référence à la relation avec le lectorat. L’abstinence et la frustration conséquente symbolisent l’impossibilité d’accéder au lectorat alors que le sexe symbolise l’accès à celui-ci. Par ailleurs, il est intéressant de constater que l’auteur propulsé sur le marché international accède en réalité à un lectorat anonyme avec lequel il n’a pas, du moins au début, une relation d’intimité autre que celle qui se limite au sexe –autrement dit qui se limite au fait de voir son livre acheté. Ceci explique que Michel n’entre, dans un premier temps, en contact qu’avec des prostituées, chose qui du moins au cours d’une phase d’adaptation à son nouveau statut d’auteur international le satisfait pleinement. Et l’on peut aisément comprendre que, tout plaisir étant relatif, les prostituées thaïlandaises aient le goût du paradis pour le héros houellebecquien qui sort comme son auteur d’années de frustration dans l’étroite et inconfortable vie (littéraire) parisienne.

¹⁵ HOUELLEBECQ 1998, 38.

¹⁶ HOUELLEBECQ 1998, 58.

¹⁷ HOUELLEBECQ 1998, 96.

Une femme française qui fait partie du voyage organisé demande à Michel ce que les femmes thaïlandaises ont de plus que les femmes françaises. Michel lui lit un extrait de l'entrevue accordée par un directeur d'agence matrimoniale thaïlandaise spécialisée dans la «fourniture» de femmes thaïlandaises à une clientèle occidentale. Étant donné qu'il s'agit d'une revue en anglais, la réponse de Michel est en anglais, langue emblème de l'internationalité, comme s'il s'agissait de faire parvenir un message au champ littéraire français depuis sa nouvelle position d'auteur international : « Western men, who are unappreciated and get no respect in their own countries », c'est avec ces mots que l'auteur français qui a cessé de n'appartenir qu'au champ français s'auto définit. La France et sa ville capitale littéraire sont associées à la frustration par le Houellebecq internationalisé de *Plateforme*. C'est ce qui ressort d'un passage du roman dans lequel on propose aux touristes, après plusieurs jours de vie luxueuse en classe tourisme international, une veillée de retour à la nature :

[...] pas de TV, pas de vidéo. Pas d'électricité [...]. Ce retour à la nature, je le notai mentalement, se manifestait d'abord sous l'aspect d'une série de privations [...]. « Cuisine française » conclut [l'organisateur] sans relation apparente.¹⁸

Au lieu de faire voyager ses romans à travers les villes capitales littéraires, comme le font de nombreux grands auteurs internationaux –Umberto Eco, pour ne donner qu'un seul exemple–, Houellebecq préfère situer l'action, ou une partie de l'action qui symbolise l'abandon du territoire littéraire national, dans des endroits haute-

ment hétérotopiques –des centres touristiques du tiers-monde, des aéroports internationaux– qui donnent à voir avec plus d'acuité le fait que le système littéraire mondial n'a plus de centre. Alors qu'il s'apprête à s'embarquer pour le voyage de retour à Paris, Michel passe quelques heures à l'aéroport de Pukhet:

En somme, les boutiques de l'aéroport constituaient un espace de vie nationale, mais de vie nationale sécurisée, affaiblie, pleinement adaptée aux standards de la consommation mondiale [...]. Pour le voyageur [...] il s'agissait d'un espace intermédiaire ; à la fois moins intéressant et moins effrayant que le reste du pays. J'avais l'intuition que de plus en plus, l'ensemble du monde [comprenez "du monde littéraire"] tendrait à ressembler à un aéroport.¹⁹

Il va sans dire que le retour à Paris sera vécu par Michel comme le retour au froid. À l'instar de ce qui se passe dans d'autres œuvres antérieures de l'auteur le personnage houellebecquien est ici double. En l'occurrence le double de Michel –qui représente la trajectoire de Houellebecq jusqu'à la date de son internationalisation grâce au succès des *Particules élémentaires*– est Valérie, femme française qui travaille pour le tour operator français Nouvelles frontières. Elle semble quant à elle symboliser le Houellebecq qui doit faire face au défi de maintenir ou d'améliorer sa position au sein du champ littéraire international. Au début de leur relation amoureuse, en Thaïlande, Michel ignore le fait que Valérie n'est pas une simple touriste faisant partie du groupe. Lorsqu'il découvre qu'elle est en fait une conceptrice de voyages qui voyage parfois pour vérifier la satisfaction procurée aux voyageurs par les produits de l'agence Nouvelles frontières, Michel se sent sou-

¹⁸ HOUELLEBECQ 1998, 69.

¹⁹ HOUELLEBECQ 1998, 138.

lagé. Le soulagement vient de ce que Valérie, bien qu'étant française est quelqu'un qui est en contact avec le monde entier; c'est quelqu'un qui ne risque pas de l'enfermer dans l'espace français, quelqu'un qui va l'aider à voyager, c'est enfin une experte en voyages –il faut lire experte en internationalisation des écrivains, évidemment.

C'est alors que je pris conscience, avec une incrédulité douce, que j'allais revoir Valérie, et que nous allions probablement être heureux.²⁰

Notons un détail important pour notre hypothèse interprétative: le couple que ces deux alter ego de l'auteur forment achète un grand appartement situé dans la tour Opale qui offre une vue imprenable sur Paris: «Je n'avais jamais eu auparavant, de belle vue sur Paris»²¹. Il faut se rendre à l'évidence, Houellebecq est désormais un écrivain de taille internationale qui domine Paris et n'est plus soumis à son emprise comme lors d'étapes antérieures de sa trajectoire d'écrivain. Paris est devenue la plateforme de lancement de la fusée Houellebecq vers le domaine international. Dans ces conditions on peut comprendre que Paris redevienne sous la plume de Houellebecq un endroit positivement connoté, une belle et agréable ville.

Valérie est bientôt recrutée par une chaîne française d'hôtels internationaux –ces hôtels sont de nouvelles hétérotopies, qui ressemblent en tous points aux aéroports et sont le parfait équivalent topologique du best-seller international. Le groupe hôtelier Aurore qui recrute Valérie afin de reconquérir des parts de marché face aux concurrents britanniques et allemands

représenterait quant à lui, toujours selon notre perspective de lecture, une grande maison d'édition française contrainte de relever le défi de reconquérir le marché littéraire international avec des auteurs français, chose qui n'arrive plus depuis de nombreuses années. Michel, peu à peu, va abandonner son travail dans le monde de l'art contemporain pour aider sa compagne Valérie à concevoir une formule hôtelière permettant de conquérir le monde. C'est une image assez juste du changement de cap de l'écrivain Houellebecq. Avec une grande honnêteté, et non sans un certain cynisme, Houellebecq, à travers l'aventure amoureuse de Michel avec Valérie, admet que dorénavant son objectif n'est plus de continuer à être un auteur culte adoré par un cercle restreint mais d'aller à la conquête définitive du marché littéraire international.

Pour cela, il a besoin de trouver la formule littéraire magique qui lui permettra de séduire la fameuse chimère, le lecteur international, celui de n'importe où, celui des aéroports comme celui des bibliothèques. Le travail d'étude de marché et de conception d'une formule de voyage avec hôtel inclus que réalisent ensemble Michel et Valérie ne symbolise pas autre chose que la recherche du Graal littéraire international. La conclusion sur laquelle débouche l'étude de terrain menée par Michel et Valérie –en voyageant ensemble à Cuba, par exemple– est simple:

Si on voulait provoquer des déplacements touristiques massifs, susceptibles de rentabiliser des investissements lourds, il fallait se tourner vers des forces d'attraction plus élémentaires.²²

Cette force d'attraction plus élémentaire qui est susceptible d'attirer une grande

²⁰ HOUELLEBECQ 1998, 143.

²¹ HOUELLEBECQ 1998, 187.

²² HOUELLEBECQ 1998, 245.

masse de lecteurs n'est autre que le sexe. Michel souffle la solution à Valérie : «Propose un club où les gens puissent baiser»²³. Ce passage est hautement métalittéraire et autoréférentiel puisque Houellebecq ne fait pas autre chose dans ce livre. *Plateforme* est, en effet, un ouvrage cynique dans lequel le sexe est constamment et sciemment instrumentalisé pour séduire le lecteur international. Houellebecq a trouvé la formule magique et il la théorise au cœur même du roman dans lequel il la met en pratique. Cette inclusion de la théorie du livre dans le livre qui l'applique est ce qui permet à Houellebecq de transformer la médiocrité d'un simple roman vaguement pornographique en un roman important qui nous parle de la modification qu'est en train de subir le système littéraire mondial actuel et de l'art de produire un best-seller international.

Selon Michel, les clubs Eldorado Aphrodite auraient une clientèle potentielle qui embrasserait 80 % de la population occidentale. Il n'est pas surprenant, dès lors, qu'ils aient reçu ce nom qui rappelle l'Eldorado des conquistadors. Et il est vrai que le best-seller dont rêve Houellebecq est l'Eldorado de tout écrivain de taille internationale.

Le succès de la formule touristique conçue par le couple Michel-Valérie est immédiat et fracassant. Avec l'argent amassé Valérie décide cesser définitivement de travailler pour aller vivre en Thaïlande. Michel souhaite l'accompagner. Il ne craint pas de regretter la France. Aucunement.

Comme ses héros, désormais en possession d'un best-seller international considérable comme *Les Particules élémentaires*, Houellebecq vit dans le monde hétéro-

topique de la vie littéraire internationale. Il est intéressant de constater que dans la vie réelle Houellebecq a quitté la France et qu'il écrit chacun de ses nouveaux romans dans un endroit différent de la planète : *Plateforme* a été écrit en Irlande et l'opus suivant, son dernier en date, dont nous allons parler bientôt, a été rédigé dans les Alpujarras espagnoles. La raison de ce nomadisme de l'écriture simple. Il est difficile, une fois que l'on a goûté à la vie d'écrivain de dimension internationale, de retourner dans la dimension nationale, autrement dit il est difficile de retourner vivre dans la ville capitale littéraire nationale. Vers la fin de *Plateforme*, Michel converse avec un Allemand –qui, soit dit en passant, se trouve être, de façon assez ironique, le traducteur allemand du best-seller *La firme*– qui a lui aussi décidé de vivre dans l'hétérotopie thaïlandaise qui symbolise la vie littéraire internationale. Ce dernier lui confesse que: «c'est très difficile de quitter la Thaïlande, je sais que, si ça m'arrivait maintenant, j'aurais beaucoup de mal à m'en remettre»²⁴. Notre interprétation se voit renforcée par le fait que Hans, le traducteur allemand, ne retourne en Allemagne qu'une fois par an, précisément pour prendre part à la foire internationale du livre de Frankfort. Peut-on encore douter de ce que Houellebecq nous parle, à travers le symbole touristique, de la vie littéraire internationale?

Afin de compléter notre analyse de *Plateforme*, il est nécessaire de revenir au motif du groupe hôtelier français de dimension internationale Aurore, qui comme nous le suggérons, symbolise les maisons d'édition françaises qui après des années de difficultés à l'exportation comptent re-

²³ HOUELLEBECQ 1998, 250.

²⁴ HOUELLEBECQ 1998, 333.

prendre du terrain dans le marché international des lettres grâce notamment à un auteur comme Houellebecq. Eh bien, cette interprétation s'emboîte à la perfection avec ce qu'on nous dit sur la structure commerciale dudit groupe hôtelier. L'on nous dit qu'Aurore est dominant sur le marché mondial dans le secteur de l'hôtellerie d'affaires, mais qu'il souffre beaucoup dans le secteur de l'hôtellerie de loisirs. Cette situation présente une homologie assez frappante avec celle des éditeurs français qui demeurent relativement forts dans le secteur des essais et des sciences humaines –il suffit de se référer au succès durable des penseurs français (Derrida, Foucault, Bourdieu, Kristeva, etc.) sur les campus nord-américains– alors que les dernières décennies ont été bien moins glorieuses dans le secteur purement littéraire qui a exporté très peu d'auteurs français.

Possibilité d'une île, le dernier ouvrage de Houellebecq est rédigée après que l'auteur de *Plateforme* a été couronné internationalement tant par la critique que par le public, confirmant les prévisions prophétiques du héros Michel concernant le succès de la formule Eldorado Aphrodite²⁵. Désor-

²⁵ Lorsque Michel demande à un collaborateur de Valérie s'il ne craint pas la concurrence d'autres grands groupes hôteliers dans le secteur des clubs de vacance érotiques, il obtient la réponse suivante qui est une bonne analyse du marché littéraire international: «Aucun risque. Les chaînes américaines n'oseront jamais se lancer là-dedans, le courant puritain est beaucoup trop fort aux Etats-Unis. Ce que je craignais un peu, c'est les réactions de la presse française; mais jusqu'à présent il n'y a rien. Il faut dire qu'on a surtout des clients étrangers; en Allemagne et en Italie, ils sont plus calmes sur ce genre de sujets», in HOUELLEBECQ 1998, 335.

mais à même d'exhiber dans sa vitrine personnelle les conquêtes successives du champ littéraire français (symbolisé par Paris) et du champ littéraire international (symbolisé par l'espace hétérotopique des aéroports, des hôtels et des clubs de vacance exotiques, a quoi peut bien rêver un auteur comme Michel Houellebecq? Telle est la question à laquelle il répond avec un génie qui commence à devenir routinier dans *Possibilité d'une île*. La réponse apparaît déjà dans la quatrième de couverture sous la forme d'une simple question qui nous est adressée: «Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle?». Il faut lire, bien entendu, qui mérite l'éternité littéraire?

Ce qui veut dire que si jusqu'alors la problématique de l'auteur était essentiellement spatiale –il s'agissait de (bien) se situer dans les champs littéraires successifs dans lesquels il évoluait (le français et l'international)– dorénavant, étant donné qu'il est parvenu à conquérir tout l'espace auquel il pouvait prétendre, la problématique va devenir temporelle. Il s'agit de pérenniser les acquis en devenant un classique du futur.

Dans ce livre Houellebecq retrouve sa structure actantielle favorite, à savoir le dédoublement du personnage central. Cette fois-ci, conformément au caractère temporel développé dans le roman, il va s'agir d'un dédoublement diachronique. D'une part, nous avons affaire à Daniel 1, qui vécut dans le lointain XXI^e siècle, et de l'autre, se trouvent Daniel 24 et Daniel 25 qui vivent dans le présent de la narration principale, c'est-à-dire dans un futur très éloigné pour nous, lecteurs. Les Daniels du futur sont des clones génétiques du premier Daniel. Et, suivant la même répartition fonctionnelle que celle qui

avait cours dans les romans précédents de l'auteur, le premier alter ego –Daniel 1– est celui qui vit l'expérience existentielle tandis que les autres alter ego l'observent et l'étudient à distance à travers le récit de vie rédigé par Daniel 1 avant de mourir.

Comme dans les romans précédents, le premier alter ego, celui qui vit l'expérience existentielle, Daniel 1, représenterait la trajectoire de l'auteur Houellebecq jusqu'à la rédaction du livre que nous lisons alors que les autres alter ego représenteraient «le mouvement» (au sens du mouvement dans une partie d'échecs) qu'il tente de réaliser avec ce même livre.

Daniel 1, bien que provenant de Paris où il a obtenu sa réussite sociale, vit près d'Almeria, dans une luxueuse résidence balnéaire. Sur un plan professionnel, il est artiste et réalise des *one man shows* dans lesquels il se présente comme «un observateur acéré de la réalité contemporaine»²⁶.

Daniel nous raconte qu'à ses débuts il vivait dans un appartement moyen et banal du XIV^e arrondissement de Paris, un quartier ni riche ni pauvre. Peu après il fait la connaissance de celle qui deviendra sa femme, Isabelle, du XVI^e arrondissement, la zone la plus bourgeoise de la ville capitale littéraire. Sa relation avec Isabelle va symboliser, évidemment, sa fortune dans le champ littéraire national français. Mais lorsqu'il a amassé son premier million d'euros, nous dit-il, «je compris que je n'étais pas un personnage balzacien»²⁷. Ce qui revient à dire qu'il ne va pas se contenter de conquérir Paris et de vivre bourgeoisement dans la capitale. C'est pour-

quoi, progressivement, Daniel 1 va commencer à alterner ses spectacles de *one man show*, difficilement exportables (en raison de la barrière linguistique), avec une carrière de cinéaste, bien plus en accord avec le statut international acquis par Houellebecq. Cela permet à l'auteur de métaphoriser le succès obtenu hors de la France. Par exemple, il nous raconte que l'un de ses films «légèrement boudé à Paris, avait été un triomphe à Madrid –ainsi d'ailleurs qu'à Londres, Rome ou Berlin; j'étais devenu une star en Europe». Et justement, au moment précis où Daniel, alter ego de Houellebecq, arrive à devenir une star européenne, très significativement, Isabelle, sa femme française, vieillit et grossit de vingt kilos, perdant subitement tout attrait sexuel. On ne pouvait trouver métaphore plus crue et brutale pour rendre compte du désintérêt de Houellebecq pour son champ littéraire national une fois qu'il est devenu un auteur de rang international. «Je ne veux pas être un poids pour toi», lui dit Isabelle, et elle lui souhaite tout le bonheur qu'il mérite. C'est le moment que Daniel choisit pour faire l'acquisition d'une résidence secondaire près d'Almeria. Comme il le résume lui-même: «En somme, en ces années j'étais un peu comme le roi Midas»²⁸.

De même que dans *Plateforme*, le personnage houellebecquien continue d'aller voir des prostituées –cette fois-ci dans les clubs qui bordent les routes espagnoles– symbolisant par là la relation sans sentiments, purement commerciale, qui l'unit au très anonyme lectorat international.

Il continue d'accumuler les réussites commerciales, à tel point qu'il se retrouve bientôt à la tête d'une fortune de près de

²⁶ HOUELLEBECQ 2005, 21.

²⁷ HOUELLEBECQ 2005, 30.

²⁸ HOUELLEBECQ 2005, 54.

quarante millions d'euros. N'ayant plus de concurrent à sa taille il se met à vivre comme une authentique rock star. Il est intéressant de noter que c'est là une tentation à laquelle Houellebecq lui-même a succombé, puisqu'en 2000 il a publié un disque de musique électronique sur laquelle il récite ses textes poétiques, ce qui l'a conduit à réaliser une vraie tournée de à travers l'Europe, avec notamment un concert dans un lieu aussi peu littéraire qu'Ibiza. Daniel 1 achète une voiture de luxe pour exhiber sa réussite, une Bentley, nous précise-t-il, parce qu'il compte bien émuler Keith Richards (le guitariste des Rolling Stones). Et ce qui le rend le plus fier est la reconnaissance de Jamel Debbouze –célébrissime comique français actuel, étoile de la scène, de la télévision et du cinéma– qui le traite de « mec super cool »²⁹. C'est que la célébrité littéraire, se rend compte Houellebecq, n'est pas la véritable gloire dans le monde d'aujourd'hui. Peut-être était-ce le cas au XIXe siècle, mais ça ne l'est plus. Pour comprendre l'état d'esprit du personnage houellebecquien au début de *Possibilité d'une île* il est nécessaire de se remémorer un passage prémonitoire des *Particules élémentaires* dans lequel Bruno, aspirant à la gloire littéraire –souvenez-vous qu'il écrivait à Philippe Sollers–, faisait le constat suivant que je reproduis *in extenso* :

La célébrité culturelle n'était qu'un ersatz à la vraie gloire, la gloire médiatique ; et celle-ci, liée à l'industrie du divertissement, drainait des masses d'argent plus considérables que toute autre activité humaine. Qu'était un banquier, un ministre, un chef d'entreprise par rapport à un acteur de cinéma ou à une *rock star* ? Financièrement, sexuellement et à tous points

de vue un zéro.³⁰

Lui a déjà obtenu la célébrité réelle, la médiatique, il fait du cinéma, il est un habitué des plateaux de télévision. Pour le résumer à l'aide d'un seul mot, Daniel 1 – tout comme son auteur Houellebecq– est avant tout (c'est-à-dire avant même d'être un artiste ou un écrivain) un *people* ; il fait partie de la véritable aristocratie du monde postmoderne. C'est presque un devoir snobesque pour lui que de dénigrer des villes comme Paris et d'aller vivre dans un ghetto pour riches du sud de l'Espagne. Lorsqu'il accepte de retourner à Paris il ne le fait que pour gérer sa carrière d'artiste international, et il trouve à se loger dans le prestigieux cinq étoiles Lutetia.

Après tout, c'était vrai, j'étais une célébrité; je pouvais parfaitement claquer mon pognon en prenant des alexandras au bar avec Philippe Sollers [...] enfin je pouvais mener une vie mondaine brillante.³¹

Sa vie est internationale, c'est la vie faite de déplacements incessants des célébrités mondiales; il vit dans un monde pour célébrités devenu hétérotopie globale. C'est pourquoi lorsque, las de la célébrité, il se demande s'il ne serait pas bon qu'il déménage de nouveau pour retrouver l'envie de vivre, il se fait la réflexion suivante:

Mais aller où? Et pour faire quoi?³²

En effet, le héros houellebecquien est quelqu'un qui a épuisé les possibilités offertes par l'espace. Vivre à Paris semble sinistre. Paris est une ville de froid intense (il ne cesse de le répéter à longueur de roman, comme si la capitale française souffrait d'un hiver permanent),

³⁰ HOUELLEBECQ 2005, 239.

³¹ HOUELLEBECQ 2005, 323.

³² HOUELLEBECQ 2005, 137.

²⁹ HOUELLEBECQ 2005, 48.

Paris est une ville régionalisée dans laquelle on meurt sans avoir connu l'amour (c'est-à-dire sans avoir connu le contact avec le lectorat ou le public mondial):

[...] je savais que la plupart des gens naissent, vieillissent et meurent sans avoir connu l'amour [...] «Né et élevé en France. Abattu en France. Une vie simple, en effet».³³

Mais vivre dans l'hétérotopie permanente de la célébrité internationale n'est pas davantage une solution, cela finit par lasser. Le seul domaine qui reste à explorer est le temps. Houellebecq et ses alter ego romanesques n'ont pas encore conquis le futur, à savoir l'éternité littéraire. Cela ne nous étonnera donc pas de voir que Daniel, désormais, lorsqu'il parle des écrivains, a cessé de parler des écrivains vivants. Il ne parle plus que des écrivains morts.

Les rivaux directs de Houellebecq – phénomène qui touche tous les auteurs ayant atteint le sommet du système littéraire, et c'est dans ce sens que l'on peut parler de trajectologie littéraire – ne sont plus les auteurs de best-sellers internationaux, comme dans *Plateforme*, ni même les grands auteurs internationaux, mais les grands auteurs morts, les classiques, les immortels. Daniel 1 nous parle de Joyce, de Nabokov avec lesquels il entend rivaliser et qu'il critique sévèrement. La formule littéraire grâce à laquelle Daniel 1 a conquis la France d'abord puis le monde entier est un cocktail de sexe, de haine et de provocations racistes (un de ses spectacles s'intitule «100% de haine»). Il se voit comme un successeur de Céline ou d'Audiard –autres immortels–, c'est-à-dire, pour reprendre les termes qu'il emploie, comme un «anarchiste de droite». Ou bien il se compare aux mora-

listes français du XVIIe siècle, tels que La Rochefoucault et Chamfort.

On entrevoit cette possibilité –celle qui donne son nom à l'œuvre– lorsque Daniel 1, presque par hasard, participe à la réunion d'une secte sur l'île de Lanzarote. Cette secte prétend offrir à l'humanité la vie éternelle par le biais du clonage répété du sujet mort à partir de l'ADN conservé. S'il nous fallait une preuve du fait que Houellebecq, à travers la secte, nous parle en réalité de la secte assez particulière formée par les écrivains, il se charge lui-même de nous la fournir. En effet, pour assurer la permanence de l'identité de la personne clonée la secte prescrit la rédaction, par chaque nouveau clone lorsque celui-ci arrive au seuil de la mort, d'un récit de vie qui va s'ajouter aux récits de ses clones antérieurs. Ce qui veut dire –et la métaphore est une nouvelle fois transparente– que l'immortalité s'acquiert en écrivant. CQFD. Il s'agit bien d'un problème littéraire.

Le problème de Daniel c'est que, bien que séduit par l'idée du clonage de son corps, il va connaître l'amour terrestre une dernière fois. Ce sera sa dernière tentation, pour employer une terminologie religieuse. Et il est vrai que le livre adopte délibérément un ton prophétique, voire une rhétorique biblique, à mesure que l'on s'approche du dénouement final, à mesure que le héros houellebecquien avance vers l'immortalité. Houellebecq ne se départit jamais de son sens de l'humour, et, partant, il convient de le lire toujours au «second degré». Il fait un clin d'œil au texte biblique, non seulement en choisissant le nom d'un prophète pour son protagoniste mais aussi dans le paratexte du roman, lorsqu'il fait apparaître en tête de chaque chapitre la mention Daniel 1, ou

³³ HOUELLEBECQ 2005, 174.

Daniel 24 (du nom de son clone du futur, narrateur principal du roman), accompagné du numéro du chapitre, rappelant la présentation formelle des textes du livre sacré.

Juste avant de se décider pour la mort immortalisante que lui propose la secte, Daniel 1 fait la connaissance d'Esther (encore un nom biblique), jeune et séduisante actrice débutante espagnole de 22 ans (lui en a 47). Posséder Esther est également une façon de conquérir le futur –parce qu'elle est jeune] et c'est ce qui aveugle Daniel. Mais il se rend bientôt compte que malgré le fait que le plaisir sexuel que lui offre Esther est d'une intensité inconnue pour lui, celle-ci ne l'aime pas comme l'aimait Isabelle, son ancienne compagne française. Cependant la tentation (et la vanité) sont trop fortes:

Pour la première fois je me mis à penser à ma propre immortalité [...] mais de retour dans ma chambre je trouvai sur mon portable un message d'Esther, qui disait simplement : « I miss you », et je sentis de nouveau incrusté dans ma chair, le besoin d'elle. Le lendemain, je repris l'avion pour Madrid.³⁴

Esther accepte de coucher régulièrement avec lui, et même de passer quelques jours en sa compagnie dans son hétérotopie pour célébrités au sud d'Almeria. Mais seulement parce qu'il est drôle et surtout célèbre. Dans la structure métaphorique de l'œuvre, Esther symboliserait une certaine partie du lectorat de Houellebecq, le lectorat international (celui qui achète les romans d'aéroport³⁵), qui le trouve

divertissant parce que c'est très «cool» d'apprécier la représentation de la violence ou du sexe dans les arts. Or, cette représentation est ce que vend Daniel 1 dans ses spectacles ou dans ses films. La frustration de Daniel vient de ce qu'Esther ne comprendra jamais le contenu moral que dissimule ladite exhibition paroxystique de la violence ou du sexe dans l'œuvre de Daniel 1. C'est ce qui ressort d'un passage du roman au cours duquel Daniel 1 et Esther discutent à propos des films du réalisateur Michael Haeneke ou de ceux de Larry Clark. Esther ne fait pas la différence entre les deux, alors que Daniel 1 essaye de convaincre Esther qu'en réalité le contenu moral de leurs films respectifs sont opposés bien que les deux réalisateurs représentent le sexe et la violence de façon frontale. Comme le résume Daniel 1, Esther n'est pas une fille « bien éduquée », ce qui devrait être interprété de la façon suivante : la majorité des lecteurs de Houellebecq, ceux qui forment la masse des lecteurs internationaux qui l'ont rendu célèbre et riche, ne comprennent pas et ne comprendront jamais le vrai sens de son œuvre littéraire ; ils ne la liront que comme un excitant de plus offert par l'industrie internationale du divertissement. Arrivé à ce point, le roman devient, très logiquement, élégiaque. Le cynisme légendaire de Houellebecq cède le pas à l'autre grande tendance de l'auteur, la mélancolie romantique. Malgré tout Daniel 1 ne parvient pas à se détacher d'Esther –il faut louer ici l'extrême honnêteté de Houellebecq– jusqu'à ce qu'elle décide de partir aux Etats-Unis pour enfin lancer sa carrière d'actrice, laissant notre héros à l'abandon. Houellebecq est en train de nous confesser, à travers cette histoire d'amour très morale, que bien

³⁴ HOUELLEBECQ 2005, 325.

³⁵ Le fait que la langue de communication entre Esther et Daniel soit l'anglais démontre, si besoin en était, qu'Esther ne symbolise pas seulement le lectorat espagnol mais l'ensemble du lectorat international.

qu'il jouisse à l'heure actuelle du statut de quasi rock star internationale, un jour un autre écrivain prendra sa place. Autrement dit, son Esther, ce fameux public international qui achète pour le moment ses livres par milliers d'exemplaires-, s'en ira un jour, et alors il ne restera plus que l'œuvre, dont le seul et véritable juge sera le temps.

La seule façon pour Daniel 1 –ou pour Houellebecq, ce qui revient, vous en conviendrez, au même– d'arriver à destination, de faire que son œuvre soit réellement connue, c'est-à-dire comprise, c'est de la transformer en œuvre classique qui résiste à l'usure du temps. Et cela, on n'y parvient qu'en renonçant à l'espace pour conquérir le temps. Telle est l'utopie –ou il serait peut-être préférable de parler d'uchronie– à laquelle aspire Houellebecq aujourd'hui. Il rêve de la possibilité d'une île, l'île des auteurs et de leurs œuvres immortelles. Définitivement, la ville, aussi bien moderne –la capitale littéraire nationale du XIXe siècle– que postmoderne –le réseau de villes ou d'endroits hétérotopiques qui forment l'espace littéraire international contemporain– a cessé de l'intéresser. Il a fui la ville.

BIBLIOGRAPHIE

APALATEGUI, U., *La Naissance de l'écrivain basque*, Paris 2000, 299.

ATXAGA, B., *Ziutateaz I-II*, San Sebastián 1976 (réédité par Erein en 1986), 154.

ATXAGA, B., *Etiopia*, Bilbao, 1978, (éditions postérieures, San Sebastián 1988) 103.

ATXAGA, B., *Obabakoak*, San Sebastián 1988, 403 p. (trad. esp.: *Obabakoak*, Barcelona,

1989; trad. frç.: *Obabakoak*, Paris 1991).

ATXAGA, B., *Poemas & Híbridos* (auto-translation du basque au castillan par Atxaga lui-même), Madrid 1990. En France: *Poèmes et Hybrides*, Paris 1995.

ATXAGA, B., *Behi euskaldun baten memoriak*, Pamplona, 1991 (publié en France, Paris, Gallimard, 1994, sous le titre *Mémoires d'une vache*), 180.

ATXAGA, B., *Gizona bere bakardadean*, Pamplona, Pamiela, 1993, (publié par Christian Bourgois, Paris, 1995, sous le titre *L'Homme seul*) 349.

ATXAGA, B., *Zeru horiek*, San Sebastián 1995 (pour l'édition castillane *Esos cielos*, Barcelona, Ed. B S.A., 1996, 185).

ATXAGA, B., *Horas extras*, Madrid 1997.

ATXAGA, B., *Sara izeneko gizona*, Pamplona, 1996, 150 (pour l'édition castillane, *Un espía llamado Sara*, Madrid 1996, 150).

ATXAGA, B., *Soinujolearen semea*, Pamplona 2004, (pour l'édition française, *Le Fils de l'accordéoniste*, Paris, Christian Bourgois, 2006) 467.

BOURDIEU, P., *Les règles de l'art*, Paris 1992.

CASANOVA, P., *La République mondiale des lettres*, Paris 1999.

HOUELLEBECQ, M., *Extension du domaine de la lutte*, Paris 1997.

HOUELLEBECQ, M., *Les Particules élémentaires*, Paris 1998.

Ur Apalategi, *La fuite de la ville*

HOUELLEBECQ, M., *Plateforme*, Paris 2001.

HOUELLEBECQ, M., *Possibilité d'une île*, Paris 2005.

VALÉRY, P., *Fonction de Paris*, in: *Regards sur le monde actuel, Œuvres*, Paris 1960.

Stadtbilder.**Louis Aragon, *Le Paysan de Paris***

Michaela Doyen

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Aragons *Le Paysan de Paris* entstand in den Jahren 1923/1924 und wurde sodann in den Monaten Juni bis September 1924 als Feuilleton in der *Revue Européenne* publiziert. Das Werk setzt sich aus vier Teilen zusammen: *Préface à une mythologie moderne*, *Le Passage de l'Opéra*, *Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* und *Le Songe du Paysan*.

Der zweite Teil, *Le Passage de l'Opéra*, in dessen Zentrum die Beschreibung der vom Abriss bedrohten Opernpassage gestellt wird, bildet die Grundlage für die folgende Arbeit. In ihr soll insbesondere der Aspekt der räumlichen Konzeption der Passage eine Darstellung finden und die Frage, inwiefern in der deskriptiven Gestaltung der Räume ein Zugang zu surrealistischen Erfahrungswelten begründet liegt, in den Vordergrund gestellt werden. Nach einem generellen Exkurs über den architektonischen Bautyp der Passage und Überlegungen bezüglich seiner Bedeutsamkeit in der Gedankenwelt der Surrealisten, soll die sich im Akt der Beschreibung manifestierende räumliche Konzeption der *Passage de l'Opéra* untersucht werden. Hierzu sollen verschiedene – exemplarisch ausgewählte – Textstellen einer vertiefenden Betrachtung unterzogen werden. Insbesondere jene Textstellen, die einer surrealistischen Erfahrungswelt verpflichtet sind, sind im Rahmen dieser Arbeit von besonderer Relevanz.

Dass Pariser Passagen gemeinhin auch als *rues couvertes* bezeichnet werden, ist zurückzuführen auf die sie zu beiden Seiten begrenzenden Häuserfassaden, die dem jeweiligen Passagenraum ein straßenähnliches Bild verleihen. Ein fundamentales Element manifestiert sich überdies in der typischerweise auf einer Konstruktion aus Eisen und Glas beruhenden Überdachung des Passagenraums.

Die meisten Passagen stammen aus dem frühen 19. Jahrhundert, wobei ihre Zahl insbesondere in der Zeit zwischen 1820 und 1850, als die Passage zu einem wichtigen Bestandteil gesellschaftlichen Lebens wurde, rapide anstieg. Man traf sich hier zum Kaffee oder zum Einkaufen in den auf beiden Seiten des Passagenraums untergebrachten Läden und konnte dabei in sicherer Entfernung von den Pferdewagen auf den Straßen flanieren: „On aimait y flâner à l'abri des intempéries et des éclaboussures provoquées par les roues de fiacres, sous des verrières encore transparentes, entre deux rangées de magasins rutilant de richesses.“¹ Die Gefahr, die in dieser Zeit von den Wagen ausging, wird auch in dem von Charles Baudelaire im 19. Jahrhundert verfassten Prosagedicht *Perte d'auréole* hervorgehoben:

Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam.²

In diesen letzten Worten wird ein weiterer Aspekt angedeutet: Nur wenige Straßen in

¹ CLEBERT 1996, 442.

² BAUDELAIRE 1980.

Paris waren mit einem Bürgersteig ausgestattet, so dass die Passagenräume zugleich Schutz vor dem berüchtigten Pariser Schlamm boten.

Bereits das Ende des 19. Jahrhunderts brachte jedoch einen Bedeutungsverlust der Passagen mit sich, der in engen Zusammenhang mit der Präfektur Haussmanns von 1853 bis 1870 zu bringen ist. Im Rahmen der Umsetzung seiner Pläne zur städtebaulichen Modernisierung kam es zur Zerstörung einer Vielzahl von Passagen; es entstanden große Warenhäuser, der Massenwarenhandel setzte ein. Die gesellschaftliche Entwicklung kann demnach als symptomatisch für den Verfall dieser architektonischen Bauart angesehen werden – ein Aspekt, den auch Johann F. Geist hervorhebt:

Die Passage hat ihr eigenes Publikum. Sie ist das Produkt eines liberalistischen Wirtschaftssystems, einer Klasse der Gesellschaft und einer Öffentlichkeit, die aus den Wirren der Französischen Revolution hervorgegangen ist. Das Raumgefühl, die Bedürfnisse und die Süchte dieser Gesellschaft sind das Lebelement der Passage. Verändern sie sich – und sie tun es zu Beginn des 20. Jahrhunderts –, so erlischt der Raumgedanke der Passage [...].³

Insbesondere in dem Gebiet zwischen der *Avenue de l'Opéra*, der *Place des Victoires*, der *Rue des Petits Champs* und den *Grands Boulevards* sind noch heute einige Passagen erhalten. Viele von ihnen wurden restauriert und beherbergen neben modernen Geschäften teils bizarr oder altmodisch anmutende Läden, denen ein nostalgischer Charakter anhaftet.⁴

DIE BEDEUTUNG DER PASSAGE IN DER GEDANKENWELT DER SURREALISTEN

Bereits in der Literatur des 19. Jahrhunderts begegnet man zahlreichen Schilderungen der frühen Londoner und Pariser Passagen, sei es in zeitgenössischen Reiseberichten, sei es in Memoiren, Tagebüchern o. ä. Zu einem eigenständigen literarischen Thema vermag das Phänomen Passage jedoch erst im 20. Jahrhundert zu avancieren. Es ist Aragon, der in einem seiner frühesten und zugleich bedeutendsten Werke, *Le Paysan de Paris*, die Passage in die Gedankenwelt der Surrealisten integriert.⁵

Geist drückt explizit aus, dass die Wahl dieses Ortes der Darlegung surrealistischen Gedankenguts in kaum zu verneinender Weise förderlich ist:

Die gesicherte bürgerliche Welt wird entlarvt, die Wirklichkeit zur Täuschung, zum Zufall, zur Illusion. Phantastik und Traum schließen sich zusammen zu einem Diesseits, in dem das Jenseits schon implantiert ist. Woran könnte man diese surrealistische Theorie besser demonstrieren als an einer Passage?⁶

Doch was ist es genau, das dem architektonischen Bautyp der Passage eine derartige Stellung zukommen lässt und die Surrealisten fasziniert?

Sowohl der *Parc des Buttes-Chaumont* des dritten Teils des *Paysan de Paris* als auch die *Passage de l'Opéra* stellen großstädtische Phänomene dar, wobei hervorzuheben ist, dass es sich nicht um beliebige Orte handelt, sondern um Orte, denen ein zwielichtiger Charakter anhaftet. Gerade diese Zwielichtigkeit ist es, die eine Faszination auf die Surrealisten auszuüben vermag.

³ GEIST 1969, 33.

⁴ Vgl. CLEBERT 1996, 442.

⁵ Vgl. GEIST 1969, 35.

⁶ GEIST 1969 35-36.

Zwielichtig ist die Passage zunächst einmal im wörtlichen Sinne: Auf Grund der Tatsache, dass sie ihr Licht durch das sie nach oben abdeckende, meist schmutzigrüne Glas bezieht, sind die innerhalb des Passagenraums vorherrschenden Lichtverhältnisse nicht mit denen außerhalb vergleichbar. Vielmehr wird das Innere der Passage bestimmt durch eine Mischung aus Hell und Dunkel, die Aragon von einem „lueur glauque“⁷ sprechen lässt.

Zwielichtig ist die Passage jedoch auch im moralischen Sinne: Wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch zu zeigen sein wird, manifestiert sich in der Prostitution eines der dominierenden Motive der Passagenbeschreibung.

Auf den Aspekt der Zwielichtigkeit geht auch Peter Bürger ein, wenn er seiner im Folgenden zu zitierenden Aussage die Frage zugrunde legt, welche Erwartungen der Surrealist an einen solchen Ort knüpft:

Was erwartet der Surrealist von den zwielichtigen Orten, denen seine Vorliebe gilt? Wichtig ist vor allem: diese Orte sind für ihn nicht bloß ästhetisch, sondern magisch anziehend. Die Passage de l'Opéra und der nächtliche Park der Buttes-Chaumont sind *lieux sacrés*, weil in ihnen, die dem Anschein nach einer zweckrationalen Ordnung gehorchen [...], eine diese Ordnung transzendierende Welt sich dem Ich enthüllt.⁸

Demnach ermöglicht die Passage den Zugang zu einer jenseits der zweckrationalen Ordnung liegenden Sphäre, ist gleichermaßen „une fente par laquelle [...] le surréaliste pénètre dans l'au-delà de la réalité vécue“⁹.

Es erscheint sinnvoll, diesen Gedanken einer vertiefenden Betrachtung zu unterziehen – und zwar unter Einbeziehung des Gedankenguts des bekannten Literaturtheoretikers Jurij Lotman.¹⁰ Nach Lotman erfolgt die Konstitution eines Welt-, bzw. Wirklichkeitsmodells in erster Linie durch die Darstellung von auf Oppositionen beruhenden Teilräumen; in diesem Fall wäre die Opposition aus der Welt des Bewusstseins, d. h. der zweckrationalen Ordnung auf der einen, und der des Unterbewusstseins auf der anderen Seite ableitbar. Zwischen beiden Teilräumen existiert – so Lotman – eine gemeinhin nicht überschreitbare Grenze, die der Aufrechterhaltung der Oppositionen dient und auf diese Weise die Existenz des Weltbildes sichert. Greift man diesen Gedanken auf, so könnte die Zugriff zum Unterbewusstsein ermöglichende Passage als Symbol für den vermeintlich kaum möglichen Übergang vom Bewusstsein zum Unterbewusstsein angesehen werden. Dass die durch den Erzähler vorgenommene Beschreibung der *Passage de l'Opéra* einen Zugang zu surrealistischen Erfahrungswelten ermöglicht, wird im Rahmen dieser Arbeit noch an anderer Stelle thematisiert werden.

Abschließend soll auf einen interessanten Gedanken Bernard Lecherbonniers hingewiesen werden: Er erweitert das bislang auf den Geist des Menschen bezogene Unterbewusstsein um das der Stadt selbst: „[Le passage] qui par le fait même qu'il est couvert, donc protégé des bruits de la ville, caché dans son sein, semble participer de [sic!] la vie inconsciente de la capitale.“¹¹

⁷ ARAGON 1953, 21.

⁸ BÜRGER 1971, 108-109.

⁹ CLÉBERT 1996, 443.

¹⁰ Vgl. LOTMAN 1993, 311-329.

¹¹ LECHERBONNIER 1971, 68.

DIE DESKRIPTIVE GESTALTUNG DER RÄUME.
EINFÜHRENDE BEMERKUNGEN

Obgleich André Breton die Beschreibung als literarische Form in dem 1924 publizierten *Manifeste du Surréalisme* kritisiert, kommt ihr in Aragons *Le Paysan de Paris* dennoch eine große Bedeutung zu. Diese scheinbar so widersprüchlichen Ansichten der in enger Verbindung stehenden Literaten werden bei näherer Betrachtung entschärft. Breton spricht sich gegen die Beschreibung im realistischen Roman aus – gegen die Beschreibung einer von der Imagination des Autors geschaffenen Welt, die funktional den Charakteren und ihrem *drame* untergeordnet ist. Bei Aragon ist die Beschreibung nun aber nicht mehr auf etwas anderes hingeeordnet, sondern wird zum Subjekt der Erzählung.¹²

In *Le Passage de l'Opéra* folgt der Leser dem sich durch den Passagenraum bewegendem Ich-Erzähler auf seinem Weg, der beinahe willkürlich gewählt zu sein scheint. Einige Orte werden wiederholt beschrieben, andere – etwa das *Theâtre Moderne* – namentlich eingeführt, lange bevor ihnen in einem deskriptiven Akt eine nähere Beachtung zuteil wird.¹³ Auf den Aspekt der den Weg durch die Passage begleitenden Willkür weist auch Michel Meyer hin, indem er den Erzähler mit den folgenden Worten beschreibt: „guidé seulement par son caprice ou, mieux encore, par le hasard“¹⁴. Ein Großteil der Beschreibungen zeichnet sich aus durch eine ihnen inwohnende Exaktheit:

The 'Passage' is described minutely, almost 'super-realistically': we are informed of the shops that are located there, what they sell, what their economic condition is (in the case of cafés and restaurants often exactly what their menu is), what sort of people inhabit the passage, and precisely what the geographic relationship of the passage is to other parts of Paris.¹⁵

Hervorzuheben bleibt ferner die Uneinheitlichkeit der deskriptiven Gestaltung. Bürger formuliert diesbezüglich: „Die Spannweite reicht vom faktenreichen, in neutral unbeteiligtem Ton gehaltenen Bericht bis hin zu einem die Realität metaphorisch transponierenden poetischen Textstück.“¹⁶

Eben diese Heterogenität der Beschreibungen ist es, die es im Folgenden anhand konkreter Textstellen zu analysieren gilt. Im Sinne der dieser Arbeit zugrunde liegenden Leitfrage sind in diesem Zusammenhang insbesondere jene Textstellen von Relevanz, die als Ausgangspunkt für den Übergang zu surrealistischen Erfahrungswelten dienen – dem ungeachtet sollen zwecks Darstellung der Heterogenität aber auch andere Beschreibungstypen berücksichtigt werden.

OBJEKTIVE RÄUME

Eine in großem Maße durch Objektivität geprägte Beschreibung offenbart sich beispielsweise in der durch den Erzähler zu Beginn vorgenommenen Präsentation der *Passage de l'Opéra*.¹⁷ Die Überlieferung von Fakten wird in diesem Textabschnitt in den Vordergrund gestellt:

Wenn man bedenkt, in welchem Maße die Wiedergabe von Tatsachenmaterial in den Text

¹² Zu diesen Gedanken vgl. BÜRGER 1971, 104-106.

¹³ ARAGON 1953, 19-136: Eine Preisliste des Theaters findet sich auf Seite 85, beschrieben wird es erst auf den Seiten 131-133.

¹⁴ MEYER 2001, 24.

¹⁵ FIRCHOW 1965, 297.

¹⁶ BÜRGER 1971, 107.

¹⁷ ARAGON 1953, 19-136: Diese erste Einführung wird auf den Seiten 22-42 vorgenommen.

Aragons eingeht, ist man zunächst versucht, dem Autor eine dokumentarische Absicht zu unterstellen. Dies gilt besonders für den der Passage de l'Opéra gewidmeten Abschnitt [...].¹⁸

Geographisch gesehen liegt die *Passage de l'Opéra* zwischen der *rue Leffitte* und der *rue Le Pelletier*. Eine Besonderheit der Passage liegt in der Tatsache begründet, dass sie sich aus zwei parallel verlaufenden Passagenräumen zusammensetzt, der *galerie du Baromètre* und der *galerie du Thermomètre* und demzufolge einen „double tunnel“¹⁹ darstellt:

Des deux galeries, l'occidentale, la galerie du Baromètre, est réunie à l'orientale. (galerie du Thermomètre) par deux traverses, l'une à la partie septentrionale du passage, la seconde tout près du boulevard [...].²⁰

Der Ich-Erzähler berichtet im Folgenden von dem unmittelbar bevorstehenden Abriss der Passage: Städtebauliche Maßnahmen, die auch den Ausbau des Boulevard Haussmann umfassen, machen ihren Abriss unumgänglich. Konkret bedeutet dies den Ruin zahlreicher Händler der Passage, da die von der Immobiliengesellschaft gezahlten Entschädigungen für sie nicht die Option bieten, sich an anderer Stelle niederzulassen.²¹ Man vermag sich der Übermacht der „société de l'Immobilière du boulevard Haussmann, soutenue par les conseillers municipaux, et derrière eux par de grandes affaires comme les Galeries Lafayette [...]“²² nicht wirkungsvoll zu widersetzen. Die Reaktionen, die diese Tatsache begleiten, werden

anhand von Zeitungsartikeln, Plakaten und Schildern ausführlich belegt. Dem Text wird an dieser Stelle dokumentarisches Material beigelegt in der – und darin liegt eine Besonderheit – drucktechnischen Anordnung des Originals, die die optische Einheit des Textes zerstört. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei an dieser Stelle auf ein sich im Café *Le Petit Grillon* befindliches Plakat hingewiesen – eines der ersten Zeichen großer Erregung, die in einen wahren „guerre civile“²³ gipfelt:

Étant spolié au profit d'une Société Financière par une expropriation qui ruine les commerçants de ce passage et de ce fait ne pouvant me réinstaller, je cherche acheteur pour mon matériel de bar.²⁴

SUBJEKTIVE RÄUME

Neben der soeben dargestellten, auf Objektivität basierenden Beschreibungsart ist auf eine weitere zu verweisen, die sich durch die Einbeziehung persönlicher Erfahrungen des Erzählers auszeichnet. Diese Art der Beschreibung kann auf einer der Realität verhafteten Ebene Anwendung finden, darüber hinaus jedoch auch auf einer der Surrealität verhafteten.

REALISTISCHE ERFAHRUNGSWELTEN

Exemplarisch ausgewählt wurden in diesem Zusammenhang die Beschreibungen zweier Cafés, des *Petit Grillon* und des *Certa*.

LE PETIT GRILLON

Den Erzähler binden eine Vielzahl von Erinnerungen an das Café *Le Petit Grillon*. Jahrelang hat er es wenigstens einmal pro

¹⁸ BÜRGER 1971, 109.

¹⁹ ARAGON 1953, 19-136, hier 22.

²⁰ ARAGON 1953, 22.

²¹ ARAGON 1953, 22: Im Einzelnen aufgeführt sind die Entschädigungssummen auf den Seiten 38-39.

²² ARAGON 1953, 35.

²³ ARAGON 1953, 35.

²⁴ ARAGON 1953, 19-136, hier 34.

Woche mit Freunden besucht – „avec des amis que je croyais tous véritables“²⁵ –, sei es zum Reden, Trinken oder Karten spielen. Beinahe unbeteiligt und ohne diesem Umstand weitere Beachtung zu zollen, berichtet er, hier mit den Schwächen einer Vielzahl seiner Freunde und dem gegenüber mit der Stärke nur einiger weniger konfrontiert worden zu sein:

A la lueur des événements quotidiens, au phare tournant des gains et des pertes, c'est là que je commençai à sentir un peu mieux la grandeur d'un très petit nombre de ces compagnons d'habitude, et la mesquinerie de la plupart.²⁶

Darüber hinaus bringt der Erzähler – weiterhin in einem emotional unbeteiligten Tonfall – zum Ausdruck, dass das Café für ihn einen Ort größter Vertrautheit darstellt. Die Stammkunden sind ihm beispielsweise so gut bekannt, dass er sie kaum noch wahrzunehmen vermag, sondern sie vielmehr als zum Inventar des Cafés gehörend betrachtet: „Les clients de ce café, ce sont des habitués que j'ai vus depuis des années revenir aux mêmes places, et que rien ne distingue des autres hommes. [...] Ce sont pour moi des fantômes si naturels que je n'y prête guère d'attention.“²⁷

CERTA

An diesem Ort beschlossen Aragon und Breton 1919, die Bewegung Dada mit ihren Freunden zu installieren – das Café Certa wurde auf diese Weise zu dem Ort „qui fut le siège principal des assises de Dada“²⁸. Obgleich der Erzähler die Tatsache hervorhebt, dass das Certa später zu

einer Kulisse surrealistischer Betrachtungen wurde – „C'est ici que le surréalisme reprend tous ses droits“²⁹ –, bleibt seine Beschreibung des Cafés durchgehend der Realität verhaftet. Detailliert beschreibt er das Innere des Cafés und geht auf die Vielfalt des Angebots ein. Sogar eine Getränkekarte, die u. a. einen Cocktail mit dem Namen Dada zeigt, wird dem Text beigelegt.

Mitunter sind durchaus persönliche Empfindungen des Autors in seiner Art des Beschreibens auszumachen; etwa dann, wenn die im Café vorherrschende positive Atmosphäre mit den Worten „endroit [...], où règne une lumière de douceur, et le calme, et la fraîche paix“³⁰ belegt oder der Wunsch nach einer Wiedereröffnung andernorts ausgesprochen wird: „Je souhaite que le patron de Certa, quand les démolisseurs l'auront chassé, ouvre ailleurs un café ou un bar, duquel je prendrai plaisir à être le client.“³¹

SURREALISTISCHE ERFAHRUNGSWELTEN

Im Folgenden soll der bereits erwähnte, sich bisweilen im Akt des Beschreibens vollziehende Übergang zu surrealistischen Erfahrungswelten fokussiert werden. Bezug zu nehmen ist hierbei insbesondere auf den Begriff des *merveilleux quotidien*, in dem sich „[a] concept of the highest importance to the surrealists“³² manifestiert: Das Alltägliche, das Gewöhnliche erfährt eine überhöhte Darstellung und wird auf diese Weise zur Grundlage für das Hervortreten des Wunderbaren, das Fremd-

²⁵ ARAGON 1953, 33.

²⁶ ARAGON 1953, 33.

²⁷ ARAGON 1953, 34.

²⁸ ARAGON 1953, 19-136, hier 92.

²⁹ ARAGON 1953, 101.

³⁰ ARAGON 1953, 93.

³¹ ARAGON 1953, 100.

³² FIRCHOW 1965, 295.

artiges und Übernatürliches wie selbstverständlich einschließt.

In dieser phantastischen Welt sind die unwahrscheinlichsten Ereignisse normal; der kritische Geist ist abgeschafft, die Zwänge verschwinden, dieses verzauberte Reich ist im eigentlichen Verstand das der Surrealität. [...]

In seinem Werk *Pariser Landleben* zeigt [Aragon] jene geheimnisvolle Aura, welche die alltäglichsten Gegenstände umgibt und ins Außerordentliche einführt. Welch einen mehrdeutigen Aspekt gewinnen durch die Magie seines Stils die Geschäfte der Passage de l'Opéra.³³

Die den Erzähler umgebende Realität wird somit zum Ausgangspunkt für Erlebnisse in einer surrealistischen Erfahrungswelt, das minutiöse Betrachten zu einem die Wahrnehmung des Wunderbaren ermöglichenden Stimulans: „[...] Aragon dégage la perception du merveilleux à partir d'une minutieuse attention au spectacle quotidien. [...] et trouve une continue stimulation dans l'observation exacte de lieux spécifiquement nommés.“³⁴

Um diese theoretischen Reflexionen konkreter werden zu lassen, soll auch an dieser Stelle exemplarisch auf eine Textstelle verwiesen werden; es handelt sich hierbei um die in der Forschung vielfach beachtete Verwandlung eines Stockgeschäfts in eine Meereslandschaft.

Zunächst beschreibt der Erzähler lediglich die in dem Laden dargebotene Ware sowie die große Vielfalt des Angebots, die sich einem „problématique clientèle“³⁵ bietet.³⁶ Erst im Anschluss an einen Abend im *Petit Grillon*, den der Erzähler „dans l'attente d'une personne qui n'avait pas jugé bon de me rejoindre“³⁷ verbracht hat,

lässt ein erneuter Blick in das Geschäft des *marchand de cannes* überraschenderweise eine surrealistische Erfahrungswelt in Erscheinung treten. Ein Umstand, der den Erzähler nicht wenig zu erstaunen scheint – „Quelle ne fut pas ma surprise“³⁸ – und ihn schließlich zu der Feststellung verleitet: „Toute la mer dans le passage de l'Opéra“³⁹. Die Transformation des Stockgeschäfts wird begleitet von dem Auftauchen einer Sirene, „nu jusqu'à la ceinture qu'elle portait fort basse“⁴⁰, in der der Erzähler ein ihm von einer Deutschlandreise bekanntes Mädchen, vielmehr eine Prostituierte, wieder erkennt.

Dass das Motiv der Prostitution im Rahmen der Beschreibung des Passagenraums eines der dominierenden ist, wurde bereits an anderer Stelle erwähnt. So beschreibt der Erzähler gleich zu Beginn seiner Ausführungen ein *meublé*, dessen zweite Etage ein gewöhnliches, wenngleich etwas schäbiges Hotel beherbergt, und hinter dessen erster Etage sich ein Stundenhotel verbirgt. Ein späterer Blick hinter die Kulissen eines Massagesalons wiederum hält die Entdeckung eines Bordells bereit, in dem es dann auch zu einer ausführlich geschilderten Zusammenkunft des Erzählers mit einer Prostituierten kommt. Und auch in dem Abschnitt, der den öffentlichen Bädern gewidmet ist, ist das Motiv der Prostitution allgegenwärtig – die Bäder erscheinen beispielsweise als „place d'élection des commerces physiques“⁴¹.

Hans J. Neyer stellt fest, dass in der zu betrachtenden Szene im Stockladen nicht

³³ DUPLESSIS 1992, 30-31.

³⁴ GINDINE 1966, 58-59.

³⁵ ARAGON 1953, 19-136, hier 29.

³⁶ Vgl. ARAGON 1953, 29-30.

³⁷ ARAGON 1953, 30.

³⁸ ARAGON 1953, 30.

³⁹ ARAGON 1953, 31.

⁴⁰ ARAGON 1953, 31.

⁴¹ ARAGON 1953, 68.

nur das Motiv der Prostitution Verwendung findet, sondern darüber hinaus Sexualität generell eine vorherrschende Rolle spielt. In den dem Betrachter v-förmig entgegengespreizten Armen der Sirene sieht er ebenso ein Symbol des weiblichen Geschlechts wie in der Transformation der Stöcke zu einem V und den in der Beschreibung des Erzählers vorkommenden Muscheln.⁴²

Ein erneutes Aufsuchen des Ortes, der den Erzähler so unerwartet in eine Traumwelt eintreten ließ, lässt die wunderbar anmutenden Erlebnisse der Nacht am folgenden Tage in weite Ferne rücken. Dem Erzähler zeigt sich ein gewöhnlicher Laden, in dem nur ein kleines Detail ihn an die vergangene Nacht zu erinnern vermag:

Or, quand je revins au matin, tout avait repris son aspect normal, sauf dans la seconde vitrine, une pipe d'écume qui figurait une sirène, et qui [...] s'était brisée comme dans un vulgaire tir forain, et qui tendait encore au bout de son tuyau d'illusion la double courbe d'une gorge charmante: un peu de poussière blanche tombée sur la silésienne d'un parapluie attestait l'existence passée d'une tête et d'une chevelure.⁴³

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Der architektonische Bautyp der Passage, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem wichtigen Bestandteil gesellschaftlichen Lebens geworden war, verlor bereits am Ende desselben Jahrhunderts in großem Maße an Bedeutung. Städtebauliche Modernisierungsmaßnahmen hatten die Zerstörung einer Vielzahl von Passagen zur Folge. So ist auch die im *Paysan de Paris* beschriebene Passage von den Maß-

nahmen unmittelbar betroffen und soll schon bald der Zerstörung anheim fallen. Die durch den Erzähler vorgenommene minutiöse Beschreibung des Passagenraums ist geprägt durch Heterogenität – neben Beschreibungen, in denen ein neutraler Ton überwiegt und die vorwiegend Tatsachenmaterial liefern, sind solche zu nennen, in denen der Erzähler persönliche Erfahrungen zum Ausdruck bringt. Letztere können dabei entweder der Realität verhaftet sein oder auch den Ausgangspunkt für den Übergang zu einer surrealistischen Erfahrungswelt darstellen: Die den Erzähler umgebende Realität – das Alltägliche und Gewöhnliche des Passagenraums – wird zur Bedingung für das Hervortreten des *merveilleux*, das Raum für übernatürliche und fremdartige Erscheinungen bietet und seine Inspiration aus dem Unterbewusstsein des Betrachters bezieht. Die Passage avanciert auf diese Weise zu einem Symbol für den Übergang zwischen dem Bewusstsein und dem Unterbewusstsein und ermöglicht den Zugang zu einer Sphäre, der jede zweckrationale Ordnung fremd ist.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

- ARAGON, L., *Le paysan de Paris*, Paris 1953.
BAUDELAIRE, C., *Petits poèmes en prose*. Hg. v. H. Lemaitre, Paris 1980.

SEKUNDÄRLITERATUR

- BÜRGER, P., *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1971.
CLÉBERT, J.-P., *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris 1996.

⁴² Vgl. NEYER 1984, 139.

⁴³ ARAGON 1953, 19-136, hier 33.

DUPLESSIS, Y., *Der Surrealismus*, Berlin 1992.

FIRCHOW, P. E., *Nadja and Le Paysan de Paris: Two Surrealist ‚Novels‘*, in: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 6 (1965), 293-307.

GEIST, J. F., *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München 1969.

GINIDINE, Y., *Aragon. Prosateur surréaliste*, Genf 1966.

LECHERBONNIER, B., *Aragon*, Paris/Montréal 1971.

LOTMAN, J. M., *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993.

MEYER, M., *Le Paysan de Paris d'Aragon*. Paris 2001.

NEYER, H. J., *Kunst und Politik bei Aragon: vom Surrealismus zur Poésie de Circonstances*, Frankfurt a. M. 1984.

Kiffe kiffe demain:
**Vorstadtleben –
Kulturelle Konflikte zwischen
Orient und Okzident**

Ilka Frey

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Wenn man heute die Begriffe *Paris* und *Banlieue* hört, so verbindet man sie sofort mit den Ausschreitungen im Jahr 2005, bei denen Jugendliche aus Pariser Vororten sich Straßenschlachten mit der Polizei lieferten, die wochenlang ganz Frankreich in Atem hielten. Kein Tag verging, ohne dass es neue Schreckensmeldungen über gewaltbereite Jugendliche und die Schäden gab, die sie mit ihrem Vandalismus anrichteten. Außerdem gab es zahlreiche Berichte und Reportagen über mögliche Hintergründe und soziale Ursachen, in denen das

Leben der Jugendlichen aus den sozial benachteiligten Vierteln in den Trabantenstädten rund um Paris im Mittelpunkt standen.

Inzwischen haben die Krawalle in den französischen Vororten an Heftigkeit verloren bzw. sie haben sich gelegt und es scheint wieder Ruhe eingekehrt zu sein. Somit ist auch das Interesse der Medien an den dortigen sozialen Missständen sehr viel geringer geworden. Trotzdem hat sich über Frankreich hinaus das Bild in den Köpfen der Menschen gefestigt, dass das Leben in den Pariser Vororten hart ist und die Zukunftsaussichten der Jugendlichen nicht gerade rosig sind – wobei insbesondere junge Leute mit maghrebinischer Abstammung als besonders benachteiligt gelten.

Das von mir für die vorliegende

Hausarbeit ausgewählte Jugendbuch spielt in eben diesem sozialen Milieu der Pariser Banlieue, allerdings ist der Roman bereits im Jahre 2004 in Frankreich erschienen, also ein Jahr vor dem Ausbrechen der Krawalle. Das Buch handelt zwar keinesfalls von gewaltbereiten Jugendlichen, die sich gegen die Gesellschaft und die eigenen Lebensbedingungen wehren, aber es ermöglicht dem Leser dennoch einen Einblick in das Leben eines Mädchens, das in einem solchen sozialen Umfeld aufwächst, aus dem diese Jugendlichen stammen.

Im Folgenden werde ich nach einer kurzen Vorstellung der Autorin sowie einer Wiedergabe des Inhalts zunächst die wichtigsten Personen des Romans charakterisieren und deren Situation und Entwicklung erläutern. Vor dem aktuellen Hintergrund der oben erwähnten Ausschreitungen möchte ich danach insbesondere auf die Probleme und Konflikte eingehen, die in diesem Roman beschrieben werden und sie zu den eingangs erwähnten Ereignissen in Frankreich im Jahre 2005 in Beziehung setzen. Des Weiteren werde ich die im Buch widergespiegelte Atmosphäre erläutern und anschließend den Aufbau und den Ausdruck untersuchen. Abschließend werde ich auf die Aussage des Romans eingehen sowie auf die Frage, ob die Schilderungen der Probleme und der Charaktere authentisch dargestellt werden.

AUTORIN

Die Autorin des Romans Faïza Guène ist noch erstaunlich jung für eine Schriftstellerin. Sie ist Jahrgang 1985, wurde in Bobigny, einem Vorort westlich von Paris,

geboren und lebt heute mit ihren Eltern in Pantin, das nordöstlich von Paris liegt. Ihre Eltern stammen aus Algerien und ihr Vater wanderte in den fünfziger Jahren nach Frankreich aus. Seine Frau folgte ihm einige Jahre später.

Schon in der Grundschule erzählt Faiza Guène gerne Geschichten, in denen ihre Freundinnen die Heldinnen darstellen. Auch im Collège und im Lycée ist das Schreiben weiterhin ihre Leidenschaft. „Je ne peux pas passer un jour sans gribouiller, ne serait-ce qu’une phrase.“¹ Nachdem sie ihr Studium an der Université Paris XIII abgeschlossen hat, beginnt sie an der Université de Paris VIII in St-Denis Soziologie zu studieren. Doch sie bricht ihr Studium ab, um sich dem Schreiben von Drehbüchern und der Realisation von Filmen zu widmen.

Im Jahre 2004 veröffentlicht sie schließlich ihren ersten Roman *Kiffe kiffe demain*.

INHALTSANGABE

Das Jugendbuch *Kiffe kiffe demain* von Faiza Guène handelt von der 15-jährigen Doria, die in Tagebuchform ihren Alltag schildert. Doria ist zwar in Frankreich geboren, aber ihre Eltern stammen aus Marokko.

Doria lebt allein mit ihrer Mutter in Livry-Gargan, einem Vorort von Paris. Sechs Monate zuvor hat ihr Vater die Familie verlassen und ist nach Marokko zurückgegangen. Doria glaubt, dass er fortgegangen sei, um eine andere Frau zu heiraten und um endlich einen Sohn zu bekommen. Nach Dorias Geburt hatten ihre Eltern vergeblich versucht, noch ein weiteres Kind zu bekommen.

Seit Doria und ihre Mutter auf sich allein gestellt sind, arbeitet ihre Mutter als Putzfrau in einem Hotel, ist aber dort aufgrund des Arbeitsklimas sehr unglücklich. Auch für Doria ist der Alltag schwierig. In der Schule fühlt sie sich sehr unwohl und spricht kaum mit jemandem. Jeden Montag geht sie auf Anraten ihrer Lehrer zu der Psychologin Mme Burlaud. Diese Psychologin und Hamoudi, ein sehr guter Freund aus ihrer Kindheit, der bereits 28 Jahre alt ist, sind die einzigen Personen mit denen sich Doria richtig unterhält und denen sie sich anvertraut.

Außer der Psychologin wird Doria und ihrer Mutter von der Stadt auch noch eine Sozialarbeiterin zur Seite gestellt, die sich um die beiden kümmert, seitdem der Vater nicht mehr da ist. Seit kurzer Zeit verdient sich Doria ein kleines Taschengeld, indem sie für drei Euro die Stunde auf ein vierjähriges Mädchen in der Nachbarschaft aufpasst.

Wegen ihrer schlechten Leistungen in der Schule gibt ihr Nabil, der Sohn einer Freundin ihrer Mutter, Nachhilfeunterricht. Zuerst kann Doria Nabil nicht ausstehen, doch nachdem sie von ihm ihren ersten Kuss bekommen hat, beginnt Doria langsam, ihre Meinung zu ändern. Dank einiger Veränderungen und Perspektivwechsel in ihrem Leben wie z.B. der beruflichen Weiterbildung ihrer Mutter, der geplanten Hochzeit ihres besten Freundes Hamoudi und der sich ändernden Beziehung zu Nabil, wird Dorias Lebenseinstellung und ihre Stimmung zum Ende des Buches optimistischer und fröhlicher.

¹ www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza-guene/site/portrait.html

CHARAKTERE

Doria

Da Doria als Hauptperson in diesem Jugendbuch diejenige ist, die ihr Leben in der Ich-Form erzählt, sind es ihre Gefühle und Eindrücke, die die Stimmung des Buches bestimmen. Aus diesem Grund ist es wichtig, sie selbst und ihre Situation genauer zu erläutern.

Doria befindet sich mit ihren 15 Jahren mitten in der Pubertät und ist mit vielen Umständen ihres Lebens höchst unzufrieden. Ihrer Ansicht nach ist der Verantwortliche für diese negativen Umstände allein ihr Vater. Als er noch bei Doria und ihrer Mutter lebte, hatte Doria oft den Eindruck, er sei enttäuscht, dass seine Frau kein weiteres Kind mehr bekommen hatte. Für seinen Stolz, seine Ehre und seinen Anspruch, den Familiennamen an einen männlichen Erben weiterzugeben, wollte der Vater unbedingt einen Sohn haben. Doria ist sich sicher, dass sie, wenn sie ein Junge gewesen wäre, sehr viel mehr Achtung und Aufmerksamkeit von ihrem Vater bekommen hätte. Stattdessen hatte er ihr oft das Gefühl gegeben, als Mädchen seinen Erwartungen nicht zu genügen. Mit Verbitterung stellt Doria sich nun ihren Vater in Marokko vor, wie er dabei ist, eine neue Familie zu gründen und befürchtet die baldige Bekanntgabe der Geburt eines Jungen.

Doria nimmt es ihrem Vater sehr übel, dass sich ihre Mutter nun schämt, von ihrem Mann verlassen worden zu sein. Ihrer Meinung nach liegt die Schuld keinesfalls bei ihrer Mutter sondern ausschließlich bei ihrem Vater sowie dem Schicksal im Allgemeinen, welches nicht in ihrer Hand liegt. Alle Äußerungen über ihren Vater sind ausschließlich negativ und es fällt

Doria sehr schwer zuzugeben, dass sie ihn doch ein wenig vermisst. „Quand Mme Bourlaud me demande si mon père me manque, je réponds ‘non’ mais elle me croit pas. Elle est pas perspicace comme meuf.“²

Die Schule ist für Doria ein wahrer Alptraum, sodass sie jedes Mal nach den Ferien, wenn der erste Schultag naht, Magen- und Darmbeschwerden bekommt.

Anscheinend hat Doria keine Freunde in der Schule, da sie selbst sagt, dass sie mit niemandem spreche. Außerdem hat sie große Schwierigkeiten, dem Unterrichtsstoff zu folgen und bringt deshalb meistens schlechte Noten mit nach Hause.

Das wenige Geld, das Dorias Mutter beim Putzen verdient, macht es Doria unmöglich, sich neue modische Kleidung zu leisten. Stattdessen trägt sie Kleidung aus zweiter Hand, die oft schon sehr alt ist und deshalb in keiner Weise der aktuellen Mode entspricht. Dies ist ein weiterer Grund dafür, warum sich Doria in der Schule so unwohl fühlt, vor allem, wenn sie aufgrund ihrer Kleidung von ihren Mitschülern gehänselt wird.

Außerdem fühlt sich Doria von ihren Lehrern unverstanden. Sie fühlt sich von deren Bewertungen und Einschätzungen genervt und empfindet diese meist als übertrieben. Eine Lehrerin hat sogar geschrieben, sie sei eine traurige, verzweifelte Schülerin, die zur Aufgabe oder zum Suizid neige.³

Im Allgemeinen sind die Bewertungen der Lehrer jedoch nicht ganz so drastisch, aber sie schätzen Doria trotzdem als verschlossen ein und organisieren den wöchentlichen Besuch bei einer Psychologin. Doria

² GUÈNE 2004, 11.

³ GUÈNE 2004, 45.

gibt zu, dass ihre Lehrer mit dieser Einschätzung vielleicht gar nicht so falsch liegen und gibt auch hierfür ihrem Vater die Schuld.

Gegenüber ihrer Psychologin Mme Burlaud ist Doria sehr kritisch. Oftmals empfindet sie Fragen oder Aufgaben als lächerlich, glaubt sie zu durchschauen, oder kann deren Sinn nicht erkennen. Aber auf der anderen Seite empfindet Doria es als angenehm, die Möglichkeit zu haben, mit jemandem über Gott und die Welt sprechen zu können und dabei immer ernst genommen zu werden. Außerdem beschäftigen Doria die besprochenen Themen auch außerhalb der Sitzungen noch lange. Am Ende des Buches ist auch die Therapie abgeschlossen und Doria wird sich darüber bewusst, wie sehr ihr doch die Gespräche mit Mme Burlaud geholfen haben.

„Voilà, Mme Burlaud et moi, on était pas tout à fait sur la même longueur d’onde. Cela dit, je sais que c’est grâce à ça que j’ai réussi à aller mieux. Je nie pas qu’elle m’a aidée énormément. Tiens, je lui ai même dit merci à Mme Burlaud. Un vrai merci.“⁴

Dorias bester Freund ist Hamoudi. Trotz seiner oft illegalen Lebensweise hängt Doria sehr an Hamoudi, da sie in ihm einen Freund gefunden hat, der sich wirklich dafür interessiert, was in ihrem Leben geschieht. Das, was Doria und Hamoudi gemeinsam haben, ist die Tatsache, dass sie beide mit ihrer derzeitigen Situation unzufrieden sind. Oft, wenn sie sich unterwegs treffen, trägt Hamoudi ihr Gedichte vor und sie können stundenlang über alles reden.

Obwohl Doria mit ihrem Leben oft sehr unzufrieden ist und sich manchmal wünscht jemand anderes zu sein, kann sie es nicht ausstehen, wenn andere Menschen Mitleid mit ihr haben. Zu diesen Leuten zählt Doria beispielsweise die Sozialarbeiterin, die ihr einen Gutschein gibt, mit dem sie umsonst Bücher bekommen kann. Oder die Frau des Hausmeisters, die ihr den Babysitter-Job vermittelt, damit sie sich wie die anderen Jugendlichen anziehen kann. Ein solchermaßen fürsorgliches Verhalten und das Mitleid dieser Personen kränkt Doria sehr.

Die Mutter

Dorias Mutter Yasmina ist eine weitere sehr wichtige Person des Romans, da die Veränderungen, die sie im Laufe des Buches durchlebt, zum Großteil ausschlaggebend für Dorias Stimmung sind.

Bevor Yasmina nach Frankreich kommt, stellt sie sich das Land so paradiesisch vor, wie sie es aus Spielfilmen kennt. Doch als sie im Jahre 1984 mit ihrem Mann nach Frankreich auswandert, entsprechen Frankreich und die große Stadt Paris keineswegs ihren Erwartungen.

Als ihr Mann schließlich nach Marokko zurückkehrt, ist sie plötzlich gezwungen allein für sich und ihre Tochter den Unterhalt aufzubringen. Da sie Analphabetin ist und nur sehr gebrochen französisch spricht, ist es unmöglich für sie eine Arbeit zu finden, von der die beiden gut leben können. Sie arbeitet als Putzfrau in einem Hotel und leidet dort sehr unter ihrem Chef. Aufgrund ihres sprachlichen Defizits gerät Yasmina in zusätzliche Schwierigkeiten, da es ihr nicht gelingt, den Namen ihres Chefs, *M. Schihont* korrekt auszusprechen. Stattdessen sagt sie

⁴ GUÈNE 2004, 176.

Schihant, was sich so anhört wie *chiant*, zu deutsch: beschissen. Außerdem benimmt sich M. Schihont Yasmina gegenüber rassistisch, indem er sie anstelle ihres richtigen Namens mit *La Fatma*, als Synonym für alle arabischen Frauen, anspricht. Doria ist empört über dieses Verhalten, vor allem, wenn ihre Mutter nach der Arbeit ganz verweint nach Hause kommt. „Ça doit bien le faire marrer, M Schihont, d'appeler toutes les Arabes Fatma, tous les Noirs Mamadou et tous les Chinois Ping-Pong.“⁵ Doria beschreibt ihre Mutter in dieser Zeit oft als sehr traurig und außerdem als abwesend: „Dans sa tête elle est encore plus loin que mon père.“⁶

Wie sehr Yasmina darunter leidet, dass ihr Mann sie verlassen hat, zeigt sich darin, dass sie gegenüber Doria die Aussage macht, dass sie nie wieder zurück in das Dorf ihrer Familie könne. Die Schande sei zu groß.

Seitdem Yasmina ganz alleine für Doria sorgen muss, hat sie Anspruch auf Unterstützung durch eine Sozialarbeiterin. Dorias Geringschätzung dieser Frau gegenüber wird dadurch deutlich, dass sie sich nicht die Mühe macht, sich ihren Namen zu merken. Stattdessen nennt Doria sie *Mme Dubidule*, *Mme Dutruc* oder *Mme Dumachin*. Abgesehen davon, glaubt sie nicht an das ehrliche Engagement der Sozialarbeiterin. „Elle fait vraiment bien semblant d'en avoir quelque chose à cirer de nos vies. Parfois, on y croirait presque.“⁷ Doch trotz Dorias Skepsis, ist es dieser Sozialpädagogin zu verdanken, dass Yasminas Leben eine entscheidende Wendung erfährt, nachdem sie das Ar-

beitsverhältnis zu ihrem Chef gekündigt hat.

Bisher hat Yasmina, ähnlich wie ihre Tochter, sehr zurückgezogen gelebt. Ihre einzige richtige Freundin ist Zorah, eine Algerierin, die nicht weit weg von ihnen wohnt.

Wie wenig Yasmina von dem Land und ihrem Umfeld kennt, in dem sie seit mehreren Jahren lebt, geht aus einigen von Dorias Bemerkungen hervor, wie zum Beispiel, dass sie noch nie den Eiffelturm gesehen hat oder nicht weiß, was eine Maniküre ist.

Als die Sozialarbeiterin Yasmina jedoch schließlich dazu bewegt, eine berufliche Fortbildung zu machen, in der sie sowohl lesen und schreiben lernt, als auch Hilfestellungen bei der Arbeitssuche bekommt, bemerkt auch ihre Tochter, wie sie plötzlich auflebt:

„Ces temps-ci, je vois bien qu'elle est moins pensive. Elle a l'air mieux. Elle commence à lire quelques mots et elle est très fière d'écrire son nom sans faute. [...] Et puis elle est active maintenant alors qu'avant c'était loin d'être le cas.“⁸

Mutter-Tochter-Beziehung

Doria hängt sehr an ihrer Mutter. Viele Dinge tut sie nur ihrer Mutter zu Liebe und versucht, sie vor allem Negativen zu schützen. Das zeigt sich zum Beispiel darin, dass Doria, wenn sie traurig ist oder sich verletzt fühlt, diese Gefühle vor der Mutter verheimlichen möchte, damit diese sich keine Sorgen macht. „J'avais très envie de pleurer, mais j'ai essayé de retrouver mon calme. Je me suis forcée

⁵ GUÈNE 2004, 14.

⁶ GUÈNE 2004, 11.

⁷ GUÈNE 2004, 19.

⁸ GUÈNE 2004, 112.

parce que je ne voulais pas raconter ça à Maman. Elle se serait sentie coupable.“⁹

Dadurch, dass für Doria die französische Lebensweise sehr viel vertrauter ist als für ihre Mutter, wirkt sie in dieser Beziehung sehr erwachsen. So ist sie ihrer Mutter zum Beispiel sprachlich überlegen und kann sich dadurch im Land natürlich viel selbstständiger zurecht finden. Trotz dieser Überlegenheit in gewissen Alltagssituationen sieht Doria zu ihrer Mutter auf. Sie ist sich dessen bewusst, dass ihre Mutter so hart arbeitet, damit es ihnen so gut wie möglich geht und sie weiß dies zu schätzen. Doria ist sehr stolz auf die Schönheit ihrer Mutter und freut sich besonders, wenn jemand sagt, sie sehe ihr ähnlich. Zwar hat Dorias Mutter nie eine Schule besucht, aber Doria weiß, dass es Dinge gibt, die sie nicht in der Schule, sondern nur von ihrer Mutter lernen kann. Dazu gehört zum Beispiel die Würde, die ihre Mutter an den Tag legt, als jemand versucht sie zu erniedrigen.

Doria macht sich außerdem sehr viele Gedanken über den Zustand ihrer Mutter und weiß, dass sie unglücklich und in keiner guten Verfassung ist, seit der Vater sie verlassen hat. Sie denkt sogar über eventuelle Heiratskandidaten für ihre Mutter nach, was zeigt, wie sehr das Glück ihrer Mutter auch ihr eigenes Glück beeinflussen. Dies wird auch im Verlauf des Buches immer deutlicher, denn je glücklicher und zufriedener ihre Mutter ist, desto besser geht es auch Doria.

Hamoudi & Youssef

Durch die Darstellung sehr verschiedener Menschen aus demselben Milieu vermit-

telt der Roman einen recht umfassenden und wohl auch realistischen Einblick in das sozio-kulturelle Milieu eines Pariser Vorortes.

Mit Doria und vor allem ihrer Mutter werden dem Leser zwei Charaktere nahe gebracht, die es im Alltag nicht einfach haben, die aber versuchen, ihr Leben nach ihren Möglichkeiten auf ehrliche Weise zu meistern. Auch Hamoudi und Youssef versuchen ihren Weg zu gehen, bedienen sich dabei allerdings illegaler Methoden.

Hamoudi ist, wie bereits erwähnt, Dorias bester Freund. Er ist 28 Jahre alt und hat die Schule nicht beendet, da er ins Gefängnis musste. Seitdem er wieder auf freiem Fuß ist, lungert er Tag ein Tag aus im Viertel herum. Er verdient sich sein Leben durch kleinere Arbeiten und den Verkauf von Drogen und ist auch selbst oft mit einem Joint zu sehen.

Doch im Laufe der Geschichte ändern sich seine Lebensverhältnisse zum Positiven. Er verliebt sich in die Mutter des Mädchens, auf das Doria öfter aufpasst und es ist sogar von Hochzeit die Rede.

Youssef ist einer der drei Söhne von Tante Zorah, einer Freundin von Yasmina. Doria findet ihn sehr gut aussehend und betrachtet ihn fast wie einen großen Bruder. Er war es, der ihr das Fahrradfahren beigebracht hat und der sie früher in der Schule verteidigt und vor ihren Mitschülern beschützt hat. Doch eines Tages wird Youssef verhaftet und des Autodiebstahls sowie des Drogenhandels beschuldigt. Er muss für ein Jahr ins Gefängnis, was seine Mutter schier zur Verzweiflung bringt. Während seines Gefängnisaufenthaltes verändert sich Youssef sehr. Seine Mutter erkennt ihren Sohn kaum wieder. Während er sich früher nicht viel aus Religion und Glauben gemacht hat und im Um-

⁹ GUÈNE 2004, 110.

gang eher ruhig, ausgeglichen und sehr viel offener als viele Gleichaltrige gewesen ist, so sind seine Ansichten nun sehr viel extremer geworden und er spricht von schweren Sünden und göttlicher Bestrafung.

KULTURKONFLIKTE

Wie bereits erwähnt, ist Doria geborene Französin und wenn sie gegenüber ihrer Mutter von Frankreich spricht, sagt sie „mon pays“, mein Land. Zwar ist sie dank ihrer Eltern auch mit der marokkanischen Kultur vertraut, allerdings scheint Doria die Heimat ihrer Eltern sogar manchmal in gewisser Hinsicht suspekt zu sein und sie kritisiert diese: „Là-bas, il suffit que tu aies deux petites excroissances sur la poitrine en guise de seins, que tu saches te taire quand on le demande, faire cuire du pain et c'est bon, t'es bonne à marier.“¹⁰ Dies zeigt, dass sie sich doch eher mit der französischen Lebensweise identifizieren kann. Allerdings ist es auffällig, dass alle im Laufe des Buches vorgestellten Personen, mit denen sie soziale Kontakte hat, abgesehen von der Psychologin und der Sozialarbeiterin ausländischer Herkunft sind. Des Weiteren hat man das Gefühl, dass, wenn sie von „den Franzosen“ in ihrer Gesamtheit spricht, sie sich selbst schon aufgrund der abweichenden Hautfarbe nicht in diese Gruppe mit einbezieht. So beschreibt sie zum Beispiel einmal einen Franzosen, bei dem sie deutlich machen möchte, dass es sich eben um jemanden mit heller Hautfarbe handelt, folgendermaßen: „[...]c'est un toubab, enfin un Blanc, un camembert, une aspirine quoi...“¹¹

In einem anderen Abschnitt wird ebenfalls besonders deutlich, dass sie sich nicht zu der „Gruppe“ der Franzosen zählt. Hier berichtet Doria, dass sie bereits als kleines Mädchen den Sandkasten in einem benachbarten Viertel immer den ‚französischen Sandkasten‘ genannt habe, da in diesem Viertel viele Familien französischer Herkunft lebten. Bereits in diesem Alter erlebte Doria die Zurückweisung durch andere aufgrund kultureller Unterschiede. Da ihre Hände einmal nach einem muslimischen Brauch mit Henna bemalt waren, weigerten sich die anderen Kinder mit ihr zu spielen, da sie dachten, sie sei unsauber.

Interessant ist außerdem, dass Doria die französischen Kinder und Mitschüler ihrer Kindheit, die von ihrer Religion oder ihren Bräuchen keine Ahnung hatten, von ihrem heutigen Standpunkt aus einerseits zwar verachtet aber andererseits auch hinzufügt, dass es nicht deren Schuld sei, dass sie nichts darüber wüssten. Als mögliche Erklärung für den mangelnden Austausch zwischen den Kulturen führt sie in diesem Abschnitt an, dass es zwischen den Wohnvierteln eine deutlich markierte Grenze gebe, die die Vermischung verkompliziere.

„Il y a quand même une séparation bien marquée entre la cité du Paradis où j'habite et la zone pavillonnaire Rousseau. Des grilages immenses qui sentent la rouille tellement ils sont vieux et un mur de pierre tout le long. Pire que la ligne Maginot ou le mur de Berlin.“¹²

Im Verlaufe des Buches werden an mehreren Stellen gravierende kulturelle Unterschiede zwischen den Auffassungen und

¹⁰ GUÈNE 2004, 22.

¹¹ GUÈNE 2004, 130.

¹² GUÈNE 2004, 90.

Lebensgewohnheiten der Menschen aus dem Orient und denen des Okzidents beschrieben, die häufig zu Konflikten führen. Hierbei handelt es sich um Konflikte, die Doria entweder in ihrem Alltag erlebt oder von anderen Personen aus ihrem Umfeld erfährt – und von denen ich nachfolgend einige erläutern möchte.

Familienehre

In den muslimischen Ländern besitzt die Familienehre einen sehr hohen Stellenwert. So ist es zum Beispiel für Dorias Vater eine Frage der Familienehre, einen Sohn zu zeugen, der seinen Namen weiter trägt. Es ist ihm sogar so wichtig, dass er, laut Doria, dafür seine Frau und seine Tochter in Frankreich allein zurücklässt, um mit einer anderen Frau diese Ehre wiederherzustellen. Doria kann diese Wichtigkeit nicht nachvollziehen. „Papa voulait avoir un fils. Pour sa fierté, son nom, l’honneur de la famille et je suppose encore plein d’autre raison stupides.“¹³

Ein anderes Beispiel dafür, welche große Bedeutung dieser Ehre beigemessen wird, ist die Geschichte eines Mädchens aus Dorias Viertel.

Dieses Mädchen gerät in Schwierigkeiten, da es die Familienehre verletzt hat. Das Mädchen besitzt anfänglich viele Freiheiten, wie zum Beispiel das Theaterspielen, allerdings nur bis zu dem Tag, an dem die Eltern einen anonymen Brief in ihrem Briefkasten finden, in dem das Mädchen beschuldigt wird, den Namen und den Ruf ihrer Familie beschmutzt zu haben. Der Verfasser des Briefes verurteilt die Lebensweise des Mädchens, sich zu schminken, die Haare zu färben und Jungen zu treffen. Des Weiteren verlangt er

von den Eltern, strenger mit ihrer Tochter zu sein, damit sie ihre Familie und die Religion des Islams fürchte. Und tatsächlich beugen sich die Eltern schließlich dem Druck von außen. Sie fühlen sich schuldig, ihrer Tochter zu viele Freiheiten gelassen zu haben und reduzieren diese nun auf ein Minimum.

Macht der Männer

In Dorias Schilderungen wird häufig die Vorrangstellung der Männer in ihrem sozialen Umfeld deutlich. Dies beginnt bereits damit, dass ihr Vater ihr das Gefühl gibt, weniger wert zu sein als ein Junge.

In einer weiteren Passage des Buches zeigt sich Doria schockiert darüber, wie es einem anderen Mädchen aus der Nachbarschaft ergeht. Es handelt sich um das Mädchen Samra, das bis vor kurzem im gleichen Hochhaus wie Doria gewohnt hat und von den Männern in ihrer Familie, das heißt ihrem Vater und ihrem Bruder, stark kontrolliert worden ist. Bevor Samra eines Tages die Flucht gelingt, passt ihr Bruder auf sie auf, indem er ihr überallhin folgt. Um sicherzugehen, dass sie nicht das Haus verlässt, wird sie außerdem oft eingesperrt. Doria äußert ihren Unmut über diese ungerechte Behandlung, indem sie sagt: „On pourrait croire que c’était vraiment la poisse d’être une fille.“¹⁴ Außerdem ärgert sich Doria darüber, dass erst jetzt, nachdem Samra die Flucht gelungen ist, ihre Situation zum Gespräch unter den Bewohnern des Viertels wird, so als wäre die Behandlung, die Samra durch ihre Familie hat erdulden müssen, völlig legitim gewesen.

Ob überhaupt oder in wie weit Dorias eigene Freiheiten eingeschränkt gewesen

¹³ GUÈNE 2004, 10.

¹⁴ GUÈNE 2004, 91.

sind, als ihr Vater noch bei ihnen gewohnt hat, wird kaum thematisiert. Doria erwähnt nur, dass sie und ihre Mutter in diesem Jahr zum ersten Mal bis zum Ende des Stadtteilstes geblieben sind - während ihr Vater sie sonst immer früher abgeholt hatte. „Il n’aimait pas quand sa femme et sa fille traînaient.“¹⁵

Ablehnung von Bestandteilen der französischen Kultur

Die bereits weiter oben erwähnte Geschichte des Mädchens, dessen Freiheiten nach einem anonymen Brief an ihre Familie stark eingeschränkt worden sind, enthält noch eine weitere Problematik. Der Verfasser des Briefes verurteilt durch seine Kritik am Verhalten des Mädchens nicht nur deren Lebensweise sondern gleichzeitig auch die der Franzosen bzw. der westlichen Welt insgesamt. Ihre Gewohnheit sich zu schminken, die Haare zu färben und mit Jungen zu treffen deutet er als Versuchung des Satans. Er fügt hinzu, dass es die Franzosen seien, die das Mädchen vom rechten Weg abgebracht hätten. Doria verurteilt sowohl den Inhalt als auch den Verfasser des Briefes.

Mit dieser Geschichte wird ein schwieriges und sensibles Thema angesprochen, dass noch immer und nicht nur in Frankreich sehr aktuell ist. Es handelt sich hierbei um die fehlende Bereitschaft zur Integration bei manchen Einwanderern, die zwar einerseits in einem anderen Land leben möchten, sich aber andererseits nicht den dort vorherrschenden Regeln, Sitten oder Bräuchen unterordnen wollen. Eine erfolgreiche Integration ist in diesem Falle äußerst schwierig und die Einwanderungsländer wissen oft nicht, wie sie

auf dieses Verhalten reagieren bzw. wie sie damit umgehen sollen.

Jugendliche zwischen zwei Kulturen

Der Roman *Kiffe kiffe demain* macht an mehreren Stellen die schwierige Stellung der Jugendlichen deutlich, für die Frankreich zwar ihre Heimat ist, die aber gleichzeitig zwischen der Kultur dieses Landes und der ihrer Eltern und deren Herkunftsländer stehen. Die Schwierigkeit der Jugendlichen besteht darin, dass diese beiden unterschiedlichen Kulturen oft schwer oder kaum miteinander vereinbar sind.

An einer Stelle stellt sich Doria zum Beispiel vor, wie es wäre, eine professionelle Eiskunstläuferin zu sein. Sie verwirft diesen Gedanken aber gleich wieder, da sie weiß, dass ihre Mutter ihr nicht erlauben würde, in den typischen kurzen Kostümen aufzutreten, die die Eiskunstläuferinnen im Fernsehen tragen. Diese Überlegung zeigt, auch wenn sie nur hypothetisch ist, dass auch Doria versucht, den Moralvorstellungen und Erwartungen ihrer Mutter gerecht zu werden, auch wenn diese eventuell nicht ganz ihren eigenen entsprechen.

Unterschiedliche Vorstellungen gibt es natürlich auch in Bezug auf Mode generell oder Schönheit. So gibt sich Dorias Mutter sehr viel Mühe, ihre Tochter für den ersten Tag in der neuen Schule herauszuputzen. Damit ihr Haar besonders schön glänzt, kämmt sie es mit Olivenöl und umrandet ihre Augen mit Kohle. In der Schule fühlt sich Doria dann allerdings nicht dazugehörig, da ihre Haare natürlich fettig sind und merkwürdig riechen. Die Jugendlichen aus Immigrantenfamilien befinden sich oft in der Rolle der Vermittler zwischen den Kulturen. Dies

¹⁵ GUÈNE 2004, 53.

beginnt bereits mit der Sprache des Landes, die viele Eltern gar nicht oder nur rudimentär beherrschen, womit ich zu meinem nächsten Punkt komme.

Mangel an Integration durch Sprachbarrieren

Doria erwähnt in ihren Berichten häufig eine Freundin der Mutter, die sie Tante Zorah nennt. Sie findet es merkwürdig, dass diese bereits seit mehr als 20 Jahren in Frankreich lebt, und noch immer kaum französisch spricht.

Wie bereits das Beispiel von Dorias Mutter deutlich zeigt, ist es sehr schwer sich zu integrieren, wenn man der Sprache des Landes nicht mächtig ist, in dem man lebt. Durch ihr Sprachdefizit ist es der Mutter so gut wie unmöglich einen gut bezahlten Arbeitsplatz zu bekommen.

Ein anderes Beispiel für die Probleme, die das Nichtbeherrschen der Landessprache mit sich bringt, ist das Ausfüllen von offiziellen Formularen. Da bei Dorias Eltern zusätzlich noch die Schwierigkeit des Analphabetismus vorhanden ist, gehörte es, sobald sie lesen und schreiben konnte, zu Dorias Aufgaben, diese Formulare auszufüllen. Doria beschreibt die Situation, als sie einmal von ihrem Vater wissen wollte, wie ihre Eltern zurechtgekommen seien, als sie noch nicht geboren war. Auf ihre Frage hin wird Doria von ihrem Vater geschlagen, da er diese als Unverschämtheit ansieht. Die Reaktion des Vaters zeigt sehr deutlich seine Ohnmacht in dieser Situation. Er möchte in der Rolle des souveränen Vaters sein, ist aber, um seinen Weg durch das für ihn fremde Land zu finden, auf die Hilfe seiner kleinen Tochter angewiesen.

Religion

Obwohl in den Medien zurzeit in großem Umfang von Problemen zwischen Christen und Moslems berichtet wird, bereitet die Ausübung der Religion im Alltag der Protagonistin keine größeren Schwierigkeiten, jedenfalls wird dies im Roman nicht explizit als Problem thematisiert, sondern eher beiläufig behandelt. So muss Doria beispielsweise während des Fastenmonats Ramadan eine Entschuldigung unterschreiben lassen, dass sie in dieser Zeit nicht in der Schule isst. Außerdem erwähnt Doria das Öfteren den Begriff *Schicksal*, etwas, dem sie eher skeptisch gegenübersteht. Sie glaubt, dass das Schicksal es nicht gut mit ihr meine. „De toute façon, ici, tout a toujours un rapport avec le destin. Que ce soit bien ou mal. Eh ben moi je me rends compte que le destin, pour l’instant, il m’aime pas trop.“¹⁶

Die Protagonistin schildert nur an einer Stelle eine heikle Konfliktsituation, die explizit auf einer Religionsfrage beruht. Hierbei handelt es sich um den bereits unter Punkt 5.1 erwähnten Drohbrief, den ein muslimisches Elternpaar erhält, da es der Tochter angeblich zu viele Freiheiten gewähre.

Perspektivlosigkeit

Ein großes Problem, das auch während der Krawalle in den Pariser Vororten zum Thema wurde, ist die Perspektivlosigkeit vieler Jugendlicher. Laut eines Artikels des Senders NDR *Frankreich: Leben in der Vorstadthölle*¹⁷ sind in vielen Familien die Eltern oft schon lange arbeitslos und die Kinder brechen die Schule häufig ohne

¹⁶ GUÈNE 2004, 143-144.

¹⁷ <http://www.ndrtv.de/weltspiegel/20051106/frankreich.html> 27. 03. 07

Abschluss ab. Diese Jugendlichen wissen nicht, wie sie einen guten oder überhaupt einen Arbeitsplatz finden sollen. Es herrscht verbreitet die Ansicht, dass bereits ein ausländisch klingender Name sowie die Angabe der Adresse aus einem benachteiligten Wohnviertel auf dem Bewerbungsformular disqualifizierende Faktoren seien.

Diese Perspektivlosigkeit spiegelt sich auch im Roman wieder. So ist zum Beispiel auffällig, dass es in Dorias Bekanntenkreis anscheinend niemanden gibt, der einen gut bezahlten Arbeitsplatz hat. Ihre Mutter ist Analphabetin, sie hat folglich kaum eine andere Möglichkeit als putzen zu gehen und ist an ihrem Arbeitsplatz unglücklich. Dorias Freund Hamoudi erfüllt mit seinem Alter Ende zwanzig und seinem zur Illegalität tendierendem Lebensstil genau das Klischee eines gescheiterten jungen Menschen aus einem der schwierigen Vororte von Paris. Ähnlich wie die Jugendlichen aus dem oben erwähnten Zeitungsartikel glaubt er nicht an einen Ausweg aus dieser Lage. „Lui [Hamoudi], qui disait tout le temps que c’était foutu de toute façon, qu’il y avait pas d’issue.“¹⁸

Auch Dorias negative Sicht der Dinge vermittelt einen Eindruck von dieser vorherrschenden Perspektivlosigkeit. Anfangs spricht sie kaum von der Zukunft sondern nur von Dingen, die in ihrem Leben nicht so laufen, wie sie es sich wünschen würde. Sie sagt von sich selbst, dass es ihr schwer fiel, sich in der Zukunft zu sehen.

Bemerkenswert ist jedoch, dass sich die Lebensqualität der Charaktere - meist durch nur kleine Veränderungen in deren

Leben - plötzlich verbessert. Dies bewirkt, dass auch Doria, die sich schon fast mit dieser allgemeinen Perspektivlosigkeit abgefunden hat, vom Gegenteil überzeugt wird. Sie kommt letztendlich zu dem Schluss, dass es im Leben zwar schlechte Phasen geben kann, aber trotzdem auch wieder gute Zeiten möglich sind. „Ils ont peut-être raison les gens qui disent tout le temps que la roue tourne. Elle tourne peut-être vraiment cette putain de roue.“¹⁹ Auf diese Weise widerspricht der Inhalt des Buches der Theorie der Perspektivlosigkeit, da sich aufgrund der sich ändernden Verhältnisse auch die negativ-fatalistische Sicht der Protagonistin im Laufe der Handlung wandelt.

ATMOSPHERE

Zu Beginn des Romans ist die Stimmung, wie bereits erwähnt, sehr pessimistisch. Im Leben der Protagonistin scheint es nichts Positives zu geben: Der Vater ist weg, die Mutter unglücklich, die Therapeutin alt und hässlich, die Sozialarbeiterin unfähig, der Hausmeister rassistisch, in der Schule ist sie eine Außenseiterin und ihre Lehrer glauben sie sei Suizid gefährdet. Die Beschreibungen des Viertels ist ähnlich bedrückend, wenn Doria von den grauen Farben und den verdreckten Aufzügen berichtet. „Dehors, il faisait gris comme la couleur du béton des immeubles et il pleuvait à très fines gouttes, comme si Dieu nous crachait dessus.“²⁰

Trotz dieser schwierigen Ausgangssituation und der negativen Grundstimmung der pubertierenden Protagonistin, die von allem die Nase voll hat, ist der Roman keinesfalls trübsinnig. Durch die Jugend-

¹⁸ GUÈNE 2004, 150.

¹⁹ GUÈNE 2004, 188.

²⁰ GUÈNE 2004, 70.

sprache, die genaue Beobachtung ihrer Mitmenschen, bei der Doria kein Blatt vor den Mund nimmt, sowie den trockenen Humor und die vielen sarkastischen Bemerkungen entsteht nie eine anhaltende depressive Atmosphäre.

Auffällig ist allerdings, dass die Stimmung zu Beginn des Romans den Tiefpunkt darstellt und allmählich, trotz kleiner Rückschläge, eine immer positiver werdende Tendenz annimmt. Ausschlaggebend dafür sind kleine Erfolge im Alltag der Protagonistin aber vor allem in dem ihrer Mitmenschen. Zu diesem positiven Prozess gehört Dorias erster Job als Babysitterin, ihr erster Kuss, der Erfolg bei der Ausbildung zur Frisöse in einer neuen Schule und schließlich Nabiles Einladung ins Kino. Mit einem Mal entstehen überall Perspektiven. Die Mutter lernt lesen und schreiben und bekommt dadurch einen neuen Arbeitsplatz. Hamoudi findet dank seiner neuen Freundin Gefallen an der Legalität, wird in einem Supermarkt angestellt und hegt sogar konkrete Heiratspläne.

Die Bestätigung von offizieller Seite, dass Doria auf dem besten Wege ist, bekommt sie von ihrer Psychologin, die die Therapie für beendet erklärt.

Im letzten Kapitel beginnt Doria, sich mit ihrer derzeitigen Situation anzufreunden und die Dinge, die sie nicht ändern kann, zu akzeptieren. Dazu gehört auch eines der Probleme, das bereits im ersten Kapitel des Buches eingeführt wird und unter dem sie anfänglich sehr leidet: die Abwesenheit ihrer Vaters. „C'est pas grave non plus si j'ai plus mon père, parce qu'il y a plein de gens qu'ont plus de père. Et puis j'ai une mère...“²¹

Alles in allem äußert sich Doria in diesem Kapitel sehr zuversichtlich und schmiedet mögliche Pläne für die Zukunft. Auch wenn diese Aussichten Wunschdenken und Utopie sein mögen, so verdeutlichen sie doch Dorias mittlerweile positive innere Haltung und bilden einen Kontrast zu ihrer anfänglichen negativen Einstellung.

AUFBAU UND AUSDRUCK

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, ist der Roman in Form eines Tagebuches geschrieben. Zwar wird dies nicht explizit gesagt, aber die Ereignisse werden von einem Erzähler in der ersten Person, dem so genannten Ich-Erzähler, beschrieben.

Durch diese Erzählform hat der Leser einen direkten Einblick in die Psyche der Hauptperson Doria. Die sehr familiäre und zum Teil auch vulgäre Ausdrucksweise entspricht der gesprochenen französischen Umgangssprache, angereichert mit vielen Ausdrücken, die unter anderem auch für Jugendliche aus den Vororten von Paris typisch sind.

Einer dieser Ausdrücke befindet sich bereits im Titel: *Kiffe Kiffe demain*. *C'est du kif* bedeutet soviel wie *das ist gleich/ein und dasselbe*. Unter Jugendlichen wird das Verb *kiffer* entweder wie das deutsche Wort *kiffen* verwendet oder es bedeutet *gerne mögen/lieben*.

Durch die Verwendung dieser Jugendsprache wirkt das Buch lebendig, authentisch und glaubwürdig. Der Leser hat den Eindruck, er bekäme einen direkten Einblick in Dorias Welt.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist die mangelnde Sprachrichtigkeit, die sowohl innerhalb, aber vor allem auch außerhalb der direkten Rede auftaucht.

²¹ GUÈNE 2004, 188.

Hierzu gehört zum Beispiel das Weglassen von *ne*, also dem ersten Teil der Verneinung, in negativen Sätzen. „Je sais pas“²², „J’y comprends plus rien“²³ „[...]ça lui a pas fait plaisir“²⁴

In der Alltagssprache, unabhängig vom Ausdrucksvermögen eines Franzosen, fällt dieser Teil der Verneinung sehr häufig weg. In der Schriftsprache ist die Verwendung des *ne* allerdings obligatorisch.

Des Weiteren findet sich im Roman der inkorrekte Gebrauch des Konjunktivs im Konditionalsatz. „Si j’aurais su, j’aurais [...]“²⁵

Aufgrund der vielen umgangssprachlichen Ausdrücke (*meuf*, *bouffer*, *faire chier* *con/ne*, *gueule*) wirkt der Sprachstil teilweise etwas rüde.

Obwohl das Buch aufgrund der Umgangssprache für den Leser kleinere Verständnisschwierigkeiten birgt, ist es im Großen und Ganzen auch für Ausländer nicht schwer zu verstehen. Die Sätze sind weder kompliziert noch verschachtelt geschrieben, sondern sind relativ kurz und enthalten, bis auf wenige Ausnahmen, Vokabeln aus der Alltagssprache. Außerdem hat das Buch, aus 189 Seiten bestehend, mehr als 40 sehr kurze Kapitel, die zusätzlich ein schnelles Durchlesen des Romans in kleinen Schritten erleichtern.

AUSSAGE/BOTSCHAFT

Obwohl die Autorin betont, dass sie dieses Buch geschrieben habe, ohne deren Veröffentlichung zu planen, so gibt es doch mehrere Dinge, die wie eine Bot-

schaft bzw. ein Aufruf an die Leser im Allgemeinen oder speziell an die Menschen aus der Pariser Banlieue klingen.

Dazu gehört zum Beispiel der bereits erwähnte positive Wandel der Lebensumstände mehrerer Charaktere. Obwohl mehrere der Romanfiguren nicht mehr daran glauben, dass sich an ihrer misslichen Situation noch etwas ändern würde, werden sie eines Besseren belehrt und erleben erfreuliche Veränderungen in ihrem Leben und einen Kontrast zu ihrem tristen Alltag. Die Hauptperson Doria zieht außerdem das Fazit, dass sich das Rad des Glücks oder Schicksals immer weiter dreht und es letztendlich auch gut mit ihr meint. Daraus ergibt sich für den Leser die Botschaft, nicht aufzugeben, da sich alles zum Guten ändern kann. Insbesondere für die Jugendlichen aus der Banlieue wird diese Botschaft durch die Hauptperson noch präzisiert. Einige, die es geschafft haben, aus kritischen Wohnvierteln herauszukommen und es wie zum Beispiel der französische Fußball-Nationalspieler Zin Zidane zu einem regelrechten Star gebracht haben, sind natürlich Vorbilder für die Jugendlichen – auch wenn sich die meisten darüber im Klaren sind, dass nur ein winziger Teil es jemals soweit bringen kann. Doch die Aussage der Hauptperson ist klar und positiv, indem die Ich-Erzählerin ihren Freund Hamoudi als Beispiel anführt: „Il a trouvé sa sortie de secours aujourd’hui. [...] Ça veut dire qu’il n’y a pas que le rap et le foot. L’amour c’est aussi une façon de s’en sortir.“²⁶

Als weitere Botschaft lässt sich anführen, dass in dem Roman die Haltung einiger Menschen im Hinblick auf ihr Wahlverhalten kritisiert wird. Die Autorin Faïza

²² GUÈNE 2004, 138.

²³ GUÈNE 2004, 86.

²⁴ GUÈNE 2004, 60.

²⁵ GUÈNE 2004, 85.

²⁶ GUÈNE 2004, 151.

Guène hat sich bereits in Interviews zu diesem Problem geäußert. Sie bedauert die niedrige Wahlbeteiligung gerade in den kritischen Wohnvierteln und thematisiert dies auch in ihrem Roman anhand der Hauptperson Doria:

„Je me dis que c’est peut-être pour ça que les cités sont laissées à l’abandon, parce que ici peu de gens votent. On est d’aucune utilité politique si on ne vote pas. Moi, à dix-huit as, j’irai voter. Ici, on n’a jamais la parole. Alors quand on nous la donne, il faut la prendre.“²⁷

Diese Textpassage wirkt wie ein Aufruf an alle Jugendlichen aus den besagten Vierteln, sich so früh wie möglich politisch zu engagieren, da es eine der wenigen Chancen des Einzelnen ist, auf Missstände hinzuweisen und eventuell Veränderungen zu bewirken.

AUTHENTIZITÄT

Um eine Geschichte, in der jemand aus seinem Leben berichtet, interessant zu gestalten, ist es wichtig, dass das Erzählte glaubwürdig erscheint. Beim Durchlesen von *Kiffe kiffe demain* habe ich kein einziges Mal an dieser Glaubwürdigkeit gezweifelt. Das mag daran liegen, dass mir bewusst war, dass es zwischen dem Leben der Autorin und dem Leben der Hauptfigur des Romans einige entscheidende Parallelen gibt. Wie Doria ist Faïza Guène ebenfalls die Tochter von Immigranten und ist in einem der problematischen Vororte von Paris aufgewachsen. Aufgrund ihres jungen Alter ist sie der Umgangssprache der Jugendlichen sehr nahe und kann diese gut wiedergeben, ohne

dass es künstlich gewollt oder aufgesetzt wirkt.

Die Tatsache, dass der Roman ausschließlich in Umgangssprache geschrieben ist und somit auch die unter Punkt 7 erwähnten grammatischen Ungenauigkeiten und Fehler enthält, verleiht dem Roman ein zusätzliches Maß an Authentizität und der Leser fühlt sich in die Welt der Protagonistin versetzt.

Außerdem beschreibt Faïza Guène einfühlsam und glaubwürdig die Probleme und die Gefühlswelt einer 15-Jährigen, die sich in ihrer Haut nicht sehr wohl fühlt, wie zum Beispiel Selbstzweifel, die Problematik der Mode und Markenkleidung, Pubertät, die erste Liebe, Eifersucht, Schwierigkeiten in der Schule und die komplizierte Aufgabe, zwei verschiedene Kulturen und Lebensweisen miteinander zu vereinbaren.

Nicht zu vergessen sind die kleinen Details, welche die Autorin mit in ihre Geschichte und ihre Beschreibungen einbaut. Sie machen deutlich, dass Faïza Guène mit diesem Milieu wirklich vertraut ist. Dazu gehört die Erwähnung bestimmter Einkaufsmöglichkeiten wie *Leader Price* und *Malistar*, der vereinzelte Gebrauch von arabischen Vokabeln oder Sprichwörtern sowie andere

typische Begriffe aus dem Alltag vieler Menschen, die jeden Cent umdrehen müssen, wie *la CAF* (Caisse d’Allocation Familiale), *le Secours populaire*, *le vide-grenier* und die Nennung einiger Fernsehsendungen wie *La petite maison dans la prairie*, *Sept à huit*.

All diese Faktoren bewirken, dass der Roman mir in hohem Maße authentisch und glaubwürdig erscheint.

²⁷ GUENE 2004, 96.

FAZIT

Abschließend möchte ich sagen, dass es Faïza Guène gelungen ist, einen Roman zu schreiben, der aufgrund seiner Aktualität, seiner Glaubwürdigkeit und wahrscheinlich auch wegen seiner Unkompliziertheit ein sehr breites Publikum erreicht hat. Das große Interesse an diesem Roman spiegelt sich in den Verkaufszahlen wieder: 200 000 verkaufte Exemplare und Übersetzungen in über 20 Sprachen.

Der Roman vermittelt dem Leser einen realistischen Einblick in den nicht einfachen Alltag eines Jugendlichen marokkanischer Herkunft aus einem der Vororte von Paris. Doch trotz der nicht sehr erfreulichen Lebensbedingungen, gelingt es der Autorin, die Geschichte der Hauptperson humorvoll zu schildern und vermittelt dem Leser so ein Gefühl der Hoffnung – was auch durch die positive Wendung der Ereignisse zum Schluss noch einmal verstärkt wird.

Speziell Jugendliche in ähnlichen Situationen wie die Protagonistin der Geschichte könnten durch diesen Roman ermutigt werden, sich nicht mit ihrer Situation abzufinden sondern das Beste daraus zu machen oder sie gegebenenfalls zu ändern.

BIBLIOGRAPHIE

GUÈNE, F., *Kiffe kiffe demain*, Paris 2004.

<http://www.ndrtv.de/weltspiegel/20051106/frankreich.html> (Zugriff 27. 03. 07).

www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza-guene/site/portrait.html (Zugriff 27. 03. 07).

Leben in der Vorstadt

Der Alltag in der Peripherie von Paris aus verschiedenen Perspektiven

Vergleich der Romane „*Le thé au harem d'Archy Ahmed*“ von Mehdi Charef
und „*Kiffe kiffe demain*“ von Faïza Guène

Hausarbeit für das Hauptseminar
„Europäische Städte. Literarisches Imaginarium und kulturelle Selbstdarstellung“
von Prof. Dr. Javier Gómez- Montero
Wintersemester 2006 / 07

Vorgelegt von
Katharina Pfannkuch
Magister / Nebenfach / 7. Semester
Matrikelnummer: 69 88 52
k.pfannkuch@freenet.de

März 2007

Inhalt

1.	Einleitung	S. 2
2.	Entstehungszeit der Romane und Motivation der Autoren	S. 3
3.	Die Romane im Vergleich	S. 6
3. 1	Die allgemeine Darstellung der <i>cités</i> in den Romanen	S. 7
3. 2	Die Protagonisten und ihre Familien	S. 10
3. 3	Typische Vertreter der Geschlechter- Rollen	S. 14
3. 3. 1	Die Frauen der <i>cités</i>	S. 15
3. 3. 2	Die Männer in der Vorstadt	S. 18
3. 4	Rolle und Bedeutung der Gewalt	S. 21
4.	Fazit	S. 23
5.	Literaturverzeichnis	S. 26

1. Einleitung

Die Ausschreitungen in den französischen Vorstädten des Jahres 2005, an denen hauptsächlich Jugendliche und junge Erwachsene beteiligt waren, erregten das Interesse der europäischen Öffentlichkeit in ähnlich hohem Maße, wie es anlässlich der Unruhen und Demonstrationen der Fall war, die sich zu Beginn der achtziger Jahre in Frankreichs Vorstädten ereigneten.¹ Die Medien reagierten 2005 auf das Bedürfnis des Publikums nach Informationen zu diesem Thema hauptsächlich, indem sie die Vorstädte als soziale Brennpunkte präsentierten, in denen Gewalt, Kriminalität und Angst den Alltag beherrschen.² Diese Darstellung wurde mit Bildern bzw. Schilderungen von Zerstörungen und Auseinandersetzungen unterstrichen, an denen nahezu ausschließlich junge Männer ausländischer – insbesondere maghrebinischer – Herkunft beteiligt zu sein schienen. Die Rolle der Frauen in diesen vermeintlichen Parallelgesellschaften³ wurde dagegen kaum dokumentiert.⁴ Das Bild der von gewalttätigen Männern „fremder Herkunft“ dominierten Vorstädte Frankreichs wurde auf diese Weise in der öffentlichen Wahrnehmung gefestigt.

In dieser Zeit wurde dem im Jahr 2004 veröffentlichten Debut-Roman der algerischstämmigen Französin Faïza Guène in Frankreich sehr viel Aufmerksamkeit zuteil. Die Autorin schildert in ihrem einem Tagebuch ähnelnden Werk *„Kiffe kiffe demain“* den Alltag in einer Pariser *cité* aus der Perspektive eines 15-jährigen Mädchens marokkanischer Abstammung. Diese Darstellung bestätigt zwar teilweise die gängigen Vorstellungen von der dortigen patriarchalischen Gesellschaft, jedoch werden diese ergänzt durch die Beschreibung der Schicksale und der Alltagsbewältigung der Frauen, die in den *cités* leben. Der Roman eröffnet somit einen komplexeren Einblick in das Leben in der Peripherie der Großstadt Paris und hebt sich auf vielfältige Weise von zuvor erschienenen Werken, die sich mit der Thematik der französischen Vorstädte befassen, ab. Im Verlauf dieser Arbeit soll untersucht werden, auf welche Weise sich der Roman von Faïza Guène von einem der ersten und wichtigsten Werke, die der breiten Öffentlichkeit einen Eindruck vom Alltag in den Pariser Vorstädten verschafften, unterscheidet. Es handelt sich um den Roman

¹ Vgl. hierzu u. a. die Äußerungen von Mehdi Charef in einem Interview; Ardjoum, Samir: Entretien avec Mehdi Charef, 2002; über: www.fluctuat.net/cinema/interview/charef2htm; im Folgenden zitiert als Ardjoum: 2002.

² Peralva, Angelina: „Violence de banlieue et politisation juv nile“, in : Cultures et Conflits, Nr. 18, Saint-Ouen 1995, S. 49- 61 ; im Folgenden zitiert als Peralva:1995.

³ Ait-Hamadouche, Rabah: „Frankreich: Die Präsenz einer Minderheit in Medien und Politik“, in: Le Monde Diplomatique, Nr. 6798 (12. 07. 2002), Berlin 2002, S. 4-5.

⁴ Vgl. hierzu Bauhardt, Christine: Die französischen Vorstädte – Ein kritischer Gender- Blick auf mediale und wissenschaftliche Diskursproduktionen, 2005, über: www.migration-boell.de/web/integration/47_925.asp; im Folgenden zitiert als Bauhardt: 2005.

„*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ des algerischstämmigen Autors Mehdi Charef, der 1983 veröffentlicht wurde und somit in genau jener Zeit erschien, in der die zweite Generation der Vorstadt- Bewohner maghrebischer Abstammung in Frankreich erstmals auf ihre Bedürfnisse aufmerksam machte (u. a. mit dem „Marsch für Gleichheit“ von Marseille nach Paris, an dem sich im Jahr 1983 etwa 100.000 junge Menschen beteiligten).⁵ Es stellt sich als äußerst interessant dar, zu analysieren, inwiefern die männliche und weibliche Perspektive der jeweiligen Autoren und ihrer Protagonisten zu unterschiedlichen Darstellungsformen führen und zu untersuchen, ob die Aussagen Christine Bauhardts, die sich eingehend mit der Problematik der Geschlechter- Rollen in den französischen Vorstädten befasst hat, mit diesen Darstellungen übereinstimmen. Zudem soll erörtert werden, ob angesichts der Zeitspanne von 21 Jahren, die zwischen der Veröffentlichung der beiden Romane liegt, eine Entwicklung bzw. Veränderung bezüglich der Wahrnehmung der Lebenssituation in den französischen *banlieues* zu beobachten ist.

1. Entstehungszeit der Romane und Motivation der Autoren

Die Veröffentlichung des Romans „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ von Mehdi Charef (1983) fiel in eine Zeit, in der sich die französische Öffentlichkeit erstmals für die Vorstädte und Randbezirke der Großstädte in ihrem Land interessierte. Ausgelöst wurde dieses Interesse sowohl durch die sich immer häufiger ereignenden Ausschreitungen in den *cités*, in deren Verlauf es sogar zum Tode eines jungen Immigranten in der *bidonville de Nanterre* kam,⁶ als auch durch den im vorangegangenen Abschnitt bereits erwähnten „Marsch für Gleichheit“, durch den die zweite Generation der Einwanderer arabischer Abstammung auf ihren Anspruch auf eine gerechte Behandlung aufmerksam machen wollte.⁷ Die so genannte *génération beurs* (eine Kurzform für den Ausdruck *Berbères en Europe*) sah sich, ihre Probleme und ihren Alltag in dem Roman von Mehdi Charef zum ersten Mal realistisch dargestellt. In den folgenden Jahren erschien eine große Anzahl ähnlicher Werke, die sich aus der Perspektive der Einwanderer und ihrer Kinder mit dem Le-

⁵Vgl. Hierzu u. a. Rothe, Arnold: *Türken in Deutschland, Maghrebener in Frankreich*, Heidelberg 2005, über: www.uni-heidelberg.de/uni/presse/RuCa3_96/rothe.htm; im Folgenden zitiert als Rothe: 2005.

⁶ U. a. Ardjoum: 2002.

⁷ www.politis.fr/article784.html

ben und den Problemen am Rande der Großstadt beschäftigten, u. a. „*Georgette!*“ von Fahrida Belghoul (1986) und „*Le Gône du Chaâba*“ von Azouz Begag (ebenfalls 1986).⁸ Zu der Motivation für seinen Roman äußerte sich Charef folgendermaßen: „(...) *je trouvais déshonorante, surtout pour nos parents, la manière dont les journaux et les gens parlaient de nous. Il m’a semblé bien de dire que ce qu’était l’immigration en France à cette époque*“.⁹ Man kann hieraus schließen, dass es das Anliegen Charefs war, mit seinem Roman das Bild von den *cités*, das sich in dieser Zeit in der französischen Öffentlichkeit bereits sehr gefestigt hatte, zu berichtigen und die Ursachen, die den dortigen negativen Entwicklungen zu Grunde liegen, aufzuzeigen.¹⁰

Seinen Roman hat Charef mit sehr vielen autobiographischen Elementen versehen. Der Lebenslauf der Hauptfigur seines Werkes, Madjid, weist unübersehbare Parallelen zu jenen des Autors auf: Beide folgen im Alter von etwa sieben Jahren gemeinsam mit der Mutter dem zuvor nach Frankreich gegangenen Vater; beide durchqueren nach ihrer Ankunft am *gare d’Austerlitz* in Paris die Stadt mit dem Taxi, bevor sie jeweils in einer der *bidonvilles* der Stadt ankommen. Die Konflikte, die Madjid im Roman mit seiner Mutter auszutragen hat, ähneln jenen, die Charef selbst erlebt hat: „*Nous étions très culpabilisés par nos parents. (...) Ils avaient trois buts: que l’on ait des diplômes, que l’on soit avec une femme algérienne, et qu’on aille vivre dans la maison qu’ils ont achetée là-bas (...) Ils ont perdu leur trois tableaux*“.¹¹ Auch Madjid wird von seiner Mutter das Gefühl vermittelt, ihre Erwartungen zu enttäuschen.¹²

Die Protagonistin des Romans „*Kiffe kiffe demain*“, Doria, weist deutlich weniger Parallelen mit der Autorin Faïza Guène auf. Beide sind zwar in einer Pariser Vorstadt geboren (Doria in der *cité du Paradis*, Faïza Guène in *Bobigny*) und beide erleben als junge Mädchen den Alltag in diesen Bezirken. Jedoch ist Doria ein Einzelkind, das allein mit seiner Mutter lebt, nachdem der Vater die kleine Familie verlassen hat, um – wie die Protagonistin vermutet – in seinem Heimatland Marokko den gewünschten Sohn zu zeugen.¹³ Faïza Guène hingegen ist mit zwei Geschwistern und ihren Eltern aufgewachsen und lebt nach wie vor mit ihrer Familie in der *cité des Courtill res*.¹⁴ Wahrend Doria sehr zurückgezogen lebt und kaum gleichaltrige Freunde hat und zudem – abgesehen vom eingehen-

⁸ Rothe: 2005.

⁹ Ardjoum: 2002.

¹⁰ Dies wird in einer Passage aus „*Le th  au harem d’Archi Ahmed*“ sehr deutlich: S. 62-64.

¹¹ Ardjoum: 2002.

¹² Charef: 1983, S.15-20.

¹³ Gu ne: 2002, S. 9-10.

¹⁴ Bigalke, Katja: Das andere Gesicht der Pariser Vorstadt – Faïza Gu ne und ihr Buch „*Kiffe kiffe demain*“, 2006, über: www.deutschlandfunk.de; im Folgenden zitiert als Bigalke: 2006.

den Studium der Fernsehprogramme – keine Hobbys zu haben scheint, hat sich die Autorin des Romans schon in jungen Jahren als Geschichtenerzählerin, Filmemacherin und schließlich als Schriftstellerin betätigt.¹⁵ Unterstützt wurde sie dabei sowohl von ihren Eltern als auch von den Mitarbeitern des kommunalen Kulturzentrums von Pantin.¹⁶ Guène führt diese Unterstützung als Gründe dafür an, dass sie im Gegensatz zu vielen ihrer in den *cités* lebenden, weiblichen Altersgenossen nicht nur eine berufliche Zukunft als „Verkäuferin oder Friseurin“ für möglich hielt.¹⁷ Im Roman wird Doria aufgrund ihrer schlechten schulischen Leistungen nahe gelegt, eine Ausbildung zur Friseurin zu absolvieren. Diese Ausbildung tritt sie auch an, jedoch mit der Einstellung, diesen Beruf nicht für immer auszuüben. Zudem erlaubt sich Doria, an ihre Träume zu glauben, die u. a. die Arbeit in einem „*truc glamour*“ beinhalten.¹⁸

Die Motivation der Autorin ähnelt jener, die auch Mehdi Charef bezüglich seines Werkes geäußert hat: Sie will der breiten Öffentlichkeit, der – nach erneut auftretenden Unruhen in den Vorstädten, die im Jahr 2005 schließlich eskalierten – wieder das Bild der von Gewalt dominierten sozialen Brennpunkte präsentiert wurde, zeigen, dass es in diesen Bezirken „eine starke Solidarität“ gibt und es „auch sehr herzlich zugehen“ kann. Zwar weist Guène nicht in einem solchen Ausmaß wie Charef auf die Ursachen des hohen Gewalt- und Konfliktpotentials hin, aber auch sie will die „sozialen Probleme“ dieses „vernachlässigten Ortes“ darstellen.¹⁹

Dass Gewalt und Kriminalität in „*Kiffe kiffe demain*“ eine andere, nicht so schwerwiegende Rolle wie in „*Le thé au harem d'Archy Ahmed*“ spielen, ist – dies soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit erläutert werden – auch darauf zurückzuführen, dass es sich in Guènes Roman um das Leben und den Alltag einer jungen Frau handelt, deren Bezugspersonen sie von jeglicher Form von Gewalt fernhalten möchten und die aufgrund ihres eher introvertierten Wesens kaum in Situationen gerät, in denen sie mit Gewalt oder Kriminalität in Berührung kommt.

¹⁵ www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/roman2html

¹⁶ Bigalke: 2006.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Guène: 2004, S. 23.

¹⁹ Bigalke: 2006.

2. Die Romane im Vergleich

Zwischen der Veröffentlichung der vorliegenden Romane liegen 21 Jahre, in denen die französischen Vorstädte und ihre Bewohner immer mehr öffentliches Interesse erregten und auch in politischer Hinsicht an Bedeutung gewannen bzw. instrumentalisiert wurden.²⁰ Beide Werke unterscheiden sich durch die Lebensumstände der Protagonisten und die jeweilige geschlechtsspezifische Perspektive: Mehdi Charef schreibt als Mann, der in den *bidonvilles* und *cités* um Paris aufgewachsen ist, über einen jungen Mann, der sich ebenfalls in dieser Gesellschaft, die Schwierigkeiten damit hat, sich und ihre Bedürfnisse zu artikulieren und deren männliche Mitglieder daher oft auf Gewalt als Ausdrucksmittel ausweichen²¹, behaupten muss bzw. dieses versucht. Die Unfähigkeit, komplexe Themen verbal zu erörtern, wird insbesondere in den Dialogen zwischen Madjid und seinem gleichaltrigen Freund Pat deutlich.²²

Im Gegensatz dazu findet die Protagonistin in Faïza Guènes Roman gerade in der Sprache einen Weg, sich mit ihrem Umfeld auseinanderzusetzen und verfügt infolgedessen über die Fähigkeit, ihre Einstellung zum Leben zu verändern. Aus ihrer stetigen Aussage „*c'est ki-kif demain*“, was sich etwa mit „Es bleibt sowieso alles, wie es ist“ übersetzen lässt²³, wird im Laufe des Romans der Ausdruck „*kiffe kiffe demain*“, abgeleitet vom französischen Verb „*kiffer*“, das mit „lieben“ zu übersetzen ist. Die zweite Aussage impliziert eine deutlich hoffnungsvollere Einstellung zur Zukunft als die erstere.

Im Folgenden werden zunächst die Hauptfiguren der beiden Romane und ihre jeweiligen familiären Umstände miteinander verglichen, bevor einige Charaktere aus beiden Romanen vorgestellt werden, die die geschlechtsspezifischen Problematiken der *cités* repräsentieren. Abschließend werden die Rolle und Bedeutung der Gewalt in den Werken analysiert. Zunächst jedoch soll im folgenden Abschnitt die allgemeine Darstellung der Atmosphäre und der Lebensbedingungen in den Vorstädten erläutert werden.

²⁰ Aït-Hamadouche: 2002.

²¹ Peralva : 1995.

²² Vgl. hierzu u. a. den Dialog zwischen Madjid und Pat anlässlich des Selbstmordversuches der jungen Naima. Charef: 1983, S. 157-158

²³ „*Kif-kif demain*“ ist eine Mischung aus dem arabischen Wort „*kif*“, zu Deutsch „gleich, genauso“ und dem französischen „*demain*“, „morgen“ und ist v. a. bei Franzosen arabischer Abstammung ein gängiger Ausdruck in der gesprochenen Sprache.

3. 1 Die allgemeine Darstellung der *cités* in den Romanen

Die Grundstimmung, die Mehdi Charef in „*Le thé au harem d'Archy Ahmed*“ zum Ausdruck bringt, ist extrem hoffnungslos. Zu Beginn seines Romans führt er den Leser in die trostlose Kulisse der monotonen Betonbauten ein („*Des bâtiments hauts, longs, sans coeur ni âme...*“²⁴). Diese deprimierende Umgebung prägt die Bewohner der *cité des Fleurs* laut Charef maßgeblich und führt dazu, dass insbesondere die Jugendlichen in der Gewalt eine Möglichkeit sehen, ihren Alltag auf irgendeine Weise zu füllen: „*Contre l'autodestruction, le silence, c'est la violence qui prend le dessus (...) On se remet pas du béton. Il est présent partout, pesant, dans les gestes, dans la voix, dans le langage...*“²⁵. Die äußere Beschaffenheit der Vorstadt fällt bei Charef auch deswegen so schwer ins Gewicht, weil sich der Protagonist Madjid und seine – hauptsächlich männlichen – Freunde häufig außerhalb der engen Wohnungen aufhalten, in denen sie mit ihren Familien leben. Sie scheinen die triste Umgebung der Betonbauten der Enge ihrer Wohnungen vorzuziehen, wo sie stets mit Vorwürfen seitens ihrer Familien konfrontiert werden und sich nicht verstanden fühlen.²⁶

Für die weibliche Hauptfigur Doria in „*Kiffe kiffe demain*“ dagegen stellt die Wohnung, in der sie mit ihrer Mutter lebt, einen Ort dar, an dem sie sich von der Außenwelt, von der sie sich häufig nicht akzeptiert fühlt, zurückziehen kann. Aus diesem Grund wird die äußere Beschaffenheit der Wohnumgebung nicht so ausführlich beschrieben, wie es bei Charef der Fall ist; nur eine kurze Passage ähnelt jenen, die in seinem Roman zu finden sind: „*Dehors, il faisait gris comme le béton des immeubles et il pleuvoit à très fines gouttes, comme si Dieu nous crachait dessus*“.²⁷ Eine weitere Beschreibung der Vorstadt und ihrer Struktur findet sich in „*Kiffe kiffe demain*“, als die Protagonistin sich an ihre Kindheit erinnert, in der ihre Mutter mit ihr einen Spielplatz aufsuchte, den Doria als „*bac de sable de Français*“ bezeichnet, da er sich im Zentrum einer *zone pavillonnaire* befindet, in der fast ausschließlich Franzosen wohnen, deren Kinder nicht mit Doria spielen wollten.²⁸ Guène beschränkt sich jedoch nicht darauf, die Gegebenheiten zu beschreiben, sondern lässt ihre Protagonisten über die Konsequenzen der in der *cité* zu beobachtenden Segregation nachdenken: „*Ils n'avaient rien compris à la mixité sociale et au mélange des cultures. En même temps, c'est pas vraiment de leur faute. Il y a quand même une séparation*

²⁴ Charef: 1983, S. 25.

²⁵ Ebenda, S. 63.

²⁶ Ebenda, S. 15-20 sowie S. 120.

²⁷ Guène: 2004, S. 70.

²⁸ Ebenda, S. 90.

*bien marquée entre la cité du Paradis où j’habite et la zone pavillonnaire. Des grillages immenses (...) et un mur de pierre tout le long. Pire que la ligne Maginot ou le mur de Berlin“.*²⁹

Charef bringt das Element der Segregation in seinem Roman ebenfalls in Zusammenhang mit einer Kindheitserinnerung seiner Hauptfigur ein. Als Madjid in die Schule kommt, lernt er schnell, die Kinder, die ebenfalls aus der *bidonville* (in der er zu dieser Zeit noch mit seinen Eltern lebt) kommen, an ihren alten und verdreckten Schuhen zu erkennen, da die Zustände in dieser Wohngegend so schlecht sind: „*C’était pas la peine de cirer ses pompes là- bas (...) Dès qu’on avait fait deux pas, on était marqué. Entre le bidonville et la route, il y a une tirée, on pouvait pas la faire sur la tête“.*³⁰

In beiden Romanen wird den Protagonisten also bereits in frühester Kindheit das Gefühl vermittelt, nicht „dazu zu gehören“; ihnen ist klar, dass sie und ihre Lebensumstände nicht so sind wie die der Mehrheit, der es besser geht als ihnen und ihren Familien. Diese in jungen Jahren gemachte Erfahrung führt bei Madjid dazu, dass er sich nach außen trotzig und mit vermeintlichem Stolz als *banlieusard* präsentiert³¹, während Doria sich (auch räumlich) zurückzieht und sich insbesondere mit Hilfe des Fernsehens ein Bild von der Mehrheitsgesellschaft macht.

Ein Element, das in beiden Romanen häufig auftaucht, sind die häufig defekten, unangenehm stinkenden und verdreckten Aufzüge in den Hochhäusern der Vorstadt, die die Trostlosigkeit der Wohnumgebung repräsentieren, da sie für die Bewohner ein tägliches Ärgernis auf dem Weg nach Hause bzw. beim Start in den Tag darstellen. Der Umstand, dass sich an dem schlechten Zustand der Aufzüge nie etwas zu ändern scheint, spiegelt die Hoffnungslosigkeit der Situation in den *cités* wider.³²

Des Weiteren haben die Romane gemeinsam, dass in den dargestellten Vorstädten ein großer Mangel an Privatsphäre herrscht, was insbesondere das Leben junger Frauen negativ beeinflussen kann. Während Doria die Gerüchte der *cité* jedoch zumeist von Nachbarinnen oder ihrer Mutter im direkten Gespräch erfährt und sich Gedanken über das Gehörte macht³³, erwähnt Charef bezüglich seines Protagonisten und dessen männlicher Freunde vor allem Begebenheiten, denen sie selber beiwohnen³⁴ und die Graffitis auf den Hauswänden der *cité*, die schwerwiegende Konsequenzen nach sich ziehen können, so heißt es

²⁹ Guène: 2004, S. 90.

³⁰ Charef: 1983, S.117.

³¹ Ebenda, S.172.

³² Charef: 1983, S. 17 sowie Guène: 2002, S. 37 u. a.

³³ Guène: 2002, S. 166-167; diese Thematik wird in Abschnitt 3. 4 dieser Arbeit erläutert.

³⁴ Z. B. der Selbstmordversuch eines schwangeren Mädchens, auf den ebenfalls in 3. 4 eingegangen wird; Charef: 1983, S. 170.

bspw.: (...) *'Fatima B. s'est avorter', le genre là qui fait des énormes histoires dans les familles. Des engueulades et puis la cogne, du sang parfois (...) Y'a pas de vie privée*“.³⁵

Diese Gerüchte können die jungen Frauen der Vorstadt sehr unter Druck setzen und stellen somit einen „Ausdruck der sozialen Kontrolle von Männern und Frauen über andere Frauen“ dar.³⁶ Zudem gefährden sie die Frauen, da „zwischen verbaler Gewalt (...) und physischer Gewalt die Grenze fließend“ sein kann.³⁷

Trotz dieser Gemeinsamkeiten lässt sich aber feststellen, dass der Grundton der Darstellung der *cité* bei Charef wesentlicher bedrohlicher und aussichtsloser ist als jener, den Gu ne anschlägt. Charefs Beschreibung der der trostlosen Kulisse der *cités*  hneln jener, die auch fast zwanzig Jahre nach Erscheinen des Romans in der Öffentlichkeit pr sent ist, so z. B. in einem Artikel in der Zeitschrift *„Le Monde Diplomatique“* aus dem Jahr 2002. Dort heißt es unter anderem.: „...balkonlose alte Gebäude in Reih und Glied ausgerichtet (...), überall die gleichen Anzeichen des Verfalls“, und weiter: „Arbeitslosigkeit, Ungewissheit, das Gefühl von Unsicherheit und Ausgrenzung sind für die Einwohner das tägliche Brot“.³⁸

Diese unterschiedliche Darstellungsweise lässt sich hauptsächlich darauf zurückführen, dass sich Charefs Protagonist viel häufiger außerhalb seiner Wohnung aufhält (und zwar insbesondere abends und nachts), sich mit seinen Freunden umgibt und infolgedessen auch viel leichter in Kontakt mit Gewalt und Gefahren kommt, als es bei der erst fünfzehnjährigen Doria aus *„Kiffe kiffe demain“* der Fall ist, die an ihrem hauptsächlichen Aufenthaltsort – der Wohnung, in der sie gemeinsam mit ihrer Mutter lebt – weder Gewalt noch Aggressionen erlebt. Dies entspricht der von Bauhardt vertretenen Annahme, dass in der Vorstädten der „Außenraum ... besetzt ist durch die Männer und männlichen Jugendlichen“ und dass daher eine „Sph rentrennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit und die damit konnotierte Geschlechtertrennung“ zu beobachten sei.³⁹ Auch wird in Charefs Werk das Konfliktpotenzial, das in den Vorstädten aus der sozialen Heterogenität der Bewohner resultiert, viel stärker betont als in *„Kiffe kiffe demain“*. Insbesondere die Spannung zwischen den jungen, oft aus Immigrantenfamilien stammenden Bewohnern der *cité* und den älteren Franzosen betrifft Madjid und seine Freunde. Die ablehnende, misstrau-

³⁵ Charef: 1983, S. 25-26.

³⁶ Bauhardt: 2005, S.3.

³⁷ Kebabza, Horia nach Bauhardt: 2005, 4.

³⁸ Ait- Hamdouche: 2002, S. 1.

³⁹ Ebenda, S.3 -4.

sche Haltung der Älteren führt bei den Jugendlichen zu einer von Trotz geprägten Abwehrhaltung, was schließlich zur gewalttätigen Austragung des Konfliktes führt.⁴⁰

3. 2 Die Protagonisten und ihre Familien

Nicht nur die im vorangegangenen Abschnitt erwähnten bevorzugten Aufenthaltsorte der Protagonisten der vorliegenden Romane unterscheiden sich voneinander, auch ihre jeweiligen familiären Umstände sind nicht miteinander vergleichbar: Madjid lebt mit seinen Eltern und vier jüngeren Geschwistern in einer Vier- Zimmer- Wohnung, in der er sich ein Zimmer mit seinen Vater teilt.⁴¹ Dieser ist nach einem Arbeitsunfall geistig auf dem Stand eines Kleinkindes; über die Fähigkeit, zu sprechen, verfügt er seitdem nicht mehr. Die Aufgabe, sich um ihn zu kümmern bzw. ihn abends aus seinem Stammlokal abzuholen und nach Hause zu bringen, fällt vornehmlich Madjid zu.⁴² Diese Verdrehung der Rollenverteilung (der Sohn muss den Vater versorgen) muss für einen Achtzehnjährigen, der nach seiner Kindheit in Algerien seine Jugend in der nicht weniger von Männlichkeit dominierten Gesellschaft der Vorstadt aufgewachsen ist, in der viele Menschen aus seinem Geburtsland leben und die dessen Traditionen und Wertvorstellungen auch in Frankreich befolgen, sehr verwirrend und belastend sein, zumal er an seinen Vater ausschließlich gute Erinnerungen zu haben scheint.⁴³ Madjid fühlt sich verpflichtet, seinen Vater zu beschützen; dies wird z. B. in einer Situation deutlich, als sein Freund Pat seinen Vater necken will und letzterer als Reaktion darauf anfängt, zu weinen.⁴⁴ Das Gefühl der Hilflosigkeit, das Madjid aufgrund der Verfassung seines Vaters zu empfinden scheint, veranschaulicht die Passage, in der geschildert wird, wie Madjid und Pat der Schule verwiesen werden. Die beiden sitzen ratlos vor dem Schulgebäude und scheinen sich innerlich nach irgendeiner Art von Konsequenz zu sehnen, aber: „(...) *que craignaient- ils? Ils n’ont même pas un daron pour leur filer la bonne tannée supposée leur servir de leçon*“.⁴⁵

⁴⁰ Charef: 1983, S. 144-147 ; vgl. hierzu auch Dubet, François: „A propos de la violence et des jeunes“, in: Culture et Conflits, No. 6, Saint- Ouen 1992, S. 7 – 24 ; im Folgenden zitiert als Dubet : 1992.

⁴¹ Charef: 1983, S.21.

⁴² Ebenda, S. 15 sowie S. 21.

⁴³ „*C’est vrai que son père était chouette, qu’il aimait les enfants. Ses enfants, il les choyait, les pomponnait comme une femme*“, ebenda, S. 41-42.

⁴⁴ Ebenda, S. 43-44.

⁴⁵ Charef: 1983, S. 60, auch der Vater von Pat ist dazu nicht mehr im Stande, er hat seine Familie verlassen.

Auch in Dorias Leben gibt es keine klassische Vaterfigur mehr, allerdings aus gänzlich anderen Gründen, als es bei Madjid der Fall ist: Dorias Vater verließ die Familie, um in seiner Heimat Marokko eine Frau zu ehelichen, die „jünger und fruchtbarer“ als ihre Mutter ist. Des Weiteren sieht Doria seinen Fortgang darin begründet, dass ihr Vater immer einen Sohn zeugen wollte, und zwar aus folgenden Beweggründen: „*Pour sa fierté, son nom, l'honneur de la famille(...) Mais il n'a qu'un enfant et c'était une fille. Moi*“.⁴⁶ Dieses Gefühl der Geringschätzung, die ausschließlich auf ihrem Geschlecht beruht, ist tief in Doria verwurzelt. In einer Passage des Romans wird geschildert, wie ihr bewusst wird, dass es von ihr keine Fotos gibt, die sie als Neugeborenes zeigen oder die ihre Kindheit dokumentieren: „*Ça me rend triste (...) j'ai l'impression de pas exister complètement*“. Wäre sie ein Junge, so glaubt sie, wäre dies anders: „*Je suis sûre que si j'avais eu un zizi, j'aurais une grosse pile d'albums photo*“.⁴⁷ An anderer Stelle führt Doria die Überlegung, wie ihr Leben verlaufen würde, wenn sie ein Junge wäre, weiter aus: „*Déjà, mon père serait encore là. (...) tout se serait mieux passé si j'avais été un mec*“.⁴⁸ Es ist an dieser Stelle jedoch wichtig, anzumerken, dass die Geringschätzung, die Doria aufgrund ihres Geschlechts von Seiten ihres Vaters als persönliche Erfahrung empfindet; sie fühlt sich von anderen Personen in ihrem Leben nicht besser oder schlechter behandelt, weil sie ein Mädchen ist.

Obwohl deutlich zu bemerken ist, dass Doria die Herabsetzung des weiblichen Geschlechts aus rationalen Gründen ablehnt, verraten einige ihrer Aussagen bzw. Gedanken, dass das Verhalten ihres Vaters sie auch im Nachhinein verletzt.⁴⁹

Beide Protagonisten leiden sehr unter dem Verlust einer klassischen Vaterfigur, die ihnen in schwierigen Situationen Halt geben könnte, allerdings scheint sich Madjid eher nach einem Vater zu sehnen, der ihn in seine Schranken weist – was bei einem orientierungslosen jungen Mann verständlich ist – während Doria als junge Frau das Gefühl vermisst, akzeptiert und geliebt zu werden. Sowohl Charefs als auch Guènes Hauptfigur scheinen durch diesen Verlust einen Teil ihres Grundvertrauens in ihre Umwelt verloren zu haben. Im Gegensatz zum schwachen bzw. abwesenden Vater nehmen die Mütter der Protagonisten in den Romanen eine aktive Rolle ein. Bezüglich beider Frauen lassen sich zunächst einige Gemeinsamkeiten feststellen: Beide sprechen – obwohl sie sich schon lange in Frankreich aufhalten – die französische Sprache noch immer nicht sehr gut.⁵⁰ Auch schei-

⁴⁶ Guène: 2004, S. 9.

⁴⁷ Ebenda, S. 102-103.

⁴⁸ Ebenda, S.170.

⁴⁹ Ebenda, u. a. S. 10, S. 42-43 und S. 114-115.

⁵⁰ Charef: 1983, S. 16 u. a. sowie Guène: 2004, S. 151.

nen beide keinen wirklichen Bezug zu Frankreich oder zu Paris zu haben. Yasmina, die Mutter von Doria, besichtigt im Laufe des Romans zum ersten Mal, seit sie in Frankreich lebt, den Eiffelturm, obwohl sie, wie Doria betont, seit fast zwanzig Jahren nur etwa eine halbe Stunde entfernt von diesem wohnt.⁵¹ In „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ gibt es gar keinen Hinweis darauf, dass die Mutter von Madjid sich ins Pariser Zentrum begibt bzw. dies in der Vergangenheit getan hat.

Auch die Ankunft der beiden Frauen in Frankreich, dem Land, über das sie zuvor so viel Verheißungsvolles gehört hatten und an das sie dementsprechende Erwartungen stellten, wird ähnlich geschildert; in beiden Fällen ist die Enttäuschung groß. Während Yasmina aufgrund der Eindrücke, die sie vor allem durch Filme gewonnen hatte, mehr von der neuen Heimat erwartet hatte („...*quand elle est arrivée avec mon père à Livry- Gargan en 1984, elle cru qu'ils s'étaient trompés de pays*“⁵²), war Madjids Mutter bei ihrer Ankunft von den neuen und fremden Eindrücken überfordert und zog sich in der ersten Zeit zurück.⁵³ Zudem vermissen beide Frauen ihr jeweiliges Heimatland sehr und versuchen, mit Hilfe der Sprache, der Gerichte, die sie zubereiten und ihrer Religion einen Halt zu finden, indem sie einen Teil ihrer kulturellen Identität auch in Frankreich bewahren.⁵⁴

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Madjids Mutter und derer Dorias aber besteht darin, dass letztere im Laufe der Geschichte eine positive Entwicklung durchlebt, was sich deutlich auf die Lebenseinstellung ihrer Tochter Doria auswirkt. Durch die Hilfe eine Sozialarbeiterin wird Yasmina in ein Fortbildungsprogramm für Frauen aufgenommen, in dem sie Lesen und Schreiben lernt, um mit diesen Fähigkeiten eine bessere Arbeitsstelle als ihre vorherige (sie arbeitete als Putzfrau) zu bekommen.⁵⁵ Die Fortschritte, die sie macht sowie die neue Lebensfreude, die bei ihr entsteht, wirken sich auch auf Doria aus; sie freut sich sehr für ihre Mutter und darüber, dass diese „würdig“ behandelt wird, als sie tatsächlich eine neue Stelle in einer Schulkantine antreten kann.⁵⁶ Ein weiterer, wichtiger Aspekt, den die Ausbildung von Yasmina hervorbringt, ist die Freundschaft mit einer Französin, die sie im Unterricht kennen gelernt hat. Die beiden Frauen tauschen sich über ihre jeweilige Religion und Kultur aus⁵⁷; eine vergleichbare Beziehung zwischen Immigranten und Franzosen, in der auf beiden Seiten Interesse für die jeweils andere herrscht, gibt es in „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ nicht.

⁵¹ Guène: 2004, S. 125.

⁵² Ebenda, S. 21.

⁵³ Charef: 1983, S. 116-119.

⁵⁴ Guène: 2004, S. 51-53, S. 105 u. a. sowie Charef: 1983, S. 17 und 131.

⁵⁵ Guène: 2004, S. 79-80.

⁵⁶ Guène: 2004, S. 139.

⁵⁷ Ebenda, S. S. 151-151.

Die Entwicklung, die Doria bei ihrer Mutter erlebt, trägt dazu bei, dass sie am Ende des Romans im Gegensatz zu Madjid optimistisch in die Zukunft blickt – sowohl in ihre eigene als auch in die ihrer Mitmenschen.⁵⁸

Im Laufe des Romans „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ ist bei keiner der auftauchenden Personen eine positive Veränderung zu verzeichnen; man hat eher den Eindruck einer allgemeinen Stagnation, die sich selbstverständlich auf einen so orientierungslosen Jugendlichen wie Madjid negativ auswirkt. Allerdings deutet seine Handlungsweise am Ende des Romans, als er nach einem Autodiebstahl nicht wie seine Freunde vor der Polizei flüchtet, sondern sich bereitwillig festnehmen lässt, an, dass er aus seiner Lethargie und der aussichtslosen Lebensweise der männlichen Jugendlichen der Vorstadt ausbrechen möchte.⁵⁹ Der Unterschied zu Doria liegt darin, dass Madjid kein Ziel vor Augen hat, so vage es auch sein mag. Doria dagegen hat zwar einige Träume, die wohl kaum zu realisieren sein werden (z. B. sieht sich als Schauspielerin bei den Filmfestspielen von Cannes)⁶⁰, aber sie verfügt mit ihrer Ausbildung zur Friseurin zumindest über eine gewisse Perspektive, auf dessen Grundlage sie aufbauen kann.

In diesem Zusammenhang muss die Perspektive der Romane berücksichtigt werden: Da „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ in der personalen Erzählsituation gehalten ist und nur selten die Gedankengänge Madjids wiedergegeben werden, muss der Leser versuchen, anhand der Handlungen und Aussagen des Protagonisten mögliche Entwicklungsprozesse zu erkennen. Dagegen können in „*Kiffe kiffe demain*“ die Gedanken der Hauptfigur direkt nachvollzogen werden, da der Roman in Form eines Tagebuchs aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin den Alltag in der *cité* dokumentiert und Doria das Erlebte stets mit Kommentaren versieht oder ihre Gedankengänge darlegt. Bereits diese grundsätzliche formale Differenz der beiden Werke aber entspricht wieder der geschlechtstypischen Rollenzuteilung: Der junge Madjid bevorzugt es, sich im Kreise seiner Freunde aufzuhalten und dort möglicherweise Anerkennung dadurch zu erlangen, dass er seine Grenzen ausreizt, wahrend Doria als Madchen sich mit ihrem Tagebuch zuruckzieht und sich dabei u. a. ihren (auch romantischen) Traumen hingibt.

⁵⁸ Ebenda, S. 183-189.

⁵⁹ Charef: 1983, S. 182-185.

⁶⁰ Guene: 2004, S. 141-142

3. 3 Typische Vertreter der Geschlechter- Rollen

Sowohl in „*Kiffe kiffe demain*“ als auch in „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ tauchen – neben den Protagonisten – mehrere Charaktere auf, die als typische Vertreter der unter anderem von Bauhardt und Dubet analysierten Geschlechter- Rollen, die innerhalb der Gesellschaften der Vorstädte existieren, bezeichnet werden können.

In beiden Romanen sind es die in den *cités* lebenden Frauen, die einerseits „das Leben erträglicher machen“, und zwar „durch gegenseitige Hilfeleistung, durch Unterstützung, (...) durch gemeinsam verbrachte Zeit“, wie Bauhardt es ausdrückt.⁶¹ Andererseits sind es jedoch eben diese Frauen, die unter der „im Geschlechterverhältnis institutionalisierten“ Gewalt, die in den patriarchalischen, vom traditionell islamischen Rollenverständnis der Geschlechter geprägten Gesellschaften der Vorstädte zu leiden haben.⁶²

Diese Gewalt wird von den Männern, die sie ausüben, häufig als eine Art „tolerierter Gewalt“ (*violence tolérée*) empfunden, die zwar seitens der Gesellschaft einerseits „explizit abgelehnt“ wird, während diese sie „gleichzeitig implizit akzeptiert“ und die Gewalt somit legitimiert.⁶³ Männliche Charaktere, die diese Art von Gewalt insbesondere Frauen gegenüber ausüben – sei es aus Hilflosigkeit oder aus Frustration – sind sowohl bei Guène als auch bei Charef vorzufinden.

Es ist jedoch festzustellen, dass in „*Kiffe kiffe demain*“ insbesondere die Frauen aus dem ihnen auferlegten Rollenverhalten ausbrechen und eine positive Entwicklung durchlaufen, während die vergleichbaren weiblichen Charaktere in „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ keinen Ausweg aus ihrer Situation für möglich halten. Auch das Verhalten und die Lebensumstände der männlichen Figuren werden Faïza Guène nicht als so unveränderlich und aussichtslos beschrieben, wie es bei Charef zu beobachten ist. Diese Unterschiede sollen in den folgenden Abschnitten näher betrachtet werden.

⁶¹ Bauhardt: 2005, S. 2-3.

⁶² Ebenda, S. 3.

⁶³ Dubet : 1992, S.2.

3. 3. 1 Die Frauen der *cités*

Wie bereits erwähnt, geht Bauhardt davon aus, dass es in den problematischen Vorstädten Frankreichs vor allem die „Frauen sind, die die alltägliche Normalität (...) aufrecht erhalten“. ⁶⁴ Dies erreichen sie hauptsächlich dadurch, dass sie ihren Mitmenschen, und zwar insbesondere den weiblichen, mit Hilfe zur Seite stehen und für diese so „das Leben (...) erträglicher“ machen. ⁶⁵

In Charefs Roman fällt diese Rolle vornehmlich Malika, der Mutter der Hauptfigur Madjid, zu, die regelmäßig ihre Nachbarin, Elise Levesque, und deren Kinder vor den Gewaltausbrüchen ihres alkoholisierten Ehemannes beschützt. Gleich zu Beginn des Romans wird deutlich, dass es häufig zu Szenen kommt, in deren Verlauf M. Levesque gewalttätig gegen seine Familie, vor allem aber gegen seine Frau, vorgeht: *„Du palier on entend cris et plaintes de Mme Levesque (...) Il [Madjid] sent que ce soir il n'ira pas chez Levesque. Au cirque, comme il dit. Ce spectacle- là, il connaît“*. ⁶⁶ Malika scheint es als ihre Pflicht zu empfinden, ihrer Nachbarin zu helfen und tut dieses, indem sie deren Ehemann so lange festhält, bis dieser sich beruhigt hat und indem sie seiner Frau rät, sich ruhig zu verhalten. ⁶⁷ Davon, nach einem möglichen Ausweg aus dieser bedrückenden Lebenssituation zu suchen, ist jedoch nicht die Rede, obwohl es im weiteren Verlauf des Romans noch zu mehreren Gewaltausbrüchen von M. Levesque kommt.

Auch Dorias Mutter in *„Kiffe kiffe demain“* bemüht sich, anderen *citée*- Bewohnerinnen im Alltag beizustehen; so leiht sie beispielsweise einer Nachbarin trotz der eigenen Armut Geld. ⁶⁸ Zudem erfüllt eine weitere Figur in Guènes Roman ebenfalls die Rolle, die Bauhardt den in den Vorstädten lebenden Frauen zuspricht. Durch die Bildung von Netzwerken – die unter anderem durch ehrenamtliches Engagement und die Bildung von Freizeitgruppen entstehen – kann der Alltag in der Vorstadt angenehmer gestaltet werden. Zohra, eine Freundin von Dorias Mutter Yasmina, hat sich in einen Schneider- Kurs eingeschrieben, in dem sie Zeit mit Frauen verbringen kann, die ebenfalls aus ihrer Heimatregion, dem Maghreb, stammen. ⁶⁹ Auch Yasmina hat Zohra bei einer solchen Gelegenheit kennen gelernt. Es wird also deutlich, dass die Frauen öffentliche Angebote in der Vorstadt nut-

⁶⁴ Bauhardt: 2005, S. 2.

⁶⁵ Ebenda, S. 3.

⁶⁶ Charef: 1983, S. 18.

⁶⁷ Ebenda, S. 20.

⁶⁸ Guène: 2004, S. 25.

⁶⁹ Ebenda, S. 33.

zen, um Kontakte zu knüpfen und mit Hilfe dieser Beziehungen den Alltag besser bewältigen können, indem sie einander beistehen.

Ein solches öffentliches Angebot ist es schließlich auch, das maßgeblich zu der positiven Entwicklung von Dorias Mutter beiträgt. Der Alphabetisierungs- Kurs, den sie besucht, eröffnet ihr nicht nur bessere berufliche Möglichkeiten, er stellt auch die Umgebung für die zwischen ihr und einer Französin entstehende Freundschaft dar, was für den kulturellen Austausch und somit für die Integration der marokkanisch- stämmigen Frau von großem Vorteil ist.⁷⁰ Wie bereits erwähnt wurde, ist eine solche Beziehung zwischen Franzosen und Immigranten in „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ nicht vorzufinden⁷¹; auch die sozialen bzw. öffentlichen Einrichtungen haben in diesem Roman kaum Bedeutung.

Noch deutlicher aber werden die Unterschiede hinsichtlich der Wahrnehmung und Erfüllung der Rolle der Frau in der jeweiligen Gesellschaft der geschilderten Vorstädte, wenn man sich jenen weiblichen Charakteren zuwendet, die unter der Gewalt ihrer Ehemänner bzw. ihrer männlichen Familienmitglieder zu leiden haben.

Ebenso wie die eingangs erwähnte Elise Levesque, die sich offenbar keinen Ausweg aus ihrer Situation vorstellen kann und in dieser Hinsicht auch keinerlei Anregung oder gar Hilfe erhält, verdeutlicht auch eine weitere Figur in „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“, in welchem Ausmaß die Männer in der geschilderten Gesellschaft Macht über die Frauen in ihrer Familie und in ihrem Umfeld haben und vor allem, mit was für einer Selbstverständlichkeit dies von den Außenstehenden akzeptiert wird. Es handelt sich um die Schwester eines Bekannten von Madjid, Naima, die mit sechzehn Jahren bereits schwanger ist, was sie zur „Schande der Familie“⁷² macht. Seitdem die Schwangerschaft des jungen Mädchens in der Nachbarschaft bekannt geworden ist, sorgt hauptsächlich ihr älterer Bruder dafür, dass Naima die Wohnung der Familie nicht mehr verlässt, denn: „*Il faut cacher la misère*“.⁷³ Die hier zu erkennende Bedeutung der Meinung des Umfeldes bestätigt abermals die These Bauhardts, laut der Gerüchte eine Art der Kontrolle darstellen können. Zudem wurde sie trotz ihres Zustandes offenbar mehrfach von ihren männlichen Familienmitgliedern verprügelt und musste vor ihrem eigenen Vater beschützt werden, der im alkoholisierten Zustand versuchen wollte, seine Tochter umzubringen. Um sich aus dieser vermeintlich ausweglosen Situation zu befreien, versucht Naima schließlich, sich das Le-

⁷⁰ Guène: 2004, S. 89-90

⁷¹ Die Beziehung zwischen Pat und Madjid sowie jene zwischen Josette und Malika beinhalten keinen Austausch über die Kultur oder Religion des jeweiligen Mutterlandes und ist somit nicht mit der Freundschaft zwischen Yasmina und Jaqueline vergleichbar.

⁷² Charef: 1983, S. 112.

⁷³ Ebenda, S. 112.

ben zu nehmen, was von ihrer Umgebung mit einer erschreckenden Teilnahmslosigkeit wahrgenommen wird.⁷⁴

Gänzlich anders dagegen verläuft die Entwicklung zweier Mädchen in Guènes Roman, die sich vergleichbaren Situationen befinden. Zunächst wird von der jungen Samra berichtet, die – wie Naima – von ihrem älteren Bruder daran gehindert wird, die Wohnung alleine zu verlassen. Verspätet sie sich nach der Schule, erhält sie zur Strafe Prügel, entweder vom Vater oder von besagtem Bruder. Doria spricht in Samras Fall von einer Gefangenen und ergänzt: „*Dans leur famille, les hommes, c’est les rois*“.⁷⁵ Auch hier scheint es die Umwelt als nachvollziehbar zu empfinden, unter welchen Umständen das junge Mädchen leben muss. Doch sie selber akzeptiert ihre Lage keineswegs und flüchtet, was schließlich doch das Interesse der Nachbarn erregt. Doria kommentiert die paradoxe Situation folgendermaßen: „*Quand Samra était enfermée dans sa cage du béton, personne n’e parlait, comme si les gens trouvaient ça normal. Et maintenant qu’elle a réussi à se libérer (...), les gens l’accusent*“.⁷⁶ Im Verlauf des Romans erfährt der Leser immer neue Gerüchte, die in der *cité* über Samra verbreitet werden. Doria ist sich zwar der Tatsache bewusst, dass dieses Mädchen den Kontakt zu seinen Eltern aufgrund der getroffenen Entscheidung wohl für immer verloren haben wird, stellt aber dennoch fest: „*(...) elle peut faire ce qu’elle veut. En gros elle est libre quoi*“.⁷⁷

Es zeigt sich also, dass laut Guènes Darstellungsweise Möglichkeiten existieren, sich als Frau aus der Rolle der unterdrückten Schwester, Tochter oder Ehefrau zu befreien, so schmerzhaft die Verluste, die dabei hingenommen werden müssen, auch sein mögen. Diese realistische, aber auch hoffnungsvolle Perspektive entspricht der optimistischen Grundstimmung, die in „*Kiffe kiffe demain*“ trotz aller zu bewältigenden Probleme zu bemerken ist.

Als zweites und letztes Beispiel dafür, wie in Guènes Roman eine junge Frau gegen die vermeintliche Ausweglosigkeit ihrer Lebenssituation ankämpft, kann jene Geschichte dienen, die Doria ausgehend von einem Gedankengang über die Macht von Gerüchten in der Vorstadt erwähnt. Es handelt sich um ein junges Mädchen aus einer „angesehenen, respektierten Familie“, das sich sehr in der Theatergruppe des Bezirkes engagiert, bis ihre Eltern einen Brief erhalten, in dem es u. a. heißt: „*On entend des choses sur elle qui salissent votre nom (...)* *Il faut être sévère avec elle pour qu’elle craigne sa famille et la religion de*

⁷⁴ Ebenda, S. 157-158.

⁷⁵ Guène: 2004, S. 91.

⁷⁶ Ebenda, S. 92-93.

⁷⁷ Guène: 2004, S. 132.

l'islam (...)“ .⁷⁸ Nachdem die Eltern des Mädchens diesen Brief gelesen haben, verbieten sie ihrer Tochter nicht nur, weiterhin Theater zu spielen, sie darf auch die Wohnung nicht mehr alleine verlassen – ebenso wie Naima und Samra. Doch auch diese junge Frau lehnt sich gegen diese Art der Behandlung auf und verlässt ihre Familie. Doria berücksichtigt auch in diesem Fall den Umstand, dass es der Preis für die Freiheit des Mädchens ist, den Kontakt zu seinen Eltern abbrechen zu müssen, doch ähnlich wie bei Samra sieht sie die Notwendigkeit und den positiven Effekt dieser schmerzvollen Entscheidung: „[elle] réussit à vivre de sa passion. Elle a quand même gagné“.⁷⁹

In allen hier angeführten Beispielen handelt es sich um die von Dubet erläuterte „*violence tolérée*“⁸⁰, also um eine Form von Gewalt, die sich in diesen Fällen gegen Frauen richtet und die die Männer dann einsetzen, wenn erstere sich nicht ihrem Willen beugen und die von der Gesellschaft in gewisser Weise als normal und verständlich angesehen wird. Der Unterschied zwischen den Frauen in „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“ und jenen in „*Kiffe kiffe demain*“ liegt nun darin, dass Charefs weibliche Figuren, also die Opfer der ausgeübten Gewalt, sich in ihre Rolle fügen und keinen Ausweg für möglich halten – außer jenem, sich das Leben zu nehmen, wie es bei Naima der Fall ist, während Guène ihre weiblichen Charaktere für ihre eigene, in ihren Augen bessere Zukunft kämpfen und – mit einigen unvermeidbaren Verlusten – auch gewinnen lässt.

3. 3. 2 Männer in der Vorstadt

Auch bei den Männern bzw. männlichen Jugendlichen, die in den Vorstädten leben, sind einander ähnelnde Lebenssituationen zu bemerken, die zu bestimmten Verhaltensweisen führen können. Diese sind oft von Gewalt geprägt, wie Peralva und Dubet feststellen. Als Ursachen dafür nennen beide jeweils „*le chômage, la pauvreté, le handicap culturel*“⁸¹ sowie „*l'échec scolaire, l'absence d'emploi, la mauvaise réputation des cités, le racisme*“.⁸² Diese Anhäufung negativer Elemente führt insbesondere bei jungen Männern zu einem hohen Maß an Frustration, auf die die Betroffenen aufgrund des ebenfalls

⁷⁸ Ebenda, S. 166-167.

⁷⁹ Ebenda, S. 168.

⁸⁰ Dubet: 1992, S. 2.

⁸¹ Peralva: 1995, S. 2.

⁸² Dubet: 1992, S. 6.

von Peralva und auch von Aït- Hamadouche sowie von Duclos attestierten Mangels an Ausdrucksmöglichkeiten fast ausschließlich mit Gewalt reagieren.⁸³

Die Art der wortlosen Auseinandersetzung ist eines der bestimmenden Elemente in „*Le thé au harem d'Archi Ahmed*“, wie bereits die im vorangegangenen Abschnitt erläuterten Schicksale der Frauen, die unter der Gewalt ihrer Männer, Väter oder Brüder leiden (Naima und Elise), zeigen. Doch auch das Verhältnis der männlichen Bewohner der *cité* untereinander ist geprägt von Aggressionen und Provokationen, wie eine Passage zu Beginn des Romans, die das Verhältnis zwischen den jugendlichen und den älteren *cité*- Bewohnern beschreibt, verdeutlicht. Unter anderem heißt es dort: „*Il para t plus facile de se faire peur et de faire peur aux autres (...) que de sortir au- devant des gens pour se comprendre et les comprendre*“.⁸⁴ Alle Begegnungen, die sich zwischen Madjid, seinen Freunden und den älteren, franzsischstmmigen Einwohnern der Vorstadt ereignen, laufen ohne einen nennenswerten verbalen Austausch ab (zumindest über einen solchen, der über gegenseitige Beschimpfungen hinausgeht); sie sind von einer starken Feindseligkeit geprägt.⁸⁵ Im Verlauf des Romans entlädt sich diese Spannung schließlich in einer extrem gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen Jung und Alt.⁸⁶ Eine vergleichbar gespannte Atmosphäre wird in „*Kiffe kiffe demain*“ nicht geschildert.

Das Motiv der Angst hat eine wichtige Bedeutung in „*Le th  au harem d'Archi Ahmed*“, denn im Grunde beruht sogar die Freundschaft zwischen Madjid und Pat zu einem großen Teil auf dem Gefühl der Angst, wie Charef deutlich macht: „*C'est la peur de l'un et de l'autre qui au début prime dans la liaison (...) A deux on n'est pas plus fort, on a moins le jetons*“.⁸⁷ Die Angst davor, Schwächen zu zeigen oder auch nur schwach oder verwundbar zu erscheinen, lässt den jungen Männern die Gewalt bzw. deren Androhung als adquates Mittel zur Alltagsbewältigung erscheinen; zudem meinen sie, durch ihr aggressives und ablehnendes Verhalten jene abzuschrecken, die sie aufgrund ihrer sozialen und kulturellen Herkunft zu verachten scheinen.

Das Gefühl, verachtet zu werden, löst bei den Jugendlichen zwei Reaktionen aus: Zum einen nutzen sie die Vorurteile, die sich die französische Mehrheitsgesellschaft über sie gebildet hat, aus, indem sie deren negative Erwartungen erfüllen. Dies wird in jener Passage deutlich, in der Madjid und Pat einen Diebstahl in der *m tro* begehen und ihrem Op-

⁸³ Peralva: 1995, S. 2 sowie Ait- Hamadouche: 2002, S. 2 und Duclos, Denis: „Stolz auf den Beton“, in: *Le Monde Diplomatique*, Nr. 8098, 13. 10. 2006, S. 20-21.

⁸⁴ Charef: 1983, S. 23.

⁸⁵ Ebenda, S. 23-24 u. a.

⁸⁶ Ebenda, S. 144-147.

⁸⁷ Charef: 1983, S. 51-52.

fer seinen durchaus berechtigten Verdacht, den es gegen Madjid hegt, als Rassismus auslegen: „*Mais ça y est: ils voient un Arabe, c'est un voleur!*“.⁸⁸ Diese Verhaltensweise beobachtet auch Dubet bei „stigmatisierten Gruppen“; er erläutert sie auf die folgende Weise: „*Lorsqu'un groupe est stigmatisé, une des manières d'échapper à l'équitage consiste à revendiquer pour soi le stigmaté négatif (...) Le groupe et l'individu méprisés se comportent conformément à ce qui est attendu par le stéréotype négatif, mais ils en 'rajoutent'*“.⁸⁹ Als Konsequenz dieses Verhaltens entsteht ein regelrechter Kreislauf, der beide Seiten (Mehrheitsgesellschaft und Minderheit) immer wieder in ihrer Meinung über die jeweils andere bestätigt. Die oben genannte Szene aus Charefs Roman entspricht der Auffassung Dubets und bestätigt diese eindeutig.

Ein ähnlicher Fall, den Guène in ihrem Werk beschreibt, verläuft jedoch anders: Ein Bekannter der Protagonistin Doria wird an seinem Arbeitsplatz des Diebstahls bezichtigt – seiner Meinung nach aufgrund seines Aussehens: „*Une pure tête Méditerranéen. Il dit que c'est la raison pour laquelle on l'a accusé injustement*“.⁹⁰ Der Verdächtige wehrt sich vehement gegen die erhobenen Vorwürfe. Zwar hat er damit keinen Erfolg, doch er weigert sich, dem negativen Bild, das die Menschen aufgrund seiner Äußerlichkeiten von ihm haben, zu entsprechen und eröffnet sich auf diese Weise die Möglichkeit, eine Veränderung bzw. positive Entwicklung in seinem Leben auszulösen.

Die zweite mögliche Reaktion auf das Gefühl, der Mehrheitsgesellschaft nicht zugehörig zu sein, besteht laut Dubet für die Jugendlichen darin, sich in Banden zusammenzuschließen. Einerseits können sie sich auf diese Weise innerhalb des schwachen und unorganisierten sozialen Gefüges eine Art Raum schaffen, in dem sie sich sicher und wohl fühlen, da sie ihn sich bewusst auswählen. Darüber hinaus impliziert der Zusammenschluss zu einer Bande die Schaffung einer „*microsociété*“ bzw. einer „*microculture*“⁹¹, in der die Jugendlichen, die sich von der Mehrheitsgesellschaft auf mehrfache Weise ausgeschlossen fühlen, ihre eigenen Regeln und Werte aufstellen können.⁹² Diese Beobachtung trifft auf Madjid und seine Freunde zu, die sich alle nicht nur von der Gesellschaft, sondern auch von ihren eigenen Familien missverstanden und verurteilt fühlen.⁹³

⁸⁸ Ebenda: S. 107.

⁸⁹ Dubet: 1992, S. 6.

⁹⁰ Guène: 2004, S. 121.

⁹¹ Dubet: 1992, S. 6.

⁹² Ebenda, S. 6.

⁹³ Charef: 1983, S. 26-27 sowie S. 139-140 u. a.

Doria, die Protagonistin aus „*Kiffe kiffe demain*“, berichtet an keiner Stelle des Romans von Banden, lediglich in einer Passage taucht eine kleine Gruppe von Mädchen auf, die Doria und ihre Mutter aufgrund ihrer Kleidung beleidigen.

Es lässt sich hieraus und aus den vorangegangenen Erläuterungen folgern, dass es sich bei der Bildung von Banden um eine prinzipiell männliche Reaktion auf die Abwertung der eigenen sozialen und kulturellen Herkunft seitens der Mehrheitsgesellschaft handelt und daher auch keine bedeutende Rolle in „*Kiffe kiffe demain*“ spielt.

3. 4 Rolle und Bedeutung der Gewalt in den Romanen

Die Ausführungen der vorangegangenen Abschnitte haben deutlich gemacht, dass die Gewalt, die in den *cités* zu beobachten ist, in den beiden vorliegenden Romanen auf unterschiedliche Weise dargestellt wird und dass ihr in „*Le thé au harem d'Archy Ahmed*“ eine andere Bedeutung zugesprochen wird, als es in „*Kiffe kiffe demain*“ der Fall ist. Dies ist maßgeblich darauf zurückzuführen, dass Charef aus der Perspektive eines Mannes in seinem Roman eher dazu neigt, darzustellen, wie und aus welchen Gründen die männlichen Bewohner der Vorstadt Gewalt ausüben und kriminelle Handlungen ausführen, während Guène ihre Protagonistin aus weiblicher Perspektive beschreiben lässt, wie Frauen die Gewalt der Männer erleben und wie sie auf diese reagieren.

Laut Duclos führen die „’Missachtung’ oder ‚Nichtanerkennung’ des Einzelnen, insbesondere des Jugendlichen“ sowie die „begrenzten Möglichkeiten, eine Arbeit oder auch nur sinnvolle Kontakte zu finden“⁹⁴, zu einem extrem hohen Maß an Frustration, mit dem vor allem die Jugendlichen nur schwer umgehen können. Diese Aussage trifft auch auf Madjid und Pat in „*Le thé au harem d'Archy Ahmed*“ zu: Sowohl die Vorurteile, mit denen die Menschen ihnen begegnen als auch ihre erfolglosen Versuche, sich um Arbeit zu bemühen⁹⁵, enttäuschen die beiden und machen sie zunehmend aggressiv. Darüber hinaus haben sie nach der Schließung des Jugendklubs ihres Bezirkes auch keine Anlaufstelle mehr, an der sie ihre Zeit sinnvoll verbringen können⁹⁶ und scheinen unter dem Gefühl zu leiden, als überflüssig und unnütz wahrgenommen zu werden.

⁹⁴ Duclos, Denis: „Stolz auf den Beton“, in: *Le Monde Diplomatique*, Nr. 8098, Paris 2006, S. 2.

⁹⁵ Charef: 1983, S. 107 sowie S. 149 -150.

⁹⁶ Ebenda, S. 28-30.

Es ist an dieser Stelle interessant, die Verhaltensweise von Doria in „*Kiffe kiffe demain*“ angesichts dieses Gefühls zu betrachten. Auch sie hat in mehrfacher Hinsicht das Gefühl, dass ihre Existenz keinerlei Sinn oder Nutzen hat und fühlt sich aufgrund der schlechten finanziellen Lage, in der sie und ihre Mutter sich befinden, häufig anderen gegenüber herabgesetzt.⁹⁷ Zwar drückt sie sich in ihren Gedanken bisweilen aggressiv aus⁹⁸, doch zum Einen äußert sie diese kaum vor anderen und zum Anderen nimmt die Häufigkeit dieser negativen und aggressiven Aussagen im Laufe des Romans immer mehr ab.

Madjid dagegen artikuliert sich sogar seiner Mutter gegenüber einsilbig und respektlos. Auch mit seinen Freunden pflegt er einen eher rauen Umgangston, der vermutlich den Eindruck von Stärke erwecken soll.⁹⁹ Dies mag seinen Grund in dem bereits mehrfach erwähnten Mangel an Ausdrucksmöglichkeiten haben, mit dem sich Peralva und Aït-Hamadouche beschäftigt haben. Nach Ansicht Peralvas führt dieser Mangel dazu, dass eine andere Art der Kommunikation entwickelt werden muss: „...*on fait appel, en l'absence de paroles, à une code imagé*“. Auch Aït-Hamadouche beobachtet, dass es den Bewohner der *cités* oft nicht möglich ist, „ihr Unbehagen zu artikulieren“ und sie es daher durch „Gewalt ausdrücken“.¹⁰⁰

Die Fälle Dorias und ihres Bekannten Hamoudi, der ebenfalls mit der Sprache gut umzugehen weiß, zeigen, dass die Artikulation dessen, was einen Menschen behindert, diesem erst ermöglicht, sein Problem zu erfassen und es möglicherweise zu lösen.¹⁰¹

Der ebenfalls bereits erläuterte Konflikt zwischen den jugendlichen und den älteren *citée*-Bewohnern, der bei Charef thematisiert wird, beruht zu einem großen Anteil auf dem Umstand, dass sich beide Konflikt-Parteien kaum gegenseitig kennen (vgl. hierzu auch Abschnitt 3.3.2). Insbesondere die Älteren fühlen sich von den Jugendlichen bedroht, sehen aber keine Möglichkeit, mit diesen oder ihren Eltern in Kontakt zu treten. Dubet beschreibt diese Situation mit den folgenden Worten: „...*toute conduite (...) a des chances d'être perçue comme dangereuse (...) La seule manière de construire ces normes est alors l'épreuve de la confrontation et des défis avec le voisinage*“. Eine weitere Konsequenz sieht Dubet darin, dass die Betroffenen den Kontakt zueinander vermeiden, denn: „*il n'existe guère modèle régulé de gestion des tensions*“.¹⁰² Die gewaltsame Eskalation des Konflikts, die Charef beschreibt, führt die Tragweite des nicht stattfindenden Austausches

⁹⁷ Guène: 2004, S. 169-170 sowie S. 59-60.

⁹⁸ Ebenda, S. 14 sowie S. 19 u. a.

⁹⁹ Charef: 1983, S. 15-17 sowie S. 26-37.

¹⁰⁰ Peralva: 1995, S. 2 sowie Aït-Hamadouche: 2002, S. 2.

¹⁰¹ Die Macht der Sprache verdeutlicht die Entwicklung der Phrase „c'est kif-kif demain“ zu „kiffe kiffe demain“, auf die bereits in Abschnitt 3. eingegangen wurde.

¹⁰² Dubet: 1992, S. 3 sowie S. 4.

sowohl zwischen den Generationen als auch zwischen Immigranten und Franzosen vor Augen. In dem hier geschilderten Ausmaß spielt Gewalt keine vergleichbare Rolle in „*Kiffe kiffe demain*“.

3. Fazit

Aus dem in dieser Arbeit gezogenen Vergleich der Romane „*Le thé au harem d'Archy Ahmed*“ und „*Kiffe kiffe demain*“ hinsichtlich ihrer jeweiligen Darstellungsweise der Lebensumstände in den französischen Vorstädten insbesondere für junge Menschen geht eindeutig hervor, dass grundlegende Unterschiede zu beobachten sind.

Während Faïza Guène ihre Protagonistin im Laufe der Geschichte eine Entwicklung durchlaufen lässt, deutet Charef in „*Le thé au harem d'Archy Ahmed*“ lediglich am Ende an, dass seine Hauptfigur zukünftig möglicherweise einen anderen Weg als seinen bisherigen einschlagen wird. Die entstehende hoffnungsvolle Grundstimmung in „*Kiffe kiffe demain*“ kann nur aufgrund der positiven Entwicklungen entstehen, die Doria in ihrer Umgebung erlebt und die sie darin bestärken, auch für ihre eigene Situation eine Besserung für möglich zu halten und vor allem, auch für eine solche zu kämpfen zu wollen. Dies weist auf einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen den beiden Romanen hin: Charef stellt seinen Protagonisten und auch nahezu alle anderen auftauchenden Charaktere als Opfer äußerer Umstände dar, deren zaghafte Versuche, ihre Lage zu verbessern, aufgrund der ablehnenden Haltung seitens jener Personen scheitern, die den „Opfern“ eigentlich helfen sollten.

In „*Kiffe kiffe demain*“ dagegen wird deutlich, dass es die Autorin für nötig und möglich hält, sich auch dann für einen besseren zukünftigen Zustand einzusetzen, wenn man zunächst scheitert und wenn der zu beschreitende Weg nicht einfach zu werden verspricht; dies wird z. B. an der Darstellung der Frauen sichtbar, die unter der Gewalt ihrer männlichen Familienmitglieder zu leiden haben und die sich allen Drohungen und Verlusten zum Trotz aus ihrer Lage befreien (vgl. hierzu Abschnitt 3. 3. 1 dieser Arbeit). Dass diese Darstellungsweise nicht unrealistisch erscheint, liegt an den im Roman ebenfalls vorhandenen negativen Entwicklungen, wie jene des jungen Youssef, der wegen Drogendelikten eine

Gefängnisstrafe absitzen muss und sich in der Haft zu einem religiösen Fanatiker entwickelt.¹⁰³ Zudem erscheint die Protagonistin Doria trotz ihrer romantischen Träumereien zu keinem Zeitpunkt der Geschichte naiv; sie ist sich der Probleme, die in ihrer Gesellschaft vorhanden sind, durchaus bewusst, insbesondere, was das unausgewogene Verhältnis zwischen Männern und Frauen sowie die öffentliche Wahrnehmung der *cités* und ihrer Bewohner betrifft.¹⁰⁴

Diese öffentliche Wahrnehmung und Darstellung, die die in den Vorstädten lebenden Menschen stigmatisieren, werden auch in „*Le thé au harem d'Archy Ahmed*“ thematisiert, jedoch belässt Charef es dabei, sie zu erwähnen und zu beschreiben, was diese Wahrnehmung bei den Jugendlichen auslöst¹⁰⁵, während Guène auch an die Jugendlichen selbst zu appellieren scheint, ihre Zukunft und die ihrer Vorstädte aktiv zu gestalten. Diesen Eindruck gewinnt der Leser unter anderem in jener Passage, in der sich Doria mit dem Thema „Wählen“ auseinandersetzt und kritisiert, dass die *citée*-Bewohner kaum Gebrauch von ihrem Wahlrecht machen, denn dieses stellt in ihren Augen einen der Gründe dafür dar, dass die Vorstädte von der Politik so vernachlässigt werden. Sie schließt ihren Gedankengang folgendermaßen: „*On est d'aucune utilité politique si on vote pas. Moi, à dix-huit ans, j'irai voter. Ici, on n'a jamais la parole. Alors quand on nous la donne, il faut la prendre*“.¹⁰⁶

Ein solcher Appell an die Selbstverantwortung der Menschen, auch wenn sie sich in prekären Situationen befinden, ist bei Charef nicht zu bemerken. Es ist an dieser Stelle jedoch wichtig, zu beachten, dass eine lange Zeitspanne zwischen der Entstehung der beiden Romane liegt, wie bereits in Abschnitt 2. erläutert wurde. In dieser Zeit haben sich laut Aït-Hamadouche wesentliche Veränderungen hinsichtlich des politischen Bewusstseins der Vorstadt-Bewohner vollzogen, besonders im Rahmen der Präsidentschaftswahlen im Jahre 2002, als der französischen Rechten große Chance auf den Wahlsieg prophezeit wurden. Aït-Hamadouche spricht in diesem Zusammenhang vom „bürgerlichen Erwachen“ der „französischen Immigranten“, das zum Entstehen eines „gemeinsamen Nachdenkens über die Zukunft“ geführt habe.¹⁰⁷

Womöglich hat diese Entwicklung dazu beigetragen, dass Guène die Eigenverantwortung und die Erfüllung von Pflichten seitens der sozial schwachen Einwohner der französischen *cités* mit mehr Nachdruck fordert, als Charef, dessen Werk in einer Zeit entstand, in der

¹⁰³ Guène: 2004, S. 69-70, S. 93-94 sowie S. 171-172.

¹⁰⁴ Guène: 2004, S. 125-126.

¹⁰⁵ Charef: 1983, S. 103-108 u. a.

¹⁰⁶ Guène: 2004, S. 97-99.

¹⁰⁷ Aït-Hamadouche: 2002, S. 3.

die zweite Generation der Immigranten gerade erst begann, ihren Anspruch auf bürgerliche Rechte einzufordern.

4. Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Charef, Mehdi: *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris : Mercure de France, 1983
Guène, Faïza : *Kiffe kiffe demain*, Paris : Hachette Littératures, 2004

Sekundärquellen:

Bauhardt, Christine: *Die französischen Vorstädte – Ein kritischer Gender- Blick auf mediale und wissenschaftliche Diskursproduktionen*, 2005; über: http://www.migration-boell.de/web/integration/47_925.asp; Zugriff: 22. 02. 2007

Dubet, François: „A propos de la violence et des jeunes“, in: *Cultures & Conflits*, Nr. 6, Saint- Ouen 1992, S. 7 – 24

Peralva, Angelina: „Violence de banlieue et politisation juvénile“, in : *Culture et Conflits*, Nr. 18, Saint- Ouen 1995, S. 49 - 61

Duclos, Denis : „Stolz auf den Beton“, in: *Le Monde Diplomatique*, Nr. 8098, Paris 2006, S. 20 - 21

Aït- Hamadouche, Rabah: „Frankreich: Die Präsenz einer Minderheit in Medien und Politik – Wo sind die Kinder der Immigration?“, in: *Le Monde Diplomatique*, Nr. 6798, Paris 2002, S. 4 - 5

Bigalke, Katja: *Das andere Gesicht der Pariser Vorstadt – Faïza Guène und ihr Buch „Kiffe kiffe demain“*, über: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/426738/>; Zugriff: 23. 02. 2007

Ardjoun, Samir: *Entretien avec Mehdi Charef*, 2002; über: www.fluctuat.net/cinema/interview/charef2htm

.Rothe, Arnold: Türken in Deutschland, Maghrebener in Frankreich, Heidelberg 2005, über: www.uni-heidelberg.de/uni/presse/RuCa3_96/rothe.htm, Zugriff: 18. 02. 2007

http://salondulivreagen.ac-bordeaux.fr/article.php3?id_article=109, Zugriff: 20. 02. 2007

www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html, Zugriff: 22. 02. 2007

www.politis.fr/article784.html

:

La topología de Barcelona en las crónicas urbanas de Enrique Vila- Matas

Lara König

Universidad Christiana Albertina, Kiel

Barcelona no sólo es la segunda ciudad más grande de España, demográficamente hablando, con más de 1,6 millones de habitantes y uno de los ejes de la economía española, ni un destino favorecido por turistas de todo el mundo contando con atracciones famosas como la Sagrada Familia, el Parque Güell etc., sino también desempeña un papel importante en la literatura: “Cuando Cervantes escogió Barcelona como única metrópoli por la que pasan Don Quijote y Sancho la convirtió [...] en la primera ciudad literaria española.”¹

Desde el siglo XVII muchos más autores han elegido la ciudad de Barcelona como parte de su obra, tanto en lengua castellana como en lengua catalana. Grandes autores como Mercé Rodoreda², Juan Marsé³ o Eduardo Mendoza⁴ no se contentaron con vivir en la ciudad sino que buscaron historias en sus calles, casas, alrededores y las escribieron.

Otro autor que se dedica a la llamada: “ciudad de los prodigios”⁵ es Enrique Vila-Matas con sus crónicas urbanas escritas para la edición catalana del diario “El País”, que forma la primera sección del libro “Desde la ciudad nerviosa”.

En esta antología Enrique Vila-Matas nos presenta la ciudad de Barcelona a través del género literario de la crónica periodística acariciando una gran variedad de temas. Los artículos sintetizan sus observaciones y experiencias de la vida, tanto en Barcelona como en el extranjero: por un lado el interesante viejo barrio chino, la famosa Plaza de Catalunya, la misteriosa Diagonal, los pasadizos, los habitantes como por ejemplo la mujer negra que lee la novela “Lejos de África” viajando en un tren con destino a Blanes, y por otro lado Lisboa o los Azores que considera ser: “montes de fuego, viento y soledad”⁶.

En cambio, otras crónicas tratan de personas conocidas (en su mayoría autores) que visitan la ciudad tanto hoy en día como en el pasado, de obras literarias o del trabajo del cronista buscando títulos o temas.

Profundizar en las crónicas urbanas de Vila-Matas y analizar los sitios mencionados acerca de Barcelona es lo que pretende este trabajo: estudiar la topografía de Barcelona desde la perspectiva del autor. ¿Cómo nos presenta la ciudad de Barcelona? ¿Qué características de las crónicas se dejan manifestar?

Para esto, se dará una pequeña introducción que consta de dos partes: En primer lugar, unas informaciones sobre el autor para descubrir qué le une con esta ciudad. Después, la explicación del título del libro: Saber por qué Vila-Matas aplica el adjetivo “nerviosa” a Barcelona es importante para entender su opinión y perspectiva de esta ciudad.

¹ RIERA 2007.

² Cf. RODOREDA 2001.

³ Cf. MARSÉ 2005.

⁴ Cf. MENDOZA 2006.

⁵ MENDOZA 2006.

⁶ VILA-MATAS 2004, 151.

Después de haber creado la base de este estudio, se ocupará directamente de la topografía de Barcelona: Así que se elegirán algunos de los lugares presentados en las crónicas; estos serán la plaza de Rovira y Trias, la plaza de Catalunya, el paseo de Sant Joan, el barrio chino y al final el metro.

Con la ayuda del análisis de estos sitios se pretende estudiar la topografía de la ciudad de Barcelona desde el punto de vista de Enrique Vila-Matas.

COMENTARIOS PRELIMINARES

EL AUTOR: VILA-MATAS Y SU BARCELONA

Enrique Vila-Matas nació en Barcelona el 31 de marzo de 1948. Estudió derecho y periodismo. En 1968 se fue a vivir a París como exiliado voluntario durante el régimen de Franco; sobre esos años existe el libro "París no se acaba nunca". Empezó a trabajar para la revista del cine "Fotogramas" y en 1977 publicó su segundo libro "La asesina ilustrada". Desde entonces no paró de escribir pero comenzó a ser reconocido por su publicación "Historia abreviada de la literatura portátil" en 1985. Entre su gran obra narrativa destacan los géneros de la novela, del ensayo y de la crónica periodística. Ha obtenido varios premios a lo largo de su carrera literaria.

Aparte de su estancia en París, Vila-Matas ha pasado toda su vida en Barcelona, ciudad de la cual dice que: "es mi ciudad y es donde he vivido 50 años."⁷ Estas palabras suyas muestran que considera ser Barcelona *su* ciudad y que no es meramente su lugar de residencia. La relación entre Vila-Matas y Barcelona se

tratará más detalladamente a lo largo de este trabajo.

Respecto a la publicación "Desde la ciudad nerviosa" del año 2000, se trata de una recopilación de textos que en su mayoría muestran impresiones de su vida en Barcelona: "En las crónicas abordo detalles de la historia de la ciudad."⁸ Y explica qué significan las crónicas para él: "Para mí son como incursiones: salgo de mi casa y del mundo de la ficción para verme obligado a hacer una crónica aproximadamente realista."⁹ Las crónicas le ayudan a dejar de dedicarse a la ficción en forma de la novela y a escribir artículos sobre lo que ve pasando en las calles de Barcelona.

Por qué le parece tan interesante a Vila-Matas la ciudad de Barcelona, sin contar el hecho que se trata de su ciudad natal, se verá a continuación.

EL TÍTULO: BARCELONA – UNA CIUDAD NERVIOSA

El libro cuya primera parte se constituye de la crónicas aquí tratadas se llama "Desde la ciudad nerviosa".

El título procede del escritor argentino Robert Arlt que lo aplicó por ejemplo a ciudades como Londres, Berlín o París por su literatura psicológica que le ponía nervioso. En cambio, el sur de España le parecía tranquilo a raíz de la vida sencilla que se llevaba allí.

Para Vila-Matas es evidente que Arlt solamente vio las ciudades del sur de España y que si hubiera visto Barcelona la ciudad le habría parecido igual de nerviosa como otras ciudades europeas.

⁷ TEJEDA 2007.

⁸ TEJEDA 2007.

⁹ TEJEDA 2007.

Vila-Matas no tardó en aplicar el adjetivo a Barcelona y usar este término para formar el título de su libro: “Desde la ciudad nerviosa”.

Según él, Barcelona es una ciudad muy nerviosa que: “tiene una tendencia alarmante a sentirse eternamente insatisfecha de sí misma”¹⁰. Le parece ser una ciudad activa y dinámica que se encuentra en un permanente estado de cambio y que así nunca está contenta o en paz consigo misma.

El adjetivo “nerviosa” le ayuda a Vila-Matas a expresar cómo es Barcelona para él: una ciudad viva, insatisfecha y mutante, es decir, una ciudad nerviosa.

TOPOGRAFÍA DE BARCELONA LA PLAZA DE ROVIRA I TRIAS

La crónica titulada “Tentativa de agotar la plaza de Rovira”¹¹ se dedica a la Plaza de Rovira i Trias que se encuentra en el barrio de Gràcia de Barcelona. Se trata de una plaza dividida en dos mitades; cada una podría ser el reflejo de la otra. Esta disposición ha atraído p.e. a Juan Marsé que sitúa aquí una parte de su novela “El embrujo de Shanghai”. Detalle particular de esta plaza y origen de su nombre es una escultura hecha de hierro a tamaño natural de Antoni Rovira i Trias, conocido personaje de la arquitectura catalana, que está colocada en uno de los bancos de piedra que decoran la plaza.

Vila-Matas al igual que otros autores, se siente atraído por esta plaza y le dedica un artículo periodístico.

En la crónica llamada “Tentativa de agotar la plaza de Rovira” el autor se acerca a la singularidad del espacio de la plaza de

Rovira explicando primero cómo le vino a la mente la idea de basarla en ella:

Acabo de llegar de París, donde he pasado horas sentado en el Café de la Mairie de la plaza de Saint-Sulpice pensando todo el rato en la plaza del barrio de Gràcia de mi ciudad.”¹²

El comienzo de la crónica ya contiene dos aspectos importantes. Primero, en las líneas citadas destaca la superposición de lugares, es decir, el autor se encuentra en París sentado en la plaza de Saint-Sulpice pero se acuerda de Barcelona y no deja de pensar en ella. Se aleja de Barcelona, sale de su espacio urbano pero está conectado con su ciudad natal de una manera tan intensa que no puede olvidarla ni contemplando otras ciudades europeas.

Así que todavía encontrándose en París, ya hace planes para la vuelta a Barcelona; al llegar allí va a intentar describir la plaza de Rovira en su totalidad. Antes de ocuparse con los detalles de este intento, hay que explicar el segundo aspecto.

Otro matiz que destaca es que el autor se identifica con Barcelona, la considera parte de su ser.

Ya en el prólogo de este libro nos deja ver la evidencia de la identificación por parte de Vila-Matas con la ciudad de Barcelona:

Mi alegría por esa bendición se nota mucho en las primeras crónicas que escribí, crónicas muy apegadas al suelo urbano barcelonés y también [...] a las áreas íntimas de mi vasto cuerpo urbano.¹³

Esta cita subraya la relación intensa entre el autor y Barcelona entre los cuales parece haberse producido una especial simbiosis. Además subraya el poder que puede ejercer una ciudad sobre sus habitantes teniendo tanta influencia que

¹⁰ VILA-MATAS 2004, 12.

¹¹ VILA-MATAS 2004, 48-50.

¹² VILA-MATAS 2004, 48.

¹³ VILA-MATAS 2004, 13.

los cuerpos de sus habitantes puedan ser cualificados por atributos que definen a su alrededor. Es decir, la ciudad como espacio urbano consigue que sus habitantes sientan tener cuerpos urbanos y que se consideren como parte del urbanismo.

La crónica continua con las siguientes frases:

En ese Café de la Mairie, elegido como punto de observación de la plaza, Georges Perec escribió Tentativa de agotar un lugar parisino con la intención de describir hasta la extenuación, no las cosas ya inventariadas del lugar [...], sino aquellas en las que nadie se fijaba: “Lo que pasa cuando no pasa nada, sólo el tiempo, la gente, los coches, las nubes”, las cosas que aparentemente carecen de importancia.¹⁴

Vila-Matas pretende practicar una escritura topográfica de la plaza de Rovira i Trias al estilo de de la Plaza de Saint-Sulpice por Perec por lo cual intenta percibir la plaza entera. Quiere agotarla en su totalidad y percibirla hasta su detalle más pequeño que parece carecer de importancia. Y para conseguir eso, el autor comparte la opinión de George Perec, uno de los escritores más famosos de la literatura francesa del siglo XX:

Nicht versuchen, allzu schnell eine Definition der Stadt zu finden; das ist viel zu groß, man hat alle Aussichten, sich zu irren. Zunächst einmal eine Bestandsaufnahme dessen machen, was man sieht.¹⁵

Respetando la técnica de Perec, Vila-Matas presenta al lector sus apuntes sobre las cosas visibles que existen en la plaza. Entre muchas más enumera la escultura

ya mencionada de Antoni Rovira i Trias, un buzón de correos, 17 jubilados y dos cabinas de teléfono. También se da cuenta qué colores predominan en la plaza de Rovira y Trias; según él son el rojo, el amarillo y el verde.

Después empieza a observar y apuntar lo que sucede en la plaza, p.e. que pasa una niña con una camiseta roja o que cruza la plaza el autobús con destino a la playa de la Barceloneta. Pero ya al cabo de 20 minutos se da cuenta que su intento de agotar la plaza ha fracasado y que además se ha quedado agotado y se va a casa. Con estas palabras termina la crónica.

El autor no es capaz de escribir todo lo que ocurre en la plaza: La plaza supera su capacidad de percepción de lo urbano lo que hace pensar en Charles Pierre Baudelaire, uno de los poetas más influyentes del siglo XIX, que ya proclama la sobreevitación de los sentidos. Cada espacio urbano contiene tantas cosas minúsculas que no es posible percibirlas todas.

Pero el tema de esta crónica – agotar una plaza en su totalidad – no es nada nuevo, es el sueño antiguo de presentar una ciudad en su totalidad. Esta idea la encontramos articulada ya en el *Tableau de Paris* del escritor francés Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) del año 1781, obra que se dedica a la presentación total de la ciudad poco antes de la Revolución Francesa y que se constituye de observaciones de la vida cotidiana de París en forma de fragmentos¹⁶. La importancia del *Tableau de Paris* consiste en que puede ser considerado como primera obra literaria que describe una ciudad tan detalladamente y con tanta

¹⁴ VILA-MATAS 2004, 48.

¹⁵ PEREC 1990, 76.

¹⁶ Cf. MERCIER 2000.

énfasis en sus formas o apariencias de su vida que se convirtió en un paradigma de la exposición de una ciudad.

Para volver a la crónica aquí tratada, es evidente el aspecto que tiene en común Mercier con la manera de exponer la plaza de Rovira i Trias de Vila-Matas:

Mercier strebt in seinen Darstellungen keine Ordnung an, ja, ihm liegt daran, nicht vorschnell ein Ganzes der Stadt zu konstruieren, sondern es gleichsam als eine offene Summe darzustellen, die unendlich erweiterbar wäre.¹⁷

Como Mercier y también como Perec, Vila-Matas reconoce en su crónica que no puede construir la imagen total de una ciudad. Por eso presenta al lector unos pocos detalles de la plaza poniendo mucho hincapié en el resultado de fracasar con su intento. Vila-Matas mismo afirma en una entrevista que: “siempre es una mirada parcial, nunca conoces del todo a la ciudad.”¹⁸

Hay que aceptar que no tiene solución la idea de agotar una ciudad – ni una parte de una ciudad – en su totalidad; sí que es posible la estrategia de la cual hace uso Vila-Matas: Presentar detalles topográficos de un sitio que pueden servir como ayuda al lector para imaginarse el sitio o el ambiente del sitio. Son estos detalles topográficos que no parecen tener importancia pero que en realidad definen un espacio y que hacen de este un lugar. La cita de Perec resume lo que pretenden las crónicas: hacer evidente las cosas ocultas, los detalles en los cuales nadie se fija ni valora su verdadera importancia. Son estos detalles topográficos que hacen interesante un sitio tanto para los

habitantes como para los visitantes de una ciudad y que en su suma dan a un sitio su particularidad, su característica, su ambiente propio, en definitiva, su vida.

Antes de dedicarnos a otra crónica, queda un último aspecto importante que no sólo está incluido en esta crónica, sino que en general es una característica importante del género de las crónicas urbanas: la mitificación de lugares.

Al principio de la crónica el autor hace mención del Café de la Mairie de París como lugar que George Perec eligió para observar la plaza de Saint-Sulpice: El café está mitificado por una visita del famoso escritor francés.

Dichas mitificaciones aparecen en varias crónicas, manifestándose de forma evidente en la última crónica de esta recopilación que trata de un viaje del autor a los Azores donde se dirige al Café Sport, conocido como *Peter's Bar*:

Y también fui a los Azores, por ejemplo, para visitar en la ciudad de Horta [...] un bar que tenía mitificado desde hacía años, el Café Sport, uno de los diez mejores bares del mundo según Newsweek y del que Antonio Tabucchi nos dice en *Dama de Porto Pim* que es algo intermedio entre una taberna, un lugar de encuentro, una agencia de información y una oficina postal.¹⁹

Después sigue una descripción detallada de este bar. Lugares reciben una mitificación tras la presencia de alguna personalidad importante o tras algún acontecimiento que los hace famosos.

Al mismo tiempo se puede ver otra característica de las crónicas urbanas que consiste en la gran cantidad de referencias literales o culturales: Aquí Vila-Matas

¹⁷ GALLE/KLINGEN-PROTTI 2005, 130.

¹⁸ TEJEDA 2007.

¹⁹ VILA-MATAS 2004, 150.

menciona el periodico estadounidense *Newsweek* y al famoso escritor italiano Antoni Tabucci.

Finalmente hay que añadir que la crónica “Tentativa de agotar la plaza de Rovira” tiene una continuación: Tres años más tarde, Vila-Matas escribe otra crónica sobre esta plaza con el título “Nueva tentativa de agotar la plaza Rovira”²⁰. Se trata del nuevo intento de abarcarla en su totalidad pero otra vez aboca en el fracaso. Así que la segunda crónica que se dedica a la plaza de Rovira subraya lo que ya hemos visto más arriba: “*Die Darstellung der Stadt, und zumal der großen und sehr großen Stadt, ist eine unlösbare Aufgabe, die gleichwohl immer wieder eine praktische Lösung gefunden hat.*”²¹

EL PASEO DE SANT JOAN

La siguiente crónica de la cual va a ocuparse este trabajo, se llama “El paseo de Sant Joan en Rojo”²² y trata de la infancia y juventud del autor que pasó en el Paseo de Sant Joan de Barcelona. Esta calle se encuentra entre la Diagonal y la Plaza de Tetuán.

En esta crónica Vila-Matas cuenta al lector que pasó su infancia y los primeros años de su juventud viviendo con su familia en el Paseo de Sant Joan. Según su memoria se siente como la única persona que vivió allí y que nadie más tiene una relación con esta calle como él con todos sus recuerdos y historias que tienen lugar allí. Mitifica el Paseo de Sant Joan como lugar donde se desarrolló su infancia y incluso llegó “a

verlo como un territorio exclusivamente propio.”²³

Ese sentimiento, que nace de su infancia, hace que se sienta impactado al enterarse que otras personas no sólo también conocen *su* paseo sino que éste aparece también en su memoria. Aún más inconcebible le parece a Vila-Matas que hay incluso alguien – el pintor mexicano Vicente Rojo – que sabe cosas del alrededor del paseo que él mismo no sabe a pesar de vivir tantos años en ese lugar: “Yo no sabía que podía verse el mar desde lo alto del territorio de mi infancia.”²⁴

La crónica “El paseo de Sant Joan en Rojo” puede ser considerada como una de las más personales de esta recopilación. El autor nos deja echar un vistazo a su memoria personal de la ciudad de Barcelona; nos cuenta algo de la relación íntima que le conecta con Barcelona que empezó en el Paseo de Sant Joan. Esta calle es el lugar de acción de sus recuerdos personales e íntimos, de su más tierna infancia. También es dónde se refleja su memoria sentimental, en la cual nos deja ver que es en este momento de su vida cuando se produce una simbiosis entre él y Barcelona. La consecuencia es la mitificación de este sitio.

A lo largo de este trabajo ya se podía ver que las mitificaciones son una de las características de las crónicas urbanas y que suelen aparecer a menudo. Pero existe una diferencia entre la mitificación del Café de la Mairie de París por ejemplo – tratada más arriba en la crónica sobre la plaza de Rovira y Trias – y la del Paseo de Sant Joan: Las mitificaciones suelen

²⁰ VILA-MATAS 2004, 132-134.

²¹ GALLE/KLINGEN-PROTTI 2005, 129.

²² VILA-MATAS 2004, 21-23.

²³ VILA-MATAS 2004, 21.

²⁴ VILA-MATAS 2004, 23.

sucedan porque alguna persona famosa se presenta en un sitio. Esto es el caso respecto al Café de la Mairie donde estuvo el escritor francés George Perec. Otro ejemplo podría ser el Café Zürich que aparece también en las crónicas.

Pero la diferencia al Paseo de Sant Joan consiste en que la mitificación no ocurrió tras la presencia de algún famoso allí, sino por ser el lugar donde se transcurrió la infancia de un habitante. Una mitificación como resultado de sentir emociones por cierto sitio, de relacionar un sitio con acontecimientos del pasado, en definitiva, de sentir nostalgia.

Resulta que la mitificación del Paseo de Sant Joan es una variedad o especialidad de las que ya hemos visto. Se trata de una mitificación singular situando su memoria sentimental en el paseo, y no una mitificación pluralizada de un lugar por todos los habitantes de una ciudad, por el mero hecho de ser lugar de encuentro de un grupo de famosos. Así se puede ver que cada habitante o visitante de una ciudad tiene sus propios recuerdos y su propia relación con ella. Cada uno tiene su opinión de una ciudad, su idea de cómo es ésta, sus recuerdos y sus historias relacionadas con ella, es decir, cada uno se crea su propia ciudad poética con la ayuda de su memoria sentimental. La conclusión de investigar esta crónica podría ser que una ciudad es lo que hacen sus habitantes de ella: "Die Stadt ist eine Stätte mit Licht und Schatten. Sie ist das, was ihre Bewohner aus ihr machen."²⁵

LA PLAZA DE CATALUNYA

La crónica "La gran plaza de los prodigios"²⁶ se dedica a la Plaza de Catalunya. Ésta se encuentra en el centro de la ciudad; aquí confluyen calles importantes como el Paseo de Gràcia, la rambla Catalunya o la Rambla. La plaza está muy concurrida tanto por los barceloneses mismos como por los visitantes de la ciudad y la rodean comercios, cafeterías y bancos.

Vila-Matas se acerca en esta crónica a la pregunta por qué es tan fea la plaza de Catalunya. La razón de escribir el artículo periodístico es el encuentro con unos turistas italianos que le preguntan dónde se sitúa la plaza de Catalunya. Mirándola, la familia no puede esconder la gran decepción que siente al enterarse que eso que ven, debe ser la famosa Plaza de Catalunya.

Partiendo de este encuentro, Vila-Matas escribe un artículo periodístico sobre la Plaza de Catalunya.

Muestra la manera como nace la idea de una crónica. En general, se sucede cualquier cosa o ni siquiera sucede algo, sólo que se encuentra algo que le parece interesante al autor, lo cual resulta ser la base de una crónica. Al final cualquier cosa hasta el más mínimo detalle puede ser considerado como base porque es lo cotidiano y lo casual de lo cual se ocupa la crónica – en definitiva, la crónica vive de la anécdota y sus autores convierten lo cotidiano en algo interesante viéndolo desde otra perspectiva o de una forma subjetiva.

Y también esta crónica se construye a causa de la anécdota del encuentro casual con la familia italiana.

²⁵ RÖLLER 1996, 9.

²⁶ VILA-MATAS 2004, 54-56.

A lo siguiente, el autor intenta contestar la pregunta por qué es tan fea la Plaza de Catalunya explicando qué es una plaza. En general, una plaza es un espacio que se sitúa delante de un edificio; esta definición acierta por ejemplo en el caso de la plaza de la Concorde en París. Según el escritor Josep Pla la plaza de Catalunya sigue siendo nada, careciendo de un edificio importante. Y Vila-Matas concluye que “es obvio que ese edificio hoy en día ya está, lástima que sea el de unos grandes almacenes.”²⁷ Esta cita contiene un rasgo característico de las crónicas: Suelen ser cargadas siempre de un matiz irónico.

Al mostrar la plaza, Vila-Matas se siente avergonzado: “Enrojecí, sentí que se me caía la cara de vergüenza.”²⁸ Vila-Matas siente vergüenza por dar el nombre de “Plaza de Catalunya” a una plaza tan fea. Critica su estructura y arquitectura no por la plaza en sí, sino porque le cae grande el nombre “Plaza de Catalunya”. Esto nos da otra muestra más de que él como buen ciudadano barcelonés también es inconformista y crítico con su ciudad, lo que le convierte en nervioso.

En suma, esta crónica pone otra vez de manifiesto el poder que ejerce la ciudad sobre sus habitantes.

EL BARRIO CHINO

Otra crónica se dedica al viejo barrio chino, es decir al Raval de Barcelona. El Raval fue el barrio extramuros donde se instalaron monasterios o hospitales siendo campos en la Edad Media. Entre finales del siglo XIX y los años 70 del siglo XX, el Raval y las zonas alrededores se convirtieron en el “Barrio chino”. Ya a

principios del siglo XX la prostitución se centraba en esta zona. Después de cambiar otra vez en los 80 y los 90, el Raval hoy en día es un barrio bohemio y cosmopolita donde viven muchos artistas.

Se llama “Sergio Pitol en el infierno de Escudellers”²⁹ y trata del novelista y ensayista mexicano Sergio Pitol que llegó a Barcelona en junio de 1969. Vila-Matas nos cuenta que Pitol quería pasar el verano en Varsovia antes de ir a Londres y paró en Barcelona solamente para entregar y cobrar una traducción. Nunca había estado en Barcelona ni conocía a nadie allí. Se alojó en un hostel de la calle Escudellers en el barrio chino recomendado por el taxista. Llegó con la intención de quedarse tres semanas – y se quedó tres años...

Esta crónica es importante, pues, muestra la mirada subjetiva de otra persona de Barcelona, es decir, el recuerdo de Pitol de ese tiempo:

Su estancia en Barcelona fue para él una diaria lección de libertad a pesar de los tropiezos iniciales; a pesar de haber quedado atrapado en sus primeros tres meses barceloneses, en el infierno del laberinto del barrio chino [...].³⁰

Esta cita muestra de forma evidente la perspectiva ambigua que tiene Pitol de su estancia en Barcelona. Por un lado, destaca la sensación de encontrarse en un infierno y en un laberinto; así describe el viejo barrio chino. El barrio prostibulario y portuario le parece ser un infierno, un laberinto, un espacio negro y sucio donde no se siente cómodo. Esta perspectiva la afirman palabras de su diario al alejarse

²⁷ VILA-MATAS 2004, 55.

²⁸ VILA-MATAS 2004, 54.

²⁹ VILA-MATAS 2004, 39-41.

³⁰ VILA-MATAS 2004, 40.

de allí: “¡Qué maravilla salir de aquí! Cada una de mis células protesta enardecida contra la existencia de este infame laberinto.”³¹ Pitol se siente aliviado de poder huir de la jungla urbana del barrio chino como lugar en el cual viven las clases desfavorecidas y desafortunadas, las prostitutas y donde se sitúa una gran cantidad de pensiones que sirven para los encuentros sexuales.

Por otro lado, Pitol aprende algo gracias a la ciudad de Barcelona y sobre todo al viejo barrio chino. Esas gentes dispares y ese ambiente del barrio chino le estimulan y le dan tanto impulsos como ideas para su trabajo de escritor. Pitol reconoce que: “sin todo aquel bullicio, sin esa Barcelona tan estimulante y tan repleta de debates, yo no hubiera sido escritor”.³² Vila-Matas presenta en esta crónica Barcelona como fuente de inspiración inagotable para otros autores.

Esta crónica muestra otra faceta de Barcelona. Después de conocer la plaza de Rovira i Trias y el paseo de Sant Joan, el lector se ve enfrentado con un lado negro y sucio de la ciudad, pero a la vez interesante y estimulante. Así se puede ver – como ya mostrado más arriba – que Vila-Matas nos da una descripción de la ciudad que podría ser aumentada o añadida en cada momento por escribir simplemente otro artículo periodístico. Nos presenta la ciudad como una suma abierta de detalles topográficos que podría ser complementada hasta lo infinito.

Pero por otro lado, se puede reconocer ciertas tendencias en su descripción de Barcelona. Ocupándose de la recopilación entera, se puede ver cierto sistema de las crónicas que consiste de líneas clásicas de oposiciones: Las crónicas tienen lugar,

tanto en espacios cerrados como afuera en la calle, en plazas o paseos, tanto adentro de Barcelona como afuera de la ciudad, en el centro y en los barrios más lejanos. Tratan de gente famosa, autores, deportistas y de gente normal que está sentada enfrente de cada uno en el metro. Así se podría afirmar la tesis que tras toda la apariencia de plena casualidad de temas, se esconde cierto orden clasificatorio al cual sigue la descripción. Además, esta crónica muestra otra vez la posible identificación del individuo con la ciudad en la cual vive. Pitol apunta en su diario: “No veo nada de Barcelona. No la conozco. En el fondo lo que me tiene así, detenido, paralizado, es la escasez de recursos.”³³ Pitol no cobraba su traducción porque era verano y todos estaban de vacaciones. Así que no era él quien estaba paralizado, sino que lo estaba la ciudad. Esta cita nos pone de manifiesto la influencia poderosa que puede ejercer una ciudad sobre sus habitantes y visitantes, que cada habitante es una parte del todo que es la ciudad.

EL METRO

La última crónica que va a estudiar este trabajo se llama “Bajarse al metro”³⁴ y trata de un sitio distinto en comparación con los que han sido analizados más arriba. Su tema es el metro de Barcelona.

La idea de escribir esta crónica nace del rumor que no todos los que bajan al metro de Barcelona vuelven a subir.

Al bajar al metro él mismo para investigar sobre este asunto: “me acordé de cuando, imaginando que iba a viajar al centro de la Tierra, bajaba yo al metro acompañado siempre

³¹ VILA-MATAS 2004, 41.

³² AYÉN 2006.

³³ VILA-MATAS 2004, 40-41.

³⁴ VILA-MATAS 2004, 36-38.

de una leve angustia”³⁵. En estas líneas aparece el fenómeno ya conocido de la nostalgia acordándose el autor de su infancia. Cuando era pequeño le daba miedo bajar al metro que en su imaginación consideraba ser el “*centro de la Tierra*”. Esta es una de las referencias literarias que aparecen una y otra vez en las crónicas urbanas: Vila-Matas menciona la novela “Viaje al centro de la Tierra” de Jules Verne para ilustrar lo que le transmitía a él bajar al metro.

Así que desde su infancia el autor ve el metro no sólo como medio de transporte, sino como espacio que permite jugar a la fantasía, como lugar que invita a ser imaginado.

Considera ser el metro un: “congelado infierno moderno en el que, al igual que en el cine y en el teatro, siempre es de noche.”³⁶ Esta cita compara el metro con el cine y con el teatro porque en los tres sitios reina la noche. Esta obscuridad da como resultado el miedo o temor que no solamente sienten los niños, sino que al final personas de todas las edades pueden sentir cierta angustia al bajar las escaleras al metro o al esperar en los andenes.

Vila-Matas nos presenta el metro como un lugar diferente en comparación con otros sitios que contiene una ciudad. La razón puede consistir en que el metro se encuentra bajo de la tierra y que así parece ser un mundo aparte. De esta manera parece que en ciudades grandes exista un mundo arriba de la tierra y otro abajo. De ahí que el metro, igual como el cine o el teatro, pueda ser considerado como otro lugar o como heterotopía. Al mismo tiempo que el espacio oscuro del metro

puede producir una sensación de angustia o incluso temor, puede procurar cierta libertad y parecer atrayente a otras personas. Como ejemplo Vila-Matas cita a Cristóbal, un nieto de Franco: Siempre acompañado por guardaespaldas, se escapó un día:

al refugiarse en el metro [...] se quedó fascinado ante lo que veía y descubrió la libertad, conoció los códigos de la noche bajo tierra, sintió la atracción del laberinto, la invitación a quedarse, a *ser metro*.³⁷

El caso de Cristóbal parece ser opuesto a la sensación de angustia o miedo que por ejemplo Vila-Matas sentía durante de su infancia. Encontrándose en el mundo del metro, Cristóbal consigue el anonimato que antes no conocía. La sensación de ser anónimo resulta de la obscuridad que reina en el metro; bajar a las profundidades del metro hace no fijarte en las personas que tienes a tu alrededor, sino estar más pendiente de tí mismo sin reparar en si la persona que tienes al lado es el presidente del gobierno o el butanero.

Y sintiéndose anónimo, Cristóbal descubre la libertad, empieza a leer y descifrar los códigos de la noche del metro, desarrolla sus propias fantasías y se siente abducido hacia esta perpetua noche. Tanto es así que se plantea la idea de quedarse en este mundo para siempre.

Resulta que el metro obscuro es ambigüo: Por un lado puede tratarse de un espacio que produce miedo y que casi parece amenazante y por otro lado puede ser considerado como refugio afuera de la ciudad abajo de la tierra que te da la libertad que estabas buscando y que no

³⁵ VILA-MATAS 2004, 36.

³⁶ VILA-MATAS 2004.

³⁷ VILA-MATAS 2004, 37.

encontrabas en el mundo lúcido arriba en la superficie.

CONCLUSIONES

Estudiando la selección de crónicas urbanas "Desde la ciudad nerviosa" de Enrique Vila-Matas, se repiten ciertos fenómenos como las mitificaciones – tanto singulares como plurales –, las referencias literarias y culturales o las anécdotas que entonces pueden ser llamados características de las crónicas en general.

Aparte de las características comunes, existen claras diferencias entre los sitios aquí presentados: ya sean sociales, económicas, arquitectónicas o culturales.

Este trabajo ha intentado reflejar la diversidad de los sitios que están presentados en las crónicas eligiendo dos plazas diferentes – una por sitio indescriptible;??, y la otra por ser la plaza más famosa de la ciudad, la calle donde nació, un barrio de un nivel económico bajo, pero a la vez inspirante, y un lugar muy diferente de los otros: el metro. Como se podía ver más arriba, este sitio provoca sensaciones distintas, desde miedo hasta alivio o felicidad.

Pensando este aspecto, se puede aplicar esta relación ambigua a cada sitio de una ciudad. Depende siempre de lo que a uno le trasmite un lugar o una ciudad entera, en otras palabras su relación con ella.

Es algo que parece querer transmitirnos Vila-Matas en la crónica sobre el paseo donde nació. Nos presenta partes de su memoria sentimental en forma de recuerdos de su infancia.

Otro aspecto importante con el cual se encuentra el lector varias veces al leer la recopilación de crónicas, es la identificación del autor con la ciudad de

Barcelona. Es evidente que una relación íntima con *su* ciudad, lo que él mismo afirma. Y por supuesto eso se plasma en las crónicas: Nos presenta Barcelona desde su perspectiva, desde su punto de visto; se trata, evidentemente, de una presentación muy subjetiva de la ciudad. No quiere darnos una forma de guía turística con datos y hechos sobre la ciudad. Al contrario, Vila-Matas cuenta a los lectores anécdotas de lo que él vive en Barcelona y, sobre todo, de lo que él se imagina, lo que queda muy evidente en la crónica sobre el metro.

Una ciudad no sólo como lugar para vivir, sino como mucho más: un sitio para ser pensado, sentido y imaginado por sus habitantes: "debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado."³⁸ Así que resulta o se produce una lectura de Barcelona muy personal y teñida por las emociones, pensamientos y ideas por parte del autor.

Como queda reflejado en la crónica sobre el barrio chino, sitio en el que acaba la gente mas desafortunada económicamente, sin embargo fuente inagotable de inspiración para infinidad de autores a lo largo de todos los tiempos.

La ciudad influye de una forma muy personal en sus habitantes, al igual que los padres, hermanos, amigos etc, la propia ciudad toma un papel importante en la formación del carácter y educación de esa persona, y es algo de lo que nunca te podrás separar, es un ser querido al que recuerdas y hechas de menos cuando estas lejos, es como tu propia familia.

En suma, este trabajo muestra a través de analizar las crónicas urbanas de Enrique

³⁸ GARCÍA CANGLINI 1997, 107.

Vila-Matas que una ciudad es mucho más que parece ser a primera vista. No sólo es un conjunto de calles, casas, coches etc., sino es un espacio en el cual vive una multitud de gente. Vive, es decir, pasa una parte importante de su tiempo ahí, se desarrolla, algunos incluso nacen en ella y tienen así una relación aún más intensa con ella, De este modo cada habitante se crea su propia ciudad en su cabeza, la llamada ciudad poética, Así que nunca es posible presentar una ciudad en todas las facetas que tiene y de una forma objetiva. Una ciudad es algo inmenso y es algo muy personal para cada uno. Y Vila-Matas nos deja formar una idea de su Barcelona a través de su trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTO

VILA-MATAS, E., *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid 2004.

ESTUDIOS CRÍTICOS

CORBINEAU-HOFFMANN, A., *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.

GALLE, R./KLINGEN-PROTTI, J. (Hg.), *Städte der Literatur*, Heidelberg 2005.

GARCÍA CANGLINI, N., *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires 1997.

MARSÉ, J., *Ronda del Guinardó*, hg. v. Fernando Valls, Barcelona 2005.

MENDOZA, E., *La ciudad de los prodigios*, Barcelona 2006.

MERCIER, L.-S., *Pariser Nahaufnahmen*, Frankfurt a. M. 2000.

PEREC, G., *Träume von Räumen*, Bremen 1990.

RODOREDA, M., *La plaça del diamant*, Alzira: Ed. Bromera, 2001.

RÖLLER, D., *Stadt und Mensch: zwischen Chaos und Ordnung*, Frankfurt a. M. 1996.

PÁGINAS WEB

AYÉN, X., *Barcelona me hizo escritor*, <http://catalunya-america.blogspot.com/2005/12/los-recuerdos-del-premio-cervantes.htm> (12.12.2006)

RIERA, C., *Barcelona ciudad literaria*, http://chicago.cervantes.es/Cultura/Fichas/Ficha35064_47_1.htm (15.8.2007)

TEJEDA, A. G., *Enrique Vila-Matas: "El canon literario español está dictado por las mafias"*, www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm (15.8.2007)

Eduardo Mendoza,
La ciudad de los prodigios

Julia Braun

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Städte sind Abbilder der Geschichte und Ausdruck des ständigen Wandels, dem sie seit jeher unterlegen sind, wenn sie sich ausdehnen, verwahrlosen, veröden oder schrumpfen und sich architektonisch und städtebaulich verändern. Ihr Wachstum verläuft nie geradlinig und die Architektur, die ihre Erscheinung prägt, ist nicht zu allen Zeiten gleich umfangreich, da sie von Schwankungen beeinflusst wird, denen politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Faktoren zugrunde liegen.

Wie viele andere europäische Städte verdankt Barcelona den Römern die Anlage des Zentrums, das noch heute im Stadtbild erkennbar ist. Die Stadt liegt inmitten einer fruchtbaren Ebene und im Schutze des 175 m hohen, steil ansteigenden Montjuich, im Norden und Osten war sie durch eine Römermauer umschlossen.¹ Durch die Vereinigung mit Aragón, die Erhebung zum Königreich im Jahr 1162 und die Expansion zu Land und zu Meer beginnt die Entwicklung Barcelonas ab dem 13. Jahrhundert zu einer der wichtigsten Handelsmetropolen des westlichen Mittelmeeres. Bereits Mitte des 12. Jahrhunderts wird die Grundfläche der Stadt aufgrund ihres derart starken Ausdehnungsbedürfnisses verdoppelt.² Das Ende der Prosperität allerdings kommt im Jahr 1479 mit der Entstehung des Weltreiches Spanien durch die Vereinigung des kasti-

lich-aragonesischen Königreiches mit Kastilien, die einen grundlegend strukturellen Wandel herbeiführt, denn Barcelona ist fortan Residenz des Vizekönigs und verliert seine Unabhängigkeit. Nach Beendigung des Erbfolgekrieges wird der Stadtteil *Ribera* niedergerissen, um dort die *Ciudadella* zu errichten, *La Barceloneta* entsteht auf der dem Hafen vorgelagerten dreieckigen Landzunge.³ Zur Zeit Karls III erfolgt ein gewaltiger Aufschwung durch den Handel mit den amerikanischen Kolonien. Ende des 18. Jahrhunderts wird Barcelona dann zum Mittelpunkt der aufkeimenden Industrialisierung,⁴ welche die arbeitende Bevölkerung zu tausenden vom Land in die Städte zieht, menschenwürdigen Lebensraum jedoch vielfach nicht zu bieten vermag. Die Wohnverhältnisse verschlechtern sich fortwährend, die Stadt darf über ihre mittelalterlichen Mauern allerdings nicht hinauswachsen und ist demographisch und baulich paralytisch.

Folgen sind Umweltverschmutzung und Epidemien aufgrund mangelnder sanitärer Versorgung. Nach dem Abriss der Stadtmauer werden Häuser wie Massenware hergestellt und verursachen einen Boom in der Bauindustrie. Breite Straßenschneisen werden gezogen und Eisenbahnlinien führen durch die Stadt. Bahnhöfe, Großmärkte, Fabriken, schließlich Bürogebäude und Kaufhäuser entstehen, die Industriestadt ist geboren.⁵

Der Roman *La ciudad de los prodigios* handelt von der historischen Periode Barcelonas zwischen den beiden Weltausstellungen 1888 und 1929, die eine Schlüsselposition im Modernisierungsprozess der

¹ BORNGÄSSER KLEIN 1992, 28.

² JÜRGENS 1926, 28.

³ BORNGÄSSER KLEIN 1992, 29.

⁴ JÜRGENS 1926, 30-31.

⁵ GLANCEY 2000, 228.

Stadt darstellt.⁶ Was die prägende Stadtbildentwicklung angeht, die sich im Bau des *Ensanche* (katalanisch *eixample*), das heißt der Erweiterung des Stadtkerns nach dem *plan Cerdà*, ausdrückt, liegt die wesentliche Phase der Entwicklung jedoch sowohl vor der ersten Weltausstellung als auch vor der Ankunft von Onofre Bouvila in Barcelona.⁷ Im Verlauf dieser Arbeit soll zunächst eine Einordnung in den geschichtlichen Rahmen vorgenommen und die Frage nach den historischen Gegebenheiten erörtert werden, die den *Ensanche* nötig machten. Ferner wird der Versuch unternommen, Konzepte und Strategien der Darstellung der Stadterweiterung im Rahmen von Stadtliteratur aufzuzeigen.

HISTORISCHE EINORDNUNG

Die gebürtigen Barcelonesen Cristina und Eduardo Mendoza beschreiben in ihrem Kunstband *Barcelona modernista* die Stadt Ende des 19. Jahrhunderts:

En efecto, hasta muy poco antes, la ciudad había estado encerrada entre las murallas anacrónicas, erigidas originalmente con fines defensivos, pero mantenidas luego con el último objeto de impedir su expansión. Fuera de las murallas sólo había surgido, en el siglo XVIII, un barrio poblado inicialmente por pescadores y el cual, por necesidades de espacio, se habían ido instalando luego las fábricas de cierta envergadura, así como la plaza de toros. Este barrio, apodado de Barceloneta, era con mucho el más divertido de la ciudad [...]. Aparte la Barceloneta, la zona de expansión extramuros se había limitado al paseo de Gracia un antiguo camino que unía Barcelona con la vecina villa de Gracia.⁸

1854 wurden die Mauern schließlich niedergerissen, jedoch nicht ohne Widerstand seitens der Madrider Behörden, da diese der Weiterentwicklung Barcelonas kritisch gegenüberstanden. All diese historischen Begebenheiten spiegeln sich auch in *La ciudad de los prodigios* wieder:

Por fin las murallas fueron derribadas. Ahora parece que ya podemos respirar, se dijeron los barceloneses. Pero la realidad no había cambiado: con murallas o sin murallas la estrechez de la ciudad era la misma.⁹

Jedoch war das Eingesperrtsein, der katalanischen Hauptstadt und gleichzeitig des katalanischen Kapitals¹⁰ beendet.

Die Bewohner der Stadt lebten in der zweiten Jahrhunderthälfte regelrecht „eingepfercht“ zusammen, was zur Ausbreitung vieler Krankheiten führte. So heißt es in einem Hygiene-Bericht von 1894:

En el decenio comprendido entre 1880 y 1890 murieron en Barcelona 54.075 personas de resultas de enfermedades infecciosas perfectamente evitables.¹¹

Aufgrund dieser Situation bedurfte es einer schnellen Verbesserung der hygienischen Bedingungen.

Ferner hatte der durch die Industrialisierung hervorgerufene zunehmende Bedarf an Arbeitskräften einen gewaltigen Bevölkerungsstrom aus ländlichen Gegenden in die Stadt zur Folge, daher wurde Wohnraum benötigt: „la población de Barcelona, que en 1887 se cifraba en 272.000 habitantes, había alcanzado a la vuelta del siglo el número de 546.946 almas“¹² und die sich ausbreitende Industrie benötigte ebenfalls neuen Platz für ihre Produktionen.

⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 124.

⁷ SCHWARZBÜRGER 1998, 147.

⁸ MENDOZA/MENDOZA 2003.

⁹ MENDOZA 2005, 229.

¹⁰ EPPS 2001, 150.

¹¹ MENDOZA/MENDOZA 2003, 40.

¹² MENDOZA/MENDOZA, 123.

Das Anwachsen der Stadt war auch auf der Einverleibung von Nachbargemeinden wie *Sants*, *Gràcia*, *Sant Andreu del Palomar* und *Sant Martí de Provençals* zurückzuführen. 1904 folgten die Gemeinden *Horta* und 1921 *Sarrià*.¹³

Zwischen 1888 und 1900 veränderten sich die Dimensionen der Stadt derart, dass sich die Straßenbahnlinien vervierfachten und sich ein Verkehrsnetz bildete. So konnten sich die Bewohner Barcelonas leichter in ihrer Stadt bewegen und auch aus den angrenzenden Zonen nach Belieben ins Zentrum fahren.¹⁴ Die Stadt verwandelte sich in einen *espacio connatural* und wuchs unaufhörlich. Deshalb legte 1860 die spanische Königin Isabella II den Grundstein zum *plan Cerdà*, einer Stadterweiterung nach französischer Art, die sich von der Altstadt bis zum Fuße der Sierra Collserola erstrecken sollte. Zwanzig Jahre später allerdings erblickte man auf einer Fläche von fast 14 000 000 Quadratmetern lediglich Ödland und Brachfelder.¹⁵ Daher bedurfte es Stadtplaner, um einen gesunden und angenehmen Lebensraum zu schaffen.

CERDÀ-PLAN

Der *plan Cerdà* zur städtebaulichen Erweiterung Barcelonas wurde von Ildefonso Cerdà i Sunyer (1815-1876) entworfen, einem sozialpolitisch engagierten Straßenbauingenieur, der auf der Suche nach einer Lösung der städtebaulichen Frage war, welcher er in seinem Werk *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona* (1867)

nachging.¹⁶ 1860 wurde der Plan zur Ausführung bestimmt und damit katalanischen Interessen widersprochen, da in einem zuvorigen Beschluss dem barocken und radial um die mittelalterliche Stadt angeordneten Plan von Antonio Rovira i Trias zugestimmt worden war. So entstand eine feindselige Haltung gegenüber Cerdàs Vorhaben.¹⁷

Der *Ensanche* stellt die Verbindung zwischen dem historischen Barcelona am Hafen mit den umliegenden Ortschaften dar und ist heute das zentrale Stadtquartier Barcelonas. Cerdà sah dem Fortschritt optimistisch entgegen und war an der Revolution des Transportwesens sehr interessiert. Daher zeichnet sich sein Plan vor allem dadurch aus, dass in ihm die gesamte Stadterweiterung als orthogonales, schachbrettartiges Netz angelegt ist, das den fließenden Stadtverkehr gewährleisten sollte. Dieses Netzwerk ist topographisch zwischen Mittelmeerküste, Montjuich, Tibidabo und dem Riu Besos ausgelegt.¹⁸ Die Straßen und die von ihnen umschlossenen *manzanas* sind sichtbare Bestandteile des Rasters.¹⁹ Des weiteren setzte Cerdà sich zum Ziel, dass von jedem Punkt der Stadt der nächstgelegene Park nach höchstens 1500 Metern zu erreichen sein sollte. 550 Blocks mit einer Seitenlänge von ca. 133 Metern wurden geplant. Das heutige Barcelona entspricht jedoch nur teilweise den Vorstellungen Cerdàs.²⁰ So wurde das Bebauungsmodell teilweise modifiziert, indem die Bebauung in Gestalt viereckiger Blocks erfolgte, die

¹³ BUSQUETS 1992, 164.

¹⁴ MENDOZA/MENDOZA 2003, 123-124.

¹⁵ MENDOZA/MENDOZA 2003, 40-41.

¹⁶ MESECKE 1986.

¹⁷ MESECKE 1986.

¹⁸ KRONAUER 1989, 35.

¹⁹ KRONAUER 1989.

²⁰ MESECKE 1986.

eigentlich limitierte Bauhöhe überschritten wurde und die Hinterhöfe derart dicht bebaut wurden, dass heute bis zu 96% der bebaubaren Fläche eingenommen ist.²¹ Markenzeichen wurden die Eckhäuser, die Gestaltung der Fassaden geschah nach 1880 unter dem Vorzeichen des *Moder-nismo*.²² Cerdà, der die unlösbare Verflechtung von Sozialstruktur, Stadtplanung und Wohnungsbau erkannte, wurde zum Vorläufer der Städteplaner des 20. Jahrhunderts. Er selbst erklärt den *Ensanche* zum „acto de convertir en urbs un campo abierto o libre“,²³ für Barcelona blieb der *plan Cerdà* Grundlage nachfolgender Entwicklungspläne.²⁴

KONZEPTE UND STRATEGIEN DER DARSTELLUNG DER STADTERWEITERUNG IM KONTEXT VON STADTLITERATUR

LITERARISCHE DARSTELLUNG DER STADT

Zunächst soll im übergeordneten Kontext auf die literarische Darstellung der Stadt eingegangen werden, um später die Erweiterung durch den *Ensanche* näher zu betrachten.

Der Inhalt von *La ciudad de los prodigios* wird durch eine Aktions- und eine Demonstrationsebene gefasst, die in einem ständigen Wechselverhältnis zueinander stehen. Die Aktionsebene betrifft das Schicksal des Protagonisten Onofre Bouvila, die Demonstrationsebene hingegen die Entwicklung der Stadt Barcelona. Rein zeitlich gesehen, werden auf der Aktionsebene lediglich 55 Lebensjahre des Onofre Bouvila gezählt. Auf sieben Kapitel ist die

Chronik seines Lebens verteilt und nur anhand eingestreuter Zeitangaben rekonstruierbar. Eine exakte chronologische Reihenfolge ist nicht vorhanden.²⁵ Die Demonstrationsebene hingegen umfasst die Entwicklung Barcelonas mit kultur- und geistesgeschichtlichen Einbettungen weit über diesen Zeitraum hinaus. So wird die Entwicklung der Stadt von ihrer Gründung bis hin zur Vorausschau auf die Erzählgegenwart aufgezeigt, wobei der Schwerpunkt auf dem 19. Jh. und der *Epoca modernista* liegt. Eine Handlung voranzutreiben, ist nicht bedeutend für die Demonstrationsebene.²⁶

Das Leben Onofre Bouvilas rankt sich um das Wachstum dieser Stadt, um ihre Straßenzüge, wie der *paseo de Gracia*, ihre Viertel wie die *Barceloneta* und ihre Monumente wie die Kirchen *San Severo*, *San Pablo del Campo* oder die *Sagrada Familia*,²⁷ der einige Passagen gewidmet sind und auf die später eingegangen werden soll. Der Erzähler bindet die Charaktere an die Welt der Stadt, an eine lebendige Stadt, die sich im Rausch der ersten Weltausstellung und damit in einer Aufbruchstimmung befindet, die neuen Entwicklungen gegenüber aufgeschlossen ist. Die Stadt Barcelona fungiert als Protagonistin des Romans. Sie nimmt menschliche Züge an, wenn sie wie folgt beschrieben wird:

„Ahora Barcelona, como la hembra de una especie rara que acaba de parir una camada numerosa, yacía exangüe y desventrada; a las grietas manaban flujos pestilentes, efluvios apestosos hacían irrespirables el aire en las calles y las viviendas“.²⁸

²¹ KRONAUER 1989, 37.

²² ZIMMERMANN 1996, 162.

²³ EPPS 2001, 152.

²⁴ HERFERT 1992, 12- 14.

²⁵ SCHWARZBÜRGER 1998, 124.

²⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 141.

²⁷ SCHWARZBÜRGER 1998, 142.

²⁸ MENDOZA 2005, 27.

Das Meer spielt für diese Stadt eine außerordentlich zentrale Rolle:

„había vivido del mar y para el mar; se alimentaba del mar y entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos; las calles de Barcelona llevaban los pasos del caminante al mar y por el mar se comunicaba con el resto del mundo, del mar provenían el aire y el clima, el aroma no siempre placentero y la humedad y la sal que corroían los muros“.²⁹

Die Stadt lebt und ernährt sich wie ein Lebewesen, existiert nach dem Grundsatz „geben und nehmen“, sie vermag ihre Bewohner zu leiten, ist der Motor,³⁰ der alles „antreibt“. Gerade die Stadt, die sonst aufgrund ihrer Anonymität, Schnelllebigkeit, Größe und Unübersichtlichkeit als völlig unmenschlich gilt, hat hier menschliche Züge. Mit diesen menschlichen Eigenschaften bildet Barcelona einen frappierenden Kontrast zu dem unmenschlich wirkenden Menschen Onofre Bouvila. Er existiert lediglich durch das, was die Stadt ihm in dem *siglo de los prodigios* bietet, ist an sie gebunden und somit ein Produkt dieser Stadt.³¹

So wie das menschliche Ich das Produkt unterschiedlicher bewusster und unbewusster Erfahrungsstufen ist und diese reflektiert, reflektieren auch Städte ihre Entstehung. Sie sind in die Topographie und in die Architektur eingeschrieben und machen den „Charakter“ und die „Stimmung“ einer Stadt aus. Daher eignet sich Stadtliteratur ausgezeichnet, um die Befindlichkeit des modernen Individuums aufzuzeigen- Krisen seiner Selbstbehauptung genauso wie Tragödien seiner Fragmentierung und Auflösung.³² Jede

Stadt erzählt daher sozusagen ihre eigene Geschichte, sie erzählt sich selbst. Die Architektur einer Stadt ist Spiegel von Hoch- und Tiefpunkten und Zeugnis des Umgangs der Stadt mit ihren Bewohnern, selbst wenn später Häuser niedergerissen oder Straßenzüge verändert worden sind. Barcelonas Geschichte ist bestimmt durch das wechselvolle Schicksal Kataloniens. Zunächst steht Onofre Bouvila, genau wie Barcelona, für die Marginalität. Der Protagonist des Romans befindet sich im gesellschaftlichen Abseits, Barcelona hingegen im geographischen und versucht, den Anschluss an andere europäische Großstädte zu finden. Genau wie Barcelona gegenüber Madrid bleibt Onofre Bouvila trotz finanziellen Erfolges am Rande der Gesellschaft und schließlich ist der Protagonist Ausdruck der Geschäftstüchtigkeit, die auch den Katalanen nachgesagt wird. Damit fungiert er als Symbol des modernen und postmodernen Menschen in der Konsum- und Leistungsgesellschaft.³³

Städte befinden sich in einem permanenten Wandel, genau wie Sprache. Wenn Städte nach Roland Barthes als Texte aufgefasst werden und somit lesbar sind, dann ist das Prinzip des Sprachwandels auch auf Städte übertragbar, denn die Kodifizierung einer Sprache ist niemals abgeschlossen, Syntax oder Lexik beispielsweise ändern sich ständig. Sprache erneuert sich und passt sich Gegebenheiten an, um neue Entwicklungen benennen zu können. Es entstehen neue Wörter, ebenso verändert sich die Stadt immerzu, jedoch in der Regel langsam und schrittweise. Ob die Veränderungen ethnischer Natur sind, wie beispielsweise in *Juan Goytisolos* Werk *Paisajes después de la batalla*, in dem

²⁹ MENDOZA 2005, 28.

³⁰ SCHWARZBÜRGER 1998, 218.

³¹ SCHWARZBÜRGER 1998, 218.

³² GÓMEZ-MONTERO 2004, 253.

³³ SCHWARZBÜRGER 1998, 217.

sich das westliche Paris langsam in eine orientalische Stadt verwandelt und die Lesbarkeit ihrer Stadt für die einheimischen Franzosen somit unmöglich geworden ist, oder ob es sich um einen Strukturwandel handelt, der durch die Industrialisierung der Gesellschaft hervorgerufen wird, spielt insofern keine Rolle, als dass es sich in beiden Fällen um einen Wandel der Stadt handelt.

LITERARISCHE DARSTELLUNG DER STADTERWEITERUNG

Die Darstellung der Stadterweiterung, die hauptsächlich auf das vierte Kapitel beschränkt ist, gehört mit dem Bau des *Ensanche* ebenfalls zur Demonstrationsebene. Zur genaueren Analyse ist es zunächst von großer Bedeutung, einige der verwendeten unterschiedlichen literarischen Gattungen, die in *La ciudad de los prodigios* vorkommen, aufzuzeigen, da andernfalls die Frage, wie die Stadterweiterung genau dargestellt wird, nur schwer beantwortet werden kann.

Zunächst ist jedoch anzumerken, dass die Demonstrations- und die Aktionsebene in dem gesamten Roman miteinander verflochten sind. Die Aktionsebene ist dabei hauptsächlich fiktional, die Demonstrationsebene hingegen scheint historisch genau, viele Daten sind nachprüfbar. Politische, historische, geographische oder kulturelle Betrachtungen werden mit einbezogen in die fiktive Welt des Romans. So wird Realität mit Fiktion gemischt, Fakten mit Legenden und beides bildet ein teilweise kaum mehr trennbares Konglomerat.³⁴ Marín Minguillón sagte zu der Erzählweise Mendozas in diesem

Zusammenhang „Mendoza no utiliza la novela para historiar a España, sino para integrar la Historia a la ficción“.³⁵

HISTORISCHER ROMAN

La ciudad de los prodigios weist zunächst die Gattungsunterart des historischen Romans auf, der sich nach Petra Gallmeister dadurch ausdrückt, historische Personen und Ereignisse zu schildern oder anhand von erfundenen Figuren das Bild der vergangenen Epoche einzufangen.³⁶ Genau ein solches „Einfangen“ wird durch die Schilderung des *Ensanche* erreicht, wenn es beispielsweise heißt:

Primero se fueron poblado aquellas zonas del valle, previamente parcelado, que por su situación disponían naturalmente de mejor abastecimiento de agua, por ejemplo, las situadas junto al lecho de un arroyo, acequia o ribera [...] o junto a pozos o minas de agua potable; las situadas cerca de canteras, lo que abarataba considerablemente el costo de la construcción; una zona también era buena si allí llegaba alguna línea de tranvía o por ella pasaba el tren [...].³⁷

Ebenso die folgende Beschreibung der Einwohnerentwicklung von Barcelona entspricht der Realität:

A mediados del siglo XIX la superficie de Barcelona era de 427 hectáreas. En esas mismas fechas París disponía de 7.802 hectáreas; Berlín, de 6.310, y Londres, de 31.685. Incluso una ciudad aparentemente pequeña como Florencia contaba con área de 4.226 hectáreas, es decir, diez veces mayor que la de Barcelona. La densidad de habitantes por hectárea es igualmente reveladora: 291 en París, 189 en Berlín, 128 en Londres, 700 en Barcelona.“³⁸

³⁴ SCHWARZBÜRGER 1998, 150.

³⁵ SCHWARZBÜRGER 1998, 150.

³⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 177.

³⁷ MENDOZA 2005, 252.

³⁸ MENDOZA 2005, 229.

Der Sozial- und Wirtschaftswissenschaftler Clemens Zimmermann belegt diese Zahlen und fügt hinzu, dass im Jahr 1859 auf jeden Einwohner Barcelonas durchschnittlich 11,4 m² Grundfläche entfielen.³⁹ Weitere Beispiele für den historischen Roman werden im Verlaufe der Arbeit angeführt.

LEGENDEN UND BIBLISCHE MOTIVE

In der Fiktion Mendozas beginnt die Entstehung des *Ensanche*, indem der namentlich nicht genannte aber historische Amtsvorgänger des ebenfalls historisch belegten Francesc de Paula Rius i Taulet (1833-1890), der katalanischer Politiker und Bürgermeister von Barcelona war und die erste Weltausstellung 1888 zur Ausführung brachte, durch eine Vision verleitet wird, dem unbekanntem Architekten Abraham Schlagobers den Entwurf eines Stadterweiterungsplanes anzuvertrauen. In dieser Vision verspricht ein Grausen erregender Besucher dem Bürgermeister, dass ein auserwählter seine Probleme der Stadterweiterung lösen werde. Dieser Auserwählte ist Abraham Schlagobers, keine reale Person, und entwirft im Roman ein neues Jerusalem. Der Name weist darauf hin, dass dieser Architekt ein „Schaumschläger“ ist, sein Plan größtenteils aus Luft besteht.

Der unwissentlich in die Falle des Teufels getappte Bürgermeister ist jedoch davon begeistert. Trotz aller Bemühungen wird der Vorschlag in Madrid nicht angenommen, stattdessen soll Barcelona nach dem *plan Cerdà* erweitert werden. Dieser Plan entspricht, wie bereits angeführt, der Historie und prägt bis heute das städti-

sche Erscheinungsbild Barcelonas. Ebenfalls ist es Tatsache, dass ein Wettbewerb um den besten Entwurf zur Stadterweiterung stattfand: 1859 wurde von der Stadtverwaltung Barcelonas eine Kommission ernannt, die diesen Wettbewerb für die Stadterweiterung ausschrieb. Dabei sollte sowohl die Zweckmäßigkeit als auch die Schönheit realisiert werden. Der Entwurf von Rovira y Trias vermochte diesen Ansprüchen zwar zu entsprechen, kam allerdings zu keiner Ausführung, da trotz massiver Proteste ein anderer Entwurf für die Erweiterung bestimmt wurde, nämlich der Plan von *Ildefonso Cerdà*.⁴⁰ Die folgenden Abbildungen zeigen die Unterschiede der Pläne:



Der Wettbewerb in *La ciudad de los prodigios* allerdings, genauso wie die Geschichte um den Stadtvorsteher, seine Verführung und der Jerusalemplan ist eine nie bewiesene Legende über die Entstehung des *Ensanche*.⁴¹ Sie dient einerseits dazu, den fiktionalen Diskurs des Romans zu betonen und andererseits, eine über-

³⁹ ZIMMERMANN 1996, 156.

⁴⁰ KRONAUER 1989, 34.

⁴¹ SCHWARZBÜRGER 1998, 149.

natürliche, nicht nachweisbare Erklärung für das historische Ereignis der Stadterweiterung zu geben. Neben der Verwendung dieser Legende bedient sich Mendoza ebenfalls biblischer Motive, wenn die Rede vom neuen Jerusalem ist.⁴²

Im Hebräischen bedeutet Jerusalem die erwählte und geliebte Stadt Jahwes, bereits in vorchristlicher Zeit wurde es durch Kanäle, die in Teiche führten, bewässert. Auch in *La ciudad de los prodigios* soll Barcelona solche Kanäle, die in Teiche münden, besitzen, wobei allerdings unklar bleibt, woher sie ihr Wasser bekommen. Ähnlich wie bereits der Name Schlagobers, deutet auch diese Idee an, dass es sich lediglich um „Schaumschlägerei“ handelt.

Letztlich biblisch ist ebenfalls das Zurückgreifen auf die Stadt- Teufel- Legende. Sie rankt sich bereits um die Gründung von Städten wie Rom, Paris oder Athen und geht auf Kain zurück, der als erster Städtebauer gilt.⁴³ Kain wird nach dem Mord an seinem Bruder Abel aus seinem Familienverband vertrieben, er darf keinen Ackerbau mehr betreiben und gründet deshalb die erste Stadt namens Henoah (Genesis 17, 4). Das „Böse“ führt also zur Gründung dieser ersten Stadt, in der die Anfänge der Zivilisation entstehen, indem musiziert und handwerkliches hergestellt wird (Genesis 18-22).

DARSTELLUNGSANALYSE.

KRITIK

Im Folgenden soll der Frage nach der Darstellung der Stadterweiterung nachgegangen werden. In *La ciudad de los prodigios*

wird der Bau des *Ensanche* zunächst negativ beschrieben, wenn es heißt:

El plan impuesto por el ministerio, con todos sus aciertos, era excesivamente funcional, adolecía de un racionalismo exagerado: no prevía espacios donde pudieran tener lugar acontecimientos colectivos, ni monumentos que simbolizasen las grandezas que todos los pueblos gustan de atribuirse con razón o sin ella, ni jardines ni arboledas que incitasen al romance y al crimen, ni avenidas de estatuas, ni puentes ni viaductos. Era un cuadrícula indiferenciada que desconcentraba a forasteros y nativos por igual, pensada para la relativa fluidez del tráfico rodado y el correcto desempeño de las actividades más prosaicas.⁴⁴

Der Stadt fehlt ein Zentrum und Brennpunkt „Barcelona se quedó sin centro neurálgico [...] donde pudieran producirse fiestas y algaradas, mítines, coronaciones y linchamientos.[...]“⁴⁵ Das, was das menschliche Zusammenleben ausmacht, existiert nicht. Emotionen- sowohl positiver als auch negativer Art- werden ausgespart.

Täglich werden Tonnen an Erdreich umgegraben, um es hinter dem Montjuich aufzuhäufen oder es in das Meer zu schütten. Die Stadt wandelt sich unaufhörlich, „restos de ciudades más antiguas, ruinas fenicias o romanes, esqueletos de barceloneses de otras épocas y residuos de tiempos menos turbulentos“⁴⁶ werden vermischt mit der Erde entfernt.

Das, was sonst das Identifikationspotential und den Charakter von Städten ausmacht, ist nicht mehr vorhanden, die Anziehungskraft geht aufgrund mangelnder Wahrzeichen verloren. Es handelt sich zunächst um Gebiete ohne Geschichte, denn es existieren keine „Zeichen der Zeit“ und

⁴² SCHWARZBÜRGER 1998, 179.

⁴³ SCHWARZBÜRGER 1998, 149.

⁴⁴ MENDOZA 2005, 238.

⁴⁵ MENDOZA 2005, 239.

⁴⁶ MENDOZA 2005, 262.

die Metapher vom Lesen in der Stadt wie in einem aufgeschlagenen Buch⁴⁷ wird in Mitleidenschaft gezogen.

Die Stadt ist „una urbe ruidosa y pestilente, tan aglomerada como aquella Barcelona antigua que el plan trataba precisamente de superar“⁴⁸ und die Folgen der Industrialisierung sind hinreichend spürbar. Friedrich Engels bezeichnete Barcelona und Umgebung 1871 sogar auch als „Süd-Lancashire Spaniens“⁴⁹ und Andrea Mesecke spricht davon, dass auch heute der *Ensanche* nur für Großstadtbesessene geeignet ist, die Lärm und bleischwere Luft für das Privileg, in Zentrumsnähe zu wohnen, in Kauf nehmen.⁵⁰

Einen weiteren Kritikpunkt stellen die Grundstücksspekulationen dar, zu denen es kommt, nachdem der *Ensanche* nur infolge des demographischen Druckes besiedelt wird. Dies bestätigt Tanja Herfert:

Die Bebauung des Eixample erfolgte sehr schleppend. Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurden nur Teilgebiete bebaut, so dass die Wohnprobleme der weiterhin rapide ansteigenden Einwohnerzahlen nicht gelöst werden konnten.⁵¹

Die Spekulanten verändern den ursprünglichen Bebauungsplan des Viertels und führen ihn ad absurdum, indem sie die vorgesehenen Grundstücke in sich aufteilen, um größeren Profit zu erzielen. Ebenso werden minderwertige Baustoffe verwendet:

los materiales eran toscos y el cemento venía tan mezclado con arena y hasta con sal que no

pocos edificios se vinieron abajo a los pocos meses de ser inaugurados.⁵²

Nach außen hin jedoch, um die Mängel zu kompensieren, werden die Fassaden sorgfältig geschmückt. Diese Fassaden machen heute unter anderem das Identifikationspotential Barcelonas aus.

Weiterhin beginnen die Viertel die sozialen Schichten voneinander zu trennen:

Los barrios acabaron de segregarse para siempre las clases sociales y las generaciones entre sí y el deterioro de lo antiguo se convirtió en el único indicio cualitativo del progreso.⁵³

Hier wird der Konflikt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft deutlich, da die für die Stadtliteratur typischen Gegensatzpaare wie Luxus und Elend, Reichtum und Armut, verwendet werden. Der Fortschritt bringt nicht nur Menschen hervor, die von diesem profitieren, sondern auch jene, die unter ihm leiden. Diese Darstellungsform lässt den Eindruck einer intendierten Kritik an dem sozialen Ungleichgewicht entstehen.

Interessanterweise sollte der *plan Cerdà* die durch die Trennung der Generationen entstehende Beziehungslosigkeit gerade ausschließen. Er glaubte an die ideale menschliche Gemeinschaft und legte Wert auf die Überschaubarkeit innerhalb einzelner Gebiete. Auch wenn Cerdàs Plan von Rationalität und Nüchternheit geprägt war, war sein Ziel, mittels kleiner Stadtteile die Anonymität und Beziehungslosigkeit der bloßen Wiederholung auszuschließen, und damit war er geradezu human und modern. Die rasterartige Anordnung sollte durch die Einheitlichkeit das Aufkommen sozialer Hierarchien

⁴⁷ SCHERPE 1988, 145.

⁴⁸ MENDOZA 2005, 239.

⁴⁹ ZIMMERMANN 1996, 146.

⁵⁰ MESECKE 1986.

⁵¹ HERFERT 1992, 14.

⁵² MENDOZA 2005, 262.

⁵³ MENDOZA 2005, 239.

vermeiden. Den eben genannten Gründen der Entwicklung dieses Stadtgebiets muss Rechnung getragen werden, denn der *Ensanche* ist Resultat eines komplizierten gesellschaftlichen Umwandlungsprozesses, der die widersprüchlichen Ideale und Ängste der entstehenden Industriegesellschaft widerspiegelt.⁵⁴

Trotz des hervorgerufenen Unwillens gegenüber dem Bauprojekt bleibt der *Ensanche* Zeugnis des modernen Städtebaus, den die Industrielle Revolution in unseren Städten hervorbrachte.

FIKTIONSIRONIE UND HUMOR

Der Umgang mit Sprache und Form in *La ciudad de los prodigios* ist Ausdruck einer ironischen Erzählhaltung. Durch die bereits aufgeführte Mischung aus Fiktion und historischen Begebenheiten gelingt eine sogenannte Fiktionsironie.⁵⁵ Ferner ist der Roman durchsetzt mit phantastischen Elementen, viele Literaturkritiker haben zudem die Nähe von *La ciudad de los prodigios* zu den Werken Gabriel García Márquez hervorgehoben, besonders zu *Cien años de soledad*⁵⁶ und somit zum magischen Realismus. Bezüglich des Selbstmordes des Bürgermeisters von Barcelona, der sich umbringt, nachdem er mit dem Stadterweiterungsplan gescheitert ist, ist ein solches phantastisches Element zu nennen:

Subió a Monjuich y miró hacia el llano: desde allí pudo ver ya el trazado de las nuevas calles, las zanjas por donde circularía el tren, los albañales y acueductos. ¿Cómo es posible?, se dijo, ¿cómo es posible que un simple escollo burocrático haya dado al traste con la voluntad

expresa de Dios? Su desesperación era tan grande que se tiró de la montaña abajo y se mató. Su alma fue directamente al infierno, donde le explicaron que la visita que había recibido en sueños había sido realmente de del mismísimo Satanás. Ah, prevaricador aciago, exclamó el ex alcalde presa de compunción por haber sido tan necio, bien que me engañaste diciendo que eras un ángel. Eh, eh, alto ahí, replicó Satanás, yo nunca dije que lo fuera, pues has de saber que los demonios podemos adoptar la forma que más nos convenga para tentar a los mortales, pero no la de un santo ni la de un ángel ni mucho menos la de Dios Nuestro Señor ni Su Santísima Madre; por eso dije ser ‘un caballero de Olot’ [...] Y prorrumpió en carcajadas sonoras y escalofriantes.⁵⁷

Der sachlich darstellende Stil lässt beim Leser den Eindruck ausgeprägter Wirklichkeitsnähe entstehen, kontrastiert allerdings auch deutlich mit dem metaphysischen Inhalt. Dieser wiederum stellt einen weiteren Kontrast zu dem gewöhnlichen Sprachausdruck des Teufels dar.⁵⁸ Die Anlehnung an *Cien años de soledad* würde hier einerseits die scheinbare Nüchternheit der berichteten Äußerung erklären und andererseits die Hyperbolik, die zu der auffälligsten Eigenschaft der Erzählweise von García Márquez erklärt worden ist. Durch die Übersteigerung der Fahrt in die Hölle wird diese scheinbare Nüchternheit torpediert.⁵⁹ Die zuvor angeführte Vision des Bürgermeisters stellt ebenfalls eine Übersteigerung dar und erzielt so einen humoristischen Effekt.

Im Folgenden wird zusätzlich ein komischer Akzent gesetzt, wenn es heißt:

Los años se encargaron de probar que de todos los protagonistas de esta leyenda, con la

⁵⁴ KRONAUER 1989, 35.

⁵⁵ SCHWARZBÜRGER 1998, 199.

⁵⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 183.

⁵⁷ MENDOZA 2005, 237.

⁵⁸ SCHWARZBÜRGER 1998, 200.

⁵⁹ JANIK 1992, 137.

excepción del diablo, que siempre va a la suya, el alcalde era el único que tenía razón.⁶⁰

Der Erzähler provoziert beim Leser durch die spöttische Schreibweise das ein oder andere Schmunzeln.

Auch die verbrecherischen Bodenspekulationen des Onofre Bouvila erzielen durch das Stilmittel der Übertreibung einen humoristischen Effekt, indem beispielsweise dargestellt wird, dass eine Konditorei die angesehenste und bedeutendste Institution Barcelonas ist.

Bezüglich der Bauspekulationen kommt es ebenfalls zu ironischen Äußerungen, wenn es heißt, dass man Luxuswohnungen erstellte, von denen viele

carecían de agua corriente o tenían tan poca que sólo manaba un grifo cuando los restantes del sector permanecían cerrados; otras ocupaban solares de planta irregular, eran viviendas hechas de pasillos y recámaras, acababan pareciendo madrigueras.⁶¹

Es wirkt fast so, als befände die Stadt sich in einer Art Goldgräberstimmung. Viele betrügen und werden selbst betrogen.

KUNST- UND KULTURGESCHICHTE

Der verspielte Umgang mit der Geschichte, der typisch ist für die Post-moderne,⁶² spiegelt sich auch in der Darstellung von Kunst- und Kulturgeschichte wieder.

Im *Ensanche* entsteht das Wahrzeichen Barcelonas, die Sagrada Familia, die von Antoni Gaudí (1852- 1926) ab 1882 errichtet wurde. Er war Begründer des katalanischen Jugendstils, des *estilo catalán*, auch *Modernismo* genannt. Diese Kunstbewe-

gung war Teil des Versuchs Kataloniens, seine eigene Identität wieder zu finden, die das klassische Madrid über mehrere hundert Jahre zu unterdrücken versucht hatte. Die ersten bedeutenden Arbeiten Gaudís waren der Palau- und der Park Güell. Der Park war der Versuch, hoch über und doch nahe dem Stadtzentrum eine Gartenvorstadt zu bauen. In einem der zwei ausgeführten Häuser lebte Gaudí, ehe er in die Krypta der Sagrada Familia umzog.⁶³ In seinen späten Lebensjahren konzentrierte sich Gaudí auf sein Meisterwerk, die bis heute nicht vollendete Sühnekirche zur Heiligen Familie Barcelona, die Sagrada Familia. Er lebte asketisch in der Krypta seines Baus. Eines Tages trat er zurück, um nach oben zu dem Turm zu schauen, der über dem Geburtsportal der Kirche aufsteigt, und wurde von einer Straßenbahn überfahren. Aufgrund seines ungepflegten Erscheinungsbildes hielt man ihn zunächst für einen Vagabunden.⁶⁴

Bezüglich der Sagrada Familia wird in *La ciudad de los prodigios* auf ironisch-literarische Weise mit der Kunst- und Kulturgeschichte gespielt,⁶⁵ wenn die Beschreibung der Sagrada Familia einhergeht mit dem seine Kirche vor Flugzeugen verteidigenden Gaudí:

En estos casos [...] solía verse aparecer en lo alto de estas torres un anciano de aspecto famélico y desaliñado que agitaba el puño como tratando ingenuamente de derribar de un sopapo el avión irreverente mientras cubría de denuestos al piloto.⁶⁶

Gaudí wird in diesem Roman mit kulturellen Errungenschaften wie dem Fliegen

⁶⁰ MENDOZA 2005, 238.

⁶¹ MENDOZA 2005, 261.

⁶² SCHWARZBÜRGER 1998, 150.

⁶³ GLANCEY 2000, 168-169.

⁶⁴ GLANCEY 2000, 168-169.

⁶⁵ GLANCEY 2000, 187.

⁶⁶ MENDOZA 2005, 478.

in Verbindung gebracht, ebenso fungiert er als eine Art Pointe der Anekdote mit dem zum Klassiker gewordenen Kinofilm *King Kong*. Die Mischung von Realität und Fiktion bewirkt, dass mancher Leser sogar die Vorstellung des Architekten Gaudí als Vorlage für diesen Film für plausibel hält:

El protagonista de esta escena pintoresca (que había de inspirar años después una escena parecida, hoy ya clásica, de la película *King Kong*) no era otro que Antoni Gaudí i Cornet, a la sazón en los últimos meses de su vida.⁶⁷

Die Darstellung *Gaudís* provoziert hier erneut das Schmunzeln des Lesers, denn so wie *King Kong* auf dem Empire Statebuilding in New York Flugzeuge fängt, versucht dies hier Gaudí ebenfalls und wird somit geradezu ins Lächerliche gezogen.

Die Sagrada Familia ist Symbol des Christentums und zugleich des katalanischen Volkes, somit wird auch dies im übertragenen Sinne von Gaudí vor den Flugzeugen verteidigt. Das Gebäude, so wie auch die Stadt, sind ein unfertiges Projekt, dessen Fortschritt nicht ohne Widersprüche ist.⁶⁸ Die über Barcelona „schwebende“ Kirche stellt allerdings stellt genauso wie die zuvor aufgeführten Jugendstilfassaden auch neues Identifikationspotential dar. Eine Art Überschreibungsvorgang hat stattgefunden, dem *Ensanche* wird neues Leben eingehaucht, neue „Zeichen der Zeit“ entstehen und somit auch neue Geschichte, das Lesen in der Stadt ist wieder möglich.

AKTUELLER STRUKTURWANDEL

In *La ciudad de los prodigios* kommt es durch den neu benötigten Wohnraum, der

durch die massive Zuwanderung der Bevölkerung hervorgerufen wird, zu einem Bauboom. Spekulanten bemächtigen sich wie oben gezeigt neu entstandenen Geländes im *Ensanche* und Onofre Bouvila profitiert von in die Höhe steigenden Bodenpreisen. Auch heute klettern die Preise in der Immobilienbranche in Großstädten in astronomische Höhen, Barcelona gehört beispielsweise zu einer der Metropolen, in denen sich in den vergangenen zehn Jahren die Mieten verdreifachten.⁶⁹ Daher kommt es in vielen Zentren der Großstädte zu sinkenden Einwohnerzahlen und ein Dezentralisierungsprozess setzt ein. Bevorzugte (Wohn-)Bereiche liegen zunehmend in Randbereichen der Verdichtungsräume, Volker Reimann spricht daher von einem Wandel der *monozentrischen* Stadtregion zu einer *polyzentrischen*. Aufgrund des technischen Fortschrittes führten preiswertere und verbesserte Transportmöglichkeiten und ebenfalls verbesserte Möglichkeiten des Eigentums-erwerbs zu Abwanderungsbewegungen in die Peripherie. Viele westeuropäische Städte erleben daher eine Bevölk-erungsstagnation oder gar –abnahme. So verliert auch Barcelona seit einigen Jahren an Bevölkerung.⁷⁰

Folge dieser Dezentralisierungsschübe sind unzählige Stadterweiterungen und sich immer weiter ins Vorland ausdehnende Vororte. Mit ebenfalls in die Peripherie abwandernden Arbeitsplätzen entfernen sich die Menschen auch immer weiter vom Stadtzentrum. Der Bau neuer Verkehrswege ermöglicht wiederum eine Ausbreitung der Agglomerationsräume. Stadtzentren haben durch die häufige

⁶⁷ GLANCEY 2000, 164.

⁶⁸ EPPS 2001, 182.

⁶⁹ HÖHMANN 2007.

⁷⁰ REIMANN 1996, 97.

Abwanderung der Mittelschicht mit hohen Kriminalitätsraten zu kämpfen, ein Statusverlust der innerstädtischen Wohngebiete ist die Folge.⁷¹

Derartige Entwicklungen führen zu Überlegungen, die traditionelle Unterscheidung zwischen Stadt und Vorstadt in Frage zu stellen, so wie es in Mongins Konzept *après-ville* oder in Duques *Nociedad* der Fall ist. Die räumliche Zentrum-Peripherie-Hierarchie löst sich auf.

In der Renaissance begannen Architekten und Künstler darüber nachzudenken, wie man sich rationale und zugleich humane Architektur und Stadtplanung vorstellte. Sie konzipierten Idealstädte mit gerasterten, kreis- oder sternförmigen Anlagen. Die Renaissance ist daher nicht nur bekannt für ihren Baustil, sondern auch für ihren neuen Stadtstil. Europäische Städte begannen sich entsprechend ihres neuen Macht- und Selbstbewusstseins zu präsentieren.⁷²

Alle zuvor dargestellten Entwicklungen zeigen, dass sich Städte ständig neu erfinden und einer ständigen Umkodierung unterliegen, heute verändern sie ihr Gesicht schneller denn je, da sie aufgrund des postindustriellen Strukturwandels, der demographischen Entwicklung und verschärfter Standortbedingungen einem hohen Anpassungsdruck ausgesetzt sind. Sie reflektieren ihre eigene Geschichte anhand von Zeichen, die Schrift der Stadt leitet sich aus der Vergangenheit her. Literarische Texte wiederum schaffen ein symbolisches Imaginarium, das diese Geschichte mit ihren Zeichen einfängt, so auch das Barcelona in *La ciudad de los prodigios*.

⁷¹ REIMANN 1996, 97.

⁷² GLANCEY 2000, 70-71.

Die Stadt übernimmt die Rolle der Protagonistin und „la vida de la capital catalana y sus transformaciones, sus barrios e historia, sus ambientes y lugares, sus habitantes [...] son el verdadero objeto de la narración.“⁷³ Der Roman stellt ebenso eine Mischung aus realen und fiktionalen Elementen dar, ist

un relato posmoderno que integra géneros, discursos y materiales diversos, retrato paralelo y vinculado de una historia urbana y humana, narración centrada de una ciudad, un tiempo y un individuo [...].⁷⁴

Barcelona, das von Edmundo de Amicis als „la ciudad menos española de España“ bezeichnet wurde⁷⁵ veränderte durch den Bau des *Ensanche* sein Gesicht nachhaltig. Und trotz aller Kritik, die auch in *La ciudad de los prodigios* deutlich wird, bleibt der *Ensanche* ein monumentales Denkmal einer Epoche, die eine extravagante Architektur hervorgebracht hat, die von den traditionsbewussten Katalanen geliebt und gepflegt wird.⁷⁶ Gaudí, der Jules Verne des Urbanismus sah im 19. Jahrhundert bereits die Bedürfnisse des 20. Jahrhunderts und war somit seiner Zeit voraus.⁷⁷

Schon Horaz äußerte den Gedanken, dass Kunst Dinge und Menschen vor dem Vergessen bewahrt⁷⁸ und so stellt die Kunst Gaudís beispielsweise eine bedeutende Schrift Barcelonas dar, gibt der Stadt Geschichte, die eben auch die „Stimmung“ und „Atmosphäre“ der Stadt ausmacht. Olivier Mongins Überlegung, dass die Stadt stirbt, wenn sie aufhört, sich neu zu

⁷³ VALLS 2006, 15.

⁷⁴ VALLS 2006, 17-18.

⁷⁵ ZIMMERMANN 1996, 141.

⁷⁶ MESECKE 1986.

⁷⁷ EPPS 2001, 162.

⁷⁸ CORBINEAU-HOFFMANN 2003, 218.

erfinden⁷⁹ relativiert die Kritik am *Ensanche* und an aktuelleren städtebaulichen Tendenzen, und ist zugleich auf die Stadt als Text übertragbar. Städte, die sich nicht verändern, sind tote Städte, genauso wie Sprachen, die sich nicht verändern, wie die lateinische Sprache, „tote Sprachen“ sind.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRWERK

MENDOZA, E., *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, 2005.

SEKUNDÄRWERKE

BORNGÄSSER KLEIN, B., „Architektur als Spiegel der Stadtgeschichte: Phasen der Baukultur in Barcelona“, in: Die Barcelona- Projektgruppen der Technischen Universität Berlin sowie der Universitäten Kiel und Marburg (Hg.), *Barcelona – Tradition und Moderne*, Marburg 1992, 28-29.

BUSQUETS, J., *Barcelona – Evolución urbanística de una capital compacta*, Madrid, 1992.

CORBINEAU-HOFFMANN, A., *Kleine Geschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.

EPPE, B., „Modern Spaces: ‚Building Barcelona‘“, in: J. Ramón Resina (Hg.), *Iberian Cities*, New York/London 2001, 148-194.

GLANCEY, J., *Geschichte der Architektur*, London 2000.

GÓMEZ-MONTERO, J., *Cuando va a la ciudad, mi Poesía. Das Gedicht und die Stadt. Gegenwartsliteratur aus Spanien (1980-2005)*, Madrid 2005.

HERFERT, T., „Der Stadterweiterungsplan des Ildefonso Cerdà“, in: Die Barcelona-

Projektgruppen der Technischen Universität Berlin sowie der Universitäten Kiel und Marburg (Hg.), *Barcelona- Tradition und Moderne*, Marburg 1992, 12- 14.

HÖHMANN, I., „Warten auf den großen Knall“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (Immobilien), 28. 01.2007.

JANIK, D., „Gabriel García Márquez: Cien años de soledad“, in: V. Roloff/H. Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt 1992, 132- 287.

JÜRGENS, O., *Spanische Städte – Ihre bauliche Entwicklung und Ausgestaltung*, Hamburg, 1926.

KRONAUER, H.-J., *Urbane Verschönerung in Barcelona- Aspekte einer Stadtrekonstruktion*, Köln 1989.

MENDOZA, C./MENDOZA, E., *Barcelona modernista*, Barcelona 2003.

SCHERPE, K., „Nonstop nach Nowhere City“, in: K. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, Hamburg 1988, 129- 152.

SCHWARZBÜRGER, S., *La novela de los prodigios – Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975- 1991*, Berlin 1998.

VALLS, J., „Introducción“, in: MENDOZA, E., *La ciudad de los prodigios*, Barcelona 2006, 9- 18.

ZIMMERMANN, C., *Die Zeit der Metropole – Urbanisierung und Großstadtentwicklung*, Frankfurt am Main 1996.

INTERNET

LEVY, J., „Notre urbaine condition“, in: <http://espacestemp.net> (22.03.2007).

MESECKE, A., „Der Ensanche in Barcelona. Die Entwicklung seit dem Plan von Ildefonso Cerdà“, in:

⁷⁹ LEVY 2007.

Julia Braun, *Eduardo Mendoza, 'La ciudad de los prodigios'*

<http://www.acmym.de/publikationen/texte/ensanche.html> (25.11.2006).

Das Leben in Barcelona 1888-1929.
Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios*

Birte Beeken

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

In dieser Hausarbeit beschäftige ich mich mit dem Werk *La ciudad de los prodigios* von Eduardo Mendoza, wobei mich insbesondere die soziale Stellung und das Leben der Arbeiter interessieren werden.

Zuerst werde ich anhand unseres Protagonisten Onofre die soziale Topographie Barcelonas zwischen 1888 und 1929 aufzeigen (denn in diesem Zeitraum findet Mendozas Erzählung statt) beziehungsweise die Viertel und ihre Bewohner vorstellen. Ich möchte mit dem Leser eine kleine Zeitreise unternehmen und ihm das Leben in Barcelona zu der besagten Zeit so gut wie möglich aufzeigen.

Da der Inhalt dieses Romans sehr komplex ist, werde ich leider auf eine ausführliche Beschreibung des Inhalts verzichten müssen. Aber die Erzählung ist, trotz der Komplexität, klar strukturiert, so dass wir Onofres Weg durch die Viertel Barcelonas gut mitverfolgen können.

Danach werde ich mich ganz besonders mit den Arbeitern Barcelonas beschäftigen. Wie sehen die Lebensbedingungen zu dieser Zeit aus? Welche Rechte hatten sie? Diese und viele weitere Fragen scheinen mir sehr wichtig und interessant, so dass ich diese näher beleuchten möchte. Um den Kreis zu schließen werde ich im Schlussteil noch einmal kurz den Inhalt des Hauptteils zusammenfassen, die wichtigsten Punkte hervorheben,

bewerten, wie viel mir diese Arbeit persönlich gebracht hat und ob es mir empfehlenswert erscheint, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen.

Ich habe dieses Thema gewählt, da die Menschen, wenn sie an die Zeit des Modernismus, an die Zeit des industriellen Aufschwungs denken, nur die großen Künstler, Architekten, kurzum die reichen und angesehenen Menschen vor Augen haben. Das aber die Arbeit der Unterschicht zur Entstehung dieser Werke, Gebäude und des Ansehens der Stadt absolut notwendig war, wird oft außer Acht gelassen. Doch auch diese Menschen dürfen nicht vergessen werden und gehören zum modernen Barcelona dazu.

ONOFRE BOUVILAS LEBENSWEG.

ZUR SOZIALEN TOPOGRAPHIE BARCELONAS

In dem historischen Roman der Postmoderne *La ciudad de los prodigios* gewährt Eduardo Mendoza seinem Leser einen umfangreichen Einblick in das (modernistische) Barcelona Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.

Wie der Titel des Buches schon verrät, thematisiert Mendoza in seinem Werk die Stadt. Er lässt seinen Protagonisten Onofre durch die verschiedenen städtischen Räume wandern und beschreibt durch diesen die Viertel, die teilweise unterschiedlicher gar nicht sein könnten, und die darin lebenden Menschen mit ihren Familien. Wir können das stetige Wachsen der Stadt, das vor allem der Immigration zuzuschreiben ist, anhand des Romans mitverfolgen.¹

Er spielt mit der Aktions- und Handlungsebene:

¹ MENDOZA/MENDOZA 2003, 123.

Der *Aktionsrahmen* betrifft das Schicksal eines Einzelnen, hier Onofre Bouvilas; der *Demonstrationsrahmen* die Entwicklung eines Kollektivs, der Stadt, hier Barcelona.²

Die Erzählung beginnt mit der Ankunft Onofres als dreizehnjähriger Junge in einer heruntergekommenen Pension im *Carreró del Xup*, welches vermutlich ein erfundener Name ist und das Barrio gótico darstellen soll:

Esta pensión, a la que Onofre Bouvila fue a parar apenas llegó a Barcelona, estaba situada en el carreró del Xup. Este carreró, cuyo nombre podría traducirse por «callejuela del aljibe», iniciaba a poco de su arranque una cuesta suave que se iba acentuando hasta formar dos peldaños, continuar en un rellano y morir escasos metros más adelante contra un muro asentado sobre los restos de una muralla antigua, quizá romana. De este muro manaba constantemente un líquido espeso y negro que a lo largo de los siglos había redondeado, pulido y brillantado los peldaños que había en el callejón; por ello estos peldaños se habían vuelto resbaladizos. Luego el reguero discurría cuesta abajo por un surco paralelo al bordillo de la acera y se sumía con gorgoteos intermitentes en la boca de avenamiento que se abría en el cruce con la calle de la Manga (antes de la Pera), única vía que daba entrada al carreró del Xup.³

Das *Barrio gótico* ist ein Viertel in der Nähe des Hafens, in dem die arme Gesellschaft lebt:

Es este barrio ruin lo que nos obliga a poner unos precios muy por debajo de la categoría del establecimiento - se lamentó.⁴

Der Wirt Señor Braulio beklagt sich über den schlechten Lebensstandard und die miserable Umgebung, in der er seine Pension führt. Es war nicht einfach in dieser Zeit ein normales Leben zu führen.

Die Gesellschaft spaltete sich in arm und reich und es war kaum möglich in die höhere Schicht aufzusteigen. Auch Onofre gehört dieser mittellosen Schicht an, was der Wirt natürlich sofort seiner äußeren Erscheinung entnehmen kann:

Traía la ropa apedazada, hecha un rebusco y bastante sucia: todo indicaba que había estado viajando varios días con ella puesta y que no tenía otra, salvo quizá una muda en el hatillo que había dejado sobre el mostrador al entrar y al que ahora dirigía continuamente miradas furtivas.⁵

Mendoza macht ganz deutlich, dass unser Protagonist arm und mittellos ist. Er hat keine andere Wahl als sich in dieser schäbigen Pension niederzulassen und darauf zu hoffen, dort vorerst eine Bleibe gefunden zu haben. Er ist hilflos und findet sich in dem städtischen Labyrinth noch nicht zurecht. Doch diese Tatsache ändert sich schnell, denn Onofre braucht eine Arbeit, um auch weiterhin ein Dach über dem Kopf zu haben. Also macht er sich vom *Barrio gótico* aus auf die Suche und erweitert seinen Aktionsradius.

Seine Suche führt ihn zuerst direkt zum Hafen in die Barceloneta, da er sich dort die größten Chancen auf eine Anstellung erhofft:

La Barceloneta era un barrio de pescadores que había surgido durante el siglo XVIII fuera de las murallas de Barcelona. Posteriormente había quedado integrado en la ciudad y sometido a un proceso acelerado de industrialización. En la Barceloneta estaban ahora los grandes astilleros.⁶

In der Barceloneta 'wimmelt' es von verschiedenen Persönlichkeiten und Nationalitäten, die vom Meer her kommen oder über das Meer aus Barcelona

² SCHWARZBÜRGER 1998, 124.

³ MENDOZA 1987, 10-11.

⁴ MENDOZA 1987, 12.

⁵ MENDOZA 1987, 12.

⁶ MENDOZA 1987, 20.

heraus wollen:

[...] el mar poblaba los callejones de personajes torcidos de idioma extranjero, andar incierto y pasado oscuro, propensos a tirar de navaja, pistola y cachiporra; el mar encubría a los que hurtaban el cuerpo a la justicia, a los que huían por mar dejando a sus espaldas gritos desgarradores en la noche y crímenes impunes [...].⁷

Natürlich ist es trotz alledem ein Viertel, das hauptsächlich von Fischern und Arbeitern bewohnt wird, und das zwar mit Sicherheit das amüsanteste Viertel, aber auch lauteste ist.⁸ Auch Krankheiten und andere Übel, die über den Seeweg nach Barcelona kommen, werden über die Barceloneta in die Stadt geleitet. Viele Seefahrer bringen ansteckende Krankheiten mit und infizieren schnell ihre Mitmenschen.

Trotz der vielen Arbeiten in diesem Viertel ist es Onofre nicht vergönnt eine Anstellung zu finden und somit macht er sich am nächsten Tag erneut auf die Suche. Diese führt ihn zum Mercat del Born, dem zentralen Obst- und Gemüsemarkt, welcher zwischen der Barceloneta und dem Barrio gótico liegt. Doch auch dieser Besuch erweist sich als nutzlos, denn Onofre hat noch immer keine Arbeit gefunden. Mutlos durchstreift er die Gegend und erkundigt sich, ob irgendjemand eine Arbeit für ihn hätte. Dabei wird noch einmal ganz deutlich gemacht, wie arm die Menschen in den genannten Vierteln sind. Sie müssen schon sehr früh am Morgen ihre Arbeit antreten - vier oder fünf Uhr ist keine Seltenheit - und sogar die Kinder, die fünf Jahre zählen, erledigen für sehr geringe Löhne ihre Arbeiten. Überall werden die Men-

schen von schrecklichen Plagen und Krankheiten heimgesucht⁹:

Había barrios enteros aquejados de tifus, viruela, erisipela o escarlatina. Encontró casos de clorosis, cianosis, gota serena, necrosis, tétanos, perlesía, aflujo, epilepsia y garrotillo. La desnutrición y el raquitismo se cebaban en los niños; la tuberculosis en los adultos; la sífilis en todos.¹⁰

Als Onofre abends in die Pension zurückkehrt, teilt ihm Señor Braulio mit, dass seine nächste Miete fällig ist und dass, wenn er diese nicht zahlen kann, er die Pension leider verlassen muss. Daraufhin bietet die Tochter des Wirts, Delfina, Onofre heimlich eine Arbeit als Verteiler anarchistischer Pamphlete an. Onofre hat keine andere Wahl und nimmt das Angebot an.

Er hält sich nun hauptsächlich im Zitadellenpark auf, welcher direkt neben dem Mercat del Born liegt, und in dem die Bauarbeiten für die erste Weltausstellung 1888 schon in vollem Gange sind.

Onofre gewinnt schnell 'Freunde' und fühlt sich bald in ganz Barcelona zuhause. Er verlässt bald die Pension, da es ihn in die angeseheneren Viertel Barcelonas zieht, wie zum Beispiel Ensanche/Eixample und Montjuich.

Er kennt die Stadt wie seine Westentasche und erforscht, gemeinsam mit dem Leser, das Barcelona des 19. und 20. Jahrhunderts.

Das Leben in Barcelona ist unerträglich geworden, denn die Bevölkerung wächst und die Menschen müssen auf immer engerem Raum zusammenleben:

El hacinamiento atentaba contra la higiene: cualquier enfermedad se convertía en epidemia, no había forma de aislar a los enfermos. Se

⁷ MENDOZA 1987, 18.

⁸ MENDOZA/MENDOZA 2006, 17-18.

⁹ MENDOZA 1987, 21-22.

¹⁰ MENDOZA 1987, 22.

cerraban las puertas de la ciudad para evitar que la plaga se extendiera y los habitantes de los pueblos formaban retenes, obligaban a regresar a los fugitivos a garrotazo limpio, lapidaban a los remisos, triplicaban el precio de los alimentos.¹¹

Mendoza beschreibt das Barcelona Mitte des 19. Jahrhunderts folgendermaßen:

A mediados del siglo XIX la superficie de Barcelona era de 427 hectáreas. En esas mismas fechas París disponía de 7.802 hectáreas; Berlín, de 6.310, y Londres, de 31.685. Incluso una ciudad aparentemente pequeña como Florencia contaba con área de 4.226 hectáreas, es decir, diez veces mayor que la de Barcelona. La densidad de habitantes por hectárea es igualmente reveladora: 291 en París, 189 en Berlín, 128 en Londres, 700 en Barcelona.¹²

Die Stadt 'platzt aus allen Nähten' und es ist klar, dass etwas unternommen werden muss. Ein Stadterweiterungs-plan wird aufgestellt und nachdem die ersten Grundstücke im sogenannten Ensanche-Viertel zum Verkauf stehen, nutzt Onofre die Gelegenheit und eignet sich eines an, um dieses später - unter sehr bedenkenswerten Umständen - zu einem viel höheren Preis zu verkaufen. Diese Methode bewährt sich, so dass er nach einigen Spekulationen zu einem der reichsten Männer Barcelonas gehört.¹³

Nachdem er sich also die ersten Jahre mit illegalen Geschäften über Wasser hält und nur zu den armen Vierteln Barcelonas Zutritt hat, lernt er nun auch das Leben der barceloneser Bourgeoisie kennen.

Er findet sich in seiner neuen Welt zurecht, wird aber nie wirklich von der Oberschicht akzeptiert. Wer einmal zur Unterschicht gehört hat, gehört immer zur Unterschicht. Das Leben der beiden

Gesellschaftsschichten klappt sehr weit auseinander. Das barceloneser Großbürgertum besitzt alles im Überfluss, und die Menschen versuchen sich gegenseitig mit der Zurschaustellung ihres Reichtums zu übertreffen¹⁴:

Era muy confiado y todavía más vanidoso: sólo vivía para ser visto. Por más apremiantes que fueran los asuntos que tenía entre manos nunca dejaba de acudir al mediodía al paseo de Gracia hecho un figurín y montado en su famosa yegua torda. Esta jaca jerezana, por la que había pagado una fortuna, estaba enseñada: podía y solía recorrer todo el tramo del paseo que va de la calle Caspe a la calle Valencia caracoleando entre los tálburis.¹⁵

Währenddessen haben die Armen sehr wenig Platz zum Wohnen (wenn sie überhaupt ein Dach über dem Kopf haben) und vegetieren, trotz der Stadterweiterung, unter schlimmsten Lebensbedingungen dahin.

Onofre sieht ein, dass er von der Oberschicht niemals so akzeptiert werden wird, wie sie es mit ihresgleichen tun:

En estos obsequios y en la adulación constante de que era objeto se veía su riqueza y su poder; por lo demás seguía siendo un marginado. [...] Todo esto no le había redimido de sus orígenes oscuros a los ojos de la sociedad. Acudían a él porque le necesitaban, pero luego fingían no recordarlo, su nombre siempre aparecía omitido de las listas.¹⁶

Doch anstatt über diese Tatsache wütend und verletzt zu sein, zeigt unser unnahbarer Protagonist nur Verachtung für die Schwächen der Oberschicht und dafür, dass die Adligen und angesehenen Reichen ihn um Geld bitten müssen, da sie

¹¹ MENDOZA 1987, 165.

¹² MENDOZA 1987, 166.

¹³ MENDOZA 1987, 183-191.

¹⁴ <http://www.rwth-aachen.de/romanistik/studium/material/Rieger/MESWS0405/Vortrag.htm> (02.04.07).

¹⁵ MENDOZA 1987, 153.

¹⁶ MENDOZA 1987, 233.

selber nicht ausreichend davon besitzen. Seine Verachtung ist ganz deutlich zu spüren, als er über ihre Art mit dem Geld umzugehen und über ihre Art Geld zu verdienen spricht:

Los prohombres de la ciudad lo admiraban, no tanto por la forma en que había sabido ganar el dinero, como por la forma en que sabía gastarlo. Para ellos el dinero constituía un fin en sí; en sus manos nunca fue un medio para hacerse con el poder; nunca se les ocurrió usarlo para tomar en sus manos las riendas del país, para moldear la política gubernamental conforme a sus postulados.¹⁷

So lebt Onofre den Rest seines Lebens als reicher Mann in einer Gesellschaft, in der er nicht dazugehören kann und sein Leben endet damit, dass er sich bei einer Fahrt in einem Heißluftballon, die auch als eine Art Himmelfahrt angesehen werden könnte, in einer mythischen Vertikalen verliert¹⁸:

Los que seguían las evoluciones de la máquina desde Montjuich y los que alertados por el ruido de los motores habían salido a los balcones o habían subido a los terrados vieron cómo la máquina voladora desviaba su rumbo hacia el mar, como si la empujara un viento repentino de poniente. Lejos de la costa perdió altura, luego se remontó unos instantes y por último se desplomó en el mar.¹⁹

Vielleicht möchte Mendoza mit dem Tod oder Verschwinden Onofres auch den Abstieg Barcelonas aufzeigen:

Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona la ciudad había entrado en franca decadencia.²⁰

Denn als Onofre als Junge in Barcelona ankommt, ist die Stadt wirtschaftlich und gesellschaftlich ganz 'unten'. Mit dem finanziellen Aufstieg Onofres steigt auch Barcelona auf: die beiden Weltausstellungen 1888 und 1929, die Stadterweiterung und die Einverleibung von Nachbargemeinden sind Ausdruck dieser Entwicklung. Außerdem verhilft Onofre der Stadt zu Ansehen und Akzeptanz, da er das gesellschaftliche Leben mit seinem Reichtum unterstützt.

Schon zu Beginn des Romans erwähnt Onofre seine Zuneigung zu Barcelona:

Aún estaba bajo el influjo de la novedad; sentía como todos los recién llegados la fascinación de la gran ciudad.²¹

Diese Faszination bestätigt Onofre nochmal am Ende der Erzählung, kurz bevor er abstürzt. Er beschreibt wie sehr sich das Leben in Barcelona seit seiner Ankunft als Junge verändert hat und wie sehr er mit der Stadt verbunden ist:

Ay, Barcelona [...] ¡qué bonita es! ¡Y pensar que cuando yo la vi por primera vez de todo esto que vemos ahora no había casi nada! Ahí mismo empezaba el campo, las casas eran enanas y estos barrios populosos eran pueblos, iba diciendo con volubilidad, por el Ensanche pastaban las vacas; te parecerá mentira. Yo vivía allá, en un callejón que aún sigue como estaba, en una pensión que cerró hace siglos.²²

Abschließend muss ich betonen, dass es sich leider nicht immer hundertprozentig feststellen lässt, ob die topographischen Beschreibungen Mendozas wahr sind. Denn zum Beispiel durch das Eingreifen der Schutzheiligen der Stadt und anderer himmlischer Erscheinungen in die Stadtentwicklung hebt er den fiktionalen Charakter seiner Erzählung deutlich

¹⁷ MENDOZA 1987, 233.

¹⁸ [www-gewi.uni-graz.at/staff/pfeiffer/materi-
lien/skriptum_grosstadtliteratur.doc](http://www-gewi.uni-graz.at/staff/pfeiffer/materi-
lien/skriptum_grosstadtliteratur.doc) (05.04.07),
53.

¹⁹ MENDOZA 1987, 391.

²⁰ MENDOZA 1987, 394.

²¹ MENDOZA 1987, 16.

²² MENDOZA 1987, 391.

hervor:

Un día, cuando acababa de comulgar, tuvo esta visión: estaba sentado en el sillón de alcalde, en su despacho y entraba un macero a anunciarle una visita. El alcalde se preguntaba si sería un vocal, un delegado. Dice ser, interrumpió el macero las conjeturas, un caballero de Olot. Sin más entró el visitante y salió el macero. El alcalde quedó sobrecogido. El visitante despedía rayos y un halo de luz lo circundaba. El alcalde advirtió con extrañeza que la piel del visitante era plateada, como si la llevara embadurnada de tintura de plata. Los cabellos, que le llegaban hasta los hombros, eran hilos de plata. También la túnica tenía un reflejo mate, como si todo en el visitante estuviera hecho de una aleación sobrenatural.²³

Dem Leser wird bewusst gemacht, dass nicht alle Beschreibungen in der Erzählung wahrheitsgemäß wiedergegeben sind.²⁴

"Fakten werden mit Legenden, Realität wird mit Fiktion ausgeschmückt."²⁵

DIE ARBEITER

Besonders erwähnenswert ist die Situation der Arbeiter in der Zeit zwischen 1888 und 1929, nicht nur weil die Arbeiter maßgeblich zur Ermöglichung der beiden Weltausstellungen beitragen, sondern vor allem weil sie unter schlimmsten Bedingungen ihren Anspruch auf Leben behaupten müssen. Ich denke außerdem, dass Eduardo Mendoza großen Wert auf die Beachtung dieses Problems legt, da er in seinem Roman ausführlich auf die unterschiedlichen Lebensbedingungen von arm und reich eingeht.

²³ MENDOZA 1987, 167.

²⁴ <http://www.rwth-aachen.de/romanistik/studium/material/Rieger/MESWS0405/Vortrag.htm> (02.04.07).

²⁵ SCHWARZBÜRGER 1998, 150.

WOHNORTE DER ARBEITER

Die Arbeiter in Barcelona führen zu dieser Zeit ein beschwerliches, wenn nicht sogar erbärmliches Leben. Sie wohnen hauptsächlich in der Barceloneta am Hafen, im Barrio gótico, am Stadtrand und später auch in Barackenvierteln nahe des Ausstellungsgeländes der zweiten Weltausstellung:

En los baldíos contiguos al recinto de la Exposición había crecido una población entera de barracas; en este villorrio malvivían millares de inmigrantes.²⁶

Um dieser Art von Leben entgegenzuwirken, wird die Stadt erweitert. Doch auch die Erweiterung führt nicht zu der erhofften Verbesserung. Es sollen Frei- und Grünflächen entstehen, so dass die Menschen nicht mehr auf engstem Raum zusammenleben müssen. Doch aufgrund von Geldgier und mangelnder Regelungen entstehen nach und nach dicht an dicht gebaute, hohe Blöcke, die schnell überfüllt sind und trotzdem nicht allen Menschen Platz bieten können:

[...] dividían cada parcela en dos mitades, edificaban en una de las mitades y vendían la otra mitad al precio que habían pagado por las dos mitades juntas. Como es natural, el que compraba esta segunda mitad procedía del mismo modo, esto es, dividiéndola por la mitad; y así sucesivamente.²⁷

Also müssen die armen Menschen weiterhin auf engstem Raum zusammenleben und ihren Wohnraum teuer bezahlen. Doch ohne vorhandenes Kapital besteht kaum eine Chance ein festes Dach über dem Kopf zu bekommen.

Deshalb leben viele Menschen in den so genannten Barackenvierteln, die sich zum

²⁶ MENDOZA 1987, 387.

²⁷ MENDOZA 1987, 184.

Teil neben dem Ausstellungsgelände der Weltausstellung befinden oder auch in anderen Randgebieten der Stadt.²⁸

Wie der Name Baracke schon nahelegt, leben die Menschen dort zusammengepfercht in selbst aufgestellten Hütten, die ihnen kaum Schutz vor Kälte oder Regen bieten können:

Nadie sabía quién había dispuesto las barracas de tal modo que formaran calles ni quién había alineado estas calles para que se cruzaran perpendicularmente entre sí. A la puerta de algunas barracas había unos cajones de madera en cuyo interior se criaban conejos o pollos; la tapa de los cajones había sido reemplazada por un trozo de tela metálica; así se podían ver los animales hacinados.²⁹

Die Wohnungssituation in Barcelona ist so schlecht, dass die Menschen diese Baracken nicht nur als Übergangslösung ansehen, sondern sie als ihr neues Zuhause und als einen festen Wohnsitz betrachten:

Lo inquietante de este fenómeno, lo peor del barraquismo, era su carácter de permanencia: de sobra se veía la voluntad de permanencia de los barraquistas, su sedentariedad.³⁰

Die Menschen sind froh, dass sie überhaupt ein Dach über dem Kopf haben und nicht auf der Straße leben müssen. Auch wenn sie unter erbärmlichen Bedingungen leben:

En las ventanas de las barracas más miserables había cortinas hechas de harapos; con piedras encaladas delimitaban jardines ante las barracas, en estos jardines plantaban tomates, con latas de petróleo vacías hacían tiestos en los que crecían geranios rojos y blancos, perejil y albahaca.³¹

Um etwas gegen den 'Barackismus' zu

²⁸ MENDOZA 1987, 387.

²⁹ MENDOZA 1987, 387.

³⁰ MENDOZA 1987, 356.

³¹ MENDOZA 1987, 356.

unternehmen, werden Wohnblöcke oder auch sogenannte Billighäuser gebaut, in denen die Menschen unterkommen sollen. Aber diese aus billigstem Material errichteten Häuser können nicht wirklich dazu beitragen, dass sich die Wohnsituation verbessert:

Para remediar esta situación las autoridades fomentaban y subvencionaban la construcción de grandes bloques de viviendas llamadas «casas baratas». En este tipo de casa no sólo era barato el alquiler: los materiales empleados en su construcción eran de calidad ínfima, el cemento era mezclado con arena o detritus, las vigas eran a veces traviesas podridas desechadas por los ferrocarriles, los tabiques eran de cartón o papel prensado. Estas viviendas formaban ciudades satélites a las que no llegaba el agua corriente, la electricidad, el teléfono ni el gas; tampoco había allí escuelas, centros asistenciales ni recreativos ni vegetación de ningún tipo. Como también carecían de transportes públicos sus habitantes se desplazaban en bicicleta. La pendiente pronunciada de las calles de Barcelona resultaba extenuante para los ciclistas, que ya llegaban cansados al trabajo, en el cual a veces fallecían. Las mujeres y los enanos preferían el triciclo, más cómodo y seguro, aunque menos ligero y práctico. En las casas baratas las instalaciones eran tan deficientes que los incendios y las inundaciones eran cosa de todos los días.³²

Dadurch dass in Barcelona zwei zeitlich nah beieinanderliegende Weltausstellungen stattfinden, werden natürlich viele arbeitssuchende Menschen in die Stadt gelockt. Die Menschen kommen von überall her und die dicht bevölkerte Stadt hat kaum Platz um noch mehr Menschen aufzunehmen:

En estas obras y en las de la Exposición trabajaban muchos millares de obreros; peones y albañiles venidos de todas partes de la península, sobre todo del sur. Llegaban en

³² MENDOZA 1987, 356.

trenes abarrotados a los andenes de la estación de Francia, recientemente ampliada y renovada. Como siempre la ciudad no tenía capacidad para absorber este aluvión. Los inmigrantes se alojaban en chamizos, por falta de casa. A estos chamizos se les llamó «barracas». Los barrios de barracas brotaban de la noche a la mañana en las afueras de la ciudad, en las laderas de Montjuich, en la ribera del Besós, barrios infames llamados «La Mina», el «Campo de la Bota» y «Pekín».³³

Die Menschen, die keinen Platz mehr in Baracken oder anderen Unterkünften finden, haben keine andere Wahl als auf der Straße zu schlafen. Manche haben Decken um sich zu schützen, andere wiederum versuchen sich mit Zeitungspapier zu wärmen.³⁴

Práxedes Zancada describe la Situation der Arbeiter in *Der Arbeiter in Spanien* (1902) folgendermaßen:

Los obreros vivían en buhardillas y en cuartos oscuros, lóbregos e insalubres, no podían proporcionar a sus hijos la educación más rudimentaria, ni vestirse con regular aseo, ni comer alimentos sanos y nutritivos. Trabajaban faltos de condiciones de seguridad, sobre andamios resquebrajados, en fábricas insalubres o en minas peligrosas. Las instituciones patronales de socorros eran escasas y deficientes, y el destino del obrero enfermo era el camastro de un hospital.³⁵

Ähnliches spiegelt sich auch in dem Bericht *Die ungesunden Wohnungen in Barcelona* (1890) von Pedro García Farias wider:

[...] pisos de mezquina altura, subdivididos en muchos compartimientos que se fraccionan en piezas pequeñísimas, en las cuales el cubo de aire respirable es de todo punto insuficiente para que éste reúna condiciones de tal, y permita el desarrollo de la vida en circunstancias normales... El aire está viciado de

suerte que mata en lugar de dar vida, ataca a los niños en el mismo seno de su madre y les conduce a una decrepitud precoz a través de la anemia, de la escrófula, del raquitismo y el tubérculo.

En muchísimas casas de los barrios bajos [...] la familia humana se rebaja al punto de confeccionar los alimentos en la propia habitación en que deposita sus heces, cuyas miasmas y olores han de producir indudablemente la insalubridad de aquéllos. [...] Quedé sorprendido de que la vida humana pudiera siquiera desarrollarse en tan detestables condiciones.³⁶

Überall verbreiten sich Krankheiten, denen die Angehörigen der Unterschicht nicht entkommen können, da sie auf engem Raum zusammenleben und sich sofort gegenseitig anstecken:

Había barrios enteros aquejados de tifus, viruela, erisipela o escarlatina. Encontró casos de clorosis, cianosis, gota serena, necrosis, tétanos, perlesía, aflujo, epilepsia y garrotillo. La desnutrición y el raquitismo se cebaban en los niños; la tuberculosis en los adultos; la sífilis en todos. Como todas las ciudades, Barcelona había sido visitada periódicamente por las plagas más terribles. En 1834 el cólera había dejado a su paso 3.521 muertos; veinte años más tarde, en 1854, 5.640 personas habían caído víctimas de esa misma enfermedad.³⁷

Trotz der offensichtlichen Notstände gibt es nur wenig Menschen, wie zum Beispiel den oben genannten Pedro García Farias, die sich für eine Verbesserung dieser Situation aussprechen. Es herrscht noch nicht die öffentliche Meinung vor, dass alle Menschen ein gewisses Anrecht auf ein normales Leben haben. Ganz im Gegenteil sind die Menschen eher der Ansicht, dass jeder nur das verdient, was ihm Gott oder das Schicksal zukommen lassen will.³⁸

³³ MENDOZA 1987, 355-356.

³⁴ MENDOZA 1987, 358.

³⁵ MENDOZA/MENDOZA 2003, 193.

³⁶ MENDOZA 1987, 193-195.

³⁷ MENDOZA 1987, 22.

³⁸ MENDOZA/MENDOZA 2003, 197-198.

Da der enorme Bevölkerungszuwachs zu großen Teilen durch die Immigrationswellen zu Zeiten der Weltausstellungen verursacht wird, fordern viele Bewohner Barcelonas die Rückkehr dieser Immigranten in ihre Heimat. Doch dies ist natürlich auch keine Lösung, denn für die Rückreise wird Geld benötigt, welches logischerweise nicht vorhanden ist. Auch von Seiten der Arbeiter kann nicht viel bewirkt werden, denn leider gibt es zu dieser Zeit noch keine öffentlichen Organisationen, die ihre Rechte vertreten können.³⁹

Die Feststellungen und Eindrücke von Práxedes Zancada und Pedro García Farias spiegeln sich sehr deutlich in dem Roman *Mendozas* wider. Er versucht die Realität so in die Handlung miteinzubeziehen, dass der Leser sich sehr gut in die damalige Zeit hineinversetzen kann. Es wird deutlich, dass Mendoza dem Leser die Realität des damaligen Barcelona näherbringen und Geschichte vermitteln möchte. Dieses gelingt ihm sehr gut - ohne dass der Roman für den Leser trocken oder langweilig wird.

ANSTELLUNGEN DER ARBEITER

Es ist nicht immer einfach als gewöhnlicher Arbeiter eine Anstellung zu bekommen. Es ist sehr wichtig Vorkenntnisse zu haben, eine Tatsache die auch Onofre bei seiner Arbeitssuche zu spüren bekommt:

Trató de desempeñar oficios cuya existencia había ignorado hasta entonces: cigarrero, quesero, buzo, marmolista, pocero, etcétera. En la mayoría de sitios donde probó no había trabajo; en otros exigían experiencia. En una confitería le preguntaron si sabía hacer

barquillos; en unos astilleros, si sabía calafatear.⁴⁰

Ohne diese Vorkenntnisse scheint es also nicht sehr leicht zu sein. Alle suchen Arbeit und niemand hat die Möglichkeit sich seinen Job auszusuchen. Es geht nur darum seinen Lebensunterhalt bezahlen zu können.

Viele Menschen der Unterschicht sind auch im Hafen in der Barceloneta als Fischer oder Matrosen beschäftigt. Doch auch diese Berufe bergen viele Gefahren in sich:

Al acercarse a uno de estos bajeles los marineros acodados en la borda le disuadieron de enrolarse. No subas a bordo si no quieres morir, chaval, le dijeron. Le contaron que ellos mismos eran víctimas del escorbuto. Al hablar mostraban las encías ensangrentadas. En la estación de ferrocarril los mozos de cuerda, a quienes el reumatismo apenas dejaba andar, le dijeron que sólo los miembros de cierta asociación podían aspirar con éxito a aquel oficio de esclavos.⁴¹

Es wird also nochmals deutlich, dass selbst gesunde und junge Männer wie Onofre keine Chance haben als Matrosen anzuheuern, da diese Möglichkeit nur Mitgliedern bestimmter Vereinigungen gegeben wird.

Durch die Weltausstellungen 1888 und 1929 werden in Barcelona zusätzlich viele Arbeitsplätze geschaffen, so dass ein sehr großer Anteil der Bevölkerung beschäftigt ist:

En 1887, cuando Onofre Bouvila puso los pies en él, se estaba levantando allí lo que había de ser el recinto de la Exposición Universal. Eso ocurrió a principios o a mediados de mayo de ese año. Para entonces las obras estaban muy avanzadas. El contingente de obreros empleado en ella había alcanzado su máxima dotación, es

³⁹ MENDOZA 1987, 197.

⁴⁰ MENDOZA 1987, 21.

⁴¹ MENDOZA 1987, 21.

decir, cuatro mil quinientos hombres. Este número era exorbitante, no tenía precedente en la época.⁴²

Doch auch die Arbeit auf dem Ausstellungsgelände ist sehr hart. Die Arbeiter sind der Witterung im Sommer und im Winter unmittelbar ausgesetzt:

Aquél fue realmente el invierno más frío de cuantos se recordaban en Barcelona. [...] Para quienes trabajaban al aire libre la situación resultaba dolorosísima. Los obreros de la Exposición Universal sufrían lo indecible en el recinto, abierto al mar y desprotegido del viento. Mientras que en otros lugares parecidos, como el puerto, las labores se habían paralizado temporalmente, en la Exposición se seguía trabajando a ritmo creciente.⁴³

Doch die Männer dürfen sich durch das Wetter nicht erschüttern lassen. Wer einmal nicht zur Arbeit erscheint, wird höchstwahrscheinlich dazu gezwungen sein sich nach einer neuen Stelle umzusehen.

Auch die Frauen und Kinder müssen helfen den Lebensunterhalt zu verdienen. Während die Frauen oftmals als Haushaltshilfen arbeiten können, erledigen die Kinder Botengänge, Arbeiten auf dem Bau oder auf dem Friedhof:

[...] de todos los trabajos, el servicio doméstico era el más descansado. A él se dedicaban por esas fechas 16.186 personas en Barcelona. Los restantes trabajos se desarrollaban en condiciones terribles: las jornadas laborales eran muy dilatadas; los trabajadores tenían que levantarse diariamente a las cuatro o cinco de la mañana para acudir a sus puestos puntualmente. Los sueldos eran muy bajos. Los niños trabajaban a partir de los cinco años en la construcción, en el transporte, incluso en los camposantes, ayudando a los sepultureros.⁴⁴

Doch nicht jeder findet einen Job und

⁴² MENDOZA 1987, 35.

⁴³ MENDOZA 1987, 82-82.

⁴⁴ MENDOZA 1987, 21-22.

somit halten sich viele Menschen mit Diebstahl oder anderen illegalen Geschäften über Wasser. Auch Onofre gerät schnell auf die schiefe Bahn. Nachdem er eine Zeitlang sein Geld mit Diebstählen verdient hat, arbeitet er bald als Schläger für einen kriminellen Anwalt:

- Me han dicho que tú vales - le dijo a Onofre Bouvila cuando se vio encerrado con él en el títburi -, que te mueves bien. Trabajarás para mí.

- ¿En qué consiste el trabajo? - preguntó Onofre.

- En hacer lo que yo diga - dijo don Humbert Figa i Morera - y en no hacer preguntas a destiempo. La policía está al corriente de tus actividades. Sin mi protección ya estarías en la cárcel. La alternativa no es otra que ésta: o trabajas para mí o te caen veinte años.

Trabajo para don Humbert de 1888 a 1898, el año en que se perdieron las colonias.⁴⁵

Es ist also nicht erstaunlich, dass die Menschen, die keine gute Arbeit bekommen, auf die schiefe Bahn geraten und auf andere Weise versuchen ihr Geld zu verdienen.

Wie schon erwähnt gibt es zu dieser Zeit noch keine Organisationen, die die Rechte der Arbeiter vertreten und sich für angemessene Tätigkeiten einsetzen können. Es gilt das Recht des Stärkeren, des Reicheren und des Mächtigeren. Es gibt kaum Arbeitsplätze, die menschlich erscheinen und die den Menschen nicht zermürben.

DER ANARCHISMUS

Die Situation scheint ausweglos und die Menschen sind unzufrieden:

[...] entre los albañiles de la Exposición reinaba el descontento. Habían pedido que les fueran aumentados los jornales en 0,50 pesetas diarias o que les fuera rebajada en una hora la jornada. La Junta respondió a esto negativamente: los

⁴⁵ MENDOZA 1987, 123.

presupuestos ya están aprobados, alegó, y no está en nuestros manos modificarlos. Esta respuesta era muy manida. Corrían rumores de huelga que inquietaban a la Junta.⁴⁶

Einige Arbeiter schließen sich in anarchistischen Gruppierungen zusammen, die für Gerechtigkeit kämpfen und sich an den Reichen rächen wollen.

Viele Anhänger der anarchistischen Bewegung sind überzeugt, dass vom Staat nichts als Grausamkeit erwartet werden kann und dass man diesen genauso mit Gewalt bekämpfen müsse, um Zugeständnisse zu erlangen. So bildeten sich kriegerische Gruppen, die zu allem bereit und äußerst gefährlich sind. Da es ihnen aber an Organisation und Führung mangelt, können sie nicht viel bewirken.⁴⁷

Natürlich schließen sich nicht alle Menschen dem Anarchismus an, aber es wird durchaus versucht, die Menschen zu überzeugen dieser Gruppierung beizutreten. Auch unser Protagonist Onofre verpflichtet sich anfangs für die Anarchisten zu arbeiten, indem er Pamphlete verteilt: "Válgame Dios, no sé cómo he venido a convertirme en propagandista del anarquismo."⁴⁸

Die Polizei ist sich der Gefährlichkeit dieser Gruppen bewusst und verfolgt sie auf das Schärfste. Auch der 'Vorgesetzte' Onofres beklagt sich über die tägliche Unsicherheit in der er lebt:

Aquél se lamentaba sin cesar del encono con que la policía iba tras él desde hacía varios años; esto le obligaba a llevar aquella vida de ostracismo; él era un hombre de acción, para él la inactividad era la peor de las torturas, o así lo creía entonces.⁴⁹

Er empfiehlt Onofre sich in Acht zu nehmen und einen Decknamen anzunehmen, falls die Polizei ihn beim Verteilen der Pamphlete erwischen sollte. Sie müssen sehr bedacht vorgehen:

Si nos encontrásemos en alguna parte, harás como si no nos conociéramos, dijo acto seguido. No des a nadie esta dirección ni hables jamás de mí ni de la persona que te ha enviado, aunque te maten, agregó con solemnidad. Si alguien te pregunta cómo te llamas, di que Gastón: éste será tu apodo. Y ahora vete: cuanto más breves sean nuestros encuentros, tanto mejor.⁵⁰

Trotz der mangelnden Organisation der Anarchisten und der stetigen polizeilichen Überwachung gelingt es ihnen, mehrere Anschläge in der Öffentlichkeit (unter anderem am 7. November 1892 auf das Theater Liceo) durchzuführen⁵¹:

Así empezaron las décadas negras del terror: no había acto público, desfile, procesión ni espectáculo donde no pudiera producirse de pronto la temida explosión de un artefacto. Ensordecidos por esta explosión y cegados por el humo los supervivientes buscaban luego entre las víctimas a sus familiares o amigos; otros huían en todas direcciones, con los ojos desencajados y la ropa cubierta de sangre, sin detenerse a comprobar si estaban heridos de muerte o si habían salido ilesos del atentado. Allí donde se congregaba la gente de bien, allí hacían sentir ellos con más saña el peso de su ira y su desesperación.⁵²

Der Bombenanschlag auf das Liceo hat verheerende Folgen. Viele unschuldige Zivilisten werden verletzt, und es setzen sofort Polizeirazzien ein, um die Schuldigen zu ermitteln und verurteilen zu können. Die Zahl der Festgenommenen ist so groß, dass die Kerker nicht ausreichen und mehrere Schiffe für die Gefangenen hergerichtet werden müs-

⁴⁶ MENDOZA 1987, 69.

⁴⁷ MENDOZA/MENDOZA 2003, 204.

⁴⁸ MENDOZA 1987, 51.

⁴⁹ MENDOZA 1987, 55.

⁵⁰ MENDOZA 1987, 32.

⁵¹ MENDOZA/MENDOZA 2003, 208.

⁵² MENDOZA 1987, 162.

sen.⁵³

Auch in Mendozas Erzählung werden Onofres Wirt Señor Braulio, seine Tochter und seine Frau festgenommen:

La Guardia Civil vino y se llevó al señor Braulio, a la señora Ágata y a Delfina. [...] Según cuentan, la chica, el adefesio ése, era de una banda de malhechores, de esos que llaman anarquistas.⁵⁴

Gerade Anschläge auf Orte, an denen die Angehörigen der Bourgeoisie verkehren, führen dazu, dass sich die Oberschicht entschlossen gegen die Anarchisten stellt. Die Anschläge gehen nicht nur gegen den Staat, sondern auch gegen sie, und sie können sich nicht mehr überall sicher fühlen. Dass jedoch nicht alle Anarchisten diesen gewalttätigen Gruppierungen beitreten, sondern dass es durchaus auch Anarchisten gibt, die nichts anderes als weltweite Eintracht anstreben (und gegen Gewalt sind), ist den Reichen nicht bewusst:

Für den rechtschaffenen Bürger verschmolzen sämtliche Anarchisten zu einer einzigen Person, Inbegriff des Satans, schrecklich, stinkend, bärtig, immer auf der Lauer, allzeit bereit, seine unheilvollen Vorsätze umzusetzen, nämlich die Tochter des Bürgers zur Praxis der freien Liebe und seine Arbeiter zum Streik zu verführen, seine Fabriken in Brand zu stecken und ihm selbst den Hals abzuschneiden.⁵⁵

Auch die Tatsache, dass diese Gruppierungen aus der Not der Armen und der Ungerechtigkeit ihnen gegenüber entstehen, wird von den Reichen stets verdrängt. Sie bezeichnen die Anarchisten als "perros rabiosos"⁵⁶ und sind dafür, dass man diese bekämpft. Diese Tatsache

macht eine Beschreibung von Don Humbert Figa i Moreras deutlich (der kurzzeitige Chef und später auch Schwiegervater Onofres), der zwar einen nicht ganz makellosen Ruf in der Oberschicht hat, dieser aber trotzdem angehört:

Él siempre que las circunstancias lo permitían repudiaba la violencia, se mostraba partidario de reprimir con mano durísima a los anarquistas, a quienes no vacilaba en apodar «perros rabiosos» y ensalzaba la política sanguinaria con que el Gobierno trataba de restablecer el orden. Esta actitud por fuerza había de encontrar un eco favorable entre los miembros de la alta burguesía con quienes marginalmente se relacionaba.⁵⁷

In seinem Roman versucht Mendoza, diese Stimmung in der Bevölkerung wiederzugeben. Der Anarchismus spielt eine große Rolle, und Mendoza bringt ihn immer wieder zur Sprache. Er lässt den Leser die Spaltung der Gesellschaft spüren.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

MENDOZA, E.: *La ciudad de los prodigios*, Barcelona 1987.

SEKUNDÄRLITERATUR

MENDOZA, E./ MENDOZA, C., *Barcelona modernista*, Barcelona 2003 [dt. Übers.: MENDOZA, E./ MENDOZA, C., *Barcelona - Eine Stadt erfindet die Moderne*, Frankfurt am Main/Leipzig 2006].

SCHWARZBÜRGER, S., *La novela de los prodigios: die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*, Berlin 1998.

⁵³ MENDOZA/MENDOZA 2003, 208.

⁵⁴ MENDOZA 1987, 111.

⁵⁵ MENDOZA/MENDOZA 2003, 205-206.

⁵⁶ MENDOZA 1987, 162.

⁵⁷ MENDOZA 1987, 162.

INTERNETSEITEN

<http://www.rwth-aachen.de/romanistik/studium/material/Rieger/MESWS0405/Vorortrag.htm> (02.04.07).

http://www-gewi.uni-graz.at/staff/pfeiffer/materialien/skriptum_grossstadtliteratur.doc (05.04.07).

**Espacios heterotópicos en
El Cielo del Infierno de David Castillo**

Jill Teichgräber
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

LABERINTO

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.¹

En la religión existen el cielo como espacio de revelación y el infierno como espacio de castigo. En la literatura existe el “cielo del infierno” como un espacio de esperanza.

El espacio en el que vivimos [...] es un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas. [...] vivimos dentro de una red de relaciones que delinean lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer.²

Estamos en medio de la Transición en los años ochenta. Dani Cajal, activista ácrata, pasa unos meses de detención en la cárcel Modelo de Barcelona por formar parte de un grupo revolucionario. A la salida, intenta reorganizar su vida con su novia, pero ella ha abandonado la lucha política

y se está hundiendo en la ruina de las drogas.

No quiero dar un resumen completo. A lo largo del trabajo mencionaré los contenidos importantes para entender el “Ciudad-Texto”³ mientras examino los distintos espacios preguntándome:

¿Qué espacios existen y por qué son importantes para poder “leer” una ciudad como Barcelona en los años ochenta?

En primer lugar abordo el espacio heterotópico en general, basado en la tesis de Michel Foucault. Sobre la base de la cárcel se profundizará en “lo heterotópico” con el fin de indagarlo.

Mi interés se centra en la cárcel, es decir en la cárcel Modelo y los espacios que aparecen dentro de ese emplazamiento. Pasaré después a los lugares de transición: quiero ampliar el término “heterotopía” para dar lugar también a espacios no-reales, espacios formados por la literatura y música, espacios imaginarios. El penúltimo punto será la investigación de espacios que contiene complementos simbólicos. Terminaré con una declaración que va a resumir los distintos espacios.

Por medio del protagonista Dani, como testigo de lo narrado, descubrimos las dimensiones de los espacios en el *Cielo del infierno* de David Castillo. Con ese trabajo quiero señalar que la recuperación de espacios humanos no solamente existe a través de espacios heterotópicos sino también a través de la memoria que se extiende en la ficción.

¹ BORGES 2001, 364.

² FOUCAULT 1996, 38.

³ GALLE 2005, 8.

MICHEL FOUCAULT,
DES ESPACES AUTRES

BARCELONA

Michel Foucault, el filósofo francés del siglo pasado, planteó en su teoría *Des espaces autres* del año 1967 un término preciso, que está relacionado con lo que entendemos como un espacio heterogéneo, como un espacio del mundo contemporáneo. Se concentra en el análisis de emplazamientos que están en relación con todos los otros emplazamientos pero con las propiedades de éstos alteradas —lo cual provoca la contradicción entre unos y otros—, y que pueden dividirse en dos tipos básicos.

Por un lado está la utopía, un espacio irreal. Platón había descrito una posible utopía en su modelo de la *Politeia* que influyó en las sucesivas utopías. Fue Tomás Moro quien utilizó la palabra en el año 1516 por primera vez en su libro *Utopía*. *Utopía* es la descripción de un estado ideal. La palabra es un juego entre las palabras griegas *ou-topos*⁴, que significa no lugar, y *eu-topos* que significa lugar hermoso. La república “Utopía” es una supuesta isla, en forma de media luna, que no existe; un lugar soñado en el que la sociedad puede vivir de manera ideal. Es una nación limpia y ordenada, donde no existe la propiedad privada ni la diferencia de clases. El estado tiende a fomentar la paz, las artes y las ciencias.

Por otro lado existen “especies de utopías efectivamente realizadas.”⁵ Son lugares reales y efectivos que, sin embargo, son al mismo tiempo, anti-lugares o contra-emplazamientos; es decir: su valor como

“espacio” es más puramente nominal que real y efectivo, porque estos lugares son de diferente manera que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan. Foucault los llama, por oposición a las utopías, las heterotopías.

La palabra “hetero” viene del griego y significa *otro*. Entonces se puede decir que una heterotopía es un “otro-lugar”. Heterotopías son los “no-lugares”, los espacios externos que son a la vez reales e imaginados. Según el filósofo se proyecta la consciencia de la cultura en las heterotopías. Foucault se plantea que “tal vez no se encuentre una sola forma de heterotopía que sea absolutamente universal”.⁶ Pero hay rasgos concretos para detectar las heterotopías:

- Existen en toda civilización
- Son localizables
- Tienen una función
- Suponen un sistema de apertura y de cierre
- son un orden transformado, un nuevo subsistema funcional en la sociedad
- pueden yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios que son en sí mismos incompatibles.⁷

A lo largo de la novela voy a explicar unas heterotopías que aparecen en el mundo creado por Castillo, especialmente en el de Barcelona.

Las heterotopías pueden ser lugares de encuentros como el bar vegetariano en el barrio gótico en el que el protagonista busca drogas. Pueden ser también lugares de diversión como un parque de atracciones como el “Heide Park Soltau” o el “Tibidabo”, lugares de curación (clínica psiquiátrica), de ciencia como la biblioteca

⁴ RITTER 2001, 510.

⁵ FOUCAULT 1996, 39.

⁶ FOUCAULT 1996, 40.

⁷ FOUCAULT 1996, 40-46.

dentro de la cárcel, de separación (la cárcel Modelo), etc.

Una cultura, como la conocemos hoy en día, no podría vivir sin ese subsistema funcional. Las heterotopías son indispensable.

En el párrafo siguiente va a estar profundizando el tema de la heterotopía a lo largo del ejemplo concreto de la Modelo, la cárcel en la que Dani tenía que aguantar unos meses.

HETEROTOPÍA DE DESVIACIÓN

Cuando Foucault habla de heterotopías de desviación, está hablando de lugares marginados, aislados de la vida cotidiana, en los que se meten las personas que se han comportado de manera desviada con respecto a las normas de la sociedad. Son los enfermos, los viejos, los criminales, los asesinos o en el caso de Dani comenta la novela: "Dani Cajal tenía 24 años y la policía lo consideraba un activista y propagandista peligroso."⁸

Foucault explica que "[...] hay lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad y al medio humano en el interior del cual viven, en estado de crisis"⁹o sea estado de desviación. Tales lugares pueden ser centros de recuperación, clínicas psiquiátricas, geriátricos, hospitales o cárceles.



Vincent van Gogh,
Die Runde der Gefangenen

La institución de la cárcel no es tan joven como la legislación penal. A lo largo de la Historia la finalidad de la cárcel ha cambiado en la mayoría de los países. Antes era un simple medio de retención para las personas que esperaban un castigo pero durante el siglo XIX se convirtió en una condena en sí misma.¹⁰

Hoy en día una cárcel tiene las funciones de proteger a la sociedad de los individuos peligrosos, de castigar los delincuentes, de disuadir a quienes pretenden cometer actos criminales y de reeducar al detenido para su reinserción en la sociedad. Ese órgano es indispensable para mantener un orden dentro de una sociedad. En efecto, una cárcel cumple las características de una heterotopía:

La prisión existe en la mayoría de todas las civilizaciones, es localizable, se puede denotar como un nuevo subsistema funcional y además puede yuxtaponer real múltiples espacios dentro de la institución. Supone un sistema de apertura y de cierre. Eso significa que a la vez aíslan los lugares heterotópicos y los vuelven penetrables.

Una cárcel forma parte a las heterotopías de desviación porque no es como otras heterotopías en que uno tiene la

⁸ CASTILLO 2001, 29.

⁹ FOUCAULT 1996, 40.

¹⁰ FOUCAULT 1994, 295-297.

posibilidad de entrar y salir cuando quiera. Por lo general los individuos entran de manera involuntario en los lugares de desviación. Hay excepciones como por ejemplo en las casas de reposo en que entra gente voluntariamente para recuperarse. Las personas que están en centros geriátricos tienen la muerte como exclusión. Hay un ejemplo precioso: el de aquél que siempre quiere volver a la prisión para no tener que dormir en la calle. Es Charlie Chaplin que ve la cárcel como lugar de protección y de alimentación.¹¹ Para él la cárcel tiene otro significado. Sería más una "heterotopía de protección". Para Dani es al revés. Es el "infierno"¹², el "cementerio de hombre"¹³ y "el laberinto de soledad"¹⁴.

LA MODELO COMO HETEROTOPÍA DE DESVIACIÓN

"Dani Cajal había pisado la trampa de su tumba en una de las algaradas habituales de finales de los setenta."¹⁵ La cárcel Modelo fue para él la "estación donde su tren se detuvo".¹⁶



La Modelo

¹¹ CHAPLIN 1918.

¹² CASTILLO 2001, 52.

¹³ CASTILLO 2001, 20.

¹⁴ CASTILLO 2001, 21.

¹⁵ CASTILLO 2001, 22.

¹⁶ CASTILLO 2001, 29.

La Modelo de Barcelona fue construida en 1901 por Domènech Estapà en forma de panóptico, que aún hoy le confiere unas características que se quiere conservar, tanto por sus posibilidades de transformación en lugares públicos, como por su potencia simbólica. En este anti-paraiso fue ejecutado, el 2 de Marzo de 1974, el último preso político de la dictadura de Franco: Salvador Puig Antich.

Como el protagonista sabemos de David Castillo que fue partidario, de la CNT, el grupo militante, y ha pasado efectivamente unos meses en la cárcel. Él dice:

El tiempo con la militancia "comporta represión, detenciones y alguna temporadilla en la Modelo, una infecta prisión llena de enfermedades y de parásitos, que se convierte en mi auténtica universidad."¹⁷

La Modelo no es solamente una institución simbólica para la capital catalana también tiene un gran significado para el protagonista Dani.

La novela da al lector, por diversos detalles la impresión de que la "infecta prisión llena de enfermedades" subraya la vida complicada de Dani y de su alrededor y que es en efecto una de sus muchas estaciones del sufrimiento. Está descrito como un espacio "negro, negro como el negro bien negro de un poema [...] de Dani."¹⁸

Siguiendo los pasos del protagonista Dani, -el flâneur- descubrimos la ciudad de los años ochenta. El narrador indica al lector ciertos rasgos con los que se construye poco a poco un andamiaje de la ciudad. Efectivamente podemos leer la Barcelona de Castillo como un texto. Con palabras ha construido una ciudad que es reconocible pero distinto a la Barcelona real. A

¹⁷ CASTILLO 2001, 13.

¹⁸ CASTILLO 2001, 166.

través de las citas siguientes se crea una imagen del lugar en que está situada la Modelo:

[...] mientras paseaba por enésima vez por el patio, desde el que sólo se veían los áticos de los edificios de la *avenida Infanta Carlota* y el cielo, intentaba explicarse qué estúpido resorte le había catapultado hacia aquel hoyo de la inmundicia humana y a las galeras del aburrimiento [...].¹⁹

En el silencio absoluto de la noche podía escuchar los cambios del temporizador del semáforo de la *calle Provenza*.²⁰

Desde la celda escuchó [Dani] los gritos agónicas de una gitana que hablaba con su hombre. [...] Otras, prostitutas, enseñaban las tetas desde la acera frente al muro de la *calle Rosellón*.²¹

[...] compartían desgracias y horas muertas en el inquietante centro penitenciario de la *calle Entenza*[...].²²

A unos ciento cincuenta metros de la puerta principal de la Modelo, la amplia *avenida de Roma* mostraba un aspecto desolador.²³

[subrayado por la autora]

Dentro de la cárcel heterotópica existe otra heterotopía de desviación: la enfermería en que tiene que entrar Dani para unos días por una herida que se hizo antes de su cautiverio durante las luchas en las calles con la policía. Esa heterotopía de desviación es un lugar particular, por el encuentro de dos partidos: A parte de los prisioneros enfermos hay también enfermos de la policía, vigilantes jurados o de la guardia civil. Para todos cumple ese lugar la misma función.

¹⁹ CASTILLO 2001, 53.

²⁰ CASTILLO 2001, 58.

²¹ CASTILLO 2001, 64.

²² CASTILLO 2001, 56.

²³ CASTILLO 2001, 56.

“NADA SERÍA COMO ANTES”²⁴.

LA TRANSFORMACIÓN DE INDIVIDUOS POR HETEROTOPÍAS

A lo largo de la novela el lector se da cuenta de que la estancia en el “infierno” es solamente una etapa de horror para Dani. Pero es la etapa más caracterizada de todas: “La expresión de la cárcel era una reja dibujada en los músculos de la cara.”²⁵ Dani se siente allí desvalido como un “gorrión atrapado en una mano.”²⁶ Veremos luego que la comparación con la naturaleza animal es un factor importante. Lo que nos interesa ahora es la transformación de las personas que se hallan en una institución inhumana, instaurada por la misma sociedad. Las citas siguientes descubren que espacios heterotópicos influyen en las personas. Me concentro aquí todavía en el de la cárcel. Siendo un producto de la sociedad otras heterotopías influyen también en los individuos pero no necesariamente de manera negativa.

Los versos de su cuaderno mostraban una caligrafía temblorosa, insegura, que no tenía nada que ver con la imagen de militante de principios firmes que había sido.²⁷

Lo trataban como a un animal y él cada día se encontraba *transformado en una bestia feroz*. Era otra forma de derrota, hundirse en los detritus del sistema. Ya le valía, escupía en el suelo, maldecía a Dios y masticaba el vacío para sentir los latidos del cerebro.²⁸

No tenía nada que hacer exepcto aburrirse, recordar y ofucarse.²⁹

[...] Su cuerpo iba perdiendo energías[...]. Del supuesto enemigo, sólo quedaba un niño cadavérico.³⁰

²⁴ CASTILLO 2001, 27.

²⁵ CASTILLO 2001, 20.

²⁶ CASTILLO 2001, 20.

²⁷ CASTILLO 2001, 29.

²⁸ CASTILLO 2001, 20.

²⁹ CASTILLO 2001, 19.

Dani sufre la soledad y al mismo tiempo se atrincheró en ella.

Cuando uno entraba en la espiral del entra y sale, la libertad era un sistema de paréntesis.³¹

Las heterotopías surten efecto en las personas que entran en ellas. Una visita a un circo influye en el niño. Una película de cine influye en el observador, una obra de teatro también, hacer las compras en el Corte Inglés influye en el consumidor. Estar involuntariamente encerrado durante algún tiempo en un espacio influya en el preso sin duda alguna.

Ya el primer día después de su liberación, aunque —o tal vez porque— está con su novia, Maite, Dani siente la misma soledad de que ha sufrido en la prisión. La drogadicta Maite tiene una hija con Dani que aparece pocas veces en la novela porque vive con sus abuelos. La noche de ese día surge de la memoria de Dani una frase de un compañero de la cárcel:

La prisión se extiende en un inmenso círculo a tu alrededor. [...] Admite que eres un naufrago. Si asumes que eres una isla, te encontrarás.³²

Veremos a lo largo de la novela que Dani no se puede liberar de su cruel experiencia. Aquí se confirma la transformación del individuo por las heterotopías, que solamente consigue continuar su vida de manera agradable en cierto modo, si acepta su destino.

DEPENDENCIA MUTUA DE LAS HETEROTOPÍAS Y LA SOCIEDAD

Dani sabe que la cárcel tiene una función temporal para los prisioneros que entran allí y después de haber pasado su pena

pueden salir. La situación de la guardia es distinta. Ellos trabajan en la cárcel "por un destino que les haría estar allí toda la vida [...]. No sabía quién podía ser más desgraciado, si un "interno" que pasaba un determinado período de su vida encerrado o uno de aquellos individuos vestidos con uniformes militares [...].³³

Las heterotopías no tienen el mismo significado para todos. Lo que para algunos funciona como una heterotopía, puede ser un "no-lugar" para otros y viceversa.³⁴ Esto quiere decir que la cárcel no funciona como heterotopía de desviación para las personas que trabajan allí. Es simplemente el lugar donde ganan su sueldo. No tiene la misma condición a los ojos del delincuente que está allí encerrado y a los ojos del funcionario que trabaja en esa institución cada día.

En cierto modo, los individuos, están mutuamente dependientes. La heterotopía necesita a los trabajadores para cumplir su función en la sociedad y los trabajadores necesitan a la heterotopía como empresario. Y la heterotopía necesita a la gente que entra (en ese caso: los delincuentes) y las personas necesitan a las heterotopías (con excepción de la prisión,) para poder salir de lo cotidiano. La sociedad necesita la heterotopía de desviación para poder vivir en seguridad y para educar a los delincuentes.

Aquí se confirma la idea de que una heterotopía es producto de la sociedad, no funcionaría por sí misma. Necesita a gente que la experimente (y gente que entre). Un burdel no sería un burdel sin las prostitutas. Un circo no sería un circo sin payasos. Una cárcel no lo sería sin

³⁰ CASTILLO 2001, 33.

³¹ CASTILLO 2001, 18.

³² CASTILLO 2001, 87-88.

³³ CASTILLO 2001, 47.

³⁴ AUGÉ 1992, 100-102.

funcionarios. Barcelona no sería Barcelona sin la Modelo, una ciudad no existiría en el siglo XXI sin heterotopías.

LUGARES DE TRANSICIÓN DENTRO DE UNA HETEROTOPÍA DE DESVIACIÓN

Los lugares de transición son lugares reales dentro de la Modelo en los que Dani encuentra posibilidades de salir del horror cotidiano de la prisión por medio del recuerdo, del sueño o sea de la imaginación. No solamente es un huir de la realidad para el protagonista, al mismo tiempo Castillo crea otra posibilidad de contar de la ciudad a través del protagonista. Eligió la denominación "lugar de transición" porque son estos lugares los que provocan que Dani pueda dejar de vivir en el presente durante un momento para entrar en lo imaginario.

Un lugar está dentro de su celda. Cada día Dani trepa al alféizar desde donde puede ver un trozo de libertad y recuerda las calles y plazas de Barcelona:

[...] se agarraba a los barrotes para ver el cielo del crepúsculo[...]. La plenitud del azul del cielo sobrevolaba una ciudad invisible más allá del pequeño ángulo de su punto de fuga particular [...]

Desde su esquina del infierno, Dani recordaba y reía. Examinaba los cirros inclinados en el azul que saludaban a los tejados. Las intensas coloraciones del cielo al alba o al atardecer escapaban en líneas infinitas de su mirada hacia el final del horizonte. Las imágenes le ofrecían una dosis mínima de libertad. Le alegraba pensar que también las había visto fuera de la trampa. No había nada como esperar el alba en *la Rambla*.³⁵

Otro lugar de transición lo conforma el patio que es muy similar al lugar del alféizar:

Dani se paseaba por el patio de la Modelo, arriba y abajo, describiendo líneas de una geometría inquietante mientras se interrogaba sobre qué debían de estar haciendo algunos de sus amigos mientras él perdía el tiempo estudiando las nubes del cielo u observando la nada. El patio de la Modelo era como un parque de atracciones del sufrimiento: un cementerio de hombres vivos donde la resignación se convertía en la tumba. Nadie tenía ningún futuro y la mayoría se conformaba con algún proyecto de atraco el día que se llegase la libertad.³⁶

Dani caminaba por el patio polvoriento de la Modelo mientras jugaba distraído al fútbol con una piedra pequeña y contaba los rincones preferidos. *Soñaba que los muros desaparecían y podía salir a coger el metro*.³⁷

Aunque el patio es para él un lugar de sufrimiento, es un lugar en el que encuentra esperanza. Ya que desde su alféizar puede ver el cielo que simboliza esperanza y libertad y Dani se acuerda de lo que puede pasar en ese momento en la Barcelona extramuros.

Un espacio particular lo conforma la biblioteca³⁸, "instalada en una de las paredes de una de las celdas de la planta," (54) adonde Dani va con regularidad pero no porque le guste el emplazamiento, sino porque ese lugar contiene una cantidad de libros que para él son un pasatiempo básico para poder huir de la realidad, para ampliar su

³⁶ CASTILLO 2001, 45.

³⁷ CASTILLO 2001, 58.

³⁸ Bibliotecas y museos son para Foucault heterocronías, cuales son lugares de „todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible-todo esto pertenece a nuestra modernidad." (FOUCAULT 1996, 43.)

³⁵ CASTILLO 2001, 56-57.

horizonte y también para sobrevivir el aburrimiento de la vida encerrada.

Para la novela la biblioteca tiene además una función de ampliar la descripción de la personalidad de Dani, mediante de los libros que recoge el protagonista.

La vida en la galería o el sol del patio eran las dos caras del tedio. Cogió los tres libros que había sacado de la biblioteca: unas aventuras juveniles de un soldado de Napoleón, un libro de Gilbert Cesbron, y un montón de páginas desordenadas [...] que debían ser una edición de Hambre, de Knut Hamsun.³⁹

Hay que mencionar en ese contexto también la música, que, a partir de la liberación de la cárcel, va a tener una importancia cada vez mayor. A lo largo de la novela aparecen nombres de autores y libros, así como nombres de cantantes y canciones. El punto siguiente se concentrará en esa particularidad.

Los tres lugares son los sitios que aparecen en continuación durante la estancia en la Modelo. Hemos visto que en primer lugar no son los sitios reales los que importan a Dani sino su función de lugares de transición para llegar a los "meta-espacios".

La separación entre lugares internos (dentro de la Modelo) y externos (los lugares de Barcelona que aparecen en la imaginación de Dani) producen un efecto de suspense en el contexto del ciudad-texto. Dani se siente como un juguete en medio de él.

ESPACIOS CREADOS POR OBRAS LITERALES Y MUSICALES

En su paquete de tabaco Dani guarda "una cita perdida de una página perdida de un libro perdido" que dice: "Esperaré a

que ría el alba aunque yo lllore su tardanza."⁴⁰ Es una cita que subraya el tono trágico de la novela. Dani lee por ejemplo a Pio Baroja, Erich Fromm y Norman Mailer. Mailer no solamente influye en Dani sino que también apoyó a Castillo en esta obra. Los títulos de los libros no son mencionados pero mediante los autores sabemos que serán textos con tendencia a indagar en la vida.

Las citas de cantantes y canciones aparecen de una manera inconsciente y ayudan a profundizar las situaciones del momento. La música crea otro espacio dentro de la novela. Funciona como un espejo del tiempo. A través de la música podemos reconocer referentes populares concretos.

El lector que conoce las canciones y a sus cantantes va a tener una impresión aún más profunda de las situaciones en las que Dani se encuentra. La música sonoriza la vida de Dani y le caracteriza. Varias veces aparece música psicodélica de Grateful Dead, Zappa y Pink Floyd. La comparación con los cantantes famosos-famosos no solamente por su música sino más bien por su estilo de vida- subrayan la impresión que tenemos de la manera de vivir de Dani. Su visión de la vida es bastante semejante a la de Lou Reed, David Bowie, Iggy Pop o Jim Morrison:

"Era domingo, un domingo como una canción de los Doors. No hay nada más triste que una tarde de domingo triste."⁴¹

El papel de la música es ambivalente: por un lado le sirve como lugar de refugio porque olvida durante un momento la realidad, y por otro lado se atrinchera aún

³⁹ CASTILLO 2001, 48.

⁴⁰ CASTILLO 2001, 58.

⁴¹ CASTILLO 2001, 98.

más en su situación como consecuencia de ello.

El sentimiento de tristeza le dejaba sin fuerzas, la mente sufría[...]Tan sólo el ruido del camión de la basura y las voces de los operarios que intercambiaban órdenes rompían el silencio y su hipo. Dani buscó en las emisoras de radio hasta encontrar una canción que le sirviera para desviar el recuerdo persistente que lo atormentaba. Dardos como imágenes repetitivas: la voz de John Lennon en "Don't Let Me Down".⁴²

Para la escena siguiente se podría sonorizar la canción de Muse "Falling Down": Maite está muerta, Dani perdió su único apoyo (que nunca le sirvió como un apoyo verdadero), y después de correr sin meta por las calles, vuelve a casa, toma restos de cocaína que Maite dejó en una caja y entra en *el cielo del infierno*. La ascensión al cielo tiene una lejana semblanza con la Asunción. Pero no es una ascensión desde el mundo al cielo, sino que es la ascensión desde el infierno al cielo del infierno.

Luego continúa la historia: paseando por las calles de Barcelona escucha un trozo de una canción: "Las cosas también pueden ser alegres."⁴³ Dani sigue las calles nocturnas. Sube la Rambla y al cabo de poco tiempo la situación cambia, él empieza a recuperar fuerzas. Entra en un burdel⁴⁴ cuando suena la canción "Don't Leave Me this Way" de Thelma Houston. Se siente bien allí. "Sexual Healing" de Marvin Gaye es la canción siguiente que introduce los acontecimientos. No hace falta conocer a Marvin Gaye para imaginarse la escena. En ese lugar conoce a

Raquel, una prostituta que será su amante más tarde. La novela da un paso adelante: Después de haber matado a Ansola, el camello y pretendiente de Maite, y antes de ir a buscar por próxima vez a Raquel, suena una canción que ya no se llama más "Don't Leave Me this Way" sino "Show Me the Way" de Peter Frampton.⁴⁵ Ese ejemplo indica que David Castillo crea también conexiones entre escenas y personas mediante la música. Cada canción transmite un mensaje al lector.

La música tiene un propio poder. En *el Cielo del infierno* hay escenas sonorizadas como si fuese una película. Pero en las novelas la sonorización no funciona como en el cine donde escuchamos la música directamente de los altavoces. Un lector puede "escuchar" música de acompañamiento solamente si conoce las canciones. Mediante su memoria y su "oído interior" suenan las canciones y abren un subespacio dentro de los "espacios-textos".

La novela de Castillo es un referente a la cultura popular de los años ochenta. La música entra en las páginas e intensifica el beat de la novela y de Barcelona.

La música corre por las escenas como heroína por las venas.

ESPACIOS NO-REALES
ESPACIOS DE IMAGINACIÓN



Imagen del Tibidabo

⁴² CASTILLO 2001, 146.

⁴³ CASTILLO 2001, 150.

⁴⁴ Heterotopía de ilusión.

⁴⁵ CASTILLO 2001, 182.

En el *Cielo del Infierno* domina el estado de vigilia que está interrumpido por imaginaciones intercaladas. Los principios y finales están marcados claramente. Las imaginaciones pueden ser sueños, alucinaciones, también reflexiones y recuerdos que son componentes presentes a lo largo de la novela. Son sueños clásicos, sueños sobre deseos, sobre recuerdos, sobre problemas cotidianos, pesadillas...

Las escenas de sueños⁴⁶ son “lugares-desplazados” que proyectan los símbolos de las heterotopías desde el punto de vista de un individuo hacia el colectivo. Un sueño dentro de una novela no podría existir por sí mismo; éste se interpreta dentro de la novela en el contexto.⁴⁷ Los lugares que aparecen en “espacios de imaginación” no solamente realizan y escenifican el sueño de manera psicológica e individual sino que también recurren a los símbolos culturales. Un sueño que normalmente actúa como espacio de refugio, sirve en el caso de Castillo también como espejo de la cruel realidad e intensifica el desarrollo de la historia hacia la supuesta catástrofe.

Es una demostración de que el “drama interior”, el sueño, expresa el drama exterior, la realidad.

¿QUÉ SIGNIFICA “ESPACIO DE IMAGINACIÓN” PARA EL TEXTO DE LA CIUDAD?

De Foucault sabemos que las heterotopías son indispensables para una ciudad contemporánea. En su creación de la palabra *heterotopía* no se concentra en la

investigación de espacios interiores sino que en encontrar de espacios externos que estén unificados por un solo espacio. El espacio de imaginación sería und “heterotopía por excelencia” como un barco que Foucault describe así:

[...] el barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar y que, de puerto en puerto [...] va hasta las colonias a buscar lo más precioso que ellas encierran en sus jardines [...].⁴⁸

Los sueños contienen todas las características de las heterotopías, menos la localización: Existen en toda civilización, yuxtaponen múltiples espacios que son en sí mismos incompatibles, están situados en la conciencia de la cultura.

Dentro de una historia, por medio de palabras, se puede construir un espacio gigante imaginario en el que pueden aparecer incontables rasgos de una ciudad. Creando un espacio de esa manera permite sacar, por ejemplo, elementos surreales que describen la situación aún más intenso, que caracterizan al mismo tiempo al protagonista, al lugar, al tiempo etc. (Cf.: última cita del punto)

Aquí se ve que esos rasgos no son menos reales para el “Ciudad-Texto”, que una heterotopía descrita. El autor construye con sus palabras una ciudad. No es Barcelona lo que estamos leyendo en el *Cielo del infierno*. “Leemos” la Barcelona de David Castillo en la que tanto los espacios reales como los espacios imaginarios tienen una sólida base simbólica.

⁴⁶ Cuando hablo de los sueños me refiero al mismo tiempo a las alucinaciones y los recuerdos que para mi existen todos en un “espacio imaginado”.

⁴⁷ WULFF 1998, 54.

⁴⁸ FOUCAULT 1996, 46.

ESPACIOS DE REFUGIO

A pesar de la simbolización los espacios imaginarios le sirven al protagonista como refugio. Una excepción son las pesadillas y las alucinaciones de horror que son lo contrario de un espacio de refugio, más bien son un “espacio de espejismo horrible.” “La vida era [...] un despertar repentino entre unos sueños que eran, también, un refugio.”⁴⁹

Dani intenta vivir con su destino pero sabe qué significa estar durante algún tiempo encerrado. “La vida es tan corta como interminablemente largas son las horas.”⁵⁰ Antes de su cautividad su vida constaba de actividades revolucionarias y la violencia le acompañaba frecuentemente. El único asunto secundario positivo es, que la cárcel lo había separado de la militancia. Se da cuenta de su pasado porque tiene tiempo de sobra para reflexionar sobre lo político y las relaciones interpersonales. Ya no es más el hombre joven que vivía para la revolución pero se nota que el pasado todavía lo incomoda. En la cita siguiente se ve que sólo puede vivir del recuerdo. El presente le provoca miedo.

La ansiedad le hacía creer que todo pasaba de largo o demasiado tarde. El inconformismo era una forma de vida, no un deseo. Encerrado en la caja hermética del sufrimiento, sólo cabía esperar. Tumbado en la celda fumaba concentrado, formando círculos con el humo de los cigarrillos. Sólo podía *vivir del recuerdo*.⁵¹

En la novela aparecen dos lugares reales que se puede titular “heterotopías de refugio”. Uno es el *Parque del Tibidabo* en el que Dani va con Maite y su hija. Es la

única vez en la que salen juntos como familia y la única también en la que hablan en confianza. El parque es un lugar al margen de Barcelona en el que existen real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles. Otra heterotopía de refugio sería el burdel mencionado donde Dani conoce a Raquel. Con frecuencia está a la búsqueda de los espacios de refugio, espacios imaginarios.

Puede entrar mediante vías distintas en estos “espacios no-reales”:

- la literatura/la música
- las drogas
- los sueños/los recuerdos

Había hecho 2 curas desintoxicación cada vez que había superado el medio gramo de heroína diaria. Pero volvía poco a poco. Ahora, en la prisión, no la necesitaba. O la necesitaba tanto que la olvidaba. La realidad ultrajada suplantaba la delicadeza cálida de las drogas. Escribía sin freno infinidad de poemas que destruía o regalaba, memorizaba fragmentos de Shakespeare intentando extraer la belleza de la tragedia y entender los sentimientos del dolor.⁵²

La importancia de la literatura y la música ya está demostrada en el punto cinco. Durante su estancia en la prisión la música no desempeña un papel tan grande como lo va a hacer a partir de su liberación. En la Modelo Dani encuentra la compensación en la literatura:

En cualquier rincón escribía poemas en los que concentraba toda la bilis que le pudría el sentido.⁵³

En un cuaderno de notas, saturado de impresiones personales o ideológicas y también de rejillas de juegos de barcos, escribía poemas como quien apunta los signos de las quinielas. Colecciones de poemas, con cada letra dentro

⁴⁹ CASTILLO 2001, 20.

⁵⁰ CASTILLO 2001, 27.

⁵¹ CASTILLO 2001, 29.

⁵² CASTILLO 2001, 23.

⁵³ CASTILLO 2001, 22.

de cada cuadrícula de la página, mostraba la sustitución de la literatura artesana por el aburrimiento.⁵⁴

La cita siguiente es del poema "Barceloneta fría" del libro *Bandera Negra* de Castillo:

La sinceridad se escurre por la llaga que no cicatriza,
Gotea por el cuerpo herido como música de discoteca,
Repetitiva batería de sintetizador.
[...]⁵⁵

David Castillo escribió muchos poemas durante su estancia en la Modelo, pero era muy joven y descartó casi todos. Escribió incluso una novela que no se podía publicar *Gudari eta xakurra*⁵⁶ "un desastre de novela", dice el autor, pero que le servía para ver que era capaz de escribir una novela.

La puerta de las drogas que le dirigiría también a un espacio de refugio, no se le abre en la Modelo. Después de su salida sí la abre y cae en un nuevo infierno. Para él y su novia era siempre como un ritual. Cuando sale de la cárcel, no pasa mucho tiempo hasta que Maite se da el "chute" final. Dani continúa para "recuperar la agilidad y la consciencia, pero sólo encontraba el cielo del infierno[...]"⁵⁷ Tanto los sueños como las alucinaciones, causadas por la heroína, contienen varias veces elementos surreales, parecidos a las novelas *Trainspotting*⁵⁸ o *Fear and Loathing in Las Vegas*⁵⁹ en las cuales los protagonistas se encuentran en mundos de

monstruos que reflejan al mismo tiempo su presente y pasado. En el *Cielo del infierno* veremos que en estos espacios aparecen también temas políticos, temas históricos o temas del pasado que afectan al presente. Por ejemplo indica el recorte de la alucinación siguiente el final de la época revolucionada:

De uno de los rincones de la sala surgió un pequeño diablo con barba que sufría continuas metamorfosis. Cuando Dani lo miró, incrédulo, la criatura se transformó en una especie de hombre uniformado como un cochero del siglo XIX. [...] para reconvertirse en un árbol[...]. Del centro del tronco surgieron unos ojos que se movían con el párpado inferior. La boca como una herida profería una frase repetitiva que [...] se le quedó grabada. [...]: *Tú has traicionado la revolución.*⁶⁰

A lo largo de la novela, se observa que no solamente aparecen símbolos que remiten a temas políticos o a la ciudad, también existe una serie de símbolos del mundo de los animales.

EXTENSIÓN DE ESPACIOS POR COMPLEMENTOS SIMBÓLICOS: LOS ANIMALES

Dani se compara con un camaleón: " [...] los que lo conocían sabían que era capaz de cambiar de opinión, de carácter, de estado de ánimo e incluso de aspecto con la facilidad de un camaleón."⁶¹ Maite tienen los "movimientos de un gato"⁶² callejando por la ciudad, pensando en sí misma, hasta perderse en la cocaína. Los funcionarios son perros. En un sueño de Dani aparecen una pantera, un jaguar y una jirafa que toman parte en un combate en la calle.⁶³ En una alucinación se

⁵⁴ CASTILLO 2001, 59.

⁵⁵ CASTILLO 2001, 45.

⁵⁶ Soldados y perros.

⁵⁷ CASTILLO 2001, 146.

⁵⁸ WELSH 2004.

⁵⁹ THOMPSON 1994.

⁶⁰ CASTILLO 2001, 94-95.

⁶¹ CASTILLO 2001, 22.

⁶² CASTILLO 2001, 60.

⁶³ CASTILLO 2001, 68-69.

encuentra un monstruo, “pareciendo un mandril: con manos de chimpancé, uñas de gato[...].”⁶⁴

A pesar de la caracterización aditiva de los personajes se forma una anécdota, en la que está intercalada la historia, una parte indispensable para el contenido de la novela:

En una sala deslucida, detalladamente descrita, la escena está protagonizada por una rata, sus crías y un gato que poco a poco acaba con éstas. Al final de la novela Dani se encuentra en Nicaragua a donde se huye cansado de tanto derrotismo y de tanta sordidez. Es la Nicaragua de los primeros años de la revolución sandinista. El lugar del final de la novela es esa misma sala en la que empieza el *Cielo del Infierno*. Aunque uno podría pensar que la sala estaría en Barcelona porque en la escena segunda la historia sigue teniendo lugar en la Modelo y Dani está en un estado parecido al de la rata que justo antes fue matada por su enemigo. Al final de la novela, huyendo de la policía, Dani se esconde en una calle, entra en una casa, abre una puerta y se encuentra en la sala en la que hay un gato y “restos de la madriguera deshecha de la rata.”⁶⁵ Cuando ve al gato sabe que es la personificación de su pesadilla.

La anécdota como introducción y predicción y las comparaciones con los animales tienen la función de cerrar el “círculo de la novela” y funden los espacios en los que tienen lugar los distintos escenarios. Se podría hablar de un “sobre-espacio”. Mediante ese “sobre-espacio” Castillo encuentra un método para crear una transición entre Barcelona

y Nicaragua (que no solamente se parecen por causas políticas).

LA MEMORIA COMO GÉNERO DE FICCIÓN

El análisis se concentrará al final otra vez en el lugar de la cárcel donde, como sabemos, aparecen múltiples espacios y lugares mediante la imaginación y la memoria. Es el espacio gris en el que afloran una serie de itinerarios urbanos de barrios de Barcelona. La Modelo ocupa el primer tercio de la novela pero después está todavía presente.

La memoria es el elemento más importante para lograr crear unos itinerarios tan detallados dentro de un lugar encerrado. A través la memoria Dani se imagina las calles y las plazas:

[...] veía las siluetas fugaces de los viandantes o imaginaba a los conductores solitarios de los coches que se detenían en el semáforo. No quería pensar en las encinas) y los plátanos del parque, de elegir un cine o, simplemente, de pasear embelesado. Soñaba con la *terrace* de *El Corte Inglés*, con la contemplación durante horas de la *plaza de Cataluña* y de la *ciudad vieja*...⁶⁶

Desde el grupo que dirigía el grueso de la manifestación surgían consignas y la idea de llegar hasta la calle *Entenza*, para sitiar la puerta principal de la Modelo.[...] Dani retrocedía e intentaba trazar un plan ocn trotskistas para mover a los antidisturbios que habían situado su base de operaciones entre las calles *Rossellón* y *Provenza*, en uno de los puntos más alejados de la cárcel. Dando una vuelta por las calles de *Hostafrancs*, paralelas a la calle *Tarragona*, llegaron a *Infanta Carlota*, justo delante del grueso de la policía.⁶⁷

Dentro de un lugar heterotópico pueden existir otros espacios: espacios no-reales, espacios ficticios como los sueños o la memoria. Dentro de los espacios ficticios

⁶⁴ CASTILLO 2001, 95.

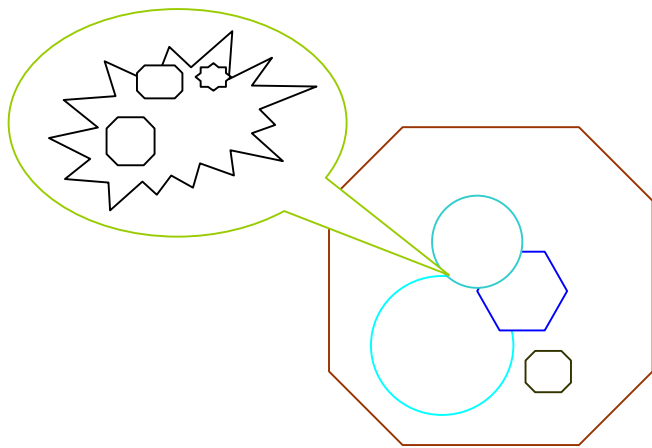
⁶⁵ CASTILLO 2001, 232.

⁶⁶ CASTILLO 2001, 57.

⁶⁷ CASTILLO 2001, 39.

puede aparecer la ciudad de nuevo y dentro de la ciudad también se plantan heterotopías, barrios, plazas, calles etc. Aquí se trata de una anidación de espacios que sólo puede existir mediante la ficción.

La posibilidad de crear construcciones gigantescas mediante el idioma debe aclararse por el bosquejo siguiente:



ANIDACIÓN DE ESPACIOS

El octógono de color moreno describe la cárcel (heterotopía de desviación). Dentro del octógono moreno está un octógono gris, la enfermería (heterotopía de desviación). Además está un hexágono azul, la biblioteca (heterocronia). Cerca del hexágono aparecen dos círculos de color azul claro que simbolizan los espacios de transición, el patio y el alféizar.

Dentro de los tres espacios se forma un espacio de ficción: el globito de color verde. Dentro del globito existe una estrella que parece a una explosión, es la ciudad. Y dentro de la ciudad aparecen de nuevo octógonos o otros espacios o lugares,...un sinfín de espacios.

El idioma abre un espacio sin fronteras. Pueden aparecer ficciones absurdas o

ficciones de la realidad en las que pueden existir heterotopías, pero serían heterotopías ficcionales. Las ficciones surgen de un individuo. Y ese individuo, ese sujeto, está fijado en el colectivo porque solamente se puede articular por mundos simbólicos que no ha creado él mismo, sino que son más un producto del colectivo. En el *Infierno* (la cárcel) Dani redescubre la ciudad y el tiempo de los años ochenta desde su memoria.

“Cielo del infierno” no es solamente una novela sobre la droga como ruina de su generación también es un recurso de la historia de la transición de Barcelona y de la ciudad misma que tiene el latido cardíaco de un pulso fuerte. Se presenta la crisis de la sociedad moderna después del final de la época franquista. Es una novela sobre el final de las utopías que está sonorizado por Iggy Pop y The Doors.

David Castillo no quiere dar una descripción geográfica de la ciudad, es más un sentimiento lo que desea transmitir mediante las palabras. Para él lo más importante es que los lugares impliquen un significado simbólico.⁶⁸ Mediante las heterotopías se reconoce una ciudad. Por su gran “poder de reconocimiento” logran una función simbólica.

Ese trabajo demuestra las dimensiones de espacios dentro de un retrato de una generación idealista que acaba sin esperanza. Mostrando los espacios heterotópicos, de transición y ficcionales se extiende un gran abanico de posibilidades para mostrar los acontecimientos de la época y la descripción de los personajes.

⁶⁸ CASTILLO 2001, 12.

El *infierno* se extiende por los distintos espacios. Es un laberinto infernal en que pocas veces Dani consigue encontrar el *Cielo del infierno* mediante una de las vías que le lleva a los espacios imaginarios. "Volando" la ley del espacio y del tiempo se anula.

„No habrá nunca una puerta" dice el poema de Luis Borges.

¿Habría jamás una puerta que guiaría Dani de su condenación?

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

CASTILLO, D., *El cielo del infierno*, Barcelona 2001.

CASTILLO, D., *Bandera negra: anthología personal (1992-2001)*. Ed. Bilingüe catalán-castellano, Madrid 2001.

ESTUDIOS CRÍTICOS

AUGÉ, M., *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

BINSWANGER, L., *Traum und Existenz*, Bern 1992.

BORGES, J. L., *Obras completas*, Buenos Aires 2001.

FOUCAULT, M., *Überwachen und Strafen- die Geburt des Gefängnisses*, Übers. v. W. Seitter, Frankfurt a. M. 1994, 293-319.

FOUCAULT, M., *Andere Räume*. Übers. v. Seittner, W. In: K. Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1996.

GALLE, R. (Hg), *Städte der Literatur*, Heidelberg 2005.

HAMEDINGER, Alexander, *Raum, Struktur und Handlung als Kategorien der Entwicklungstheorie - Eine Auseinandersetzung mit Giddins, Foucault und Lefebvre*, Frankfurt a. M. 1998.

HÖFFE, O., *Platon, Politeia*, Berlin² 2005.

RITTER, J. (Hg), *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band XI*, Basel 2001.

THOMPSON, H. S., *Fear and Loathing in Las Vegas*, Hamburg 1984.

WELSH, I., *Trainspotting*, übers. v. Peter Torberg, Hamburg 1996.

WULFF, H. J., *Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum*, in: B. Dieterle (Hg.), *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*, St. Augustin 1998, 53-69.

VIDEO

CHAPLIN, C., *A dog`s life*, USA 1918.

IMÁGENES

Barcelona: foto privada, 2004.

VAN GOGH, V., *La ronda de los prisioneros*, 1890, in: WALTHER, I. F., *Sämtliche Gemälde*, Köln 1994.

La Modelo: <http://sos-monuments.upc.es/images/positivo /modelo p.jpg> (Zugriff am 13.3.2007).

Tibidabo: <http://www.epiprensa.com/empresa/infancia/13603-1.jpg> (Zugriff am 13.3.2007).

MAPA

Falk Cityplan Barcelona, Ostfildern ³2002.

Ronda del Guinardó – Ronda de degradación

Wiebke Best

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

In der vorliegenden Arbeit wird die Erzählung „Ronda del Guinardó“ des katalanischen Autors Juan Marsé aus dem Jahre 1984 analysiert werden. Untersuchungsgegenstand ist dabei die Bedeutung der textinternen Topografie als semantisch relevante Struktur.

Hierfür werden verschiedene Gesichtspunkte berücksichtigt: zunächst einmal wird die zugrunde liegende Struktur der ‘ronda’ betrachtet, um dann die sie konstituierenden Einzelemente zu untersuchen. Dabei wird unterschieden in generelle Außenräume, in diesem Fall Straßen und Plätze, und konkrete Innenräume, die jeweils dargestellt und in ihrer Bedeutung für die Protagonisten analysiert werden. Die zu untersuchenden Innenräume sind dabei das Waisenhaus, das Kommissariat, das ‘chiringuito’ von Maya sowie die Leichenhalle. Anschließend erfolgt eine genauere Untersuchung der topografischen Höhenlinien des Rundweges, d.h. die Auf- und Abwärtsbewegungen der Protagonisten werden nachvollzogen und ihre Bedeutung wird analysiert. Daran schließt sich die Betrachtung der jeweiligen räumlichen Ausgangs- und Endpunkte der Protagonisten auf ihrer ‘ronda’ an, die auf eventuelle qualitative Unterschiede untersucht werden. Abschließend werden dann die Ergebnisse der Gesamtanalyse in der Auswertung dargestellt.

RONDA DEL GUINARDÓ BEGRIFFSKLÄRUNG ‘RONDA’

Der Titel des zu analysierenden Werkes enthält den Begriff ‘ronda’. Dieses Wort zeichnet sich im Spanischen durch eine Vielzahl von Bedeutungen aus. Sie reichen von „acción de rondar“ über „grupo de personas que andan rondando“ und „serie de cosas que se desarrollan ordenadamente durante un tiempo limitado“ bis hin zu spezifischeren Bedeutungen im Bereich des Sports oder des Militärs.¹ Diese Vieldeutigkeit spielt mit den Erwartungen des Lesers, lädt zu Assoziationen und Spekulationen ein. Dabei kommt noch hinzu, dass der ortskundige Leser sofort an eine Straße gleichen Namens in Barcelona denkt, die heutzutage existiert und auch bereits im Publikationsjahr 1984 existierte, jedoch nicht zum Zeitpunkt der Handlung.² Der ortsunkundigere Leser wird sich aufgrund der Ergänzung ‘del Guinardó’, die einen eindeutigen geografischen Bezug zum gleichnamigen Stadtviertel Barcelonas liefert, mit hoher Wahrscheinlichkeit zugunsten der ersten der o.g. Bedeutungen, den Rundgang, entscheiden. Die endgültige Zuordnung des Bedeutungsinhaltes kann jedoch erst im Laufe der Lektüre vollzogen werden.

Dem in der zweiten o. g. Bedeutung angeführten die Stadt Durchschreitenden kommt bei seinem Rundgang die folgende Funktion zu: „transformar un lugar cualquiera en una escritura personal mediante el itinerario“.³

Das Bild der Runde evoziert weiterhin

¹ Vgl. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=ronda (Zugriff 9.3.07).

Vgl. dazu auch RAMOND 1991, 59.

² Vgl. MARSÉ 2005, 37 und 90.

³ GÓMEZ-MONTERO 2005, 7.

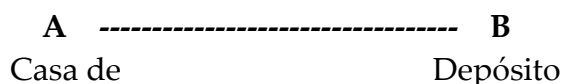
das Konzept des Lebens als Kreis, der sich am Ende schließt, bzw. in seiner Form als Spirale stellt es sich dar als Abfolge von sich wiederholenden Kreisen auf unterschiedlichem Niveau.

DIE 'RONDA' ALS GRUNDSTRUKTUR

Die Erzählung schildert „el recorrido físico de los protagonistas, la ronda de Rosita y el inspector por la barriada del Guinardó“.⁴ Hierbei stellt sich nun die Frage nach dem Grund, dem auslösenden Faktor dieses Rundganges. Dafür betrachten wir im Folgenden die Protagonisten etwas näher.

Der Inspektor, ein namenloser Polizeibeamter fortgeschrittenen Alters,⁵ geplagt von vielen gesundheitlichen Beschwerden,⁶ kehrt nach drei Jahren Abwesenheit mit einem Auftrag an seinen alten Wirkungsort, in sein altes Viertel, zurück. Er soll die Waise Rosita, dreizehneinhalb Jahre alt, die zwei Jahre zuvor Opfer einer Vergewaltigung wurde und die er danach betreute, zur Leichenhalle bringen, wo sie ihren toten Vergewaltiger identifizieren soll: „Yo la orden que tengo es de llevarla al depósito del Clínico.“⁷ Ausgangspunkt des Weges ist das Waisenhaus in der Calle Verdi,⁸ in dem Rosita lebt. End- und Zielpunkt ist die Leichenhalle der Klinik im Viertel Ensanche.⁹

Denkbar wäre nun der direkte, geradlinige Weg zwischen diesen beiden Orten:



⁴ VALLS 2005, 37.

⁵ „y ya eres viejo“ in: VALLS 2005, 103.

⁶ MARSÉ 2005, 99.

⁷ MARSÉ 2005, 103.

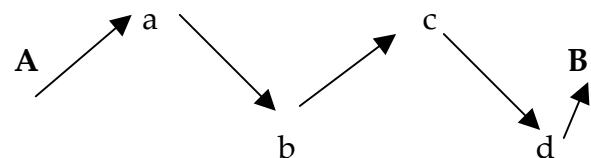
⁸ MARSÉ 2005, 115 Fußnote.

⁹ MARSÉ 2005, 101 Fußnote.

la Familia

del Clínico

An diesem Punkt kommt jedoch Rosita als zweite Konstituente des Paares ins Spiel, die aus zweierlei Gründen das Erreichen des Zielpunktes verzögert. Zum einen muss sie an jenem Dienstag, an dem die Handlung spielt, wie an jedem anderen auch, ihrer Tätigkeit als Haushaltshilfe in den Häusern der katalanischen Bourgeoisie nachkommen, eine Tätigkeit, mit der sie einen wesentlichen Beitrag zu den Finanzen des Waisenhauses leistet.¹⁰ Zum anderen hat sie Angst vor einer Wiederbegegnung mit ihrem Vergewaltiger,¹¹ auch wenn er jetzt tot und seine Identität noch nicht bestätigt ist. So ist sie ständig bestrebt, das Unausweichliche aufzuschieben und zu verzögern. Ihre Tätigkeit ebenso wie ihr listenreicher Widerstand führen auf diese Weise zu Abweichungen vom direkten Weg oder zu Aufenthalten, so dass sich vereinfacht folgendes Bild ergibt:



Hierbei ist es weiterhin von Bedeutung, dass der Inspektor Rosita auf ihrem Weg durch das Viertel zu ihren Arbeitsstellen zwar begleitet, sich an einigen Punkten ihre Wege jedoch auch trennen, entweder weil der Inspektor eigene Orte aufsucht während Rosita arbeitet,¹² oder in einem Fall, weil Rosita darauf besteht, sich allein zu ihrem Ziel zu begeben.¹³

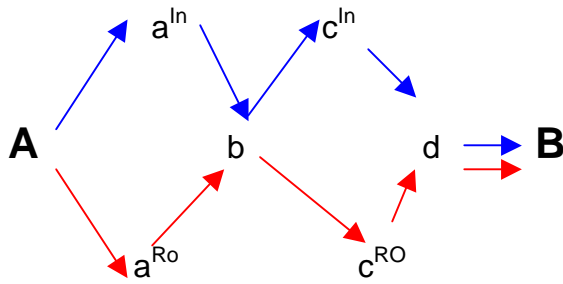
¹⁰ MARSÉ 2005, 103.

¹¹ MARSÉ 2005, 156.

¹² MARSÉ 2005, 115-117.

¹³ MARSÉ 2005, 179-181.

Insofern ist das Bild weiter zu differenzieren:



Hierbei wird deutlich, dass die wörtliche Bedeutung der 'ronda' als geschlossener Kreis nur dann zum Tragen kommt, wenn man die Wege der Protagonisten getrennt betrachtet, was in Kapitel 5 geschehen wird.

Bei einer Analyse des gemeinsamen Rundganges der beiden Protagonisten kann man nun zum einen die verschiedenen konkreten Orte beleuchten, zum anderen aber auch die Bedeutung der generellen Räume, die ebenso konstituierende Bestandteile des Weges sind, untersuchen. Dieses soll im Folgenden geschehen.

DIE KONSTITUENTEN DER 'RONDA' GENERELLE, ÖFFENTLICHE RÄUME

Die Verbindungselemente zwischen den markanten spezifischen Orten, die die Protagonisten aufsuchen, werden durch solche öffentlicher Natur gebildet, wie z.B. durch Straßen, Straßenecken und Plätze. Diese sollen im Folgenden dargestellt und auf ihre Funktion untersucht werden. Dabei ist allen drei Räumen die Eigenschaft 'unter freiem Himmel' gemein.

DIE STRASSE

Nach Kostof ist die Straße ein die Kommune strukturierendes Element, das

sowohl eine wirtschaftliche Funktion besitzt, nämlich den Austausch von Waren, als auch eine soziale Bedeutung, und zwar die der gesellschaftlichen Kommunikation.¹⁴ Sie ist also ein sozialer Lebensraum.

Als maßgebliche Konstituente einer jeden Wegstrecke im städtischen Zusammenhang kommt ihr eine grundlegende Bedeutung zu. Die in der vorliegenden Erzählung benannten Straßen stellen eine offene Referentialisierung auf das reale Barcelona dar. So lassen sie sich auf einem Stadtplan auffinden, wenn auch ihre Verknüpfung z.T. erschlossen werden muss.¹⁵

Die Beschreibung der Straßen in der Erzählung zeigt sie zum einen als wirtschaftlichen Raum:

Delante de la pescadería, la destartalada camioneta rezumaba agua por los flancos y niños descalzos birlaban puñados de hielo de las cajas. El inspector cruzó la calle en diagonal y dejó atrás la parada de tranvía, el convento de monjas y el Centro Meteorológico.¹⁶

Eine Fischhandlung wird von einem LKW beliefert, eine Straßenbahnhaltstelle dient als Haltepunkt eines Transportmittels für Menschen. Die Straße verbindet außerdem die anliegenden Orte der Wirtschaft mit denen anderer Bereiche, wie z.B. das Kloster als religiösen Ort oder das Meteorologische Zentrum als Ort der Wissenschaft.

Weiterhin wird in diesem Zitat auch die Funktion der Straße als sozialer Raum deutlich, in dem Kinder spielen. Für einige dieser Kinder ist die Straße zugleich Lebensraum und Zuhause:

Sorteó pies descalzos devorados por la tiña y

¹⁴ Vgl. KOSTOF 1993, 189 und 194.

¹⁵ Vgl. VALLS 2005, 45.

¹⁶ MARSÉ 2005, 118.

roñosas rodillas florecidas de azufre, kabileños sin escuela tumbados en la acera entre las paradas de tebeos usados.¹⁷

Hierbei werden die Lebensbedingungen für männliche Flüchtlingskinder im Barcelona der 'posguerra'-Zeit veranschaulicht.¹⁸

Aber die Straße wird auch als Ort vorangegangener Feste und Feiern evoziert:

Desde el bordillo de la acera, antes de cruzar la calle, miró por última vez la desflacada palma amarilla y la ramita de laurel sujetas a los hierros oxidados del balcón.¹⁹

laut Valls Überreste des 'Domingo de Ramos'.²⁰

Die Funktion der Straße als Verkehrsweg für Autos erscheint reduziert, was ein Abbild der Verhältnisse der 'posguerra'-Zeit sein dürfte:

Un taxi remontaba la calle sin asfaltar [...].No circulaba ningún otro coche y apenas gente.²¹

In Bezug auf die Protagonisten erweist es sich als auffällig, dass die Straßen, die der Inspektor allein, ohne Rosita, beschreitet, gekennzeichnet sind durch die Abwesenheit anderer Menschen:

El inspector siguió su camino por aceras solitarias y destripadas...²²

Sie erfüllen für ihn also nicht mehr ihre Funktion als sozialer Lebensraum, bzw. er erscheint als außerhalb des Lebens stehend.

Die Straßenecke kann als Kreuzungspunkt zweier Straßen beschrieben werden. Sie stellt somit einen Ort der

möglichen Richtungsänderung dar und damit einhergehend eines Wechsels der Perspektive. Sie verbirgt aber auch das, was in der jeweilig abzweigenden Straße vorhanden ist. Somit kann sie zu einem Ort der Entdeckung, der unvorhergesehenen Begegnung werden und aufgrund ihrer Polyvalenz zu einem Ort der Entscheidung.

Die in der Erzählung beschriebenen Straßenecken sind sehr zahlreich und übertreffen bei weitem die der Plätze. Ihre dargestellten Funktionen sind sehr unterschiedlich: So dienen sie als Orte des Verweilens für die auf der Straße lebenden Kinder,²³ als 'Geschäftsorte' im Beispiel des blinden Losverkäufers²⁴ oder der Schwarzmarkthändlerin²⁵ oder als Orte der politischen Meinungs-äußerung:

Estampillado en las esquinas el Peñón sangraba con el puñal inglés clavado.²⁶

Ihr Charakter als Ort der unvorhergesehenen Begegnung wird im folgenden Beispiel deutlich:

Entonces, surgiendo de la esquina se acercó a ellas el paseante accidentado.²⁷

Die mögliche Entdeckung kann an der Straßenecke vollzogen werden, wie im Falle Rositas:

Entonces oyó el batón del sereno tanteando los adoquines con una cadencia familiar y corrió hacia la esquina. -Le traigo un pichón, señor Benito.²⁸

Oder sie wird nicht vollzogen, wie im Falle des Inspektors:

Escuchó pasos a la carrera en la esquina pero no vio nada.²⁹

¹⁷ MARSÉ 2005, 115.

¹⁸ Vgl. dazu VALLS 2005, 115 Fußnote.

¹⁹ MARSÉ 2005, 115.

²⁰ Vgl. dazu VALLS 2005, 95 Fußnote.

²¹ MARSÉ 2005, 133.

²² MARSÉ 2005, 106; vgl. auch MARSÉ 2005, 105, 115, 161.

²³ MARSÉ 2005, 147.

²⁴ MARSÉ 2005, 155.

²⁵ MARSÉ 2005, 105.

²⁶ MARSÉ 2005, 159; vgl. auch MARSÉ 2005, 140.

²⁷ MARSÉ 2005, 165.

²⁸ MARSÉ 2005, 197.

²⁹ MARSÉ 2005, 144.

Somit befindet der Inspektor sich auch hier außerhalb der 'normalen' Abläufe und Funktionsweisen der topografischen Gegebenheiten.

Bezeichnenderweise geschieht es auch an den Straßenecken, dass sich der Inspektor in Unkenntnis der aktuellen weltpolitischen Ereignisse, die die ganze Stadt bewegen, nämlich der Kapitulation Deutschlands, seiner Verwunderung bewusst wird:

El inspector se extrañaba en las esquinas. El día transpiraba una flojera laboral impropia, una conmemoración furtiva.³⁰

Die Orte der möglichen Entdeckung verweigern ihm ihre Funktion, was auch hier wieder seine Position außerhalb des Stromes des Lebens verdeutlicht.

Für Rosita hingegen wird die Straßenecke zum Ort der Entscheidung, als sie dort am Ende auf ihrem Rückweg ins Waisenhaus die tote Taube in den Rinnstein wirft:

En la siguiente esquina la tiró a la cloaca y se frotó las manos.³¹

was sinnbildlich als eingestandener Verlust ihrer Unschuld verstanden werden kann.

DER PLATZ

Plätze sind öffentliche Räume mit vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten. So dienen sie laut Kostof z.B. als „Ort zur Erledigung öffentlicher Angelegenheiten“ ebenso wie als „Versammlungsort der Stadtbürger unter freiem Himmel“.³² Im Fall der untersuchten Erzählung handelt es sich bei den beschriebenen Plätzen um baumbestandene Plätze, die

über Bänke und einen Brunnen verfügen: „la plaza arbolada, en cuya fuente pública...“³³ Die Plätze werden gesäumt von den Straßen als Achsen des Verkehrs und den Bars als beliebten Treffpunkten.³⁴ Im folgenden Zitat wird ihre Funktion als Ort des Wartens, des Verweilens und der Muße deutlich, die zu einer Entschleunigung führt:

Puede esperarme en la Plaza Sanllehy, sentadito en un banco.³⁵

Dabei nimmt der Platz die Form einer idyllischen Oase an:

Alumbraban ya las farolas de la plazoleta central y aún había viejos platicando en las escaleras y en los bancos de piedra. Los gorriones alborotaban en la fronda de los plátanos buscando acomodo.³⁶

Die Plätze erscheinen wie herausgelöste Inseln aus dem Lärm und der Realität des Nachkriegs-Barcelona:

Desde la ladera oriental del Carmelo llegaban ecos del griterío infantil, de petardos, toques de cornetín y trallazos como de cinturón.³⁷

Aber die politische Realität von Überwachung und Kontrolle macht auch vor diesen idyllischen Refugien nicht halt:

En la plaza arbolada rondaba una pareja de grises con las manos a la espalda.³⁸

Die bewaffnete Polizei patrouilliert zu zweit,³⁹ auch sie ist auf einer 'ronda', wobei das Wort hier deutlich erkennbar in seiner militärischen Bedeutung benutzt wird.

Die Plätze der Erzählung stehen immer mit dem Inspektor in Zusammenhang,

³⁰ MARSÉ 2005, 117.

³¹ MARSÉ 2005, 198.

³² Vgl. KOSTOF 1993, 153.

³³ MARSÉ 2005, 141.

³⁴ MARSÉ 2005, 176.

³⁵ MARSÉ 2005, 174.

³⁶ MARSÉ 2005, 176.

³⁷ MARSÉ 2005, 176.

³⁸ MARSÉ 2005, 111.

³⁹ Vgl. dazu VALLS 2005, 111 Fußnote.

sie bilden die Orte seines Wartens auf Rosita. Sie betonen sein Herausgelöstsein aus dem Strom des Lebens, seine Einsamkeit.

KONKRETE, GESCHLOSSENE ORTE

Im weiteren Verlauf der Arbeit sollen einige ausgewählte 'Innen'orte beschrieben und auf ihre Funktion und Bedeutung für die beiden Protagonisten untersucht werden.

Während Valls in seiner Analyse der Erzählung von sechs Schlüsselorten ausgeht,⁴⁰ hebt Tyras in seiner Untersuchung vier Orte hervor: das Waisenhaus, das Kommissariat, das 'chiringuito' und die Leichenhalle.⁴¹ Diese vier sollen auch den Korpus meiner Untersuchung bilden, da sie meines Erachtens die zentralen Punkte der 'ronda' darstellen. Dabei wird es aufschlussreich sein, die Bedeutung der einzelnen Orte sowohl für Rosita als auch für den Inspektor zu untersuchen und somit die erfolgte Subjektivierung deutlich zu machen.

DAS WAISENHAUS

Das 'Casa de la familia' ist ein Waisenhaus, das in der Calle Verdi liegt. Es ist ein Ort des Schutzes und der moralischen Ordnung, indem es minderjährigen weiblichen Bürgerkriegswaisen ein Zuhause bietet. Es wird von der Schwägerin des Inspektors geleitet, die dabei in den schwierigen und kargen Nachkriegszeiten wahre Wunder vollbringt:⁴² Dabei ist sie jedoch auf die Mitarbeit der Waisen angewiesen, die

durch verschiedene Tätigkeiten zum Unterhalt beitragen:

Creía que sólo ibais a coser y a bordar. [...] Ahora estoy aprendiendo encaje de bolillos. [...] Y los martes y jueves voy a ayudar a doña Conxa.⁴³

Dieses Waisenhaus besitzt für Rosita, die ihre Eltern im Bürgerkrieg verloren hat und von Nonnen aus ihrer Heimat Málaga nach Barcelona gebracht worden ist, die Funktion eines Zuhauses. Sie wird versorgt und lebt im Schutz des Hauses, die Gemeinschaft ist jetzt ihr zwangsläufiger Familienersatz. Trotz ihrer Vergewaltigung zwei Jahre zuvor ist ihr diese Heimat geblieben und sie wird sogar zur wichtigsten Arbeitskraft unter den Waisenmädchen.⁴⁴

Somit ist das 'Casa de la Familia' für Rosita ein Ort, der eine positive Bedeutung hat, indem er ihr eine – zwar graduell gegenüber ihrem Lebensbeginn bereits reduzierte – Möglichkeit zu einem 'normalen' Leben bietet.

Für den Inspektor hingegen hat dieser Ort vor allem die Funktion, ihn mit seiner Vergangenheit zu konfrontieren. Dazu tragen verschiedene Faktoren bei: Zum einen stellt das Waisenhaus über die Direktorin, die seine Schwägerin ist, für ihn eine Verbindung zu seiner Frau dar, mit der er in Trennung lebt. Darüber hinaus engagiert sich seine Frau auch noch persönlich im Waisenhaus, wo sie Klöppelkurse gibt, deren Produkte im Inspektor Erinnerungen an frühere glückliche Ehezeiten wachrufen:

Adivinó la mano de su mujer en la disposición de los lirios y en el diseño del tapete. Recordó que al mes de casado, el piso ya estaba lleno de tapetitos como éste...⁴⁵

⁴⁰ Vgl. dazu VALLS 2005, 52; er spricht in diesem Zusammenhang auch von einem Kreuzweg.

⁴¹ Tyras in : VALLS 2005, 75.

⁴² Vgl. MARSÉ 2005, 102.

⁴³ MARSÉ 2005, 110.

⁴⁴ Vgl. MARSÉ 2005, 103.

⁴⁵ MARSÉ 2005, 100.

Zum anderen wird er mit dem desolaten derzeitigen Zustand seiner Ehe konfrontiert, wenn seine Schwägerin sagt:

Tu has dejado de mandar, al menos en tu casa.⁴⁶

Aber nicht nur die Entfremdung der Eheleute wird an diesem Ort deutlich, sondern auch der Hang des Inspektors zur Gewalttätigkeit, deren Opfer ein Waisenmädchen wurde, das im Haushalt des Inspektors lebte:

y vio [a la cuñada] otra vez a Pilarín cubriéndose la cabeza con los brazos y al inspector abofeteándola en mangas de camisa, luciendo sus negros corrajes, furioso y encorsetado como una bestia ortopédica.⁴⁷

Das Angebot seiner Schwägerin, seiner Frau auszurichten, dass er da gewesen sei (also eine Art 'Brückenschlag'), lehnt er mit den Worten ab:

Mejor dile que me he muerto.⁴⁸

In diesem Zitat wird seine ganze Resignation deutlich, seine Orientierung auf den Tod; das Leben existiert für ihn nur noch als Erinnerung an glückliche Zeiten oder als etwas außerhalb seiner selbst, an dem er nicht mehr teilhat, als dessen Teil er sich auch nicht mehr länger begreift.

So hat dieser Ort für den Inspektor insgesamt eine negative Bedeutung, da an ihm seine Isolation vom Leben und seine abgrundtiefe Resignation deutlich werden.

Das Einzige, was ihn sich weiterbewegen lässt, ist eben jener Befehl, den er erhalten hat, Rosita zur Leichenhalle zu bringen:

Yo no sé nada – gruñó el inspector -. Yo la orden que tengo es de llevarla al depósito del

⁴⁶ MARSÉ 2005, 98.

⁴⁷ MARSÉ 2005, 100.

⁴⁸ MARSÉ 2005, 104.

Clínico.⁴⁹

Das komplette Scheitern seines Privatlebens reduziert ihn auf seine Funktion als Polizist, was auch in seiner Namenlosigkeit deutlich wird. Dieser Inspektor 'funktioniert' lediglich noch als Befehlsempfänger, den seine erworbene Routine in Bewegung versetzt, wie Tyras schreibt.⁵⁰

DAS KOMMISSARIAT

Das Kommissariat in der Travesera de Dalt ist der ehemalige Arbeitsplatz des Inspektors, an dem er bis vor drei Jahren tätig war. Während Rosita ihrer Arbeit nachgeht, kehrt der Inspektor an seinen alten Wirkungsort zurück und besucht seinen Ex-Chef. Somit ist das Kommissariat ein Ort, der lediglich für den Inspektor eine Bedeutung besitzt.

Das Kommissariat wird als Ort der Macht und als ein Ort äußerst geschäftiger Aktivitäten beschrieben. Zusätzlich zu den normalen Verhaftungen und Vernehmungen, Vorladungen und Anzeigen ist die Polizei an diesem Tag, dem 8. Mai 1945, in erhöhte Alarmbereitschaft versetzt, da die Ordnungskräfte aufgrund der Kapitulation Deutschlands mit Aktionen des katalanischen Widerstands rechnen.⁵¹ Der Inspektor nimmt verwundert Notiz von dem geschäftigen Treiben:

El inspector se preguntó el porqué de tanta actividad y qué día sería hoy, si acaso la fecha tenía que ver.⁵²

Die erhoffte Rückkehr an einen vertrauten Ort⁵³ erweist sich als illusorisch.

⁴⁹ MARSÉ 2005, 103.

⁵⁰ Vgl. TYRAS 1992, 244.

⁵¹ Vgl. MARSÉ 2005, 126.

⁵² MARSÉ 2005, 121.

⁵³ Vgl. MARSÉ 2005, 118.

risch, da außer seinem Ex-Chef kaum ein bekanntes Gesicht zu finden ist:

Ya no queda nadie de cuando tú estabas, o casi.⁵⁴

So wird wieder einmal seine Einsamkeit, dieses Mal in ihrem Aspekt der Nicht-Zugehörigkeit deutlich.

Im weiteren Verlauf seines Besuches wird der Inspektor mehrfach mit dem Aspekt seiner Brutalität in der Vergangenheit konfrontiert:

Sein ehemaliger Spitzname „Estómago de Hierro“⁵⁵, der in den Köpfen auch der neuen Polizisten präsent ist, spielt indirekt darauf an. Als er dann im Keller des Kommissariats scheinbar auf einen gefolterten, bewusstlosen Gefangenen trifft, erinnert ihn das an seine eigenen Handlungen in der Vergangenheit:

Conmigo no se desmayaban – gruñó.⁵⁶

Auch er hat als Vertreter der Staatsmacht selber Menschen gefoltert.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass das Kommissariat für ihn ein Ort ist, an dem seine Einsamkeit, seine brutale Vergangenheit und sein Abgetrenntsein von der Gegenwart deutlich werden. Sein einziger Bezugspunkt in einer Gegenwart, die sich ihm entzieht, sind die ewig gleichen Szenerien, die sich in dieser 'posguerra'-Zeit vor den Kommissariaten abspielen – und sich wahrscheinlich auch zu seiner Zeit bereits so abspielten, worauf seine Deutung der Szene hinweist -:

En la puerta de la comisaría vio a [...] dos mujeres de luto. Lo mismo podían estar allí esperando a un familiar detenido que para denunciar a alguien.⁵⁷

Albiac Blanco spricht in diesem Zusammenhang von „comisaría de miedo y muerte“.⁵⁸

DAS 'CHIRINGUITO' VON MAYA

Das 'chiringuito' ist eine kleine Trinkhalle, unterhalb des Cottolengo an einer Bergflanke in der Peripherie der Stadt gelegen.⁵⁹ Es liegt nahe des Parque Güell in einem „labyrinth de patios y casuchas“, deren Gärten einen „fetido olor“⁶⁰ verströmen. Die Trinkhalle gehört der alten Maya, die außer dem Ausschank auch noch eine illegale Kaffeerösterei in ihrem Garten zusammen mit ihrem Enkel Rafael betreibt.⁶¹ Rosita arbeitet in dieser Rösterei und prostituiert sich in diesem Garten mit Rafael als Zuhälter.

Für Rosita ist das 'chiringuito' ein Ort der selbstgewählten Familie:

Además resulta que somos parientes lejanos; dice que ella era prima segunda de mi abuelo, así que es tía-abuela mía, y su nieto y yo venimos a ser como primos, no ?⁶²

Außerdem plant sie eine gemeinsame Zukunft mit Rafael, den sie an anderer Stelle auch als ihren 'novio' bezeichnet.⁶³ Ihre Hoffnung auf eine 'normale' Zukunft mit Heirat⁶⁴ haben als Basis ihre Einkünfte, die sie an diesem Ort erwirtschaftet. Dabei wird der Akt der Prostitution zur ständigen Erinnerung und Fortsetzung ihrer Vergewaltigung, eine Tatsache, die durch die Überlagerung der Orte, an denen sie statt-

⁵⁸ ALBIAC BLANCO 2002, 971.

⁵⁹ Die Peripherie ist der Ort der Gefahr, der Amoralität.

⁶⁰ MARSÉ 2005, 187.

⁶¹ Vgl. MARSÉ 2005, 173.

⁶² MARSÉ 2005, 176.

⁶³ Vgl. MARSÉ 2005, 191 und 193.

⁶⁴ MARSÉ 2005, 193.

⁵⁴ MARSÉ 2005, 118.

⁵⁵ Vgl. MARSÉ 2005, 119 und 124.

⁵⁶ MARSÉ 2005, 124.

⁵⁷ MARSÉ 2005, 118.

finden, betont wird: Elemente wie das Lagerfeuer, das beiden Orten gemein ist⁶⁵ oder auch die Körpererinnerung Rositas machen dies deutlich:

la memoria sumisa de su cuerpo identificaba otra vez el canto rodado y la depresión del terreno bajo las nalgas, la esparraguera arañando sus tobillos.⁶⁶

Das 'chiringuito' ist für Rosita der Ort, an dem sie ihre zukunftsorientierten Ambitionen auf einem niedrigeren Niveau als vor dem Akt der Vergewaltigung und laut Tyras auf dem einzig ihr verbleibenden „en tant que femme, dans le contexte espagnol des années quarante“ vorantreiben kann.⁶⁷

Für den Inspektor ist das 'chiringuito' kein unbekannter Ort. Hier hat er vier Jahre zuvor den Sohn Mayas festgenommen, der dann später im Gefängnis gestorben sein soll.⁶⁸ Auch in diesem Fall ist die Erinnerung daran für ihn eine Rückkehr zu seiner eigenen Brutalität, die aus der Perspektive Mayas geschildert wird:

[...] está viendo todavía al limpiabotas reculando y cubriéndose la cara con los brazos, pensó, la nariz manando sangre como un grifo, volcando taburetes y arrastrando la arpillera al caer. El inspector se había lavado los nudillos doloridos en el agua de la barrica.⁶⁹

Auch hier bereits beruft sich der Inspektor auf einen Befehl als Grund seines Handelns, ohne den wahren Anlass dafür zu kennen.⁷⁰

Auf der anderen Seite werden die beruflichen Qualitäten, die dem Inspek-

tor über die Jahre ins Blut übergegangen sind, an diesem Ort für ihn zum Auslöser einer Enthüllung. Während er entspannt sitzend auf einer Bank auf der Plaza Sanllehy auf Rositas Rückkehr wartet, löst eine assoziative Bilderfolge eine Ahnung in ihm aus, die zur Aufdeckung von Rositas Prostitution führt:

Resabios mentales del oficio, su olfato de viejo sabueso o simplemente el hábito de malpensar engarzaron en su conciencia aún embotada, una tras otra, fugaces visiones del esbelto cuello y su estigma sanguíneo, de los tobillos rasguñados y de la boca llagada.⁷¹

Das Engagement des Inspektors für eine 'normale' Jugend Rositas wird durch die Aufdeckung der Prostitution Rositas endgültig enttäuscht, auch hier hat er versagt.

DIE LEICHENHALLE

In der Leichenhalle der Klinik, die außerhalb des Stadtviertels der 'ronda' liegt, nämlich im Stadtteil Ensanche, befindet sich der Leichnam des angeblichen Vergewaltigers Rositas.⁷² Sie ist der Zielpunkt des gemeinsamen Weges Rositas und des Inspektors.

Bereits der Weg innerhalb der Klinik lässt diese als verlassenenen, menschenleeren Ort erscheinen:

camillas vacías y sillas de ruedas que parecían haber sido precipitadamente abandonadas en medio de los desiertos corredores del hospital.⁷³

Er erhält geradezu höllenartige Attribute, als sie zur Tür der Leichenhalle gelangen:

Se paró ante una sobada puerta gris cuya pintura, como si hubiera sido expuesta a un calor intenso, mostraba ampollas, una

⁶⁵ Vgl. dazu TYRAS 1992, 242.

⁶⁶ MARSÉ 2005, 184-185.

⁶⁷ TYRAS 1992, 240-241.

⁶⁸ Vgl. MARSÉ 2005, 176.

⁶⁹ MARSÉ 2005, 188.

⁷⁰ Vgl. MARSÉ 2005, 189.

⁷¹ MARSÉ 2005, 180.

⁷² Die Leichenhalle ist nach Foucault eine Heterotopie.

⁷³ MARSÉ 2005, 194.

erupción granulata.⁷⁴

Die Leichenhalle selbst wird als „pequeño y frío“ beschrieben, mit einem „intenso olor de amoniaco“,⁷⁵ ein unwirtlicher, bedrückender Ort.

Für Rosita ist dieser Raum der Konkretisierungspunkt ihrer Angst, von der sie während der gesamten ‘ronda’ immer wieder spricht.⁷⁶ Die bevorstehende Konfrontation mit dem Leichnam birgt für sie die Möglichkeit einer doppelten Erinnerung:

Zum einen befürchtet sie, dass der tote Körper sie an einen Toten erinnern könnte, den sie als Kind im Krieg gesehen hat und der sie wiederum an den Verlust ihrer Familie erinnert.⁷⁷

Zum anderen besteht die Gefahr, dass ihre Vergewaltigung wieder wachgerufen werden könnte.

Beide Möglichkeiten treten jedoch nicht ein:

Pero el muerto no la impresionó, no avivó en su mente la fogata ni el espanto.⁷⁸

Für den Inspektor ist die Leichenhalle zum einen ein Ort der Erfüllung seines Auftrages, zum anderen ein Ort der Enthüllung: An dem Leichnam sind deutliche Spuren von Folter erkennbar, die die Grausamkeiten seines eigenen Berufsstandes sichtbar machen und die die ‘offizielle’ Todesursache als Lüge entlarven:

Ninguna caída, ni desde la azotea más alta, podía haber causado este concienzudo descalabro, esta aflicción de la carne.⁷⁹

Dabei dient Rosita ihm als Spiegel, in

dem er die enthüllte Wahrheit liest: „Y en sus ojos contritos y extraviados, el inspector leyó su propio discurrir.“⁸⁰ Er wird mit dem Entsetzen einer Außenstehenden und deren Reaktion darauf direkt konfrontiert, was ihm die eigenen Bewältigungsmechanismen für begangene Gräueltaten deutlich macht:

nada que no pudiera arreglarse con volver la cara y vomitar, siempre y cuando se tuviera estómago para hacerlo.⁸¹

Dieses Ans-Licht-Bringen seiner eigenen Beteiligung und seiner Unfähigkeit, länger damit umzugehen – sein „estómago de hierro“ funktioniert nicht mehr – macht diesen Ort zu einem Ort der Bewusstwerdung und Entscheidung für ihn: Er bleibt in der Leichenhalle. Latent war diese Todessehnsucht die ganze Erzählung über in ihm präsent,⁸² nun, an diesem Ort des Todes wird sie evident und handlungsbestimmend.

TOPOGRAFISCHE HÖHENLINIEN DER ‘RONDA’

Im Folgenden sollen die in der Erzählung beschriebenen Wege der Protagonisten auf ihre Höhenanordnung hin betrachtet werden. Dabei spielen die im realen Barcelona anzutreffenden Gegebenheiten keine Rolle, es geht lediglich um die textinternen vor-gegebenen Niveauunterschiede. Dabei steht zu vermuten, dass die räumlichen Aufwärtsbewegungen mit positiven Emotionen wie Hoffnung sowie einer Ausrichtung auf die Zukunft korrelieren, während Abwärtsbewegungen mit negativen Emotionen wie Resignation und einer Vergangenheits-

⁷⁴ MARSÉ 2005, 194.

⁷⁵ MARSÉ 2005, 195.

⁷⁶ Vgl. MARSÉ 2005, 109, 156, 182.

⁷⁷ Vgl. MARSÉ 2005, 131.

⁷⁸ MARSÉ 2005, 195.

⁷⁹ MARSÉ 2005, 196.

⁸⁰ MARSÉ 2005, 195-196.

⁸¹ MARSÉ 2005, 196.

⁸² Vgl. MARSÉ 2005, 96, 104, 115, 144, 157-158, 179.

orientierung einhergehen.

Diese Annahme wird gestützt durch eine Äußerung des Inspektors: „Maldito barrio de sube y baja y escóñate.“⁸³, die einen Zusammenhang zwischen räumlichen und anderen Komponenten, in diesem Fall eine körperliche oder seelische suggeriert.

Bei einer grafischen Darstellung (siehe Anhang, S. 13) ergibt sich nun folgendes Bild, wobei die rote Linie die Wege Rositas, die blaue die des Inspektors darstellt.

Der nach oben hervorstechende Ort in dieser Grafik ist zum einen die Villa Assumpta, die in ihrer wörtlichen Bedeutung der 'Himmelfahrt' für die auf Erlösung hoffende, zukunftsorientierte Einstellung Rositas steht. Diese Hoffnung wird jedoch hier frustriert, da niemand in dem Haus anwesend ist und ihr Einlass gewährt.

Die weiteren prägnanten Orte, die nach unten herausragen, sind das Kommissariat und das Möbelgeschäft, beides Orte, die der Inspektor allein aufsucht. Auch hier überlagern zeitliche und emotionale Bewegungen die räumliche: in beiden Fällen ist der räumliche Abstieg zum einen mit einer Rückbewegung in der Zeit, einer Reise in die Erinnerung, verbunden, die von einer emotionalen Abwärtsbewegung in die Resignation begleitet werden.

Im Falle des Kommissariats betreffen die Erinnerungen wiederum seine eigene Brutalität:

Regresó a la planta baja [...] y tropezó consigo mismo en el recuerdo y en el espectro de las piernas inermes y estiradas de un hombre calvo sentado en una silla. Todavía sus manos colgaban esposadas entre los muslos, apoyaba

⁸³ MARSÉ 2005, 187.

la sien en el radiador de la calefacción y sangraba por la nariz.⁸⁴

Die emotionale Abwärtsbewegung in die Resignation wird in folgender Szene mit dem Ex-Chef deutlich:

Pensativo, los puños de plomo en los bolsillos, dijo:

«De ésta no salgo, Arenas».⁸⁵

Im Möbelgeschäft wird das ausgestellte Schlafzimmer einerseits Auslöser für Erinnerungen an seine Ehe,⁸⁶ andererseits ruft es Bilder seiner dienstlichen Tätigkeit und ihrer belastenden Konsequenzen hervor:

En los dormitorios de la memoria más profunda, en el viejo de sus primeros inspecciones y registros en los hogares del barrio, siempre había, al otro lado de la cama, una mujer joven vestida de luto mirándole con ojos de odio.⁸⁷

Ein weiterer topografisch hervorstechender Ort ist die Leichenhalle. Bereits auf dem Weg dorthin begeben sich die Protagonisten von den zuvor beschrittenen Straßen in die unterirdische Metro. Schließlich sehen sie sich in dem kleinen, kalten Raum der Leichenhalle jeder dem Produkt seiner eigenen Abwärtsbewegung in der Zeit, seiner persönlichen Erinnerung gegenübergestellt. Für Rosita wird dies zu einem emotionalen Abstieg in die Angst: „El inspector captó el tufillo zorruno de su miedo.“⁸⁸ für den Inspektor in die Resignation: „Lo mismo da.“⁸⁹

Die bereits dargestellten Auf- und Abwärtsbewegungen in Raum, Zeit und Emotion werden im Falle des Inspektors

⁸⁴ MARSÉ 2005, 123.

⁸⁵ MARSÉ 2005, 119.

⁸⁶ Vgl. MARSÉ 2005, 142 und 158.

⁸⁷ MARSÉ 2005, 142.

⁸⁸ MARSÉ 2005, 195.

⁸⁹ MARSÉ 2005, 196.

noch von einer weiteren überlagert: seine Testikel bewegen sich ständig und unkontrollierbar auf und ab.⁹⁰

AUSGANGS- UND ENDPUNKTE DER 'RONDA'

Im Zusammenhang mit der zugrunde liegenden Struktur der 'ronda' bietet es sich meines Erachtens an, die jeweiligen räumlichen Ausgangs- und Endpunkte der Protagonisten genauer zu betrachten. Als Rositas Ausgangspunkt kann generell das Waisenhaus gelten, in dem sie zu Hause ist. Textintern taucht sie jedoch das erste Mal auf, als sie die Kirche 'Las Animas' verlässt:

La vio salir de las Animas con dos compañeras de su misma edad.⁹¹

Sie bewegt sich in Gesellschaft, im Sonnenlicht und geht bergauf.⁹²

Der Inspektor hingegen hat als eigentlichen Ausgangspunkt dieser Runde die Leichenhalle, in die er frühmorgens bestellt worden ist. Sein textintern erster Auftritt ist hingegen im Waisenhaus:

El inspector se adormiló concienzudamente en la penumbra azul.⁹³

Die Kirche als Ausgangspunkt Rositas ist räumlich höher angesiedelt als das Waisenhaus. Ihre Lage verweist genau wie die der Häuser der katalanischen Bourgeoisie, in denen Rosita putzt, auf Rositas Streben nach oben, ihre Hoffnung.⁹⁴

Für den Inspektor hingegen befindet sich bereits der Ausgangspunkt im

Halbdunkel, er ist allein, ohne Begleitung. Sein Endpunkt weist dieselben Merkmale auf:

Desde la penumbra más allá del muerto, el inspector la miró con ojos glaucos. Rosita no supo si él la había oído, ni siquiera la veía.⁹⁵

Es gibt jedoch einen graduellen Unterschied : Während er zu Beginn zwar allein im Halbdunkel sitzt, geschieht dies doch an einem Ort, wo er vom Leben (den lachenden Waisenmädchen, die auf der sonnigen Galerie arbeiten) umgeben ist, während er am Ende in Gesellschaft eines Toten an einem unwirtlichen, quasi unterirdischen Ort des Todes verbleibt.

Rosita hingegen, die sich zunächst mit ihm zusammen in der Leichenhalle aufhält, verlässt diesen Ort und kehrt ins Waisenhaus zurück. Dabei geht sie stetig bergauf und sucht die Gesellschaft anderer Menschen: „se orientó hacia los barrios altos escogiendo calles todavía concurridas“⁹⁶. An ihrem Zielpunkt wird jedoch ihr während der 'ronda' erfolgter gradueller Abstieg deutlich: „Rosita entró en el sombrío zaguán de la Casa.“⁹⁷ Auch sie, die aus dem Sonnenlicht gekommen ist, hat jetzt nur noch Zugang zum Schatten. Champeau beschreibt dies als „mode de la dégradation“.⁹⁸ Für Rosita ist die Enthüllung ihrer Prostitution das, was für den Inspektor die Enthüllung der Folterpraktiken ist: eine nicht mehr länger zu vermeidende Bewusstwerdung der eigenen Taten.

Die Grundstruktur des Werkes bildet die 'ronda', die sinnbildlich als Kreis des

⁹⁰ Vgl. dazu TYRAS 1992, 249.

⁹¹ MARSÉ 2005, 106.

⁹² MARSÉ 2005, 107.

⁹³ MARSÉ 2005, 96.

⁹⁴ Dieser Hinweis erfolgt ebenso wie im Falle der Villa Assumpta auch im Falle des Hauses der Familie Planasdemunt = Hochebene noch zusätzlich über den Namen.

⁹⁵ MARSÉ 2005, 197.

⁹⁶ MARSÉ 2005, 197.

⁹⁷ MARSÉ 2005, 198.

⁹⁸ CHAMPEAU 1993, 211.

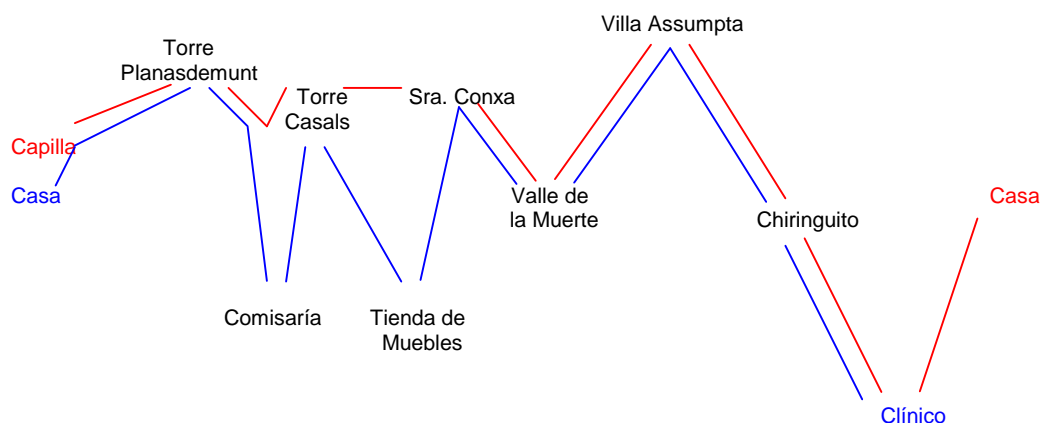
Lebens verstanden werden kann. Die beiden Protagonisten vollziehen einen Rundgang durch das Viertel Guinardó, der sie durch verschiedene öffentliche Räume wie Straßen und Plätze an bestimmte Orte führt.

Bereits in der Untersuchung der öffentlichen Räume wird deutlich, dass der Inspektor einsam ist und dass das Leben an ihm vorbeigeht. Die Straßen, die er allein entlanggeht, sind menschenleer, die Plätze sind für ihn Orte des Wartens. Im Verlauf der Analyse der konkreten Orte zeigt sich immer deutlicher, dass Rosita trotz vieler Schicksalsschläge eine starke Ausrichtung auf die Zukunft besitzt, während der Inspektor immer wieder mit der Vergangenheit konfrontiert wird. Diese Ausrichtungen lassen sich auch an den Wegen der beiden hinsichtlich der konkreten räumlichen Auf- und Abstiege bestätigen. Rositas Zielorte sind hoch gelegen und symbolisieren ihre Hoffnung und Ausrichtung auf das Leben.

Selbst die Konfrontation mit dem Tod kann sie von dieser Orientierung nicht abbringen. Jedoch erfolgt diese Bewegung nach oben auf einem stetig geringer werdenden Niveau, wie die Analyse des Ausgangs- und Endpunktes ihrer 'ronda' zeigt. Die Zielorte des Inspektors hingegen sind räumlich gesehen tief gelegen und symbolisieren seine Ausrichtung auf die Vergangenheit, die Resignation und den Tod. Seine 'ronda', die in der Leichenhalle endet, ist die Konsequenz seiner 'Zerstörung' durch die herrschenden politischen Verhältnisse. Auch sein Rundweg, sein Leben, ist seit längerem eine 'ronda de degradación'.

Rosita kann in ihrer Darstellung als die Verkörperung der Zukunft des geschundenen, vergewaltigten, aber dennoch hoffnungsvollen Barcelona der 'posguerra'-Epoche gelten, wohingegen der Inspektor die brutale, zerstörerische Vergangenheit der Stadt symbolisiert.

ANHANG



BIBLIOGRAFIE

PRIMÄRLITERATUR

MARSÉ, J., *Ronda del Guinard*, edición de Fernando Valls, Barcelona 2005.

SEKUNDÄRLITERATUR

ALBIAC BLANCO, M.-D., *Ronda del Guinardó. Los círculos del infierno*, in: *Bulletin Hispanique* 104 (2002), 965-985.

CHAMPEAU, G., *Ronda del Guinardó de Juan Marsé: un roman poliphonique*, in: *Bulletin Hispanique* 95 (1993), 203-223.

GÓMEZ-MONTERO, J., *Apuntes para una teoría de la novela de la ciudad: (I)legibilidad e itinerarios*, Iria Flavia 2005.

KOSTOF, S., *Die Anatomie der Stadt*, Frankfurt 1993.

RAMOND, M., *Una poetización del referente (Ronda del Guinardó de Juan Marsé)*, in: Y. Lissorgues (ed.), *La renovation du roman espagnol*, Toulouse 1991, 53-63.

TYRAS, G., *L'inspecteur et son corps du délit*, in: *Hispanística* XX,9, Dijon 1992, 237-251.

VALLS, F., *Noticia de Juan Marsé y «Ronda del Guinardó»*, in: J. Marsé: *Ronda del Guinardó*, Barcelona 2005.

INTERNETADRESSEN

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsult?TIPO_BUS=3&LEMA=ronda (9.3.07)

Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios.*

Zur Stadtentwicklung Barcelonas

Nina Seelbach

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Die Stadt ist die eigentliche Biographie
des Menschengeschlechtes, Objekt
der Natur, Subjekt der Kultur.
Claude Lévi-Strauss

In der vorliegenden Arbeit soll es darum gehen, die Stadtentwicklung Barcelonas in Eduardo Mendozas Roman *La ciudad de los prodigios* zu untersuchen und nachzuzeichnen.

Der Analyse der Stadtentwicklung wird eine kurze Einführung vorangestellt, die dem Autor und seinem Werk *La ciudad de los prodigios* gewidmet ist. Diese beinhaltet außerdem eine kurze Erklärung zur Entstehungsgeschichte sowie zur literarischen Einordnung des Romans. Im Weiteren dreht sich alles um die Protagonistin des Romans: Barcelona, und ihre städtebauliche Entwicklung. Der Autor befasst sich mit einer konkreten historischen Periode Barcelonas, die als Schlüsselposition im Modernisierungsprozess der Stadt angesehen werden kann. Gemeint sind hiermit die Jahre zwischen der ersten und der zweiten Weltausstellung in Barcelona (1888 – 1929). Diese beiden Ausstellungen, mit denen sich die Stadt der Welt öffnete, werden in Bezug auf ihre städtebauliche Wirkung hin untersucht werden. In diesem Zusammenhang verdient auch das zeitlich vorangestellte Projekt der Stadterweiterung, der *Ensanche* (bzw. *Eixample*), eine genauere Betrachtung. Die im Roman betrachtete Zeit ist die des Modernismus.

Der Modernismus war für Barcelona von großer Bedeutung, so wird Barcelona häufig als eine „Hauptstadt des Jungenstils“¹ bezeichnet. Auch diese kulturelle Epoche wird in einem eigenen Kapitel behandelt werden.

ANMERKUNGEN ZU AUTOR UND WERK

Eduardo Mendoza erblickte am 11. Januar 1943 als Sohn eines Beamten und einer Hausfrau in Barcelona das Licht der Welt. Er besuchte als Kind das katholische Gymnasium der Hermanos Maristas. Nach seinem Jurastudium (1960 – 1965) war er einige Jahre als Anwalt in einer Bank tätig. Nach einigen Auslandsjahren kehrte er schließlich nach Barcelona zurück. Da in seiner Familie großen Wert auf eine literarische Bildung gelegt wurde, war es für ihn selbstverständlich auch selbst zu schreiben. Allerdings glaubte er nie an einen großen Erfolg seiner Werke. Im Jahre 1973 entschloss er sich dem damals noch faschistischen Spanien erneut den Rücken zu kehren und einige Jahre in New York als Übersetzer zu arbeiten. Nach den Motiven seiner Entscheidung gefragt, antwortete er: „*España en aquellos años era triste, amarga y violenta.*“²

1975 wurde der erste Roman Eduardo Mendozas veröffentlicht. *La verdad sobre el caso Savolta* wurde aufgrund seines kritischen Tonfalls, nach dem Tod General Francos, hoch gelobt und ein Jahr später mit dem *Premio de la Crítica* ausgezeichnet. 1979 erschien sein zweiter Roman *El misterio de la cripta embrujada* und 1982 die Fortsetzung *El laberinto de las aceitunas*. Im selben Jahr kehrte der Autor nach Barcelona zurück. Dort begann er im selben Jahr mit

¹ SCHWARZBÜRGER 1998, 187.

² <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/cronologia.htm>.

seinem bis heute erfolgreichsten Roman: *La ciudad de los prodigios*. Der Roman wurde in mehr als 20 Sprachen übersetzt und mit mehreren literarischen Preisen ausgezeichnet, z.B. dem *Premio Ciudad de Barcelona*, ein Jahr nach seiner Veröffentlichung. Zu seinen weiteren Werken zählen: *La isla inaudita* (1987), *Sin noticias de Gurb* (1991), *El año del diluvio* (1991), *La aventura del tocador de las señoras* (2001).

Siempre me han fascinado las grandes ciudades. Por esta razón escribo siempre sobre la ciudad que mejor conozco, es decir sobre Barcelona. No porque Barcelona sea especial, sino por lo contrario, porque es una gran ciudad y, en este sentido posee las características de todas las grandes ciudades.³

Eduardo Mendoza hat seiner Geburtsstadt Barcelona den Großteil seines literarischen Werkes gewidmet. Mit Ausnahme einiger Romane gibt Barcelona stets den Handlungshintergrund ab. 1989 publizierte er gemeinsam mit seiner Schwester das Buch *Barcelona modernista*⁴, wobei es sich um eine historische Darstellung Barcelonas zwischen der ersten Weltausstellung und dem ersten Weltkrieg handelt. Derzeit lebt Eduardo Mendoza mit seiner Frau und seinen Söhnen in Barcelona

LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS

-TEXTANALYSE -

Der Romantitel thematisiert die Stadt Barcelona bereits im Titel – Die Stadt der Wunder. Eduardo Mendoza erklärte in einem Interview, dass er sich sehr intensive mit der Geschichte Barcelonas beschäftigt habe, um diesen Roman schreiben zu können:

Llevaba años estudiando la historia de Barcelona, y un día una anécdota trivial hizo que todo aquello me llevara a escribir *La ciudad de los prodigios*.⁵

So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass Mendoza verschiedene Aspekte der Geschichte Barcelonas in seinem Werk verarbeitet. Fiktionale Geschichte, historische Bezüge und intertextuelle sowie mediale Bezüge vermischen sich und gehen ineinander über, bilden „ein kaum noch zu entwirrendes Patchworkpastiche.“⁶ Es werden drei unterschiedliche Diskurse beleuchtet:

*Protagonist der Handlung ist eine 13-jähriger Junge, Onofre Bouvila, der in bescheidenen Verhältnissen auf dem Land aufwuchs und nun kurz vor der ersten Weltausstellung 1888 Barcelona betritt, um sein Glück zu machen. Sein Schicksal ist eng mit der Stadt, in der er beruflich aufsteigt, verwoben. Zunächst als katalanischer Anarchist, später als Verkäufer von Haarwuchsmitteln, erarbeitet und erschwindelt er sich den Weg zum Erfolg, bis er schließlich als reichster Mann Spaniens in allen politischen Machtzentren ein- und ausgeht.

*Eine Chronik des modernistischen Barcelonas zwischen den beiden Weltausstellungen 1888 bis 1929.

*Ein Historien Gemälde des 19. Jahrhunderts.

Trotz dieser unterschiedlichen Diskurse ist *La ciudad de los prodigios* ein sehr symmetrisch und klar gegliedertes Werk. Gegliedert in sieben Kapitel und erneut unterteilt in durchschnittlich 5 Unterkapitel von durchschnittlich 10 Seiten, setzt jedes Kapitel einen thematischen Schwerpunkt.

³ <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritos/mendoza/entrevista.htm>.

⁴ MENDOZA 2003.

⁵ <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritos/mendoza/entrevista.htm>.

⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 124.

Der Romaninhalt wird ebenfalls durch zwei unterschiedliche Ebenen gegliedert. Die Aktionsebene⁷, die das Schicksal des Protagonisten Onofre Bouvilla umfasst, und die Demonstrationsebene⁸, welche die Entwicklung der Stadt Barcelona einschließt. Laut Schwarzbürger bedingen sich diese Ebenen nicht nur punktuell, sondern stehen in andauerndem Wechselverhältnis zueinander. Zeitlich betrachtet werden auf der Aktionsebene nur die 55 Lebensjahre des Protagonisten erzählt, während die Demonstrationsebene die Entwicklung Barcelonas weit über diese 55 Jahre hinaus erfasst. Diese Arbeit befasst sich maßgeblich mit der Demonstrationsebene. Sie ist umfangreicher, komplexer und in ihrer Chronologie deutlich sprunghafter als die Aktionsebene.

Der Text ist nicht eindeutig in eine literarische Gattung einzuordnen, da es sich um eine „patchworkmäßige Zusammensetzung aus vielen Diskursen“⁹ handelt. Wie bereits erwähnt kann der Roman als eine Chronik des modernistischen Barcelonas oder als ein Historiengemälde des 19. Jahrhunderts aufgefasst werden. Die Lebensgeschichte des Onofre Bouvilla mit ihrer episodischen Struktur und den rückblickenden Erzählungen erinnern jedoch auch an den Aufbau eines pikaresken Romans. Beim fortschreitenden Lesen des Romans erhält man zu dem den Eindruck eines Kriminalromans, z.B. die Beschreibung des mysteriösen Mordes an Nicolau Canals i Rataplán bestärkt diesen Eindruck. Aber auch realistische topographische Beschreibungen oder Charakterstudien, wie sie typisch für die *novela tremenda* sind, lassen sich im Roman finden.

Eindeutig festzustellen ist aber, dass *La ciudad de los prodigios* ein historischer Roman der Postmoderne ist.¹⁰ Dem Leser fällt es allerdings häufig schwer zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden. Diese Tatsache hinterlässt häufig den Eindruck der Autor wolle den historischen Roman parodieren. Hinzu kommt, dass der Erzähler ein postmoderner ist, und somit nicht als zuverlässig gelten kann. Mal tritt er als allwissender und omnipräsenter Erzähler auf, mal tritt er zurück und lässt den Leser mit den Romanfiguren allein. Sein Erzählstil ist häufig von ironisch, distanzierendem Charakter. So erzeugen besonders extreme Übertreibungen über historische Details humorvolle Effekte. Ironie wird besonders im Zusammenhang mit der Darstellung von Legenden deutlich, die den von Aberglauben gekennzeichneten Katholizismus Spaniens parodieren.

BARCELONA UND DIE WELTAUSSTELLUNG VON 1888

Barcelona nimmt in der Erzählung von Eduardo Mendoza einen großen Raum ein. Er entwirft ein Bild einer lebendigen, aufgeschlossenen, dynamischen Großstadt. Um die Ausdehnung ihrer Straßen, Viertel und Monumente rankt sich die fiktive Lebensgeschichte des Onofre Bouvilla. Mendoza betont bei der Entstehungsgeschichte des Stadtbildes die Atmosphäre, die in der Stadt vorherrscht. Sie ist ihm scheinbar wichtiger als die unzähligen konkreten geographischen Gegebenheiten. Sie dienen der Aktionsebene nur als Hintergrund und Identifikationsmöglichkeit für den Leser. Ausnahmen hiervon bilden bestimmte Stadtviertel

⁷ SCHWARZBÜRGER 1998, 125.

⁸ SCHWARZBÜRGER 1998, 125.

⁹ SCHWARZBÜRGER 1998, 168.

¹⁰ SCHWARZBÜRGER 1998, 172-174.

oder Straßenzüge wie z.B. die Flaniermeile *Paseo de Gracia* oder Institutionen wie das *Gran Teatro de Liceo*.

Eduardo Mendoza beginnt seinen Roman mit humoristischen, aber nicht historisch gesicherten Erklärungen über das Klima und die frühe Stadtgeschichte Barcelonas:

Esta ciudad está situada en el valle que dejan las montañas de la cadena costera al retirarse un poco hacia el interior [...]. Allí el clima es templado y sin altibajos: [...]. Está probado que los elefantes de Aníbal se detuvieron a beber y triscar en las riberas des Besós o del Llobregat camino de los Alpes [...]. Los primeros barceloneses quedaron maravillados a la vista de aquellos animals. Hay que ver qué colmillos, qué orejas, qué trompa o proboscis, se decían. [...] A los fenicios siguieron los griegos y los layetanos. [...]; a los segundos debemos dos rasgos distintivos de la raza, según los etnólogos: la tendencia de los catalanes a ladear la cabeza hacia la izquierda cuando hacen como que escuchan y la propensión de los hombres a criar pelos largos en los nasales.¹¹

Im Folgenden überspringt Mendoza fast tausend Jahre mit dem Kommentar:

„luego la ciudad conoce años de esplendor y siglos opacos.“¹² um schließlich auf das Barcelona des 19. Jahrhundert zu sprechen zu kommen.

Conforme al censo de 1887, lo que hoy llamamos el área metropolitana, es decir, la ciudad y sus agrupaciones limítrofes, contaba con 416.000 habitantes, y este número iba en aumento a un ritmo de 12.000 almas por año. De la cifra que arroja el censo (y que algunos rebaten) correspondía a Barcelona propiamente dicha, a lo que entonces era el municipio de Barcelona, la de 272.000 habitantes. [...] Pero el esfuerzo exigido por este desarrollo había sido inmenso. Ahora Barcelona, como la hembra de una especie rara que acaba de parir una camada numerosa, yacía exangüe y desventrada; de las grietas manaban flujos pestilentes, efluvios apestosos hacían irrespirable el aire en las calles

y las viviendas. Enter la población reinaban el cansancio y el pesimismo. Sólo algunos mentecatos como el señor Braulio veían la vida color de rosa.¹³

Der Leser erfährt, dass das Barcelona des 19. Jahrhunderts eine sehr innovative Stadt war. Ihre Bewohner waren dem technischen Fortschritt, der Industrialisierung sehr aufgeschlossen gegenüber. So wurde z.B. 1884 die erste Eisenbahnstrecke der Iberischen Halbinsel zwischen Barcelona und Mataro gebaut.¹⁴ Doch die fortschreitende Industrialisierung hinterließ auch in Barcelona, wie in allen großen europäischen Städten ihre Spuren. Die beengten Wohnverhältnisse führten schnell zu sanitären Problemen, Krankheiten und Seuchen breiteten sich aus. Dies wurde in Barcelona dank der Hafenlage noch verstärkt.

El desarrollo económico des Barcelona se había iniciado a finales del siglo XVIII. y había de continuar hasta la segunda década del siglo XX., pero este desarrollo no había constante. [...] se habían declarado varios casos de cólera morbo, sin duda traído por algún barco proveniente de costas lejanas. [...] Como todas las ciudades, Barcelona había sido visitada periódicamente por las plagas más terribles. En 1834 el cólera había caído víctimas de esa misma enfermedad. En 1870 la fiebre amarilla proveniente de las Antillas españolas se había extendido por la Barceloneta.¹⁵

Die Meereslage Barcelonas trug außerdem entscheidend zur in der Stadt herrschenden Atmosphäre bei.

Barcelona había sido siempre y era entonces aún una ciudad portuaria: había vivido del mar y para el mar; se alimentaba del mar y entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos; las calles de Barcelona llevaban los pasos del caminante al mar y por el mar se comunicaba con el resto del mundo; del mar provenían el

¹¹ MENDOZA 2003, 15.

¹² MENDOZA 2003, 16.

¹³ MENDOZA 2003, 26.

¹⁴ BERNECKER 2002, 136.

¹⁵ MENDOZA 2003, 28-29.

aire y el clima, el aroma so siempre placentero y la humedad y la sal que corroían los muros.¹⁶

In diesem Zitat wird die Barceloneta thematisiert, ein Fischereiviertel außerhalb der Stadtmauern, das erst im 18. Jahrhundert entstand jedoch im 19. Jahrhundert aufgrund des Wachstums der Stadt integriert und industrialisiert wurde. Auch der Protagonist Onofre Bouvilla lernt dieses Viertel bei seinem ersten Rundgang durch die Stadt kennen. Von größerer Bedeutung für ihn erweist sich jedoch der Ciudadelapark, der in der Stadt liegt. Hier entsteht das Ausstellungsgelände zur ersten spanischen Weltausstellung im Jahr 1888. Hier findet der Protagonist seinen ersten Arbeitsplatz, indem er anarchistische Flugblätter an die Arbeiter verteilt.

Der Ciudadelapark erinnert an eine Festung, die Felipe V. zu Beginn des 18. Jahrhunderts errichten ließ, um den katalanischen Widerstand gegen die Bourbonenherrschaft niederzuringen und von der aus die Stadt jahrzehntelang unterdrückt und terrorisiert wurde. 1888 wurde hier, gegen den Widerstand der Madrider Regierung, die jegliche Finanzierung ablehnte, die Weltausstellung eröffnet. Es gab jedoch auch Protest von Seiten der Barcelonesen, die sich im Gegensatz zu den weltoffenen Städten Paris und London, die bereits eine Weltausstellung ausgerichtet hatte, nicht würdig sahen. Der Erzähler zitiert aus einem fiktionalen Leserbrief der Zeit:

En Barcelona fuera de la benignidad de su clima, de lo excelente de su situación, [...] no estamos al nivel de las demás poblaciones de Europa de igual importancia [...]. Todo lo que tiene carácter administrativo, [...] es de orden inferior. La policía urbana es en general

¹⁶ MENDOZA 2003, 28.

detestable; la seguridad deja mucho, muchísimo que desear; faltan o están mal organizados gran número de servicios necesarios en una población de 250.000 habitantes; [...].¹⁷

Es gab aber auch viele positive Stimmen:

Estoy convecido, y así se lo dije a mi esposa, que no me dejará mentir, de que la Exposición, salvo que Dios disponga lo contrario, ha de servir para poner a Barcelona en el lugar que le corresponde.¹⁸

Eng mit der Vorgeschichte der Weltausstellung ist die der Arbeiterbewegung zu sehen, die mit dem aufkommenden Anarchismus zusammen fällt.

Entre los albañiles de la Exposición reinaba el descontento. Habían pedido que les fueran aumentados los jornales en 0,50 pesetas diarias o que les fuera rebajada en una hora la jornada. [...] Corrían rumores de huelga que inquietaban a la Junta.¹⁹

Die Ausstellung erstreckte sich auf einem Gebiet von ca. 380.000 m², ausgehend vom *Arco de Triunfo*, der als Eingang geplant war, durch den Ciudadelapark bis zum heutigen *Hospital del Mar* in der *Barceloneta*. Die täglich für den Bau der Ausstellung benötigten Mengen an Material waren so groß, dass

casi agotados todos los hornos de ladrillería, sucediendo lo propio con el cemento que en grandes cantidades viene de varios puntos del Principado y del extranjero.²⁰

Die Wirkung der Weltausstellung wird vom Erzähler folgendermaßen beschrieben:

La Exposición Universal estuvo abierta hasta el día 9 de diciembre de 1888. [...] Había durado doscientos cuarenta y cinco días y había visitada por más de dos millones de personas. El costo de la construcción había ascendido a

¹⁷ MENDOZA 2003, 55.

¹⁸ MENDOZA 2003, 74.

¹⁹ MENDOZA 2003, 98.

²⁰ MENDOZA 2003, 83.

cinco millones, seiscientos veinticuatro mil seiscientos cincuenta y siete pesetas con cincuenta y seis céntimos. Algunas instalaciones pudieron ser aprovechadas para otros usos. El remanente de deudo fue enorme y gravó al Ayuntamiento de Barcelona durante muchos años. También quedó el recuerdo de las jornadas de esplendor y la noción de que Barcelona, si quería, podía volver a ser una ciudad cosmopolita.²¹

Die Zielsetzung dieser Weltausstellung von 1888 war zum einen sicher gewesen finanzstarke Kräfte in die Stadt zu locken, zum anderen aber auch ein weltoffenes, innovatives Katalonien zu präsentieren. Auch wenn sich keine Financiers oder großen Industriellen einstellten, so muss man doch zugeben, dass diese Weltausstellung von 1888 wichtige Modernisierungsprozesse in Barcelona initiierte und ein „Trampolin“ für den Modernismus bildete.²² Viele Installationen wurden nach der Schließung der Ausstellung entfernt und nur wenig ist heute im Stadtbild Barcelonas von dieser Weltausstellung erhalten geblieben, wie z.B. der *Arco de Triunfo*, der Brunnen *La Cascada* oder das Café-Restaurante der Ausstellung, das heute das zoologische Museum beinhaltet. Ihr Erfolg war sicherlich kein finanzieller, sondern ein psychologischer.

DAS PROJEKT EL ENSANCHE

Die für Barcelona entscheidende Stadtentwicklung fand bereits vor der ersten Weltausstellung statt: Der Bau der so genannten *Ensanche*. Wie bereits erwähnt herrschten in Barcelona aufgrund der Enge katastrophale hygienische Verhältnisse, die sich in Seuchen und Krankheiten wieder spiegelten. Schuld daran war, dass die Barcelonesen bis 1854 innerhalb

ihrer zu eng gewordenen Stadtmauern lebten.

A mediados del siglo XIX. La superficie de Barcelona era de 427 hectáreas. En esas mismas fechas París disponía de 7.802 hectáreas; Berlín, de 6.310 hectáreas, y Londres de 31.685. [...] La densidad de habitantes por hectárea es igualmente reveladora: 291 en París, 189 en Berlín, 128 en Londres, 700 en Barcelona.²³

Verantwortlich dafür war die Madrider Zentralregierung, die dem Abriss der längst unnützen Stadtmauern mit Gleichgültigkeit gegenüber stand.

En sus muchos siglos de historia no hubo ocasión en que las murallas impidieran la conquista o el saqueo de Barcelona. Sí, en cambio, su crecimiento. ¿Por qué no se derribaban las murallas? Porque el gobierno no daba permiso: con pretextos estratégicos insostenibles mantenía asfixiada la ciudad, impedía que Barcelona creciera en extensión y en poder.²⁴

Im Jahre 1854 wurde die Stadterweiterung *Ensanche* nach dem Plan Cerdá endlich beschlossen. Mendoza widmet dieser Stadtentwicklung den ersten Teil seines vierten Kapitels und entwickelt in diesem eine Legende um die Entstehung des *Ensanche*-Viertels. Laut Mendoza hat der damalige Bürgermeister Barcelonas eine Vision, die ihn dazu führt einem bis dahin unbekanntem Architekten namens Abraham Schlagober den Entwurf für das Erweiterungsprojekt anzuvertrauen. Dieser entwirft ein neues Jerusalem, mit dem Namen *La ciudad de dios*, das den unwissentlich in die Falle des Teufels gegangenen Bürgermeister begeistert. Dieser Entwurf wird allerdings von der Regierung in Madrid abgelehnt. Auch eine Ausschreibung bei denen der Schlagober-Plan in Konkurrenz zu anderen Plänen tritt, hat

²¹ MENDOZA 2003, 163.

²² MENDOZA 2003, 47.

²³ MENDOZA 2003, 45.

²⁴ MENDOZA 2003, 36.

keinen Erfolg. Letztendlich wird Barcelona ein bislang unbekannter Plan aufoktroiert: der Plan Cerdá. Dieser ist auch im heutigen Stadtbild Barcelonas noch präsent.

El plan impuesto por el ministerio, con todos sus aciertos, era excesivamente funcional, adolecía de un racionalismo exagerado: [...]. Era una cuadrícula indiferenciada [...]. De haberse realizado tal y como en principio se concibió, habría resultado al menos en una ciudad agradable a la vista, confortable e higiénica; [...]. Ante la indiferencia general [...] los especuladores acabaron por adueñarse del terreno, por tergiversar el plan original y por hacer de aquel barrio gentil y saludable una urbe ruidosa y pestilente, tan aglomerada como aquella Barcelona Antigua que el plan trataba precisamente de superar. Por falta de ideología [...] Barcelona se quedó sin centro neurálico [...].²⁵

Der Plan Cerdá sah einmal die rasterförmige Erweiterung der Stadt in Richtung der Berge unter Einbindung umliegender kleinerer Dörfer vor. Die einzelnen Blocks in Cerdás Konzept sollten nur an maximal zwei Seiten, bis höchstens 50 Prozent und bis zu fünf Stockwerken bebaut werden, in ihrer Mitte sah er Grünflächen vor. Einzelne Blocks hielt er für Parks, öffentliche Gebäude und Infrastruktureinrichtungen frei, allerdings wies der Plan keine Bereiche für Industrie und Gewerbe aus.

Die Vorstellung einer großzügigen, luft- und lichtdurchlässigen, grünen Stadt wurde allerdings von Anfang an nicht realisiert, Bodenspekulation führten zu viel höheren Bebauungsdichten als vorgesehen, die grünen Innenhöfe blieben Vision. In der Erzählzeit des Romans erlebt Onofre Bouvilla 1897 noch die durch den Plan geförderten Grundstücksspekulationen und profitiert aus diesen erheblich.

Bei den Einwohnern Barcelonas ist die Stadterweiterung wegen ihrer geraden Linien und ihrer Gleichförmigkeit zunächst wenig geschätzt worden. Durch den Plan Cerdá wurde allerdings das ursprüngliche Stadtzentrum Barcelonas gerettet, das dem Plan Schlagobers zum Opfer gefallen wäre.

DER MODERNISMUS

Como la fase, dentro del movimiento moderno universal, que combinó una relación ecléctica de referencias históricas con la instrucción de materiales modernos, y que dotó la decoración, y hasta la construcción, con líneas ondulantes prestadas de la fuente original de la naturaleza. [...] llegó a ser un estilo que se identificó con el movimiento global de afirmación del carácter nacional de Catalunya y de su autonomía, frente a la españolidad, y en armonía con otras tendencias europeas.²⁶

In Barcelona wurde der Modernismus als *estilo catalán* bezeichnet und durch Architekten wie Gaudí, Lluís Doménech i Montaner sowie Josep Puig i Cadafalch repräsentiert. Sie machten mit ihren Werken Barcelona zur „Welthauptstadt des Jugendstils“²⁷, der sich in seiner Spätphase

zu einer durch seinen Kosmopolitismus dem katalanischen Bürgertum neue Identifikationsmöglichkeiten außerhalb des spanischen Staates bietenden Strömung²⁸

konsolidierte. Ihre architektonischen Vorstellungen prägen auch heute noch das Stadtbild Barcelonas, wie z.B. das *Castell dels Tres Dragons* (1888), *La Casa Lleó Morera* (1905), *La Casa Batlló* (1905 -1906), *Palacio de la Música* (1905 -1908) oder *La Casa Milá* (1905 -1911).

In *La Ciudad de los prodigios* findet der Modernismus seinen Zugang beispielsweise

²⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 191.

²⁷ SCHWARZBÜRGER 1998, 187.

²⁸ SCHWARZBÜRGER 1998, 187.

²⁵ MENDOZA 2003, 128.

weise durch die anekdotenhafte Schilderung des letzten Lebensabschnitt Antonio Gaudís.

El viejo genio sufría, pero no en silencio; con los años el carácter se le había agriado y enrarecido: ahora vivía solo en la cripta de la Sagrada Familia, convertida provisionalmente en taller, rodeado de estatuas colosales [...]. Allí dormía sin quitarse la ropa de diario.²⁹

Natürlich bleibt auch die *Sagrada Familia* nicht unerwähnt, schließlich ist sie eines der markantesten Bauwerke des modernistischen Spaniens. Während das Werk in ironischer Weise mit historiographischen oder literarischen Diskursen der Vergangenheit spielt, wird gleichzeitig die besondere Fortschrittlichkeit der Stadt Barcelona betont, die sich durch die Parallelschiebung zur Erzählzeit auch in der Postmoderne behaupten kann.³⁰

DIE WELTAUSSTELLUNG VON 1929

1929 wurde in Barcelona die zweite Weltausstellung eröffnet. Eduardo Mendoza widmet diesem gesellschaftlichen Ereignis sein siebtes Kapitel, das er wiederum mit einer fiktiven Legende beginnen lässt. Laut Mendoza sei einem Barceloneser Geschäftsmann zu Beginn des Jahrhunderts der Teufel erschienen, der ihm im Tausch gegen seine Seele den Montjuich-Hügel anbot. Der findige Geschäftsmann akzeptierte diesen Pakt und schlug vor, dort auf dem Hügel eine neue Weltausstellung zu eröffnen. Diese Idee stieß beim Bürgermeister und der Bevölkerung auf große Begeisterung.

Una Exposición Universal que tenga tanto éxito y reporte tantos beneficios como la de 1888. Para entonces el déficit dejado por este

certamen acababa de ser enjugado a costa de sacrificios y la ciudad sólo guardaba memoria del esplendor y las fiestas.³¹

Zu dieser Zeit war das Projekt *Ensanche* schon dicht besiedelt und in Ausdehnung begriffen.

[...] como el día era claro desde allí veía todo Barcelona, del puerto a la cierra de Collcerola y del Prat al Besós; la mayor parte de los 13.989.942 metros cuadrados de que constaba el Plan Cerdá habían sido construidos ya: ahora el Ensanche lamía los lindes de los pueblos vecinos [...].³²

Große Hindernisse wie der ersten Weltkrieg und die andauernde Hinhaltepolitik der Madrider Regierung verzögerten dann schließlich die Ausstellung. Zwanzig Jahre später erfrischte die Politik der öffentlichen Bauten des General Primo de Rivera diese Idee. Schauplatz der Ausstellung sollte nun aber nicht nur der Montjuich, sondern die ganze Stadt werden.

[...] muchos edificios fueren derribados y el pavimento de las calles fue levantado para tender allí las vías del metro. El aspecto de Barcelona recordaba las trincheras de aquella Gran Guerra que había dado al traste con la Exposición.³³

Die Stadt befand sich im Umbruch, die Ausstellung sollte so schnell wie möglich errichtet werden.

La calle Sepúlveda desembocaba en la plaza de España, convertida ahora en un cráter pavoroso: allí empezaban las obras de la Exposición Universal; de allí partía la avenida de la Reina María Christina, flanqueada de palacios y pabellones a medio edificar; en el centro de la plaza estaba siendo construida una fuente monumental y junto a la fuente la nueva estación del Metro.³⁴

²⁹ MENDOZA 2003, 177.

³⁰ SCHWARZBÜRGER 1998, 187.

³¹ MENDOZA 2003, 487.

³² MENDOZA 2003, 486.

³³ MENDOZA 2003, 487-488.

³⁴ MENDOZA 2003, 491.

So schritten die Arbeiten voran und auf dem Montjuich entstanden die ersten Pavillons, wie beispielsweise der Pavillon der Bauindustrie, der

había a empezado a ser construido varias décadas antes, en los tiempos del modernismo; ahora su aspecto era chocante a los ojos de los entendidos, resultaban empalagosos, rebuscados y de mal gusto.³⁵

Dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch die Tatsache, dass sich direkt nebenan die Pavillons der ausländischen Gäste erhoben, die die aktuellen architektonischen Tendenzen widerspiegelten. So zitiert der Autor erneut einen fiktiven Zeitungsartikel:

“Encima de arruicarnos vamos a quedar como unos cavernícolas chabacanos ante la opinión mundial.”³⁶

Doch die Arbeiten an den Pavillons blieben nicht die einzigen Veränderungen im Bild der Stadt: Die Bauarbeiten hatten viele Arbeiter und Handlanger aus allen Teilen der Iberischen Halbinsel angelockt. Sie trafen auf den Bahnhöfen ein und überschwemmt die Stadt. Da es an Wohnungen mangelte, entstanden bald Barackenviertel an den Abhängen des Montjuich, am Ufer des Besós und in der Umgebung der Stadt, “barrios infames llamados «La Mina», el «Campo de la Bota» y «Pekín»”³⁷. Beunruhigend an diesem Phänomen war, dass es anzudauern schien. Die Arbeiter richteten sich ein und beschlossen sesshaft zu werden. Um diese Situation zu verbessern förderte die Regierung den Bau von günstiger Wohnblöcke, die meist von schlechter Qualität waren, aber günstige Mieten anboten. Es bildeten sich Satelli-

tenstädte, in denen es weder Elektrizität noch fließendes Wasser gab, die Wohnungen waren teilweise von so schlechter Qualität, dass es häufig zu Unfällen kam: “Niño muerto al tirar de la caden del wáter el vecino del piso arriba.”³⁸ Tatsächlich schien die Ausstellung vom Pech verfolgt. Im Januar 1929 das finanzielle Defizit auf 140.000.000 Peseten. Im Oktober des selben Jahres verursachte der New Yorker Börsenkrach eine Weltwirtschaftskrise, die tausende Unternehmen in ein Bankrott trieben. Viele Aussteller packten darauf hin in Windeseile ihre Ausstellungsstücke zusammen und verschwanden.

Ay Barcelona”, [...] ¡qué bonita es! ¡Y pensar que cuando yo la vi por primera vez de todo esto que vemos ahora no había casi nada! Ahí mismo empezaba el campo, las casas eran enanas y estos barrios populosos eran pueblos, iba diciendo con volubilidad, por el Ensanche pastaban las vacas; te parecerá mentira.³⁹

Diese Erinnerung Efrén Castells am Ende des Romans beschreibt sehr schön die städtebauliche Entwicklung, die Barcelona in dem betrachteten Zeitraum genommen hat. Die Stadt Barcelona veränderte im 19. Jahrhundert ihr äußeres Erscheinungsbild. Initiert wurde diese Entwicklung durch die beginnende Industrialisierung, welche die Stadt vor neue Probleme stellte. Die unvorstellbare Enge und hygienische Probleme verlangten nach einer Lösung. Die nach dem Plan Cerdá errichtete *Ensanche* stellte einen Lösungsversuch dieser Probleme dar. Die Stadt wurde nach einem strukturierten Plan erweitert. Leider gingen bei der Umsetzung dieses Planes viele seiner guten Ansätze verloren. Die geplanten Grünflächen und

³⁵ MENDOZA 2003, 497.

³⁶ MENDOZA 2003, 497.

³⁷ MENDOZA 2003, 454.

³⁸ MENDOZA 2003, 489.

³⁹ MENDOZA 2003, 537.

Erholungs-gebiete vielen einem Bauboom und der Grundstücksspekulationen zum Opfer.

Architektonisch wurde dieser zeitliche Abschnitte geprägt durch den Modernismus, der gerade in Barcelona viele Früchte trug. Dank der herausragendsten Figuren dieser Epoche wie beispielsweise Antonio Gaudí, Lluís Doménech i Montaner sowie Josep Puig i Cadafalch kann man auch heute noch diese Seite Barcelonas bewundern. Sie schufen der Stadt mit ihrem Werk ein neues Gesicht und Identität, die bis heute anhalten.

Die Stadtentwicklung im 19. Jahrhundert erhielt noch einmal einen gewaltigen Schub durch die Weltausstellung von 1888. Auch wenn sie die Stadt mit einem hohen finanziellen Defizit belastete beurteilen Zeitzeugen, sowie die Romanfiguren Eduardo Mendozas diese Ausstellung als positiver als ihr Pendant im Jahre 1929. Städtebaulich hatte die Ausstellung von 1888 wenig Folgen. Viele Installationen wurde wieder entfernt und nur wenige Gebäude haben bis heute überlebt. Im Gegensatz hierzu hatte die Ausstellung von 1929 große städtebauliche Konsequenzen: Durch die Bauarbeiten waren viele Arbeiter nach Barcelona gelockt worden, um Arbeit zu finden. Diese errichteten Barackensiedlungen und anschließend Satellitenstädte aus architektonisch wenig wertvollen Gebäuden, die dem Bild der Stadt sehr schadeten. Hinzu kam ein gewaltiges finanzielles Defizit, das der Stadt noch über viele Jahre hinweg schwer geschadet haben dürfte.

All diese genannten Entwicklungen der Stadt Barcelona lassen sich hervorragend

an Eduardo Mendozas Roman *La ciudad de los prodigios* nachzeichnen. Der Autor besitzt Feingefühl für die Geschichte seiner Stadt, und obwohl er häufig Fiktion und Realität mischt ist ihm doch ein großes Porträt Barcelonas in der Zeit zwischen 1888 und 1929 gelungen.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

MENDOZA, E., *La ciudad de los prodigios*, Barcelona 2005 [dt. Übers.: *Die Stadt der Wunder*, Aus dem Spanischen von Peter Schwaar, Frankfurt 1992].

SEKUNDÄRLITERATUR

BERNECKER, W., *Spanische Geschichte. Von der Reconquista bis heute*, Darmstadt 2002.

MENDOZA, C./MENDOZA, E., *La Barcelona modernista*, Barcelona 2003.

SCHWARZBÜRGER, S., *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975 – 1991*, Berlin 1998.

INTERNETQUELLEN

<http://www.clubcultura.com/clubescritos/mendoza/index.htm> [03.01.2007].

**Darstellung und Funktion von
Walden 7
in Juan Marsés *El amante bilingüe***

Sabrina Morgonski

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Eine moderne und viel zitierte Stadt wie Barcelona hat nicht nur den Reisenden, sondern auch dem Leser einiges zu bieten. In dieser Hinsicht kann man den Roman *El amante bilingüe* des Katalanen Juan Marsé als literarischen Rundgang durch die Stadt betrachten. Neben einem äußerst zweideutigen Protagonisten spielt sich die Handlung an zwei Hauptorten ab, der Rambla, der zentral gelegenen Flaniermeile der Stadt und dem weit im Inland liegenden Stadtteil Sant Just Desvern, wo sich der Wohnkomplex *Walden 7* befindet. Dieser spielt eine herausragende Rolle im Roman als Ort der Illusion, der späteren Niederlage und des Neuanfangs.

Nach einer kurzen Biographie des Autors und einer Zusammenfassung der Romanhandlung wird es im Folgenden zuerst um die komplexe und interessante Entstehungsgeschichte des eben genannten Gebäudes gehen und später um dessen Darstellungsweise und Funktion im Roman. Eingebettet ist das ganze in allgemeine Aussagen über und zur Literatur Barcelonas, die wie die Architektur ein wichtiges Bruchstück zur Identität der Stadt beiträgt.

EL AMANTE BILINGÜE

Das Buch wurde erstmals 1989 veröffentlicht. Die Handlung des Romans ist fragmentiert in einzelne Rückblenden von Kindheitserinnerungen des Protagonisten aus den dreißiger Jahren des vergangenen

Jahrhunderts, seinen Erinnerungen an die Zeit der Protestbewegung gegen den Franquismo im Spanien der sechziger und siebziger Jahre und seinen aktuellen Lebensumständen Ende der achtziger Jahre. Der Roman gilt als autobiografisch.¹

ZUM AUTOR



Marsé wurde am 8. Januar 1933 als Juan Faneca Roca in Barcelona geboren, doch als Waise mütterlicherseits wird er unter dem Nachnamen Marsé adoptiert. Er wächst zwischen Barcelona und den Dörfern bei Tarragona, wo seine Großeltern wohnen, auf. In den vierziger und fünfziger Jahren veröffentlicht er seine ersten Geschichten und entdeckt das Leben der Bohème. Er leistet seinen Militärdienst in Ceuta ab. In den sechziger Jahren folgt er den Ratschlägen Jaime Gil de Biedmas und Carlos Barrals und geht nach Paris, wo er weiterhin schreibt und als Chemielaborant und Spanischlehrer arbeitet. Viele Gegenden, die er gesehen und Menschen, die er kennen gelernt hat tauchen später in seinen Romanen auf. Seinen ersten Literaturpreis, den *Premio Biblioteca Breve*, gewinnt er 1965 mit *Últimas tardes con Teresa*. Anfang der siebziger Jahre wird *Sí te dicen que caí* in Spanien zensiert, Marsé sieht sich gezwungen, den Roman

¹ Vgl. <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/entrevista.htm>.

² <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/club-escritores/marse/entrevista.htm>.

in Mexiko zu veröffentlichen wo er den *Premio Internacional de Novela* gewinnt.³ 1974 schreibt er die Kolumne für die kürzlich gegründete Zeitschrift *Por favor* und nebenher Drehbuchdialoge. Ende der siebziger Jahre hat Juan Marsé bereits einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht. Bis Mitte der achtziger Jahre verarbeitet er Szenarien im Barcelona der Nachkriegszeit. 1990 schließlich gewinnt *El amante bilingüe* den *Premio Ateneo de Sevilla*. Bis heute hat er ebenfalls hoch dotierte Preise in Lateinamerika gewonnen und nach einer siebenjährigen Pause *Rabos de lagartija* veröffentlicht. Außerdem sind alle seine Kurzgeschichten seit den fünfziger Jahren in einer Kompletversion erschienen.⁴

ZUM INHALT DES ROMANS

Der Roman ist unterteilt in zwei *Cuadernos* (Hefte). Am Anfang des ersten Heftes wird der Protagonist Joan Marés von seiner Frau Norma mit einem Schuhputzer betrogen. Er erwischt die beiden in flagranti und daraufhin verlässt Norma ihn und ihre gemeinsame Wohnung in der Siedlung *Walden 7* um nicht zurückzukehren. In seiner Einsamkeit verzweifelt Marés, er kann seine Frau nicht loslassen. Von nun an zieht er als Straßenmusikant und zeitweiliger Schuhputzer durch die zentralen Flaniermeilen Barcelonas und verwandelt sich langsam in den *Charnego*⁵ Juan Faneca. Er macht eine Verwandlung

durch um seine Frau zurückzuerobern. Diese Szenerie der Veränderung spielt sich hauptsächlich im zweiten *Cuaderno* ab. Wie sich mittels Rückblenden in seine Kindheit manifestiert ist Faneca einer seiner besten Jugendfreunde, der einen starken Einfluss auf ihn ausgeübt hatte. Er schafft es, Norma noch einmal zu verführen, dann verlässt er *Walden 7* und verschwindet am Ende des Buches.

Mit stilistischen sowie linguistischen Mitteln wird die städtische katalanische Kultur Barcelonas dargestellt und in seiner veränderlichen Hauptfigur reflektiert und charakterisiert.⁶

ELEMENTE DER IDENTITÄT BARCELONAS

Identität wird ausgedrückt durch den Lebensstil. Lebensstile werden verstanden als Strukturen der Lebensführung, die gebunden ist an kulturelle und materielle Ressourcen. Jeder kann seine Lebensform frei wählen, die Werte, die die jeweilige Lebensform nach außen hin zeigt, prägen ihre Mentalität.⁷

Zwei wichtige Elemente einer bestimmten Identität, die Vorstellungen eines Lebensstils repräsentieren und transportieren sind die Architektur und die Literatur.

ROLLE DER ARCHITEKTUR IN DER LITERATUR BARCELONAS

Barcelona gilt als eine der Hauptstädte der spanischen Literatur, Tag und Nacht wird dort produziert, was Rang und Namen hat. Besonders betont wird dabei immer wieder die Offenheit Barcelonas anderen Ländern Europas gegenüber, was einen großen Teil der Identität der Stadt aus-

³ <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/cronologia.htm>.

⁴ <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/cronologia2.htm>.

⁵ Ein *Charnego* oder *Xarnego* ist ein Zugezogener aus dem Süden Spaniens in der *hard*-Terminologie des katalanisch-rassistischen Kleinbürgertums der fünfziger und sechziger Jahre, vgl. FERNÁNDEZ 1988, 52.

⁶ Vgl. <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/amante1.htm>.

⁷ REIMANN 1996, 73.

macht. Diese spiegelt sich am ehesten in der Literatur und wird ebenfalls durch die Architektur mitgebildet.

Insbesondere im Bereich der Malerei und der Architektur verfügt Barcelona über eine Tradition, die auf jeder internationalen Ausstellung Künstler präsentieren kann, die zu den besten der Welt gehören: der junge Picasso, Miró oder Tàpies, Gaudí.⁸

Im Bereich der Literatur fasst es folgendes Zitat am besten, was sie für Barcelona und Barcelona für die Literatur bedeutet:

Unbestreitbar gehört Barcelona zu dieser zweiten Kategorie von Städten, deren dichtes urbanes Gewebe durch ein nicht weniger dichtes Gewebe von Romanen und Erzählungen bereichert wird: Nahezu jeder Winkel der Stadt besitzt sein ihm entsprechendes literarisches Echo. Vielleicht beruht dies nicht nur auf der merkwürdigen Faszination, die diese Stadt auf ihre eigenen wie auf fremde Schriftsteller ausübt, sondern auch darauf, dass Barcelona die Welthauptstadt der spanischsprachigen Buchproduktion ist.⁹

Marsé bringt nun in seinem Roman Architektur und Literatur zusammen. Wie im Folgenden noch zu lesen sein wird, versinnbildlicht das Gebäude *Walden 7* Illusion und Scheitern des Protagonisten.

DAS „ECHTE“ WALDEN 7

Es ist anzunehmen, dass der Autor Marsé den gesamten Bau des Gebäudes verfolgt hat, ob er allerdings je ein Apartment darin bewohnt hat ist nicht ausreichend dokumentiert.

Walden 7 befindet sich in der Calle Reial im Stadtteil Sant Just Desvern¹⁰, dieser ist weit außerhalb des Stadtzentrums in nordwestlicher Richtung. Der Bauplan

wurde von dem in Spanien und auch international sehr bekannten Architekten Ricardo Bofill entworfen und Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre unter seiner Leitung verwirklicht. Wie die Form des Bauwerks vermuten lässt, hatte der Architekt eine ganz bestimmte Vision. Wie Anna Bofill Levi auf der Webpage der „Comunitat“ verlauten lässt:

El Walden, que empezó como un ejercicio experimental, al cabo de más de 25 años ha empezado a manifestarse como un entorno urbano en donde realmente se pueden realizar esos deseos y satisfacer esas necesidades que en otros conjuntos residenciales de la misma categoría social no sólo no se pueden realizar, sino que, al contrario, se frustran. Esto último queda perfectamente expresado en el documental que "30 minuts" de TV3 realizó en el verano de 1997.¹¹

Das Gebäude strahlt also den Geist der sozialen Bewegungen der „68er“ aus. Das Design erscheint sehr innovativ und unkonventionell, fast revolutionär, die kubische ungewöhnliche Erscheinung verdeutlicht den Wunsch, neue Wohn- und Lebensformen zu ergründen, wie später im Roman beschrieben.

⁸ CARAI 1988, 17.

⁹ FERNÁNDEZ 1988, 50.

¹⁰ <http://www.walden7.com/Ubicació>.

¹¹ <http://www.walden7.com/Que es l'edifici>.



12

Mit dem nahen Tode Francos wurde das Projekt *Walden 7* im Jahr 1974 gestartet. Das Ziel war die Besiedelung von brachliegendem Gebiet am Ende der Ausfallstraße Diagonal. Überlegungen, aus der Straße eine Autobahn zu machen, die die Gegend kaum mehr bewohnbar und ihre Nutzung als Flanierstraße zunichte machen würde, wurden bisher immer durch Bürgerinitiativen rechtzeitig gestoppt.¹³ Es hätte ebenfalls schwerwiegende Folgen für die Bewohner des Wohnblocks, der idyllische Charakter wäre zerstört.

Der Name des Gebäudes ist auch nicht zufällig gewählt. Aufschluss darüber gibt nochmals die schon genannte Webpage über das Bauwerk *Walden 7*:

¹² <http://www.bofill.com/proyectos/walden7-ampl3.htm>.

¹³ Die Barcelona-Projektgruppen der Technischen Universität Berlin sowie der Universitäten Kiel und Marburg (Hrsg.), *Barcelona- Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*, S.20.

Der Titel *Walden* entstammt in erster Linie literarischen Werken. Henry David Thoreau veröffentlichte 1854 seinen Roman *Walden, or Life in the Woods*, ein Versuch, ein alternatives Leben entgegengesetzt der zivilisatorischen Beschleunigung des Alltags und des technologischen Fortschritts zu führen. Thoreau lebte zwei Jahre lang abgeschieden in einer kleinen Holzhütte in der Wildnis bei Walden Pond, nahe Concord, Massachusetts, im Osten der USA.

Der Verhaltensforscher B. F. Skinner publizierte 1948 *Walden 2*, da ein erstes Walden nun schon existierte. *Walden 2* ist genau wie Thoreaus *Walden* als Utopie intendiert, dreht sich aber um menschliches Verhalten in der Gesellschaft.

Die Zahl sieben entstammt der Art, wie der Gebäudekomplex zusammengesetzt ist, nämlich aus sieben etwa gleichgroßen quadratischen Gebilden. Bofill selbst dazu:

el número màgic que enllaça l'experiència teòrica d'aquell conjunt d'edificis "de color de terra , construït en pedra o ciment, de disseny senzill i funcional".¹⁴

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Gebäudekomplex ein reines Funktionsdasein hat, das sich im Design manifestieren soll. Die erdfarbenen Steine und übrigen Materialien tragen zur natürlichen und trotzdem extravaganten Vision des Architekten bei.

¹⁴ <http://www.walden7.com/D'on ve el nom>.



DARSTELLUNG VON *WALDEN 7* IM ROMAN GEGENÜBER DEM REALEN *WALDEN 7*

Wie beim Bau des realen *Walden 7* intendiert, ist es ein Projekt gegen das Establishment und gegen den Franquismo, so suchen Joan Marés und seine spätere Frau Norma nach einer alternativen Lebensform, nachdem sie sich während eines Streiks in der aufgewühlten Zeit kurz vor dem Tode Francos kennen gelernt haben:

Nos conicimos [...] durante una huelga de hambre contra el régimen organizada por un grupo de abogados e intelectuales de izquierda. [...]. Norma me fascinó y por ella decidí sumarme a la huelga. Vivimos unos meses con las dos viejas tías solteronas en Villa Valentí, la fabulosa torra del Guinardó. No he olvidado sus cúpulas doradas al atardecer ni su plácido estanque de aguas verdes. Y después, siguiendo la moda de muchas parejas progres, Norma adquirió un apartamento en Walden 7, el controvertido edificio del arquitecto Bofill en Sant Just, [...].¹⁵

¹⁵ <http://www.bofill.com/proyectos/walden7-ampl5.htm>.

¹⁶ MARSÉ 1990, 15-17.

Hier kann man schon erkennen, dass Marés sein Leben auf dem seiner zukünftigen Frau aufbaut. Sie verändert damals zu dieser Zeit seine Lebensumstände und nochmals, als sie ihn verlässt. Da Marés sich so sehr über Norma definiert hat, erleidet er einen völligen Zusammenbruch, aus dem er nicht mehr als der „alte“ Marés hervorgeht.

Die Nähe zur Realität des Baukomplexes ist so hoch, dass der reale Architekt und der Ort seiner Existenz sogar namentlich genannt werden. Insofern stimmen Darstellung im Roman und in Wirklichkeit überein. Im Buch ist *Walden 7* in erster Linie als ein Symbol der Hoffnung dargestellt.

FUNKTION VON *WALDEN 7* IM ROMAN

Was bedeutet der Wohnkomplex *Walden 7* in seiner Darstellung für den Protagonisten? *Walden 7* ist die Manifestation aller Wünsche, Sehnsüchte und Illusionen Marés. Er lernt die Frau seiner Träume kennen während einer Phase Anfang der siebziger Jahre, die ihn erst nicht belangt hat, er ist interessiert an Fotografie und wollte während einer Protestkundgebung Fotos schauen. Dann fühlt er sich angezogen vom Sog des Geheimnisvollen und quasi Verbotenen des antifranquistischen Protests und prompt trifft er Norma. Plötzlich entdecken sie Gemeinsamkeiten, Interessen, Träume, die sie teilen und geben diesen Ausdruck, indem sie in das neue, aufregende Bauwerk ziehen, das soweit abseits des Normalen liegt, nicht nur äußerlich. Es ist eine eigene, kleine soziale, non-konforme Gemeinschaft und sie sind ein Teil davon. Ihre Ehe bindet sie noch fester zusammen und an ihr Apartment in *Walden 7*. Von nun an leben sie einen Traum:

Y Marés evocó a Norma y los primeros días que vivieron aquí, la felicidad compartida, los sueños. También este camaleónico edificio, que albergó tantas ilusiones en los años setenta, fue a su vez un sueño: un habitáculo concebido para la pareja antiburguesa y no conformista que Norma había imaginado representar ante sus amistades, un edificio, según su creador, erigido para propiciar otras formas de vida y de realción y no sólo las de la pareja tradicional, para exaltar la libertad del individuo y la convivencia en comunidad...¹⁷

Dieser Traum wird zerstört als Norma ihn eines Nachts betrügt. Sie verlässt ihn, ihre Ehe scheitert. Das Scheitern ihres gemeinschaftlichen Zusammenlebens drückt sich in der Desintegration des Gebäudes *Walden 7* aus. Es verfällt, der Wind reißt Steinstücke vom Dach und aus den Wänden:

Todo se había ido al traste, y Marés aún se preguntaba por qué oyendo caer las losetas en las tinieblas del exterior.¹⁸

Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass der Wohnkomplex unter wirklichem

Verfall leidet, es lässt sich in der Literatur nicht nachvollziehen.

Der Roman beginnt, wie vorher schon erwähnt, mit dem Betrug Normas an Marés, der Ort an dem dieses Schlüsselereignis stattfindet ist *Walden 7*. Marés kommt eines Abends nach Hause und erwischt seine Frau mit einem anderen Mann, einem *Charnego*, der Schuhe putzt:

--No estaría bien, no, zeñó. Aquí le dejo tos sus zapatos limpios. [...].

Pero yo no me movería de allí durante horas y Norma no volvería nunca al apartamento de *Walden 7*. [...]. Conseguí hablar con ella por teléfono un par de veces, pero no pude convencerla para que volviera a casa. Me dijo que podía quedarme en *Walden 7* el tiempo

que quisiera – el piso aún hoy está a su nombre --, que no pensaba echarme a la calle. Después de eso, no quiso volver a saber nada de mí.¹⁹

Es ist nicht ganz ersichtlich und selbstverständlich aus dem Kontext heraus warum Norma Marés ohne Erklärung verlässt. Somit zerstört sie die Illusion eines glücklichen Lebens mit ihm in *Walden 7* und macht ihn indirekt von ihrer Gunst abhängig, als sie ihn verlässt und das Apartment weiterhin bezahlt. Für Marés bedeutet dies Perspektivlosigkeit und Einsamkeit, während Norma sich von Männern angezogen fühlt, die nicht aus Barcelona stammen, ein verfremdetes Spanisch sprechen und nichts mit der Zweisprachigkeit Barcelonas zu tun haben. Diese Verhaltensauffälligkeit Normas lässt ihn sich später in einen *Charnego* verwandeln um ihr wieder zu gefallen.

Nachdem Norma Marés betrogen hat, verwandelt sich die Enklave *Walden 7* in einen Ort der Isolation für ihn, aber gleichzeitig ist es auch ein Refugium, ein Ort des Rückzugs nach seinen Abenteuern, die er als Straßenmusikant auf der Rambla erlebt:

Hoy se sentaba en una esquina mugrienta y helada de Raval, lejos de su barrio, vestido con harapos y tocando el acordeón. [...]. Marés era un hombre de cincuenta y dos años, pero aparentaba menos [...]²⁰

Marés sieht keinen anderen Sinn in seinem Leben, es scheint als habe er so sehr im Schatten von Norma gelebt, dass er ihr bis auf die Rambla folgt, verkleidet als schäbiger Straßenmusikant, nur um ihr nahe zu sein, wenn sie auf dem Weg von oder zur Arbeit die Hauptschlagader der Großstadt passiert.

¹⁷ MARSÉ 1990, 36.

¹⁸ MARSÉ 1990, 36.

¹⁹ MARSÉ 1990, 19.

²⁰ MARSÉ 1990, 21.

Casi cada mañana, Faneca acudía al apartamento de Walden 7 y cumplía el trámite cada vez más penoso de volver a ser el músico callejero y zarrapastroso que tocaba el acordeón en compañía de Cuxot o de Serafín el chepa.²¹

Norma ist von Beruf Soziolinguistin bei der Generalitat, der Regierung der autonomen Region Kataloniens in Barcelona. Um überhaupt mit ihr in Kontakt treten zu können und sie von ihrer Seite aus nicht mit ihm sprechen möchte, ruft er sie häufig aus einer öffentlichen Telefonzelle an. Dabei verstellt er seine Stimme; er benutzt einen Akzent, wie man ihn im Süden Spaniens benutzt, weil er denkt, dass Norma sich von den *Charnegos* angezogen fühlt, seit ihrer Affäre mit dem Schuhputzer.

Charakteristisch sind die Telefon-gespräche zwischen Norma und Marés, immer wieder initiiert von ihm, da er sie immer noch liebt. Norma scheint so verloren in ihrer Arbeit, dass sie Marés niemals am Telefon erkennt, vielleicht interessiert es sie auch nicht oder sie denkt, dass Marés nie auf die Idee kommen würde ihr noch etwas sagen zu wollen. In den Gesprächen mit Norma gibt Marés sich als ein gewisser Juan Faneca aus, der Fragen zu bestimmten Wörtern der Umgangssprache des Katalanischen hat. Später, als seine Verwandlung in seinen Jugendfreund Juan Faneca, der laut Roman wirklich existierte, fast komplett ist, gibt er ihr auch zu verstehen, dass er Marés zum Freund habe. Er gibt dem sonst für Norma unsichtbaren Ex-Ehemann eine Stimme, die ein Album, das ihm gehöre, von ihr zurückfordert:

--Joan sigue viviendo en Walden 7, supongo.
-- Sí, pero el apartamento es de uzté.
[...].

No tengo inconveniente. En todo caso, a Joan preferiría no verle...

--El sabe muy bien que uzté no quiere verle. Vendré yo solo.

--Pero ¿qu¿e es lo que quiere exactamente?

--Le gustaría mucho recuperar algo que se olvidó en Villa Valentí hace años... Se trata de un álbum de cromos de *Los tambores de Fumanchú* que guardaba desde niño, y que para él tiene mucho valor sentimental. ¿S'acuerda uzté de ese álbum?

--Creo recordar que se lo llevó de aquí junto con un montón de libros cuando nos trasladamos a Walden 7...²²

Die Erinnerung bringt ihr auch *Walden 7* wieder vor Augen, augenscheinlich scheint sie aber keine Träume oder Sehnsüchte, die sie gemeinsam mit Marés ausleben wollte, mehr damit zu verbinden. Ebenso, dass sie die Miete des Apartments immer noch bezahlt fällt denkbar nicht ins Gewicht. Es ist fraglich, ob sie sich schuldig fühlt Joan betrogen zu haben und ob sie diese Träume jemals so empfunden hat wie dieser.

[...] después de levantarse de la cama, en Walden 7, se miraba en el espejo del cuarto del baño, y que el espejo lo atrapó. Eso dice él. Que no podía escapar de allí, del espejo, por más que intentara mover las piernas: como si las tuviera atornillás al piso, oiga. Y dice que estuvo allí mirandose dos horas y media, y que después se vistió con ropas viejas y se puso un par de zapatos de stozados, se compró un acordeón de segunda mano y fue a sentarse en las escaleras del metro, extendió ante él una hoja de periódico y se puso a tocar.²³

So beginnt die Geschichte der Verwandlung von Marés. Zuerst ist es nur sein Spiegelbild, das ihn dazu veranlasst, auf der Straße Akkordeon zu spielen und Schuhe zu putzen, um ein paar Münzen zu verdienen. Ein tiefgründigeres Motiv ist wohl seine Liebe zu Norma. Gegeben-

²¹ MARSÉ 1990, 195.

²² MARSÉ 1990, 122-123.

²³ MARSÉ 1990, 180.

nenfalls ist das auch das Motiv, warum er *Walden 7* nach Normas plötzlichem Auszug nicht verlässt, sondern sich in finanzieller Abhängigkeit zu ihr begibt und versucht die Hoffnung aufrecht zu erhalten. Dennoch dominiert eine Atmosphäre der Verzweiflung und Einsamkeit, wenn Marés des Nachts sinnlos betrunken von seinen Ausflügen auf der Rambla zurückkehrt:

Enfiló calle Pelai y en la Plaza Universitat cogió el último autobús. Vivía en un pequeño apartamento del edificio Walden 7, en Sant Just Desvern. El viaje era largo [...]. Bajó del autobús, y echándose el acordeón a la espalda, se dirigió tambaleándose hacia Walden 7, la maltrecha fortaleza de formas cambiantes, roja, misteriosa y sideral como un crustáceo gigantesco bañado por la luna. Marés iba esta noche tan agobiado por la soledad y la desdicha que no oyó las losetas que se desprendían de la fachada estrellándose contra el suelo.²⁴

Der Protagonist erscheint so abgestumpft, dass er den Verfall des Gebäudes gar nicht mehr registriert, so sehr ist er an Isolation und Dekadenz gewöhnt.

Am Ende seiner Verwandlung in den *Charnego* Juan Faneca, mit dem er sich völlig identifiziert, kehrt er noch ein einziges Mal nach *Walden 7* zurück. Er hat bekommen, was er wollte: eine Nacht mit Norma, die er dann doch nicht mehr zurückerobert wissen möchte. Außerdem hat er Freunde in einer Pension nahe des Orts gefunden, in dem er aufwuchs. Er beschließt das Apartment zu verlassen, der Zielort ist ungewiss. Er hatte keine Beziehungen zu seinen Nachbarn, nur mit der Witwe Griselda, mit der er sich als Joan Marés nicht verstanden hatte, hatte er eine kurze Affäre als Juan Faneca, gegründet auf der Einsamkeit beider. Griselda, oder kurz Grise, war auch die erste

Person, die ihm die Persönlichkeit Fanecas geglaubt hat. Sie hat sozusagen die Funktion einer Testperson für Marés Verwandlung gehabt. Am Ende kann sie im Gegensatz zu Marés *Walden 7* und der Isolation nicht entfliehen, sie verändert sich nicht:

[...] cuando Faneca efectuó una visita a Walden 7, que sería la última, aunque entonces no lo sabía. Su intención era hacerse con algunas prendas de ropa interior que habían pertenecido a Marés y luego visitar a la señora Griselda y regalarle el retrato al carbón que le había hecho Cuxot. Quería tener un detalle con ella antes de desaparecer de su vida para siempre.²⁵

Zu diesem Zeitpunkt identifiziert er sich schon in so einem hohen Maße mit der Person Fanecas, dass er von Marés als eine von ihm getrennte andere Person spricht. Das einzige was nicht geplant scheint ist sein endgültiger Abschied von *Walden 7*.

El apartamento de Marés estaba limpio y ordenado, pero ya era una casa ajena, misteriosa y fría. [...]. En el exterior las losetas seguían desprendiéndose y el singular y camaleónico edificio mostraba los muros descarnados, el cemento leproso de la falacia.²⁶

Das Gebäude hat ihn betrogen, zu dieser Einsicht ist er gekommen, seine Träume sind zerplatzt. Seine Vergangenheit hat ihn festgehalten und ihn krank gemacht vor blinder Liebe, verdeutlicht durch die zerfallenden Mauern *Walden 7*, doch damit möchte er jetzt nichts mehr zu tun haben. Er hat mit seinem Leben wie es in der Vergangenheit war abgeschlossen, es interessiert ihn nicht mehr. Er nimmt endgültig die Identität Fanecas an, indem er ihm einen Abschiedsbrief in der Wohnung hinterlässt, in dem geschrieben steht, dass er

²⁴ MARSÉ 1990, 35.

²⁵ MARSÉ 1990, 196.

²⁶ MARSÉ 1990, 196.

ihm seine wichtigsten persönlichen Dinge vererbt.

Bemerkenswert ist, dass im Verlaufe der Romanhandlung die Perspektive des Erzählers Änderungen unterworfen ist. Anfangs erzählt Marés die Geschichte aus seiner Sicht, als Ich-Erzähler:

Se está vistiendo al palpo, me digo, sin verse en el espejo, Yo sí la veo, la oigo, la huelo. Nuestro apartamento de Walden 7 es pequeño y de tabiques delgados, [...].²⁷

Am Anfang des zweiten Kapitels, nach dem Einstiegskapitel des Betrugs spricht Marés von sich selbst in der dritten Person, es findet ein Perspektivenwechsel statt. Von da an bleibt es hauptsächlich ein Erzähler in der dritten Person, der Marés Geschichte erzählt, es kommt aber auch vor, dass der Erzähler den Leser direkt anspricht:

Carretera de Esplugues, última parada delante del edificio Walden 7. Ya estoy en casa, perdone usted las molestias. Marés salta del autobús con el acordeón en la espalda y los bolsillos repletos de monedas. Llegando al portal, las redes sobre su cabeza paran las losetas y otros objetos a menudo no identificables que caen desde lo alto.²⁸

Diese Änderung könnte die Funktion eines Bruchs mit sich selbst haben, eine Antizipation der Verwandlung von Marés in Faneca. Sie deutet eine bereits bestehende Distanz des Erzählers zu sich selbst an.

Hace muchos años, cuando era un muchacho solitario y se sentaba con su antifaz negro en las esquinas soleadas del barrio a vender tebeos y novelas de segunda mano, Marés soñaba que de mayor escribiría un libro maravilloso que empezaría así: hace muchos años, cuando era un muchacho solitario Hoy se sentaba en una esquina mugrienta y helada del Raval, lejos

de su barrio, vestido con harapos y tocando el acordeón.²⁹

Schließlich gilt es dem Leser klarzumachen, dass der Roman das Resultat und gleichzeitig eine Zusammenfassung von Marés Leben ist. Im Grunde sind es die zwei *Cuadernos* (das Album), die er geschrieben und dann bei Norma vergessen hat. Wegen ihnen trifft er sich als Juan Faneca mit Norma, vielleicht sind sie ihm eine Erinnerung.

Das Autobiographische des Romans kommt an verschiedenen Stellen zur Sprache. Der Buchcharakter Juan Faneca wird als Freund des Protagonisten Joan Marés dargestellt, wie weiter oben bereits erwähnt, wurde Juan Marsé jedoch als Juan Faneca Roca geboren. Es ist möglich, dass er aus dieser Tatsache einen literarischen Umstand gemacht hat um der Handlung mehr Tiefe und Glaubwürdigkeit zu geben, wenn es später um Marés Verwandlung geht.

Zum Titel ist zu sagen, dass er sich in erster Linie auf die immer präsente Zweisprachigkeit Barcelonas bzw. Kataloniens bezieht. Diese Zweisprachigkeit des Spanischen und Katalanischen ist nicht nur evident in unzähligen katalanischen Ausdrücken und Anspielungen, z.B. singt Marés als Straßenmusikant den *Cant dels ocells* (Gesang der Vögel), ein traditionelles katalanisches Volkslied³⁰, sondern drückt sich besonders in der Figur Norma aus. Norma leidet an einer fast "krankhaften" Nostalgie, die sich in ihren Beziehungen zu den *Charnegos* zeigt, sie tritt nicht als Mensch, als weibliche Figur auf, sondern als ein der rigorosen katala-

²⁷ MARSÉ 1990, 12.

²⁸ MARSÉ 1990, 67.

²⁹ MARSÉ 1990, 21.

³⁰ MARSÉ 1990, 195; <http://www.amnistia.catalunya.org/edu/musica/f-cant-del-so-cells.html>.

nischen Nostalgie unterworfenen Phänomen. Die moderne und innovative Vision des *Walden 7* steht im Zentrum, d.h. diese Vision wird verbunden mit dem was das Gebäude für Norma verkörpert, wie Marés in der Nacht rekapituliert, in der sie ihn zum wiederholten Male betrügt:

Norma no tardó en confundir la independencia económica con la emocional e inauguró un ciclo de depresiones que hace cosa de un año la llevó a vivir un par de sórdidas aventuras, la primera con un camarero y la segunda con un taxista.³¹

Dies zeigt sich in ihren fetischistischen Beziehungen zu Kellner, Schuhputzer, Taxifahrer und natürlich Marés bzw. Faneca. Sie kann als ein Instrument bezeichnet werden, das gekennzeichnet ist durch ihr Tun als Soziolinguistin. Wie sie die Sprache als Instrument benutzt, so „instrumentalisiert“ sie ihre Beziehungen, d.h. Emotion und Liebe an sich sind irrelevant, stattdessen ist für sie der "soziolinguistische Aspekt" ihrer Liebhaber relevant. Ihre eigene Persönlichkeit, ihre intimen Beziehungen sind ihrer Berufswelt untergeordnet: sie hat eine doppelte Identität, ein Leben in und mit Illusionen, verschlimmert durch die Klassenunterschiede und die Dualität der katalanischen Gesellschaft und Linguistik. Der Name der Figur (Norma) weist auf den soziolinguistischen (normativen) Blickwinkel der katalanischen Gesellschaft hin. Am deutlichsten ist dieser Konflikt in folgendem Zitat dargestellt, in dem Marsé schon als Faneca über Norma zu sich selbst redet:

Calma, Fanequilla, se dijo en voz baja, a ti no te pasará lo mismo. Sabemos lo que a ella le gusta, una lengua charnega lamiendo su cuerpo catalanufo, una lengua caliente, áspera y

parsimoniosa como la de un gato, eso es lo que ella secretamente desea, la conocemos bien...³²

Norma braucht offensichtlich nicht nur sprachlichen Eigenschaften der *Charnegos*, sondern auch eine körperliche Beziehung zu ihnen. Als Ort ihrer endgültigen Irreführung wählt sie *Walden 7*, die symbolische Verkörperung der katalanischen Andersartigkeit. Diese Andersartigkeit nimmt ihr jedoch nie das Interesse an linguistischen Phänomenen von Menschen jenseits der Region Barcelonas.

Aus einer Konversation zwischen Faneca - Marés und Norma am Telefon:

- Ya que lo menciona... Ahora veo que, en cierto sentido, Joan heredó muchas cosas de ese... ilusionista.

--Huy, no lo sabe uzté bien. El Juanito Marés que uzté conoció era un cuento chino, un camelo, un personaje fabuloso inventado por un muchacho soñador de la calle Verdi. Un delirio personal del propio Marés.

--Puede ser. Pero el amor que sentía por mí era auténtico. Lo fue desde el primer día.

--Digo. Pero un desgraciao...

--¿Era? Habla usted de él como si hubiera muerto.³³

Sie zögert, angedeutet durch die drei Punkte, als sie Ilusionista sagt. Sie selbst ist Idealen hinterher gelaufen, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Davon zeugen ihre Seitensprünge.

Faneca nennt ihn Juanito Marés, er verrät sich fast. Es ist fraglich, ob Norma das überhaupt bemerkt hätte. Dennoch hat sie festgestellt, dass Marés Liebe zu ihr authentisch ist, es ist eine kühle neutrale Analyse, die keine Rückschlüsse über ihre Bewertung eben dieser oder ihre eigenen Gefühle Marés gegenüber zulässt.

Auf eine Art und Weise ist Marés gestorben, sie spricht es aus ohne es zu wissen.

³¹ MARSÉ 1990, 18.

³² MARSÉ 1990, 186.

³³ MARSÉ 1990, 178.

Faneca drückt sein Bedauern aus, wie schade es sei, dass der „alte“ Marés nicht mehr unter ihnen weile, sich von der Welt zurückgezogen habe. Er nennt ihnen einen „catalán tan guapo, inteligente y cultívao“.³⁴ Damit wollte er wohl noch mal ausdrücklich an Normas Interesse als Soziolinguistin appellieren, als Katalane versteht und spricht der „alte“ Marés catalán und spanisch, er ist also zweisprachig und eigentlich war er nichts anderes, auch als Normas Ehemann, als einer ihrer Liebhaber, der ihr trotz seiner aufrichtigen Liebe nicht das geben konnte, wonach sie gesucht hatte.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Funktion eng mit der Darstellung des Bauwerks *Walden 7* verbunden ist. Ausgehend von der realen Vision seines katalanischen Erbauers Bofill, neue Lebensformen zu ergründen, überträgt der Autor Marsé dieses Konzept auf sein anfängliches Protagonistenpaar, das im Schatten eines Traumes steht, der in eben diesem Bauwerk scheitert.

Der Schriftsteller Marsé rückt das Bauwerk *Walden 7* aus folgenden Gründen in das Zentrum der Aufmerksamkeit: *Walden 7* ist ein Experiment, in baulicher und in ideologischer Hinsicht. Nichts an diesem Gebäude ist dem Zufall überlassen worden, vom Namen bis zur Form hat es einen fundierten Hintergrund. Um der „Andersheit“ der Architektur einen gesellschaftlichen Sinn zu geben, ist auch die Aufteilung der Apartments innovativ und folgt dem experimentellen Stil der Endsechziger. Menschen bezogen den Wohnkomplex um nach einer anderen Art des Zusammenlebens zu suchen. Es bietet daher eine hervorragende Kulisse für den

Protagonisten Marés, der in dem Gebäude die Erfüllung seiner Träume sieht, denn er hat die Frau gefunden mit der er sein Leben teilen möchte. Bald muss er jedoch feststellen, dass diese Träume zerplatzen sind. Diese Niederlage drückt sich im ebenfalls materiellen Verfall des Bauwerks aus. Es findet außerdem, wie man im Verlauf des Romans feststellen kann, ein Identitätswechsel des Protagonisten statt, generiert durch die Hintergehung Normas.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

Marsé, J., *El amante bilingüe*, Barcelona 1990.

SEKUNDÄRLITERATUR

CARAI, J. M., *Die Identität der Stadt*, in: GIRALT RUÉ, M. (Hrsg.), *Barcelona diagonal, Ein Stadt-Lesebuch*, Berlin 1988.

Die Barcelona-Projektgruppen der Technischen Universität Berlin sowie der Universitäten Kiel und Marburg (Hrsg.), *Barcelona- Tradition und Moderne. Studien zur künstlerischen Inszenierung einer Metropole*, Marburg 1992.

FERNÁNDEZ, J., *Zwischen Literatur und Erinnerung*, in: GIRALT RUÉ, M. (Hrsg.), *Barcelona diagonal. Ein Stadt-Lesebuch*, Berlin 1988.

REIMANN, V., *Neue Zentralitäten. Die europäische Metropole im Strukturwandel. Das Beispiel Barcelona*, Göttingen 1996.

INTERNET

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/marse/index.htm>
(Zugriff 25.04.07)

³⁴ MARSÉ 1990, 179.

<http://www.walden7.com> (Zugriff 25.04.07)

<http://www.amnistiacatalunya.org/educativa/f-cantdelsocells.html> (Zugriff 25.04.07)

ABBILDUNGEN

<http://www.bofill.com/proyectos/walden7-ampl3.htm> (Zugriff 20.03.07)

<http://www.bofill.com/proyectos/walden7-ampl5.htm> (Zugriff 20.03.07)

Eduardo Mendoza,
La ciudad de los prodigios

Julia Braun

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Städte sind Abbilder der Geschichte und Ausdruck des ständigen Wandels, dem sie seit jeher unterlegen sind, wenn sie sich ausdehnen, verwahrlosen, veröden oder schrumpfen und sich architektonisch und städtebaulich verändern. Ihr Wachstum verläuft nie geradlinig und die Architektur, die ihre Erscheinung prägt, ist nicht zu allen Zeiten gleich umfangreich, da sie von Schwankungen beeinflusst wird, denen politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Faktoren zugrunde liegen.

Wie viele andere europäische Städte verdankt Barcelona den Römern die Anlage des Zentrums, das noch heute im Stadtbild erkennbar ist. Die Stadt liegt inmitten einer fruchtbaren Ebene und im Schutze des 175 m hohen, steil ansteigenden Montjuich, im Norden und Osten war sie durch eine Römermauer umschlossen.¹ Durch die Vereinigung mit Aragón, die Erhebung zum Königreich im Jahr 1162 und die Expansion zu Land und zu Meer beginnt die Entwicklung Barcelonas ab dem 13. Jahrhundert zu einer der wichtigsten Handelsmetropolen des westlichen Mittelmeeres. Bereits Mitte des 12. Jahrhunderts wird die Grundfläche der Stadt aufgrund ihres derart starken Ausdehnungsbedürfnisses verdoppelt.² Das Ende der Prosperität allerdings kommt im Jahr 1479 mit der Entstehung des Weltreiches Spanien durch die Vereinigung des kasti-

lich-aragonesischen Königreiches mit Kastilien, die einen grundlegend strukturellen Wandel herbeiführt, denn Barcelona ist fortan Residenz des Vizekönigs und verliert seine Unabhängigkeit. Nach Beendigung des Erbfolgekrieges wird der Stadtteil *Ribera* niedergerissen, um dort die *Ciudadella* zu errichten, *La Barceloneta* entsteht auf der dem Hafen vorgelagerten dreieckigen Landzunge.³ Zur Zeit Karls III erfolgt ein gewaltiger Aufschwung durch den Handel mit den amerikanischen Kolonien. Ende des 18. Jahrhunderts wird Barcelona dann zum Mittelpunkt der aufkeimenden Industrialisierung,⁴ welche die arbeitende Bevölkerung zu tausenden vom Land in die Städte zieht, menschenwürdigen Lebensraum jedoch vielfach nicht zu bieten vermag. Die Wohnverhältnisse verschlechtern sich fortwährend, die Stadt darf über ihre mittelalterlichen Mauern allerdings nicht hinauswachsen und ist demographisch und baulich paralytisch.

Folgen sind Umweltverschmutzung und Epidemien aufgrund mangelnder sanitärer Versorgung. Nach dem Abriss der Stadtmauer werden Häuser wie Massenware hergestellt und verursachen einen Boom in der Bauindustrie. Breite Straßenschneisen werden gezogen und Eisenbahnlinien führen durch die Stadt. Bahnhöfe, Großmärkte, Fabriken, schließlich Bürogebäude und Kaufhäuser entstehen, die Industriestadt ist geboren.⁵

Der Roman *La ciudad de los prodigios* handelt von der historischen Periode Barcelonas zwischen den beiden Weltausstellungen 1888 und 1929, die eine Schlüsselposition im Modernisierungsprozess der

¹ BORNGÄSSER KLEIN 1992, 28.

² JÜRGENS 1926, 28.

³ BORNGÄSSER KLEIN 1992, 29.

⁴ JÜRGENS 1926, 30-31.

⁵ GLANCEY 2000, 228.

Stadt darstellt.⁶ Was die prägende Stadtbildentwicklung angeht, die sich im Bau des *Ensanche* (katalanisch *eixample*), das heißt der Erweiterung des Stadtkerns nach dem *plan Cerdà*, ausdrückt, liegt die wesentliche Phase der Entwicklung jedoch sowohl vor der ersten Weltausstellung als auch vor der Ankunft von Onofre Bouvila in Barcelona.⁷ Im Verlauf dieser Arbeit soll zunächst eine Einordnung in den geschichtlichen Rahmen vorgenommen und die Frage nach den historischen Gegebenheiten erörtert werden, die den *Ensanche* nötig machten. Ferner wird der Versuch unternommen, Konzepte und Strategien der Darstellung der Stadterweiterung im Rahmen von Stadtliteratur aufzuzeigen.

HISTORISCHE EINORDNUNG

Die gebürtigen Barcelonesen Cristina und Eduardo Mendoza beschreiben in ihrem Kunstband *Barcelona modernista* die Stadt Ende des 19. Jahrhunderts:

En efecto, hasta muy poco antes, la ciudad había estado encerrada entre las murallas anacrónicas, erigidas originalmente con fines defensivos, pero mantenidas luego con el último objeto de impedir su expansión. Fuera de las murallas sólo había surgido, en el siglo XVIII, un barrio poblado inicialmente por pescadores y el cual, por necesidades de espacio, se habían ido instalando luego las fábricas de cierta envergadura, así como la plaza de toros. Este barrio, apodado de Barceloneta, era con mucho el más divertido de la ciudad [...]. Aparte la Barceloneta, la zona de expansión extramuros se había limitado al paseo de Gracia un antiguo camino que unía Barcelona con la vecina villa de Gracia.⁸

1854 wurden die Mauern schließlich niedergerissen, jedoch nicht ohne Widerstand seitens der Madrider Behörden, da diese der Weiterentwicklung Barcelonas kritisch gegenüberstanden. All diese historischen Begebenheiten spiegeln sich auch in *La ciudad de los prodigios* wieder:

Por fin las murallas fueron derribadas. Ahora parece que ya podemos respirar, se dijeron los barceloneses. Pero la realidad no había cambiado: con murallas o sin murallas la estrechez de la ciudad era la misma.⁹

Jedoch war das Eingesperrtsein, der katalanischen Hauptstadt und gleichzeitig des katalanischen Kapitals¹⁰ beendet.

Die Bewohner der Stadt lebten in der zweiten Jahrhunderthälfte regelrecht „eingepfercht“ zusammen, was zur Ausbreitung vieler Krankheiten führte. So heißt es einem Hygiene-Bericht von 1894:

En el decenio comprendido entre 1880 y 1890 murieron en Barcelona 54.075 personas de resultas de enfermedades infecciosas perfectamente evitables.¹¹

Aufgrund dieser Situation bedurfte es einer schnellen Verbesserung der hygienischen Bedingungen.

Ferner hatte der durch die Industrialisierung hervorgerufene zunehmende Bedarf an Arbeitskräften einen gewaltigen Bevölkerungsstrom aus ländlichen Gegenden in die Stadt zur Folge, daher wurde Wohnraum benötigt: „la población de Barcelona, que en 1887 se cifraba en 272.000 habitantes, había alcanzado a la vuelta del siglo el número de 546.946 almas“¹² und die sich ausbreitende Industrie benötigte ebenfalls neuen Platz für ihre Produktionen.

⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 124.

⁷ SCHWARZBÜRGER 1998, 147.

⁸ MENDOZA/MENDOZA 2003.

⁹ MENDOZA 2005, 229.

¹⁰ EPPS 2001, 150.

¹¹ MENDOZA/MENDOZA 2003, 40.

¹² MENDOZA/MENDOZA, 123.

Das Anwachsen der Stadt war auch auf der Einverleibung von Nachbargemeinden wie *Sants*, *Gràcia*, *Sant Andreu del Palomar* und *Sant Martí de Provençals* zurückzuführen. 1904 folgten die Gemeinden *Horta* und 1921 *Sarrià*.¹³

Zwischen 1888 und 1900 veränderten sich die Dimensionen der Stadt derart, dass sich die Straßenbahnlinien vervierfachten und sich ein Verkehrsnetz bildete. So konnten sich die Bewohner Barcelonas leichter in ihrer Stadt bewegen und auch aus den angrenzenden Zonen nach Belieben ins Zentrum fahren.¹⁴ Die Stadt verwandelte sich in einen *espacio connatural* und wuchs unaufhörlich. Deshalb legte 1860 die spanische Königin Isabella II den Grundstein zum *plan Cerdà*, einer Stadterweiterung nach französischer Art, die sich von der Altstadt bis zum Fuße der Sierra Collserola erstrecken sollte. Zwanzig Jahre später allerdings erblickte man auf einer Fläche von fast 14 000 000 Quadratmetern lediglich Ödland und Brachfelder.¹⁵ Daher bedurfte es Stadtplaner, um einen gesunden und angenehmen Lebensraum zu schaffen.

CERDÀ-PLAN

Der *plan Cerdà* zur städtebaulichen Erweiterung Barcelonas wurde von Ildefonso Cerdà i Sunyer (1815-1876) entworfen, einem sozialpolitisch engagierten Straßenbauingenieur, der auf der Suche nach einer Lösung der städtebaulichen Frage war, welcher er in seinem Werk *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona* (1867)

nachging.¹⁶ 1860 wurde der Plan zur Ausführung bestimmt und damit katalanischen Interessen widersprochen, da in einem zuvorigen Beschluss dem barocken und radial um die mittelalterliche Stadt angeordneten Plan von Antonio Rovira i Trias zugestimmt worden war. So entstand eine feindselige Haltung gegenüber Cerdàs Vorhaben.¹⁷

Der *Ensanche* stellt die Verbindung zwischen dem historischen Barcelona am Hafen mit den umliegenden Ortschaften dar und ist heute das zentrale Stadtquartier Barcelonas. Cerdà sah dem Fortschritt optimistisch entgegen und war an der Revolution des Transportwesens sehr interessiert. Daher zeichnet sich sein Plan vor allem dadurch aus, dass in ihm die gesamte Stadterweiterung als orthogonales, schachbrettartiges Netz angelegt ist, das den fließenden Stadtverkehr gewährleisten sollte. Dieses Netzwerk ist topographisch zwischen Mittelmeerküste, Montjuich, Tibidabo und dem Riu Besos ausgelegt.¹⁸ Die Straßen und die von ihnen umschlossenen *manzanas* sind sichtbare Bestandteile des Rasters.¹⁹ Des weiteren setzte Cerdà sich zum Ziel, dass von jedem Punkt der Stadt der nächstgelegene Park nach höchstens 1500 Metern zu erreichen sein sollte. 550 Blocks mit einer Seitenlänge von ca. 133 Metern wurden geplant. Das heutige Barcelona entspricht jedoch nur teilweise den Vorstellungen Cerdàs.²⁰ So wurde das Bebauungsmodell teilweise modifiziert, indem die Bebauung in Gestalt viereckiger Blocks erfolgte, die

¹³ BUSQUETS 1992, 164.

¹⁴ MENDOZA/MENDOZA 2003, 123-124.

¹⁵ MENDOZA/MENDOZA 2003, 40-41.

¹⁶ MESECKE 1986.

¹⁷ MESECKE 1986.

¹⁸ KRONAUER 1989, 35.

¹⁹ KRONAUER 1989.

²⁰ MESECKE 1986.

eigentlich limitierte Bauhöhe überschritten wurde und die Hinterhöfe derart dicht bebaut wurden, dass heute bis zu 96% der bebaubaren Fläche eingenommen ist.²¹ Markenzeichen wurden die Eckhäuser, die Gestaltung der Fassaden geschah nach 1880 unter dem Vorzeichen des *Moder-nismo*.²² Cerdà, der die unlösbare Verflechtung von Sozialstruktur, Stadtplanung und Wohnungsbau erkannte, wurde zum Vorläufer der Städteplaner des 20. Jahrhunderts. Er selbst erklärt den *Ensanche* zum „acto de convertir en urbs un campo abierto o libre“,²³ für Barcelona blieb der *plan Cerdà* Grundlage nachfolgender Entwicklungspläne.²⁴

KONZEPTE UND STRATEGIEN DER DARSTELLUNG DER STADTERWEITERUNG IM KONTEXT VON STADTLITERATUR

LITERARISCHE DARSTELLUNG DER STADT

Zunächst soll im übergeordneten Kontext auf die literarische Darstellung der Stadt eingegangen werden, um später die Erweiterung durch den *Ensanche* näher zu betrachten.

Der Inhalt von *La ciudad de los prodigios* wird durch eine Aktions- und eine Demonstrationsebene gefasst, die in einem ständigen Wechselverhältnis zueinander stehen. Die Aktionsebene betrifft das Schicksal des Protagonisten Onofre Bouvila, die Demonstrationsebene hingegen die Entwicklung der Stadt Barcelona. Rein zeitlich gesehen, werden auf der Aktionsebene lediglich 55 Lebensjahre des Onofre Bouvila gezählt. Auf sieben Kapitel ist die

Chronik seines Lebens verteilt und nur anhand eingestreuter Zeitangaben rekonstruierbar. Eine exakte chronologische Reihenfolge ist nicht vorhanden.²⁵ Die Demonstrationsebene hingegen umfasst die Entwicklung Barcelonas mit kultur- und geistesgeschichtlichen Einbettungen weit über diesen Zeitraum hinaus. So wird die Entwicklung der Stadt von ihrer Gründung bis hin zur Vorausschau auf die Erzählgegenwart aufgezeigt, wobei der Schwerpunkt auf dem 19. Jh. und der *Epoca modernista* liegt. Eine Handlung voranzutreiben, ist nicht bedeutend für die Demonstrationsebene.²⁶

Das Leben Onofre Bouvilas rankt sich um das Wachstum dieser Stadt, um ihre Straßenzüge, wie der *paseo de Gracia*, ihre Viertel wie die *Barceloneta* und ihre Monumente wie die Kirchen *San Severo*, *San Pablo del Campo* oder die *Sagrada Familia*,²⁷ der einige Passagen gewidmet sind und auf die später eingegangen werden soll. Der Erzähler bindet die Charaktere an die Welt der Stadt, an eine lebendige Stadt, die sich im Rausch der ersten Weltausstellung und damit in einer Aufbruchstimmung befindet, die neuen Entwicklungen gegenüber aufgeschlossen ist. Die Stadt Barcelona fungiert als Protagonistin des Romans. Sie nimmt menschliche Züge an, wenn sie wie folgt beschrieben wird:

„Ahora Barcelona, como la hembra de una especie rara que acaba de parir una camada numerosa, yacía exangüe y desventrada; a las grietas manaban flujos pestilentes, efluvios apestosos hacían irrespirables el aire en las calles y las viviendas“.²⁸

²¹ KRONAUER 1989, 37.

²² ZIMMERMANN 1996, 162.

²³ EPPS 2001, 152.

²⁴ HERFERT 1992, 12- 14.

²⁵ SCHWARZBÜRGER 1998, 124.

²⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 141.

²⁷ SCHWARZBÜRGER 1998, 142.

²⁸ MENDOZA 2005, 27.

Das Meer spielt für diese Stadt eine außerordentlich zentrale Rolle:

„había vivido del mar y para el mar; se alimentaba del mar y entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos; las calles de Barcelona llevaban los pasos del caminante al mar y por el mar se comunicaba con el resto del mundo, del mar provenían el aire y el clima, el aroma no siempre placentero y la humedad y la sal que corroían los muros“.²⁹

Die Stadt lebt und ernährt sich wie ein Lebewesen, existiert nach dem Grundsatz „geben und nehmen“, sie vermag ihre Bewohner zu leiten, ist der Motor,³⁰ der alles „antreibt“. Gerade die Stadt, die sonst aufgrund ihrer Anonymität, Schnelllebigkeit, Größe und Unübersichtlichkeit als völlig unmenschlich gilt, hat hier menschliche Züge. Mit diesen menschlichen Eigenschaften bildet Barcelona einen frappierenden Kontrast zu dem unmenschlich wirkenden Menschen Onofre Bouvila. Er existiert lediglich durch das, was die Stadt ihm in dem *siglo de los prodigios* bietet, ist an sie gebunden und somit ein Produkt dieser Stadt.³¹

So wie das menschliche Ich das Produkt unterschiedlicher bewusster und unbewusster Erfahrungsstufen ist und diese reflektiert, reflektieren auch Städte ihre Entstehung. Sie sind in die Topographie und in die Architektur eingeschrieben und machen den „Charakter“ und die „Stimmung“ einer Stadt aus. Daher eignet sich Stadtliteratur ausgezeichnet, um die Befindlichkeit des modernen Individuums aufzuzeigen- Krisen seiner Selbstbehauptung genauso wie Tragödien seiner Fragmentierung und Auflösung.³² Jede

Stadt erzählt daher sozusagen ihre eigene Geschichte, sie erzählt sich selbst. Die Architektur einer Stadt ist Spiegel von Hoch- und Tiefpunkten und Zeugnis des Umgangs der Stadt mit ihren Bewohnern, selbst wenn später Häuser niedergerissen oder Straßenzüge verändert worden sind. Barcelonas Geschichte ist bestimmt durch das wechselvolle Schicksal Kataloniens. Zunächst steht Onofre Bouvila, genau wie Barcelona, für die Marginalität. Der Protagonist des Romans befindet sich im gesellschaftlichen Abseits, Barcelona hingegen im geographischen und versucht, den Anschluss an andere europäische Großstädte zu finden. Genau wie Barcelona gegenüber Madrid bleibt Onofre Bouvila trotz finanziellen Erfolges am Rande der Gesellschaft und schließlich ist der Protagonist Ausdruck der Geschäftstüchtigkeit, die auch den Katalanen nachgesagt wird. Damit fungiert er als Symbol des modernen und postmodernen Menschen in der Konsum- und Leistungsgesellschaft.³³

Städte befinden sich in einem permanenten Wandel, genau wie Sprache. Wenn Städte nach Roland Barthes als Texte aufgefasst werden und somit lesbar sind, dann ist das Prinzip des Sprachwandels auch auf Städte übertragbar, denn die Kodifizierung einer Sprache ist niemals abgeschlossen, Syntax oder Lexik beispielsweise ändern sich ständig. Sprache erneuert sich und passt sich Gegebenheiten an, um neue Entwicklungen benennen zu können. Es entstehen neue Wörter, ebenso verändert sich die Stadt immerzu, jedoch in der Regel langsam und schrittweise. Ob die Veränderungen ethnischer Natur sind, wie beispielsweise in *Juan Goytisolos* Werk *Paisajes después de la batalla*, in dem

²⁹ MENDOZA 2005, 28.

³⁰ SCHWARZBÜRGER 1998, 218.

³¹ SCHWARZBÜRGER 1998, 218.

³² GÓMEZ-MONTERO 2004, 253.

³³ SCHWARZBÜRGER 1998, 217.

sich das westliche Paris langsam in eine orientalische Stadt verwandelt und die Lesbarkeit ihrer Stadt für die einheimischen Franzosen somit unmöglich geworden ist, oder ob es sich um einen Strukturwandel handelt, der durch die Industrialisierung der Gesellschaft hervorgerufen wird, spielt insofern keine Rolle, als dass es sich in beiden Fällen um einen Wandel der Stadt handelt.

LITERARISCHE DARSTELLUNG DER STADTERWEITERUNG

Die Darstellung der Stadterweiterung, die hauptsächlich auf das vierte Kapitel beschränkt ist, gehört mit dem Bau des *Ensanche* ebenfalls zur Demonstrationsebene. Zur genaueren Analyse ist es zunächst von großer Bedeutung, einige der verwendeten unterschiedlichen literarischen Gattungen, die in *La ciudad de los prodigios* vorkommen, aufzuzeigen, da andernfalls die Frage, wie die Stadterweiterung genau dargestellt wird, nur schwer beantwortet werden kann.

Zunächst ist jedoch anzumerken, dass die Demonstrations- und die Aktionsebene in dem gesamten Roman miteinander verflochten sind. Die Aktionsebene ist dabei hauptsächlich fiktional, die Demonstrationsebene hingegen scheint historisch genau, viele Daten sind nachprüfbar. Politische, historische, geographische oder kulturelle Betrachtungen werden mit einbezogen in die fiktive Welt des Romans. So wird Realität mit Fiktion gemischt, Fakten mit Legenden und beides bildet ein teilweise kaum mehr trennbares Konglomerat.³⁴ Marín Minguillón sagte zu der Erzählweise Mendozas in diesem

Zusammenhang „Mendoza no utiliza la novela para historiar a España, sino para integrar la Historia a la ficción“.³⁵

HISTORISCHER ROMAN

La ciudad de los prodigios weist zunächst die Gattungsunterart des historischen Romans auf, der sich nach Petra Gallmeister dadurch ausdrückt, historische Personen und Ereignisse zu schildern oder anhand von erfundenen Figuren das Bild der vergangenen Epoche einzufangen.³⁶ Genau ein solches „Einfangen“ wird durch die Schilderung des *Ensanche* erreicht, wenn es beispielsweise heißt:

Primero se fueron poblado aquellas zonas del valle, previamente parcelado, que por su situación disponían naturalmente de mejor abastecimiento de agua, por ejemplo, las situadas junto al lecho de un arroyo, acequia o ribera [...] o junto a pozos o minas de agua potable; las situadas cerca de canteras, lo que abarataba considerablemente el costo de la construcción; una zona también era buena si allí llegaba alguna línea de tranvía o por ella pasaba el tren [...].³⁷

Ebenso die folgende Beschreibung der Einwohnerentwicklung von Barcelona entspricht der Realität:

A mediados del siglo XIX la superficie de Barcelona era de 427 hectáreas. En esas mismas fechas París disponía de 7.802 hectáreas; Berlín, de 6.310, y Londres, de 31.685. Incluso una ciudad aparentemente pequeña como Florencia contaba con área de 4.226 hectáreas, es decir, diez veces mayor que la de Barcelona. La densidad de habitantes por hectárea es igualmente reveladora: 291 en París, 189 en Berlín, 128 en Londres, 700 en Barcelona.“³⁸

³⁴ SCHWARZBÜRGER 1998, 150.

³⁵ SCHWARZBÜRGER 1998, 150.

³⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 177.

³⁷ MENDOZA 2005, 252.

³⁸ MENDOZA 2005, 229.

Der Sozial- und Wirtschaftswissenschaftler Clemens Zimmermann belegt diese Zahlen und fügt hinzu, dass im Jahr 1859 auf jeden Einwohner Barcelonas durchschnittlich 11,4 m² Grundfläche entfielen.³⁹ Weitere Beispiele für den historischen Roman werden im Verlaufe der Arbeit angeführt.

LEGENDEN UND BIBLISCHE MOTIVE

In der Fiktion Mendozas beginnt die Entstehung des *Ensanche*, indem der namentlich nicht genannte aber historische Amtsvorgänger des ebenfalls historisch belegten Francesc de Paula Rius i Taulet (1833-1890), der katalanischer Politiker und Bürgermeister von Barcelona war und die erste Weltausstellung 1888 zur Ausführung brachte, durch eine Vision verleitet wird, dem unbekanntem Architekten Abraham Schlagobers den Entwurf eines Stadterweiterungsplanes anzuvertrauen. In dieser Vision verspricht ein Grausen erregender Besucher dem Bürgermeister, dass ein auserwählter seine Probleme der Stadterweiterung lösen werde. Dieser Auserwählte ist Abraham Schlagobers, keine reale Person, und entwirft im Roman ein neues Jerusalem. Der Name weist darauf hin, dass dieser Architekt ein „Schaumschläger“ ist, sein Plan größtenteils aus Luft besteht.

Der unwissentlich in die Falle des Teufels getappte Bürgermeister ist jedoch davon begeistert. Trotz aller Bemühungen wird der Vorschlag in Madrid nicht angenommen, stattdessen soll Barcelona nach dem *plan Cerdà* erweitert werden. Dieser Plan entspricht, wie bereits angeführt, der Historie und prägt bis heute das städti-

sche Erscheinungsbild Barcelonas. Ebenfalls ist es Tatsache, dass ein Wettbewerb um den besten Entwurf zur Stadterweiterung stattfand: 1859 wurde von der Stadtverwaltung Barcelonas eine Kommission ernannt, die diesen Wettbewerb für die Stadterweiterung ausschrieb. Dabei sollte sowohl die Zweckmäßigkeit als auch die Schönheit realisiert werden. Der Entwurf von Rovira y Trias vermochte diesen Ansprüchen zwar zu entsprechen, kam allerdings zu keiner Ausführung, da trotz massiver Proteste ein anderer Entwurf für die Erweiterung bestimmt wurde, nämlich der Plan von *Ildefonso Cerdà*.⁴⁰ Die folgenden Abbildungen zeigen die Unterschiede der Pläne:



Der Wettbewerb in *La ciudad de los prodigios* allerdings, genauso wie die Geschichte um den Stadtvorsteher, seine Verführung und der Jerusalemplan ist eine nie bewiesene Legende über die Entstehung des *Ensanche*.⁴¹ Sie dient einerseits dazu, den fiktionalen Diskurs des Romans zu betonen und andererseits, eine über-

³⁹ ZIMMERMANN 1996, 156.

⁴⁰ KRONAUER 1989, 34.

⁴¹ SCHWARZBÜRGER 1998, 149.

natürliche, nicht nachweisbare Erklärung für das historische Ereignis der Stadterweiterung zu geben. Neben der Verwendung dieser Legende bedient sich Mendoza ebenfalls biblischer Motive, wenn die Rede vom neuen Jerusalem ist.⁴²

Im Hebräischen bedeutet Jerusalem die erwählte und geliebte Stadt Jahwes, bereits in vorchristlicher Zeit wurde es durch Kanäle, die in Teiche führten, bewässert. Auch in *La ciudad de los prodigios* soll Barcelona solche Kanäle, die in Teiche münden, besitzen, wobei allerdings unklar bleibt, woher sie ihr Wasser bekommen. Ähnlich wie bereits der Name Schlagobers, deutet auch diese Idee an, dass es sich lediglich um „Schaumschlägerei“ handelt.

Letztlich biblisch ist ebenfalls das Zurückgreifen auf die Stadt- Teufel- Legende. Sie rankt sich bereits um die Gründung von Städten wie Rom, Paris oder Athen und geht auf Kain zurück, der als erster Städtebauer gilt.⁴³ Kain wird nach dem Mord an seinem Bruder Abel aus seinem Familienverband vertrieben, er darf keinen Ackerbau mehr betreiben und gründet deshalb die erste Stadt namens Henoah (Genesis 17, 4). Das „Böse“ führt also zur Gründung dieser ersten Stadt, in der die Anfänge der Zivilisation entstehen, indem musiziert und handwerkliches hergestellt wird (Genesis 18-22).

DARSTELLUNGSANALYSE.

KRITIK

Im Folgenden soll der Frage nach der Darstellung der Stadterweiterung nachgegangen werden. In *La ciudad de los prodigios*

wird der Bau des *Ensanche* zunächst negativ beschrieben, wenn es heißt:

El plan impuesto por el ministerio, con todos sus aciertos, era excesivamente funcional, adolecía de un racionalismo exagerado: no prevía espacios donde pudieran tener lugar acontecimientos colectivos, ni monumentos que simbolizasen las grandezas que todos los pueblos gustan de atribuirse con razón o sin ella, ni jardines ni arboledas que incitasen al romance y al crimen, ni avenidas de estatuas, ni puentes ni viaductos. Era un cuadrícula indiferenciada que desconcentraba a forasteros y nativos por igual, pensada para la relativa fluidez del tráfico rodado y el correcto desempeño de las actividades más prosaicas.⁴⁴

Der Stadt fehlt ein Zentrum und Brennpunkt „Barcelona se quedó sin centro neurálgico [...] donde pudieran producirse fiestas y algaradas, mítines, coronaciones y linchamientos.[...]“⁴⁵ Das, was das menschliche Zusammenleben ausmacht, existiert nicht. Emotionen- sowohl positiver als auch negativer Art- werden ausgespart.

Täglich werden Tonnen an Erdreich umgegraben, um es hinter dem Montjuich aufzuhäufen oder es in das Meer zu schütten. Die Stadt wandelt sich unaufhörlich, „restos de ciudades más antiguas, ruinas fenicias o romanes, esqueletos de barceloneses de otras épocas y residuos de tiempos menos turbulentos“⁴⁶ werden vermischt mit der Erde entfernt.

Das, was sonst das Identifikationspotential und den Charakter von Städten ausmacht, ist nicht mehr vorhanden, die Anziehungskraft geht aufgrund mangelnder Wahrzeichen verloren. Es handelt sich zunächst um Gebiete ohne Geschichte, denn es existieren keine „Zeichen der Zeit“ und

⁴² SCHWARZBÜRGER 1998, 179.

⁴³ SCHWARZBÜRGER 1998, 149.

⁴⁴ MENDOZA 2005, 238.

⁴⁵ MENDOZA 2005, 239.

⁴⁶ MENDOZA 2005, 262.

die Metapher vom Lesen in der Stadt wie in einem aufgeschlagenen Buch⁴⁷ wird in Mitleidenschaft gezogen.

Die Stadt ist „una urbe ruidosa y pestilente, tan aglomerada como aquella Barcelona antigua que el plan trataba precisamente de superar“⁴⁸ und die Folgen der Industrialisierung sind hinreichend spürbar. Friedrich Engels bezeichnete Barcelona und Umgebung 1871 sogar auch als „Süd-Lancashire Spaniens“⁴⁹ und Andrea Mesecke spricht davon, dass auch heute der *Ensanche* nur für Großstadtbesessene geeignet ist, die Lärm und bleischwere Luft für das Privileg, in Zentrumsnähe zu wohnen, in Kauf nehmen.⁵⁰

Einen weiteren Kritikpunkt stellen die Grundstücksspekulationen dar, zu denen es kommt, nachdem der *Ensanche* nur infolge des demographischen Druckes besiedelt wird. Dies bestätigt Tanja Herfert:

Die Bebauung des Eixample erfolgte sehr schleppend. Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurden nur Teilgebiete bebaut, so dass die Wohnprobleme der weiterhin rapide ansteigenden Einwohnerzahlen nicht gelöst werden konnten.⁵¹

Die Spekulanten verändern den ursprünglichen Bebauungsplan des Viertels und führen ihn ad absurdum, indem sie die vorgesehenen Grundstücke in sich aufteilen, um größeren Profit zu erzielen. Ebenso werden minderwertige Baustoffe verwendet:

los materiales eran toscos y el cemento venía tan mezclado con arena y hasta con sal que no

pocos edificios se vinieron abajo a los pocos meses de ser inaugurados.⁵²

Nach außen hin jedoch, um die Mängel zu kompensieren, werden die Fassaden sorgfältig geschmückt. Diese Fassaden machen heute unter anderem das Identifikationspotential Barcelonas aus.

Weiterhin beginnen die Viertel die sozialen Schichten voneinander zu trennen:

Los barrios acabaron de segregarse para siempre las clases sociales y las generaciones entre sí y el deterioro de lo antiguo se convirtió en el único indicio cualitativo del progreso.⁵³

Hier wird der Konflikt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft deutlich, da die für die Stadtliteratur typischen Gegensatzpaare wie Luxus und Elend, Reichtum und Armut, verwendet werden. Der Fortschritt bringt nicht nur Menschen hervor, die von diesem profitieren, sondern auch jene, die unter ihm leiden. Diese Darstellungsform lässt den Eindruck einer intendierten Kritik an dem sozialen Ungleichgewicht entstehen.

Interessanterweise sollte der *plan Cerdà* die durch die Trennung der Generationen entstehende Beziehungslosigkeit gerade ausschließen. Er glaubte an die ideale menschliche Gemeinschaft und legte Wert auf die Überschaubarkeit innerhalb einzelner Gebiete. Auch wenn Cerdàs Plan von Rationalität und Nüchternheit geprägt war, war sein Ziel, mittels kleiner Stadtteile die Anonymität und Beziehungslosigkeit der bloßen Wiederholung auszuschließen, und damit war er geradezu human und modern. Die rasterartige Anordnung sollte durch die Einheitlichkeit das Aufkommen sozialer Hierarchien

⁴⁷ SCHERPE 1988, 145.

⁴⁸ MENDOZA 2005, 239.

⁴⁹ ZIMMERMANN 1996, 146.

⁵⁰ MESECKE 1986.

⁵¹ HERFERT 1992, 14.

⁵² MENDOZA 2005, 262.

⁵³ MENDOZA 2005, 239.

vermeiden. Den eben genannten Gründen der Entwicklung dieses Stadtgebiets muss Rechnung getragen werden, denn der *Ensanche* ist Resultat eines komplizierten gesellschaftlichen Umwandlungsprozesses, der die widersprüchlichen Ideale und Ängste der entstehenden Industriegesellschaft widerspiegelt.⁵⁴

Trotz des hervorgerufenen Unwillens gegenüber dem Bauprojekt bleibt der *Ensanche* Zeugnis des modernen Städtebaus, den die Industrielle Revolution in unseren Städten hervorbrachte.

FIKTIONSIRONIE UND HUMOR

Der Umgang mit Sprache und Form in *La ciudad de los prodigios* ist Ausdruck einer ironischen Erzählhaltung. Durch die bereits aufgeführte Mischung aus Fiktion und historischen Begebenheiten gelingt eine sogenannte Fiktionsironie.⁵⁵ Ferner ist der Roman durchsetzt mit phantastischen Elementen, viele Literaturkritiker haben zudem die Nähe von *La ciudad de los prodigios* zu den Werken Gabriel García Márquez hervorgehoben, besonders zu *Cien años de soledad*⁵⁶ und somit zum magischen Realismus. Bezüglich des Selbstmordes des Bürgermeisters von Barcelona, der sich umbringt, nachdem er mit dem Stadterweiterungsplan gescheitert ist, ist ein solches phantastisches Element zu nennen:

Subió a Monjuich y miró hacia el llano: desde allí pudo ver ya el trazado de las nuevas calles, las zanjas por donde circularía el tren, los albañales y acueductos. ¿Cómo es posible?, se dijo, ¿cómo es posible que un simple escollo burocrático haya dado al traste con la voluntad

expresa de Dios? Su desesperación era tan grande que se tiró de la montaña abajo y se mató. Su alma fue directamente al infierno, donde le explicaron que la visita que había recibido en sueños había sido realmente de del mismísimo Satanás. Ah, prevaricador aciago, exclamó el ex alcalde presa de compunción por haber sido tan necio, bien que me engañaste diciendo que eras un ángel. Eh, eh, alto ahí, replicó Satanás, yo nunca dije que lo fuera, pues has de saber que los demonios podemos adoptar la forma que más nos convenga para tentar a los mortales, pero no la de un santo ni la de un ángel ni mucho menos la de Dios Nuestro Señor ni Su Santísima Madre; por eso dije ser ‘un caballero de Olot’ [...] Y prorrumpió en carcajadas sonoras y escalofrantes.⁵⁷

Der sachlich darstellende Stil lässt beim Leser den Eindruck ausgeprägter Wirklichkeitsnähe entstehen, kontrastiert allerdings auch deutlich mit dem metaphysischen Inhalt. Dieser wiederum stellt einen weiteren Kontrast zu dem gewöhnlichen Sprachausdruck des Teufels dar.⁵⁸ Die Anlehnung an *Cien años de soledad* würde hier einerseits die scheinbare Nüchternheit der berichteten Äußerung erklären und andererseits die Hyperbolik, die zu der auffälligsten Eigenschaft der Erzählweise von García Márquez erklärt worden ist. Durch die Übersteigerung der Fahrt in die Hölle wird diese scheinbare Nüchternheit torpediert.⁵⁹ Die zuvor angeführte Vision des Bürgermeisters stellt ebenfalls eine Übersteigerung dar und erzielt so einen humoristischen Effekt.

Im Folgenden wird zusätzlich ein komischer Akzent gesetzt, wenn es heißt:

Los años se encargaron de probar que de todos los protagonistas de esta leyenda, con la

⁵⁴ KRONAUER 1989, 35.

⁵⁵ SCHWARZBÜRGER 1998, 199.

⁵⁶ SCHWARZBÜRGER 1998, 183.

⁵⁷ MENDOZA 2005, 237.

⁵⁸ SCHWARZBÜRGER 1998, 200.

⁵⁹ JANIK 1992, 137.

excepción del diablo, que siempre va a la suya, el alcalde era el único que tenía razón.⁶⁰

Der Erzähler provoziert beim Leser durch die spöttische Schreibweise das ein oder andere Schmunzeln.

Auch die verbrecherischen Bodenspekulationen des Onofre Bouvila erzielen durch das Stilmittel der Übertreibung einen humoristischen Effekt, indem beispielsweise dargestellt wird, dass eine Konditorei die angesehenste und bedeutendste Institution Barcelonas ist.

Bezüglich der Bauspekulationen kommt es ebenfalls zu ironischen Äußerungen, wenn es heißt, dass man Luxuswohnungen erstellte, von denen viele

carecían de agua corriente o tenían tan poca que sólo manaba un grifo cuando los restantes del sector permanecían cerrados; otras ocupaban solares de planta irregular, eran viviendas hechas de pasillos y recámaras, acababan pareciendo madrigueras.⁶¹

Es wirkt fast so, als befände die Stadt sich in einer Art Goldgräberstimmung. Viele betrügen und werden selbst betrogen.

KUNST- UND KULTURGESCHICHTE

Der verspielte Umgang mit der Geschichte, der typisch ist für die Post-moderne,⁶² spiegelt sich auch in der Darstellung von Kunst- und Kulturgeschichte wieder.

Im *Ensanche* entsteht das Wahrzeichen Barcelonas, die Sagrada Familia, die von Antoni Gaudí (1852- 1926) ab 1882 errichtet wurde. Er war Begründer des katalanischen Jugendstils, des *estilo catalán*, auch *Modernismo* genannt. Diese Kunstbewe-

gung war Teil des Versuchs Kataloniens, seine eigene Identität wieder zu finden, die das klassische Madrid über mehrere hundert Jahre zu unterdrücken versucht hatte. Die ersten bedeutenden Arbeiten Gaudís waren der Palau- und der Park Güell. Der Park war der Versuch, hoch über und doch nahe dem Stadtzentrum eine Gartenvorstadt zu bauen. In einem der zwei ausgeführten Häuser lebte Gaudí, ehe er in die Krypta der Sagrada Familia umzog.⁶³ In seinen späten Lebensjahren konzentrierte sich Gaudí auf sein Meisterwerk, die bis heute nicht vollendete Sühnekirche zur Heiligen Familie Barcelona, die Sagrada Familia. Er lebte asketisch in der Krypta seines Baus. Eines Tages trat er zurück, um nach oben zu dem Turm zu schauen, der über dem Geburtsportal der Kirche aufsteigt, und wurde von einer Straßenbahn überfahren. Aufgrund seines ungepflegten Erscheinungsbildes hielt man ihn zunächst für einen Vagabunden.⁶⁴

Bezüglich der Sagrada Familia wird in *La ciudad de los prodigios* auf ironisch-literarische Weise mit der Kunst- und Kulturgeschichte gespielt,⁶⁵ wenn die Beschreibung der Sagrada Familia einhergeht mit dem seine Kirche vor Flugzeugen verteidigenden Gaudí:

En estos casos [...] solía verse aparecer en lo alto de estas torres un anciano de aspecto famélico y desaliñado que agitaba el puño como tratando ingenuamente de derribar de un sopapo el avión irreverente mientras cubría de denuestos al piloto.⁶⁶

Gaudí wird in diesem Roman mit kulturellen Errungenschaften wie dem Fliegen

⁶⁰ MENDOZA 2005, 238.

⁶¹ MENDOZA 2005, 261.

⁶² SCHWARZBÜRGER 1998, 150.

⁶³ GLANCEY 2000, 168-169.

⁶⁴ GLANCEY 2000, 168-169.

⁶⁵ GLANCEY 2000, 187.

⁶⁶ MENDOZA 2005, 478.

in Verbindung gebracht, ebenso fungiert er als eine Art Pointe der Anekdote mit dem zum Klassiker gewordenen Kinofilm *King Kong*. Die Mischung von Realität und Fiktion bewirkt, dass mancher Leser sogar die Vorstellung des Architekten Gaudí als Vorlage für diesen Film für plausibel hält:

El protagonista de esta escena pintoresca (que había de inspirar años después una escena parecida, hoy ya clásica, de la película *King Kong*) no era otro que Antoni Gaudí i Cornet, a la sazón en los últimos meses de su vida.⁶⁷

Die Darstellung *Gaudís* provoziert hier erneut das Schmunzeln des Lesers, denn so wie *King Kong* auf dem Empire Statebuilding in New York Flugzeuge fängt, versucht dies hier Gaudí ebenfalls und wird somit geradezu ins Lächerliche gezogen.

Die Sagrada Familia ist Symbol des Christentums und zugleich des katalanischen Volkes, somit wird auch dies im übertragenen Sinne von Gaudí vor den Flugzeugen verteidigt. Das Gebäude, so wie auch die Stadt, sind ein unfertiges Projekt, dessen Fortschritt nicht ohne Widersprüche ist.⁶⁸ Die über Barcelona „schwebende“ Kirche stellt allerdings stellt genauso wie die zuvor aufgeführten Jugendstilfassaden auch neues Identifikationspotential dar. Eine Art Überschreibungsvorgang hat stattgefunden, dem *Ensanche* wird neues Leben eingehaucht, neue „Zeichen der Zeit“ entstehen und somit auch neue Geschichte, das Lesen in der Stadt ist wieder möglich.

AKTUELLER STRUKTURWANDEL

In *La ciudad de los prodigios* kommt es durch den neu benötigten Wohnraum, der

durch die massive Zuwanderung der Bevölkerung hervorgerufen wird, zu einem Bauboom. Spekulanten bemächtigen sich wie oben gezeigt neu entstandenen Geländes im *Ensanche* und Onofre Bouvila profitiert von in die Höhe steigenden Bodenpreisen. Auch heute klettern die Preise in der Immobilienbranche in Großstädten in astronomische Höhen, Barcelona gehört beispielsweise zu einer der Metropolen, in denen sich in den vergangenen zehn Jahren die Mieten verdreifachten.⁶⁹ Daher kommt es in vielen Zentren der Großstädte zu sinkenden Einwohnerzahlen und ein Dezentralisierungsprozess setzt ein. Bevorzugte (Wohn-)Bereiche liegen zunehmend in Randbereichen der Verdichtungsräume, Volker Reimann spricht daher von einem Wandel der *monozentrischen* Stadtregion zu einer *polyzentrischen*. Aufgrund des technischen Fortschrittes führten preiswertere und verbesserte Transportmöglichkeiten und ebenfalls verbesserte Möglichkeiten des Eigentums-erwerbs zu Abwanderungsbewegungen in die Peripherie. Viele westeuropäische Städte erleben daher eine Bevölk-erungsstagnation oder gar –abnahme. So verliert auch Barcelona seit einigen Jahren an Bevölkerung.⁷⁰

Folge dieser Dezentralisierungsschübe sind unzählige Stadterweiterungen und sich immer weiter ins Vorland ausdehnende Vororte. Mit ebenfalls in die Peripherie abwandernden Arbeitsplätzen entfernen sich die Menschen auch immer weiter vom Stadtzentrum. Der Bau neuer Verkehrswege ermöglicht wiederum eine Ausbreitung der Agglomerationsräume. Stadtzentren haben durch die häufige

⁶⁷ GLANCEY 2000, 164.

⁶⁸ EPPS 2001, 182.

⁶⁹ HÖHMANN 2007.

⁷⁰ REIMANN 1996, 97.

Abwanderung der Mittelschicht mit hohen Kriminalitätsraten zu kämpfen, ein Statusverlust der innerstädtischen Wohngebiete ist die Folge.⁷¹

Derartige Entwicklungen führen zu Überlegungen, die traditionelle Unterscheidung zwischen Stadt und Vorstadt in Frage zu stellen, so wie es in Mongins Konzept *après-ville* oder in Duques *Nociedad* der Fall ist. Die räumliche Zentrum-Peripherie-Hierarchie löst sich auf.

In der Renaissance begannen Architekten und Künstler darüber nachzudenken, wie man sich rationale und zugleich humane Architektur und Stadtplanung vorstellte. Sie konzipierten Idealstädte mit gerasterten, kreis- oder sternförmigen Anlagen. Die Renaissance ist daher nicht nur bekannt für ihren Baustil, sondern auch für ihren neuen Stadtstil. Europäische Städte begannen sich entsprechend ihres neuen Macht- und Selbstbewusstseins zu präsentieren.⁷²

Alle zuvor dargestellten Entwicklungen zeigen, dass sich Städte ständig neu erfinden und einer ständigen Umkodierung unterliegen, heute verändern sie ihr Gesicht schneller denn je, da sie aufgrund des postindustriellen Strukturwandels, der demographischen Entwicklung und verschärfter Standortbedingungen einem hohen Anpassungsdruck ausgesetzt sind. Sie reflektieren ihre eigene Geschichte anhand von Zeichen, die Schrift der Stadt leitet sich aus der Vergangenheit her. Literarische Texte wiederum schaffen ein symbolisches Imaginarium, das diese Geschichte mit ihren Zeichen einfängt, so auch das Barcelona in *La ciudad de los prodigios*.

⁷¹ REIMANN 1996, 97.

⁷² GLANCEY 2000, 70-71.

Die Stadt übernimmt die Rolle der Protagonistin und „la vida de la capital catalana y sus transformaciones, sus barrios e historia, sus ambientes y lugares, sus habitantes [...] son el verdadero objeto de la narración.“⁷³ Der Roman stellt ebenso eine Mischung aus realen und fiktionalen Elementen dar, ist

un relato posmoderno que integra géneros, discursos y materiales diversos, retrato paralelo y vinculado de una historia urbana y humana, narración centrada de una ciudad, un tiempo y un individuo [...].⁷⁴

Barcelona, das von Edmundo de Amicis als „la ciudad menos española de España“ bezeichnet wurde⁷⁵ veränderte durch den Bau des *Ensanche* sein Gesicht nachhaltig. Und trotz aller Kritik, die auch in *La ciudad de los prodigios* deutlich wird, bleibt der *Ensanche* ein monumentales Denkmal einer Epoche, die eine extravagante Architektur hervorgebracht hat, die von den traditionsbewussten Katalanen geliebt und gepflegt wird.⁷⁶ Gaudí, der Jules Verne des Urbanismus sah im 19. Jahrhundert bereits die Bedürfnisse des 20. Jahrhunderts und war somit seiner Zeit voraus.⁷⁷

Schon Horaz äußerte den Gedanken, dass Kunst Dinge und Menschen vor dem Vergessen bewahrt⁷⁸ und so stellt die Kunst Gaudís beispielsweise eine bedeutende Schrift Barcelonas dar, gibt der Stadt Geschichte, die eben auch die „Stimmung“ und „Atmosphäre“ der Stadt ausmacht. Olivier Mongins Überlegung, dass die Stadt stirbt, wenn sie aufhört, sich neu zu

⁷³ VALLS 2006, 15.

⁷⁴ VALLS 2006, 17-18.

⁷⁵ ZIMMERMANN 1996, 141.

⁷⁶ MESECKE 1986.

⁷⁷ EPPS 2001, 162.

⁷⁸ CORBINEAU-HOFFMANN 2003, 218.

erfinden⁷⁹ relativiert die Kritik am *Ensanche* und an aktuelleren städtebaulichen Tendenzen, und ist zugleich auf die Stadt als Text übertragbar. Städte, die sich nicht verändern, sind tote Städte, genauso wie Sprachen, die sich nicht verändern, wie die lateinische Sprache, „tote Sprachen“ sind.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRWERK

MENDOZA, E., *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, 2005.

SEKUNDÄRWERKE

BORNGÄSSER KLEIN, B., „Architektur als Spiegel der Stadtgeschichte: Phasen der Baukultur in Barcelona“, in: Die Barcelona- Projektgruppen der Technischen Universität Berlin sowie der Universitäten Kiel und Marburg (Hg.), *Barcelona – Tradition und Moderne*, Marburg 1992, 28-29.

BUSQUETS, J., *Barcelona – Evolución urbanística de una capital compacta*, Madrid, 1992.

CORBINEAU-HOFFMANN, A., *Kleine Geschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.

EPPE, B., „Modern Spaces: ‚Building Barcelona‘“, in: J. Ramón Resina (Hg.), *Iberian Cities*, New York/London 2001, 148-194.

GLANCEY, J., *Geschichte der Architektur*, London 2000.

GÓMEZ-MONTERO, J., *Cuando va a la ciudad, mi Poesía. Das Gedicht und die Stadt. Gegenwartsliteratur aus Spanien (1980-2005)*, Madrid 2005.

HERFERT, T., „Der Stadterweiterungsplan des Ildefonso Cerdà“, in: Die Barcelona-

Projektgruppen der Technischen Universität Berlin sowie der Universitäten Kiel und Marburg (Hg.), *Barcelona- Tradition und Moderne*, Marburg 1992, 12- 14.

HÖHMANN, I., „Warten auf den großen Knall“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (Immobilien), 28. 01.2007.

JANIK, D., „Gabriel García Márquez: Cien años de soledad“, in: V. Roloff/H. Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt 1992, 132- 287.

JÜRGENS, O., *Spanische Städte – Ihre bauliche Entwicklung und Ausgestaltung*, Hamburg, 1926.

KRONAUER, H.-J., *Urbane Verschönerung in Barcelona- Aspekte einer Stadtrekonstruktion*, Köln 1989.

MENDOZA, C./MENDOZA, E., *Barcelona modernista*, Barcelona 2003.

SCHERPE, K., „Nonstop nach Nowhere City“, in: K. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, Hamburg 1988, 129- 152.

SCHWARZBÜRGER, S., *La novela de los prodigios – Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975- 1991*, Berlin 1998.

VALLS, J., „Introducción“, in: MENDOZA, E., *La ciudad de los prodigios*, Barcelona 2006, 9- 18.

ZIMMERMANN, C., *Die Zeit der Metropole – Urbanisierung und Großstadtentwicklung*, Frankfurt am Main 1996.

INTERNET

LEVY, J., „Notre urbaine condition“, in: <http://espacestemp.net> (22.03.2007).

MESECKE, A., „Der Ensanche in Barcelona. Die Entwicklung seit dem Plan von Ildefonso Cerdà“, in:

⁷⁹ LEVY 2007.

Julia Braun, *Eduardo Mendoza, 'La ciudad de los prodigios'*

<http://www.acmym.de/publikationen/texte/ensanche.html> (25.11.2006).

Santiago de Compostela **in der galicischen Gegenwartsliteratur**

Maren Holzfeind; Annika Martens

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Stadtgestalt sowie dem Mythos der Stadt Santiago de Compostela in der modernen galicischen Lyrik auseinander, wobei die Wahl der Gedichte Herrn Prof. Dr. J. Gómez-Montero oblag.

Santiago de Compostela ist aufgrund seiner bewegten Geschichte als Wallfahrtsort am Ende des Jakobswegs nicht erst seit seiner Erklärung zum Weltkulturerbe durch die UNESCO im Jahr 1985 berühmt. Schon im Mittelalter galt der Pilgerweg in die heutige Hauptstadt der Region Galicien als einer der bedeutendsten neben denen nach Rom und Jerusalem. Mit dem Streben nach Unabhängigkeit und der Wiederentdeckung der galicischen Kultur und Sprache wurde Santiago de Compostela auch besonders für einheimische Autoren interessant, die mit diesem Motiv sowohl religiöse und kulturhistorische Themen aufnehmen als auch ihre eigene Beziehung zu ihrer Heimat ausdrücken.

Diese Arbeit, die im Rahmen des Hauptseminars „Europäische Städte: Mythos und Gestalt“ verfasst wurde, setzt sich aus zwei Teilen zusammen, von denen der erste Teil von Maren Holzfeind und der zweite Teil von Annika Martens verfasst wurde. Die Einleitung, sowie das Schlusswort wurden gemeinschaftlich geschrieben.

Der erste Teil der Arbeit umfasst die Vorstellung der beiden Gedichte „De Tempo de Compostela“ von Salvador García-Bodaño und „Cidade, os teus ollos de onte“ von Luís G. Tosar sowie einen Vergleich hinsichtlich der in beiden

Gedichten dargestellten Gestalt der Stadt Santiago de Compostela.

In dem zweiten Teil soll speziell auf einen Ort in Santiago de Compostela anhand zweier galicischer Gedichte von Rosalía de Castro („Na Catedral“) und Ramiro Fonte („Praza Do Mundo“) eingegangen werden. Obwohl die beiden Gedichte in einem zeitlichen Abstand von mehr als 100 Jahren geschrieben wurden, soll ein Vergleich der Darstellungsweise des jeweiligen Ortes durchgeführt werden, um die Wirkung und Bedeutung dieser für das Stadtbild Santiagos de Compostelas zu erörtern. Neben einer Kurzanalyse der beiden Gedichte in der formale und stilistische Auffälligkeiten aufgezeigt werden, soll in dem sich anschließenden Punkt noch einmal gesondert auf das Lyrische Ich und den Adressaten des jeweiligen Gedichtes eingegangen werden. Die Analyse der Gedichte schließt mit der Frage nach der Darstellung der Stadtgestalt sowie deren Mythos und dessen möglichen Ursprung. Ein abschließender Vergleich beider Gedichte soll klären, ob sich Gestalt und Mythos Santiagos de Compostelas im Laufe der Zeit geändert haben und ob diese abhängig vom Autor des Gedichtes sind. Die Vorgehensweise bei der Analyse der Gedichte ist dabei die gleiche, um eine bessere Vergleichbarkeit zu schaffen. Abschließend muss jedoch noch darauf hingewiesen werden, dass die Gedichte völlig unterschiedlichen Epochen zuzuordnen sind, weshalb der formale und stilistische Vergleich eine untergeordnete Rolle spielen.

Der Bestand verfügbarer Sekundärliteratur stellte sich bei der Bearbeitung der Hausarbeit als unzureichend dar, was sicherlich zum Teil mit dem geringen

Bekanntheitsgrad zum Beispiel von „Praza Do Mundo“, sowie dem generellen Problem des Sekundärliteraturmangels im Bereich neuerer Werke zusammenhängt. So musste vieles selbstständig erarbeitet werden, wodurch sich die wenigen Literaturangaben im Fließtext erklären.

„DE TEMPO DE COMPOSTELA“ VON SAVADOR
GARCÍA-BODAÑO

KURZBIOGRAPHIE DES AUTORS SALVADOR
GARCÍA-BODAÑO

Salvador García-Bodaño ist ein zeitgenössischer, galicischer Autor, der seit seiner Geburt 1935 in Teis die meiste Zeit seines Lebens in Santiago de Compostela verbracht hat. Er engagierte sich früh für die Belange Galiciens und war zum Beispiel 1963 Mitbegründer der sozialistisch-nationalistischen „Partido Socialista Galega“ und 1961 Mitbegründer der kulturellen Organisation „O Galo“. Neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller und damit als Verfasser von Gedichten, Erzählungen und Essays ist er Kunstkritiker und Kolumnist. Thematisch befasst er sich unter anderem mit dem bürgerlichen Bewusstsein und seiner Heimat Galicien.¹

FORMALE ANALYSE

„De Tempo de Compostela“ von Salvador García-Bodaño aus dem Jahre 1979 besteht aus vier Strophen mit jeweils fünf Versen. Es ist kein eindeutiges Reimschema erkennbar, jedoch besteht der erste Vers jeder Strophe stets aus elf Silben und ist somit ein so genannter endecasílabo. Der zweite und dritte, sowie der vierte und

fünfte Vers einer Strophe bilden jeweils auch einen endecasílabo.

Außerdem fällt auf, dass jede Strophe aus genau einem Satz besteht, wobei das Satzende in der ersten und letzten Strophe offen gelassen wird. Die Versumbrüche sind nicht analog zu möglichen Sprechpausen wie zum Beispiel bei Kommata.

Bereits in der Überschrift dieses Gedichtes, die im Deutschen etwa „Über die Zeit in Compostela“ heißen könnte, steht die Zeit im Mittelpunkt. Das Lyrische Ich deutet schon hier an, dass es im Folgenden davon erzählen wird, wie es Santiago de Compostela erlebt hat. Im Widerspruch zu diesem zeitbezogenen Rückblick steht das Paradoxon der „zeitlose[n] Zeit“ (V. 6) am Anfang der zweiten Strophe. Einerseits brauchte das Lyrische Ich Zeit in der Stadt, um sie kennen zu lernen, andererseits spielt die Zeit für die Mauern Santiago de Compostelas keine Rolle, weil sie die „Tage und Dinge“ (V. 8-9) „wie Regenschauer“ (V. 10) wegwischt.

Die das gesamte Gedicht durchziehenden Enjambements, wie zum Beispiel in der dritten Strophe: „ziehen über das Pult aus Steinplatten“ (V. 13-14), unterstreichen die fließende Entwicklung, mit der Santiago de Compostela beschrieben wird. Auch die Personifizierung von „Namen und Stunden“ (V. 3) sowie das Paradoxon der „zeitlose[n] Zeit“ (V. 6) verweisen auf den Mythos dieser Stadt. Das wiederkehrende Motiv des Wassers in den Strophen zwei und vier („Regenschauer“ (V. 10) und „wellengleich“ (V. 17.)) unterstreicht den fließenden Eindruck, den der Leser von der Entwicklung Santiago de Compostelas bekommt.

¹ <http://www.galiciadigital.com/pcd/> 10.09.2007.

INHALTLICHE ANALYSE

Das Lyrische Ich taucht in dem Gedicht „De Tempo de Compostela“ von Salvador García-Bodaño nicht direkt auf. Durch Verallgemeinerungen wie „jeder“ (V. 5) und „unserem“ (V. 18) hat der Leser vielmehr den Eindruck eines auktorialen Erzählers, der die Stadt und deren Bewohner seit langem kennt. Compostela ist Teil des Lebens eines jeden Bewohners, dessen Erinnerungen an die Erlebnisse in der Stadt sich wie „eine lange Straße“ (V. 1) durch sein Leben ziehen.

Man kann die Zeit in Compostela nicht vergessen, ebenso wie die „Namen“ (V. 3) der Menschen, die man dort getroffen hat, präsent bleiben. Diese prägen jedoch nicht nur die Erinnerungen an die Stadt, sondern auch die Stadt selbst, die sich durch ihre Bewohner definiert. Das Paradoxon der „zeitlose[n] Zeit“ (V. 6), mit der Compostela den menschlichen Geschehnissen und Schicksalen begegnet, die sich in seinen Mauern abspielen, wird mit einem „Regenschauer“ (V. 10) verglichen, der sie, nachdem sie die Gestalt der Stadt für eine Zeit geprägt haben, mühelos wegwischt, und trotzdem bleibt eine Erinnerung an sie bestehen.

Das Wasser spielt in dem Gedicht eine außerordentliche Rolle, denn es macht, unterstrichen durch die Enjambements in allen Strophen, deutlich, wie fließend, wie vergänglich, Ereignisse in einer Stadt sind. Fließend gehen sie ineinander über und bilden alle gemeinsam ein „Meer“ (V. 20) aus Erfahrungen, die das Stadtbild prägen. Alte Erinnerungen werden durch neue ersetzt, ohne ganz zu verblassen. Die Zeit, die immer weiterläuft, sowohl für die Stadt als auch für deren Bewohner, spült Tage und Dinge, egal ob außergewöhnlich oder banal, weg wie Regen, der die

Straßen von heruntergefallenem Laub reinigt.

In der dritten Strophe wird die Stadt mit dem „Buch des Lebens“ (V. 11) verglichen. In ihm bewegen sich die „Seiten“ (V. 12) – beschrieben durch die Erlebnisse der Bewohner- „ohne Rückkehr“ (V. 12), denn verstorbene oder verzogene Bewohner kehren nicht zurück, und ziehen über das „Pult aus Steinplatten“ (V. 13-14) – die Straßen und Gebäude der Stadt – , ohne dass man sie im einzelnen bemerken würde. Dennoch prägen sie das Bild, das man von Compostela hat.

Die offenen Satzenden der ersten und letzten Strophe, die den formalen Rahmen des Gedichtes bilden, deuten an, wie offen die Beschreibung des Wesens dieser Stadt ist, denn mit jedem neuen Ereignis oder Bewohner verändert sich das Gesamtbild. Der offene Anfang und das offene Ende deuten außerdem an, dass die Erinnerungen, die das Lyrische Ich an Santiago de Compostela und an seine Vergangenheit hat, keinen genauen Anfangs- bzw. Endpunkt haben. Die innere Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit führt das Lyrische Ich nach Santiago de Compostela, das Teil seines Lebens und somit Teil seiner Heimat ist.

MYTHOS UND STADTGESTALT

Die in „De Tempo de Compostela“ von García-Bodaño dargestellte Stadtgestalt ist geprägt von ihren Bewohnern und dem, was sie dort erlebt haben. Jeder Bewohner oder Besucher hat eigene Erinnerungen an die Stadt, „deren“ er „sich entsinnt“ (V. 5). Die Stadt ist also weit mehr als ein architektonisches Gebilde aus Straßen und Gebäuden, sondern Teil des Lebens eines jeden, der in dieser Stadt einmal etwas

erlebt hat. Die „lange Straße“ (V.1), die in der ersten Strophe auftaucht, ist nicht nur eine gebaute, sondern sie ist wie ein roter Faden, der sich durch die Erinnerung jedes Bewohners zieht und an den Erlebnisse in Compostela geknüpft sind. Santiago de Compostela ist wie eine Durchfahrtsstraße, auf der ständig neue Menschen agieren und Ereignisse geschehen, die für einen Moment wichtig sind, aber mit der Zeit verblassen. Für das Lyrische Ich ist diese Stadt nicht nur im Moment eines Ereignisses, das es berührt, interessant, sondern sie konserviert spürbar ihre Vergangenheit „derer sich jeder entsinnt“ (V. 5). Für das Lyrische Ich zählt die Erinnerung an seine eigene Vergangenheit in Santiago de Compostela, die sein „Buch des Lebens“ (V. 11) ist.

Das momentane Bild der Stadt ist also veränderlich und damit vergänglich, aber dennoch bleibt eine vertraute Grundstimmung bestehen, da das Lyrische Ich seine eigenen Erfahrungen im Gedächtnis behält.

Der Mythos dieser Stadt wird in „De Tempo de Compostela“ ambivalent dargestellt. Einerseits hat das Lyrische Ich eine ganz eigene Vorstellung von dem Besonderen, das diese Stadt umgibt. Es projiziert seine Erfahrungen in die Mauern Compostelas ebenso, wie es die anderen Bewohner dieser Stadt tun. Dadurch erhält Santiago de Compostela sowohl einen für das Lyrische Ich geltenden Mythos, als auch eine allgemein fühlbare Unerklärlichkeit, die zu seinem Mythos wird. Man könnte also sagen, dass sowohl jeder, der einmal in Santiago de Compostela war, seine eigene mythische Idee von Compostela hat, als auch dass der Mythos von dieser Stadt ein

Konglomerat aus vielen einzelnen Erfahrungen ist.

“CIDADE, OS TEUS OLLOS DE ONTE” VON LUÍS
G. TOSAR

KURZBIOGRAPHIE DES AUTORS LUIS G.
TOSAR

Luís Tosar wurde am 25. August 1952 als Sohn galicischer Emigranten in Buenos Aires geboren, siedelte aber 1969 nach Galicien um, wo er sich erstmals mit der Muttersprache seiner Vorfahren auseinandersetzte. Er studierte spanische Philologie an der Universität zu Santiago de Compostela und ist nun Gymnasiallehrer für galicische Sprache und Literatur. Er setzt sich als Präsident des galicischen P.E.N., „Club de Escritores de Galicia“, für die Belange zeitgenössischer Literatur ein und wirkt unter anderem an Zeitschriften mit. Seit seinem ersten Buch „A caneiro cheo“, das 1985 erschien, veröffentlichte er unter anderem Gedichte, von denen einige 1998 in dem ersten Sammelband „Madeira do meu canto“ erschienen sind.²

FORMALE ANALYSE

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, wobei die erste und dritte Strophe aus jeweils neun, die mittlere aus vier Versen besteht. Ein eindeutiges Metrum oder Reimschema liegt nicht vor. Die erste und dritte Strophe bestehen aus jeweils zwei Sätzen, die mittlere Strophe lediglich aus einem. Die Satzstruktur kann aufgrund zahlreicher Nebensätze und Einschübe als komplex bezeichnet werden.

Schon im Titel, der mit dem ersten Vers der ersten Strophe identisch ist, spricht

² [http://bvg.udc.es](http://bvg.udc.es;); 05.09.2007.

das Lyrische Ich Santiago de Compostela direkt an. Nach der Anrede „Stadt“ folgt die erste Personifikation „deine gestrigen Augen“. Hier wird bereits am Anfang des Gedichtes deutlich, wie vertraut sich das Lyrische Ich der Stadt fühlt.

Erzählt wird vom Lyrischen Ich von der ersten Strophe an, wobei ihm hier ein Lyrisches Du, mit dem die Stadt angesprochen wird, entgegengestellt ist: „heute weihe ich dir ein ewiges Gebet“ (V. 4). In der zweiten Strophe wird verallgemeinert das Gefühl beschrieben, nach Santiago de Compostela zurückzukehren; es tauchen weder das Lyrische Ich noch ein Adressat auf. In der dritten Strophe geschieht ein erneuter Wandel in der Struktur des fiktiven Dialogs, indem der direkte Adressat verschwindet und aus dem Lyrischen Ich ein Lyrisches Wir wird. Wieder wird vom Individuum der ersten Strophe auf die Allgemeinheit geschlossen und über die Stadt gesprochen anstatt mit ihr.

Außerdem wird die Stadt an mehreren Stellen sowohl personifiziert als auch glorifiziert. Die Rückkehr zu ihr ist wie die „Umarmung eines Freundes“ (V. 8), aber das Lyrische Ich weiht ihr auch ein „ewiges Gebet“ (V. 4), was darauf schließen lässt, dass man die Stadt nicht nur mit einer vertrauten Person gleichsetzen kann, sondern dass sie für das Lyrische Ich auch etwas Göttliches symbolisiert.

INHALTLICHE ANALYSE

Das Lyrische Ich in „Cidade, os teus ollos de onte“ von Luís G. Tosar gibt sich in der ersten Strophe zu erkennen, als es durch einen „zerborstene[n] Spiegel“ (V. 2) in die „Augen“ (V. 1) Santiago de

Compostelas schaut und sich darin selbst zu erkennen glaubt. Das Bild durch einen gesprungenen Spiegel ist nicht deutlich erkennbar, sondern verschwommen und verzerrt, aber für das Lyrische Ich ist nur ausschlaggebend, dass es sich wiedererkennt. Santiago de Compostela hält ihm den Spiegel seiner eigenen, ambivalenten Vergangenheit vor. Einerseits ist das Bild von Santiago de Compostela dunkel und undurchsichtig, hinter einem „schmiedeeiserne[n] Gitter“ (V. 5), andererseits leuchtet die Stadt zauberhaft und das Lyrische Ich fühlt sich wie „in der Umarmung eines Freundes“ (V. 8). In der zweiten Strophe geht es um die innere Rückkehr nach Santiago de Compostela. Es scheint als habe das Lyrische Ich eine Verbindung bzw. Vergangenheit in dieser Stadt, zu der es zurückkehren möchte. Die Stadt könnte an dieser Stelle auch als Symbol für die gesamte Region Galicien stehen, die es als Hauptstadt vertritt und die in ihrer Gesamtheit die Heimat des Lyrischen Ich darstellt. Die Rückkehr in diese Stadt muss nicht zwingend physisch geschehen, sondern passiert hier auch „mit der sickernden Form des Wortes“ (V. 11), indem das Lyrische Ich ein „ewiges Gebet“ (V. 4) und das vorliegende Gedicht an die Stadt richtet. Auch hier ist das Verhältnis zwischen der Stadt und dem heimkehrenden Lyrischen Ich ambivalent, denn es wird empfangen durch das „Schweigen aus Granit“ (V. 12) und nicht durch Ausrufe der Freude, die man von einem lebendigen Freund erwarten würde. Die Personifizierung der Stadt unterstreicht zwar die innige Beziehung des Lyrischen Ich zu Santiago de Compostela, aber der Vergleich mit dem „lächelnde[n] Gesicht im magischen Gewölbe der Gestirne“ (V. 21-22) deutet auch darauf hin, dass die Heimat, in die das Lyrische

Ich zurückkehrt, fast göttlich ist und deshalb unerreichbar scheint.

In der dritten Strophe macht das Lyrische Ich in der ersten Person Plural darauf aufmerksam, dass Santiago de Compostela nicht nur für diese eine Person beständig ist, sondern dass alle, die in das „Dickicht“ (V. 16) zurückkehren, von ihm aufgenommen werden. Der Vergleich mit dem unwegbaren Unterholz scheint auch hier nicht zu dem Eindruck von einem Freund zu passen. Es „verschließt“ (V. 16) die Menschen, die sich nähern, schützt sie aber gleichzeitig vor schädlichen Einflüssen.

Santiago de Compostela verändert sich kaum, so dass Heimkehrer ihre Stadt wiedererkennen, in der „der Rhythmus des Schattens unter den Türmen“ (V. 20) der Kirche durch nichts unterbrochen wird.

MYTHOS UND STADTGESTALT

Das Stadtbild in dem Gedicht „Cidade, os teus ollos de onte“ von Luís G. Tosar ist verschwommen. Dies zeigt sich durch den Blick in den Spiegel, der kein ebenmäßiges Bild mehr zeigen kann, weil er zerstört ist, der aber dennoch eine Idee, eben den Mythos der Stadt, zeigen kann. Diese Idee spiegelt sich in den Augen des Lyrischen Ich, des Betrachters, wider. Die Stadt erscheint dem Lyrischen Ich anders als anderen Betrachtern, weil es eine persönliche Beziehung zu ihr hat. Seine eigene Identität spiegelt sich in dieser Stadt, in die es zurückkehrt. Man könnte an dieser Stelle einen autobiographischen Bezug zum Autor des Gedichtes sehen, der im Alter von siebzehn Jahren zum ersten Mal in die Heimat seiner Eltern,

also zu seinen kulturellen Wurzeln zurückkehrte.³

Die Mythifizierung der Stadt entsteht möglicherweise dadurch, dass der junge Heimkehrer zwar etwas Freundliches und Heimatliches in ihr erkennt, aber noch keine Klarheit darüber hat, warum sie so auf ihn wirkt. Vielleicht liegt das Wesen Santiago de Compostelas deshalb unter einem „Dickicht“ (V. 16) verborgen oder schwebt am Himmel über dem Betrachter. Das nicht durchweg positive, bzw. verschwommene Bild, das das Lyrische Ich von der Stadt hat, deutet sich auch durch den Widerspruch an, der sich aus der Ambivalenz der zur Beschreibung benutzten Wörter ergibt. Der „zerborstene Spiegel“ (V. 2), die „sickernde Form des Wortes“ (V. 11), mit der sich das Lyrische Ich an die Stadt wendet und das „Feuer“ (V. 15) stehen für die Vergänglichkeit alles Irdischen, mit der sich sowohl die Bewohner Santiago de Compostelas, die das Stadtbild mitprägen, als auch das Lyrische Ich konfrontiert sehen. Dieses Vergänglichkeitsmotiv steht den festen, haltbaren Materialien wie zum Beispiel „Silber“ (V.6), „Steinplatten“ (V. 7), „Granit“ (V. 12) und „Türme“ (V. 20) gegenüber, aus denen die Stadt gebaut ist. Ein Teil der Stadt verändert sich nicht und begrüßt den Besucher auf immer gleiche Weise der Anordnung ihrer Straßen und Gebäude, der andere ist der vergängliche und veränderbare Eindruck jedes einzelnen Besuchers, hier der des Lyrischen Ich.

Das vorliegende Gedicht ist weit mehr als die Beschreibung einer Stadt, die aus Gebäuden und Straßen besteht. Es symbolisiert Heimat und Geborgenheit

³ Gómez-Montero 2001, 12.

und gibt dem Lyrischen Ich die Möglichkeit, sich selbst in ihr zu finden und sich eine Identität zu geben.

Weitere Anhaltspunkte für den Mythos, der in diesem Gedicht von Santiago de Compostela dargestellt wird, sind die Verweise auf etwas Himmlisches bzw. Magisches. Das Lyrische Ich scheint das Bild, das es sieht, nicht recht fassen zu können, weshalb ihm nur der Vergleich zum „Zauber“ (V. 9) und zur Magie bleibt.

VERGLEICH DER GEDICHTE „TEMPO DE COMPOSTELA“ UND „CIDADE, OS TEUS OLLOS DE ONTE“

Ein Vergleich der beiden oben beschriebenen Gedichte bietet sich insofern an, als dass beide von galicischen Gegenwartslyrikern verfasst wurden, für die ihre Heimat und die Wahrung ihrer Kultur eine besondere Bedeutung haben.

Beide Gedichte befassen sich mit der Stadt Santiago de Compostela als Ganzes und mit deren Einfluss auf das Lyrische Ich. Dieses zeigt sich insbesondere an den Personifizierungen der Stadt in dem Gedicht von Luís G. Tosar, in dem die Stadt „Augen“ (V. 1) hat und dem Lyrischen Ich so vertraut ist, wie ein „Freund“ (V. 8). García-Bodaño hingegen personifiziert nicht direkt, sondern verweist auf die zahlreichen „Erinnerungen“ (V. 16) an Santiago de Compostela und daran, wie sie „wellengleich“ (V. 17) „aus unserem Innersten“ (V. 18) fließen.

Des Weiteren stellt sich die Erzählsituation in den beiden vorliegenden Gedichten nicht identisch dar. In beiden taucht zwar ein Lyrisches Ich auf, das von seiner Beziehung zu Santiago de Compostela erzählt, aber die Frequenzen seines Erscheinens sind deutlich

unterschiedlich. In „De Tempo de Compostela“ taucht das Lyrische Ich indirekt einmal in Form des Personalpronomens „unseren“ (V. 18) auf, wohingegen in dem zweiten Gedicht fünf Varianten von Personal- bzw. Possessivpronomen mit Bezug auf das Lyrische Ich auftreten. Diesem Unterschied verdankt der Leser hier den Eindruck einer deutlich engeren Beziehung zwischen dem Lyrischen Ich und der beschriebenen Stadt, wozu auch die direkte Anrede „heute weihe ich dir ein ewiges Gebet“ (V. 4) beiträgt. Bei Tosar spricht das Lyrische Ich mit der Stadt, bei García-Bodaño spricht es über die Stadt.

Im Vergleich wirkt „De Tempo de Compostela“ fast wie eine Beschreibung der Stadt für diejenigen, die sie nicht kennen, wohingegen der Leser in „Cidade, os teus ollos de onte“ an einem persönlichen Gespräch zwischen dem Lyrischen Ich und der Stadt teilhat.

Die Identifizierung des Lyrischen Ich mit der Stadt verbindet beide Gedichte. Das Lyrische Ich bei García-Bodaño begreift sich als Teil des Mythos, der über Santiago de Compostela herrscht, denn was es selbst und andere über diese Stadt wissen, fließt „wellengleich“ (V. 17) aus ihrem „Innersten“ (V. 18) und „bilde[t] ein Meer, das sich entfernt“ (V. 20) und das so den Mythos verbreitet. Bei Tosar hat die beschriebene Stadt einen noch stärkeren Einfluss auf die Identität des Lyrischen Ich. Es sieht sich als Freund und fast als religiösen Anhänger dieser Stadt, der es seine heimatlichen Gefühle verdankt.

In beiden Gedichten scheint die Gestalt der Stadt nicht klar definiert. Das Konglomerat aus „Erinnerungen“ (V. 16) und die Unwichtigkeit der Zeit in „De Tempo de Compostela“, die sogar

Ausdruck im Titel findet, machen eine exakte Darstellung unmöglich und unnötig für das Lyrische Ich. In „Cidade, os teus ollos de onte“ wird die Stadt in ihrer ganz persönlichen Bedeutung für das Lyrische Ich dargestellt. Sowohl die Architektur als auch andere Menschen sind unwichtig für das Lyrische Ich, das gedanklich, schriftlich und physisch nach Santiago de Compostela zurückkehren möchte.

Mit dem Verweis auf „Steinplatten“ (V. 14 in „De Tempo de Compostela“ und V. 7 in „Cidade, os teus ollos de onte“) wird in beiden Gedichten deutlich, dass es nicht ausschließlich um die Eindrücke und Gefühle geht, die das Lyrische Ich empfindet, wenn es an Santiago de Compostela denkt, sondern auch um die konkrete Substanz der Stadt. Sie ist die Heimat, in der man sich bewegen kann. Auf ihnen steht das Lyrische Ich bei Tosar und spricht mit seiner befreundeten Stadt und sie bilden den Grund bei García-Bodaño, auf dem das „Buch des Lebens“ (V. 11) liegt, in dem jedes neue Ereignis und jede Erinnerung eine Seite füllen.

In beiden Gedichten wird deutlich, dass trotz aller dargestellten Ambivalenzen eine positive, fast liebevolle Grundstimmung gegenüber Santiago de Compostela bleibt.

„PRAZA DO MUNDO“ VON RAMIRO FONTE

KURZBIOGRAPHIE DES AUTORS RAMIRO FONTE

Ramiro Fonte (eigtl.: Ramiro Fonte Crespo), geboren 1957 in Pontedeume, La Coruña, nahm nach Abschluss seines Philosophiestudiums an der Universität von Santiago de Compostela eine Stelle

am Instituto de Vigo an, wo er bis heute als Lehrer des Galicischen tätig ist. Gleichzeitig fungiert er als Direktor des Cervantes Institutes in Lissabon.

Ende der 60er tritt Ramiro Fonte als Mitbegründer des galicischen Dichterkreises „Gravo Fondo“ auf, in dem er bis heute aktiv mitwirkt. Seine erste Publikation erfolgt mit 32 Jahren: „As cidades da nada“ (1983).⁴ Ein Jahr später folgt das Werk „Designium“ und 1986 „Pensar na tempestade“, aus dem auch das hier behandelte Gedicht „Praza Do Mundo“ stammt. In den darauffolgenden Jahren schlossen sich zahlreiche Publikationen an: „Pasa un segredo“ (1988), „Adeus Norte“ (1991), „Luz do mediodía“ 1995, „O cazador de libros“ (1997), „Mínima Moralidade“ (1998) und „Capitán Inverno“ (1999).⁵

Ramiro Fonte wurde mit vier bedeutenden Preisen für seine Werke und seinen Verdienst um die Sprache und Kultur Galiciens ausgezeichnet. 1984 erhielt er den „Premio de la Crítica Galicia“ (Preis der galicischen Kritiker) und den „Premio Losada Diéguez“ (Preis Losada Diéguez). Fünf Jahre später wurde ihm der „Premio de la Crítica Española“ (Preis der spanischen Kritiker) verliehen und 1991 für sein Werk „Adeus Norte“ der Preis „Esqío“.⁶

FORMALE ANALYSE

Das Gedicht „Praza Do Mundo“, zu Deutsch „Welt-Platz“, wurde 1986 in dem

⁴ <http://www.xerais.es>; 09.09.2007.

⁵ Vgl.: www.compostelacultura.org; 05.09.2007.

⁶ Vgl.: <http://amediavoz.com/fonte.htm>; 10.09.2007.

Buch „De Pensar na temestade“ auf Galicisch publiziert.

Es besteht aus insgesamt 20 Versen unterschiedlicher Länge und uneinheitlicher Metrik.

Ein Versmaß im klassischen Sinne lässt sich bei diesem Gedicht nicht feststellen. Auch eine Einteilung des Gedichtes in mehrere Strophen liegt nicht vor, stattdessen werden die Verse dem Leser als eine Einheit präsentiert, die sich auch in dem Inhalt des Gedichtes wiederfinden lässt, der sich auf die Wahrnehmungen und Emotionen des Lyrischen Ich hinsichtlich des „Praza Do Mundo“ konzentriert.

Reime, die auf dem Gleichklang betonter Silben beruhen, sind nicht vorzufinden, ebenso wenig wie unreine Reime. Der Verzicht auf ein Reimschema sowie eine einheitliche Metrik verursacht den Eindruck, dass das Lyrische Ich seinen Gedanken eher unstrukturiert Ausdruck verleiht. Es scheint seine Eindrücke und die dadurch hervorgerufenen Emotionen mittels Sprache (ab V. 8) sofort zu verarbeiten. Das Fehlen von Reimschemata sowie einheitlicher Metrik könnte jedoch auch als der Einfluss einer avantgardistisch reflektierten Sprachverwendung gesehen werden.

Das Gedicht kann aufgrund der verwendeten Tempi in zwei Teile gegliedert werden: In dem ersten Teil (V. 1-8) wird das Präteritum verwendet, was den Eindruck vermittelt, dass das Lyrische Ich sehnsüchtig über eine längst vergangene Zeit spricht. Dies ändert sich ab V. 9, in der das Lyrische Ich in das Präsens übergeht, was dem Gedicht zum einen Lebendigkeit verleiht und zum anderen den Leser an der aktuellen

Befindlichkeit des Lyrischen Ich teilhaben lässt.

Hinsichtlich der häufig fragmentierten Syntax postmoderner Gedichte weist „Praza Do Mundo“ eine zwar sehr komplexe, dennoch korrekte Syntax auf. Die Sätze, die häufig von einem Vers in den nächsten übergehen und somit als Enjambement zu bezeichnen sind, verleihen dem Gedicht etwas fließendes, was sich auch in der figurativen Sprache wiederfindet, zum Beispiel in dem Bild des Flusses (vgl. V. 6) oder dem Bild des Wegfolgens (vgl. V. 16). Insgesamt sind in dem zwanzigversigen Gedicht sieben Enjambements vorhanden, welche den fließenden Charakter des Gedichtes hervorheben, was zusätzlich durch den Verzicht auf eine Einteilung in Strophen verstärkt wird.

INHALTLICHE ANALYSE IM HINBLICK AUF DAS LYRISCHE ICH UND DEN ADRESSATEN

Das Lyrische Ich, welches bereits in dem ersten Vers des Gedichtes explizit genannt wird („Oft besang *ich* deine tiefe [...]“) (V. 1), wendet sich ebenfalls explizit an den Adressaten des Gedichtes, den Welt-Platz, was ebenfalls in der ersten Zeile durch das Possessivpronomen „deine“ (V. 1) deutlich wird.

Ab Vers 16 wird das Lyrische Ich mit dem adressierten „Praza Do Mundo“ eins, was durch das Pronomen „wir“ zum Ausdruck kommt. Die Verschmelzung des Lyrischen Ich mit dem Adressaten spiegelt die innige Beziehung wider, in der sich das Lyrische Ich mit dem Welt-Platz sieht, worauf jedoch später noch eingegangen wird.

Während des gesamten Gedichtes bleibt der Welt-Platz der einzige Adressat.

Daran zeigt sich zum einen, welche zentrale Rolle dieser Platz in dem Gedicht und zum anderen in den Gedanken des Lyrischen Ich spielt. Es scheint keinen Platz für weitere Adressaten in den Gedanken des Lyrischen Ich zu geben, was jedoch nicht zur Folge hat, dass es sich selbst vergisst: Eher im Gegenteil nimmt das Lyrische Ich insgesamt elf mal Bezug auf sich selbst und nur sechs mal auf den Adressaten. Dies hat zur Folge, dass die stark subjektiven Wahrnehmungen und Empfindungen des Lyrischen Ich in den Vordergrund gestellt und der Adressat, in diesem Fall der „Praza Do Mundo“, in den Hintergrund gedrängt wird. Der Welt-Platz wird somit größtenteils im Unklaren gelassen, stattdessen werden die Emotionen des Lyrischen Ich hervorgehoben, die durch den Anblick des Welt-Platzes ausgelöst werden. Die dadurch verursachte Verschleierung des Welt-Platzes trägt erheblich zur Mythologisierung dieses Ortes bei, worauf noch ausführlicher eingegangen wird.

Die Frage nach der Identität des Lyrischen Ich lässt sich aufgrund der stark figurativen Sprache nur vermuten. So bezeichnet sich das Lyrische Ich in V. 6 als „bezähmter Fluss“, der dem adressierten „Praza Do Mundo“ seine Liebe bevorzugt bei Nacht kundtut, da die Menschen ab der Morgendämmerung schutzlos werden (vgl. V. 4). Es könnte sich somit um einen Wandelnden handeln, der nächtens den adressierten „Praza Do Mundo“ aufsucht.

Das Wassermotiv (vgl. „Fluss“ V. 6) wird bereits in Vers 4 verwendet, in der das Lyrische Ich die Menschen als „schutzlose Quelle“ oder „Wasserspeier in der Morgendämmerung“ bezeichnet (vgl. V. 4).

Das Motiv der „schutzlosen Quellen“ stellt eine semantische Antithese zu dem Bild des „gezähmten Flusses“ dar, der das Lyrische Ich selbst ist. Der sprudelnde, unruhige und sehr lebendige Charakter der Quelle wird hier mit dem bezähmten und somit ruhigen Fluss kontrastiert. Die Frage, ob sich das Lyrische Ich dadurch von den übrigen Menschen abgrenzen möchte und wenn ja zu welchem Zweck, muss leider offen bleiben.

Eine weitere Auffälligkeit in diesen Zeilen stellt die Anapher „Fun“ (vgl. V. 6 und V. 7) dar, die zusätzlich Aufmerksamkeit auf das Bild des Flusses lenkt.

Eine weitere Antithese kann in dem Verhalten der Menschen und dem des Lyrischen Ich gesehen werden: Während das Lyrische Ich die Nacht als bevorzugten Zeitraum zum Verweilen am „Praza Do Mundo“ wählt, in der aufgrund der Menschenleere das Glockenläuten noch lange zu hören ist (vgl. V. 10), werden die Menschen nur im Zusammenhang mit dem Tag erwähnt, der jedoch insgesamt negativ konnotiert erscheint, da er den Menschen den Schutz nimmt (vgl. V. 4) und alte Wege erlöschen lässt (vgl. V. 17). Die Nacht hingegen wird als bevorzugter Zeitraum zum Besuchen des adressierten „Praza Do Mundo“ gewählt, da sie dem Wandelnden Ruhe bietet. Auch an dieser Stelle grenzt sich das Lyrische Ich von anderen Menschen ab.

Die in dem Gedicht erwähnte Glocke wird mit dem Klang der Berenguela verglichen, einer 14 Tonnen schweren Glocke, die auf dem „Praza da Quintana“ in einem Uhrenturm aus dem 14. Jahrhundert angebracht ist. Da es sich jedoch nur um einen klanglichen Vergleich mit der Berenguela handelt, bleibt es bis zum Ende des Gedichtes offen, wo der „Praza

do Mundo“ sich befinden soll, beziehungsweise ob es überhaupt einen real existenten Platz mit dem Namen „Praza Do Mundo“ gibt. Bei der Recherche zu der vorliegenden Hausarbeit konnte ich keinen Platz in Spanien ausfindig machen, der den Namen „Praza Do Mundo“ trägt. Es kann sich daher hierbei um einen mit Phantasie gewählten Decknamen für einen realen Ort handeln, wie zum Beispiel der Praza da Quintana in Santiago de Compostela.

Der „Praza Do Mundo“ lässt sich zudem durch seine Beständigkeit charakterisieren. Denn dass dieser Ort schon über längere Zeit existiert haben muss, lässt sich anhand der Verse 14 und 15 („Nun, wo du schon die Länge eines Traumes hast“) (V. 14 u. 15) aber auch bereits in Vers 1 durch das Adverb „oft“ erahnen.

Das Gedicht schließt mit den Zeilen: „Wo ich dich finden wollte, erwartet mich eine Umarmung, die es nie gab“ (V. 19-20). Der in dem gesamten Gedicht personifizierte „Praza Do Mundo“ wird in den letzten Versen wieder auf einen Platz reduziert, der in der Realität nie eine richtige Umarmungen geben kann oder geben konnte.

MYTHOS UND STADTGESTALT IN „PRAZA DO MUNDO“

Es lässt sich festhalten, dass das Lyrische Ich in einem sehr vertrauten und innigen Verhältnis zu dem „Praza Do Mundo“ steht, diesen jedoch nur zu Zeiten der Menschenleere – also während der Nacht aufsucht. Wörter wie Umarmung (vgl. V. 20), Neigung (vgl. V. 9), Traum (vgl. V. 15) und blindlings (vgl. V. 16) unterstreichen die innige Beziehung, in der sich das

Lyrische Ich mit dem „Praza Do Mundo“ sieht.

Die Stadt wird in diesem Gedicht also auf den „Praza Do Mundo“ während der Nacht reduziert, der jedoch für das Lyrische Ich entgegen anderen Menschen eine magische Anziehungskraft zu haben scheint.

Die Stadtgestalt erscheint in „Praza Do Mundo“ ambivalent:

Der „Praza Do Mundo“ fungiert einerseits als ein Ort der Zerstreuung, an dem das Lyrische Ich Ruhe und Geborgenheit finden kann, tagsüber hingegen wandelt sich diese Geborgenheit und lässt den Menschen schutzlos werden (vgl. V. 4).

Die vage gehaltenen Aussagen über den Platz, wie zum Beispiel: „Aber ich sage nicht, wo.“ (V. 5); „das posthume Gedicht nicht schrieb.“ (V. 13) oder „[...] die es nie gab“ (V. 20) verursachen eine Verschleierung des Platzes, die zusätzlich zur Mythifizierung dessen beiträgt. Die Ursache für die Entstehung des Mythos um den „Praza Do Mundo“ stellt sich bei genauerer Untersuchung als sehr vielschichtig heraus: Neben den vage gehaltenen Aussagen über den Platz, tragen sicherlich auch seine Personifizierung „Wo wir blindlings alten Wegen folgen“ (V. 16) und das bereits erwähnte Adressieren, das im Verhältnis zu den Bezugnahmen auf das Lyrische Ich deutlich unterrepräsentiert ist, zu der Mythologisierung bei.

Der Mythos um den „Praza Do Mundo“ entsteht also allein durch die subjektiven Wahrnehmungen des Lyrischen Ich, die für den Leser jedoch die einzige Informationsquelle darstellen. Es handelt sich bei dem Mythos somit um ein reines Gedankenkonstrukt einer Person, nämlich

des Lyrischen Ich. Ob andere Personen ebenfalls einen Mythos um den „Praza Do Mundo“ kreiert hätten und wie dieser ausgesehen hätte, ist daher fraglich.

„NA CATEDRAL“ VON ROSALÍA DE CASTRO

KURZBIOGRAPHIE DER AUTORIN ROSALÍA DE CASTRO

Rosalía de Castro (eigentlich María Rosalía Rita de Castro) wurde 1837 als uneheliches Kind einer Landadeligen (María Teresa de Castro y Abadía) und eines Priesters (José Martínez Viojo) in Santiago de Compostela geboren. Von der Mutter zunächst aus Angst vor klerikalen und gesellschaftlichen Sanktionen im streng katholischen Spanien verstoßen, wuchs Rosalía de Castro die ersten Jahre ihres Lebens bei Verwandten ihres Vaters im Dorf Castro de Ortoño in der Nähe von Santiago auf.⁷ Es wird davon ausgegangen, dass Rosalía de Castro erst um 1850 nach Compostela zu ihrer Mutter zog, die sich nun öffentlich zu ihrer Tochter bekannte und ihr somit eine Schulausbildung in Compostela ermöglichte. Über den weiteren Verlauf ihrer Kindheit und Jugend ist leider nichts bekannt, außer dass sie bereits ab dem Alter von 12 Jahren zu dichten begann und schon mit 17 Mitglied im Kreise des „Liceo de Santiago“ wurde, einer Studenten- und Intellektuellenvereinigung, der beispielsweise auch der galicische Lyriker Eduardo Pondal angehörte. Erste Aufzeichnungen treten erst wieder mit der Veröffentlichung ihres ersten Gedichtbandes „La Flor“ (1857) und im Zuge ihrer Hochzeit 1858 mit Manuel Murguía, einem galicischen Intel-

lektuellen auf, mit dem sie sechs Kindern haben sollte. 1859 veröffentlicht Rosalía de Castro, ermutigt durch ihren Mann, ihr erstes Buch „La hija del mar“ (Tochter des Meeres), in dem sie neben einer costumbristischen Beschreibung Galiciens auch die Probleme der Waisenkinder sowie alleinstehender Frauen thematisiert.⁸ 1963 erscheint ihr wohl bekanntestes Werk, die „Cantares Gallegos“ (die galicischen Lieder), ein Gedichtzyklus mündlich tradierter Volkslieder in galicischer Sprache. Das Galicische, das seit dem 15. Jahrhundert nur noch als orale Volkssprache fungierte und in den meisten Funktionsbereichen wie zum Beispiel im Bildungssektor durch das Kastilische verdrängt wurde, erlebte durch die Veröffentlichung der „Cantares Gallegos“ eine Renaissance, die auch *Rexurdimento* genannt wird und der sich viele weitere Schriftsteller, wie zum Beispiel Eduardo Pondal oder Curros Enríquez anschlossen. Die „Cantares Gallegos“ veränderten nachhaltig das Bewusstsein hinsichtlich der galicischen Sprache, prägten den Nationalstolz und ließen Rosalía de Castro zur Nationaldichterin Galiciens avancieren. 17 Jahre später veröffentlichte sie die „Follas Novas“ (Neue Blätter), ihre zweite und zugleich auch letzte Gedichtsammlung auf Galicisch.⁹ Kurz nach der Publikation kam es zum öffentlichen Eklat, ausgelöst durch ihre Behauptung in den „Costumbres Gallegas“, dass gemäß galicischer Sitte der Beischlaf als Gastgeschenk praktiziert werde. Die Anhänger der galicischen Renaissance sowie die öffentlichen Kulturträger wandten sich von ihr ab und Rosalía de

⁷ Vgl.: www.rosaliadecastro.org; 04.09.2007.

⁸ Switek 1999; 143.

⁹ Briesemeister 1959; 27.

Castro entschloss sich, nie wieder auf Galicisch zu schreiben, woran sie sich auch bis zu ihrem Tod halten sollte.¹⁰ Ihr letztes Werk „En las orillas del Sar“ (An den Ufern der Sar) erschien 1884 und gilt als wegweisend für die Lyrik der Gegenwart, formal aufgrund der direkten Sprache und inhaltlich aufgrund des thematisierten Existentialismus. Ein Jahr nach der Veröffentlichung von „En las orillas del Sar“ stirbt Rosalía de Castro in der Nähe von Santiago de Compostela.¹¹

FORMALE ANALYSE

Das Gedicht „Na Catedral“, zu deutsch „In der Kathedrale“, erschien 1880 in dem letzten der von Rosalía de Castro auf Galicisch verfassten Gedichtbände, in den „Follas Novas“ (Neue Blätter).

Das Gedicht, das der Romantik zu zuordnen ist, umfasst insgesamt 81 Verse und acht Strophen unterschiedlicher Länge. Die kürzesten Strophen bestehen aus fünf Versen, die längsten aus bis zu 14 Versen, wobei sich stets fünfsilbige Verse (pentasílabo) mit zehnsilbigen (deca-sílabo) abwechseln. Das Alternieren der *versos de arte menor* und der *versos de arte mayor* verursacht eine Regelmäßigkeit, die den rhythmischen Charakter des Gedichtes unterstreicht und im Gegensatz zu der Anzahl der Verse steht, die von Strophe zu Strophe variieren und dabei nicht nur gerade sondern wie zum Beispiel in den ersten beiden Strophen (1. Strophe: 11 Verse; 2. Strophe: 5 Verse) auch ungerade Anzahlen aufweisen. So schafft die Regelmäßigkeit der Alternation von *versos de arte menor* und *versos de arte*

mayor den Ausgleich zu dem sonst eher unsteten Aufbau des Gedichtes.

Von den insgesamt nur 25 Sätzen sind fast die Hälfte (12) Fragen oder Ausrufesätze, was zum einen eine innere Aufruhr des Lyrischen Ich vermuten lässt und zum anderen eine Herausforderung an den Leser darstellt, der sich mit Fragen konfrontiert sieht, auf die er keine Antworten bekommt (vgl. 6. Strophe, V. 5). Die vermehrte Verwendung von Fragen und Ausrufesätzen unterstreicht zudem den spontanen und impulsiven Charakter des Gedichtes, der durch die intuitiven Eindrücke und Wahrnehmungen des Lyrischen Ich in der Kathedrale verursacht wird und denen durch das Gedicht Ausdruck verliehen wird.

Besonders deutlich wird dies in der sechsten Strophe, die aus drei Fragen und vier Ausrufesätzen besteht. Hier spiegelt die auffällige Interpunktion die Empfindungen des Lyrischen Ich wieder: zum einen Angst: „Wie mich jene Dämonen ansehen und diese Toten!“ (6. Strophe, V. 1-2) und zum anderen Ungewissheit: „Wird es wahr sein oder wird es gelogen sein?“ (6. Strophe, V. 5).

Der formale Aufbau des Gedichtes sowie die Interpunktion lassen bereits erste Vermutungen über das Wesen des Lyrischen Ich zu. So kann zum Beispiel davon ausgegangen werden, dass sich das Lyrische Ich, wie bereits eingangs erwähnt wurde, in einem inneren Aufruhr befindet und diese durch die sensiblen Wahrnehmungen verursacht werden, worauf jedoch noch genauer eingegangen werden soll.

¹⁰ Switek 1999; 146.

¹¹ Vgl.: www.rosaliadecastro.org; 04.09.2007.

INHALTLICHE ANALYSE IM HINBLICK AUF
DAS LYRISCHE ICH UND DEN ADRESSATEN

Das Lyrische Ich wird bereits in der ersten Strophe des Gedichtes mit dem Pronomen „uns“ in dem fünften Vers erwähnt. Explizit genannt wird es jedoch erst in der zweiten Strophe „Wieviel ich auch vor Angst schwitze“ (2. Strophe, V. 17). Allgemein lässt sich festhalten, dass sich das Lyrische Ich, wie es bereits die Überschrift vermuten lässt, in der Kathedrale befindet und dem Leser durch seine Beobachtungen und Gedankengänge die in der Kathedrale befindliche Atmosphäre näher bringt.

Dabei scheint es keiner bestimmten rationalen Argumentation zu folgen, sondern eher mittels des Gedichtes seinen spontanen Empfindungen in der Kathedrale, zum Beispiel beim Wandeln in der dunklen Arkade (vgl. Strophe 5, V. 46), Ausdruck zu verleihen.

Der Adressat des Gedichtes ist im Gegensatz zum Lyrischen Ich schwerer zu benennen, da er sich im Laufe des Gedichtes ändert und verschiedene Personen adressiert werden. Bleibt die erste Strophe noch ohne Adressat, so wird in der zweiten Strophe der Herr in Form eines Gebetes angesprochen „Señor Santísimo [...]“ (2. Strophe, V. 17).

Der Adressat ändert sich jedoch bereits eine Strophe später, in der das Lyrische Ich an ein unbekanntes Plenum appelliert, sich die Schattenspiele in den Fensterbildern anzusehen „Heilige und Apostel - seht sie an- es scheint [...]“ (3. Strophe V. 26). Des Weiteren werden der Architekt Maestro Mateo „*Heiliger der Skizzen*, du schweigst ... und ich bete“ (4. Strophe, V. 43) und die Heiligen des Himmels direkt

angesprochen „Heilige des Himmels?“ (6. Strophe, V. 6).

Das Adressieren mehrerer Personen, teilweise bekannter, aber auch unbekannter, unterstreicht den Eindruck, der bereits in der Kurzanalyse deutlich wurde, nämlich, dass sich das Lyrische Ich in einem starken inneren Aufruhr befindet. Es wendet sich mit seinen stark schwankenden Empfindungen an mehrere Adressaten, um so die gewonnenen Eindrücke und Wahrnehmungen zu kompensieren, doch keiner der Adressierten kann ihm antworten, da es sich bei den Adressaten entweder um Verstorbene (zum Beispiel Maestro Mateo, vgl. 4. Strophe, V. 43) oder Gott selbst handelt („Señor Santísimo“ (2. Strophe, V. 17)). Somit verhalten die Fragen des Lyrischen Ich und bleiben auch für den Leser unbeantwortet.

Das Verhältnis des Lyrischen Ich zur Kathedrale lässt sich als ein ambivalentes beschreiben: Das Lyrische Ich scheint tief beeindruckt von der Schönheit der Kathedrale zu sein, wie es besonders durch die Beschreibung des Kronleuchters und der Fenster deutlich wird (vgl. 7. Strophe V. 17 und 3. Strophe V. 23) und auch die Musik scheint es zu faszinieren (Strophe 3, V. 29).

Die Bewunderung des Lyrischen Ich hinsichtlich der Schönheit der Kathedrale wird jedoch durch das mehrfache Erwähnen der Angst gemindert. Das Lyrische Ich scheint regelrecht in Angst zu verfallen, als es in der dunklen Arkade wandelt und in dieser die Hölle zu sehen scheint. Bedroht, verängstigt und fast schon angegriffen – verlässt es überstürzt diesen dunklen Ort (vgl. 6. Strophe, V. 14-15).

Die allgegenwärtige Angst scheint jedoch nicht vollständig negativ konnotiert zu sein, sondern auch eine Anziehungskraft auf das Lyrische Ich auszuüben. So heißt es in der 7. Strophe „Alles ist Schwärze, alles ist Geheimnis...“ (7. Strophe, V. 29). Was das Lyrische Ich mit „Geheimnis“ meint, bleibt unklar und wird durch die Ellipse, die durch die Auslassungspunkte gekennzeichnet ist, zusätzlich verschleiert und regt zugleich die Phantasie des Lesers an.

Neben der Angst und Bewunderung spielt jedoch noch eine dritte Komponente eine zentrale Rolle in dem Gedicht: Der Glaube. Das Lyrische Ich zeigt mehrfach seine Verehrung und Gottesfurcht gegenüber dem Herrn so zum Beispiel in der zweiten Strophe, in der es den Herrn direkt adressiert: „Señor Santísimo (Heiligster Herr)(2. Strophe V.17), zu deinen Füßen, Wie viel ich auch vor Angst schwitze!“ (2. Strophe, V. 17-18). In diesen zwei Versen offenbart sich jedoch auch das Verhältnis, in dem das Lyrische Ich zum Herrn steht und das durch eine ausgeprägte Gottesfurcht bestimmt zu sein scheint „Wie viel ich auch vor Angst schwitze!“ (2. Strophe, V. 17-18). Eine gewisse Ambivalenz lässt sich jedoch auch hier feststellen: Einerseits vertraut es dem Herrn, da nur er das Heil kennt (2. Strophe V. 21 und 8. Strophe, V. 37), andererseits fordert es die steinernen Monumente (wahrscheinlich Mausoleen) und den verstorbenen Maestro Mateo auf, Antworten zu geben, diese schweigen sich indes aus (vgl. 4. Strophe V. 43). Die Frage, ob hier Zweifel im Glauben des Lyrischen Ich vorliegen oder ob es sich um reine Neugierde handelt, bleibt offen.

MYTHOS UND STADTGESTALT

Auch in diesem Gedicht wird die Stadt auf einen kleinen Ort, in diesem Falle die Kathedrale, reduziert, die jedoch einen stark facettierten Ort darstellt, an dem das Lyrische Ich über seine eigenen Gefühle und sich selbst reflektieren kann.

Insofern fungiert die Kathedrale als Ort der inneren Einkehr einerseits, aber auch als ein Ort der Begegnung mit Gott, sich selbst und seinen Ängsten andererseits. Der Besuch des Lyrischen Ich in der Kathedrale offenbart seine essentiellen Bedürfnisse wie den Glauben und das Gottvertrauen, ermöglicht aber auch durch die spontanen Äußerungen des Lyrischen Ich einen recht differenzierten Einblick in dessen Gefühlswelt und seinen Charakter. Es lässt sich also festhalten, dass sich die Darstellung der Kathedrale und die Darstellung des Lyrischen Ich gegenseitig bedingen. Durch die Wahrnehmungen des Lyrischen Ich erhält der Leser zum einen Informationen über die Kathedrale und zum anderen rufen diese Emotionen bei dem Lyrischen Ich hervor, die Rückschlüsse auf dessen Wesen zulassen.

Der Mythos um die Kathedrale entsteht durch den stark subjektiven Charakter des Gedichtes und wird zum Beispiel durch die Verwendung von offengebliebenen Fragen, Ausrufen oder Ellipsen zusätzlich forciert (vgl. 6.2). Auch das ambivalente Verhältnis des Lyrischen Ich zur Kathedrale trägt zur Mythologisierung des Ortes bei, da es dem Leser überlassen wird, sich aus den vielen verschiedenen Eindrücken des Lyrischen Ich ein Gesamtbild von der Kathedrale zu machen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich das Lyrische Ich trotz der Tatsache, dass

es sich in der Kathedrale befindet und somit Gott am nächsten sein sollte, unbehaglich fühlt und diese aus Angst nach dem Beten verlässt.

VERGLEICH DER GEDICHTE VERGLEICH DER
GEDICHTE „PRAZA DO MUNDO“ UND „NA
CATEDRAL“

Da die Gedichte „Praza Do Mundo“ und „Na Catedral“ zwei völlig verschiedenen Epochen zuzuordnen sind, wäre ein formaler Vergleich der beiden Gedichte wenig sinnvoll. Aufgrund dessen soll hier speziell auf den Inhalt eingegangen werden und formale Aspekte nur untergeordnet behandelt werden.

In beiden Gedichten wird die Stadtgestalt auf einen Ort reduziert, der jedoch eine starke Facettierung aufweist und für das Lyrische Ich eine besondere Bedeutung zu haben scheint. Eine weitere Gemeinsamkeit stellt die ambivalente Darstellungsweise dieser Orte dar: Der jeweils freiwillig gewählte Aufenthaltsort (Die Kathedrale oder der „Praza Do Mundo“) wird nicht durchgehend positiv, sondern auch negativ konnotiert, was besonders im Gedicht „Na Catedral“ deutlich wird. Hier trägt hauptsächlich die Angst zu der negativen Konnotation bei, die das Lyrische Ich am Ende sogar zum Verlassen der Kathedrale zwingt.

In beiden Gedichten dient der gewählte Aufenthaltsort als ein Ort der Selbstreflexion und inneren Einkehr, wobei die Gewichtung dieser Tatsache unterschiedlich ausfällt und in „Praza Do Mundo“ eine größere Bedeutung zu haben scheint als in „Na Catedral“. Zudem stellt in „Na Catedral“ die Auseinandersetzung des Lyrischen Ich mit sich selbst auch eine Auseinandersetzung mit Gott

dar, während es sich im „Praza Do Mundo“ eher um eine reine Selbstreflexion handelt.

Ein wesentlicher Unterschied der beiden Gedichte liegt sicherlich in der Ausdrucksweise des Lyrischen Ich. Während sich das Lyrische Ich im „Praza Do Mundo“ in den ersten acht Versen rückblickend zu erinnern scheint und erst in den letzten Versen seine Gefühle gewähren lässt „- Wie kann ich dich zum ersten Mal beschwören!“ (V. 18), führt in „Na Catedral“ die vermehrte Verwendung von Fragen und Ausrufen zu einem sehr spontanen und impulsiven Charakter des gesamten Gedichtes. Das Lyrische Ich scheint seinen Eindrücken und Wahrnehmungen sofort Ausdruck verleihen zu müssen, ganz im Gegensatz zu dem Lyrischen Ich in „Praza Do Mundo“, das sich, abgesehen von den letzten Versen, wesentlich reflektierter äußert.

Der Mythos dieser beiden Orte wird durch die jeweilige Wahrnehmung des Lyrischen Ich erzeugt, die jedoch nicht nur eine Perzeption des Ortes ist, sondern viel mehr auch eine Selbstreflexion des Lyrischen Ich im Zusammenhang mit dem Ort einerseits und mit sich selbst andererseits.

Um die Wirkung eines Mythos zu erzeugen, wurden - zusätzlich zur subjektiven Wahrnehmung und Darstellungsweise des Lyrischen Ich - unterschiedliche Mittel angewandt: In „Praza Do Mundo“ entsteht der Mythos durch die vage gehaltenen Aussagen, die Personifizierung des Ortes und die im Verhältnis wenigen direkten Bezugnahmen auf den „Praza Do Mundo“, beispielsweise mittels Pronomen wie „Du“ oder „Dein“. In „Na Catedral“ tragen hingegen die Verwendung von

vielen unbeantworteten Fragen, Ellipsen und Ausrufen sowie das stark ambivalente Verhältnis des Lyrischen Ich zur Kathedrale zur Entstehung des Mythos um die Kathedrale bei. Abschließend kann festgehalten werden, dass, obwohl die beiden Gedichte in einem zeitlichen Abstand von mehr als 100 Jahren geschrieben wurden, viele Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Darstellungsweise des jeweiligen Aufenthaltsortes aufweisen. Die Mythologisierung eines Ortes scheint also nicht eine epochegebundene Erscheinung zu sein.

MYTHOLOGISIERUNG SANTIAGO DE
COMPOSTELAS IN DER GALICISCHEN
GEGENWARTSLYRIK

Allen oben interpretierten Gedichten ist eine Mythologisierung der Stadt Santiago de Compostelas gemein, die anhand des gesamten Stadtbildes oder einzelner stadtverkörpernder Symbole wie der Kathedrale und dem Praza da Quintana¹² beispielhaft ausgeübt wird.

Während Luís G. Tosar und Salvador García-Bodaño die Stadt als Ganzes beschreiben, beschränken sich Ramiro Fonte und Rosalia de Castro auf einzelne Aspekte der Stadt. Die Kathedrale und der Praza da Quintana fungieren hierbei als berühmte, Santiago de Compostela verkörpernde Symbole. Trotz thematischer Differenzen sowie formaler Unterschiede kommt es nicht zu einer unterschiedlich starken mythischen Anziehungskraft der Stadt, welche einerseits von der gesamten Stadt und andererseits

von ihren bekannten Symbolen hervorgerufen wird.

Ein Mythos scheint immer dann zu entstehen, wenn das Beschriebene nicht objektiv fassbar ist und sich jeder Betrachter ein eigenes Bild machen muss. Der weltweite Bekanntheitsgrad Santiago de Compostelas ist sicherlich ein Grund für die Anziehungskraft, die diese Stadt auf ihre Besucher ausübt. Fraglich ist dabei nur, ob der Mythos um Santiago de Compostela bereits vor den Gedichten bestand und die Entstehung dieser beeinflusste oder ob die Gedichte den Mythos maßgeblich prägten.

Auf den Leser der oben zitierten Gedichte wirkt die Stadt geheimnisvoll und ambivalent, denn jedes einzelne lyrische Ich hat seinen eigenen subjektiven Bezug zu ihr. Der Leser hat – wenn er sich nicht schon selbst ein Bild dieser Stadt gemacht hat – nur eine Informationsquelle: die subjektive Wahrnehmung des lyrischen Ich. Da sich der Mythos Santiago de Compostelas mit jedem neuen Besucher, der jeweils neue Assoziationen mit der Stadt hat, zu verändern scheint, ist er nur schwer fassbar, was auch die jeweils unterschiedlichen Schwerpunkte der Gedichte verdeutlichen.

Neben den stark subjektiven Wahrnehmungen der Lyrischen Ich forcieren besondere stilistische Mittel, wie die Ellipse, Unklarheiten, die zur Entstehung des Mythos beitragen.

Den vier oben behandelten Gedichten liegen unterschiedliche Wahrnehmungen zugrunde, die verschiedene Bilder des Mythos um Santiago de Compostela zeichnen und im Folgenden noch einmal kurz aufgegriffen werden sollen:

¹² Wie in 5.3 erklärt wird, handelt es sich bei dem von Ramiro Fonte erwähnten „Weltplatz“ vermutlich um den „Praza da Quintana“ in Santiago de Compostela.

Bei García-Bodaño besteht die Beziehung zwischen dem Lyrischen Ich und der Stadt darin, dass das Lyrische Ich die Stadt als einen Teil seines eigenen Lebens, nämlich als ständigen Zufluchtsort erlebt, von dem es aber nur ein verschwommenes Bild hat, das sich mit jedem neuen Ereignis verändert, wobei sich aber die vertraute Grundstimmung hält.

Auch bei Tosar identifiziert sich das Lyrische Ich über Santiago de Compostela wobei hier der im Leser hervorgerufene Mythos ambivalent ist. Einerseits beschreibt das Lyrische Ich mit einem verschleierte Blick die Stadt, was dazu führt, dass es kein klares Bild von ihr zeichnen kann. Andererseits bleibt die magische Wirkung auf das Lyrische Ich und damit auch auf den Leser bestehen.

Der persönliche Bezug des Lyrischen Ich zu Santiago de Compostela zeigt sich noch stärker bei Fonte, dessen Lyrisches Ich sich selbst in Bezug auf den Welt-Platz reflektiert. Auch hier entsteht der beim Leser hervorgerufene Mythos aufgrund der dargestellten Sichtweise eines Teils der Stadt durch die Augen des Lyrischen Ich. Wieder wird dem Leser kein allgemeingültiger Mythos vor Augen geführt, sondern nur das subjektive Gedankenkonstrukt des Lyrischen Ich, das seine Gefühle auf den Weltplatz projiziert, wo diese mit dem objektiven Bild des Weltplatzes verschwimmen.

In „Na Cathedral“ von Rosalía de Castro reduziert sich das dargestellte Bild der Stadt ebenfalls auf nur einen Teil des Ganzen, nämlich auf die Kathedrale. Ihre Wirkung auf das Lyrische Ich ist vielschichtig wie seine Gefühle sich selbst und der Kathedrale gegenüber. Hier, wie auch bei Fonte, kreiert ein berühmtes Symbol

den Mythos um die gesamte Stadt. So wie die Selbstwahrnehmung des Lyrischen Ich ist auch der entstehende Mythos um Santiago de Compostela vielschichtig und verändert sich im Auge des Betrachters.

Da der Leser bei der Rezeption der Gedichte nur die Wahrnehmung des jeweiligen Lyrischen Ich als Informationsquelle zur Verfügung hat, übernimmt er zwangsläufig die Einstellung des Lyrischen Ich zu der Stadt. So tragen die ausgewählten Gedichte sowohl einzeln als auch in ihrer Gesamtheit dazu bei, einen Mythos um Santiago de Compostela zu schaffen, der ebenso vielschichtig und verschwommen ist wie seine Besucherströme.

Allen Gedichten ist eine pathetische Erzählweise von der Stadt oder Teilen dieser gemein, die die Grundvoraussetzung für die Entstehung des Mythos um Santiago de Compostela ist. Außerdem beweisen die vorgelegten Gedichte in ihrer Verschiedenheit der Darstellungsweise und den zeitlich auseinanderliegenden Erscheinungsjahren, dass der Mythos nicht nur nicht fassbar, sondern auch zeitlos ist. Er ist ebenso veränderlich wie die Stadt selbst und hält sich doch beharrlich über die Zeit.

SCHLUSSWORT

Durch die getroffene Auswahl an galicischen Autoren konnte in dieser Arbeit gezeigt werden, wie groß der Stellenwert des Nationalbewusstseins für die moderne galicische Lyrik ist. In ihr zeigt sich nicht nur die Verbundenheit mit Galicien, sondern auch ein starker Bezug zur Hauptstadt der Region Santiago de Compostela sowie deren Symbole wie zum Beispiel die Kathedrale. Dieser Bezug

mag sich unter anderem dadurch erklären, dass die bewegte Geschichte dieser Stadt es zulässt, sowohl persönliche als auch allgemeine religiöse Motive in der Lyrik zu verarbeiten. Der daraus resultierende Mythos der Stadt gründet sich also zum einen auf subjektive Empfindungen des Lyrischen Ich und zum anderen auf das Zusammenspiel aus Pilgerwesen und überregionaler Berühmtheit.

Die starke Verbundenheit der Autoren mit ihrem Herkunftsland zeigt sich nicht nur in thematisierten Inhalten, sondern auch in der Tatsache, dass die Gedichte in galicischer Sprache verfasst wurden. Es scheint als habe sich nach dem Vorbild Rosalía de Castros in den vergangenen 50 Jahren ein neuer Kreis regionaler Autoren gebildet, die einen besonderen Wert auf die Vermittlung ihres gestärkten Bewusstseins für die galicische Sprache und Kultur legen. Wegen des bedauerlicherweise geringen Bekanntheitsgrades galicischer Gedichte und deren unzureichender wissenschaftlicher Auseinandersetzung sahen wir uns mit dem Problem konfrontiert, das nicht zu allen gewählten Gedichten spanische oder deutsche Übersetzungen verfügbar waren. So musste das Gedicht „Na Catedral“ von Rosalía de Castro in Eigenarbeit übersetzt werden, wodurch sich der teilweise etwas holprig anmutende Charakter der Sprache erklären lässt, den wir an dieser Stelle bitten zu entschuldigen.

Wie in der Hausarbeit inhaltlich gezeigt werden konnte, handelt es sich bei dem Phänomen des Mythos um eine zeitlose, jedoch nicht schon immer existente, Erscheinung. Ausgelöst durch starke subjektive Empfindungen wird die Wahrnehmung des Lyrischen Ich, die in den

behandelten Gedichten beschrieben wird, zum Mythos um Santiago de Compostela.

Der in den jeweiligen Gedichten dargestellte Mythos wird durch unterschiedliche formale sowie inhaltliche Mittel erzeugt, die sicherlich auch die Befindlichkeiten des Lyrischen Ich und stilistische Besonderheiten des jeweiligen Autors widerspiegeln. Während die beiden Gedichte von Luís G. Tosar und Salvador García-Bodaño die Stadt Santiago de Compostela als Ganzes betrachten, reduziert sich die Sicht des Lyrischen Ich in den Gedichten von Ramiro Fonte und Rosalía de Castro auf den Welt-Platz (wahrscheinlich Praza da Quintana) bzw. die Kathedrale. Trotz des unterschiedlichen Blickwinkels ist allen Gedichten der Mythos gemein, den das Lyrische Ich um den Ort in Santiago de Compostela kreiert.

ANHANG

STADT, DEINE GESTRIGEN AUGEN

Stadt, deine gestrigen Augen
sind der zerborstene Spiegel,
in dem ich mich betrachten kann:
heute weihe ich dir ein ewiges Gebet
durch schmiedeeiserne Gitter hindurch
und auf Ambossen,
mit Röhren aus Silber und schwarzen
Kerzen,
auf allen verbotenen Steinplatten,
in der Umarmung eines Freundes,
im Zauber, der leuchtet und sich
verkündet.

Nach Compostela zurückkehren von
innen her
mit der sickernden Form des Wortes,
zurückgehen zum Schweigen aus Granit,
wenn das Leben Wahrheit ist und niemals
ankommt.

Alles, was in der Sehnsucht schläft,
ist Harmonie des Feuers im Gedenken,
eine Heimkehr ins Dickicht, das uns
verschließt,
das uns trägt und sich in der Erinnerung
rührt.
Wenig hat sich verändert,
nichts stört
den Rhythmus des Schattens unter den
Türmen.
Santiago ist ein lächelndes Gesicht
im magischen Gewölbe der Gestirne.

CIDADE, OS TEUS OLLOS DE ONTE

Cidade, os teus ollos de onte
son o espello roto
onde eu podo mirarme.
Conságroche hoxe unha oración eterna
polas reixas forxadas e nos ingres,
con canos de prata e cruces negras,
en cada lousa prohibida,
na aberta amiga,
no engado que brilla e se proclama.

Volver a Compostela desde dentro
coa forma da palabra resumando,
voltar cara ó silencio do granito
cando a vida é verdade e nunca chega.

Todo o que dorme na nostalxía
é harmonía do lume en homenaxe,
un retorno á fraguiza que nos pecha,
que nos leva e se revolve na memoria.
Pouco ten mudado,
nada cambia
o ritmo da sombra por baixo das torres.
Santiago é un rostro sorrindo
na máxica bóveda das estrelas.

In: GÓMEZ – MONTERO, J. (Hg.), *Territorien
der Lyrik in Spanien. Eine Antologie*, Berlin
2001., 116-117.

ÜBER DIE ZEIT IN COMPOSTELA

Compostela ist eine lange Straße,
in der Erinnerung,
durch die Namen und Stunden
streunen,
derer sich jeder entsinnt...

Zeitlose Zeit im nahezu
leeren Dunkel
fällt auf die Tage
und Dinge
sanft wie ein Regenschauer.

Schon bewegen sich im Buch des Lebens
die Seiten ohne Rückkehr,
ziehen über das Pult
aus Steinplatten,
unbemerkt.

Und die Erinnerungen kommen
fließend, wellengleich
aus unserem Innersten,
und alle
bilden ein Meer, das sich entfernt...

DE TEMPO DE COMPOSTELA

Compostela é unha rúa longa
na memoria
onde vagan os nomes
e as horas
que cada quen recorda...

Tempo de eternidade nas sombras
case vougas
a caer polos días
e as cousas
maino como unha choíva.

Van no libro da vida as follas
xa sen volta
pasando sobre o atril
das lousas
sen que un se dea contra.

E as lembranzas igual cas ondas
veñen soltas
dende o fondo de nós
e todas
fan un mar que se alonxa...

In: GARCÍA-BODANO, S., *Tempo de Compostela*, Santiago de Compostela 1979.

WELT-PLATZ

Oft besang ich deine tiefe
Theaterleere,
Die in der trüben Fülle der
Morgendämmerung
Den Menschen zur schutzlosen Quelle¹³
macht,
Aber ich sage nicht, wo.
Als bezähmter Fluss kam ich zu dir;
Glücklich in Zeiten der Blüte
Suchte ich deine Nächte.
Ich weiß um meine Neigung
Für lange hallendes Echo;
Und jede Glocke erinnert mich an den
Schlag
Einer Berenguela, die
Das posthume Gedicht nicht schrieb.
Nun, wo du schon die Länge
Eines Traumes hast,
Wo wir blindlings alten Wegen folgen,
Die bei Tagesanbruch erlöschen,
- Wie kann ich dich zum ersten Mal
beschwören!
Wo ich dich finden wollte,
Erwartet mich eine Umarmung, die es nie
gab.

PRAZA DO MUNDO

Tantas veces cantei o teu profundo
Baleiro de teatro,
Que fai do home gárgola indefensa
Na turbia plenitude das auroras
Pero no dixen onde.
Fun encorado río e cheguei onda ti;
Fun feliz nas estacións da flor
E buscaba as túas noites.
Sabedor seime de certa propensión
Que teño ós ceos longos;
Xa calquera campá recorda a que medía
Algunha berenguela que no fixo
O póstumo poema.
Agora que xa te-la lonxitude
Dun soño
E podemos, ás tentas, proseguir
Vellos andares que van morrer ó día
¡Como evocarte vou por vez primeira!
Onde quixen encontros

In: FONTE, R., *De Pensar na temestade*,
Barcelona 1986.

¹³ Wasserspeier

IN DER KATHEDRALE

Heute wie immer, durch die Ecken
des großflächigen Tempels,
alte Männer und alte Frauen, während sie
ruhen,
werden Gebete und Vaterunser gepfiffen;
die Erzbischöfe in ihren Grüften,
Könige und Königinnen, mit großer Ruhe,
sie schlafen ruhig im Frieden des
Marmors
Während die Geistlichen im Chor singen.
Das Organ verkündet traurige Klagen,
traurige Glocken antworten von weit her,
und das heilige Bild des Erlösers
schwitzt weiterhin Blut am Ölberg aus.

Señor Santísimo (Heiligster Herr), zu
deinen Füßen, Wie viel
ich auch vor Angst schwitze!
Aber wenn du immer die Sünde bestrafst,
wenn man zu dir bittend kommt,
bedrückt
gib ihm Hilfe (Heilmittel).

Die Sonne im Westen, durch die Fenster
der Jungfrau der Einsamkeit, wirft sie
heitere Strahlen,
die eine Verblässung geben
hier der Gloria, den Engeln und dem
ewigen Vater.
Heilige und Apostel - seht sie an- es
scheint
dass sie die Lippen öffnen, dass sie leise
sprechen
die einen mit den anderen, und dort in der
Höhe
des Himmels, wird der Gesang beginnen,
denn die glorreichen Korrepetitoren
(Musiker)
temperieren den Klang (Widerhall) ihrer
Instrumente.

NA CATEDRAL

Com`algun día, polos corrunchos
Do vato tempro
Vellos e vellas, mentras monean,
Silban as salves i os padrenuestros;
I os arcebispos nos seus sepulcros,
Reises e reinas, con gran sosego,
Na paz dos mámoreos tranquilos dormen,
Mentras no coro cantan os cregos.
O órgano lanza tristes cramores,
os das campanas responden lexos,
i a santa imaxen do Rendetore
parés que suda sangue no Huerto.

¡Señor Santísimo, ós teus pés canto
tamén d`angustia sudado teño!
Mais s`o pecado castigas sempre,
Ó que afrixido vai a pedircho
Dáslle remedio.

O sol poniente, polas vidreiras
Da Soledade; lanza serenos
Raios que firen descoloridos
Da Gloria os ánxeles i o Padre Eterno.
Santos e áposteles ¡védeos! Parece
Qu`os labios moven, que falan quedo
Os uns cos outros, e aló na altura
Do ceu a música vai dar comenco,
Pois os groriosos concertadores
Tempran risoños os instrumentos.

Werden sie lebendig sein? Werden sie aus
Stein sein
deren Anschein so wahr ist,
deren wunderschöne Tuniken,
deren Augen, voll von Leben sind?
Du, mit der Hilfe Gottes, du hast es
gemacht,
von dem unsterblichen Namen des
Meister Mateo;
schon, dass du hier geblieben bist,
demütig
gekniert, sprich mir von dem.
Aber, ay!, mit diesen gelockten Haaren,
Heiliger der Skizzen, du schweigst ... und
ich bete.

Hier ist die Gloria, aber an diesem Ort,
in dieser Arkade wird es schwarz wie in
der Hölle
wo die traurigen Seelen in Qual,
von den Dämonen Folter erleiden,
von dort kann ich nicht wegsehen,
die eine Hälfte wundert sich, die (andere)
Hälfte hat Angst,
all diese erscheinen mir,
grausame Geister irgendeines Wahnes zu
sein.

Wie mich jene Dämonen ansehen und
diese Toten!
Wie sie mich ansehen, während sie
Grimassen machen
von der Säulen, wo man sie aufgestellt
hat!
Wird es wahr sein oder wird es gelogen
sein?
Heilige des Himmels?
Werden sie wissen, dass ich dieselbe
jener Zeiten bin...?
Aber schon Waise, aber trauernd,
aber unempfindsam, wie sie sind...
Wie sie mich verletzen! ... Ich gehe, ja, ich
gehe.
Wie ich Angst habe!

¿Estarán vivos? ¿Serán de pedra
aqués sembrantes tan verdadeiros,
aquelas túnicas maravilosas,
aqueles ollos de vida cheos?
Vós, qu`os fixestes de Dios ca axuda,
D´inmortal nome Maestre Mateo,
Xa qu`aí quedaches homildemente
Arrodillado, falaime deseo.
Mais co`eses vosos cabelos rizados,
*Santo dos croques, calás...*i eu rezo.

Aquí está a Gloria, mais naquel lado,
Naquela arcada negrexa o inferno
Cas almas tristes dos condanados,
Ond`as devoran tódolos demos.
D´alí non podo quita-los ollos,
Mitá asombrada, mitá con medo,
Qu`aqueles todos se me figuran
Os dun delirio mortaes espeutos.

¡Como me miran eses calabres
i aqueles deños!
¡Como me miran facendo moeocas
dend`as colunas ond`os puxeron!
¿Será mentira, será verdade?
Santos do ceo,
¿saberán eles que son a mesma
daqueles tempos...?
Pero xa orfa, pero enloitada,
Pero insensibre cal eles mesmos,
¡Como me firen!... Voume, si, voume,
¡que teño medo!

Schon von den Kristallen des großen
Kronleuchters
fällt der letzte
ruhige Strahl, den die Sonne, spät,
heiter ausstrahlt;
und zwischen den Planken verabschiedet
sich das schöne Licht lebendig
reflektierend,
und es funkelt wie ein Stern
der in 1000 Farben zum Boden herabfällt
und macht das, die Wahnsinnige, die
Fantasie
träumt Wunder und täuscht Wunder vor.
Aber, plötzlich, kommen die Schatten...
Alles ist Schwärze, alles ist Geheimnis...
Auf Wiedersehen Perlen und Wunder
Hinter den Pedroso setzt sich Fubo.

Wie Phantome (Geister) kreuzen sich die
Kirchenschiffe,
pfeifend Lob und Vaterunser,
alte Männer und alte Frauen, die zu Gott
beten
nur Gott weiß allein kennt soviel Heil;
dass wenn die Erde uns loslässt, dann
suchen wir sofort mit Verlangen den
Himmel.

Zu den Füßen der Jungfrau der
Einsamkeit
- seit so vielen Jahren kennen wir uns-
ich sagte das Gebet, was sie vorher sagte
ich mache die Erinnerung aus meinen
Geheimnissen,
für meine Mutter hinterließ ich
Zärtlichkeiten,
für meine Kinder, tausend Küsse,
für die Henker meiner Seele
betete ich... und ich gehe, weil ich Angst
habe.

Mais xa nos vidros da grand`araña
Cai o posteiro
Raio tranquilo qu`osol da tarde
Pousa sereno;
e en cada prancha da araña hermosa
vivos refrexos,
cintileando com`as estrelas,
pintan mil cores no chan caendo,
e fan qu`a tola da fantasía
soñe milagros, finxa portentos.
Mais de repente veñen as sombras,
Todo é negrura, tod`é misterio;
Adiós alxofres, e marabillas...
Tras do Predroso púxose Febo.

Coma pantasma cruzan as naves,
Silbando salves e padrenuestros,
Vellos e vellas qu`a Dios lle piden
El tan só sabe cales remedios;
Que cand`o mundonos deixa, é soio
Cando buscamos con ansia o ceo.

Òs pés da Virxen da Soledade
;de moitos anos nos conocemos!
A oración dixen qu`antes dicía,
Fixen mamoria dos meus sacretos,
Para mi madre deixei cariños,
Par`os meus fillos miles de beixos,
Polos verdugos do meus esprito
Recei...e funme, pois tiña medo.

In: DE CASTRO, ROSALÍA, *Follas Novas*, hg.
von H. Monteagudo; D. Vilavedra, Vigo
1993; 146-150.

BIBLIOGRAPHIE

BRIESEMEISTER, D., *Die Dichtung der Rosalía de Castro*, München 1959.

DE CASTRO, ROSALÍA, *Follas Novas*, hg. von H. Monteagudo; D. Vilavedra, Vigo 1993; 146-150.

FONTE, R., *De Pensar na temestade*, Barcelona 1986.

GARCÍA-BODAÑO, S., *Tempo de Compostela*, Santiago de Compostela 1979.

GÓMEZ – MONTERO, J. (Hg.), *Territorien der Lyrik in Spanien. Eine Antologie*, Berlin 2001.

SWITEK, C., *Nation, Literatur und Weiblichkeit- Rosalía de Castro im Spanien des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1999.

<http://amediavoz.com/fonte.htm>;
10.09.2007.

<http://www.Compostelacultura.org>;
05.09.2007.

<http://www.rosaliadecastro.org>;
04.09.2007.

<http://www.xerais.es>; 13.09.2007.

<http://www.bvg.udc.es>; 05.09.2007.

<http://www.galiciadigital.com>; 05.09.2007.

Suso de Toros *Hombre sin nombre* im Spiegel seiner Zeit

Philipp Schlüter

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

In seinem dreizehnten Roman *Hombre sin nombre*¹ taucht Suso de Toro tief in die dunklen Sphären der unbequemen Geschichte Galiciens, Spaniens und Europas in der Zeit zwischen dem Spanischen Bürgerkrieg und dem Zweiten Weltkrieg ein. In seinem neuesten Werk lässt er seine Figur *Nano*, die bereits aus mehreren seiner Werke bekannt ist, im Krankenhaus auf einen sterbenden, bald hundertjährigen, Greis treffen. Die düsteren Erinnerungen, die der so genannte *Mann ohne Namen* und damit die Titelfigur des Romans nach und nach in die Gegenwart befördert, erweisen sich als wahres Schreckgespenst längst vergangen geglaubter Zeiten.

In einer Art Lebensbeichte enthüllt der Namenlose nach und nach furchtbare Gräueltaten, an denen er maßgeblich beteiligt war und die er größtenteils sogar selbst initiiert hat. Zu den besonderen Feinheiten des Romans gehört es, dass die teils in innerem Monolog nach joyceschem Vorbild des *Stream of Consciousness*, teils im burlesk-absurden Dialog mit dem schlichten *Nano* dargestellten Erinnerungen zu einer Art Autodafe werden: Die geheimnisvolle Nicht-Identität des Mannes ohne Namen konstituiert sich allmählich zu einer überindividuellen Identität,

die durch kulturelle, intellektuelle und intertextuelle Bezüge geschaffen wird. Der von Suso de Toro dargestellte Lebensweg wird zu einer allgemeinen kleinen europäischen Kultur- und Mentalitätsgeschichte und bildet den europäischen intellektuellen Weg von klassischer humanistischer Bildung über den katholischen Katechismus hin zu dem absoluten Nihilismus nietzschescher Prägung der Moderne, der schließlich unter anderem auch zur philosophischen Rechtfertigung des Dritten Reiches missbraucht wurde.

In dieser Arbeit soll nun versucht werden, die Charakterisierung des Alten ohne Namen als überindividuell und paradigmatisch für die allgemeine denkgeschichtliche Entwicklung Europas vom Humanismus zum Faschismus darzustellen, indem das Denken des Protagonisten an genau der Schwelle zwischen diesen beiden denkgeschichtlichen Polen, namentlich dem Futurismus, angesiedelt wird. Hierzu wird vielen der diversen impliziten und expliziten Hinweisen im Roman auf intellektuelle Zeitgenossen, prägende Literatur und sonstiges Bildungsgut in Form einer textimmanenten Analyse nachgegangen.

DIE INTELLEKTUELLE SELBSTKONSTITUTION DES PROTAGONISTEN

In virtuoser Art wechseln in *Hombre sin nombre* verschiedene Zeitsphären: In der Gegenwart erinnert sich der Mann ohne Namen an seine Vergangenheit,² die wiederum in verschiedenen Abschnitten und

¹ So der Originaltitel des Buches, das zuerst auf Galicisch erschien. Im Folgenden wird aus der spanischen Ausgabe zitiert, weshalb sich dementsprechend auch Referenzen zu dem Buchtitel auf die spanische Schreibweise beziehen werden.

² Da in dieser Arbeit der Fokus auf dem Protagonisten, dem Mann ohne Namen, liegt, werden die ebenfalls in den Roman mit eingeflochtenen Perspektiven Nanos, der Krankenschwester Vanessa und der Journalistin Celia weitgehend außer acht gelassen.

Stufen wiedergegeben wird. Für die weitere Vorgehensweise in dieser Arbeit ist es daher ratsam, die Struktur des Buches, die zwischen den verschiedenen Zeiten hin- und herspringt, aufzubrechen und stattdessen einer historisch-chronologischen Struktur zu folgen. Das bedeutet, dass die Ereignisse im Leben des *Mannes ohne Namen*, die in dem Roman in den stilistischen Formen des Traumes, des inneren Monologs, des Dialogs mit seinem Zimmergenossen Nano, im Gespräch mit der Journalistin Celia oder im Monolog wiedergegeben werden, in den chronologischen Ablauf seiner Lebensabschnitte gegliedert werden. Dabei wird deutlich werden, dass jedes dargestellte Lebensalter von einem bestimmten Feld intellektueller Bezüge bestimmt wird, das jeweils konstituierenden Einfluss auf die über- und allgemeinschliche Charakterisierung des an sich identitäts- und charakterlosen *Mannes ohne Namen* nimmt und den Protagonisten so gleichsam in einen Gesamtzusammenhang mit einer europäischen Bildungsgeschichte stellt.

Im Folgenden sollen also den verschiedenen beschriebenen Lebensabschnitten des *Hombre sin nombre* die jeweils prägenden intellektuellen Erfahrungen zugeordnet werden. Jene werden einerseits im Text häufig explizit genannt, teilweise lassen sie sich aus Anspielungen, wie zum Beispiel eingeschobenen Zitaten, herauslesen. Einige Male werden intellektuelle Bezüge auch nur sehr implizit angebracht, zum Beispiel in der symbolisierenden Stilform des Traumes. Aufgabe dieser Arbeit soll es sein, die herausgearbeiteten und aufgezeigten Bezüge und Symbole in Suso de Toros *Hombre sin nombre* jeweils als markante Wegmarken im Leben des Protagonisten darzustellen, indem die Bedeutung

des jeweiligen Werkes, Stoffes oder Symbols für die weitere Entwicklung des *Mannes ohne Namen* herausgehoben werden soll. Schließlich soll deutlich gemacht werden, inwiefern die eigentümliche Nicht-Identität des Protagonisten erst durch die intellektuellen Bezüge zu einer Identität wird. Diese ist freilich nicht individuell, sondern steht allgemein stellvertretend für die intellektuelle Geschichte Europas.

DER ABSTIEG IN DIE HÖLLE – DER AKT DES ERINNERNS ALS REINIGUNGSRITUAL

Das zweite Kapitel des Romans *Hombre sin nombre* beginnt, parallel konstruiert zu dem Anfang des ersten Kapitels, mit dem inneren Monolog des zu sich kommenden Protagonisten. Ähnlich wie Nano im ersten Kapitel vergewissert sich der Mann ohne Namen seiner selbst und bezweifelt zunächst, überhaupt noch am Leben zu sein. Bereits hier wird der Krankenhausaufenthalt des Alten als das bestimmende Leitmotiv des Schwellenzustandes zwischen Leben und Tod eingeführt. So bildet die Gegenwart des Krankenhauses, von der aus immer wieder in die Vergangenheit des Protagonisten eingegangen wird, den Rahmen der Erzählungen.

Der Alte beginnt sich an seine Kindheit in einem kleinen galicischen Dorf zu erinnern, zunächst in der Form des inneren Monologs, in diffusen, parataktisch aneinandergereihten Sätzen.³ Später driftet er in den Gesprächen mit seinem Bettnachbarn Nano häufig weg. Er schläft ein, träumt oder halluziniert und enthüllt einige Details seiner Vergangenheit, indem er im Schlaf spricht. Abrupt wird nach einem kurzen burlesk anmutenden Dialog

³ Vgl. DE TORO 2006, 23-31 u. 50-62.

zwischen dem Alten und Nano wieder die Erzählperspektive des Mannes ohne Namen eingenommen und die Erinnerungen erhalten deutlichere Konturen.⁴ Im daran anschließenden Kapitel erwacht der Namenlose, ruft nach Nano und gibt ihm in einem kurzen Gespräch zu verstehen, dass er Freiwilliger im Zweiten Weltkrieg war.⁵ Kommen dem Alten die Erinnerungen im achten, zehnten und elften Kapitel noch von selbst, unbewusst und traumähnlich, so wird dieser Vorgang des Erinnerns durch das Erscheinen der Schriftstellerin Celia zu einem bewussten Schritt.⁶ Schon zu Beginn des ersten Zusammentreffens der beiden hält der Namenlose sie für eine Art Todesengel, der ihn ins Jenseits begleiten soll. Als der Alte einwilligt, ihr über seine Vergangenheit zu berichten, vergleicht er diesen Vorgang mit dem Abstieg in die Hölle, wie sie in der Aeneis von Vergil beschrieben wird und nennt sie dementsprechend Sibila (Sybille), nach der Begleiterin des Eneas.⁷ Somit wird der gesamte Bericht aufgewertet, das Erzählen über die Vergangenheit wird zur Beichte, zum Reinigungsritual. So nennt der Namenlose selbst diesen Vorgang des Erinnerns eine Sündenbeichte:

No, espera. No te vayas. Lo tendrás todo: empezaré por hacer «examen de conciencia», y «decir los pecados al confesor». A lo mejor así llegamos al principio, al «dolor de los pecados».

⁴ Vgl. DE TORO 2006, 62-93.

⁵ Vgl. DE TORO 2006, 95: Über Ernst Jünger: „Pero no, él es otra cosa. Un escritor es el que se esconde entre los libros. Él es otra cosa, es un asesino. Como yo. También él fue voluntario a la guerra.“

⁶ DE TORO 2006, 179: „(...) empezaré por hacer examen de conciencia (...)“ Vgl. auch ibd., 187.

⁷ DE TORO 2006, 187: „Quiero decir que si quieres que yo recuerde para ti, tú a cambio tienes que acompañarme, deberás tener valor. Serás mi Sibilia, ya que me pides que yo baje al Averno.“

Deseo acabar con todo, deseo poder «cumplir la penitencia ya».⁸

An einer anderen Stelle vergleicht sich der Alte selbst mit Scheherazade,⁹ der Erzählerin der Geschichten aus Tausendundeiner Nacht, die der Sultan am Leben lässt, solange sie zu erzählen weiß. Der Moment des Abstiegs in die Vergangenheit bedeutet für den Alten also eine Art Ritual, das ihn zunächst am Leben hält, ihn aber gleichzeitig auch befähigt mit seinem Leben abzuschließen und sich auf den Tod vorzubereiten.

Zu dem Begriff des Rituals hat der britische Soziologe und Ethnologe Victor Turner den Begriff der *Liminalität* geprägt. *Liminal* steht für den Schwellenzustand des Menschen, der einen rituellen Prozess durchläuft. Dieser liminale Zustand bildet das Kernstück eines Rituals und somit auch das Zentrum von Turners späteren Studien. In ihm befindet sich der Mensch Turner zufolge in dem interessanten Stadium des „betwixt and between“, das heißt, es handelt sich quasi um einen Zustand zwischen den Zuständen: Der Mensch hat nicht mehr denselben Status wie vor dem Ritual, zugleich noch nicht den Status wie nach dem Ritual. Er ist „not longer / not yet“, nicht mehr die eine, noch nicht die andere Person.¹⁰ Die Rahmenhandlung des Romans *Hombre sin nombre* kann ebenfalls als die Beschreibung eines solchen liminalen Zustands betrachtet werden. Schließlich ist es kennzeichnend für den im Roman beschriebenen Zustand des Namenlosen, dass er sich

⁸ DE TORO 2006, 179.

⁹ DE TORO 2006, 190.: „Yo seré entonces tu Sherezade. *Madamina, il catalogo è questo*. Te contaré un cuento entonces y tú me darás un nuevo plazo de tiempo.“

¹⁰ TURNER 1969, 27.

im Krankenhaus in einer Art Zwischensphäre befindet. Des Weiteren lassen sich im Text fortwährend Beispiele für diese Form der Interpretation des Krankenhausaufenthaltes als Zwischensphäre finden: So erfährt der Leser von der Krankenschwester, deren Perspektive im vierten Kapitel kurzzeitig eingenommen wird, dass das Krankenhaus und dessen auf den Tod wartende Insassen sie an das Fegefeuer erinnerten,¹¹ also eine Zwischensphäre, einen liminalen Zustand par excellence. Auch Nano greift später den Eindruck der Krankenschwester auf:

Aquí en el hospital todo es más o menos. Como decía un enfermero por la mañana, estamos en un limbo. Así que somos como las almas en pena de los inocentes.¹²

Dabei bringt Nano kurioserweise die Begriffe des Limbus mit dem des Purgatoriums durcheinander, wobei schnell klar wird, dass für beide, Nano und den Namenlosen die eng beieinander liegenden Begriffe gelten können: So macht der Mann ohne Namen Nano gegenüber klar, dass der Limbus für Leute wie Nano, unschuldige Kinder, und das Fegefeuer für Menschen wie ihn, den namenlosen Mörder, bestimmt seien.¹³

DER KLASSISCHE BILDUNGSKANON UND DER
KATHOLISCHE KATECHISMUS –
DIE AUSBILDUNG IN KINDHEIT UND JUGEND

In den Dialogen zwischen dem Namenlosen und Celia, der Schriftstellerin, werden

¹¹ DE TORO 2006, 38: „Que parece que uno esté en el purgatorio.“

¹² DE TORO 2006, 114.

¹³ DE TORO 2006, 114-115: „Yo no, tú serás un alma inocente, bien que se te ve, yo no. Yo estoy aquí y sigo vivo. De ir a parar a un sitio, mi lugar no sería el limbo, sería el infierno.“

weitere Bezüge hergestellt, die den Bildungskanon des Alten erkennen lassen. Er erinnert sich in seinem jetzigen Zustand des bevorstehenden Sterbens an die humanistische und christliche Ausbildung, die er in seiner Kindheit und Jugend genossen hat. Dieses breite Bildungsfundament bringt ihn dazu, Analogien zwischen seiner Situation und dem klassischen Stoff, den er als Jugendlicher zu bearbeiten gezwungen war, herzustellen. So assoziiert er sein bewusstes Eintauchen in die düstere Vergangenheit seines Lebens mit dem Abstieg in die Hölle,¹⁴ wie er in der Aeneis von Vergil beschrieben wird. Dementsprechend nennt er die Schriftstellerin Sibilia, nach Sibylle von Cumae, die Eneas in die Unterwelt begleitet.¹⁵

Im Folgenden sollen weitere konstituierende Momente des intellektuellen Charakters des Alten, die von seiner Ausbildung während seiner Kindheit und seinen frühen Jugendjahren herrühren, untersucht werden.

Nicht nur aus dem Gespräch mit der Schriftstellerin wird deutlich, dass der Alte in seiner Kindheit und Jugend klassisch-humanistisch ausgebildet wurde, indem er sowohl Latein als auch Altgriechisch in der Schule studierte. Auch in seinen verschiedentlich vorgebrachten Erinnerungen tritt dies hervor: Im 14. Kapitel erinnert er sich an ein Gespräch aus

¹⁴ DE TORO 2006, 187: „Y ahora quieres saber de mí, interrogarme, que yo vaya hacia atrás, allá, a aquel tiempo. Quieres que baje a los infiernos.“

¹⁵ DE TORO 2006, 187: „Quiero decir que si quieres que yo recuerde para ti, tú a cambio tienes que acompañarme, deberás tener valor. Serás mi Sibilia, ya que me pides que yo baje al Averno. Espera, escucha, ahí vienen las palabras, *Sate sanguine diuum, tros Anchisiade, facilis descensus Auerno.*“

seiner Kindheit mit seinem Lehrer, dem Abt Padre Vergilio. In diesem Dialog lehnt es der Namenlose als junger Schüler ab, die Aeneis weiter zu übersetzen, weil er sie für eine Lüge hält:

¿Qué?, ¿ya has leído hasta el libro septimo? Claro, como no duermes de noche como debieras, tienes mucho tiempo. ¿Y por qué no quieres seguir traduciendo la Eneida? ¿Qué es eso de que no quieres? No podrás ser menos obediente, niño. Mañana mismo voy a casa de tu padre para hablar con él. Dime por qué no quieres traducir más la *Eneida*. Dame una contestación al menos.

Porque es mentira, señor abad, es mentira. Nadie puede bajar a los infiernos para traer de vuelta a nadie, digo yo. La gente que se va ya no vuelve.¹⁶

Nach der Art des literarischen Motivs des *puer senex* wird hier der Mann ohne Namen gezeigt, wie er schon als Knabe, vergleichbar mit dem Kind Jesu im Tempel im Disput mit den Pharisäern, den überkommenen Bildungstoff hinterfragt und ablehnt. Wie der Knabe Jesus in der Episode im Tempel ist der Namenlose zu diesem Zeitpunkt zwölf Jahre alt.¹⁷

¹⁶ DE TORO 2006, 141.

¹⁷ DE TORO 2006, 146: „Pero cuántos años tienes tú, niño, para hablar como un viejo. Un niño de doce años no puede hablar así si no tiene el espíritu de un viejo dentro.“ Vgl. dazu Lukas 2,42-47: „Als er zwölf Jahre alt geworden war, zogen sie wieder hinauf, wie es dem Festbrauch entsprach. Nachdem die Festtage zu Ende waren, machten sie sich auf den Heimweg. Der junge Jesus aber blieb in Jerusalem, ohne dass seine Eltern es merkten. Sie meinten, er sei irgendwo in der Pilgergruppe, und reisten eine Tagesstrecke weit; dann suchten sie ihn bei den Verwandten und Bekannten. Als sie ihn nicht fanden, kehrten sie nach Jerusalem zurück und suchten ihn dort. Nach drei Tagen fanden sie ihn im Tempel; er saß mitten unter den Lehrern, hörte ihnen zu und stellte Fragen. Alle, die

Der Erklärung des Abtes, dass es sich bei dem Text der Aeneis um einen vorchristlichen heidnischen Stoff handele und dass man nun nicht mehr glaube, man könnte in den Tartarus hinabsteigen, sondern allein an Jesus Christus, der Lazarus zum Leben erweckt habe, setzt der junge *Hombre sin nombre* entgegen, er glaube an die Wissenschaft und die Medizin, wie sie sein Vater ausübt:

Ay, niño, niño. Ése es un mito pagano, de antes de la verdadera religión, nosotros no creemos en que Eneas u Orfeo bajasen al Tártaro, pero sabemos, porque nos lo enseña la fe, que hay un Dios del cielo y que Nuestro Señor manda en todo, y no siempre entendemos lo que quiere de nosotros. Crees en Nuestro Señor y en la omnipotencia y bondad infinita, aunque los mortales no la comprendamos, ¿no es así? Di que sí o te perderás.

No lo digo, no. No digo nada, padre. Digo que mi padre, que es médico cura a la gente y que salvó de morir a más de uno y de dos. Eso es lo que digo.¹⁸

Hier wird mit dem Jesus-Motiv des weisen Knaben gespielt. Wird dieses zwar formell analog konstruiert wiedergegeben, so ist es inhaltlich jedoch ins Gegenteil verkehrt, indem der junge Mann ohne Namen sich schon als Kind oder junger Jugendlicher über seinen Lehrer erhebt und dessen Lehrstoff, griechische Mythologie und das Christentum grundsätzlich in Frage stellt. Mit dem Zweifel an der Möglichkeit, in die Hölle hinabsteigen zu können, lehnt er zunächst den antiken Text der Aeneis ab. In der Konsequenz daraus verneint er ebenfalls den Bibeltext des Neuen Testaments, in dem, in der Geschichte der Erweckung des Lazarus durch Jesus, das antike Motiv der Fahrt in

ihn hörten, waren erstaunt über sein Verständnis und über seine Antworten.“

¹⁸ DE TORO 2006, 142.

die Unterwelt wieder aufgenommen wird. Schon als Knabe verweigert er also jegliche Jenseits- und Heilsvorstellungen der Mythologie oder des Christentums und hält ihnen stattdessen den Glauben an die modernen Wissenschaften, besonders an die Medizin entgegen, wie es dem zeitgenössischen intellektuellen Weltbild der Moderne entsprach, auf das im Folgenden noch detailliert eingegangen wird. Erst als alter Mann, kurz vor dem Sterben und bezeichnenderweise im Umfeld der Medizin, im Krankenhaus, entdeckt er, dass es sehr wohl möglich, ja sogar notwendig ist, in die Hölle hinab zu steigen und sich mit den Dämonen der Vergangenheit auseinander zu setzen, um zum Seelenfrieden zu gelangen.

Der Mann ohne Namen setzt sich also schon als Knabe eingehend mit dem Bildungstoff, den er in der ‚Paukschule‘ übersetzen aber eigentlich nicht verstehen soll, auseinander und bereitet seinem Lehrer, dem Abt Vergilio somit eine harte Zeit. Zunächst bereut dieser nur, ihm die „heidnischen“ Texte eines Vergil oder Cicero gegeben zu haben und nicht die christlichen Abhandlungen des Augustinus.¹⁹ Schließlich verzweifelt er schier über dem Kind mit der „Rhetorik eines Ciceros, die jedoch durch Voltaire verschmutzt“ sei.²⁰ Daran anschließend prophezeit der Abt dem Jungen, dass er direkt zur Hölle fahren werde, aber ohne,

dass ihn eine Sibylle begleiten werde, die ihn wieder an die Oberfläche führe.²¹

Doch der Junge hat sich längst von überkommenen Vorstellungen frei gemacht und hinterfragt provokant die vom Abt vermittelten Heilsvorstellungen. Dabei argumentiert er geschickt ebenso mit den Geschichten und Motiven der Bibel wie mit denen der ebenfalls von Pater Vergilio unterrichteten griechischen Mythologie. Er lehnt die determinierte katholische Schicksalsergebenheit ab und fordert, selbst über sein Leben zu bestimmen.²² Bei aller Ablehnung des Christentums und dem ihm vorangegangenen Bildungsgut der Antike besteht jedoch stets eine gewisse Rückgebundenheit zu ebendiesem Bildungsfundament im Leben des Namenlosen. Dies erweist sich nicht nur in den bereits beschriebenen Krankenhausszenen im Gespräch des Sterbenden mit der Schriftstellerin sondern auch in der Symbolik der Erinnerungen des Alten, auf die im Folgenden noch einzugehen ist. Zwar werden auch im weiteren Verlauf der Lebensgeschichte des Mannes ohne Namen stets christliche und mythologische Vorstellungen, Geschichten, Analogien, Motive und Symbole eine Rolle spielen, doch tauchen sie dabei meist gespiegelt oder gedreht auf. Spätestens seit dem Dialog mit dem Abt Padre Vergilio lässt sich die Lebensgeschichte des *Hombre sin nombre* zumindest in Teilen als eine Art ins Negative gespiegelte Geschichte Jesu lesen. Wie

¹⁹ DE TORO 2006, 142: „Son cuentos paganos. ¿Por qué no te mandarían yo traducir las *Confesiones* de san Agustín? Si llego a saber que me ibas a venir con éstas, no te mando traducir a Virgilio. No puedes hablar así. Eso es literatura, nada más. Cuentos viejos de Virgilio y de Ovidio. No hagas caso, fuera de la religión verdadera no hay salvación.“

²⁰ DE TORO 2006, 146: „Tienes la retórica de un Cicerón, pero estás contaminado por Voltaire.“

²¹ DE TORO 2006: „Vas camino del infierno. Pero no volverás arriba como Eneas, no vayas a creerlo ni por un momento, me dice aquel viejo vencido, que aún me apunta con el dedo índice de uña negra. Eneas tenía su Sibila, para ti no habrá una bruja salvadora que te dé la mano, te guíe, te ayude a subir.“

²² DE TORO 2006, 148: „Mi futuro será mio. De nadie más.“

dieser taucht der Namenlose in Suso de Toros Roman ebenfalls, wenn nicht als Verkünder, so doch zumindest als Repräsentant einer neuen Weltordnung auf.

JUNGES ERWACHSENENALTER:
KULTUR UND LITERATUR

Im Gespräch mit der Schriftstellerin offenbaren sich nicht nur die klassischen Bildungsinhalte, mit denen der Namenlose groß geworden ist, sondern auch allerlei andere Anspielungen, die auf diverse Güter der europäischen Kulturgeschichte Bezug nehmen. Doch wie bereits angedeutet, lässt sich häufig eine Rückbindung an die überkommenen humanistischen Bildungsinhalte in den Erinnerungen des Namenlosen finden, die zwar die althergebrachte Symbolkraft der Mythologie oder des Christentums übernehmen, diese jedoch in einen andern Kontext einbinden. Als Beispiel sei hier kurz die zentrale Episode des Todes des Bruders des Mannes ohne Namen erwähnt:

Der Schilderung des Sterbens des Bruders geht eine Einleitung voraus, die das enge Verhältnis des namenlosen Knaben mit seinem Pferd, Rayo (Blitz) schildert.²³ Die sogar soweit geht, ein Verschmelzen des Jungen mit seinem Pferd nahe zu legen, so heißt es im zwölften Kapitel:

Y nunca, nunca caí del caballo. Desde la primera vez que monté en él. Nunca me descabalaron, (...) Nací para montar, este rey mío ha nacido para montar, dice Celina orgullosa. El niño es rebelde, pero nació para andar a caballo. (...) Que parece tal cual la figura del ángel que ésta en la iglesia, o un militar. No sé si no le gustará demasiado ir así

²³ Vgl. DE TORO 2006, 163: „¡Arre, Rayo, caballo mío! ¡Mi caballito bravo! ¡Tú y yo! La lluvia contra la cara. Los relámpagos y, luego, ahí viene el trueno rodando monte abajo contra uno.“

alto, y después no quiera bajarse. Parece un bicho de esos que son mitad hombre y mitad caballo, ¿cómo se llaman, señora?²⁴

Diese Beschreibung seiner Gouvernante Celina legt ein Verhältnis des Jungen mit seinem Pferd nahe, das an eine Verschmelzung des Menschen mit dem Pferd denken lässt, wie es aus der mythologischen Gestalt des Zentauren bekannt ist. Diese symbolische Art der Darstellung erinnert unter anderem stark an die stilistischen Formen der Futuristen, auf deren Einfluss später noch detaillierter eingegangen wird. So heißt es zum Beispiel in dem maßgebenden Manifest des Futurismus des stilprägenden Filippo Tommaso Marinetti:

Los, sagte ich, los, Freunde! Gehen wir! Endlich ist die Mythologie, ist das mystische Ideal überwunden. Wir werden der Geburt des Kentauren beiwohnen, und bald werden wir die ersten Engel fliegen sehen!²⁵

Die mythische Gestalt des Zentauren wird hier von Marinetti als zentrales Symbol für das Anbrechen eines neuen Zeitalters verwandt. Mit all seinen mythischen Konnotationen, wie Wildheit, Rohheit, ungestüme Triebhaftigkeit und dämonischer Bestialität, steht der Kentaur bei Marinetti für die von ihm heraufbeschworene Zeit des Futurismus. Suso de Toro bedient sich ebenfalls in der Szene seines Romans, in der der Bruder des Namenlosen stirbt, der Motive der Geburt des Zentauren. Die dramatische Szene kombiniert verschiedene Elemente des mythologischen Komplexes der Zentaureng Geburt. So findet zunächst die Symbolik des Blitzes ausführliche Erwähnung. Einerseits bereits im Namen des Pferdes (Rayo), andererseits auch in den beiden Blitzen, die in der Nähe des

²⁴ DE TORO 2006, 127.

²⁵ MARINETTI 1993, 75.

namenlosen Jungen einschlagen: Der erste, der eine Eiche trifft, wodurch deutlich auf die Zeugung des ersten Zentauren durch Ixion mit der von Zeus (personifiziert in dem Blitz) geschaffenen Wolke Nephele anspielt. Der zweite Blitz tötet den als stets mild und gutmütig dargestellten Bruder des Namenlosen. Hierin findet sich das Motiv des ersten Verwandtenmordes in der griechischen Mythologie, den Ixion, der Vater des Zentauren, beging. Zwischen dem Einschlagen der beiden Blitze heißt es bereits: „(...) sólo siento el animal debajo de mí, dentro de mí.“²⁶ Die Verschmelzung aus Mensch und Tier hat also in diesem Moment bereits stattgefunden und symbolisiert das nun endgültige Durchbrechen der animalischen Triebhaftigkeit, die fortan das Leben des Namenlosen prägt und als Instinkt über die Zivilisation siegt.

Auch im Epilog, der aus einem Brief des Mannes ohne Namen an seinen toten Bruder besteht, beschreibt sich der Protagonist selbst ausdrücklich als mit seinem Pferd Rayo verschmolzenen Zentauren.²⁷ Doch der *Hombre sin nombre* fühlt auch ein weiteres Tier in sich: den Wolf.²⁸ Indem sich der Alte selbst als eine Art Werwolf charakterisiert,²⁹ potentiert er den animalischen Charakter eines Zentauren zu einem dezidiert bestialisch-gewalttätigen Mischwesen aus Mensch und Raubtier. Gleichzeitig korrelieren mit dieser Vorstellung das vom Protagonisten selbst angeführte Zitat des römischen Komödienschreibers Plautus *Homo hominem lupus est*³⁰ und der an andere Stelle erbrachte

Verweis auf die Märchen der Gebrüder Grimm, der in diesem Zusammenhang an Rotkäppchen und den bösen Wolf denken lässt. Letztlich spricht aus diesen Anspielungen die Vorstellung der dem Menschen allgemein innewohnenden instinktgesteuerten tierischen Seite, die ins Bestialische kippen kann. Das Hervorbringen dieser Seite durch eine bewusste Entzivilisierung entsprach jedoch dem intellektuellen Vorstellungen der Zeit, wie aus weiteren in dieser Arbeit aufgeführten Werken, die den intellektuellen Überbau der Handlungen des *Hombre sin nombre* bilden, ebenfalls deutlich wird.

Die Beschreibung des Schockmomentes der ersten Erkenntnis des Todes des Bruders lässt Analogien zu einer durch den Namenlosen weiter vorn im Text getätigten Aussage erkennen. Den Augenblick, in dem der Knabe ohne Namen erkennt, dass sein Bruder vom Blitz erschlagen wurde, schildert der Autor mit folgenden Worten: „Ha sido arrebatado por el rayo, lo ha comido el rayo, ha sido devorado.“³¹ Dieses Bild des Verschlungenwerdens erinnert an eine andere Stelle im Roman, in dem der mittlerweile alte, Namenlose seinen Bettnachbarn Nano fragt, ob er das Gemälde Goyas mit dem Titel „Saturn verschlingt seine Kinder“ kenne.³² Das Bild zeigt die grausame Szene, in der der Titan und Gott der Zeit Saturn/Chronos seine Kinder verschlingt, um zu verhindern, dass die Weissagung, einer seiner Söhne werde ihm die Herrschaft über die Welt entreißen, sich bewahrheite. Doch Zeus bleibt verschont und stößt schließlich seinen Vater vom Thron. Dieses im Roman er-

²⁶ DE TORO 2006, 136-137.

²⁷ DE TORO 2006, 402: „Soy un centauro.“

²⁸ DE TORO 2006, 153: „El hombre lobo soy yo.“

²⁹ DE TORO 2006, 128.

³⁰ DE TORO 2006, 379.

³¹ DE TORO 2006, 164.

³² DE TORO 2006, 81: „¿Has estado en el Museo del Prado? ¿Has visto allí a *Saturno devorando a su hijo*, de Goya?“

wähnte Bild kann mit der bei Lukas geschilderten Geburt Jesu in Verbindung gebracht werden, demnach ließ Herodes Agrippa aus einer ähnlichen Motivation wie Saturnus heraus, zwar nicht seine Söhne jedoch aber alle Erstgeborenen Palästinas töten. Ihm galt es ebenfalls zu verhindern, dass sich eine Prophezeiung erfüllte, die voraussagte, ein neuer König Israels werde geboren und Herodes entthronen. Doch bekanntermaßen konnte das Kind Jesu ebenso gerettet werden wie in der griechischen Mythologie Zeus.

In Anlehnung an diese beiden Geschichten erkennt der Namenlose in dem Blitz Gottes Strafgericht, das ihn verfehlt und stattdessen seinen Bruder vernichtet. Hierdurch sieht er sich in seiner bereits vordem als Knabe bewiesenen Hybris bestätigt. Dieser Auffassung verleiht er in dem bereits erwähnten Dialog mit Nano Ausdruck. Bezugnehmend auf die Geschehnisse der Todesnacht seines Bruders, die im Roman erst später auftaucht, weshalb die Aussagen des alten Namenlosen dem Leser zunächst rätselhaft erscheinen müssen, nimmt er das beschriebene Bild Goyas zum Anlass für seine folgenden Worte:

*Y Saturno devorando a su hijo, la cara de Dios. Cosas terribles. (...) Ojalá. Ojalá apareciese, ojalá bajase el cielo hasta donde estoy. Ojalá viniese hasta mí. Entonces me llevaría. Ya estaba, vencido, me llevaría con él a los infiernos o a donde fuera. Pero no es posible, no aparece. Soy yo más fuerte que el cielo, que la vida. Puedo más. Y estoy aquí olvidado. Se han olvidado de mí. He escapado a la muerte y ya no consigo morirme. Ni la vida ni la guerra pueden conmigo.*³³

Diese Sätze des Alten stellen ein anschauliches Beispiel für dessen Hochmut dar.

³³ DE TORO 2006, 81-82.

Durch sein hohes Alter und das Überleben des Krieges hält er sich für unsterblich. Den Umstand, dass der Blitz seinen Bruder traf und nicht ihn, sieht er als Beleg dafür, übermenschlich und unsterblich zu sein, letztlich also wie Zeus seinem Vater Saturn, Gott ebenbürtig geworden zu sein. Die Figur des Zentauren kann ebenfalls als Paradigma der liminalen Gestalt gesehen werden, als eine für immer zwischen zwei Zuständen gefangene Figur. Dementsprechend befindet sich der Namenlose im Verlauf des Romans als alter Mann gefangen zwischen Leben und Tod. Ebenso ist er gezwungen, in einem Zwischenstadium zwischen Zivilisation und Barbarei zu verharren. Entspricht das in den Erinnerungen des Mannes ohne Namen geschilderte Bild seiner Lebensgeschichte noch im Groben den den Zentauren nachgesagten Charakterzügen der rauen Wildheit und dämonischen Verderbtheit, die sich über zivilisatorische Zwänge erhebt und sich in körperlicher Gewalt, Sexualität und Ekstase entlädt, kippt dieses Bild jedoch mit dem Alter des Protagonisten. Der brutale junge Killer, der seinem Körper und seinen animalischen Instinkten die Führung über seine Handlungen überlässt, gleichzeitig aber das Schönegeistige, Opern und Literatur, liebt, wird zu einem bettlägerigen Greis in einer nutzlosen Hülle mit dem Geist eines eiskalten Schurken, der kein Erbarmen für seine Opfer kennt und dessen emotionslose Berichte über seine Taten dem Zuhörer 'den Magen umdrehen'.³⁴

³⁴ Vgl. DE TORO 2006, 386-387: „He ido a vomitar. He echado fuera la bilis que me provoca su maldad.“

DER EINFLUSS DES FUTURISMUS
EXPLIZITE VERWEISE –
GABRIELE D'ANNUNZIO

Aus verschiedenen Hinweisen des Romans lässt sich ein besonderer Einfluss des italienischen Futurismus auf die Weltanschauung des Alten lesen. Neben impliziten Bezügen, auf die weiter unten eingegangen wird, nennt der Protagonist verschiedentlich auch explizit den Namen Gabriele D'Annunzios,³⁵ dessen „Einfluß (...) auf Marinetti und seine Mitstreiter für die Vorgeschichte des Futurismus von entscheidender Bedeutung“ war.³⁶ Hansgeorg Schmidt-Bergmann schreibt weiter über ihn, „seine Verbindung eines vitalistischen Ästhetizismus und eines ‚dionysischen‘ Lebensentwurfs, bei dem Wagner und Nietzsche Pate gestanden haben, mit einer politischen Ablehnung der parlamentarischen Regierungsform und dem Glauben an die Überlegenheit der ‚lateinischen‘ Kultur, der durch Kampf und politische Aktion wieder Geltung verschafft werden sollte“, habe ihn um die Jahrhundertwende zu einer Symbolfigur der intellektuellen Jugend werden lassen.³⁷

Die Begeisterung des Mannes ohne Namen für den Ästhetizismus D'Annunzios³⁸ erklärt sich einerseits aus den Parallelen zwischen dem Leben des *Hombre sin nombre* und den Motiven D'Annunzios, andererseits aber auch aus einer inneren Analogie zwischen Suso de Toros Roman und D'Annunzios Werk. In dessen Roman *Forse che sí, forse che no* stehen die Protagonisten ebenso wie der *Hombre sin nombre* zwischen Leben und Tod.

³⁵ DE TORO 2006, 155.

³⁶ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 39.

³⁷ SCHMIDT-BERGMANN 1993.

³⁸ Vgl. DE TORO 2006, 155.

D'Annunzio entwirft die Moderne als einen Kampf zwischen den Geschlechtern, als ein individuelles Schwanken zwischen Passionen, sadistischem und masochistischem Begehren, gesteigert noch durch die Energie, das ‚kriegerische Dröhnen‘ der Maschinen, die durch D'Annunzio ästhetisch überhöht werden.³⁹

Ähnlich geht es in den Erinnerungen des Mannes ohne Namen zu, die ebenfalls überwiegend von Sadismus, Krieg und auch Sexismus bestimmt sind.

IMPLIZITE VERWEISE – PARALLELEN ZU FILIPPO TOMMASO MARINETTIS MANIFEST DES
FUTURISMUS

Im Sinne der Futuristen kommt außerdem dem Symbol des Zentauren noch eine weitere Bedeutung zu.⁴⁰ In der Sprache der Futuristen steht der Zentaur für das anbrechende Zeitalter der Maschinen und ist das Symbol für den zukünftigen Menschen, der mit seiner ihn beschleunigenden Maschine verschmolzen ist. Dementsprechend heißt es in Marinettis Schrift *Die futuristische Literatur*:

Mit Hilfe der Intuition werden wir die scheinbar unbeugsame Feindschaft besiegen, die unser menschliches Fleisch vom Metall der Motoren trennt. Nach dem Reich der Lebewesen beginnt das Reich der Maschinen. Durch Kenntnis und Freundschaft der Materie, von der die Naturwissenschaftler nur die physikalisch-chemischen Reaktionen kennen können, bereiten wir die Schöpfung des MECHANISCHEN MENSCHEN MIT ERSATZTEILEN vor. Wir werden ihn vom Todesgedanken befreien, und

³⁹ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 43.

⁴⁰ Vgl. z.B. die Verweise auf D'Annunzio: DE TORO 2006, 155: „Era la moda D'Annunzio, estaba de moda en toda Europa esa cosa decadente“; ebd.: „Pero D'Annunzio al menos fue al frente de la guerra, sacó la literatura de su escondrijo, la envió al medio de la historia. Puso la literatura al servicio de la vida, arrodillada ante ella.“

folglich auch vom Tode, dieser höchsten Definition logischer Intelligenz.⁴¹

Die Gestalt des Zentauren ist also Ausdruck der Verherrlichung der Geschwindigkeit, der animalisch-triebhaften Brutalität, allgemein des Krieges und dem Einswerden der Menschen mit ihren Maschinen, wie sie zuvorderst die Futuristen postulierten. Auch in dem Roman *Hombre sin nombre* finden sich an einigen Stellen Hinweise auf die radikalen Gegensätze der Weltanschauungen, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts offenbar wurden. So spricht der Abt Vergilio zu dem jungen Protagonisten, kurz nach dem Tod dessen Bruders:

Los enemigos de la Iglesia entran en su reino a través de las máquinas, las máquinas serán nuestra ruina.⁴²

Der auch aus dieser Erkenntnis des Abtes gezogene Schluss, den jungen Namenlosen zu dessen Seelenrettung nach Santiago auf die Priesterschule zu schicken, erweist sich als trügerisch, denn zu sehr hängt der junge *Hombre sin nombre* bereits dem neuen Gedankengut an. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die wesentlichen Forderungen des Manifestes des Futurismus Marinettis im Denken und Handeln des Protagonisten nachzuweisen.

Im Laufe des Romans nennt der Protagonist eine ganze Reihe von Autoren und Werken, die ihn offensichtlich beeinflusst haben. Um auf jeden Bezug einzeln detailliert einzugehen, ist hier leider nicht der Platz. Wie jedoch bereits vorangehend angedeutet, reicht die Bildungs- und Interessensspanne des Mannes ohne Namen

von klassischer humanistischer Bildung,⁴³ dem katholischen Glauben,⁴⁴ den großen Klassikern der Weltliteratur⁴⁵ über die Oper und klassische Musik⁴⁶ bis hin zu den philosophischen, literarischen und politischen Schriften und Autoren der Moderne und des europäischen Faschismus⁴⁷. Zwar werden viele Namen nicht nur einflussreicher Intellektueller, sondern auch von politischen Weg- und Zeitgefährten erwähnt, Resultat des umfangreichen Autodafes des Protagonisten ist aber

⁴³ Häufig findet die *Aeneis* Erwähnung (zum ersten Mal vgl. 141), ebenso werden im Allgemeinen die Autoren Caesar (127), Vergil (142), Ovid (142) und Cicero (146) angeführt. Des Weiteren finden diverse antike Mythen Erwähnung, z.B. Orpheus und Eurydike (146-147).

⁴⁴ Verschiedene Episoden und Figuren der Bibel und deren Motive werden in den Roman mit eingebunden, z.B. Abraham und Isaak (146), Methusalem (255) oder die Geschichte vom Verlorene Sohn (227).

⁴⁵ Don Quijote wird nicht nur als das Lieblingsbuch von Nano erwähnt (40), sondern auch der Namenlose zitiert an einer Stelle des Textes aus dem Werk Cervantes'. So spricht er ironischerweise zu Celia, als sie ihm den Mund befeuchtet (139): „Ah, nunca fuera caballero de damas tan bien servido“; Vgl. CERVANTES SAAVEDRA 1998, 326.

Ebenso werden von dem Alten die *Geschichten aus Tausendundeiner Nacht* (189-190), Shakespeares *Macbeth* (239), Oscar Wildes *Dorian Gray* (212), *Der Zauberberg* von Thomas Mann (233), *El burlador de Sevilla* (225) und *Faust* (387) genannt.

⁴⁶ Besonders häufig nennt der *Hombre sin nombre* Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni*, aus dem er auch des Öfteren zitiert (u.a. 100). Doch ebenso fallen auch die Namen Max Reinhardt (224), von Karajan (224), Schubert (229), Wagner (374) und Bach (375).

⁴⁷ Allen voran Nietzsche (u.a. 211), ebenfalls Ortega y Gasset (69-70), Hitler (196), Mussolini (196), Carl Schmitt (231), Martin Heidegger (231), Hegel (164) oder aber auch García Lorca, dessen Herausgeber er erschießt (276).

⁴¹ MARINETTI 1993, 23.

⁴² DE TORO 2006, 176.

kein ausdifferenziertes Bild, welcher politischen, philosophischen oder literarischen Schule sich sein Denken genau zuordnen ließe. Vielmehr entsteht ein Katalog der zeitgenössischen Vorkriegsbildung, der bedeutend dazu beiträgt, den Zeitgeist der Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg während der Zeit der allmählichen Herausbildung faschistischer Ideen, nachzuvollziehen. Dieser Zeitgeist wiederum fand seinen intellektuellen und künstlerisch-ästhetischen Kulminationspunkt in der italienischen Avantgarde-Bewegung des Futurismus. Wie in der Forschungsliteratur mittlerweile verschiedentlich gezeigt wurde, nahmen die aggressiven Postulate der Futuristen nicht unwesentlich Einfluss zunächst auf den italienischen Faschismus, zu geringerem Teil aber auch auf den Nationalsozialismus und auf die Falangisten in Spanien.⁴⁸ Als Begründer der Futurismus-Bewegung wird gemeinhin Filippo Tommaso Marinetti gesehen, der mit seinem futuristischen Manifest den Weltgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts in radikaler Weise auf thesenartige Forderungen brachte. Diese Thesen können in ihrem Inhalt auch als intellektuelles Fundament der Handlungen des *Hombre sin nombre* verstanden werden, schließlich finden sich die zentralen Forderungen des Manifestes im Handeln des namenlosen Protagonisten wieder.

Die zentralen elf Thesen, die den Kern des Manifestes des Futurismus bilden, können beinahe eins zu eins auf den Mann ohne Namen angewandt werden, da sie ihn fast zu charakterisieren scheinen. Dementsprechend finden sich eine Reihe der, zunächst in erster Linie poetologisch und ästhetisch

gemeinten, Forderungen Marinettis im Wesen des Namenlosen wieder: Zunächst finden sich in den Zügen des *Hombre sin nombre* die im Manifest postulierte mutige Kühnheit. Bei Marinetti heißt es im ersten Punkt der Thesen des Manifestes des Futurismus: „Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.“⁴⁹ Im zweiten Punkt ist dann die Rede von „Mut, Kühnheit und Auflehnung“, Wesenselemente des jungen Namenlosen, über den es mehr als einmal im Roman heißt: „El niño es rebelde“⁵⁰. Als anschauliches Beispiel für die Aufmüpfigkeit und den Mut des Namenlosen bereits als Kind, reicht hier nur der Hinweis auf den bereits angeführten Dialog mit dem Abt Vergilio.⁵¹

Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.⁵²

schreibt Marinetti in der dritten These seines Manifestes und bringt damit den aggressiven Charakter des Dynamismus der futuristischen Bewegung zum Ausdruck. Gerade das Motiv der „fiebrigen Schlaflosigkeit“ ist auch für den Namenlosen prägend, der schon als Kind niemals schläft.⁵³ Auch die Lust an der Geschwindigkeit, die der Futurismus als „neue Schönheit“

⁴⁹ MARINETTI 1993, 77.

⁵⁰ DE TORO 2006, 127. Vgl. DE TORO 2006, 160: „Porque dice que soy rebelde. Ay me duele la cabeza con este calor. Y lo eres. Eres rebelde, hermano. Dice que soy rebelde contra Dios, contra todo. Y lo eres, hermano. Lo eres“

⁵¹ So spricht padre Vergilio z.B. im Rahmen dieses Dialoges zu dem Jungen: „No podrías ser menos obediente, niño.“ DE TORO 2006, 141.

⁵² MARINETTI 1993, 77.

⁵³ DE TORO 2006, 141: ¿Qué?, ¿ya has leído hasta el libro séptimo? Claro, como no duermes de noche come debieras, tienes mucho tiempo. “

⁴⁸ Vgl. z. B.: HESSE, 1991.

verklärt,⁵⁴ findet sich im Leben des Namenlosen, der es als Kind liebt auf seinem Pferd Rayo dahinzupreschen.⁵⁵

Die Forderung nach Aggression, Gewalt und Kampf, die sich im Manifest des Futurismus in der siebenten These findet,⁵⁶ spiegelt sich ebenfalls im brutalen, von Mord und Krieg geprägten, Leben des Namenlosen wieder. Dementsprechend hält der Mann ohne Namen nur das Leben an der Front für das wahre Leben: „Nadie es real. Sólo era real la vida en la frente.“⁵⁷ Nur im Kampf, im Krieg, beim Töten fühlt sich der *Hombre sin nombre* am Leben, ganz nach der Prämisse der achten These des Manifestes des Futurismus, in der es heißt: „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.“⁵⁸ Als ginge er auf den letzten Halbsatz dieses Abschnittes des Manifestes ein, lautet ein Dialog des Namenlosen mit Celia:

Las mujeres sois como las bestias, una mujer es igual que una gata o una perra. He visto a una perra defendiendo a su camada.

⁵⁴ MARINETTI 1993, 77: „Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. (...) ...ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.“

⁵⁵ DE TORO 2006, 162-163: „¡Arre, Rayo, contra las nubes, contra los truenos! ¡Vamos a partir la tormenta!“

⁵⁶ MARINETTI 1993, 77: „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muß aufgefasst werden als ein heftiger Angriff auf die unbekanntes Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.“

⁵⁷ DE TORO 2006, 348.

⁵⁸ MARINETTI 1993, 77.

- Ya conozco el odio que nos tiene a las mujeres, su misoginia. Y ya se lo he dicho, no sé si será miedo.⁵⁹

Bei aller Kenntnis des europäischen Kulturgutes, humanistischen Bildung und Vorliebe für schöngestige Literatur und Musik, ist jedoch auch bei dem *Hombre sin nombre* ein tiefer Hass gegen alles Intellektuelle offenbar. Bereits relativ zu Beginn des Buches erinnert sich der Namenlose an das Begräbnis des berühmten Autors der *Generación del 98*, Ramón del Valle-Inclán, in Santiago de Compostela, nur kurze Zeit vor dem *Alzamiento*. In diesem Zusammenhang äußert der Protagonist eine wahre Hasstirade auf den galicischen Schriftsteller und bedauert, dass die Diktatur unter Primo de Rivera zu sanft mit Intellektuellen umgegangen sei:

Deja que llegue la hora, deja que llegue. Liente, payaso. A éstos los maleducó el general Primo, como vieron que no se fusilaba a nadie, ahora todos creen que no tenemos cojones. Si hubiese fusilado a diez o doce de estos intelectuales entonces, no tendríamos que aguantar ahora a todos estos payasos rojos y galleguistas de los cojones.⁶⁰

Dieser hier ausgedrückte Hass auf Intellektuelle generell passt wiederum zum zehnten Punkt des Manifestes des Futurismus, in dem nicht nur dem so genannten *Passatismus*, so der von Marinetti geprägte Begriff für rückwärtsgewandten Historismus, sondern der Intellektualität im Allgemeinen der Kampf angesagt wird:

Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Art der Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.⁶¹

⁵⁹ DE TORO 2006, 352.

⁶⁰ DE TORO 2006, 57.

⁶¹ MARINETTI 1993, 78.

Eine weitere zentrale Aussage des Manifestes findet sich ähnlich im *Hombre sin nombre*. In der siebenten These Marinettis bringt er den Avantgardecharakter des Futurismus, auf den im Folgenden noch eingegangen wird zum besonderen Ausdruck:

Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte!... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.⁶²

Gerade das Motiv der Überwindung der Zeit wird in Suso de Toros Roman aufgegriffen, wenn der Protagonist sich selbst für unsterblich hält, was er an verschiedenen Stellen betont, unter anderem in seinem ersten Gespräch mit Nano:

Sigo aquí. Yo sigo. Todo es verdad, mi vida es real. Lo que yo sé, que soy inmortal.⁶³

Ebenfalls der elfte und letzte Punkt von Marinettis Manifest des Futurismus erinnert an eine Szene aus Suso de Toros Roman. Wenn es bei Marinetti heißt: „Wir werden die großen Menschenmengen besingen, (...) besingen werden wir die viel­farbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten (...)“, so klingt dies sehr nach der Namenlosen Begeisterung für das Berlin des Dritten Reiches, durch das er in den Reihen der SA mit marschieren darf:

Deor Berlín, nuestros pasos piden silencio, exigen ese silencio que ssfilar pe va haciendo en la calle (...). Desfilar hacia el centro, el centro del presente, hasta hacerse dueño; marcar el paso con dureza, atrayendo a los más atentos (...). Desfilar en el centro. En el centro de la

historia. (...) Desfilar en la vanguardia de algo nuevo.⁶⁴

In diesem Textausschnitt findet sich auch der Begriff der *Avantgarde* wieder, „den der italienische Futurist Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) mit als einer der ersten für sich und seine Bewegung reklamiert hat.“⁶⁵ Dementsprechend schreibt jener im Jahr 1919:

Mit seinem totalen Programm war der Futurismus eine avantgardistische Stimmung; die Lösung aller Erneuerer oder intellektuellen Heckschützen der Welt; die Liebe zum Neuen; die leidenschaftliche Kunst der Geschwindigkeit; die systematische Denunziation des Antiken, des Alten, des Langsamen, des Gelehrten und des Professoralen; (...) eine enthusiastische Glorifizierung der wissenschaftlichen Entdeckungen und des modernen Mechanismus; (...) ein stets schussbereites Maschinengewehr, gerichtet auf das Heer der Toten, der Gichtigen und Opportunisten, die wir entmachten und den verwegenen und schöpferischen Jugendlichen unterstellen wollen.⁶⁶

Offenkundig bilden die angeführten Zitate bereits die groben Leitlinien vom italienischen Futurismus zum Faschismus ab. Das enge Verhältnis dieser beiden Bewegungen illustriert schon der Werdegang ihrer herausragendsten Vertreter, so engagierte sich beispielsweise Marinetti selbst zu Beginn stark in der faschistischen Bewegung, galt als Freund Mussolinis und wurde 1922 sogar zum Kulturminister berufen. Mittlerweile wird in der Forschung gar von einer „Achse Avantgarde-Faschismus“⁶⁷ gesprochen und das Verhältnis zwischen ästhetischer Avantgarde und totalitärer Herrschaft⁶⁸ untersucht. Zunächst gilt aber zu berücksichtigen,

⁶⁴ DE TORO 2006, 216-217.

⁶⁵ SCHMIDT-BERGEMANN 1993, 9.

⁶⁶ MARINETTI 1983, 345.

⁶⁷ HESSE 1991.

⁶⁸ LÜBBE 1991, 69.

⁶² MARINETTI 1993, 77.

⁶³ DE TORO 2006, 67.

dass sich die Bewegung des Futurismus zwischen den beiden Polen der Politik einerseits und der Ästhetik andererseits bewegte.⁶⁹

Total wie die Umgestaltung des Lebens und der Gesellschaft [im Italien der Vorkriegsjahre] sollte auch die Revolutionierung der Künste sein.⁷⁰

Der Futurismus war also in großem Maße eine künstlerisch-ästhetische Bewegung, deren Protagonisten sich zwar auch politisch engagierten, deren Einfluss, bei aller grausamen Rhetorik, auf den Faschismus doch marginal blieb.⁷¹

Als Konsequenz müssen auch die Bezüge zum Futurismus in Suso de Toros *Hombre sin nombre* vornehmlich in poetologischer Hinsicht betrachtet werden. Die diversen Verweise, die der Mann ohne Namen in seinen Erinnerungen implizit und explizit anführt, bilden gleichsam eine Art Kulturkanon ab, der den intellektuellen Zeitgeist der Vorkriegs- und Kriegsjahre bestimmte. Alle vermeintlichen Charaktereigenschaften des Protagonisten sind in Wahrheit keine individuellen Eigenheiten, sondern übersubjektive Motive, Symbole und Gemeinplätze europäischer Kultur, aus denen sich seine *Selbst*konstitution (schließlich *erfindet* er sich in seinen Erinnerungen und Erzählungen als deren Protagonist ein Stückweit selbst neu) zusammensetzt.

⁶⁹ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 9: „Der Futurismus war somit von Beginn an eine politische Bewegung wie auch ein neues ästhetisches Programm.“

⁷⁰ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 19.

⁷¹ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 22: „[Es] wurde übersehen, daß der Futurismus wie auch Marinetti selbst kaum eine entscheidende politische Rolle im faschistischen Italien gespielt haben, die politische Geschichte des Futurismus letztlich mit der Machtergreifung Mussolinis ihr Ende gefunden hat.“

So wie sich der Futurismus jedoch nicht im italienischen Faschismus behaupten konnte und die Moderne in Deutschland es ebenfalls sehr schwer hatte, im Nationalsozialismus bestand zu haben,⁷² so ist auch der Lebensentwurf des Mannes ohne Namen schließlich überholt. Da er auf den ständigen Kampf, auf Gewalt und Krieg angewiesen ist, fällt er nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in ein Loch, das er mit Alkohol füllt. Im Bezug zum Futurismus korrelieren die zentralen Motive des Romans mit einander: Einerseits die mythologische Gestalt des Zentauren, die in der Terminologie des Futurismus zum Hybriden aus Mensch und Maschine umgedeutet wird. Andererseits die künstliche Aufrechterhaltung eines liminalen Übergangszustandes: Die besondere gesellschaftlich Übergangssituation von einer auf traditionell-christlich ausgerichteten Gesellschaft zu einer industriell modern geprägten Form des menschlichen Zusammenlebens brachte als Reaktion darauf die zunächst künstlerische Bewegung des Futurismus hervor: Der destruktive, auf Jugendlichkeit und Überwindung des Alten ausgelegte Charakter der Futurismus-Bewegung musste sich jedoch zwangsläufig irgendwann einmal erschöpfen. Spätestens, wenn die Heroen des Futurismus selbst alt geworden waren. Zu dieser Problematik heißt es im Manifest des Futurismus unverkennbar ironisch:

Wenn wir vierzig sind, mögen andere, jüngere und tüchtigere Männer uns ruhig wie nutzlose Manuskripte in den Papierkorb werfen. Wir wünschen es so!⁷³

⁷² SCHMIDT-BERGMANN 1993, 13.

⁷³ MARINETTI 1993, 79.

Die vielen ironischen Wendungen im Manifest müssen zeigen, dass es sich hierbei keineswegs um eine bierernste Angelegenheit handeln konnte, sondern entlarven vielmehr, dass die Forderungen des Futurismus als Konsequenz des Postulates Nietzsches nach dem Übermenschen,⁷⁴ den die neuen Lebensumstände des Menschen fordern, eine letztlich der ironischen Brechung bedürftigen Forderung ist, da sie sich, wie die Forderung nach absolutem Nihilismus im Kern selbst widerspricht.⁷⁵

In Suso de Toros Roman wird diese Situation, von der Nietzsche und von diesem ausgehend der Futurismus spricht, nun umgekehrt: Der Mann ohne Namen, der eben genau diese Gestalt des Kentauren sein soll (oder will), bedarf im Gegenzug der Situationen des radikalen gesellschaftlichen Umbruchs zwischen den Weltordnungen, die Kriege hervorbrin-

gen. Umgekehrt ist es also nicht mehr die Situation, die den Übermenschen fordert. Indem sein Gedankengut mit unserer heutigen Welt und Gesellschaft konfrontiert wird, wird es und damit der Protagonist selbst, als unmenschlich, grausam und vor allem als absolut nicht mehr zeitgemäß entlarvt. Der Futurist ist selbst zum *Passatist* geworden, der krampfhaft an seinen Zitaten aus antiken Texten festhält, während seine Gesprächspartnerin ihm von einem Dialog aus Bladerunner erzählt, einem Film, der in der fernen Zukunft spielt.

Sich dem beziehungsreichen Werk Suso de Toro interpretatorisch zu nähern, erweist sich trotz oder aber vor allem wegen der diversen Anknüpfungsmöglichkeiten als überaus herausfordernd. Der Roman lädt ein, weiteren der in ihm ausgelegten Spuren, als es mir möglich war, in die Vergangenheit zu folgen. Nicht nur die historischen Elemente des Textes auch die außertextlichen Bezüge zu der Region Galicien und der Stadt Santiago de Compostela⁷⁶ im Verhältnis zu Spanien und dem fernen Madrid verbergen weitere Möglichkeiten der Forschungsarbeit an Suso de Toros *Hombre sin nombre*. Auch ließe sich das Geflecht von Verweisen zu Intellektuellen, Schriftstellern, Künstlern und historischen Personen sehr viel deutlicher entwirren als es mir, dem begrenzten Rahmen dieser Arbeit geschuldet, möglich war. Stattdessen sollte hier der

⁷⁴ NIETZSCHE 1966, 279: „Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und ebendas soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.“

⁷⁵ Vgl. hierzu: BAKER 1965, 9: „Indessen verzweifelt man (...) immer an etwas, das eigentlich sein sollte und auf das hin sich sein Leben nur lohnen würde. So lebt man in der Gebrochenheit der Inkonsequenz... Oder man will verzweifelt nicht man selbst sein. Dann löscht man sich verzweifelt im Suizid aus; und auch dann ist man nur Märtyrer einer Idee, deren Realisierung man vom Leben verlangt und die es nicht aus sich herausgab. Man ist auch hier wieder kein ‚reiner‘ Nihilist. Damit ist die Kernfrage angeschnitten: (...) gibt es so etwas wie ‚vollkommenen‘, ‚reinen‘ Nihilismus? Bei Nietzsche hatte sich keine befriedigende Antwort finden lassen. In seiner Nachfolge und in der Auseinandersetzung mit ihm ist man wiederholt zu dem immer gleichen Ergebnis gekommen: vollkommener, d.h. in sich widerspruchloser Nihilismus ist nicht möglich.“

⁷⁶ Beispielsweise könnte auf die besondere Rolle der Zeit im Roman eingegangen werden, indem dieser mit der Stadt Santiago de Compostela, in der sich in besonders radikaler Weise Mittelalter und Postmoderne in Altstadt und Neustadt begegnen, verglichen würde. Vgl. hierzu: GÓMEZ-MONTERO 2002, 16-22.

Versuch unternommen werden, die groben Leitlinien der europäischen Kulturgeschichte von christlicher, humanistischer Bildung über die Erkenntniskrise nietzschescher Prägung der Moderne hin zum Totalitarismus im Leben des namenlosen Protagonisten zu folgen.

Verschiedene Einflüsse von Seiten unterschiedlicher Schriftsteller, Staatstheoretiker, politischer Autoren, Philosophen und Literaten auf das Denken und Handeln des Namenlosen werden implizit und explizit in dem Roman aufgeführt. In dieser Arbeit jedoch, wurde besonders auf die Parallelen zwischen der Charakterisierung des *Hombre sin nombre* und dem Futurismus abgehoben, weil speziell Marinettis Manifest des Futurismus den Zeitgeist vor dem Ausbruch der beiden Weltkriege, wie er sich im Denken des Mannes ohne Namen spiegelt, zum konzisen Ausdruck bringt. So ließen sich umfangreiche Analogien zwischen beiden Werken, Marinettis Manifest des Futurismus und Suso de Toros *Hombre sin nombre* herstellen, auch wenn in Suso de Toros Roman nicht explizit die Rede von Marinettis Schrift oder dem Futurismus allgemein ist, sondern allenfalls einige Male auf den futuristischen Autor, aber erklärten Gegner Marinettis, D'Annunzio, verwiesen wird.

Die enge geistige Beziehung zwischen dem Futurismus und dem Mann ohne Namen findet in der Gestalt des Zentauren Ausdruck. Als übermenschliche Figur, die Gott oder den Göttern ähnlicher ist als der Mensch, wird sie auch mit einem Engel verglichen. Wesen also, die sich in der Liminalität zwischen Menschsein und Gottsein befinden und Nietzsches Entwurf des Übermenschen, dessen Zeit der Futurismus mit Hilfe der Maschinen anbrechen sieht, repräsentiert.

Doch Suso de Toros Roman macht es deutlich, dass diese Gestalten sich nicht als heilsbringende Verkünder eines besseren Zeitalters erwiesen, sondern als dämonische Bastarde, als Chimären, die bei allem Hochmut jedoch auch sterblich sind.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

DE TORO, S., *Hombre sin nombre*. Traducción de Belén Fortes y Suso de Toro, Barcelona 2006.

SEKUNDÄRLITERATUR

BAKER, H.-D., *Das Problem des Nihilismus im Werk Gottfried Benns*, Bonn 1965.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Bd. 1, hg. Von F. Rico, Barcelona 1998.

Die Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1999.

GÓMEZ-MONTERO, J., *Santiago de Compostela und der Identitätskomplex* In: *Tranvía* 64 (2002), 16-22.

HESSE, E., *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich 1991.

LÜBBE, H., *Ästhetische Avantgarde und totale Herrschaft. Überlegungen zu ihrem Verhältnis*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1991 (Nr. 107) 69.

MARINETTI, F. T., *Manifest des Futurismus*, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, 75-80.

MARINETTI, F. T., *Un movimento artistico crea un Partito Politico*, in: ders., *Teoria e invenzione futurista. A cura di Luciano De Maria*. Milano 1983, 345-360.

NIETZSCHE, F., „Also sprach Zarathustra“,
in: ders.: *Werke 2*, hg. v. K. Schlechta,
München 1966, 279-281.

SCHMIDT-BERGMANN, H., *Futurismus: Der
Ästhetizismus D'Annunzios – das Vorspiel
zum Futurismus*, in: ders., *Futurismus. Ge-
schichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek 1993,
9-27.

TURNER, V., *The Ritual Process. Structure
and Anti-Structure*, Ithaca 1969.

**Die Rolle Santiagos
im Roman *Hombre sin Nombre*
von Suso de Toro**

Tobias Kabbeck

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

2006 wurde Suso de Toros Roman *Home sen nome* in galicischer Sprache veröffentlicht. Für die hier vorliegende Arbeit wurde die spanische Übersetzung *Hombre sin nombre* verwendet, die ebenfalls 2006 erschienen ist. Insgesamt kommt der Roman mit einem relativ kleinen Figurenpersonal aus. Die insgesamt sieben Protagonisten befinden sich in einem Wechselspiel von Monolog und Dialog. Die beiden wichtigsten Protagonisten dieses Werks sind ein alter Mann und Nano. Die beiden Figuren sind Bettnachbarn in einem Krankenhauszimmer.

Diese beiden Figuren kommunizieren hauptsächlich miteinander, eine weitere Kommunikationspartnerin ist Celia, eine Schriftstellerin. Weitere Figuren sind ein Arzt, eine Putzfrau namens Vanessa und zwei nicht weiter benannte Krankenpfleger. Das Werk stellt eine ganze Reihe von Bezügen zum Weltwissen her. Es werden reale politische und geschichtliche Ereignisse, Handlungen und Räume einbezogen, um mit ihrer Hilfe die fiktive Welt – das heißt das Leben des Alten – zu konstruieren. Ebenso werden Autoren der Weltliteratur zitiert. Diese Zitate sind wie in eine symbolhafte Zeichensprache hineingesetzt. Die europäische Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts wird im Medium der Erinnerung des alten Manns in der Retrospektive noch einmal durchlaufen. Die kulturhistorische Perspektive des zwanzigsten Jahrhunderts ist primärer

Ausgangspunkt für die Reflektion von Literatur, Philosophie, Psychologie, Soziologie und Religion. Die Reflektion kulturstiftender Elemente reicht wiederum weit über das zwanzigste Jahrhundert hinaus. Denn die europäische Geistesgeschichte, das heißt, das Weltwissen, das der Roman als intellektuellen Horizont voraussetzt, geht von einem Ursprung aus, der in der Antike einsetzte.

Ein besonderes Augenmerk soll auf die Rolle der Stadt Santiago gerichtet werden. Das zentrale Thema dieser Arbeit ist die Konstituierung des Raumes von Santiago de Compostela in seinen semantischen Einzelheiten, die diesen Raum, bzw. diese Textstadt, konstruieren. Der Einheitlichkeit halber wird der alte Mann, der im spanischen Text meist „el viejo“¹ heißt, stets der ‚Alte‘ genannt.

ERZÄHLSITUATION

INNERER MONOLOG UND BEWUSSTSEINSTROM

Zunächst werfen wir einen Blick auf die Erzählsituation. Es gibt keinerlei Rahmen-erzählung, stets wechselt die Erzählsituation zwischen Bewusstseinsstrom, *stream of consciousness*, innerem Monolog oder dem direkten Dialog. Dabei ist der Bewusstseinsstrom dem Alten vorbehalten, nur an wenigen Stellen werden auch die Gedanken Vanessas geschildert. Das grammatische Subjekt des Bewusstseinsstroms ist stets die erste Person Singular. In den Passagen des Bewusstseinsstroms des Alten, die den „erzählenden“ Hauptteil des Werkes bilden, durchlebt er sein Leben ein zweites Mal. Sein Leben wird sowohl aus individualhistorischer Perspektive (Kindheit und Jugend) als auch

¹ DE TORO 2006, 21.

universalhistorischer Perspektive geschildert. Der universalhistorische Bezug wird zum einen über das zitierte historische Wissen als auch über die Reflexion zentraler politischer Ereignisse, insbesondere im faschistischen Spanien unter der Diktatur Francos, konstruiert.

Neben dem Bewusstseinsstrom des Alten gibt es die Passagen Nanos, die als innerer Monolog zu bezeichnen sind. Auch Nano durchlebt noch einmal Vergangenes, dies ist jedoch weniger von Ereignissen und Erlebissen geprägt als es beim Alten der Fall ist. Neben der Erinnerung vergangener Ereignisse sind es vor allem Selbstreflexionen, die Nano in seinem inneren Monolog mit sich führt. Dies äußert sich besonders in der Verwendung der zweiten Person Singular.² Nano redet mit sich selbst, indem er sich als ein „du“ anspricht, sich von außen so betrachtet als wäre er ein Fremder.

DIALOGUE

Demgegenüber stehen die Dialoge, die in folgende sechs Sprechersituationen unterschieden werden können:

1. Dialog zwischen Nano und dem Alten.
2. Dialog zwischen Celia und dem Alten.
3. Dialog zwischen Celia und Nano.
4. Dialog zwischen Nano und dem Arzt, dem Sohn des Alten.
5. Dialog zwischen Nano und Vanessa.
6. Dialog zwischen Nano und zwei nicht weiter benannte Pflegern.

² Vgl. MARTINEZ/ SCHEFFEL 2000.

MERKMALE EINES AUßERKONTEXTUELLEN KONTEXTS

Der realhistorische Kontext dient sozusagen als „Pool der Erinnerung“ für die Gedanken des alten Mannes. Die Schilderung historischer Ereignisse bemüht sich in der Regel um Authentizität, wobei sie allerdings nicht der historischen Chronologie folgt. Der Roman „will“ historisch sein, vermutlich um den Einfluss schwieriger historischer Begebenheiten auf die individuelle „historische“ Person im Medium der Literatur zu erproben.

Die im Roman konstruierten semantischen Räume lassen sich in den Kontext der europäischen Wirklichkeitsgeschichte einordnen. Der Faschismus in Europa, der zweite Weltkrieg und der spanische Bürgerkrieg sind ein bestimmendes Element im Leben des Alten. In dieser „Welt“ haben wir es mit vielen Berichten über die einzelnen Etappen europäischer Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts zu tun. Der Schwerpunkt liegt neben der Kindheit bei den schon benannten Kriegen. Ein großer Teil des Figurenarsenals bezieht sich auf Identität und Namen realhistorischer Personen und konstruiert sich um die Stadt Santiago de Compostela. Eine europäische Perspektive erhält der Roman durch die Thematisierung Hitlerdeutschlands und des Russlandfeldzugs, sowie des faschistischen Italiens.

Das Zentrum bildet allein der fiktive Ort des Krankenzimmers in Santiago. Von diesem Ort gehen alle Erinnerungen aus. Er ist das statische Zentrum einer belebten vergangenen Erinnerung. Die Zeit wird rückwärts durchlaufen. Im zweiten Jahrtausend reflektieren zwei Menschen, die vollkommen gegensätzlich sind, über die aufgrund ihrer politischen Konflikte

„nahe“ europäische Vergangenheit. Den Schwerpunkt bilden das Aufkommen und die Durchsetzung des Faschismus in Europa. Aber auch intertextuelle Bezüge, Anspielungen auf Weltliteratur, Religion und Philosophie sind sinnstiftende Mittel.

THEORETISCHE GRUNDLEGUNG

Der folgende Abschnitt widmet sich dem Thema „Fiktionalität“. Eine viel und kontrovers diskutierte Frage der Literaturwissenschaft ist die Frage nach der Referenz literarischer Werke zur „außertextuellen“ Wirklichkeit. Wie geht man mit Namen, Epochen oder sonstigen Erwähnungen von scheinbar wirklich geschehenen Ereignissen um oder mit der Geschichte von Personen, die wirklich gelebt haben? In der Einführung in die Erzähltheorie von Martinez und Scheffel wird z.B. die Blechtrommel von Günter Grass thematisiert: ein Werk in dem historische Geschehnisse in Polen während des zweiten Weltkriegs auftauchen. Die Analyse kommt zu dem Schluss, dass Erzähltes per definitionem „fiktiv“ ist. Der Begriff der Fiktion leitet sich vom lateinischen Wort *fictio* her, das soviel wie Erdichtung bedeutet. Die Fiktion ist etwas Erfundenes, das nur entfernten Bezug zur Wirklichkeit hat. Es ist also keine Wirklichkeit, es ist das Gegenteil vom Tatsachenbericht. Darf man den spanischen Bürgerkrieg also nicht als Tatsache bezeichnen, wo dieser doch scheinbar bis in die kleinsten Details durchrecherchiert im Roman von Suso de Toro zum Thema wird? Besonders gut wird dieses Dilemma bei Lotman deutlich.

Die Perzeption des naiven Lesers ist bestrebt, es mit der Ortsbezogenheit der Episoden in Hinblick auf den realen Raum (z.B. den geographischen) gleichzusetzen. Die Existenz eines gesonderten künstlerischen Raums, der sich ü-

berhaupt nicht auf die bloße Reproduktion dieser oder jener lokalen Charakteristiken einer realen Landschaft zurückführen lässt, wird jedoch offensichtlich, wenn wir erst einmal die Füllung ein und desselben Sujets mit den Mitteln verschiedener Künste vergleichen³.

Sollen wir also den geographischen Raum der Erzählung nicht mit dem realen Raum, besonders dem geografischen, vergleichen dürfen? Das Wort, das in dem vorangestellten Zitat besonders auffällt, ist ‚bloße Reproduktion‘. Das Wort „bloße“ impliziert doch etwas von „da ist noch mehr“; es ist zumindest nicht ganz von der Hand zu weisen, dass wir es mit irgendeiner Art von Reproduktion oder Kopie zu tun haben. An anderer Stelle spricht Lotman sogar von einem ‚historisch realem Kontext‘.

Der Text existiert überhaupt nicht an sich, er ist unvermeidlich in einem historisch-realen oder fiktiven Kontext eingeschlossen. Der Text existiert als Kontrahent zu den außertextlichen Strukturelementen, die mit ihm wie zwei Glieder einer Opposition verbunden sind.⁴

Man könnte also behaupten, dass der spanische Bürgerkrieg und der zweite Weltkrieg außertextliche Strukturelemente des Romans *Hombre sin nombre* sind. Besondere Aufmerksamkeit werde ich in dieser Arbeit den geografischen Strukturen der Stadt Santiago de Compostela widmen. Denn die vom Autor gewählten Namen, Straßen und Plätze, sind es, welche die Stadt erst zu einem ganzen, vorstellbaren Raum *einer* Stadt formen. Der Vergleich mit dem Referenzmodell „Santiago de Compostela“, der realen Stadt also, legt nahe, dass absichtlich eine derart „sinnstiftende“ Auswahl von Straßen, Namen und Plätzen vorgenommen worden ist. Im

³ LOTMAN 1974, 200.

⁴ LOTMAN 1972, 171.

Rahmen dieser Frage ist auch die Danksagung des Autors sehr interessant.

Este es un libro de ficción, tanto el anciano como los demás personajes protagonistas son fantasmales, hechos de palabras y salidos de la imaginación del autor. Es un teatro de sombras en que se representa una especie de drama religioso, una suerte de auto sacramental. Ésa fue mi intención y creo que también el resultado. No creo que deba ser leído de ningún otro modo. Pero, no siendo un libro histórico, si el lector reconoce en la narración del recorrido vital del personaje principal a personas y situaciones históricas que coinciden con lo que ocurrió entre nosotros, eso no es mera coincidencia. Es algo deliberado. Para contarlo antes tuve que conocerlo, tuve que investigar y revolver papeles, libros y hemerotecas. Y, sobre todo, contar con la ayuda de numerosas personas, muy especialmente de historiadores [...].⁵

Der Autor verwendet die Elemente des „Realen“ im gewissen Sinn als „Material“, um die Welt des Romans besser konstituieren zu können. Ohne das kulturelle Wissen des Lesers wäre die Erzählung freilich weniger gut bis schwer verständlich. Dennoch bekennt Suso de Toro sich in seiner anfänglichen Selbstreflexion zur Fiktionalität seiner Erzählung.

Das, was wir durch den Alten an Ereignissen erfahren, hat eine Referenz zur Wirklichkeit. Der Leser erkennt etwas wieder, das in den besonderen Kontext der Erzählung vom alten Mann und Nano eingebettet ist.

Besonders gut erfassen Galle und Klingen-Protti das Problem der Wirklichkeitsreferenz von Textstädten. Dort heißt es, dass Textstädte auf der Vorstellung einer Textautonomie basieren, und gleichzeitig wird gesagt, dass die Opposition von Stadttext und Textstadt eigentlich keinen Bestand

haben kann.⁶ Bei der Frage nach Analysewerkzeugen für solche „Textstädte“ scheiden sich die Geister. Lotman, der Vertreter des klassischen Strukturalismus, stellte fest, dass sich in einem Text semantische Räume ausmachen lassen. Mit starker Orientierung an der Linguistik und an Saussures Modell von *langue* und *parole* entwickelte er ein Modell, mit dem sich semantische Räume in Texten als Gegensatzpaare analysieren lassen.

Für meine Analyse scheint im Sinne Lotmans besonders die Überschreitung der Grenze, welche zwischen (zwei) semantischen Räumen besteht, interessant zu sein. In dieser Arbeit sind es vor allem die semantischen Räume dargestellter Topographie, die in den Fokus treten. Auch das Beuteholerschema - wie es in der Weiterführung von Lotmans Methodik bei Renner entwickelt wird - welches das Ereignis, das sich bei der Überschreitung der Grenze zwischen den semantischen Räumen vollzieht, in verschiedene Klassen unterteilt, ist in unserem Kontext von Bedeutung.⁷

Besonders aber soll hier der „Chronotopos“ herausgearbeitet werden, ein Begriff, den Bachtin eingeführt hat, und der nach der genretypischen Raumzeit fragt.

Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Art und Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in der Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.⁸

⁵ DE TORO 2006, 407.

⁶ Vgl. GALLE/KLINGEN-PROTTI 2005.

⁷ Vgl. RENNER 1987, 115–130; vgl. RENNER 2004, 357–381.

⁸ BACHTIN 1989, 8.

Fernerhin wird für die Analyse Foucaults Aufsatz *Andere Räume* mit seinem Begriff der „Heterotopie“ von Bedeutung sein.⁹

DIE BEIDEN CHARAKTERE

NANO

Nano verlässt Santiago de Compostela nur ein Mal, während er als Fischer an der Gran Sol arbeitet. Außer diesem Ereignis wird kein Ereignis Nanos *außerhalb* von Santiago de Compostela geschildert. Auch sonst wird nur spärlich über sein Leben berichtet. Neben seiner Mutter, Schwester und der Tante Tucha gibt es keine weiteren Personen, mit denen Nano in Kontakt getreten ist. Das Verhältnis zu seiner Schwester ist gespalten, weil er so ein „Nichtsnutz“ ist. Über seine Tante Tucha erfahren wir, dass sie einen Fischstand auf dem plaza de abastos hatte. Das jüngst zurückliegende Ereignis, über das Nano reflektiert, ist sein klinischer Tod nach einem Schwindelanfall. Er wurde wiederbelebt und findet sich daraufhin neben dem Alten im Krankenzimmer wieder. Dies ist der Grund, warum Nano im Krankenhaus ist. Geschildert wird dieses Ereignis von ihm selbst, mit sich selbst sprechend, in einem seiner Monologe. Der semantische Raum, genauer die dargestellte Topographie Santiagos de Compostela, wird von Nano also nur einmal überschritten. Ansonsten weist Nano eher Raumbindung zum semantischen Hauptraum auf. Die Grenzüberschreitung, die Nano vollzieht, als er in den Raum „Gran Sol“ hinüberschreitet, ist von Verlust geprägt.

Denn wie für das Beuteholerschema ein Ereignis im neuen Raum impliziert wird,

ist es auch bei Nanos Grenzüberschreitung der Fall. Für das Beuteholerschema wäre eine Addition evident, ein „Zugewinn“ für den Raumwechselnden. Dies ist bei Nanos Grenzüberschreitung negiert, vielmehr liegt eine Subtraktion vor: Er verliert dort seinen Arm, und kehrt wieder in den Ursprungsraum zurück. Demnach wäre Lotmans Modell für meine Analyse um einen Typ möglicher Ereignistilgung durch Subtraktion zu ergänzen. Im Falle Nanos würde eher ein Begriff wie „Verlustschema“ passen. Nanos Leben wird bestimmt durch sein stetes Grübeln und Philosophieren, und dass er eigentlich *nichts tut*. Es scheint fast so, als ob das ständige In-sich-gehen eine Aktivität in der sozialen Umwelt unmöglich macht.

KINDHEIT UND JUGEND DES ALTEN

Der Raum, in dem das erinnerbare Leben des Alten beginnt, ist das Elternhaus, in ländlicher Region unweit von Santiago de Compostela gelegen. Es wird berichtet, wie der Alte mit seinem Zwillingsbruder die Kindheit verlebte. Schon hier stellen sich die Weichen für sein späteres Leben. Seine Kindheit ist geprägt von Verlust sowie durch das von den Eltern vermittelte religiöse Weltbild. An diesem Ort ist der Alte stets mit dem Tod konfrontiert. So stirbt bereits die Mutter sehr früh an einer Beinenzündung. Bereits dieses Ereignis offenbart Nanos Opposition gegenüber der Religiosität der Elterngeneration. Er will nicht für seine Mutter beten, und glaubt auch nicht daran, dass sie im Himmel sei. Er hat schon im frühen Kindesalter eine Abneigung gegenüber dem Glauben, was zwangsweise zum Konflikt mit der gegebenen katholischen Ordnung des Elternhauses führt. Für die anderen

⁹ Vgl. FOUCAULT 1996, 34-46.

Personen - wie dem Vater oder Celina - steht schnell fest, dass der Junge von einem Dämon besessen sein muss. Diese Tatsache äußert sich für sie über verschiedene Stationen von Erlebnissen, die sie mit ihm teilen: so wundern sich alle, warum der kleine Junge Spaß am Schlachten eines Schweins hat. Celina sucht die Hilfe einer *meiga*, um dem Jungen den Dämon auszutreiben, dieses Unterfangen bleibt jedoch erfolglos. Der Alte tötet den Hund seines Vaters. Auch für den Tod seines Bruders bei einem Gewitter wird der Junge zumindest teilweise verantwortlich gemacht, denn der Pater hatte den Tod eigentlich für den Alten vorausgesehen. Der Bruder wird von einem Blitz getötet, und als der Geistliche und der Vater den Jungen dafür zur Rechenschaft ziehen wollen, erschießt der Junge eigenhändig sein Pferd Rayo, welches der Vater am liebsten selbst umbringen wollte.

Der Alte versucht sich aufzuhängen, dies scheitert jedoch. Es gibt im Garten des Elternhauses zwei Bäume, die zur Geburt der beiden Zwillinge gepflanzt wurden: einen Orangen- und einen Zitronenbaum. Der Vater fällt den Zitronenbaum nach dem Tod des Bruders. Der Vater und Pater Virgilio beschließen, dass der Junge in das Priesterseminar nach Santiago de Compostela geschickt werden soll.

Der Raum der ländlichen Welt, in der der Alte aufwächst, ist religiös stark motiviert. Als dargestellte Topographie bildet er einen Gegenraum zu Santiago de Compostela. Der Alte überschreitet die Grenze zwischen beiden Räumen. Allerdings bleibt er nur einen einzigen Tag im Priesterseminar. Er will die dort herrschende Ordnung nicht akzeptieren, er betet nicht, er kniet sich nicht nieder, und kehrt wieder zurück in den Ursprungsraum, das

Elternhaus. Der hier vorliegende Typ der Ereignistilgung ist nach Lotman mit der Rückkehr zu bezeichnen. Der Alte darf zuhause bleiben, unter der Bedingung, die Grenzüberschreitung zu wiederholen, wenn er alt genug ist. Er legt das Versprechen ab, dass er die Karriere des Mediziners einschlagen wird. Im zweiten Anlauf gelingt dann die Grenzüberschreitung, und der Alte studiert Medizin in Santiago. Später studiert er dann mit finanzieller Unterstützung seines kubanischen Onkels weiter. Zu dieser Zeit beginnen die politischen Unruhen und die rechtsgerichteten nationalistischen Tendenzen.

Die imaginäre Welt konstituiert sich mittels eines Ausgangspunktes, des genannten Krankenzimmers in Santiago de Compostela, in welchem die Figuren miteinander in eine -teils auch familiäre - Verflechtung gesetzt werden.

DAS KRANKENHAUSZIMMER IN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Der Ort, von dem alles ausgeht, ist das Krankenzimmer im „Hospital Gil Casares“¹⁰ in Santiago de Compostela. Alle Protagonisten befinden sich im Verlauf der Erzählung ständig an diesem Ort. An diesem Ort erinnert sich der Alte an andere Orte und an die mit diesen Orten verknüpften Ereignisse. Das *Krankenhaus* kann nach Foucault als ‚Heterotopie‘ bezeichnet werden – genauer als eine Mischung aus Krisen- und Abweichungsheterotopie. Denn es heißt bei Foucault:

[...] Krisenheterotopien verschwinden heute und sie werden, [...] durch Abweichungsheterotopien abgelöst. Das sind Erholungsheime, die psychiatrischen Kliniken; [...] und man müsste auch die Altersheime dazu zählen, die

¹⁰ DE TORO 2006, 97.

an der Grenze zwischen der Krisenheterotopie und der Abweichungsheterotopie liegen; denn das Alter ist eine Krise, aber auch eine Abweichung, da in unserer Gesellschaft, wo die Freiheit die Regel ist, der Müßiggang eine Art Abweichung ist.¹¹

So ist das Krankenhaus in die obige Aufzählung von Abweichungsheterotopien einzureihen. Das Phänomen ‚Krisenheterotopie‘ trifft speziell auf das Krankenzimmer zu, da die Krise des Alters bzw. der Müßiggang sich an dem Alten *par excellence* manifestieren. Krank zu sein, stellt natürlich ebenfalls eine Krise in einer Welt dar, in der das unbestrittene Ideal der Jugend und Fitness vertreten wird. Im besten Sinne ist das Alter hier eine unheilbare Krankheit, die zum Tode führt.

SANTIAGO UND SEINE TOPOGRAPHIE.
REGEN UND ERSTE IDENTIFIKATION DES
RAUMS

Das erste Zeichen, über das eine Identifikation mit Santiago de Compostela hergestellt wird, ist der starke Regen, den es dort immer in den Wintermonaten gibt. Die Entschlüsselung dieses typischen Kennzeichen Santiagos wird nicht etwa vom Leser gefordert, sondern es ist der Alte selbst, der den Akt der Dechiffrierung vollzieht. Während der Alte einen seiner Bewusstseinsströme durchlebt, registriert er, wie im Zimmer über das Wetter draußen geredet wird.

Dicen que llueve. Que diluvia. Alguien dice aquí que el cielo se puso negro y que ahora llueve a cántaros. Alguien habla aquí, donde yo estoy. Pero hay un gran vacío, una extensión gris y larga. Llueve. Llueve y empapa a la gente. Santiago. Qué manera de caer el agua, llueve a mares y no hay paraguas que lo resista.

Esta lluvia de Santiago, este vendaval que viene del mar siempre contra esta ciudad, cada invierno. Van pingando. Y así toda la gente camina tras el ataúd, cuanto rojo hay en la ciudad, van a paso entierro.¹²

Die zwei Personen, welche miteinander sprechen, sind Nano und Vanessa, die Putzfrau. Es wird mittels des Naturphänomens *starker Regen*, das in seiner Semantik eines der wichtigsten Merkmale Santiagos de Compostela darstellt, eine Örtlichkeit konstruiert. Ohne dass der Alte irgendetwas sieht, begreift er mit Hilfe seines erinnerten Wissens, dass er sich in Santiago befinden muss. Ein besonderes Merkmal der Bewusstseinsströme des Alten ist, dass sie vollkommen vom Delirium geprägt sind.

Denn das Bewusstsein des Alten ist stets von Medikamenten beeinflusst.

[...] No tengo la cabeza clara aún. Ando atontado. [...] Mi cuerpo no responde. Estas drogas que me meten en vena.¹³

Er nimmt also die Außenwelt wahr, kann aber nicht auf sie reagieren, da sein Körper in diesem Zustand paralytisch ist. Dies betrifft die Phasen, in denen wir die Bewusstseinsströme des Alten „vorfinden“. In den Dialogen ist dies nicht so stark der Fall. Trotzdem spricht oder murmelt der Alte in diesen Deliriumszuständen. So äußern sich - während der Alte nicht bei vollem Bewusstsein ist - durch solch ein Murmeln, erste Anzeichen von Schrecken und Gewalt, von Kriegstraumata.

Ábrase el cielo y caiga el rayo. Bombas. Atacar Madrid. Bombas sobre Barcelona.¹⁴

¹¹ FOUCAULT 1996, 40-41.

¹² DE TORO 2006, 56-57.

¹³ DE TORO 2006, 68.

¹⁴ DE TORO 2006, 16.

CELIA UND IHRE RECHERCHE ÜBER DIE
MARIAS

Nachdem der Alte und Nano über einen gewissen Zeitraum hinweg häufiger miteinander kommuniziert haben, in dem jedoch auch immer wieder ein Wechsel zwischen offenem Dialog und Bewusstseinstrom bzw. innerem Monolog stattfindet, tritt Celia, eine Schriftstellerin in die Welt des Krankenzimmers ein. Sie unterhält sich zunächst mit Nano, und sie hat folgendes Begehren: „[...] quería hablar [...] con este anciano. Y veo que está durmiendo.“¹⁵ So unterhält sie sich erst einmal weiter mit Nano, der froh zu sein scheint, dass er jemanden zum Kommunizieren gefunden hat. Er versucht, sie also sofort in ein Gespräch zu verwickeln und fragt sie: „¿Y qué quería del viejo [...]? [...] ¿Y qué cosa busca principalmente?“¹⁶ Sie konkretisiert ihr Begehren, erläutert, weshalb sie in das Krankenzimmer gekommen ist und antwortet auf seine Frage:

Cosas del pasado. [...] quería que me contase algo de las Marías. [...] Aquellas dos hermanas que había en Santiago, que antes eran tres y después fueron dos [...].¹⁷

Dies ist ein sehr bedeutender Punkt in der Erzählung: der Wendepunkt der Dialoge. Bis hierher kommunizieren stets nur der Alte und Nano. Dieser Dialog dient zugleich dazu, ein typisches Element Santiagos zu konstruieren. Im professionellen „journalistischen“ Dialog gibt sich lokalhistorisches Wissen preis, das eigentlich das Merkmal des „Hörensagens“ trägt. Eine solch unglaubliche oder kuriose Geschichte erzählt man sich unter Freunden

oder in der Nachbarschaft. Es handelt sich um etwas, das man wirklich nur wissen kann, wenn man am Ort gewesen ist – bis dieser (Erzähl-) Stoff eben literarisch aufgearbeitet, dem kulturellen Gedächtnis zugänglich gemacht wird.

Die drei Schwestern hießen mit Nachnamen Fandiño und wurden auch las dos en punto genannt, da sie immer um Punkt zwei Uhr im Alameda Park mit den Studenten, die von der Universität kamen, flirteten. Im Alameda Park wurden zwei Statuen in Gedenken an zwei der Frauen aufgestellt. Gerade dieser Raum ist es, der Celia als Schriftstellerin beschäftigt, und zu dem sie eine Dokumentation anfertigen will. Es handelt sich hier um einen kulturellen Raum, der von einem Konflikt getragen wird, da die Eltern der Schwestern Fandiño bereits sehr früh starben, und ihre Brüder, die Anarchisten waren, hingerichtet wurden. Somit stellen die beiden Marias eine archetypische Familie von Betroffenen des spanischen Bürgerkriegs dar. Die lokalgeschichtliche Kuriosität wird durch einen erweiterten politischen Rahmen gesprengt. Die alten Frauen sind nicht allein zu belächeln, sondern gewissermaßen „Opfer“ der politischen Realität im faschistischen Spanien. Als Brücke zur eventuell ins Vergessen geratenden politischen Geschichte dient die Kuriosität, um deutlich zu machen: es gibt noch Betroffene, bzw. bis vor kurzem gab es sie noch. Was für die alten Damen als Stütze der Erinnerung steht, nämlich die Statuen, erzählt keine Geschichte. Für die Geschichte des Alten gäbe es jedoch eine Chance: die der literarischen Vermittlung (oder Übermittlung), falls sich jemand fände, der die Bewusstseinsströme zu Papier brächte. Von nun an beginnt der Alte, immer öfter (teils) mit Gesprächen mit Celia seine Er-

¹⁵ DE TORO 2006, 131.

¹⁶ DE TORO 2006, 132-133.

¹⁷ DE TORO 2006, 133.

innerungen an das Tageslicht zu befördern.

PLAZA DE ABASTOS

Da der Alte, als Celia das erste Mal in das Krankenhauszimmer kommt, nicht ansprechbar ist, versucht Nano, sie in ein Gespräch zu verwickeln, damit sie da bleibt. Mitten im Gespräch fängt Nano auf einmal an, von seiner Tante zu erzählen. „- [...] mi tía Tucha, que tenía un puesto en la plaza de abastos.“¹⁸ Auch wenn dieser für ihr Gespräch so unbedeutend erscheinende Punkt quasi gedankenlos von Nano angeführt wird, ist er jedoch umso wichtiger für die Konstituierung der Stadt Santiago de Compostela. So wird hier Imaginäres in einen Kontext gesetzt, der als Aufgreifen eines realen Ortes bezeichnet werden kann. Der ‚plaza de abastos‘ ist hier einer der räumlichen Punkte, der die imaginäre Textstadt konstruiert. Dies ist einer der wenigen Orte, die durch Nano eingeführt werden.

ERINNERUNGEN DES ALTEN

Die im Folgenden dargestellten Beispiele betreffen die dargestellte Topographie Santiagos de Compostela. Anhand einer Auswahl von Beispielen wird analysiert, wie der Raum Santiago de Compostela konstruiert wird.

Die meisten Orte werden von dem Alten eingeführt, meist in seinen Bewusstseinsströmen in denen er über die Vergangenheit reflektiert.

PORTA DO CAMIÑO UND CASAS REAIS

Zusammen mit Vitor Muñoz, einem seiner Kameraden, der auch bei der „Säuberung“

¹⁸ DE TORO 2006, 208.

Pontevedras dabei war, ist er in Santiago gewesen. „Salimos de su farmacia en Porta do Camiño y subimos despacio por Casas Reais [...]“¹⁹. Mittels der Ortsangabe ‚Porta do Camiño‘ und der Angabe der Gasse ‚Casas Reais‘ wird hier eine Bewegung in den Raum hinein, in die Stadt Santiago de Compostela beschrieben. Dieser Raum ist ein offener Raum. Er befindet sich im Zentrum der Stadt, und damit im Zentrum des Lebens vieler Menschen. Er ist potentiell für alle zugänglich, ein Ort der Versammlung, des Austauschs, der Kommunikation, und nicht primär der Gewalt. Vergleicht man mit der realen Stadt Santiago de Compostela, wird hier der mittelalterliche Stadtkern betreten.

DER WALD BEI A SIONLLA

El silencio rodeándonos en aquel bosque de A Sionlla, donde hacemos prácticas de tiro los de Falange.²⁰

Der Raum des Waldes „A Sionlla“, in dem die Falange Schießübungen macht, unterscheidet sich von diesem offenen zentralen Raum. Die Falange im Roman ist eine durchaus mit der historisch-realen Bewegung vergleichbare Gruppierung. Der Wald A Sionlla ist insbesondere in Hinblick auf die dort ausgeübte Tätigkeit der Schießübung ein Ort des „Draußen“. Die Menschen, die der politischen Bewegung angehören, verlassen die Stadt, um sich an einen Ort zurückziehen, der außerhalb der Öffentlichkeit liegt: in einen Gegenraum zur Stadtgasse Casas Reais.

¹⁹ DE TORO 2006, 258.

²⁰ DE TORO 2006, 263.

RÚA DO VILAR, ZENTRUM DER STADT

Den Mittelpunkt der Textstadt Santiago de Compostela stellt die „rúa do Vilar“ dar. Der Alte hat Anteil an der Abholung Casals, den sie mit einem Wagen aus der Stadt hinausfahren, um ihn dort zu erschließen.

Y tú has creído en las palabras escritas, habladas, y por eso estás ahora en este coche que atraviesa la noche de Santiago, y esas campanadas de la catedral que estás oyendo van a ser las últimas que escuches, también sonaban las doce del mediodía cuando asaltamos tu imprenta, Casal, echamos a los empleados y amontonamos los libros y los papeles en medio de la rúa do Vilar. Lo quemamos todo, Casal, tus libros, las revistas, la propaganda, todas las palabras en las que creías.²¹

Die „rúa do Vilar“ ist Schauplatz der Vernichtung von Büchern. Ferner taucht die Kathedrale Santiagos mit ihren Glockenschlägen auf. Die Person Casals ist in diesen Stadtraum integriert. Es wird erzählt, dass der Wagen von der „rúa do Vilar“ aus der Stadt über die „Porta de Faxeira“, weiter über die Strassen „La Senra“ und „Hórreo“ die Stadt verlässt.

Cuenta bien las campanadas, cuéntelas bien, tres, cuatro, mientras salimos de la ciudad por la Porta Faxeira y cogemos La Senra, vacía de gente, y el Hórreo hacia abajo, saliendo ya de la ciudad, once, y doce.²²

Hier wird eine Bewegung in den Raum hineingeschrieben. Der Akt der politischen „Säuberung“ beschreibt einen Weg aus dem Stadtzentrum hinaus an einen entlegenen ungesehenen Ort.

Nach der Szenerie mit Casal (in der chronologischen Abfolge davor) kommt die „rúa do Vilar“ nochmals ins Spiel. Der Al-

te macht von dieser Strasse ausgehend einen Spaziergang durch den mittelalterlichen Stadtkern. „Y yo lo estoy viendo allí, delante de mí, en la rúa do Vilar.“²³ Weiter flaniert der Alte an der Bar „Carballeira“ vorbei, die auch heute noch an der „rúa do Vilar“ gelegen ist. „El del bar Carballeira tiene una radio sobre una mesita de su terraza.“²⁴

Ein weiterer Ort, der ganz von dem Umbruch politischer Ideologie geprägt ist, ist der „plaza de Cervantes“.

Qué odio católico el de doña Jesusa, qué llantos y qué voces clamando venganza, todas ellas empapadas en su local social en la plaza Cervantes.²⁵

Hier sind es die katholischen Frauen, die wütend sind und sich gegen die Roten wenden, nachdem eine Demonstration von ihnen mit Wasserschläuchen niedergeschlagen wurde.

Nach dem Verlassen des Stadtkerns zum Zweck von Casals Exekution betritt der Alte ihn nie wieder. Die dargestellte Topographie wird über die Porta do Camiño betreten und wieder an der Porta Faxeira verlassen. Das Ereignis, das hier stattfindet, ist ein Betreten und Verlassen des semantischen Raums Altstadt. Dem Beuteholerschema gleichkommend, holen die Faschisten Casal ab. Innerhalb der dargestellten Topographie „Altstadt“ findet das Ereignis der Bücherverbrennung auf der Rúa do Vilar, der Spaziergang auf der Rúa do Vilar und der „Aufstand“ der Frauen auf dem Plaza Cervantes statt. Alle diese Orte sind durch ihr spezifisches Ereignis geprägt. In Anlehnung an Bachtin könnte man davon sprechen, dass sich die Zeit

²¹ DE TORO 2006, 276.

²² DE TORO 2006, 276.

²³ DE TORO 2006, 281.

²⁴ DE TORO 2006, 285.

²⁵ DE TORO 2006, 277.

verdichtet, und der Raum an Intensität gewinnt.

NACH DEM ITALIENAUFENTHALT, DER ALTE
UND EL MANIVELAS

Nachdem der Alte aus Italien nach Santiago zurückgekehrt ist, trifft er auf Adriano el Manivelas, einen Taxifahrer. Manivelas bedeutet hier Handkurbel, gemeint ist die Handkurbel, mit der man den Motor alter Autos startete. Der Alte und el Manivelas unterhalten sich zunächst darüber, dass die Stadt „gesäubert“ wurde, und Manivelas erzählt von dem Ort, wo Gegner gefangen gehalten werden.

Que aún seguimos trabajando y tenemos a donde llevarlos para hacerlos cantar despacito. En la checa de Calderería, en la del Preguntoiro o ahí delante, en la Alameda, en el Pabellón Azul.²⁶

Er fragt, ob er den Alten nicht dort „anmelden“ solle, damit er sich ein wenig „belustigen“ könne, das heißt, jemanden foltern bzw. umbringen. Der Alte verneint das „Angebot“, da dieser Ort im Stadtkern liegt, den er nie wider betreten wird. Anschließend fahren sie zusammen an die puente A Rocha.

La conozco, la astucia del cobarde, el olor del ruín, el diente de oro que brilla de noche bajo las luces de la camioneta mientras golpea con la manivela del arranque las manos aferradas al pertil del puente de A Rocha para no caerse de allí abajo y partirse la cabeza y la columna.²⁷

Hier wird klar, warum Manivelas „Manivelas“ genannt wird: mittels der Handkurbel schlägt und foltert er seine Opfer.

DER ALTE TRIFFT DEN PATER

Ebenfalls *außerhalb* des mittelalterlichen Stadtkerns trifft sich der Alte mit dem Pater in der ‚rúa de la Senra‘ in einem Cafe. Sie unterhalten sich über die Begebenheiten der letzten Zeiten, über religiöse Fragen und über die „Besessenheit“ des Alten. Keiner von beiden ist hier von seiner politischen Einbindung betroffen. Die politische Dimension ihres Handels erscheint als relativ unproblematisch, sie erscheinen gewissermaßen „unantastbar“. Als solche „Privatpersonen“ können sie sich in Nähe der Stadtmauer treffen: dass sie sich nicht im Stadtkern treffen (können), deutet freilich an, dass dieser Raum für sie bereits indiskutabel geworden ist.

Y allí está, plantando en la calle de la Senra, bajo el toldo del café Pereira, como recibíendome de regreso de la ciudad.²⁸

ABWEICHUNGSHETEROTOPIE

Ein weiterer Ort ist das Gefängnis Santiago „Falcona“. Die politischen Gefangenen der Rechten wurden hier ab August 1936 massenhaft exekutiert. Insofern verstärkt sich die Art der Abweichung innerhalb dieser Abweichungsheterotopie, da ein Gefängnis ein Raum ist, der in der Regel wieder verlassen werden kann, nachdem die Haft verbüßt wurde. Die Gefangenen werden in diesem Falle jedoch im unmittelbaren Kontext des Gefängnisses umgebracht, das heißt, sie können diesen Raum nicht mehr verlassen. Man könnte sagen, ähnlich wie das Krankenhaus ist dieser Ort ein Ort, der nur durch den Tod verlassen werden kann.

Las sacas de la cárcel, de la Falcona, empezaron en agosto, cuando Judel se hizo cargo del

²⁶ DE TORO 2006, 326.

²⁷ DE TORO 2006, 327.

²⁸ DE TORO 2006, 329.

mando militar en la ciudad y Lesengarte entró de delegado de Orden Público.²⁹

ILLUSIONSHETEROTOPIEN

Drei Orte, die der Alte faktisch nicht betritt, sondern die er ausspricht und sie mit Konnotationen belegt, sind die Treffpunkte von Homosexuellen und der Ort der Prostitution. Über die Treffpunkte der Homosexuellen, den „club náutico“ und den „club de tenis“ redet er abfällig, da sie nicht mit seinem ideologischen Weltbild übereinstimmen. „Tanta mariconada de club náutico y club de tenis.“³⁰ Der dritte Ort ist der Ort der Prostitution, der „Pombal“. Dieser Ort ist für ihn wesentlich positiver konotiert.

Si os digo la verdad, yo prefiero bastante más las risas de las putas del Pombal, las de la casa de Mamá Lola, antes que las de esas señoras, se ríen mejor.³¹

Während er mit seinen Kameraden der Falange in der Stadt Santiago de Compostela flaniert, und die jungen Frauen sie anlächeln, vergleicht er sie mit den Prostituierten, deren Lächeln ihm viel besser gefällt. Beide Orte, der Treffpunkt der Homosexuellen sowie der Ort der Prostitution, stellen im Vergleich mit dem Zentrum Illusionsheterotopien dar. Beide werden durch einen sexuellen Code bestimmt.

Der Treffpunkt der Homosexuellen trägt den Code der gleichgeschlechtlichen Sexualität, mit dem Bestreben des Sich-Absonderns. Der Ort der Prostitution manifestiert sich als Ort, wo Sex als Ware angeboten wird. Man könnte vermuten, dass das Lächeln der Prostitution als käufliches Lächeln dem Alten besser gefällt, da ihm

für ein freiwilliges Lächeln die erforderliche Beziehungskompetenz fehlt. Dafür spricht, dass seine Ehefrau nur eine marginale Rolle spielt, dass der Alte häufiger Frauen vergewaltigt bzw. zum Geschlechtsakt nötigt. Gegenüber Celia zeigt er wenig Respekt. Sein Kind aus einer Vergewaltigung ist Nano. Liebe scheint für den Alten kein semantisch besetzter Wert zu sein.

Zu Ende des Romans stirbt der Alte, und der Arzt, der Sohn des Alten, eröffnet Nano, dass auch er ein Sohn des Alten ist. Alles wurde vom Sohn des Alten organisiert, er war es, der ihn von Madrid nach Santiago de Compostela in das Krankenzimmer gebracht hat. Er hat auch die Schriftstellerin Celia engagiert, damit der Alte die Erinnerungen an die Oberfläche bringt. Wie bei einer Odyssee haben wir es mit großen Sprüngen im Raum zu tun, wie bei Bachtins Begriff des Chronotopos beschrieben, verdichtet sich hierbei die Zeit und der Raum gewinnt an Intensität, lädt sich mit Bedeutung auf. Der Alte ist stets auf der Suche nach dem Sinn des Lebens gewesen, die ihn in die Fänge des Faschismus und des Krieges trieb - und die wie im antiken Roman mit großen Ortsprüngen verbunden ist. Chronotopoi, die Bachtin benannt hat, sind der „des Weges“, der „der Begegnung“ oder der „der Schwelle“. In dem sehr komplex strukturierten Roman de Toros scheint zu jedem dieser Chronotopoi eine gewisse Verbindung zu bestehen. Der Weg, den der Alte nimmt, geht über Stationen anderer europäischer Orte, kehrt jedoch wie nach einer Odyssee an den Ausgangsort zurück. Alle diese „äußeren“ Orte stehen im Kontext des Faschismus, der Faschismus treibt ihn, wenn man so will, um den ganzen Kontinent. Die Begegnungen, die stattfinden,

²⁹ DE TORO 2006, 354.

³⁰ DE TORO 2006, 305.

³¹ DE TORO 2006, 309.

finden zwar auch in der Erinnerung statt, sie sind primär jedoch dem Raum des Krankenhauses vorbehalten. Sie dienen der Kommunikation, in der die Vergangenheit zumindest teilweise aufzudecken ist.

Es handelt sich jedoch um einen Kommunikationsvorgang mit Hilfe einer Mittelsperson, die sowohl Zugang zur sehr negativ konnotierten erinnerten Welt des Alten als auch zur Welt seiner Söhne – das heutige Spanien – hat. Diese Begegnungen befinden sich in mehrfacher Hinsicht in einer Schwellensituation. Zum einen ist es der Ort des Krankenhauses, der als „Abweichungs- und Krisenheterotopie“ Schwellencharakter aufweist. Er steht auf der Schwelle von Leben und Tod (des Alten), und ermöglicht als solcher Ort die Erzählsituation. Das Leben wird vom Ende her erzählt, der nahestehende Tod ermöglicht den ganzheitlichen Überblick. Celia überschreitet die Schwelle zur Erinnerung des Alten. Im Krankenhaus ist unendlich viel Zeit (lange Weile!), obgleich die Lebenszeit bis auf das äußerste ausgereizt ist. Erinnerung stiftet Leben, in diesem Falle sehr zerstückt und keineswegs versöhnend. Eine Versöhnung mit den Kindern findet in keiner Weise statt.

Interessant sind auch die Überlegungen, die Teuber unternimmt, wenn er z. B. den Chronotopos ‚des Deutschland der Jahrzehnte um 1800‘ oder ‚das Paris des 19. Jahrhunderts‘ (mit Rückblick auf Rainer Warning) herausarbeitet.³² Ein möglicher Chronotopos für „hombre sin nombre“ wäre „eine Odyssee - auf der Suche nach dem Sinn des Lebens - im faschistischen Europa des zwanzigsten Jahrhunderts“. Es stellt sich natürlich die Frage, inwiefern

ein so defizitärer Charakter wie der Alte überhaupt imstande ist, nach dem Lebenssinn zu suchen. Fast schon sarkastisch mutet diese Formulierung an, wenn man sich die Grausamkeiten vor Augen führt, die er begangen hat. Als „Besessener“ könnte er in dieser speziellen historischen Situation jedoch auch einfach Opportunist sein: wo würde sich der Teufel wohler fühlen, als im Krieg?

Es wird der Raum einer Stadt entworfen, der Teilbeziehungen zu der realen Stadt Santiago de Compostela hat. Es wird mittels einer Auswahl eine ganze Stadt konstruiert, in die alle Funktionen der Stadt eingeschrieben und dargestellt werden. Auf der einen Seite haben wir die öffentlichen Räume der Rúa do Vilar, einen Zentrumsplatz, auf der anderen Seite die Illusions- und Abweichungsheterotopien. Die Textstadt, die Referenzen zur wirklichen Stadt Santiago de Compostela aufweist, wird mit der fiktiven Lebensgeschichte des Alten und der familiären Konstellation der Söhne befüllt.

Santiago de Compostela ist eine stark religiös geprägte Stadt. Als Symbole dieser Religiosität seien die Kathedrale und das Pilgertum erwähnt. Nach der Ermordung *Angel Casals* betritt der Alte den zentralen Stadtkern, zu dem auch die Kathedrale mit ihrem Vorplatz gehört, nicht mehr. Die Ermordung des „Engels“ kann zwar nur außerhalb dieses Ortes stattfinden, dennoch halte ich es für angemessen, zu behaupten, dass dieser Ort durch die Ermordung „entweiht“ wird. Insofern politische Konflikte innerhalb der Stadt ausgetragen werden, verliert sie ihren definitiven Charakter. Sie ist ein politischer Raum geworden, bzw. ein Raum, aus dem man Politizität ausschließen muss.

³² TEUBER 2001, 179.

Der Alte und Nano sind beide „Männer ohne Namen“ ganz unterschiedlicher Ausprägung. Sie repräsentieren als Namenlose zwei Generationen Spaniens, das Schicksal der faschistischen Elterngeneration sowie das ihrer Kinder. Beide haben ihren Sinn des Lebens eher nicht gefunden. Der Alte ist Opfer und Täter seiner Umstände, und Nano geradezu die pathologische Hinterlassenschaft einer Generation von Tätern. Als solche bleibt ihm nicht mehr viel anderes übrig, als nur noch zu reflektieren. Beide werden über die Stadt miteinander in Beziehung gesetzt, sie ist, da Ereignisse innerhalb des pathologischen Raums des Krankenhauses nur spärlich statthaben, im besten Sinne ein Raum für Erinnerung.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

DE TORO, S., *Hombre sin nombre*, Barcelona 2006.

SEKUNDÄRLITERATUR

BACHTIN, M., *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt a. M. 1989.

FOUCAULT, M., „Andere Räume“, übers. v. W. Seittner, in: K. Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1996, 34-46.

GALLE, R./KLINGEN-PROTTI, J., *Städte der Literatur*, Heidelberg 2005.

LOTMAN, J. M., *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München 1972.

LOTMAN, J. M., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg 1974.

LOTMAN, J. M., *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993.

MARTINEZ, M./SCHEFFEL, M., *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999.

RENNER, K. N., „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman“, in: W. Lukas/G. Frank (Hg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien, Wirtschaft*, Passau 2004, 357–381.

RENNER, K. N., „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“, in: L. Bauer/E. Ledig/M. Schaudig (Hg.), *Strategien der Filmanalyse*, München 1987, 115–130.

TEUBER, B., „Imaginatio borealis in einer Topographie der Kultur“, in: A. Engel-Braunschmidt et al. (Hg.), *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2001, 173-201.

Das Unheimliche in Suso de Toros
"Trece campanadas"

Karen Feldman

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Die vorliegende Hausarbeit befasst sich mit dem phantastischen Roman *Trece campanadas* des galicischen Autors Suso de Toro, der in seinem Werk den Einfluss des Bösen auf einen jungen Mann beschreibt.

Es handelt sich hierbei um ein Werk, das sich vor allem unheimlicher Motive bedient um dem Charakter des Phantastischen gerecht zu werden. Der Autor hat sich als Ort des Geschehens die ebenso alte wie mystische Stadt Santiago de Compostela, seine Heimatstadt, ausgesucht, einen christlichen Wallfahrtsort, der geschichtsbeladen und von Sagen und Legenden umrankt ist.

Aufgrund der Fülle der unheimlichen Motive, habe ich mich im nachfolgenden ausschließlich mit diesen Elementen des Romans beschäftigt und sie mit Hilfe des Aufsatzes *Das Unheimliche* von Sigmund Freud interpretiert.

Dabei stellt sich heraus, dass fast alle unheimlichen Elemente auf zwei Hauptmotive zurückzuführen sind, die sich wie ein roter Faden durch den ganzen Roman ziehen: nämlich das Motiv des Doppelgängers und das des Automaten, die in verschiedenen Variationen verwendet werden.

Ich habe mich der vorherrschenden Präsenz der Motive in meiner Hausarbeit gebeugt und so mit dem häufiger vorkommenden, dem des Doppelgängers, begonnen, um dann mit einigen anderen Elementen, die nicht weniger interessant sind, aber nicht unbedingt die Bedeutung der vorangegangenen haben, fortzufahren.

DAS MOTIV DES DOPPELGÄNGERS

Das Motiv des Doppelgängers erscheint in diesem Roman in vielfältiger Weise und zieht sich wie Ariadnes Faden durch das ganze Werk. Freud beschreibt es in seinem Aufsatz als eines der unheimlichsten überhaupt, dass in verschiedenen Ausprägungen auftreten kann. So gibt es die Ich-Verdopplung, bei der zwei Menschen aufgrund der gleichen äußeren Erscheinung für identisch gehalten werden, die Ich-Teilung, bei der seelische Vorgänge von der einen Person auf die andere überspringen, so dass der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen mitbesitzt, und schließlich die Ich-Vertauschung, die die Identifizierung mit einer anderen Person beinhaltet, so dass man an seinem eigenen Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt wird. Zudem fällt unter dieses Motiv auch die beständige Wiederkehr des Gleichen, die die Wiederholung z.B. der Gesichtszüge, der Charaktere, der Schicksale, der verbrecherischen Taten oder auch des Namens durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen zum Thema hat.

Doch warum erscheint das Doppelgängertum nun so unheimlich? Dazu muss man die Entwicklungsgeschichte dieses Motivs betrachten. Laut O. Rank war der Doppelgänger ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, sozusagen eine „energetische Dementierung der Macht des Todes“¹. So betrachtete man die unsterbliche Seele auch als ersten Doppelgänger des Leibes und schuf damit eine Möglichkeit der Vernichtung zu entgehen. Ein Pendant zu

¹ FREUD 1970, 258.

dieser Schöpfung fand man in einer Darstellung der Traumsprache, die die Kastration durch Verdopplung oder Vervielfältigung des Genitalsymbols auszudrücken pflegte. So wurde sie z.B. in der Kultur der alten Ägypter ein Antrieb für die Kunst das Bild des Verstorbenen in dauerhaftem Stoff zu formen. Aber da diese Vorstellungen auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe, dem primären Narzißmus, der das Seelenleben des Kindes und auch des Primitiven beherrschte, entstanden, änderte sich mit der Überwindung dieser Phase das Vorzeichen des Doppelgängers, so dass er aus einer Versicherung des Fortlebens zum unheimlichen Vorboden des Todes mutierte. Somit kann man sagen, dass der Charakter des Unheimlichen bezüglich des Doppelgängers darin besteht, dass der Doppelgänger eine Schöpfung zuerst positiver Konnotation war, bevor er nach der Überwindung der seelischen Urzeiten zu einem Schreckbild wurde².

XACOBE, ERBE DES BÖSEN UND DES DOPPELGÄNGERTUMS

In Suso de Toros Roman spielt das Motiv des Doppelgängers die größte Rolle von allen. Denn der Protagonist Xacobe ist zum Erben eines Doppelgängers und dem damit verbundenen Bösen geworden.

Am Día de los Difuntos, zur Stunde des Teufels, in der die Glocke dreizehn statt zwölfmal schlug, wurde Xacobe als Zwilling geboren. Genau in diesem Augenblick, in dem ein anderer Zwilling, der Träger des Bösen war, starb, sprang das Erbe des Bösen auf ihn über, so dass

nun er der Träger dieses wurde³. Sein Schicksal war jedoch schon vor seiner Geburt besiegelt, denn Xacobe trägt den Namen Xacobe Casavella Mateo, der in mehrfacher Hinsicht vorbelastet ist.

Zum einen ist es der Name eines Steinmetzes namens Maestro Mateo, der vor langer Zeit seinen Sohn bei Arbeiten in der Kathedrale von Compostela verlor und ihn dort verbotenerweise begrub. Wie es im Pacto de Mateo⁴ geschrieben steht, musste er seinen verunglückten Sohn auf Geheiß des Erzbischofs wieder ausgraben, weil er dieser heiligen Stätte nicht würdig war. Maestro Mateo beugte sich diesem Befehl, jedoch nicht ohne dem katholischen Glauben abzuschwören und sich statt dessem einem anderen, obskuren Glauben, der die Steine verehrte, zuzuwenden.⁵

Durch die Hinwendung zu diesem Glauben wurde Maestro Mateo zum Wiedergänger, dessen Seele jahrhundertlang in Compostela in verschiedenen Körpern überlebt:

Instigué aquel levantamiento de la ciudad contra Carolus Emperador cuando reunió aquí las Cortes para recaudar fondos con que sufragar los fastos de su coronación como emperador de Alemania. Yo le abrí las puertas de la ciudad a Drake cuando atacó el sepulcro. Fui insurrecto y derrotado con el comandante Solís y me ejecutaron con los demás en Carral. Fui republicano y me fusilaron en el cementerio de la ciudad. Y, sobre todo, me entregué y serví a los propósitos de mi amo, la deidad fría.⁶

Maestro Mateo, dessen Seele immer wieder von neuen Menschen Besitz

² FREUD 1970, 258-259.

³ DE TORO 2004, 76-77, 247.

⁴ DE TORO 2004, 389-394.

⁵ DE TORO 2004, 389-394.

⁶ DE TORO 2004, 376.

ergreift und auf diese Art und Weise immer wieder aufersteht, ist ein klassischer Wiedergänger, und somit im weitesten Sinne auch ein Doppelgänger. Solange es ihm gelingt, seiner Seele in einem anderen Leib Zuflucht zu gewähren, kann er wirken. So ist ihm auch die Auferstehung des Fusilierten, ebenfalls ein Mitglied der Familie Mateo⁷, zuzurechnen. Denn auch von diesem hatte er Besitz ergriffen, so dass dieser dank der Kräfte des Bösen nach der Erschießung wieder auferstehen konnte.

Das Unheimliche besteht hierbei in der Tatsache, dass es grundsätzlich vielen Menschen unheimlich erscheint, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten sowie mit Geistern und Gespenstern zu tun hat. Denn die Menschen hatten von jeher Angst vor dem Tod und in keinem anderen Bereich hat sich unser Denken und Fühlen seit den Urzeiten so wenig verändert wie in diesem. Die Angst vor dem Tod und vor der Unkenntnis, was nach dem Tode kommt, besteht von daher noch immer, denn der Mensch hat im Unterbewußtsein noch immer wenig Raum für die Vorstellung der eigenen Sterblichkeit⁸.

Zudem kennt der Leser die Auferstehung von Toten nur aus der Bibel von Lazarus und Jesus Christus, den einzigen, denen von Gott das Leben wiedergegeben wurde. Folglich muss bei allen anderen der Teufel seine Finger im Spiel haben, so dass eine verdrängte Angst vor diesem zu Tage tritt. Schließlich ist der Teufel ein Teil unserer Religion und damit auch unserer Kultur, so dass jeder schon einmal von

ihm gehört hat. Und auch dem rational denkender Mensch, der vielleicht nicht einmal gläubig ist, kann es dann kalt den Rücken herunter laufen, wenn längst verdrängte, aber nicht überwundene Dinge wieder an die Oberfläche kommen, und mit ihnen ein unheimliches Gefühl.

Die von dem Bösen ergriffenen Menschen können sich kaum gegen das Erbe wehren, höchstens durch den Freitod. So handelt dann auch Xacobe, der sich dem Bösen nicht unterwerfen will.

So wählt er den Suizid, mit dem er den Bann löst und damit auch Maestro Mateo von seinem bereits Jahrhunderte andauerndem, wenn auch selbst gewähltem Schicksal, befreit:

Tu amigo, mi siervo, ha muerto; y matándose le ha puesto fin a mi obsesión. Todo ha concluido hace poco en un lugar de la costa, [...] Y con esas cenizas esparcidas en medio de tanta agua se disuelven las raíces de mi propósito. Mi derrota y mi fin llegan con ese cuerpo ahogado de tu amigo, tu amigo ahogado en Fisterra, con los ojos abiertos. Su traición es mi final. Este que tienes delante es un ser vencido.⁹

Denn Xacobe ist der nächste Träger dieses Erbes des Bösen, aber da er keinen männlichen Erben hinterläßt, der das Böse gleichfalls in sich tragen und somit weitergeben könnte, ist er auch der letzte Erbe und begeht damit „Verrat“ an dem Bösen.

Zwar ist Celia von Xacobe schwanger, doch erwartet sie ein Mädchen:

»Ay, estás preñada, veo que estás preñada. Tú aún no lo sabes, pero estás fecundada... Y decías que no tenías esperanza alguna...

⁷ DE TORO 2004, 194-195.

⁸ FREUD 1970, 264.

⁹ DE TORO 2004, 358.

-Qué me estás diciendo? Presencia abominable, me das miedo, y asco. Es como si tu pensamiento se metiese en mí y me revolviere por dentro.

-Al fin has conseguido lo que pretendías, has roto el círculo en torno a mi siervo... Y ahora estás fecundada...[...]

»Pero no voy a hacerte daño, vivirás y tendrás a tu hijo. Será niña.¹⁰

Denn die Figur des Maestro Mateo verliert mit dem Tode Xacobes ihre Grundlage und beugt sich dem Ruf der Glocke, die sie aus dem diesseitigen Leben zurückruft. Schließlich kehrt sie zurück in die Kathedrale, an die Statue des Santo dos Croques, wo sie zu Asche zerfällt und im Jenseits ihre letzte Ruhe findet¹¹.

Zum anderen ist Xacobe namentlich mit dem Apostel Jakob verwandt, der der Schutzheilige der Azabacheros¹² ist. Dieser vertrieb nach der Legende den heidnischen Glauben aus Santiago de Compostela und ebnete den Weg für die Christianisierung Galiziens. Nicht umsonst bedeutet sein Name auch: «El que suplanta»¹³, der, der vertreibt. So verfuhr er dann auch, und „suplantó de aquí a los viejos dioses, a otro dios que adoraban en esta zona anteriormente, a los dragones, a los serpientes, a la divinidad de las piedras...“¹⁴.

Jakob schuf damit das milagro jacobeo¹⁵, das in der „derrota del Mal y la cristianización del lugar“¹⁶ bestand.

¹⁰ DE TORO 2004, 362-363.

¹¹ DE TORO 2004, 370.

¹² DE TORO 2004, 254.

¹³ DE TORO 2004, 335.

¹⁴ DE TORO 2004, 335-336.

¹⁵ DE TORO 2004, 254.

¹⁶ DE TORO 2004, 254.

Xacobe repräsentiert damit also den Vertreiber des Bösen, dessen Rolle er denn auch gerecht wird. Er verweist das Böse in seine Schranken, indem er ihm die Grundlage, nämlich seinen Körper, von dem das Böse Besitz ergriffen hat, entzieht.

Folglich besiegelt Xacobe mit seinem Freitod das Schicksal Mateos und beendet damit zugleich auch die Existenz des Bösen. Er opfert sich, wie auch andere, z.B. der Sohn Maestro Mateos, geopfert wurden, und übernimmt damit die Rolle des agnus dei, des Opferlammes. Doch geht sein Part über die Rolle des cordero de Dios noch hinaus, denn Xacobe wird nicht wie die anderen geopfert, sondern opfert sich selbst. Er rettet damit die gesamte Menschheit, denn er befreit, in dem er sich als Erbe des Bösen das Leben nimmt und ihm so die Grundlage entzieht, die Welt von dem Bösen. Damit kommt ihm die Rolle eines Märtyrers zu, denn er opfert sich wie Jesus Christus selbst, um andere zu retten.

Auch die Rolle Celas, die ein Kind von ihm erwartet, ist von großer Bedeutung. Denn wenn auch Xacobe sich märtyrergleich opfert, so ist sie doch diejenige, die ein Mädchen gebiert, das in seiner Eigenschaft als weibliches Wesen kein Träger des Bösen sein kann, und aufgrund genau dieser Tatsache den Zyklus des Bösen ebenfalls unterbricht. Celia ist daher als eine zweite Heilige Jungfrau zu betrachten, denn sie bringt das Kind zur Welt, das gleichfalls zur Rettung der Menschheit beiträgt.

Das Unheimliche dieses Doppelgänger-

motivs besteht darin, dass das Böse über Jahrhunderte hinweg die Körper immer neuer Menschen besetzt, um zu überleben und um im Sinne des Bösen zu handeln. Es ist also die Wiederholung des immergleichen Vorgangs, aufgrund des Namens gebunden an bestimmte Menschen, die hier das Doppelgängermotiv ausmachen.

So kommt es, dass Xacobe sich immer kränker und von irgendetwas, das er zunächst nicht definieren kann, ergriffen fühlt.

So ist es zum einen die Angst vor dem Tod, aber auch vor dem Teufel, der hinter all dem steckt, die den Leser in Unruhe versetzen. Denn selbst wenn er weiß, dass es den Teufel eigentlich nicht gibt, so hat er doch schon einmal von ihm gehört. So werden uralte, verdrängte Ängste wach, die man vom logischen Verstand längst überwunden glaubte, und verunsichern den Leser zumindest für einen Augenblick.

DIE VERSCHIEDENEN ERSCHEINUNGEN DES MAESTRO MATEO

Maestro Mateo verfügt als Vertreter des Bösen über vielfältige Möglichkeiten Menschen und Dinge zu beeinflussen. So ist es Maestro Mateo, der z.B. hinter der Chatbekanntschaft Esmeralda steckt.

Über sie erfährt der Leser nichts, was allerdings auch daran liegt, dass Xacobe selbst kaum etwas über sie weiß, und sie ein Treffen mit ihm auch ablehnt. Trotzdem vertraut Xacobe ihr sehr, und verrät ihr Dinge, die er sonst niemandem zu sagen wagt:

-tú eres la única persona con quien me atrevo a

abrirme, esto sólo lo puedo hablar así contigo. si le cuento esto a cualquiera me toman por loco. por qué no nos vemos un día? ;-)

-nuestro trato es que no.¹⁷

Doch so verständnisvoll Esmeralda anfangs erscheint, desto fordernder wird sie später. Sie beginnt Xacobe Befehle zu geben und verbietet ihm den Chat mit ihr zu beenden. Doch unheimlich wird es erst dann, als ihre Nachrichten auf Xacobes Bildschirm auftauchen, ohne dass er überhaupt mit dem Internet verbunden ist¹⁸. Auf diese Weise drängt sich Esmeralda so immer mehr in das Leben Xacobes und versucht ihn zu beeinflussen.

Etwas ähnlich Unheimliches geschieht auch mit dem Handy Xacobes, denn es klingelt während Xacobes und Celias Mittagessen zweimal, obwohl Xacobe es ausgeschaltet hat. Verwirrt von diesen vielen Merkwürdigkeiten, die sich zu diesem Zeitpunkt in seinem Leben häufen, verlässt Xacobe panikartig das Restaurant um dann mit zu Celia zu gehen, wo er sich ein wenig Ruhe erhofft. Dort klingelt das abgeschaltete Handy ein drittes Mal. Als Celia den Anruf annimmt, wird sie von einer ihr unbekanntenen Stimme beschimpft und aufgefordert Xacobe nicht weiter zu behelligen.

Auch dieses Ereignis lässt den Leser schauern, denn man kann hier schließlich nicht mehr von Zufällen oder vielleicht einem defekten Handy reden, das sich nicht mehr ausschalten lässt, sondern hier reiht sich eine Merkwürdigkeit an die andere.

¹⁷ DE TORO 2004, 26.

¹⁸ DE TORO 2004, 85.

Ein dritter Vorfall reiht sich ebenfalls noch in diese Kette von merkwürdigen Ereignissen ein: Die Briefe.

Den ersten Brief mit unbekanntem Absender erhält Xacobe in seinem Büro. Er enthält den Befehl sich in der folgenden Nacht mit einem Unbekannten im Park zu treffen.

Den zweiten erhält er in Celias Wohnung, die den Brief jedoch für ihn öffnet, da Xacobe schläft. In diesem zweiten Brief wird Xacobe für sein Verhalten und den Umgang mit Celia gerügt.

Die beiden Briefe zeigen unverkennbare Parallelen auf, die diese unheimlich erscheinen lassen. Zum einen tragen sie keinen Absender sondern nur ein Siegel, und zum anderen geht von diesen Briefen etwas aus, das den Lesern die Finger verbrennt und in ihnen ein mulmiges Gefühl aufkommen lässt.

Die Parallelen dieser Vorkommnisse liegen auf der Hand: zum einen erscheint es unlogisch, dass ein ausgeschaltetes Handy klingelt und auch, dass auf einem PC, der nicht mit dem Internet verbunden ist, plötzlich die Worte einer Chatbekanntschaft erscheinen. Zudem können Briefe in der Realität nicht die Finger der Leser verbrennen. Diese Vorgänge entziehen sich dem Verstand des Lesers, und erscheinen, da es in der Realität nicht möglich ist, irrational.

Zum anderen liegt allen drei Geschehnissen das unheimliche Motiv der Wiederholung, dass den Zufall ausschließt, zu Grunde, das wiederum zum Motiv der Verdopplung, also des

Doppelgängertums gehört¹⁹.

Doch warum erscheinen diese Wiederholungen dem Leser nun unheimlich?

Freud sieht in seinem Aufsatz die Begründung dafür darin, dass „es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von «Zufall» gesprochen hätten.“²⁰

Dieses Unheimliche der gleichartigen Wiederkehr lässt sich aus dem infantilen Seelenleben ableiten. Denn im seelisch Unbewußten lässt sich die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden Wiederholungszwanges erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt. Dieser Wiederholungszwang ist stark genug sich über das Lustprinzip hinwegzusetzen und gewissen Seiten des Seelenlebens den dämonischen Charakter zu verleihen. Er äußert sich in den Strebungen des kleinen Kindes noch sehr deutlich und beherrscht ein Stück vom Ablauf der Psychoanalyse des Neurotikers. So wird all das, was den Leser an diesen inneren Wiederholungszwang erinnert, als unheimlich empfunden²¹.

Natürlich steckt hinter all diesen Vorgängen der Tutor alias Maestro Mateo, der allwissend und mächtig ist, und der mit Hilfe schwarzer Magie über Möglichkeiten verfügt Dinge und Menschen zu beeinflussen und zu

¹⁹ FREUD 1970, 257.

²⁰ FREUD 1970, 260.

²¹ FREUD 1970, 261.

verändern. Daher muss man die Figur dem Animismus zurechnen, die „ausgezeichnet war durch die Erfüllung der Welt mit Menschengestirnen, durch die narzißtische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge, die Allmacht der Gedanken und die darauf aufgebaute Technik der Magie, die Zuteilung von sorgfältig abgestuften Zauberkräften an fremde Personen und Dinge (Mana), sowie durch alle die Schöpfungen, mit denen sich der uneingeschränkte Narzißmus jener Entwicklungsperiode gegen den unverkennbaren Einspruch der Realität zur Wehr setzte.“²²

Mateo, einst ein Mensch wie jeder andere auch, wurde zum Menschengestirn indem er sich der schwarzen Magie zu wandte, die ihm die Macht gab, über andere Menschen, aber auch Dinge, Macht auszuüben. So sorgt er dafür, dass Xacobe sich krank und von irgendetwas undefinierbarem ergriffen fühlt²³, und dass der Brief bei demjenigen, der ihn in die Hand nimmt, ein ungutes Gefühl und auch ein Brennen auslöst²⁴. Ebenso manipuliert er die Sekretärin und steckt hinter Esmeralda.

Maestro Mateo ist zugleich auch der Tutor Xacobes, mit dem er sich im Park trifft und der auf Xacobe und sein Leben in seinem bösen Sinne einzuwirken versucht. Auch wenn Mateo selbst sich nicht als das personifizierte Böse, „la mera maldad“²⁵, sondern als ein mit Leere angefülltes Wesen ansieht, so ist er doch als solches zu betrachten. Vor allem in der Szene im

Park kommt dieser Wesenszug in ihm zum Vorschein, als er Celia und dann auch Ramírez nur allein durch seinen Blick, der in ihre Körper eindringt und ihnen jegliches Leben entzieht, töten will. Nur auf das Flehen Xacobes hin lässt Mateo von ihnen ab, so dass die beiden die tödlichen Wellen des Hasses, die von Mateo ausgehen, überleben²⁶.

DAS SYMBOL DER BRUDERSCHAFT

In einem ähnlichen Sinne ist auch das Emblem des Vampirfisches, das sich ebenfalls wie ein roter Faden durch den Roman zieht, zu betrachten. Das Zeichen, das sich im Säulengang der Kathedrale und auf den Briefen befindet, und das Xacobe als Ring am Finger trägt, ist das Symbol der Bruderschaft der Steinmetze, die die Kathedrale von Santiago de Compostela erbaut haben. Es stellt einen Vampirfisch dar, der in seiner Form, einem halbgeschlossenen Kreis, die Ewigkeit darstellt. Viele der Steinmetze glaubten an eine Religion, die die Steine verehrte, und die diesen Vampirfisch ebenfalls als Symbol benutzte.

Mit seiner Eigenart ein Vampirfisch zu sein, kann dieser Fisch auch zu den Wiedergängern gezählt werden. Denn Vampire sind klassische Wiedergänger die folglich ewig und auf Kosten anderer leben, ganz so wie Maestro Mateo.

DAS MOTIV DES AUTOMATEN

Das zweite hervorstechende Motiv, dass das Unheimliche in diesem Roman heraufbeschwört, ist das Motiv des Automaten. Nach E. Jentsch soll der Leser in diesem Fall an der Beseelung eines

²² DE TORO 2004, 263.

²³ DE TORO 2004, 176-177.

²⁴ DE TORO 2004, 38, 174, 274.

²⁵ DE TORO 2004, 360.

²⁶ DE TORO 2004, 227, 234-235.

anscheinend lebendigen Wesens zweifeln und umgekehrt daran, ob ein „lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“²⁷. Jentsch bezieht sich dabei auf den Eindruck, den Wachfiguren, Puppen oder auch Automaten hervorrufen können. Ihm zufolge entsteht die eigentlich unheimliche Wirkung daraus, dass man den Leser darüber im Ungewissen lässt, „ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe, und zwar so, daß diese Unsicherheit nicht direkt in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit tritt, damit er nicht veranlaßt werde, die Sache sofort zu untersuchen und klarzustellen“²⁸.

Der Dichter lässt den Leser somit anfänglich in Unsicherheit darüber, ob es mit einem beseelten oder unbeseelten Wesen bzw. einer beseelten oder unbeseelten Puppe zu tun hat, und folglich auch darüber, ob er sich in einer realen oder phantastischen Welt befindet²⁹, so dass er den Leser mit Hilfe dieser beiden Kunstgriffe in eine intellektuelle Unsicherheit stürzt³⁰.

DIE SEKRETÄRIN XACOBES ALS AUTOMAT

Im Roman verkörpert u.a. die Sekretärin Xacobes diese unheimliche Figur eines Automaten, denn mit ihrer unterkühlten und unnahbaren Art erscheint sie Celia wenig menschlich sondern eher wie eine belebte Statue aus Marmor:

Había algo en aquella mujer que se resistía a su ojo de escritora acostumbrada a reducir a la gente a personajes esquemáticos, a caracteres.

²⁷ FREUD 1970, 250.

²⁸ FREUD 1970, 250-251.

²⁹ FREUD 1970, 254.

³⁰ FREUD 1970, 256.

[...] No obstante, aquella mujer, allí delante sentada, tiesa ante su pantalla de ordenador, le resultaba opaca y refractaria a su mirada. Su vista resbalaba por ella, como si su superficie fuese de sustancia impenetrable y muerta, piedra blanda, y fuera todo de una pieza homogénea, sin otra cosa dentro. Los signos que veía en ella eran confusos, como si no fuese una persona particular sino una idea genérica, señora de mediana edad. Si buscaba en ella los atributos de mujer los encontraba, incluso de mujer hermosa y pálida, pero era como si en aquel cuerpo faltase algo previo, la emanación de la feminidad, de ese rasgo humano propio de las mujeres. Detrás de su mesa y delante de su ordenador le hacía pensar en una autómatas de carne, la Octavia del cuento de Hoffman. Una presencia humana incompleta. Tal vez era eso, su frialdad, quizá le faltaba el calor de la carne viva que hace que los poros desprendan el leve olor corporal, Ella no lo sabía decir en aquel momento, pero aquella mujer era como una figura bien esculpida en carne pálida, como una estatua, como un ángel de mármol que guarda un panteón.³¹

Dem Leser wird hier eine Figur präsentiert, die zwar als Mensch dargestellt ist, der jedoch zugleich Merkmale des menschlichen Daseins abgesprochen werden. So fehlt ihr jegliche menschliche Wärme und auch der Geruch, den jeder Mensch ausströmt. Zudem empfindet Celia sie als „presencia humana incompleta“³², einer Person, der etwas ganz entscheidendes fehlt, nämlich Leben. Daher fühlt Celia sich unwillkürlich an einen Automaten erinnert, denn auch wenn die Figur der Sekretärin wie ein ganz normaler Mensch agiert, so macht sie auf Celia doch den Eindruck, dass sie das, was einen Menschen ausmacht, nämlich die Seele, entbehrt.

³¹ DE TORO 2004, 20-21.

³² DE TORO 2004, 21.

In dem Leser wird in diesem Moment zuerst eine Irritation und dann eine intellektuelle Unsicherheit erweckt, so dass er sich zwangsweise fragt, ob die Sekretärin nun wie ursprünglich angenommen beseelt ist, oder, beeinflusst von Celias Beobachtungen, ob sie seelenlos und damit tot ist. Den Leser beschleicht nun ein unheimliches Gefühl, denn er hat sich vorher ja sicher gewöhnt, einen Roman der realen und nicht der phantastischen Welt zu lesen.

Das Gefühl, das mit der Sekretärin etwas nicht stimmt, wird in anderen Kapiteln noch verstärkt. Denn sie hält das von Celia geschriebene Drehbuch zurück, dass von Xacobe von großer Bedeutung ist³³, und übermittelt die Anrufe Celias nicht³⁴. Dass die Sekretärin in die unheimlichen Vorgänge um Xacobe verwickelt ist, wird auch deutlich, als Celia bei Xacobe im Büro anruft. Denn die Sekretärin wimmelt sie nicht nur ab, sondern verbietet Celia mit den Worten „No, no está. Y usted debería colgar ahora mismo y no volver a llamar ni intentar acercarse a él. Está causándole problemas.“³⁵ regelrecht Xacobe weiterhin anzurufen. Celia ist danach überzeugt, dass „aquella vívora estaba envuelta en la maniobra contra Xacobe“³⁶, eine Vermutung, die sich später auch bewahrheitet, denn schließlich wird die Sekretärin ja nur als Marionette von Maestro Mateo benutzt.

MAESTRO MATEO, EINE BESEELTE STATUE

Auch bei der Figur des Maestro Mateo, der seit Jahrhunderten versteinert sein

Dasein in einer kleinen Kapelle fristet, kommt das Motiv des Automaten zum Tragen. Er ist von einem Menschen aus Fleisch und Blut zu einer lebendigen Statue geworden, die nur noch von Leere erfüllt, und weder tot noch lebendig ist, denn er sagt:

Yo estoy sólo, fuera de todo lo humano. No me aborrezcas, espántate más bien, pues no es la mera maldad lo que hay en mí, es el vacío. Un vacío absoluto. El vacío está en mí y yo lo traslado conmigo. Este precio he pagado por escapar a la muerte, y por pretender seguir mi camino hasta el fin, sobrepasando el fin.³⁷

Maestro Mateo ist als Statue zwar beseelt und verfügt über die Fähigkeit des Denkens, kann aber keine Gefühle empfinden. So drückt er alles, was mit Emotionen zu tun hat, mit Hilfe von Konditionalsätzen aus, die Unmöglichkeit ausdrücken, denn er weiß zwar, welche Gefühle beim Menschen ausgelöst werden können, ist aber nicht in der Lage sie selbst zu empfinden:

Si tuviese sentimientos te odiaría, te llamaría churriana, puta, furcia..., tendría asco de tí, de tu carne.³⁸

und:

Si mi corazón no estuviese seco, tendría lástima de tantas cosas.³⁹

Maestro Mateo vereint in seiner Figur somit zum einen menschliche Eigenschaften wie das Denken, wird anderen auf der anderen Seite aber nicht gerecht, was seine Emotionslosigkeit beweist. Auch die Tatsache, dass er sich selbst weder als lebendig noch als tot,

³³ DE TORO 2004, 66.

³⁴ DE TORO 2004, 74.

³⁵ DE TORO 2004, 243.

³⁶ DE TORO 2004, 243.

³⁷ DE TORO 2004, 360.

³⁸ DE TORO 2004, 361.

³⁹ DE TORO 2004, 363.

sondern einfach nur als von Leere erfüllt, bezeichnet, lässt den Leser irritiert zurück. Dem Leser wird hierbei nämlich nicht klar, um was es sich bei der Figur des Maestro Mateo denn nun wirklich handelt. Sein Zustand kann daher nur ein Zwischending sein, was für den menschlichen Verstand des Lesers noch schwieriger zu begreifen ist. Denn für ihn gibt es zwischen den beiden komplementären Zuständen lebendig oder tot keine dritte Möglichkeit der Existenz.

DAS DREHBUCH CELIAS ALS VORHERSAGE

Interessant ist auch die Rolle des Drehbuchs, das Celia geschrieben hat und Xacobe zur Ansicht geschickt hat. Denn die Handlung des Drehbuchs scheint etwas mit Xacobe zu tun zu haben⁴⁰. Verstärkt wird dieser Eindruck bei Xacobe noch durch die Tatsache, dass seine Sekretärin das Drehbuch nicht sofort an ihn weitergereicht hat⁴¹, sondern scheinbar eher vermeiden wollte, dass er es zu Gesicht bekommt. Denn die Sekretärin wird von Maestro Mateo „ferngesteuert“, genauso wie er in Bezug auf Esmeralda, das Handy und die Briefe seine Finger im Spiel hat. So wird am Ende auch klar, was genau Xacobe mit dem Drehbuch verbindet: Das Drehbuch ist die Vorhersage seines Lebens.

Die Erkenntnis darüber wirkt auf den Leser wie ein kleiner Schock, denn die Frau, die sich diesen Plot ausgedacht hat, hat damit das Schicksal des Mannes, den sie liebt, besiegelt. Ob auch Celia dabei von Maestro Mateo beeinflusst wurde oder

ob es sich dabei um eine Vorahnung Celias handelte, wird nicht deutlich. Klar ist nur, dass es sich nicht um einen Zufall handeln kann, so dass der tragische Zusammenfall der Ereignisse unheimlich erscheint.

DAS WETTER ALS INDIKATOR DES HERANNAHENDEN UNHEILS

Ein anderes Element, das auf den Leser unheimlich wirkt, ist das Wetter, das mit der Gefahr korrespondiert. Denn immer, wenn unheimliche und gefährliche Situationen auftreten, stürmt es und der Regen fällt in Sturzbächen vom Himmel. Dies kann man z.B. bei der Szene im Park beobachten, bei der der Regen mit jedem Schritt, den Celia Xacobe und dem Bösen näher kommt, heftiger wird:

Y la lluvia cada vez era más fuerte y atravesaba la bóveda de ramas y brotes jóvenes, ella sentía que aquel aguacero le estaba destinado, que se dirigía a ella diciéndole «no puedes hacer nada, él tiene un destino y tú no puedes entrar en su vida. Vuelve a la superficie. No puedes arrancarlo de su infierno.»

Su testarudez, su obstinación, reapareció y la obligó a seguir. Una ráfaga de viento le dio vuelta al paraguas y la lluvia la golpeó hasta cegarla.⁴²

Dass das Wetter mit Maestro Mateos Tun korrespondiert, zeigt sich auch, als Celia bei Regen und Sturm zu der Kirche aufbricht, in der sie dann auf Maestro Mateo trifft. Erst als Mateo von der Glocke abgerufen wird und Celia langsam aus ihrer Starre erwacht, hört der Regen auf⁴³. Der Sturm legt sich also mit dem Abtreten Mateos, und mit ihm auch das ganze Unheil.

⁴⁰ DE TORO 2004, 101.

⁴¹ DE TORO 2004, 66.

⁴² DE TORO 2004, 226.

⁴³ DE TORO 2004, 357-264.

Auch andere Faktoren wie z.B. der anschlagende Hund⁴⁴ oder Celas Katze, die sich unter dem Bett verkriecht⁴⁵, muten unheimlich an. Denn Tiere reagieren wesentlich sensibler auf Gefahren als Menschen, so dass der Leser so schon auf die kommende Gefahr vorbereitet und eingestimmt wird.

ZUSAMMENFASSUNG

Suso de Toro hat mit seinem phantastischen Roman ein Werk geschaffen, das es ganz im Sinne Sigmund Freuds versteht, in dem Leser ein Gefühl des Unbehagens auszulösen. Vor allem mit dem Motiv des Doppelgängers und der damit verbundenen Angst vor dem Tod, das er mehrfach in verschiedener Ausprägung verwendet, aber auch mit dem Motiv des Automaten, das den Leser in eine intellektuelle Unsicherheit stürzt, hat er die beiden mit am unheimlichsten Motive gekonnt in seinem Roman umgesetzt.

Folglich kann man abschließend sagen, dass es dem Autor meisterhaft gelungen ist, mit nur zwei ausgewählten Motiven, die er vielfältig variiert hat, ein undurchsichtiges Geflecht aus mehreren unheimlichen Begebenheiten zu spinnen. Erst am Ende gelingt es dem Leser alle Fäden zu entwirren und das Geschehen Stück für Stück zu rekonstruieren, so dass die Zusammenhänge deutlich werden.

Suso de Toro hat damit ein Meisterwerk der phantastischen Literatur geschaffen, das aufgrund der Einbettung in die mystische Pilgerstadt Santiago de Compostela auch als Meisterwerk der

galicischen Literatur zu betrachten ist.

BIBLIOGRAFIE

PRIMÄRLITERATUR

- DE TORO, S., *Trece campanadas*, Barcelona 2004.

SEKUNDÄRLITERATUR

- FREUD, S., *Das Unheimliche*, in: Mitscherlich, Alexander (Hg.): „Psychologische Schriften– Studienausgabe“, Bd. IV, S. 241-274, Frankfurt/M. 1970.

⁴⁴ DE TORO 2004, 129.

⁴⁵ DE TORO 2004, 209.

**Suso de Toro, *Home sen nome, Xerais*
2006 [*Hombre sin nombre, Lumen, 2006*]**

Javier Gómez-Montero
Cristiana albertina, Kiel

Tras un cuarto de siglo de feroz mundialización los intereses particulares (económicos, políticos, etc.) amenazan desterrar a los valores sociales, y parece que el potencial de reconstitución crítica de la memoria europea que hacían esperar hitos históricos como la caída del muro de Berlín y del telón de acero no ha surtido suficiente efecto. Las heridas de Europa fueron tapadas, velozmente reprimidas por el orden neoliberal, y apenas sí restallan cuando discursos atentos a refrescar esa conciencia histórica del viejo continente suturan esas heridas, purgándolas y buscando cauterizarlas mediante su debate público. Exactamente eso significa el escándalo provocado por Günter Grass, cuyo autosacrificio ha inquietado a la sociedad europea en su totalidad en razón del proceso de rememoración nacional que su propia denuncia ha desatado en Alemania. A la vista del desperdicio de la ocasión de oro para indagar en su historia contemporánea, y tras las fatales consecuencias del 11.9.2001 y del 11.3.2004, también en España la literatura se reideologiza desoyendo las leyes de un mercado habituado al consumo de textos light. Mientras que un escritor como G. Grass – sujeto y portador de historia – reasume un compromiso con la sociedad conjurando los demonios de su propia biografía y quizá confiando en lograr contrarrestar los efectos de una globalización amnésica, no extraña que

otros escritores – hijos de esa generación que no vivió la guerra y por ello sólo testigos de las consecuencias de esa herencia – aire en en alta voz sus episodios silenciados o los más inquietantes de ella, para que no queden sumidos en el olvido del bienestar.

La literatura ha sido siempre incómoda por el poder innato a la ficción de narrativizar el presente, el pasado y el futuro. Tanto más cuando que el mero recuerdo no crea memoria hasta que se instala en un orden simbólico, que es el que ajusta el escritor de ficciones. Y justo eso es lo que plantea *Home sen nome*: el angustioso orden de los terribles recuerdos del impenitente protagonista, un pistolero falangista que da rostro, nombre e identidad a los responsables de las ejecuciones de 1936 partiendo de una gavilla de anónimos asesinos en Santiago de Compostela. La biografía del viejo terminal nonagenario que delira en un hospital compostelano y que a ratos lúcidos confiesa sus atroces crímenes en los frentes de la Guerra Civil y de la División Azul, también es una radiografía de la memoria de todo el siglo que bascula sobre el eje de los años treinta (al hilo de la formación de los Grupos de Asalto de la SS en Berlín), pero el texto también bosqueja el criptograma de la historia española durante el siglo XX al hilo de esos años del alzamiento y de la posguerra en Compostela, tomando además el pulso a las implicaciones de no pocos intelectuales en las primeras horas del régimen franquista. La convergencia de ciudades (Santiago y Berlín) y de frentes de guerra (Teruel y Rusia) supone una reduplicación de los espacios que permite interpretar el peninsular como

palimpsesto de un espacio europeo más vasto, y qué duda cabe de que el paso de republicanos, galleguistas, fascistas o de simples intelectuales por el Berlín de los años treinta (profusamente documentado en la novela) no es un dato anecdótico ni gratuito, sino debido a la condición de la capital germana de epicentro de las principales crisis que sacudieron a Europa durante el siglo XX.

La novela replantea la cuestión de la culpabilidad e inocencia de los herederos del terror fascista y del silencio de su memoria pactado por los agentes sociales (la psicografía del verdugo es en realidad la de la violencia y su olvido colectivo) y la propuesta del libro insinúa que los nietos de los paseados y los de sus verdugos de entonces tienen no sólo el derecho a conocer, sino también el deber de saber. Si estas cuestiones ya fueron debatidas durante décadas en Alemania y ahora – volviendo a Grass – son retomados y reformulados los términos de aquellas discusiones, sería lógico también que la memoria del orden de la guerra civil, la posguerra y sus derivaciones suscitase igualmente en España una reflexión sin ira. El texto ficcional de Suso de Toro abunda en ese debate nombrando obsesivamente a los protagonistas de la historia para rescatarlos del olvido, reconstruyendo detalles casi con la contundencia de un documental, evitando meras alusiones veladas y formulando explícitamente una toma de posición que no deja margen a la indiferencia, la ironía o a la suspensión del juicio crítico, a lo que nos había acostumbrado la postmodernidad. Y es que ya corren otros tiempos...

Las técnicas literarias y las estructuras textuales que articulan la novela, así como la constelación de los personajes y su lenguaje, atienden sin excepción a conseguir efectos dramáticos a partir del principio de concentración narrativa. Mientras que, por un lado, la conciencia dañada y dañina de un individuo focaliza la representación de la historia y la recuperación de su memoria, por otro lado, aparece también la ciudad de Santiago como sujeto colectivo portador y agente de esa misma historia o de su olvido. De hecho, el texto llega a pergeñar la historia oculta y reprimida de una ciudad sumisa, asfixiada por los agentes del poder y autocomplacida en sus mitos y leyendas identitarios. Es, en definitiva, la otra historia de la ciudad la que emerge en cuatrocientas páginas viscerales, es aquella historia que ni las instituciones ni los medios de comunicación dan a conocer, y la que la sociedad misma muchas veces prefiere callar: Ya es hora de que lo que silencie la sociedad y su desmemoria la vocean los escritores.

Los recursos literarios que dan relieve a esa historia silenciada son contundentes como ejemplifica el caso del tratamiento de las dos Marías, las hermanas Fandiño (que en realidad eran tres) hasta hace no muchos años habituales de rúas y plazas compostelanas. La novela, no obstante, pone en la picota la lectura folclorizante de esta leyenda urbana (sus paseos, su clamoroso porte y las inevitables suspicacias que siempre despertaron) sino que, bien lejos de ella, el motivo de las dos Marías es refuncionalizado desde una semántica más crítica, pues la perspectiva del viejo las reenfoca a través del fusilamiento de sus tres hermanos

anarquistas en el 36. Más adelante, el texto rememora en clave grotesca la inauguración de las estatuas de estas dos Marías en el parque de la Alameda con un discurso de G. Torrente Ballester, cuyo pasado falangista el viejo ya había testificado. Por cierto que el fantasma de Torrente recorre a trechos la novela, y su estela parece la huella de una relación intensa entre él y Suso de Toro, no es vano son ambos quienes con más originalidad han analizado y literaturizado la ciudad. *Trece badaladas* retomaba el perfil compostelano (a caballo entre mitos jacobinos e identidad burguesa) que había concebido Torrente, pero transformándolo a base de recontextualizar sus mitos en las inquietudes del siglo XXI, ahondando en los abismos de la existencia de sus actuales ciudadanos e ideando una dimensión perturbantemente fantástica para su topografía. Pero también se trata de una rivalidad, y así, p.ej., el pianista ciego que en *Fragmentos del apocalipsis* conocía todas las historias de Santiago es superado y transformado en el fatídico Tiresias que es el viejo y que resucita la historia oculta, la más siniestra de la ciudad. Pero al margen de ello aunque el cosmos narrativo de Suso de Toro se haya concentrado en los últimos años en Santiago, en *Home sen nome* se dilata la geografía novelesca gracias al corredor que ahora la une con Berlín.

Ya se comentó que el relato está radicalmente focalizado gracias al estatuto alucinatorio de los monólogos del viejo cuyos febriles delirios son registrados por su compañero de habitación (el Nano de *Tic-Tac* y de *Círculo*) y por la escritora Celia, sobre la que como en *Trece badaladas* recae un papel redentor. Así, una vez más

recurren estructuras míticas que apuntalan constantes de la escritura de Suso de Toro: el destino trágico del protagonista, su intencional redención por la mujer, el sacrificio de esta mediadora, el arquetipo del doble (encarnado ahora por dos hermanos, nuevos Caín y Abel), la culpa y la inmolación gratuita de un protagonista marcado siniestramente por el drama de su agónica existencia... La activación de esos arquetipos inscriben en el texto una dimensión de lo sagrado, vehiculada a través de un esquema compositivo que retoma el de la confesión sacramental (desde el examen o recuerdo de culpas hasta su enunciación) y que culmina en la expiación de ésta. El texto, no obstante, deja en las manos del lector el veredicto sobre esa cuestión: ¿Merece el viejo la absolución? Así como a la composición de otras novelas cuyas subyacen mitologemas religiosos e incluso prácticas de piedad del catolicismo (baste recordar los misterios del Rosario en *Tic-Tac*), ahora se acentúa la estructura dramática hasta perfilarse los contornos del drama barroco – y hasta del auto sacramental – en el que la vida adquiere también el estatuto de representación. Si este sería el sentido más profundo de las citas calderonianas, el de las referencias a la *Eneida* se justifican por el *descensus ad inferos* del protagonista de la mano de su sibila (Celia), sin olvidar que el marco situacional de la trama transcontextualiza paródicamente la de *La montaña mágica*, manteniéndose, no obstante, el paradigma de la novela de ideas tan propia de Th. Mann. Así pues, el mapa de referencias sucintamente bosquejado transparenta a las claras la ambición del planteamiento poético de la obra.

Valga por último insistir en el planteamiento moral del libro que es espeluznante e incisivo y gracias al que el texto entronca con la escritura más radicalmente comprometida con la sociedad contemporánea y su conciencia histórica. Si ese compromiso o *engagement* hizo a autores como Juan Goytisolo buscar la periferia, y a otros como Thomas Bernhard (cuya tendencia a la monologuización es compartida por Suso de Toro) instalarse en la marginalidad, la sesgada escritura de éste – forjada en la minorización cultural – emerge en esta novela con la violencia necesaria para no dejar indiferente al lector al tiempo que, por su radical humanismo, supera las fronteras de Galicia o de España y alcanza una dimensión universal a partir de la narrativización de la historia local y rescatando del olvido la memoria colectiva con los incisivos recursos de una fábula dotada de profunda tracción dramática. La memoria del siglo XX que se plasma en el texto ayuda a repensar el futuro inmediato de una sociedad demasiado hábil y capaz de olvidarse de sí misma. En ese sentido el viejo monstruo protagonista de la novela es no sólo una alegoría de las atrocidades del siglo XX en España y Europa, sino que pretende ser un revulsivo de su reconstrucción ante la vertiginosa pérdida de memoria de nuestra sociedad, ya globalizada sin remedio.

Suso de Toro ha apostado en esta novela por auscultar despiadadamente el pasado de ésta para revolver en su futuro, de ahí que no sorprenda que la acidez del discurso literario afecte también a las ambivalencias del *orden de la nación* de modo que aunque quede reivindicada en

la novela la vigencia de los programas nacionalistas del siglo XX en Galicia, al mismo tiempo son negadas las opciones de futuro de toda ideología mesiánica bajo invocaciones nacionales a pesar de tanta sangre vertida en su nombre. La fuerza corrosiva del ideograma postnacionalista subyacente al libro parece situar el futuro antes en la sociedad que en la nación, si bien quien haya seguido la trayectoria de este escritor sabe que su obra sigue entendiéndose en los términos de una indagación autocrítica del sujeto *tout court*, tanto los individuales como los colectivos.

**Flavia Company, *La mitad sombría*.
Drei Individuen auf der Suche nach dem
Glück**

Marie-Christine Speck
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Cualquier vida, en cualquier momento, por cualquier razón, puede atravesar un umbral invisible y penetrar en la mitad sombría del mundo. En esa dimensión, que acecha constantemente, se pierde todo lo que se ha tenido, se deja de creer en todo cuanto se ha creído, se vuelven irreconocibles los espacios, los tiempos, las presencias y proyectos que aparecían como seguros y definitivos. Algo, Ename y Jacobo –dos mujeres y un hombre– son los tres personajes que Flavia Company ha creado en su novela para invitar al lector a viajar por este lado oscuro de la realidad, en el que la vida se convierte en inhóspita supervivencia.

Biographien mit Brüchen werden angekündigt auf dem Einband der im März 2006 in Barcelona erschienenen Erzählung „La mitad sombría“ von Flavia Company. Sie zeichnet Menschen, die plötzlich auf der Schattenseite des Lebens stehen - und diese Welt des Schattens unterscheidet sich allzu sehr von der des Lichts. In der Welt des Schattens zählt nichts mehr, was einmal zählte, in dieser Welt ergibt nichts mehr einen Sinn, was einmal sinnvoll zu sein schien. Company, deren Name das englische Wort für „Gesellschaft“ darstellt und somit als Programm für diesen Interpretationsansatz angesehen werden kann, überlässt ihre Kreaturen im Schattendasein denn auch nicht der absoluten Einsamkeit, sondern fügt die drei Individuen Algo, Ename und Jacobo zu einer Gemeinschaft zusammen. Ihr gemeinsames Ziel ist es, einen Schatz zu finden.

Die Anordnung dieser drei Figuren zueinander soll im Zentrum dieser Untersuchung stehen.

Dazu wird zunächst ein kurzer Überblick über die Autorin und den Handlungsverlauf des Werkes gegeben, der die Verstehensgrundlage für die anschließende eingehende Betrachtung der Figurenkonstellation liefern soll. Diese wird, in Analogie zur Struktur des Werkes, in drei Schritten erfolgen. Im ersten Schritt sollen die wesentlichen Charaktereigenschaften anhand der Vorgesichten der einzelnen Individuen herausgearbeitet werden. Anschließend, im zweiten Schritt, soll die Begegnung zwischen den drei Protagonisten beleuchtet und dabei der Fragestellung nachgegangen werden, was die drei Einzelschicksale zu einer Gemeinschaft zusammenfügt und welche Gestalt dieses Kollektiv annimmt. Was treibt die Figuren zu ihren Handlungen und welche Rolle spielen dabei die Interaktionen innerhalb der Gruppe? Der dritte Schritt vergleicht die Zustände vor und nach der gemeinsamen Suche nach dem Glück. Welche Figuren verändern sich auf der Suche, welche gehen unverändert aus ihr hervor?

Im Zuge der Arbeit soll dargelegt werden, dass das folgende leitmotivisch in der Erzählung verarbeitete und scheinbar unlösbare Rätsel auf der Ebene der Figurenkonstellation sehr wohl zu einer Lösung geführt werden kann:

Primero, tres puntos, separados entre sí por espacios como dos centímetros. Debajo, otros tres, a igual distancia, componiendo entre todos una figura semejante al seis de dominó. Tres de ellos eran tres fuentes, y los otros tres, tres pueblos. El problema consistía en hacer partir de cada fuente tres conducciones de agua que surtiesen a los tres pueblos. Cada pueblo debía recibir tres ramales, uno de cada una de las fuentes, sin que ninguno de ellos se

cruzase con otro (...) Ahora tengo que anotar a la luz del mediodía que sé bien que el problema no tiene solución.¹

DIE AUTORIN FLAVIA COMPANYY

Flavia Company, zeitgenössische spanische Schriftstellerin, wird 1963 in Buenos Aires in Argentinien geboren. Seit 1973 lebt sie in Barcelona. Dort studierte sie spanische Philologie an der Universidad Autónoma. Sie erweist sich jedoch nicht nur sprachlich, sondern auch musikalisch als talentiert. So erlernte sie das Klavierspiel auf hohem Niveau am Conservatorio Superior de Música del Liceo und stellte ihre Vielseitigkeit mit ihrem Mitwirken in einem Orchester, in dem sie Klarinette spielt, unter Beweis.²

Heute äußert sich diese Vielseitigkeit in verschiedenen Tätigkeiten sowohl als Literaturübersetzerin als auch als Journalistin. Als solche schreibt sie aktuell für *El periódico de Catalunya* und präsentiert die Kultursendung *B 360°* auf dem Kanal Barcelona Televisió. Ihre schriftstellerische Tätigkeit übt sie seit nunmehr zwei Jahrzehnten mit hoher Produktivität aus. So debütiert Flavia Company als Autorin im Jahre 1987 mit *Querida Nélida*. Es folgen zahlreiche weitere Werke in spanischer wie katalanischer Sprache, darunter 1989 *Fuga y contrapuntos*, 1996 *Luz de hielo* und *Dame placer* im Jahre 1999. 1997 wird ihr literarisches Schaffen mit dem Premio Documenta für das Werk *Ni tú, ni yo, ni nadie* gewürdigt.³

¹ CHACEL 2006.

² Vgl. <http://www.escriptoras.com/escriptoras/escritora.php?i=161> (Zugriff 09.03.07).

³ Vgl. <http://www.cccb.org/kosmopolis/K06/cast/participants/flavia.htm> (Zugriff 09.03.07).

Ihre jüngste Veröffentlichung stellt das dieser Untersuchung zugrunde liegende Werk *La mitad sombría* dar, in dem auch die oben erwähnte Leidenschaft der Autorin zur Musik Ausdruck findet.

HANDLUNGSVERLAUF

Die Erzählung präsentiert zunächst die drei Figuren in ihrer Individualität mittels ihrer Vorgeschichten. Jacobo, ein fünfzehnjähriger Jüngling, wächst unter der Tyrannei seines Vaters heran. Die Familie ist zutiefst gespalten, wie zwei Parteien stehen sich der alles dominierende Vater mit der durch die väterliche Komplizenschaft privilegierten Schwester Charo und die der Resignation verfallene Mutter mit Jacobo gegenüber. Unter Wahrung des schönen Scheins einer gutbürgerlichen Familie erfährt der vom Vater ungeliebte Sohn hinter der Fassade anstatt familiärer Geborgenheit lediglich Unterdrückung und Willkür und muss schließlich dem grausamen Ereignis beiwohnen, als sein Vater seine Mutter mit einem Staubsauger umbringt. Die zweite Geschichte ist die der Laura Jáuregui, erfolgreiche Pianistin, die nach einem ihrer Konzerte mit dem plötzlichen Herzinfarkt ihrer über alle Dinge geliebten Mutter konfrontiert wird. Es folgt eine lange Zeit des Hoffens und Bangens am Krankenbett, in der ihre Karriere völlig in den Hintergrund tritt. Am Ende der Ungewissheit steht der Tod.

Die letzte Geschichte erzählt von einem allein erziehenden Vater eines lebensfrohen kleinen Mädchens. Weil er die Unbekümmertheit seiner Tochter nicht durch die Bekanntschaft der in seinen Augen verrückten Mutter trüben will, gibt er vor, sie sei verstorben – eine An-

nahme, die seine Tochter nie hinterfragt und bestens in die Lebensphilosophie des Kindes passt, aus der auch der Vater Freude und Optimismus zieht: Die Wahrheit sucht man sich selbst aus.

Der zweite Teil, Kernstück der Erzählung, spielt sich auf der Straße ab. Der Titel „El cuaderno de Algo“ verrät, dass es sich um die Erinnerungen einer Person handelt, die hier präsentiert werden. Es stellt sich heraus, dass Algo identisch ist mit der Pianistin Laura Jáuregui aus dem ersten Teil. Sie hat nicht nur ihre Mutter, sondern auch ihren Onkel durch den Tod verloren. Darüber hinaus kann sie auch auf ihre beste Freundin nicht mehr zählen, so dass auch diese Bezugsperson im übertragenen Sinne tot ist. Hinzu kommt eine plötzlich auftretende Krankheit, die eine Hälfte ihrer Sicht raubt. Die ehemals erfolgreiche Pianistin muss ihre Karriere aufgeben und landet als Obdachlose auf der Straße.

Dort trifft sie auf Ename, ebenfalls obdachlos, nicht aber ohne Lebensmut. Ename ist die fröhliche Tochter des allein erziehenden Vaters. Sie macht Algo mit Jacobo bekannt. Die drei Randexistenzen verfolgen ein gemeinsames Ziel: Sie suchen einen Schatz, den sie im Parque Central vermuten. Mit vereinten Kräften versuchen sie, die codierte Schatzkarte zu dechiffrieren. Doch als sie im Begriff sind, das Rätsel zu lösen und den Schatz zu ergreifen, erweist er sich als nicht existent.

Indem das gemeinsame Vorhaben verpufft, wird auch ihre Gemeinschaft gesprengt. Für Ename hält das Leben eine angenehme Überraschung bereit: Sie trifft auf ihre Mutter, die sie in die Welt des Lichtes zurückführt. Sie wird Unternehmerin, gründet eine Organisation,

die sich um Obdachlose kümmert. Jacobo dagegen gerät noch tiefer in die Dunkelheit. Er erhält einen Brief von seiner Schwester Charo, die Unmögliches unternommen hat, um jegliche verwandtschaftliche Beziehung zu ihrem Bruder, dem Mörder ihres Vaters, zu kappen. Mit diesem Brief wird er von der Welt für verrückt erklärt und als hoffnungsloser Fall in eine psychiatrische Klinik eingeliefert.

Algo nimmt am Ende wieder ihren ursprünglichen Namen Laura an, jedoch ist sie dazu erst imstande, als sie sich die rechte Hand amputiert, um endgültig mit ihrer Karriere als Pianistin abzuschließen. In eben dem Moment der Amputation erlangt sie das zur Hälfte verlorene Augenlicht zurück. Laura findet Arbeit in der Organisation ihrer Freundin Ename, ihr Erinnerungs-Heftchen aus der Zeit als Obdachlose wird von zwei Regisseurinnen heiß begehrt als Grundlage eines Drehbuchs.

DREI INDIVIDUEN

Aus der Skizzierung des Handlungsverlaufs gehen bereits etliche Charakteristika der drei zentralen Figuren hervor. Dennoch soll im Folgenden jedes einzelne Individuum eingehend charakterisiert werden, um eine Grundlage zu schaffen für die anschließend zu beleuchtenden Interaktionen zwischen den Figuren.

Jacobo ist in erster Linie Opfer. Er wird zum Opfer seines tyrannischen Vaters, in dessen Gunst leider nicht er, sondern seine Schwester steht. Gerade diese Tatsache gestaltet die Charakterisierung Jacobos so extrem schwierig. Denn legt man das Kapitel unter der Überschrift

„Jacobó“ zugrunde, so stößt man unweigerlich auf einen Bericht, der durchweg in der zweiten Person verfasst ist:

¿Has traído lo que te encargué?
Santo cielo, otra vez lo has olvidado, prepárate para lo que te va a caer encima, más que el mundo, una sarta de puntapiés, o peor aún su desprecio de nuevo en forma de muecas y de discursos. Si es que eres idiota, Jacobo, te lo tiene dicho, eres un inútil y lo has sido siempre.⁴

Mit diesen derben Worten wird „*La mitad sombría*“ eröffnet, ja diese verbale Härte wird sogar auf den Einband des Werkes in der Ausgabe „DVD Ediciones“ projiziert. Die Passage gleicht einem Gewitter: die Frage nach der Pflichterfüllung schlägt ein wie ein Blitz und zieht einen langen, lauten und beängstigenden Donner in Form von Flüchen und Drohungen nach sich, bis hin zur vernichtenden Feststellung, ein Nichtsnutz zu sein.

Doch wer spricht hier eigentlich? Die Anführungszeichen der Frage markieren eindeutig ein Zitat. Der Einschub „Jacobó“ in den darauf folgenden Drohgebärden, die nicht in wörtlicher Rede stehen, entlarvt ihn als Adressaten der Äußerungen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Jacobo nicht nur der Adressat, sondern auch der Urheber dieser Worte außerhalb der wörtlichen Rede ist, denn nur ein innerer Vorgang rechtfertigt, die Rede nicht ebenso in Anführungszeichen zu setzen. Ein innerer Monolog? Diese Möglichkeit scheint zunächst ausgeschlossen, weist doch die zweite Person vielmehr auf einen Dialog als auf einen Monolog hin.

Bei intensiverer Betrachtung spiegelt allerdings eben diese zwielfichtige und un-

schlüssige Präsentation Jacobos seine Persönlichkeit wider. Der Jüngling kennt kein „Ich“, er selbst ist „Du“. Die Ursachen für dieses eindeutig pathologische Selbstkonzept liegen auf der Hand. Unter einem Vater, der die Familie tyrannisiert wie ein Diktator sein Volk, hat der Heranwachsende nie die Möglichkeit, „Ich“ zu sagen, nicht einmal zu fühlen:

¿Eres capaz de sentir algo? Casi no te da tiempo, porque tienes que pasarte el rato pensando en no cometer errores, en no hacer nada que no le guste, para no provocarlo. Aunque sea inútil el intento.⁵

Stets fühlt Jacobo eine Instanz über sich, die es vor allen anderen Dingen zufrieden zu stellen gilt. Für die Regungen des „Ichs“ in Form von Gedanken oder auch nur Gefühlen bleibt kaum Zeit.

Die fehlenden Anführungszeichen in den eingangs zitierten Drohgebärden, sowie die ausschließliche Präsentation seiner Geschichte in der zweiten Person, weisen darauf hin, dass diese übergeordnete Instanz keineswegs mehr nur durch die Person des Vaters dargestellt wird. Sie ist vielmehr in der Persönlichkeit Jacobos selbst verankert, durch jahrelange Unterdrückung hat der Junge alle Erwartungen und Schmähungen seines Vaters internalisiert, so dass – siehe oben – eine Frage von außen ausreicht, um den gesamten Donner des Tadels im Innern ab-zuspulen.

Jacobó ist psychisch krank, und zwar schon lange vor seiner Einlieferung in die psychiatrische Klinik. Der internalisierte Vater verdrängt sein Ich, macht jegliche Art von Persönlichkeitsentfaltung unmöglich. Der kritische Verstand kann somit nicht wachsen und verküm-

⁴ COMPANY 2006, 17.

⁵ COMPANY 2006, 25.

mert, weil sämtliche Entscheidungen, sei es im Sinne eines Befehls, sei es im gut gemeinten Sinne von Beratung, abgenommen werden:

Siempre es el tipo quien elige, no sólo lo suyo sino también lo de los demás, porque él sí que sabe ver la diferencia entre lo mejor y lo inmejorable.⁶

Die Entscheidungen, seien sie noch so banal, trifft stets für alle Beteiligten der Vater.

Die Unmöglichkeit von Optionen trägt zur Radikalisierung Jacobos bei. Druck erzeugt Gegendruck, nicht nur auf dem Gebiet der Physik, sondern auch in der menschlichen Interaktion. Welche Auswirkungen ein solcher äußerer Druck ohne jede Rücksicht auf die Gefühle der jeweiligen Kreatur haben kann, wird ebenfalls an der Geschichte Jacobos deutlich, der eben nicht Opfer bleibt, sondern Täter wird, und zwar Mörder seines Vaters: „A veces me pregunto cómo fui capaz de matar a alguien, cómo soy capaz de no haberme arrepentido aún [...]“.⁷ Der reulose Verbrecher weiß nicht, was ihn von der Opfer- in die Täterrolle gestoßen hat, er hat also unterbewusst gehandelt. Dieses Muster legt die Vermutung nahe, dass es die der Kontrollinstanz entgegenstehenden menschlichen Triebe sind, die ihn zum Töten befähigen. Die jahrelang unterdrückte Gefühlswelt bahnt sich einen Weg und bricht mit Gewalt heraus. Den aufmerksamen Leser indes überrascht dieser Rollenwechsel nicht, werden doch schon in der Eingangsgeschichte Phantasien offenbart, die die Befreiung aus der Diktatur des Vaters herbei sehnen:

⁶ COMPANY 2006, 21.

⁷ COMPANY 2006, 136.

El dinero importa. Si no lo tienes no eres nadie. El dinero será tu primer objetivo. ¿Y qué vas a hacer con tanto dinero? Dar envidia a tu hermana. Y alejarte de tu padre. [...] Llegarás a ser el informático más innovador del planeta. Inventarás un nuevo lenguaje, otra dimensión. Nadie podrá vivir desconectado de tu cerebro artificial. El mundo caerá rendido a tus pies.⁸

Der unterjochte Jacobo träumt von einem anderen Leben. Das Geld sieht er als Bedingung an, um seiner gegenwärtigen Situation zu entfliehen, jedoch nicht etwa um weit weg zu fahren und sein eigenes Leben zu führen, sondern um den Neid seiner Schwester zu erregen und sich seines Vaters zu entledigen. Er will den Spieß also umdrehen, keineswegs aber beabsichtigt er ihn zu durchbrechen. Vielmehr möchte Jacobo an die Stelle seines ungeliebten Vaters treten. Ihm soll die Welt zu Füßen liegen, wie die Familie – wenn auch unfreiwillig – dem Vater zu Füßen liegt. Die kleine Träumerei beweist, wie sehr er Sohn seines Erzeugers ist.

Jacobo befindet sich also in einem unerträglichen Spannungsverhältnis zwischen der kontrollierenden Instanz seines Vaters und dem eigenen Trieb, sich dem äußeren Druck zu widersetzen, um selbst Druck ausüben zu können. Die Spannung entlädt sich im Mord, der zwar die unterdrückende Person beseitigt, nicht aber dessen internalisiertes Wertesystem. Dieses wird, wie unten dargelegt wird, das Verhalten Jacobos stets bestimmen.

ENAME

Das Gegenteil von Jacobo stellt Ename dar. Ohne ihren Namen zu nennen wird

⁸ COMPANY 2006, 27.

sie im ersten Teil des Buches ihrerseits vorgestellt in ihrem Leben vor der Obdachlosigkeit, das sie nicht in einer kompletten Familie, sondern alleine mit ihrem Vater verbringt. So ist schon die familiäre Ausgangssituation entgegengesetzt zu der von Jacobo; im Laufe der Geschichte sollen sich ihre Schicksale immer weiter voneinander entfernen. „La herencia genética brota como las setas: de golpe y en el lugar más inesperado.“⁹ Nach dieser Theorie des Vaters von Ename, die er in einem Moment aufstellt, als seine Tochter in ihm Erinnerungen an ihre Mutter weckt, verhält sich das Erbgut in einem Menschen wie sprießende Pilze, die plötzlich und unerwartet aus dem Boden schießen. Plötzlich und unerwartet taucht gegen Ende der Erzählung auch die tot geglaubte Mutter Enames auf. Ebenfalls plötzlich und unerwartet erhält Jacobo den Brief von seiner Schwester, in dem sie mitteilt, alle verwandtschaftlichen Beziehungen durch entsprechende medizinische Maßnahmen gekappt zu haben. Der Satz kann also als Vorausdeutung sowohl für Ename als auch Jacobo in Bezug auf die Familiensituation gelesen werden.

Doch nicht nur die äußeren Umstände der beiden Figuren sind konträr, es sind vor allem ihre Charakterzüge. Denn während oben herausgestellt wurde, dass Jacobo keine Wahlmöglichkeiten hat, so wählt bereits die kleine Ename sorgsam aus, was es sich zu merken lohnt und was nicht: „...le decía lo que habían intentado enseñarle y lo que ella en realidad había aprendido. A su hija no le gustaba sabérselo todo: elegía.“¹⁰

Sie wählt nicht nur aus, was sie lernen will, sie wählt selbst die Wahrheit: „Más aún, le dije que la verdad era algo que se escogía.“¹¹ Wenn diese kindliche Philosophie auf den ersten Blick auch absurd erscheinen mag, ist sie dennoch eine Philosophie der Sorglosigkeit und damit des Glücks, wie das Beispiel ihres Vaters zeigt. Angeregt durch die Beliebigkeit und Unbekümmertheit seiner Tochter illusioniert er sich über seinen Gesundheitszustand, um die ihm verbleibende Lebenszeit glücklich zu erleben.

Sean pensaba a menudo en lo que le había dicho la hija: la verdad es algo que se escoge. Decidió creer que el dolor de pecho era una flor que le crecía en el corazón, un pez que buceaba en las venas, un botón desordenado, el dardo que da sentido a la existencia hasta que acierta en la diana y se lo quita todo de golpe.

El hombre decidió olvidar que la vida era frágil y pensar en ella como en un velero fondeado: seguro hasta que se hace de nuevo a la mar.¹²

Die Metapher des Segelschiffes illustriert die Philosophie des Mädchens, angewandt auf das gesamte Leben. Denn anstatt stets die Unsicherheit und Vergänglichkeit zu fürchten, zieht er die Vorstellung vor, das Leben gleiche einem fest verankerten Segelschiff, wohl wissend, dass es dazu bestimmt ist, eines Tages wieder in See zu stechen. Der gleiche Inhalt wird durch das Bild des Pfeils im Anflug auf die Zielscheibe übermittelt: Der schwarze Punkt in der Scheibe stellt zugleich Ziel- und Endpunkt des Fluges dar. In dem Moment, da der Pfeil eintrifft, verliert dieser magische Punkt seine Anziehungskraft und seinen

⁹ COMPANY 2006, 47.

¹⁰ COMPANY 2006, 43.

¹¹ COMPANY 2006, 44.

¹² COMPANY 2006, 48.

Sinn – eine Einsicht, die, siehe unten, als Vorausdeutung auf die Schatzsuche zu lesen ist.

In jedem Fall ist es eine Einsicht, die aus der kindlichen Philosophie Enames hervorgeht, eine Philosophie, die sich auf die eigene, bewusste Entscheidung gründet. So ist in zuletzt zitierter Textstelle, die auch als Essenz aus Enames Lebensprogramm anzusehen ist, gleich zweimal das Verb „decidió“ zu lesen. Darüber hinaus bietet sie eine reichhaltige Bebilderung, die zweifelsohne der gut ausgeprägten Vorstellungskraft der Tochter entspringt:

Su fuerte... era la imaginación. Ninguna invención se le resistía. El padre pensaba que, así, estaba salvada. Cuando no queda nada en la vida a lo que aferrarse, todavía espera, intacto, el gancho de la invención.¹³

Ename Ename fällt bereits als Kind ob ihrer blühenden Phantasie auf, eine Eigenschaft, die ihr Vater schon früh als Chance erkennt. Denn wenngleich alles im Leben seiner Tochter genommen werden sollte, bleibt die ihr doch die Phantasie. Wie oben dargelegt, lässt der Vater sich von eben dieser Stärke der Erfindung seiner Tochter inspirieren und macht sie sich schließlich im eigenen Leiden zunutze.

Insofern kann festgestellt werden, dass Ename, ganz im Gegenteil zu Jacobo, ihren Vater „erzieht“, oder zumindest einen erzieherischen Einfluss auf ihn hat. Schließlich ist das Kapitel, in dem sie und ihre Vorgeschichte dargestellt werden, mit „El hombre madre“ betitelt. In den vorangegangenen Kapiteln war die Überschrift stets identisch mit der Person, die geprägt wurde. In diesem Sinne

wäre es falsch, das Kapitel nach Ename zu benennen, da sie keineswegs die Person ist, die geprägt wird. Sie prägt selbst und ist damit – im Vergleich zu den anderen beiden Figuren – Subjekt statt Objekt. Eine kontrollierende Instanz, die ihr Verhalten nachhaltig bestimmt, ist ihr denn auch ob ihrer „Erziehung“ fremd. Durch ihre enorme Phantasie und Selbstbestimmung, wird sie zu einer ausgesprochen starken und bestimmenden Persönlichkeit, die sie auch oder gerade auf der Straße noch darstellt.

ALGO

Sind Ename und Jacobo in ihren jeweiligen Vorgeschichten konträr gezeichnet und als Gegensätze relativ eindeutig auszumachen, so stellt einen die Positionierung der dritten und möglicherweise entscheidenden Hauptfigur Algo vor Probleme, die schon bei ihrer Benennung beginnen. Soll hier von Laura oder von Algo gesprochen werden? Laura ist ihr Name im ersten Teil, der maßgeblich dieser statischen Charakterisierung zugrunde liegt, und als Laura schließt sie auch die Erzählung ab. Da sie jedoch zum Großteil als Algo mittels ihres Erinnerungsheftchens ihre Erlebnisse auf der Straße präsentiert, soll sie auch in dieser Untersuchung im Interesse der Einheitlichkeit Algo genannt werden.

Die Unbeständigkeit bei der Benennung deutet darauf hin, dass die Charakterisierung keineswegs eindeutig ist, sondern dass vielmehr auch Algos Charakter von Unbeständigkeit geprägt ist. Schließlich ist sie selbst diejenige, die diese Umbenennung vornimmt: „Tiempo atrás se había bautizado: ‚Me llamaré Algo‘. Más que decirlo. Lo pensó. Se llamaría Algo y olvidaría poco a poco las

¹³ COMPANY 2006, S. 46.

cosas.“¹⁴ Laura ändert ihren Namen in Algo, um vergessen zu können, um nach dem schmerzlichen Verlust ihrer engsten Angehörigen ein neues Leben beginnen zu können. Der Charakter, der das Erinnerungsheftchen verfasst, ist also, wie durch die Namen angedeutet wird, nicht identisch mit Laura. Zu einschneidende Erlebnisse trennen die beiden voneinander. Zu unterschiedlich sind die Welten, in denen sie sich bewegen, Laura in der blendenden Welt des (Rampen-)Lichtes und Algo in der düsteren Welt der Obdachlosigkeit.

Algo ist von einem in das andere Extrem abgestürzt, mit der Geschwindigkeit des freien Falls, bei dem ihre alten Gewissheiten abhanden gekommen sind:

La última nota coincidió con el primer aplauso. Sentí que en la garganta se me agolpaban todas las horas de estudio, todos los sacrificios, los desvelos, las desesperaciones. Sé que pensé 'lo merezco, éste es el pago justo'. Lo pensé como si en este mundo hubiera realmente cosas justas, cuando la justicia de las cosas no es más que un punto de vista, un interés pequeño por humano, alejado de las grandiosas causas del universo.¹⁵

In der Beschreibung ihrer Gefühle bei einem ihrer erfolgreichen Konzerte distanziert sich Algo im Nachhinein deutlich von der Auffassung, der Applaus sei der gerechte Lohn für die Mühe und Arbeit, die sie in das Klavierspiel investiert hat. Nach den aufwühlenden Erfahrungen des sowohl menschlichen als auch materiellen Verlustes kann sie nicht mehr an die Gerechtigkeit glauben. Dieser Eröffnungsparagraph zur Vorgeschichte Algos steht daher stellvertretend für ihr in Unordnung geratenes

Weltbild nach den schweren Schicksalsschlägen.

Viel ist darüber hinaus denn auch nicht über die Eigenschaften Algos vor dem Sturz zu lesen. Ihre Präsentation konzentriert sich eher darauf, die Tragweite des Verlustes der Mutter zu veranschaulichen, die durch die weiteren Verluste noch potenziert wird: „Pero mi madre no es mi familia. Ella es el bote salvavidas, el velero que lo contiene, el mar que surca y el cielo bajo el que lo hace. Es la suma.“¹⁶ Für Algo stellt ihre Mutter die Gesamtheit aller Dinge dar, wie die Metapher aus dem Bereich der Schifffahrt eindringlich veranschaulicht. Dabei fällt auf, dass die Vergleichsgegenstände jeweils an Größe und Bedeutung zunehmen. Fast entsteht der Eindruck, es existiere kein geeignetes Bild, das die unermessliche Bedeutung der Mutter widerspiegeln könnte.

Dennoch, schlussendlich, wünscht Algo den Tod ihrer geliebten Mutter förmlich herbei:

Pero mi madre no es mi familia. Ella es el bote salvavidas, el velero que lo contiene, el mar que surca y el cielo bajo el que lo hace. Es la suma.¹⁷

Für Algo stellt ihre Mutter die Gesamtheit aller Dinge dar, wie die Metapher aus dem Bereich der Schifffahrt eindringlich veranschaulicht. Dabei fällt auf, dass die Vergleichsgegenstände jeweils an Größe und Bedeutung zunehmen. Fast entsteht der Eindruck, es existiere kein geeignetes Bild, das die unermessliche Bedeutung der Mutter widerspiegeln könnte.

¹⁴ COMPANY 2006, 53.

¹⁵ COMPANY 2006, 31.

¹⁶ COMPANY 2006, 35.

¹⁷ COMPANY 2006, 35.

Dennoch, schlussendlich wünscht Algo den Tod ihrer geliebten Mutter förmlich herbei:

Que se muera. Ya." Veredicto: culpable. ¿Cómo puedo desear que se muera? Bestia bárbara, animal sin sentimientos. Puta desagradecida. Miserable. Mierda. "Es que no puedo más. Tiene que terminar". ¿No me da vergüenza? Tengo que resistir. No puedo claudicar antes que ella. Sólo me tiene a mí. Pero no me quedan fuerzas.¹⁸

Algo äußert, gekennzeichnet durch die Anführungszeichen, ihre Mutter möge endlich aus dem Leben scheiden, weil sie das Bangen nicht länger ertragen könne. Sie zieht an diesem Punkt, zermürbt durch eine zähe Periode des Hoffens und des Bangens, eine tragische Gewissheit der unerträglichen Ungewissheit vor. Diese Aussagen kann sie jedoch keineswegs unangefochten treffen. Denn neben der wörtlichen Rede stehen die Gedanken, die einen inneren Kampf mit dem Skrupel ausdrücken: Wie kann Algo wünschen, was sie fürchtet?

Die Passage erscheint paradox, doch ist sie gerade aufgrund dieser Tatsache als Schlüsselstelle zu bewerten beim Versuch Algo an dieser Stelle in Relation zu ihren späteren Freunden Jacobo und Ename zu setzen. Denn während Jacobo ausschließlich in Kategorien des „Du“ denken kann und dadurch völlig fremdbestimmt wird, stellt die sorglose Ename vielmehr diejenige dar, die bestimmt. Algo dagegen befindet sich im Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Polen, wenn sie im oben zitierten Kampf auf der einen Seite den Tod der Mutter wünscht, um selbst nicht länger durch die Ungewissheit gequält zu werden, auf der anderen Seite aber eine innere Kon-

trollinstanz gegen den Wunsch dieser tragischen Gewissheit rebelliert. Ihr kommt daher in dieser Mittelstellung zwischen den Extremen Jacobo und Ename im Laufe der Erzählung die fokussierte Aufmerksamkeit zu, stellt sie doch die Variable in einer Gleichung mit zwei Konstanten dar. Die Position Algos zwischen den Fixpunkten auszuloten, wird im Folgenden im Zentrum des Interesses liegen.

DIE SUCHE NACH GLÜCK

DER SCHATZ ALS INTEGRATIONS- GEGENSTAND

Die drei oben charakterisierten Figuren treffen in all ihrer Individualität als Obdachlose aufeinander. Dabei erscheint es beinahe rätselhaft, wie diese drei Individuen mit so unterschiedlichen Vorgeschichten eine Gemeinschaft bilden können. In der Tat ist die erste Begegnung zwischen Algo und Ename nicht gerade von Warmherzigkeit gekennzeichnet. In der Schattenwelt ist Ename diejenige, die den Ton angibt, einen rauen Ton zunächst:

“Vuélvete a tu mundo, aquí los impostores mueren de maneras imprevisibles.”

“No me importa”, le contestó Algo, “y además éste es mi mundo, tanto como tuyo. A esto pertenezco”. Al decirlo supo que aquello era todavía más una esperanza que un hecho.¹⁹

Offensichtlich akzeptiert Ename Algo nicht in ihrer Welt. Und der Neuankömmling Algo, trotz der Behauptung, sie gehöre ebenso dazu wie Ename, weiß in ihrem tiefsten Inneren, dass ihr Gegenüber Recht hat.

¹⁸ COMPANY 2006, 38.

¹⁹ COMPANY 2006, 65.

Dennoch, die selbstsichere Bekanntschaft, von der man munkelt, sie besitze einen Schatz, lässt Algo nicht los.

El tesoro de Ename se clavó en la imaginación de Algo como una navaja en la herida que acababa de causar. [...] No creía en él, pero deseaba saber qué era. Esas contradicciones.

[...] ¿Cuál era esa posesión de Ename que la hacía distinta de los demás?²⁰

Sie ist wie besessen von dem Gerücht, Ename besitze einen Schatz. Selbst wenn sie nicht an seine konkrete Existenz glaubt, will sie unbedingt herausfinden, was überhaupt diese Vermutung aufkommen lässt, was also diese Figur besitzt, andere jedoch nicht. Der aufmerksame Leser ahnt, dass es die Phantasie ist, die Ename in der Welt des Schattens, jenseits des Materialismus, so begehrenswert erscheinen lässt. So erfüllt sie für Algo denn auch die Dienste eines Führers in den noch unbekannt Dimensionen der Dunkelheit: „Ename le sirvió de guía.“²¹ Folglich befindet sich Ename erneut in einer erzieherischen Rolle, fast scheint es, als wäre es ihr angeboren, Menschen zu führen. Algo jedenfalls bietet sie Orientierung nach dem Schwindel erregenden freien Fall, und das hauptsächlich durch die Verheißung dieses nicht näher definierten Schatzes, dessen reale Existenz sie vorher gelehnet hatte. Doch gemäß ihrer Philosophie, die Wahrheit stünde zur Wahl, versichert sie kurz darauf das Gegenteil, um mit Algo einen Pakt zu schließen.²² So kann im Hinblick auf den Enames Phantasie entsprungenen Schatz doch eine Gemeinschaft gebildet werden, deren verbindendes Element seine Suche dar-

stellt und Algos neuem Leben Orientierung und Sinn verleiht: „Aun con vergüenza, la existencia de un tesoro, aunque improbable, le había devuelto una cierta esperanza, una sensación de futuro, un ápice de duda.“²³

Diesem Bunde tritt auf Einladung Enames auch Jacobo bei, auf dessen Gesellschaft Algo anfangs keinen Wert legt. „Algo mostraba desconfianza. Había un tesoro, había un escondite, había un mapa y una portadora del mapa. Eso era todo. Y también había una pregunta: ¿Por qué compartir el tesoro?“²⁴ Sie hält eine dritte Person bei der Suche für überflüssig, weil der Schatz somit durch drei anstatt durch zwei geteilt werden muss. Damit entlarvt sie ihr materielles Denken. Doch gerade aufgrund dieser Eigenschaft vermutet Ename, dass Jacobo und Algo sich gut verstehen werden:

Aun con vergüenza, la existencia de un tesoro, aunque improbable, le había devuelto una cierta esperanza, una sensación de futuro, un ápice de duda.²⁵

Diesem Bunde tritt auf Einladung Enames auch Jacobo bei, auf dessen Gesellschaft Algo anfangs keinen Wert legt.

Algo mostraba desconfianza. Había un tesoro, había un escondite, había un mapa y una portadora del mapa. Eso era todo. Y también había una pregunta: ¿Por qué compartir el tesoro?²⁶

Sie hält eine dritte Person bei der Suche für überflüssig, weil der Schatz somit durch drei anstatt durch zwei geteilt werden muss. Damit entlarvt sie ihr materielles Denken. Doch gerade aufgrund dieser Eigenschaft vermutet Ename, dass

²⁰ COMPANY 2006, 66.

²¹ COMPANY 2006, 67.

²² COMPANY 2006, 70.

²³ COMPANY 2006, 72.

²⁴ COMPANY 2006, 74.

²⁵ COMPANY 2006, 72.

²⁶ COMPANY 2006, 74.

Jacobo und Algo sich gut verstehen werden:

„No te preocupes, te gustará. Es un superviviente. Ansioso, exagerado, astuto. Vive de lo que tiran, pierden u olvidan los demás, y defiende sus hallazgos. Cree en sus mentiras.“

“¿Y por qué dices que me gustará?”

“Porque tenéis en común la vanidad“, aseguró Ename...²⁷

Sie beschreibt Jacobo als Sammler, der seine gefundenen Habseligkeiten vereidigt, sein Herz an materielle Werte hängt. In eben dieser Eigenschaft, die sie mit dem Wort „vanidad“, Eitelkeit, zusammenfasst, sieht sie eine Gemeinsamkeit von Algo und Jacobo. Algos zuvor zitierte Angst, den Schatz außer mit Ename auch mit Jacobo teilen zu müssen, beweist die Richtigkeit dieser Einschätzung.

Trotz dieser augenfälligen Gemeinsamkeit bleibt Jacobo, wie in seiner Charakteristik beschrieben, im Gegensatz zu Algo radikal. Daraus macht er keineswegs ein Geheimnis, sondern stellt seine absolute Entschlossenheit in Bezug auf die Schatzsuche bereits bei der ersten Begegnung der drei heraus:

Después, confesó haber oído hablar muchas veces de ese mapa. Incluso, reconoció, estuvo a punto de participar en aquel proyecto de robo que resultó un fracaso y... que, se decía, contemplaba con condescendencia la posibilidad de, si fuera necesario, asesinar a Ename. Jacobo quería dejar claro desde el principio que él no era un dechado de virtudes y que, en un momento dado, podía estar dispuesto a todo. No era honesto, pero sí sincero.²⁸

Jacobo, der Sammler, erklärt in dieser aufschlussreichen Passage seine Motive

für die Suche, die rein materieller Natur sind. Um an den Schatz zu gelangen, sind ihm alle Mittel willkommen, auch kriminelle, ja gerade kriminelle, denn auf diesem Wege hat er bereits einen ersten Versuch unternommen, zum Reichtum zu gelangen. Weder der Materialismus noch die extreme Ausprägung verwundern an dieser Stelle, sind doch beides Eigenschaften, die schon in seiner Vorgeschichte angelegt sind.

Dennoch, behält Ename Recht, Algo und Jacobo verstehen sich gut. „Jacobó y Algo se gustaron, tal y como había previsto Ename.“²⁹ Von Konkurrenz in Bezug auf den Schatz ist sodann keine Rede mehr, hat Algo doch ihre Zielsetzung geändert. „Lo busco para no encontrarlo y seguir buscándolo.“³⁰ Das Objekt an sich stellt für sie keinen Anreiz dar, sondern lediglich die Suche an sich.

Wiederum ein anderes Motiv verfolgt Ename. Zwar erklärt sie – im Gegensatz zu Algo - die Entdeckung zum Ziel ihrer Suche. Ihre Absicht ist es jedoch keineswegs, sich wie der von Gier getriebene Jacobo des Schatzes zu bemächtigen. Sie sucht vielmehr, um sich von diesem begehrten Objekt zu befreien: „Por eso quiero encontrarlo. Para librarme de él... pero antes tengo que saber de qué se trata. Saber; eso es todo...“³¹ Nur indem Ename den Schatz entdeckt, kann sie sich von ihm lossagen. Mit dieser Haltung antizipiert sie den ernüchternden Ausgang der verheißungsvollen Suche: Die Enthüllung führt zur Desillusion.

Damit treiben alle drei Individuen unterschiedliche Motive zum Streben nach dem Schatz. Algo reflektiert in ihrem

²⁷ COMPANY 2006, 74.

²⁸ COMPANY 2006, 75.

²⁹ COMPANY 2006, 77.

³⁰ COMPANY 2006, 114.

³¹ COMPANY 2006, 88.

Heftchen die Situation der Schatzsucher wie folgt:

Por eso quiero encontrarlo. Para librarme de él... pero antes tengo que saber de qué se trata. Saber; eso es todo...³²

Nur indem Ename den Schatz entdeckt, kann sie sich von ihm lossagen. Mit dieser Haltung antizipiert sie den ernüchternden Ausgang der verheißungsvollen Suche: Die Enthüllung führt zur Desillusion.

Damit treiben alle drei Individuen unterschiedliche Motive zum Streben nach dem Schatz. Algo reflektiert in ihrem Heftchen die Situation der Schatzsucher wie folgt:

El Parque Central es el símbolo de un infarto que contiene un tesoro que tres individuos anhelan, aunque en realidad hay uno de ellos que no, otro que sí y un último que ni siquiera cree en la importancia de los tesoros, pues sabe hasta qué punto se pierden si son materiales y decepcionan si son puro espíritu. [...]³³

Mit dieser Beobachtung liefert Algo selbst einen wichtigen Beitrag zur Analyse der Figurenkonstellation. Jacobo glaubt an die Existenz des Schatzes, Ename glaubt nicht daran. Algo, im Spannungsverhältnis zwischen den beiden Extremen, legt gar keinen Wert auf die Entdeckung des Schatzes, weil sie nach ihren Schicksalsschlägen weder materiellen noch geistigen Werten Vertrauen schenken kann. Lediglich die Aktivität der Suche stellt ihren Antrieb dar. Die Position Algos ist folglich die Dynamik, die sie freilich, wie im Folgenden erläutert werden wird, nicht sofort und ungehindert umzusetzen vermag.

³² COMPANY 2006, 88.

³³ COMPANY 2006, 127.

In ihrer Gesamtheit könnte die Konstellation der drei Figuren als gleichseitiges Dreieck beschrieben werden, dessen Mittelpunkt der Schatz darstellt, auf den jede Person aus ihrer eigenen Perspektive schaut.

DIE KNÄUEL-THEORIE

Ein gleichseitiges Dreieck ist dann keines mehr, wenn ein Punkt seine Position verändert – es sei denn, die beiden anderen Punkte werden entsprechend variiert. So auch die Theorie des Schmetterlings, nach der ein Flügelschlag dieser scheinbar unbedeutenden Spezies in einem Teil der Welt unweigerlich eine Folge in einem anderen Teil der Welt nach sich zieht:

Algo se mueve y a la vez desea comprender qué significado tienen sus gestos, si se parecen siquiera remotamente al efecto mariposa que aletea en una punta del mundo para que en la otra alguien se mate aparentemente por casualidad.³⁴

Diese Theorie verängstigt Algo gerade im Hinblick auf die Suche in der Konstellation als gleichseitiges Dreieck. Denn diese Minimalgesellschaft führt modellhaft genau die Zusammenhänge und Interdependenzen der einzelnen Lebewesen vor Augen, die in der realen Gesellschaft durch die Unübersichtlichkeit verschleiert werden:

De entre todas las personas había elegido a Jacobo y Ename, es decir la resignación y la esperanza. A Algo le quedaba sólo la rebeldía. El reparto estaba claro y no se podía repetir. Si uno tenía esperanza, el otro no, si alguien se rebelaba, el otro es resignaba.³⁵

Jedem Mitglied der Gruppe kommt in komplementärer Verteilung eine be-

³⁴ COMPANY 2006, 89.

³⁵ COMPANY 2006, 122.

stimmte Rolle zu. Weil im Bunde der Schatzsucher Ename, indem sie nicht an das zu suchende Objekt glaubt, die Resignation darstellt und Jacobo durch seinen absoluten Glauben die Hoffnung, bleibt für Algo nur die Rebellion gegen seine Entdeckung. Wie oben gezeigt wurde, nimmt sie diese Haltung aber erst an, nachdem Jacobo sich dem Pakt angeschlossen hat, folgt damit also dem eben zitierten komplementären Prinzip. Dieses Prinzip ist aber mitnichten ein statisches, sondern in höchstem Maße sensibel für Bewegungen, so dass jeder Schritt eines Individuums Auswirkungen auf die anderen hat. Algo, die den Schatz an sich durch die Brille der Gleichgültigkeit sieht, verteidigt ihn beispielsweise in einer Situation, da Jacobo gegen einen Hinweis aus einem Buch rebelliert:

Jacobo dijo: ‘Yo creía que esto iba en serio. ¡Un libro!’ ‘¿Y qué tienes tú contra los libros? [...]’, dijo entonces Algo. Necesitaba defender la idea del tesoro.³⁶

Kleinste Schwankungen, ja Nuancen in der Haltung gegenüber dem Schatz genügen, um das empfindliche Gleichgewicht der Konstellation zu stören und eine Kurskorrektur der anderen hervorzurufen. Insofern bestätigt sich die von Algo aufgestellte Theorie des Knäuels.

Ésos eran los hilos de la vida, y los hilos eran leyes liadas en un ovillo prieto e indiscernible. Por eso Algo tenía miedo de moverse y, a la vez, el mismo miedo de no moverse.³⁷

Weil wie in einem dicht gewickelten Knäuel jede Bewegung die Bewegung anderer nach sich zieht und die Anordnung der Fäden durcheinander zu brin-

gen droht, die in Wirklichkeit keine einzelnen Fäden sind, sondern ein einziger, verspürt Algo lähmende Angst.

DAS RÄTSEL

Nicht immer nimmt Algo also die soziale Situation, in der sie sich befindet, als Gleichgewicht wahr, sondern fühlt sich verloren in ihrer Position, ein-gerahmt von zwei Extremen.

De pronto, entonces, sentía miedo de esa soledad tan brutal y, sin añorar refugio alguno, deseaba convertirse en otra. Algo sentía a veces miedo de la naturalidad con que Ename hablaba de su tesoro imaginario, miedo de la avaricia de Jacobo, que lo llevaba seguir adelante para apropiárselo en caso de que existiera. Y después del miedo, la tentación de abandonar. Algo estaba perdida.³⁸

Sie fühlt sich eingeengt durch die beiden Extreme Ename und Jacobo, die sie umgeben. In diesem Textauszug erscheint Algo nicht als Teil der Gemeinschaft, sondern als Fremdkörper. Die Konstellation, die hier beschrieben wird, ruft das eingangs zitierte Rätsel in Erinnerung.

Tres casas frente a tres fuentes de suministro: de gas, de luz, de agua. ¿Cómo de las tres cosas a las tres casas sin que se crucen tuberías? Dibújalo. Imposible: una tiene que quedarse sin un suministro.³⁹

Es handelt sich also um drei Häuser, die je mit Gas, Licht und Wasser versorgt werden sollen. Bedingung ist, dass die Versorgungsrohre sich nicht überkreuzen. Das Rätsel hat keine Lösung, da in jedem Fall ein Haus mit einem der drei Elemente unter dieser Bedingung nicht versorgt werden kann. Zwei vollständig angeschlossene Häuser stehen somit ei-

³⁶ COMPANY 2006, 92.

³⁷ COMPANY 2006, 122.

³⁸ COMPANY 2006, 123.

³⁹ COMPANY 2006, 54.

nem nur teilweise angeschlossenen gegenüber. In gleicher Weise steht Algo als ängstliche, zweifelnde Person zwei anderen gegenüber, die in voller Überzeugung ihr Ziel verfolgen.

Algo ist durchsetzt vom Zweifel, der ihr den Weg versperrt.

Tal vez la duda no formaba parte de ella, tal vez aparecía sólo porque no había sido capaz de derrumbar el puente que la unía a la vida anterior.⁴⁰

Hier wird als Möglichkeit für die mangelnde Überzeugung der Drang in die Vergangenheit angeführt, der den Weg nach vorne blockiert. Solch eine Blockade behindert weder Jacobo noch Ename, weil diese das Objekt zum Ziel haben, das sie anzieht. Algo dagegen erklärt den Prozess zum Ziel und hat aus diesem Grunde Orientierungsschwierigkeiten, umso mehr, als der Schatz sich als pure Illusion erweist.

DAS LEBEN JENSEITS DER ILLUSION

ALGO

Despanzurrado el cedro, desenmascarado Jacobo, ocurrido el encuentro entre la madre de Ename y Ename, el papel de Algo quedaba reducido a la mínima expresión y su presencia pasaba a ser del todo innecesaria. Ename y Jacobo iban a ser historia...⁴¹

Mit der endgültigen Entlarvung des Schatzes als Hirngespinnst entfällt der Mittelpunkt der Gemeinschaft; damit setzt ihr Zerfall ein. Sowohl Jacobo als auch Ename brechen auf zu neuen Zielen, nur Algo bleibt zurück, alleine gegenüber einer ungewissen Zukunft. Doch sie beweist Mut zum Handeln, amputiert sich die rechte Hand und

markiert somit "la imposibilidad definitiva del retorno"⁴², macht die Umkehr zur Pianistenkarriere also unmöglich. Eine Handlung, die die Richtung weist unweigerlich nach vorne.

Diese Wende mag den Anschein einer selbst zugefügten Behinderung tragen, ist aber in Wahrheit die Genesung. Algo wird ein ganzer Mensch, symbolisiert dadurch, dass sie die verlorene Hälfte ihres Sehvermögens wieder erlangt. Sie legt den oben beschriebenen lähmenden Zweifel und die Mutlosigkeit ab und wird somit zum Handeln befähigt.

Las coincidencias que percibimos tienen la misma importancia que las que no percibimos. Todo coincide y las coincidencias que vemos no hacen sino darnos la medida de nuestras limitaciones.[...]⁴³

Diese Erkenntnisse schreibt Algo, an der Schwelle, sich wieder in Laura zu verwandeln, in ihrem Heftchen nieder. Mit der Einsicht, dass Zufälle, ob wir sie wahrnehmen oder nicht, die gleiche Bedeutung haben, lässt sie sich auf die Zufälligkeit und das Schicksal ein. Alle Ereignisse werden als Zufälle betrachtet, ja das ganze Leben ordnet sie dem Zufall unter und erkennt in Schicksalsschlägen die eigene Begrenzung. Diese Akzeptanz des Zufalls und die Anerkennung der eigenen Grenzen bedeutet keineswegs eine resignierte Unterordnung, sondern stellt in Wahrheit die Weichen auf dem Weg zu einer starken Persönlichkeit jenseits der Angst.

ENAME

Denn die Verstümmelung markiert die Akzeptanz des Schicksals und verwan-

⁴⁰ COMPANY 2006, 123.

⁴¹ COMPANY 2006, 144.

⁴² COMPANY 2006, 146.

⁴³ COMPANY 2006, 149.

delt die ängstliche Algo in eben so eine starke Persönlichkeit, die sich im selbstbewussten Auftreten äußert. So beispielsweise im Umgang mit Ename, die sie im luxuriösen Anwesen ihrer Mutter besucht und bei dieser Gelegenheit warnende Worte an ihre einstige Führerin richtet:

“Conozco bien la sensación que estás viviendo, Ename. Te parece que lo tienes todo. Tanto es así que tienes miedo de perderlo, y eso, poco a poco, va a consumirte y a convertirte en la miserable que nunca has sido. Vas a tener miedo de los que no tienen. Vas a despreciarlos mientras acumulas más de lo que necesitas, es decir, mientras te quedas precisamente con lo que ellos no tienen, lo que muchos de ellos, por ejemplo yo, ni siquiera quieren. Pero yo no quiero porque supuestamente he tenido. No vale, no es lo mismo, es muy diferente.”

“Pues yo quiero porque no he tenido nunca”, dijo Ename, en guardia.

“Tampoco tienes ahora, ésa es la trampa.”

“Me confundes”, dijo Ename. Pero esas palabras de Algo no iban a caer en saco roto.⁴⁴

Algo warnt Ename – mit Verweis auf die eigene Vergangenheit - vor der Gier, der Illusion des materiellen Glücks, das den Menschen verändert und somit eine böse Falle darstellt. Ename begreift nicht sofort, aber sie begreift, wie die das Zitat abschließende Metapher andeutet: Die Worte Algos sollten nicht in einen zerschissenen Sack fallen.

So präsentiert der dritte und letzte Teil der Erzählung Ename als Direktorin der Stiftung San Blas, die sich den Obdachlosen der Stadt annimmt - eine Rolle, für die sie geboren scheint. Denn sie bleibt sich selbst treu in dieser Position, schwört dem Materialismus entschieden ab, indem sie das Interieur der Stiftung

schlicht hält: „No hay lujo, no es ostentoso, resulta acogedor.“⁴⁵ Auch ihre von klein auf erlernte Führungsqualität behält sie bei und weiß sie gänzlich unkonventionell, eben nach eigenen Maßstäben umzusetzen, wenn sie bei einem Interview mit einer Journalistin nach nur wenigen Fragen die Kommunikationssituation völlig umzukehren vermag, so dass am Ende eine Belehrung der Journalistin zur Selbständigkeit im Denken und Handeln steht. „Y usted... es joven todavía, está a tiempo de comenzar a pensar por sí misma.“⁴⁶

Ename, die einst Algo geführt hat, benötigt im unerwarteten materiellen Rausch Algo, um zu sich selbst zurückgeführt zu werden – mit Erfolg. In der Rolle als Direktorin kann sie ganz und gar Ename sein und mit ihrer enormen Phantasie und unbekümmerten Lebensfreude vielen Menschen einen Dienst erweisen.

JACOBO

Auch Jacobo bleibt sich selbst treu, wie er selbst bei einem zufälligen Wiedersehen gegenüber Algo mit den Worten „si-go igual“⁴⁷ herausstellt. Er sucht noch immer Müll, um sich das Überleben zu sichern, hat keine Neuigkeiten von seiner Schwester – und glaubt noch immer an den Schatz. Denn den Erfolg Enames setzt er mit der tatsächlichen Existenz des Schatzes zu erklären an:

...supe que Ename había heredado una fortuna, ¿lo sabías?... quizás es que el tesoro de veras existía y encontró la forma de dar con él...⁴⁸

⁴⁴ COMPANY 2006, 151.

⁴⁵ COMPANY 2006, 165.

⁴⁶ COMPANY 2006, 167.

⁴⁷ COMPANY 2006, 153.

⁴⁸ COMPANY 2006, 153.

Obwohl der Schatz eindeutig als pure Illusion entlarvt ist, er selbst die Enthüllung des Mysteriums vorgenommen hat,⁴⁹ kann Jacobo den Glauben daran nicht vollends aufgeben. Darüber hinaus manifestiert er seine unverändert materielle Orientierung, indem er seinen Besitz angibt, um anzuzeigen, wo er steht. „Mis mejoras son pocas: tengo una carretilla, como ves, y un par de mochilas y un acceso mucho más rápido a la Red.“⁵⁰ Jacobo definiert sich über seinen Besitz, so gering dieser auch ausfällt. Die Habseligkeiten stiften seine Identität, weil Jacobo darüber hinaus keine besitzt und, im Hinblick auf seine Vorgeschichte, nie eine besessen hat. Er war und bleibt das „Du“, das einst durch seinen Vater, später durch das materielle Gut fremdbestimmt wird. Damit entspricht er in vollem Umfang seiner eigens aufgestellten Köder-Theorie, nach der jeder Mensch einen Köder am Gaumen haften hat, ohne jemals anzubeißen. Danach hat der Mensch also keine Wahlmöglichkeit, sondern folgt sein Leben lang diesem Lockmittel, selbst wenn er es als solches längst erkannt hat.⁵¹ Jacobo ist gefangen in seinem Ehrgeiz, obwohl er um seine Sinnlosigkeit weiß. Diese Haltung ist schizophren und befördert ihn in eine psychiatrische Klinik, als hoffnungslosen Fall. Der Leser weiß jedoch, dass falsch diagnostiziert wird, wenn der Brief der Schwester, der Realität ist, als Phantasie Jacobos eingestuft wird:

„- ¿Y no tiene familia?
- Dice que una hermana. Hasta tiene una carta, supuestamente de ella, pero han hecho

⁴⁹ COMPANY 2006, 136.

⁵⁰ COMPANY 2006.

⁵¹ Vgl. COMPANY 2006, 153.

un análisis grafológico y parece, aunque no es definitivo, que la ha escrito él.“⁵²

Die Krankheit besteht nicht darin, dass Jacobo, wie die Ärzte vermuten, diesen in höchstem Maße unreal und absurd anmutenden Brief seiner Schwester selbst aufgesetzt hätte. Die Krankheit, so weiß der Leser, ergibt sich vielmehr aus der Tatsache, dass Jacobo nicht imstande ist, die häufig absurde Realität zu akzeptieren. Er akzeptiert weder das Abwenden seiner Schwester von ihm, noch die Tatsache, dass der Schatz nicht existent ist. Indem er nicht bereit ist, aus der Vergangenheit Konsequenzen zu ziehen, Verluste anzunehmen, um neue Ziele zu suchen, verspielt er die Realität.

Damit setzt er sich ganz deutlich von Algo ab, die durch die oben beschriebene Selbstverstümmelung mit der Vergangenheit abschließt und so Zukunft ermöglicht. Während Algo sich bewegt, verbleibt Jacobo am selben Ort. Symbolisch wird dieser Gegensatz ausgedrückt, als Algo sich von Jacobo nach dem zufälligen Wiedersehen verabschiedet:

[...] 'Bueno, ¿me vas a contar lo que te ha pasado en la mano derecha?' 'No. Me voy. No tengo prisa, pero en cambio siento deseos de seguir adelante. Me voy.' Y se fue.⁵³

Im Gegensatz zu Jacobo verspürt Algo den Drang, vorwärts zu streben und findet somit keine Zeit, über die Vergangenheit zu reden. Algo ist die Dynamik, Jacobo der Stillstand. Stillstand aber ist der Tod.

DES RÄTSELS LÖSUNG

So bleiben die beiden charakterlichen Gegensätze Ename und Jacobo auch

⁵² COMPANY 2006, 160.

⁵³ COMPANY 2006, 154.

nach der Suche gleichsam kontrapunktisch bestehen, wenn Ename auch eine kurzzeitige Wandlung durchläuft. Nicht nur diese beiden, sondern auch das Dreieck als Symbol für das Gleichgewicht zwischen den Figuren bleibt bestehen, obwohl Algo solch eine einschneidende Wende vollzieht. Denn diese Wende ist, auf die Figur des Dreiecks bezogen, lediglich eine Spiegelung. War seine Spitze zuvor nach hinten gerichtet, wurde es durch die Verstümmelung an der Achse zwischen Jacobo und Ename gespiegelt, so dass es nunmehr nach vorne weist, ohne dass die anderen Positionen verändert worden wären.

Ebenso verhält es sich auch mit dem Rätsel, das unlösbar, das am Ende der Erzählung doch noch zu einer Lösung geführt wird.

La música es el lenguaje excelso. La música lo es y lo sabe todo, es la inteligencia del sentimiento, es la única verdad, junto con la muerte. La música y la muerte son las experiencias de las que nadie se recupera, las únicas que nos enfrentan con quienes somos. La música nos descifra y la muerte nos revela. Dos fuentes de suministro son seguras, llegan adonde tienen que llegar, conocen su trayecto. Pero la tercera fuente, sea cual sea, lo lía todo. El amor o el deseo o la esperanza.⁵⁴

Gegenübergestellt werden die Musik und der Tod, die als die einzigen Wahrheiten bezeichnet werden, weil niemand sich ihrer entziehen kann. Die Musik als entziffernde, der Tod als enthüllende Kraft, gleichen den beiden Versorgungsquellen, die geradewegs und konform den Spielregeln ihr Ziel erreichen. Die dritte Quelle allerdings, sei es die Liebe, das Verlangen oder auch die Hoffnung, wird an dieser Stelle nicht mehr als prob-

lematisch betrachtet, sondern als Verbindung der beiden Pole der Musik und des Todes angesehen. Offensichtlich wurden inzwischen die Spielregeln geändert, so dass Überschneidungen nicht mehr als Störfaktoren, sondern als bereichernde Verbindungen wahrgenommen werden. „He aceptado la casualidad;“⁵⁵, tut Algo, alias Laura, zu Ende der Erzählung kund und deutet damit an, dass sie eben dieses Verbindungsstück zwischen Jacobo und Ename darstellt, wollte man des Rätsels Lösung auch auf die Figurenkonstellation übertragen. Denn so wie Jacobo, indem er das Mysterium des Schatzes enthüllt, dem Tode gleicht, so gleicht Ename der Musik, indem sie Algo entziffert. So beispielsweise gleich bei der ersten Begegnung, da sie – zu Recht zu dem Zeitpunkt – Algo die Zugehörigkeit zu ihrer Welt abspricht. Die Musik als Ausdruck des Moments und der Tod als Ausdruck des unausweichlichen Schicksals sind die Konstanten, die Algo einrahmen, jedoch nicht mehr einschüchtern, weil sie die Pole durch eine lebensstiftende Komponente verbindet, sei es Liebe, sei es Verlangen, sei es Hoffnung.

FAZIT

Die Untersuchung hat gezeigt, dass Flavia Company in ihrer Erzählung *La mitad sombría* drei „Schattenwesen“ zu einer Gemeinschaft zusammenfügt, deren einzige Gemeinsamkeit die Suche nach einem mysteriösen Schatz ist, zu dem jedoch jede einzelne Figur ein eigenes Verhältnis pflegt. Während Jacobo sucht, um sich des Schatzes als materiellen Wert zu bemächtigen, sind Enames

⁵⁴ COMPANY 2006, 187.

⁵⁵ COMPANY 2006, 185.

Gründe konträr dazu: sie sucht ihn zu entdecken, um sich seiner zu entledigen, ihm nicht länger nachjagen zu müssen. Zwischen diesen beiden Extremen ist die von Zweifel und Mutlosigkeit zermürbte Algo anzusiedeln, die, durch Schicksalsschläge gezeichnet, dem Schatz als solchen keinen Glauben schenken kann, wohl aber im Sog der anderen an der Suche teilnimmt, um ihrem neuen Leben auf der Schattenseite des Lebens dennoch Sinn und Orientierung zu verleihen. Doch Angst und Ungewissheit bleiben bestehen, die Angst vor den Folgen einer Handlung, die, so klein und unbedeutend sie auch erscheinen mag, große Kreise zu ziehen vermag, gleichsam wie die Bewegung eines Fadens im Wollknäuel Auswirkungen auf die Gesamtstruktur des Knäuels hat. Ferner plagt sie die Angst vor den beiden Extremen Jacobo und Ename, die in ihrer jeweiligen Entschlossenheit Algo manchmal zu erdrücken drohen.

Jacobo und Ename gleichen damit den beiden Versorgungsquellen des Rätsels, die geradewegs zu ihrem Bestimmungsort verlaufen, denn im letzten Teil des Buches weisen sie keine charakterliche Veränderung verglichen mit dem ersten Teil auf. Lediglich Algo ist diejenige, die keinen geraden Weg zum Ziel nimmt, sondern mit Ängsten und Hindernissen zu kämpfen hat. Damit entspricht sie der dritten Quelle, die nach den Regeln des Spiels nicht zum Bestimmungsort geführt werden kann, auf welche Weise auch immer man es probiert. Algo jedoch erreicht ihr Ziel: Sie ändert die Spielregeln, sieht die Überschneidung als Verbindung an. Sie akzeptiert die Zufälligkeit des Lebens und verliert die Angst. Sie schaut nach vorne anstatt zurück.

Somit durchläuft sie eine charakterliche Veränderung, die Zukunft ermöglicht – eine Chance, die Jacobo durch die starre Position des Stillstandes ungenutzt lässt. Ename dagegen ist im Begriff, sich zu wandeln, als Algo sie auf sich selbst zurück verweist. Denn nicht jede Veränderung birgt Gutes, ebenso wie nicht jede Veränderung Schlechtes birgt. Auf die kritische Reflexion kommt es an, um das eine vom anderen zu unterscheiden.

Weil Algo die kämpfende und damit entscheidende Protagonistin ist, wird sie in diesem Interpretationsansatz fokussiert und die Figurenkonstellation im Hinblick auf ihre Veränderung untersucht. Dies ist weder der einzig mögliche Ansatz, noch erhebt er Anspruch auf Vollständigkeit. So ist beispielsweise die Verteilung der Geschlechter gänzlich unberücksichtigt geblieben, deren zusätzliche Betrachtung allerdings den Umfang dieser Arbeit gesprengt hätte und somit in einer weiteren Untersuchung zu ergründen wäre. Ferner wäre die kurz angesprochene Entwicklung der Herkunftsfamilien Jacobos und Enames ein noch zu behandelnder Aspekt, sowie der ebenfalls vernachlässigte Handlungsstrang der zwei Regisseurinnen und der Journalistin auf der Suche nach Algo zum Abschluss des Textes, der die oben analysierte Figurenkonstellation in neuer Besetzung nachzuahmen scheint.

In diesem ersten Ansatz sollte zunächst die globale Interpretation der Figurenkonstellation mit Algo im Zentrum beleuchtet werden. In jedem Fall jedoch handelt es sich um einen reichen Text, dessen Analyse in vielerlei Hinsicht lohnenswert erscheint.

BIBLIOGRAPHIE
PRIMÄRLITERATUR

COMPANY, F.: *La mitad sombría*, Barcelona
2006.

INTERNETSEITEN

<http://www.escriptoras.com/escriptoras/escritora.php?i=161> (Zugriff 09.03.07).

<http://www.cccb.org/kosmopolis/K06/cas/participants/flavia.htm> (Zugriff 09.03.07).

La mitad sombría von Flavia Company

Grit Hagen

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Um der Stadtwirklichkeit näher zu kommen, müssen wir uns zunächst bewusst machen, dass der Raum welcher kulturelle Topographie einer jeden Gesellschaft ist, nicht als bloßes urbanistisches Phänomen existiert, sondern an das Bewusstsein der Stadt gebunden ist, deren Träger unter anderem die Stadtliteratur darstellt.¹

Der Raum ist nicht mehr Ausgangspunkt von Ereignissen, sondern wird selbst zum semiotisch entzifferbaren Text. Übertragen auf die Stadt steht nun dem *Stadttext* eine *Textstadt* mit Zeichencharakter entgegen.² Eine dieser *Textstädte* finden wir im Werk *La mitad sombría*³ der spanischen Autorin Flavia Company.

La mitad sombría gibt Einblick in die Geschichte drei entwurzelter Individuen, welche am Rand der Gesellschaft um das Überleben im urbanen Alltag kämpfen. Die Stadt Barcelona wird zum Schlachtfeld für die Protagonisten Algo, Ename und Jacobo, nachdem sie das Schicksal gezwungen hat die Grenze in die Schattenseite der Stadt zu überschreiten.

Der Leser erlebt den Stadtraum und seine Kultur gefiltert durch die Zeichen und Spuren welche den Text füllen und ist aufgefordert den Diskurs zu entziffern. Die gegebene Raumkonstellation erfährt zunehmende Komplexität durch die in ihr wandelnden Individuen, welche durch alltägliche Handlungen weitere sichtbare

oder unsichtbare Spuren in den Raum zeichnen.⁴

In der vorliegenden Arbeit werden verschiedene theoretische Ansätze über Raum, Stadtbewusstsein und das sich im Stadtraum bewegende Individuum auf das Werk *La mitad sombría* übertragen. Die fiktive Stadt Barcelona wird zum Untersuchungsobjekt krisenhafter Großstadterfahrungen.

Wie genau Raumkonstellationen in der aktuellen Großstadtliteratur dargestellt werden und wie die Charaktere den urbanen Raum erleben, soll durch Bezug zu ausgewählten Textstellen aus dem Werk *La mitad sombría* erläutert werden.

KRISENHAFTE

GROSSSTADTERFAHRUNG

Von Laura Jáuregui zu Algo und zurück
zu Laura

Im zweiten der einleitenden Fragmente des ersten Teils von *La mitad sombría*, in welchem dem Leser ein Einblick in die Vergangenheit der Protagonisten geboten wird, stirbt Algos Mutter nachdem sie einige Monate im Koma gelegen hat.

Für die Protagonistin ist dieses ein entscheidender Verlust im Leben, welcher Einfluss auf die späteren Geschehnisse nimmt. Sie wird zum Opfer des Schicksalsschlags, welcher ihr Leben verändern und lässt sich in einen Kreislauf ziehen, aus dem sie erst spät, nach langer Suche und der Neudefinition ihrer selbst, entfliehen kann.

Algo hat eine sehr starke emotionale Bindung an ihre Mutter: „Ella es el bote salvavidas, el velero que contiene, el mar que

¹ Vgl. STIERLE 1993.

² Vgl. AUGE 1992.

³ COMPANY 2006.

⁴ Vgl. DE CERTEAU 1988.

surca y el cielo bajo el que lo hace. Es la suma.“⁵

Die Protagonistin leidet sehr unter dem Verlustgefühl und der Leere von welcher sie nach dem Tod erfüllt wird: „Ninguno de estos conductos devuelve a mi madre a la vida, ¿por qué?“⁶

Der Absturz der Protagonistin nach dem Tod der Mutter steht der Diagnose Lyotards gegenüber, welcher von einer neuen postmodernen Identität ausgeht, welche den Verlust der Verlusterfahrung als Bedingung gelingenden Lebens in der heutigen Zeit als Grundvoraussetzung ansieht. In seiner Theorie kommt es nicht zur Trauer um einen Objekt- oder Selbstverlust und folglich auch nicht zur Verlustverarbeitung. Das Individuum vermeidet intersubjektive Bindungen (*condition post-moderne*). Die folgende postmoderne Konsequenz ist die Anerkennung eines Zustands, welchen Lyotard als Heterogenität der Außenwelt und Innenwelt des Subjekts bezeichnet. Diese Heterogenität wird zur Bedingung der Befreiung von anderen und anderem und somit zur Bedingung des Verlustes von Verlusterfahrung schlechthin.⁷

Algo dagegen besitzt nicht die oben dargestellte Beziehungslosigkeit des entgrenzten Individuums, sie fühlt sich, ganz im Gegenteil, von ihrer Umwelt wie in ein Knäuel gefangen in dem jede Bewegung zu einer Gegenreaktion führt:

Ésos eran los hilos de la vida, y los hilos eran leyes liadas en un ovillo prieto e indiscernible. Por eso Algo tenía tanto miedo de moverse y, a la vez, el mismo miedo de no moverse.⁸

Im zweiten Teil von *La mitad sombría* hat die Protagonistin die Grenze in die Schattenseite bereits überschritten. Nach dem Abstieg in die Anonymität der Straßen Barcelonas verliert sie ihren Namen und damit auch ihre frühere Identität. Sie entwirft ein neues Selbstbild und beschließt „Algo“ zu sein, eine verlorene Persönlichkeit welche jegliche Verbindung zur schmerzhaften Vergangenheit hinter sich lassen will: „Me llamo Algo.“ Más que decirlo, lo pensó. Se llamaría Algo y olvidaría poco a poco las cosas.“⁹

Das was sie selbst als *antes* (früher) bezeichnet wird nun vom neuen Abschnitt *despues* abgelöst, in welchem sie als ein „unbenanntes Etwas“ in der Anonymität der Schattenseite erscheint:

„cuando comprendió que por perder había perdido todo nombre y que a patir de entonces iba a ser una cosa en el mundo, Algo se desplomó en la mitad sombría.“¹⁰

Der Name, welchen sie sich gibt, drückt ihre Situation aus: Laura Jáuregui hat alles verloren, angefangen bei der Familie, der Freundin, dem Haus, ihrem Raum, ihrem Namen und der Hälfte ihres Augenlichts. Sie wird zur undefinierbaren Masse, eine Sache welche man nicht benennen will oder kann: „algo (lat. aliquid) pron. Indef. 1 Designa una cosa que no se quiere o no se puede nombrar. 2 Denota cantidad indeterminada 3 Un poco, no completamente, hasta cierto punto.“¹¹

Zum Identitätsverlust gehört, neben dem Verlust ihres Namens, auch der Verlust des damit verknüpften Image und die dazugehörige materielle Sicherheit welche

⁵ COMPANY 2006, 35.

⁶ COMPANY 2006, 32.

⁷ LYOTARD 1982.

⁸ COMPANY 2006, 122.

⁹ COMPANY 2006, 53.

¹⁰ COMPANY 2006, 62.

¹¹ LANGENSCHIEDT.

sie sich als Pianistin Laura Jáuregui geschaffen hat:

Antes Algo tenía nombre y casa, tenía madre, hermano de madre y amiga de alma, tenía música y un mundo completo. Está dicho. La desaparición paulatina de todas esas maravillas había terminado por anular cualquier deseo que algo hubiese podido albergar. Algo había ingresado en la vía muerta, la vía que no se dirige a ningún lugar y que termina abruptamente en medio de la nada.¹²

Algo erlebt ihren sozialen Absturz nicht allein, den parallel zu den eigenen realen Leiden, welche sie im Jetzt erlebt, glaubt sie die Abneigung der Öffentlichkeit gegenüber dem gefallenem Idol zu spüren, welche durch die Aussagen ihres Managers Gerardo González über den Sturz der Laura Jáuregui produziert wurde:

Había gente, más bien poca, que parecía reconocerla, porque desviaban la mirada con solo verla, meneaban la cabeza de un lado a otro y se alejaban enseguida, sin darle nada. Quizás lo consideraban ofensivo. No estaban preparados para solidarizarse con un ídolo caído.¹³

In diesem Absatz wird auch deutlich wie weit die Protagonistin sich bereits von der Gesellschaft distanziert, welcher sie noch vor nicht all zu langer Zeit selbst angehörte.

George Herbert Mead geht davon aus, dass Identität in Abhängigkeit von sozialen Bindungen aufgebaut wird:

Identität entwickelt sich; sie ist bei der Geburt anfänglich nicht vorhanden, entsteht aber innerhalb des gesellschaftlichen Erfahrungs- und Tätigkeitsprozesses, das heißt im jeweiligen Individuum als Ergebnis seiner Beziehungen zu diesem Pro-

zess als Ganzem und zu anderen Individuen innerhalb dieses Prozesses.¹⁴

Da die Protagonistin erst Familie und Freundin verliert und dann aus der Gesellschaft der sie einst angehörte flieht, um in der Anonymität der Großstadt zu verschwinden, verlässt sie das Gerüst ihrer Identität.

Auch wenn es erst scheint, als wolle sie sich der Welt entziehen und unsichtbar werden, hinterlässt sie deutliche Spuren, denn sie zeichnet ihre Geschichte in einem *Cuaderno* auf, welches sie findet als sie durch die Straßen ihres alten Stadtviertels schlendert.¹⁵ Im *Cuaderno* erschreibt sich Algo Identität und nutzt den Raum um das eigene Selbst zu inszenieren.

Wie der Raum der Schattenseite, in den sie sich begibt, bietet das *Cuaderno* einen Raum, aus dem sich ein Gegendiskurs¹⁶ entwickeln kann, welcher den Werten der restlichen Welt entgegenwirkt:

„La concertista ha visto truncada su carrera por una extraña afección de la vista“, decían los titulares de prensa. „Una extraña variante de la heminegligencia destroza la trayectoria de la pianista...“ Qué sabían ellos? Tal vez en ese cuaderno podría contar la verdad.¹⁷

Sie bezeichnet ihr *Cuaderno* selbst als Pamphlet, eine Streitschrift an die Welt welche sie aus der Schattenseite mit kritischer Distanz betrachtet:

„Otros escriben cuadernos“, pensó Algo, „y en su cuadernos alcanzan la distancia necesaria para ver el mundo con la misma sana indiferencia o ignorancia con que lo miran los gatos,

¹² COMPANY 2006, 63.

¹³ COMPANY 2006, 67.

¹⁴ MEAD 1998, 177.

¹⁵ COMPANY 2006, 58.

¹⁶ Vgl. Konzept des „counter discourse“ in WEIGEL 2002.

¹⁷ COMPANY 2006, 58.

por ejemplo, o las gallinas mejor, sin deseos, sin juicios, sin intenciones.“¹⁸

In der Zeit, in welcher die Protagonistin ihr Schattendasein pflegt, holen sie die Erinnerungen an ihr verlorenes Leben immer wieder ein. Die Begegnungen mit der Vergangenheit wirken schmerzhaft. Auf einem ihrer Spaziergänge durch die Stadt führt es sie in eines der alten Stadtviertel. Als sie das bekannte Klaviergeschäft betritt, kommt die Zerrissenheit in ihr zum Ausdruck:

Los miró desde lejos-¿de qué otro modo habría podido?- y observó en ellos facciones de su pasado, gestos conocidos tantos años atrás, expresiones que lo significaron todo y que le hicieron decir, una de las primeras veces, para siempre. Fue hasta el local, abrió la puerta, se metió en los bolsillos las manos hechas dos puños rígidos que para contenerse se clavaban uñas demasiado largas ya, y esperó a que uno de los dos retoños quedaba libre.¹⁹

Die Zerrissenheit spiegelt sich in der Zweigeteiltheit ihres Körpers wieder. Der eine Teil ist voller Leben, der andere tot. Weder im Geist noch im Körper findet sie daher Ruhe. Im Laufe der Zeit versucht sie diese Zerrissenheit, welche sie zu einem Wesen, welches zwischen dem *antes* und dem *después* schwebt macht, zu ordnen und sich selbst zu lokalisieren, indem sie versucht die verbliebenen Spuren des *antes* zu überschreiben und den Blick nach vorne richtet.

Am Ende ist sie in der Lage den Tiefpunkt als Start für eine neue Entwicklung zu nutzen, doch sie ist sich bewusst, dass sie damit die Hoffnungen auf eine Rückkehr in das alte Leben aufgeben muss.

Auf dem Boden des *Cuartel General* beginnt sie mit dem Befreiungsritual:

¹⁸ COMPANY 2006, 59.

¹⁹ COMPANY 2006, 80.

De acuerdo por primera vez en la vida consigo misma, Algo empuña el hacha afilada que había servido para tronchar el cedro con firmeza. En el momento en que la ha levantado unos palmos por encima del hombro, oye un acorde. Es el aire, que está vivo y juega con el filo de la cuchilla. Sube de nuevo el hacha hasta la altura oportuna y, después, la deja caer con toda la fuerza de que es capaz sobre la muñeca de su mano derecha, que se desprende de su cuerpo instantáneamente y de una forma limpia, perfecta, como si nunca hubiese estado realmente unida a él. Algo no habría visto jamás nada parecido si hubiese podido verlo.²⁰

Durch die Verstümmlung findet Algo wieder zu sich selbst. Sie findet wieder Bezug zur rechten Körperhälfte und somit auch zu sich selbst:

„Esa eres tú“, se dijo. „Ahí te tienes“, se dijo. „Qué más daba ver sólo la mitad de eso“, susurró. „Mírate bien“, se ordenó. „Mírate, Algo eres tú, estás ahí, sin madre, sin hermano de la madre, sin amiga del alma, pero otra vez entera.“²¹

Algos Gefühle beschreiben jene, welche von Betroffenen der Krankheit *Body Integrity Identity Disorder* erlebt werden. Sie verspüren den Wunsch, den realen Körper durch die Amputation in Einklang mit der Identität zu bringen. Die Verstümmlung wird zur äußeren und inneren Befreiung.²² Nach dem Befreiungsakt spürt Algo das Verlangen sich einen Namen zu geben²³ und verlässt das *Cuarto General* und damit die Schattenwelt.

Als sie die beiden Produzenten Fen und Gloria im *Parque Central* trifft stellt sie sich mit dem Namen Laura vor: „¡Es ella, es Algo! ¿Cómo debemos llamarla?¿Qué hay

²⁰ COMPANY 2006, 147.

²¹ COMPANY 2006, 148.

²² Body Integrity Identity Disorder (BIID): http://de.wikipedia.org/wiki/Body_Integrity_Entity_Disorder.

²³ COMPANY 2006, 149.

que decirle, Algo o señora Jáuregui?“[...] mientras decía: „Soy Laura.“²⁴ Mit Namen und einem neuen ganzheitlichen Selbstbild findet Algo ihren Weg zurück in die Welt und so ist auch das letzte ihr gewidmete Kapitel benannt: „el mundo“.

WAITING FOR THE TREASURE²⁵

Eines der wesentlichen Motive in *La mitad sombría* ist der Schatz, an deren Existenz sich die drei Protagonisten klammern. Schon bevor Algo Ename zum ersten mal trifft erfährt sie von den Gerüchten über einen Schatz, welchen diese besitzen soll: „Se rumoreaba que tenía algún tesoro. Era descabellando que hubiera quien poseyera un tesoro, a aquellas alturas.“²⁶

Der Gedanke an den Schatz und die Hoffnung auf Rettung aus der Schattenseite durch ihn lassen die Protagonistin nicht mehr los. Eine Seite in ihr bleibt realistisch und bestreitet die Existenz. Algo benutzt diesen Realismus als Schutz vor weiteren Niederschlägen. Die andere Seite ist neugierig und mit Hoffnungen erfüllt, dass es sich um die Wahrheit handelt:

El tesoro de Ename se clavó en la imaginación de Algo como una navaja en la herida que acaba de causar. Allí estaba, quieto y callado, como un sueño. No creía en él, pero deseaba saber qué era. Esas contradicciones.²⁷

Der Schatz stellt somit den Konflikt zwischen Wirklichkeit und Fiktion dar. Die Vergänglichkeit der Wirklichkeit, an dem Punkt an welchen man sie greifen möchte, wird deutlich, als die Besessenheit vom Schatz, kurz vor dem Ziel der mühsamen

Suche, verschwindet und das Symbol seinen Sinn verliert.

Bis dahin bewegen die Angst vor einer Enttäuschung und vor dem bösen Erwachen in der Realität die Gedanken der Protagonistin: Algo sentía miedo de que no hubiera mapa ni tesoro alguno sino tan sólo una estúpida manera de pasar el tiempo.²⁸

Am Ende des Werkes, als Algo die Produzenten Fer und Gloria im *Parque Central* trifft, versucht sie den beiden verständlich zu machen, dass die Wirklichkeit etwas ist was man im jetzt lebt und jede Erzählung über das was man als wirklich empfindet bereits zur Fiktion wird: „A mi me tocó vivirlo. Interpretarlo sería como matar sapos con puñados de sal: una crueldad.“²⁹

Die Suche nach dem Schatz ist in vielerlei Hinsicht eine symbolische Suche. Sie eint die Protagonisten und gibt ihnen Anstoß und eine Perspektive jeden neuen Tag zu bestehen:

Esos tres individuos no tienen una historia pasada común, ni tan sólo parecida, aunque tal vez sí, y la idea peregrina que los une en el presente durará tan sólo el tiempo que se necesiten entre sí, o sientan que así es.³⁰

An diesem Punkt lassen sich intertextuelle Bezüge zu Samuel Becketts Werk *Waiting for Godot* ziehen. Denn wie dessen Charaktere Vladimir und Estragon sind Algo, Ename und Jacobo von der Hoffnung erfüllt, dass Godot, oder in ihrem Falle der Schatz, sie retten könne: „Aun con vergüenza, la existencia de un tesoro, aunque improbable, le había devuelto una cierta

²⁴ COMPANY 2006, 184.

²⁵ Angelehnt an BECKETT 1987.

²⁶ COMPANY 2006, 64.

²⁷ COMPANY 2006, 66.

²⁸ COMPANY 2006, 72.

²⁹ COMPANY 2006, 187.

³⁰ COMPANY 2006, 127.

esperanza, una sensación de futuro, un ápice de duda.“³¹

Die Hoffnung auf Zukunft hilft den Protagonisten beider Werke ihre kritische Situation zu überstehen. Die Existenz des Schatzes, oder in *Waiting for Godot* die erwartete Ankunft Godots, geben ihnen eine Aufgabe, welche von anderen Leiden ablenkt und sie die Krise ertragen lässt.

Das Entscheidende ist am Ende die Existenz der Idee, mehr als die Gewissheit, dass es den Schatz wirklich gibt, denn es ist die Idee und die Besessenheit von dieser, welche das Überleben, in dem sonst so sinnlosen Dasein sichert:

„Yel tesoro?“

„Por eso quiero encontrarlo. Para librarme de él...pero antes tengo que saber de qué se trata. Saber, eso es todo. Y luego dar. Y más tarde, lo más probable, olvidar. Lo que tiene de bueno el tesoro es que buscarlo le da un sentido a mi vida. Cuando lo encuentre...Me ha entrado sueño. Si me permites...“ y se tumbó.³²

Tief im Inneren spürt die Protagonistin den Selbstbetrug, doch durch die Hoffnung auf die Existenz des Schatzes gewinnt ihre Gegenwart an Wirklichkeit:

Algo sentía miedo de que no hubiera mapa ni tesoro alguno sino tan sólo una estúpida manera de pasar el tiempo. La calle, en cuanto empezaba a ser una costumbre, no sólo era dura sino también aburrida.³³

Die Charaktere Vladimir und Estragon nehmen wie Algo, Ename und Jacobo nicht am Leben der restlichen Gesellschaft und deren Werten teil. Die existenzialistische Literatur analysiert *Waiting for Godot* als Darstellung der Misere eines Menschen, welcher in einer Welt ohne Gott und christlichen Werten lebt. Der Prozess

des Wartens bleibt am Ende jenseits von Hoffnung und Sinnerfahrung.

Überträgt man die Ansichten auf *La mitad sombría*, so finden sich auch im Werk von Flavia Company Anzeichen auf einen fortschreitenden Sinnverlust in der heutigen, postmodernen Gesellschaft. Die Werte des Individuums sind in der Vergänglichkeit und Schnelllebigkeit unserer Zeit unsicher geworden und finden keine allgemeine Gültigkeit mehr. Die Sicherheit ist verloren und das Individuum - wie wir es im Falle von Algo beobachten können - gezwungen sich dem schnellen Wandel anzupassen.

Jeder der drei Protagonisten hat einen eigenen Weg mit der möglichen Existenz des Schatzes umzugehen. Im dritten Teil von *La mitad sombría*, nachdem sich herausgestellt hat, dass der Schatz nicht existiert, trennen sich die Wege, und die Einheit der Suchenden löst sich auf.

Jacobo fällt es schwer mit der Tatsache umzugehen, dass der Schatz, und somit der Sinn den sein Leben bis dahin hatte, nicht existiert. Er endet in der psychiatrischen Klinik. Ename, welche nie an den Schatz geglaubt hat, fällt es leichter mit deren Nicht-Existenz umzugehen. Letztlich war es sie, welche den Schatz erfunden und den anderen die Idee angeboten hat. Mit Ename steht und fällt das Lügengebäude:

Luego, por la noche de ese mismo día en que Ename le había contado lo de la madre, Algo sospechó que todo era una patraña. Algo no disponía de una argumentación sólida sobre las causas que podían arrastrar a Ename a fabricar una mentira como ésa.³⁴

In der Not und der Suche nach Sinn hat auch Algo die Idee zur Basis ihres Lebens

³¹ COMPANY 2006, 72.

³² COMPANY 2006, 88.

³³ COMPANY 2006, 72.

³⁴ COMPANY 2006, 130.

gemacht. Im Gegensatz zu Jacobo, deren Grundlage der Schatz selbst ist, ist sie aber in der Lage die Suche vom Objekt zu lösen. Worauf es ihr ankommt ist die Suche, mit dem Ziel voranzuschreiten und die Vergangenheit hinter sich zu lassen:

„Bueno, ¿me vas a contar lo que te ha pasado en la mano o no?“ „No. Me voy. No tengo prisa, pero en cambio siento deseos de seguir adelante. Me voy.“ Y se fue.³⁵

Algo beginnt sich den Zufälligkeiten des Lebens anzupassen:

„¿Por qué has aceptado vernos?“ „Pues no sé muy bien...He aceptado la causalidad, es una cosa a la que me he acostumbrado durante estos muchos últimos años“.³⁶ Die Akzeptanz der Zufälligkeit des Lebens hilft ihr zu überleben und sie kommt endlich in der Welt an.

KONSTELLATIONEN IM RAUM

PARQUE CENTRAL: DAS HERZ DER FIKTIVEN TOPOGRAPHIE

Beziehen wir die Topographie, als Schrift eines Raumes, als räumliche Metaphorik oder räumliche Ordnung, auf die Literatur, lässt sich leicht Bedeutung in Orten, Landschaften und Raumkonzepten erkennen. Einer der Orte welcher die *Textstadt* in *La mitad sombría* charakterisiert ist der *Parque Central*. In der folgenden Analyse wird die Bedeutung des semiotischen Raums encodiert. Dieser selbst steht dabei in einem kulturellen Umfeld, welches auch in sich räumlich strukturiert ist. Raum und Bewohner werden daher in Verbindung gesetzt und ihr Bedingungsverhältnis hinterfragt.

³⁵ COMPANY 2006, 154.

³⁶ COMPANY 2006, 185.

Der *Parque Central* wird zum Aufenthaltsort welcher verschiedene Funktionen vereint erfüllt. Es ist ein zentraler Ort an dem sich die Protagonisten treffen und wiederfinden, nachdem sie sich im Labyrinth der Stadt aus den Augen verloren haben:

Apenas terminado el café con leche pidió en la barra el diario del día anterior y se fue al Parque Central a leer lo que pudiera. No tenía frío, a pesar del invierno. La mañana era soleada. Daba gusto pasear. Llegó al Parque y vio a Ename, recogiendo colillas.³⁷

Der *Parque Central* symbolisiert außerdem einen Ort der Hoffnung und der Zukunft, denn er ist Fundort des Schatzes. Jener Schatz, von dem Algo, Ename und Jacobo ihre Zukunft abhängig machen und welcher sie am Leben hält: „Tenemos una pista: el tesoro está en el Parque Central.“³⁸

Auf der Suche nach dem Schatz entziffern die Protagonisten eine geheime Karte. Die Zeichen führen zum *Parque Central* und zu deren Wurzeln, dem *Parque Corazón*, von welchem in alten Stadtmythen berichtet wird:

„¿Y qué querría decir si fuese el esquema de un corazón?“ preguntó Algo desconcertada. No veía qué ganaban con aquel hipotético descubrimiento.

„¿Todavía no has caído?“

Algo negó con la cabeza.

„Piensa, Aunque... quizás no conozcas la historia de esta ciudad, a pesar de ser la tuya. Quizás no te hayan contado nunca cuál fue el origen del Parque Central, que en realidad se llama Parque Corazón.“³⁹

Ename berichtet von dem Mythos in welchem der *Parque Central* mit dem Herz,

³⁷ COMPANY 2006, 67.

³⁸ COMPANY 2006, 95.

³⁹ COMPANY 2006, 112-113.

dem Symbol von Leben und Tod verglichen wird:

El viejo había perdido a su hijo menor y más querido, quien de un modo inesperado había sufrido un fulminante ataque al corazón. Desolado, el anciano quiso que la memoria del muchacho no quedara borrada por el tiempo y pidió al arquitecto que ideara un parque que simbolizara su vida y su muerte. Así fue: el Parque Central es la reproducción exacta de un corazón humano y allá donde el muchacho sufrió el accidente, crece orgulloso el único cedro de la ciudad.⁴⁰

So wie das Herz im menschlichen Organismus bildet der *Parque Central* ein Zentrum im Leben der Protagonisten. Im Zentrum vereinen sich die Arterien der zwei Körperhälften des Menschen. Das Blut fließt durch das Organ bevor es sich erneut auf den Weg in die Körperhälften macht.

Der *Parque Central* symbolisiert das Herz im Leben von Algo, denn in ihm treffen und vereinen sich ihre beiden Hälften: die Vergangenheit und die Gegenwart, das Vorher und das Nachher.

Nach und nach gelingt es Algo, Ename und Jacobo die Zeichen der geheimnisvollen Karte zu entziffern. Die Karte fungiert dabei als eine weit über topographische Belange hinausgehende Metapher.⁴¹ Die Protagonisten beginnen ihr Leben zu ordnen, indem sie anfangen die Knoten des Knäuels in welchem sie gefangen sind zu lösen und ihrem Leben neuen Sinn zu geben. Die Karte wird zum zweidimensionalen Abbild einer komplex strukturierten Realität, welche es zu ordnen und zu verstehen gilt.

Algo sucht die Zeder im *Parque Central* auf. Sie steht vor dem Baum und schaut auf das starke Gewächs, welches mit den Wurzeln fest in der Erde verankert Macht, Langlebigkeit und Erfolg ausstrahlt:

Se fue al Parque Central. Se acercó al cedro. Era un *Cedrus libani*, muy citado en la Biblia – el mal menor – como símbolo de poderío, longevidad, prosperidad. Las tres fuentes de suministro.⁴²

Die Begegnung mit der Zeder, kann wie eine Reise ins Innere, eine Begegnung mit dem tiefsten Inneren des Selbst gedeutet werden. Der Blick auf das, was sich im Kern ihrer Person befindet lässt die Selbstzweifel verschwinden. Algo hat ihren Schatz gefunden. Sie hat die Stärke in sich selbst wiederentdeckt und ist am Ziel ihrer Suche angekommen: bei sich selbst.

Am Ende des Romans nimmt der Park erneut die Rolle des Ortes der Hoffnung ein. Die Produzenten Fer und Gloria wollen Algos Geschichte veröffentlichen und suchen sie dafür im *Parque Central* auf. Das ersehnte Interview löst bei ihnen Erwartungen und Hoffnungen aus, denn das geheimnisvolle *Cuaderno*, in welchem Algos Geschichte von ihr selbst niedergeschrieben ist, soll ihnen die Türen für das geplante Projekt öffnen.

Ein weiteres mal tritt der *Parque Central* in die Mitte der Schatzkarte, doch handelt es sich diesmal nicht um den Schatz von Algo, Ename und Jacobo, sondern um Algos Geschichte, welche zum symbolischen Schatz für die Produzenten wird: „Esa historia era un tesoro.“⁴³ Algo holt das *Cuaderno* aus dem Baumstumpf der Zeder hervor: „Algo se levantó, se acercó sin prisa al tocón del cedro y rebuscó en un

⁴⁰ COMPANY 2006, 113.

⁴¹ Vgl. WITKE 1999.

⁴² COMPANY 2006, 120.

⁴³ COMPANY 2006, 182:

agujero. Sacó un cuaderno de tapas negras envuelto en una bolsa de plástico transparente.“⁴⁴ Aus dem Stamm des Baumes, welcher mit dem Herzen der Protagonistin verglichen wird, zieht sie das *Cuaderno*, welches ihre Geschichte und innersten Gedanken in sich trägt und übergibt es in einem Akt der Offenbarung den Produzenten Fer und Gloria. Diese tun sich schwer den ersehnten Text zu entziffern. Mit enttäuschten Erwartungen und einer Menge ungeordneter Papiere verlieren sie die Hoffnung und ein weiteres mal wird die Vergänglichkeit der Wirklichkeit deutlich, an dem Punkt als man versucht sie zu greifen: „Algo no había dejado que volvieran a entrevistarla. Sienten, de alguna manera y como siempre que se consigue algo, que han perdido.“⁴⁵

In der fiktiven Stadt befindet sich außer dem *Parque Central* der *Río Fen Sul* an welchem Jacobo lebt. Dieser sucht im ausgetrockneten Flussbett vor langer Zeit verloren gegangene Gegenstände und verdient sich seinen Lebensunterhalt mit deren Verkauf im Internet.⁴⁶

Der *Río Fen Sul* ist ein Ort ohne Bewegung. Im ausgetrockneten Flussbett gibt es keine Strömung mehr, kein Wasser welches Leben bringt und es bewegt. Der Ort ist tot und ohne Hoffnung und bildet daher einen gewissen Gegensatz zum *Parque Central*.

ESPACIOS CERRADOS.

GROSSTADTHETEROTOPIEN

Neben offenen Räumen, wie dem *Parque Central* oder dem *Río Fen Sul* finden sich in

der fiktiven Großstadt geschlossene Räume, welche von der Gesellschaft abgetrennt so genannte Andersorte bilden. Diese Andersorte, welche von Foucault *Heterotopien*⁴⁷ genannt werden, lassen sich als wirkliche Orte in der Gesellschaft beschreiben, welche einen Gegenentwurf oder eine Gegenordnung der realen gesellschaftlichen Verhältnisse wiedergeben. Es handelt sich um Andersorte welche man sich als eine „sozial realisierte Utopie“⁴⁸ vorstellen kann.

Michel Foucault formuliert sechs Grundsätze zur Bestimmung einer Heterotopie, welche für die folgende Textanalyse bedeutend sind und daher hier etwas genauer ausgeführt werden.

Er beginnt mit der Feststellung, dass sich in jeder Kultur Heterotopien finden lassen. In früheren Gesellschaften bezog sich dieses auf so genannte Kriesenheterotopien, welche den Individuen in einem bestimmten Krisenzustand zugänglich waren. Ein Beispiel dafür waren die Menstrualhäuser.

In unserer gegenwärtigen Gesellschaft finden wir eine Form der Abweichungsheterotopie für Individuen mit von der Norm abweichendem Verhalten. Diese Art des Andersortes in der zivilisierten Gesellschaft von heute stellen zum Beispiel Psychatrien, Gefängnisse oder Erholungsheime dar.

Foucaults zweiter Grundsatz bezieht sich auf die unterschiedlichen Funktionsweisen einer Heterotopie im Laufe der Zeit. So veränderte sich die Bedeutung des Friedhofs. Er wurde vom Stadtkern, wo er im 18 Jh. angesiedelt war immer weiter in die Randbezirke aus der Stadt hinaus ver-

⁴⁴ COMPANY 2006, 185.

⁴⁵ COMPANY 2006, 189.

⁴⁶ COMPANY 2006, 77.

⁴⁷ FOUCAULT 1993.

⁴⁸ Vgl. DÜNNE/DOETSCH/LÜDEKE 2004, 6.

drängt. Es resultierte eine neuere Entwicklung welche die Nutzung des Friedhofs als Parkanlage hervorbrachte.

Im dritten Grundsatz geht es um die Versammlung unterschiedlicher Anderheiten in der Heterotopie. Der Andersort wird zum hybriden Raum. Die Anderheiten formen zum einen eine Gegenordnung zum restlichen Raum, sowie einen Treffpunkt unvereinbarer Platzierungen.⁴⁹

Heterotopien sind oft an Zeitabschnitte gebunden. Die so genannten *Zeitheterotopien* oder *Heterochronien* sind zum Beispiel Museen oder Bibliotheken, in welchen Zeitdokumente verschiedener Epochen gespeichert werden. Foucault nennt sie daher auch *älternitäre Heterotopien*. Heterotopien, welche in regelmäßigen Zeitabständen wiederkehren, wie zum Beispiel Jahrmärkte, nennt er *chronische Heterotopien*.

Im fünften Grundsatz behandelt Foucault die Grenze zwischen Heterotopie und dem restlichen Raum: „Heterotopien sind ein System von Öffnungen und Schließungen“.⁵⁰

Nehmen wir das Beispiel einer psychiatrischen Klinik, in welcher sich auch Jacobo am Ende von *La mitad sombría* befindet, finden wir zum einen eine Ausgrenzung aus der restlichen Gesellschaft, da ein Individuum gezwungen wird sich aus der Gesellschaft in die Heterotopie zu begeben, zum anderen finden wir aber auch Prozesse der Integration, da das Individuum in Folge des Heilungsprozesses wieder in die Gesellschaft zurückkehren kann.

Dieser Ein- und Ausschluss in eine Gesellschaft führt dazu, dass Grenzziehungen immer relativ bleiben.⁵¹

Der letzte Grundsatz beschäftigt sich mit der Funktion der Heterotopie gegenüber dem restlichen Raum. Foucault unterscheidet zwischen *Illusionsheterotopie* und *Kompensationsheterotopie*. *Illusionsheterotopien* schaffen einen ungeordneten, missratenen Illusionsraum der dem restlichen Raum gegenübersteht.

Kompensationsheterotopien schaffen dagegen einen anderen, idealen Realraum welcher vollkommen und wohl geordnet erscheint.

Im Gegensatz zur Utopie ist die Heterotopie eine tatsächlich realisierte Gegenplatzierung zum restlichen Raum. Die Heterotopie wird zum Sehnsuchtsraum mit anderen Gesetzen und Werten. Der Raum der Heterotopie kann als Konstellation analysiert werden und wird somit zur Signatur materieller und symbolischer Praktiken.⁵²

Eine der Heterotopien welcher wir im Werk *La mitad sombría* begegnen ist das *Cuartel General*. Die Protagonisten, welche zu Anderheiten der Gesellschaft geworden sind versammeln sich in dem kleinen Raum, welcher in Mitten der Stadt Barcelona einen Gegenort formt, in dem sie sich, abgeschlossen von der externen Welt, bewegen:

El lugar era bastante pequeño, de unos tres metros por dos, calculo Algo. En medio brillaba una hoguera casi consumida. El suelo era de tierra y las paredes muy oscuras, en la parte más alta había unos ventanucos sin cristales. Algo se preguntó qué hacían allí. Decidió hacer público su pensamiento. Dijo:

⁴⁹ Vgl. Angaben zu den sechs Grundlagen Foucaults: VOLLATH 2001, 18-26.

⁵⁰ VOLLATH 2001, 23.

⁵¹ Vgl. DÜNNE/DOETSCH/LÜDEKE 2004.

⁵² Vgl. WEIGEL 2002.

„Qué hacemos aquí.“

Jacobo añadió:

„Donde estamos.“

Ename informó sin rodeos:

„Ahora tenemos un lugar.“⁵³

Im Schatten des Lagerfeuers finden Algo, Ename und Jacobo ihren Andersort, welchem sie selbst den Namen *Cuartel General* geben. An diesem Ort leben die Protagonisten in einem von ihnen selbst geschaffenen Ordnungsprinzip. Sie teilen den Raum mit zwei Hühnern, welche Ename mitbringt und sie Renata und Jimena tauft. Algo empfindet Sympathie für die Hühner und beneidet diese, denn sie sehnt sich nach der Unbeschwertheit, mit welcher die Tiere die Welt um sie herum wahrnehmen⁵⁴ und beginnt selbst die Zufälligkeit des Lebens zu akzeptieren.

Im *Cuartel General* entwickeln die Protagonisten ihre eigene Wirklichkeit. Die Suche nach dem Schatz und das Encodieren der Karte wird zur Basis ihrer Existenz. In dem Zwischenraum zwischen den Werten der externen Gesellschaft und denen des internen Ordnungsprinzips beginnt Algo mit dem Schreiben des *Cuadernos*, einem Pamphlet, welches ihr die Möglichkeit zum *Counter-Discourse* gegen die externe Kultur bietet:

„Las cosas se organizan según el mismo sistema que emplea el acertijo de las fuentes de suministro, es decir de forma imperfecta“, escribe Algo en su panfleto mientras espera la llegada de Jacobo. [...] „Mi forma de desorganizar el mundo es la escritura pasajera. No he encontrado nada que se parezca más a la vida exepcto, antes mucho antes, la música.“⁵⁵

Algo vergleicht ihre Niederschrift im *Cuaderno* mit einer anderen Sprache:

„Cuando nos encontramos estudiando una lengua extranjera, una lengua que no es la nuestra, nos vemos obligados a hacer prácticas con frases que jamás diríamos en la vida real, [...] y otro tanto ocurre cuando nos encontramos viviendo la vida mientras nos cuestionamos si es de veras la nuestra, si realmente eso que estamos haciendo es lo que queremos o es un puro aprendizaje que por fin, en cierto impreciso momento, nos llevará a practicar la existencia con soltura, con fluidez, con naturalidad.“⁵⁶

Die Unlesbarkeit der Zeichen, für die externe Gesellschaft, wird am Ende noch deutlicher, als sich die Produzenten Fen und Gloria vor einem Haufen semiotischer Texte wiederfinden, welche zusammengekommen das *Cuaderno* ausmachen. Nach ihrer Verwandlung muss Algo das *Cuartel General* verlassen: „Es la primera vez que la expulsan de un lugar, pero sabe desde ese instante que no va a ser la última.“⁵⁷

Sie verlässt die Heterotopie und überschreitet die Grenze ein zweites mal, doch diesmal kehrt sie zurück in die Gesellschaft.

LA TERCERA FUENTE DE SUMINISTRO: JACOBOS WEG IN DIE HETEROTOPIE

Ein weiteres Motiv in *La mitad sombría* ist das unlösbare Rätsel *tres pueblos y tres fuentes* aus dem Werk *Icada, Nevada, Diada* von Rosa Chacel, welches bereits im Vorspann auftaucht und im gesamten Werk wieder aufgegriffen wird:

„Primero, tres puntos, separados entre sí por espacios como de dos centímetros. Debajo, otros tres, a igual distancia, componiendo entre todos una figura semejante al seis de dominó. Tres de ellos eran tres fuentes, y los otros tres, tres pueblos. El problema consistía en hacer

⁵³ COMPANY 2006, 79.

⁵⁴ COMPANY 2006, 59.

⁵⁵ COMPANY 2006, 116.

⁵⁶ COMPANY 2006, 146.

⁵⁷ COMPANY 2006, 150.

partir de cada fuente tres conducciones de agua que surtiesen a los tres pueblos. Cada pueblo debía recibir tres ramales, uno de cada una de las fuentes, sin que ninguno de ellos se cruzase con otro (...) Ahora tengo que anotar a la luz del mediodía que sé bien que el problema no tiene solución.“⁵⁸

Die Protagonistin Algo trägt das Rätsel, von welchem ihr der Bruder der Mutter erzählt, schon seit ihrer Kindheit bei sich und überträgt es in den verschiedensten Situationen auf ihr Leben. Das Problem, welches immer wieder entsteht, ist die Unlösbarkeit. Im *Cuaderno* kommt Algo zu dem Schluss, dass die Dinge der Welt in einer nicht perfekten Ordnung stehen, denn so sehr man es auch versucht bleibt einer der Punkte ohne die dritte Verbindungslinie: „Las cosas se organizan según el mismo sistema que emplea el acertijo de las fuentes de suministro, es decir de forma imperfecta.“ (LMS, S. 116).

Schon nach dem Tod der Mutter fühlt sie diese Unvollkommenheit. Algo wünscht sich zu sterben und empfindet es als ungerecht, dass sie als einzige vom Tod verschont bleibt: „Tres personas y tres fuentes de suministro: de vida, de enfermedad, de muerte. Una debería quedarse sin muerte.“⁵⁹

Im gesamten Werk findet sich die dreigliederte Struktur wieder. Der erste Teil von *La mitad sombría* gibt die drei verschiedenen Lebensgeschichten von Algo, Ename und Jacobo wieder und leitet somit die Charaktere ein. Im letzten Teil findet sich diese Dreigliederung wieder.

Wir treffen auf Jacobo, welchen sein Weg - benutzen wir Foucaults Terminologie- in eine *Abweichungsheterotopie*, eine psychiatrische Klinik, geführt hat.

Im Gegensatz zu Algo und Ename kehrt er nicht wieder in die Gesellschaft zurück. Überträgt man das Rätsel auf die Geschichte der drei Charaktere, so lässt sich feststellen, dass Jacobo, so wie die dritte der Personen, von denen Algo im Rätsel spricht, leer ausgeht, denn auch ihm fehlt eine Verbindung, die Verbindung welche ihn zurück in die Gesellschaft führt. Er wird somit zum Beispiel der Unvollkommenheit in der Ordnung der Welt, von welcher die Protagonistin Algo spricht.

Die Ironie besteht darin, dass gerade Jacobo, welcher am meisten von den drei Charakteren an die Gültigkeit und Beständigkeit von Werten in der Welt glaubt, zum Opfer ihrer Unvollkommenheit wird.

Jacobo lebt isoliert am *Río Seco Fen Sul*, in welchem er verlorene Wertgegenstände aus längst vergangenen Zeiten sucht und sammelt:

Tanto, Algo no tardó en instalarse a orillas del río seco Fen Sul, en donde también se dedicó a buscar, con la cabeza más ladeada que nunca, objetos de valor que se hubiesen perdido años atrás, muchos años atrás, cuando el río iba lleno, cuando la gente paseaba, cuando la gente perdía cosas.⁶⁰

Schon hier zeigt sich die Fixierung aufs Objekt, welches das Ziel der Suche Jacobos ist und ihn von Algo und Ename unterscheidet: „ Los coleccionistas son seres muy raros. Se encapichan con los objetos...“⁶¹

An dem Punkt an dem Algo in der Suche selbst einen Sinn findet, denn sie treibt sie voran und hilft ihr den Blick nach vorne zu richten, bleiben für Jacobo die Sinnlosigkeit und der Verlust der Hoffnung be-

⁵⁸ CHACEL 1982.

⁵⁹ COMPANY 2006, 54.

⁶⁰ COMPANY 2006, 77.

⁶¹ COMPANY 2006, 77.

stehen, denn er ist besessen von dem Schatz, welcher sich in Luft aufgelöst hat. Die Besessenheit vom Objekt geht hier auf seine Sammlerpersönlichkeit zurück. Anstatt die Bewegung zu akzeptieren hält er an der bereits toten Idee fest. Im intertextuellen Bezug stellt sich heraus, das sich, ähnlich wie in John Fowles *The Collector*, die Charaktere wie die Gegensatzpaare von Leben und Tod gegenüberstehen. Während der Sammelnde die Bewegungslosigkeit verkörpert, ist der gegensätzliche Charakter von Kreativität und Bewegung gezeichnet:

Algo observó a Jacobo- la mitad que sus ojos le permitían ver de él – como si se hubiera tratado de una partitura para piano. Etaba escrito en dos claves, pero él era consciente sólo de una, justo de la parte más melódica, la más contagiosa, la fácil. Ignoraba su otra voz, la oculta, y cuando parecía asomar, la evitaba con la acción, con la risa, con la avaricia. (LMS, S. 78).

Nicht nur in Verbindung mit dem Schatz, sondern auch in Bezug auf die Beziehung zu seiner Schwester Charo, glaubt Jacobo bis zum Schluss an die Existenz der Naht, welche die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet: „Aquella carta podía ser el fin de la demañada sutura que con tanta paciencia había improvisado para unir pasado y presente.“⁶²

So wie der biblische Patriarch Jacobo⁶³, welcher bei der Geburt an der Ferse seines Zwillingsbruders Esaus festhält, welches ihm den Namen Jacobo (hebräisch für „Fersenhalter“) verleiht, hält auch Jacobo aus *La mitad sombría* an den Werten und Objekten der Welt fest.

In der psychiatrischen Klinik stellt sich heraus, dass er sich den Brief, welchen er bei sich trägt selbst geschrieben hat und er stürzt, mit dem von ihm selbst erschaffenen Lügengebilde, erneut ab: „¿Y no tiene familia? Dice que una hermana. Hasta tiene una carta, supuestamente de ella, pero han hecho un análisis grafológico y parece, aunque no es definitivo, que la ha escrito él.“⁶⁴

Die Unvollkommenheit der Welt macht ihn zum Verlierer des Spiels. Der dargestellte Sinnverlust fordert aber nicht zum Aufgeben jeglicher Hoffnung auf, sondern spiegelt nur die Zufälligkeit wieder, von welcher das Leben in der Postmoderne bestimmt wird.

ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG

Zusammenfassend lässt sich herausstellen, dass der Raum der Großstadt zum Explorationsfeld krisenhafter Stadterfahrungen wird.⁶⁵ Die Bewegungen in der Stadt nehmen Einfluss auf die literarische Verarbeitung in der Stadtliteratur. In der *Textstadt* vereinen sich Konstellationen von Raum und Kultur und üben gegenseitigen Einfluss aus. Die Individuen welche sich im Raum bewegen, verändern diesen durch alltägliche Handlungen und füllen ihn mit sichtbaren oder unsichtbaren Spuren. Zwischen offenen und geschlossenen Räumen, welche die Gesamtheit der Großstadt bilden, bleibt Platz für Zwischenräume aus denen sich Gegendiskurse entwickeln können. Diese sorgen für den Ausgleich von Machtverhältnissen innerhalb des Stadtgebildes und werden

⁶² COMPANY 2006, 105.

⁶³ Vgl. Gen. 25, 19-34,
<http://www.zum.de/Faecher/kR/Saar/gym/projekt/bibel/Vaeter/esau/bibeltext.htm>.

⁶⁴ COMPANY 2006, 160.

⁶⁵ Vgl. GALLE/KLINGEN-PROTTI 2005.

Transportfelder für Werte oder kulturelle Bestandteile.

Das Individuum durchlebt die Krise der Moderne und wird Teil einer künstlerischen Darstellung der krisenhaften Wirklichkeit.

Die Protagonistin Algo verkörpert eines dieser Individuen, welches auf der Schwelle zur Entfremdung steht. Sie unterzieht sich im Laufe des Romans einer Verwandlung, welche das Leben in der Krise möglich macht.

Erst als die Protagonistin die Schnellebigkeit von Werten und die Unsicherheit, denen man in der heutigen Welt ausgesetzt ist akzeptieren kann, findet sie einen Weg im Raum der Großstadt zu überleben. Dabei ist ausschlaggebend, dass sie nicht versucht die bestehende Krise zu überwinden, sondern selbst ein Teil der krisenhaften Wirklichkeit wird, wodurch es ihr gelingt das Bewusstsein

der Stadt zu steigern. Als sie den Zustand innerer und äußerer Heterogenität⁶⁶ erreicht und sich von allen subjektiven Bindungen befreit, gelingt es ihr Teil der postmodernen Gesellschaft zu werden:

„Conozco bien la sensación que estás viviendo, Ename. Te parece que lo tienes todo. Tanto es así que tienes incluso miedo de perderlo, y eso, poco a poco, va a consumirte y a convertirte en la miserable que nunca has sido.“⁶⁷

Flavia Company bleibt zurückhaltend, wenn man ihr Deutungsversuche näher bringt, um ihr die eine oder andere Antwort zu entlocken. In einer Lesung⁶⁸ zu

ihrem Werk *La mitad sombría*, bedient sie sich dem beckettischen Vorbild, ganz nach dessen Aussage: „When are they going to stop making me mean more than I say?“⁶⁹ Letztlich liegt es doch beim Leser die Zeichen im Text zu encodieren, denn der Autor ist selbst gefangen, in den Stricken seiner Wahrnehmung welche ihn zu einer Marionette der Stadt machen.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

BECKETT, S., *Waiting for Godot*, Stuttgart 1987.

COMPANY, F., *La mitad sombría*, Barcelona 2006.

SEKUNDÄRLITERATUR

AUGÉ, M., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

BHABHA, H. K., *The Location of Culture*, London/New York 1994.

DE CERTEAU, M., *Kunst des Handelns*. Übersetzung aus dem Französischen: Ronald Voullié, Berlin 1988.

DÜNNE, J./DOETSCH, H./LÜDEKE, R., „Forschungsüberblick Raumtheorie“. Basiert auf dem Vorwort von: Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, Würzburg, 2004, <http://www.raumtheorie.lmu.de/>.

FOUCAULT, M., „Des Espaces autres“, in: Karlheinz Barck: *Aisthesis: Wahrnehmungen heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Essais*, Leipzig 1993.

GALLE, R./KLINGEN-PROTTI, J., *Städte der Literatur*, Heidelberg 2005.

⁶⁶ Vgl. HANZIG-BÄTZING, in: <http://www.oeko-net.de/kommune/kommune3-99/dhanzig.html>.

⁶⁷ COMPANY 2006, 151.

⁶⁸ Lesung im Rahmen des Programms: Europäische Städte. Literarisches Imaginarium und kulturelle Selbstdarstellung, Kiel (4.-14.12.2006).

⁶⁹ BECKETT 1979, 10.

GRAVER, L./FEDERMANN, R., *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London 1979.

HANZIG-BÄTZING, E., *Entgrenzung als Freiheit. Zur postmodernen Auffassung gelingenden Lebens*, in: <http://www.oeko-net.de/kommune/kommune3-99/dhanzig.html>

LYOTARD, J.-F., *Das postmoderne Wissen*, Hg. von Peter Engelmann, Wien 2006.

MEAD, G. H., *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998.

STIERLE, K., *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München 1993.

STORCH, M., *Identität in der Postmoderne – Mögliche Fragen und mögliche Antworten*, Universität Zürich, in: <http://www.zrm.ch/Download/Leseproben/Identitaet.pdf>.

VOLLATH, R., *Herkunftswelten und Heterotopien: Dekonstruktion und Konstruktion literarischer Räume im Werk Juan Goytisolos*, Frankfurt am Main 2001.

WEIGEL, S., „Zum ‚topografical turn‘ - Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik – Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*. Band 2, 2002.

WITTKER, P., *Good Girls Go to Heaven; Bad Girls Go North: Reisen nach Norden in ausgewählten Werken Aritha van Herks*, Magisterarbeit, Kiel 1999.

LEXIKA

Langenscheidt, *Summa Diccionario – Lengua Española*, Ed. Grupo Oceano, Barcelona.

INTERNETADRESSEN

http://de.wikipedia.org/wiki/Body_Integrity_Identity_Disorder

<http://www.raumtheorie.lmu.de>

<http://www.oeko-net.de/kommune/kommune3-99/dhanzig.html>

<http://www.zrm.ch/Download/Leseproben/Identitaet.pdf>

**Le mouvement « *Reclaim the Streets* » :
une réappropriation humaine
de l'espace urbain ?**

Sarah Fontraille
Paris 8

Apparu au début des années 90 en Angleterre, le mouvement « RTS » (*Reclaim de streets*) est une forme de revendication nouvelle de l'espace public. Les modes opératoires atypiques des actions RTS s'inscrivent pleinement dans les cadres de réflexion du colloque qui nous réunit ici.

Tout d'abord dans leur forme : une insurrection festive qui s'installe, sans préavis, dans des lieux urbains-clés (périphériques, rue commerçantes, places publiques, carrefours...) et « occupe » l'espace. Entre carnaval et sit-in, le lieu devient zone d'expression, libéré de l'autorité, des voitures, de la rentabilité et, selon les organisateurs, rendu aux usagers, au peuple, à tous.

Ensuite, il y a le fond : l'objectif est la réappropriation de la ville par ses habitants. Ici, rien n'est à vendre et tout le monde peut participer. Les revendications sont le refus de la marchandisation, de la consommation et fait qu'on n'est pas obligé d'avoir une utilisation conformiste, conventionnelle et conventionnée, des espaces dits « publics ». A l'origine, c'est la revendication « anti-voitures » qui a impulsé RTS, mais aujourd'hui, l'action va bien au-delà...

Et enfin, l'organisation des événements est également un élément qui mériterait d'être analysé. Car les RTS ne sont pas des actions isolées, circonscrites à une ville ou un pays.

La particularité de ce mouvement réside dans son utilisation des nouvelles technologies pour frapper partout en même temps.

Internet permet de donner une date internationale sur laquelle tous peuvent se « caler », le lieu étant indiqué le plus tard possible avant l'évènement pour ne pas être devancés par les représentants de « l'autorité ». Ainsi, au même instant, à travers le monde (mais particulièrement en Europe), ce sont des dizaines d'occupations de rues qui s'implantent de façon synchronisée, dans les grandes villes (Berlin, Londres, Prague, Sydney, Toronto... pour ne citer qu'elles).

ORIGINES ET FONDEMENTS

Le mouvement Reclaim The Streets accomplit sa première action en automne 1991 : elle sera nommée plus tard, par les militants, la « bataille de Twyford Down ». Leurs cibles sont les voitures et ce qu'elles « véhiculent » (danger pour les piétons, pollutions, quadrillages de l'espace...). La première manifestation RTS sera donc le blocage d'un espace de circulation sous le slogan :

FOR walking, cycling and cheap or free
public transport,
and AGAINST cars, roads and the system
that pushes them.

Ce qui n'était, au début, qu'un petit groupuscule écologiste "rural" va petit à petit attirer l'attention et la sympathie du public, tout en prenant d'assaut la métropole londonienne. L'administration Thatcher, de façon involontaire, sera l'impulseur d'une massification et d'une radicalisation du mouvement.

SUR LES ROUTES

En effet, au début des années 1990, le gouvernement britannique décide le lancement de grands chantiers d'extension du réseau routier, notamment autour Londres. Partout, les tracés menacent des forêts, des zones d'habitations. RTS est sur tous les fronts, gagnant en visibilité et en popularité. Ce qui manque encore, c'est une action coup de poing de grande envergure. Ce sera la "M11 Link Road Campaign" en 1993, chantier d'une immense bretelle d'autoroute d'accès à la capitale anglaise.

Cette action de revendication aura deux effets pour les militants. Premièrement, elle permettra d'élargir le champ d'action, de la campagne à la ville. Deuxièmement, cette "battle against M11" va offrir à Reclaim The Streets la possibilité d'élargir ses terrains et son mode de revendication.

En effet, les conséquences du chantier M11 sont nombreuses pour les zones qui seront traversées, (350 habitations vont être rasées et la zone sera coupée en deux par le tracé)...

On n'a plus affaire à un "simple" combat écologique mais à une véritable lutte sociale et idéologique puisque RTS devient le défenseur des résidents qui vont voir leur environnement bouleversé.

DURCISSEMENT ET ELARGISSEMENT

Mais durant cette période la grogne sociale s'amplifie de toutes part en Angleterre. C'est alors qu'intervient le gouvernement, en votant le Criminal Justice and Public Order Act, qui aura, malheureusement pour son instigatrice, M. Thatcher, des effets contraires à ceux escomptés.

Ce texte de loi est, de fait extrêmement

liberticide. Il interdit par exemple de nombreuses formes de rassemblements, englobant les RTS au même titre que les manifestations spontanées d'ouvriers ou les raves-parties.

Or, le Criminal Justice and Public Order Act va avoir des effets absolument imprévus. Il va fédérer tous les groupes qu'il entend réprimer. Squatters, voyageurs, ravers, et militants RTS se rencontrent et petit à petit ce ne sont plus quelques vagues de subversion qui s'agitent dans l'océan britannique, mais un véritable raz-de-marée de contestation. Ou, pourrait-on dire à la manière de M. Maffesoli, qu'ici une « *sensibilité collective, (...) aboutit à une liaison éthique* » (p41).

Les individus passent d'un groupe à l'autre, créant une supra-entité revendicative, à même de lutter sur tous les fronts. Le social, le culturel, l'écologie, le droit au logement... Les militants s'imprègnent les uns des autres et, très vite, organisent des actions de grande échelle, transversales aux différentes revendications. Comme le dira si justement un DJ de la scène rave anglaise, cité par Rupa Huq, dans *The right to rave* : " We're a lot more networked now than we ever were. "

La « *bataille de Claremont Road* », pendant la campagne anti-M11 de 1994, sera un véritable symbole de cette union idéologique. Pendant plusieurs mois, une faction RTS va occuper la route de Claremont, exposant oeuvres d'art tout en les utilisant comme barricades, réalisant une performance permanente, le tout sur fond de musique techno (avec, semblerait-il, la participation active de The Prodigy,

grand nom de l'électro anglais). Cette occupation va coûter plus de 2 millions de livres au gouvernement.

Les Street Parties, en 1995, sont une autre illustration des syncrétismes qui se sont créées autour du mouvement. On retrouve toujours les bases « anti-voitures » et écologiques ainsi que les actions d'occupations ponctuelles, mais le mouvement prend un tour éminemment politique avec par exemple l'action contre la Shell Oil Company et surtout contre l'ambassade du Niger qui, cette année-là, condamne à mort un de ses écrivains, Ken SARO-WIWA. Le mouvement RTS se déclare immédiatement solidaire de l'intellectuel en organisant des actions de protestation.

Mais le triomphe reste la « M41 Street Party » : environ dix heures d'occupation de l'autoroute M41 par 8000 personnes.

IDEOLOGIE

Certaines valeurs servent de ciment à ce qui peut aujourd'hui être considéré comme un groupe contestataire international d'action directe. On est pas si éloigné de ce que les communistes de l'Internationale avait engendré : pour un militant RTS, n'importe quel autre militant RTS est un « camarade », uni dans un lutte qui transcende frontières, nationalité, origine sociale...

Dans *Le temps des tribus*, Michel Maffesoli traite du renouveau du collectif, du communautarisme dans nos sociétés post-modernes. Il parle alors d'un « *engagement organique les uns envers les autres* » (p58). Et, au vu des messages, manifestes et autres, c'est cela qui sous-tend l'unité des militants RTS, une interdépendance égalisée.

Sans hiérarchie, malgré les procès, les mises sur écoute (notamment en Angleterre et au Danemark), il est impossible de décapiter le mouvement. Il forme un tout, un groupe qui ne prend son sens que par l'adhésion, à niveau égal, de chacun, mais où chaque individu peut être impulsor d'une initiative.

Et, de plus, la dimension internationale insère l'individu participant dans une *communauté d'élection*, dans réseau mondial. La supra-nationalité de la lutte, « *as transnational as capital* », est également un vecteur de lien social.

Je propose de détailler différentes facettes de ce sentiment de communauté, de cette solidarité.

LEGITIMITE SEDUISANTE

Une autre force du mouvement est le fait de proposer une justification quasi-incontestable et extrêmement fédératrice, en trois temps.

Premièrement : le droit que nous avons, en tant que membre de la collectivité, contribuables et citoyens, de disposer de l'espace urbain qui nous entoure. Perspective hautement séduisante. Qui n'a jamais rêvé de façonner sa ville ? Quel citoyen n'a jamais souffert de la pollution (par le bruit, par les gazs et même par la vue) des voitures ?

Deuxièmement, en diversifiant son action, RTS ratisse large, se prononçant contre le libéralisme économique sauvage, pour le droit au logement des plus démunis, en s'unissant à de nombreux piquets de grèves. Le message est simple, il s'agit de lutter pour créer un monde meilleur plus

en harmonie avec les vœux de chacun, avec la nature. Revenir à des cités où la rue est à la portée de l'homme, faire que l'urbanité ne soit plus un écrasement mais une source de contact, de chaleur.

To 'street party' is to begin reconstructing the geography of everyday life; to re-appropriate the public sphere; to rediscover the streets and attempt to liberate them. To 'street party' is to rescue communality from the dissection table of capitalism; to oppose the free market with a vision of the free society (...). A utopia defined, not as 'no-place', but as this-place, here and now.

RTS London – Do or Die

Troisièmement, comme le dit RTS Toronto, il s'agit de reconquérir, de reprendre ce qui nous a toujours appartenu, et qui a été confisqué par le quadrillage automobile, découpé par les puissants, annexé par un urbanisme sans concertation. La lutte est donc légitime, puisqu'au départ, c'est chaque individu qui a été spolié et que la croisade RTS se veut une récupération et une redistribution.

Ce que j'ai remarqué, c'est que tous ces événements et ces actions avaient un dénominateur commun : RECONQUÉRIR. Que nous reprenions la rue aux voitures, des immeubles pour les redonner aux squatteurs, les surplus alimentaires pour les donner aux sans-abri, des campus pour en faire des lieux de protestation ou des scènes de théâtre, que nous arrachions notre propre voix à l'engloutissement dans les abîmes ténébreux des médias, ou notre environnement visuel aux panneaux d'affichage, nous étions toujours en train de reconquérir. De reprendre ce qui aurait toujours dû être à nous. (...) à nous en tant que peuple. Peuple entier. Un à nous synonymes de « pas aux gouvernants » et

« pas aux grandes sociétés » (...). Nous voulons que le pouvoir soit redonné au peuple en tant que collectif. Nous voulons reconquérir les rues.

RTS Toronto

ORIGINALITE DE LA FORME

La forme est également un aspect important de l'action Reclaim The Streets. Ainsi, pour sonoriser la fête de rue, on s'alimente avec des génératrices à pédales. On replante les arbres sauvés de Claremont Road dans le bitume neuf de la M41. On tague des pistes cyclables sur la chaussée. On joue au Twister sur Telegraph avenue, à Berkeley, en Californie.

RTS joue souvent sur le fait qu'une manifestation colorée, joyeuse et festive sera plus incitative pour des gens qui voudrait participer. De même, cette atmosphère, « bon enfant » sera généralement mieux perçue des forces de l'ordre. Je citerai un message radio du chef de la police de Toronto au Canada, signifiant à ses hommes qu'il n'avaient pas affaire à une manifestation mais à une sorte d'« expression artistique ».

La plus grande réussite du mouvement d'avoir su se créer, grâce à cette forme festive, insurrectionnelle, colorée, une identité sympathique, capable d'attirer la bienveillance du tout-venant. C'est ce qui fait que souvent, le simple passant devient « militant » temporaire en se mêlant à la manifestation qui se déroule sous ses yeux, dans sa rue, dans sa ville.

ANARCHISME ?

Il est assez clair, à la lecture de l'agit-prop,

en écoutant ce qui est dit et écrit par les militants que le mouvement RTS plante également quelques racines dans le terreau anarchiste. Non pas au sens doctrinal du terme (aucun ne se réfère clairement à Proudhon ou à Bakounin, par exemple), mais on assiste véritablement à une démonstration d'anarchie appliquée. Si on reprend l'expression de « cuisine anarchiste », en voici les ingrédients:

REFUS DE LA POLITIQUE ET DU « LEADER » :
GOUVERNANCE ALTERNATIVE

C'est aussi, pour se démarquer d'une société du « star-system » que RTS choisi d'être ce mouvement sans-tête. Ici, pas de leader. Ici, il n'y a qu'un groupe, où tout le monde marche ensemble. Le but n'est pas de suivre une icône, de l'investir d'une mission, mais bien que chaque participant endosse une part de la responsabilité de cette mission. Pour eux, le jeu politique est de toute façon truqué. Proudhon, en 1840, définissait l'anarchie comme « *un Etat sociétaire harmonieux résultant de la suppression de tout appareil gouvernemental* ». C'est clairement ce que préconise RTS à travers le monde. Parmi les personnages du jeu de rôle politique, on peut à la limite choisir « le moins pire » de l'échiquier, mais on ne peut pas espérer trouver de politicien sincère et prêt à soutenir une révolution sociale. Le pouvoir en place, qu'il soit entre des mains de gauche ou des mains de droite, ne peut se satisfaire que dans une utopie de permanence. Toute forme de gouvernance cherchera à perdurer, à asseoir une durabilité. Quels hommes de pouvoir pourraient représenter une alternative au pouvoir ?

Pour RTS, la politique ne présente pas une alternative. Il faut plutôt une alternative à la politique.

RETOUR A DE PETITES ENTITES SOCIALES : LES
TAZ

On retrouve ici des références aux essais d'Hakim Bey, un théoricien anarchiste américain. En effet, selon RTS, il faut créer des enclaves, de taille modeste, qui seules peuvent permettre l'exercice d'une *autorité transcendante à chacun et exercée par tous*. Se passer de gouvernement en donnant à chacun une part égale, non pas d'autorité mais de liberté et de pouvoir de décision. Ces enclaves ne seraient pas des lieux de repli et d'isolement, mais bien des « *island in the Net* » pour reprendre les mots de Bey.

ACTION DIRECTE

Comme nous l'avons évoqué plus haut, RTS préconise une implication de chacun, dans une optique de transformation de la société de l'homme, par et pour lui-même, en tant qu'individu (par opposition à d'autres qualificatifs de citoyens, contribuables, travailleurs...). Tout être humain se voit ainsi reconnaître son droit à agir sur le modelage de la société qui l'entoure. Loin de ce que Maffesoli appelle le « théâtre politique », au sens de mascarade, de farce, RTS justifie notre droit à l'action directe. Le fait que nous avons une légitimité, quand la cause est juste et les revendications partagée, à nous hisser au-dessus de nos « représentants politiques » pour clamer notre message. Créer un

espace, spatial –dans la fête- et symbolique – dans le concept -, qui permette à chaque individu de prendre sa place et de dire qu’il contribue à créer cela. La ville redevient alors le lieu où se crée cette citoyenneté, la rue redevient théâtre de débats, elle est réinvestie d’une charge sociale.

Si ces idéaux peuvent avoir servi à attirer les militants dans un premier temps, ils ont participé selon moi, dans une seconde phase, à créer ce que nous pourrions définir comme un véritable sentiment d’appartenance communautaire, avec toutefois ici, des connexions particulières. Je pense bien entendu aux liens qui ont pu se créer avec d’autres groupes qui ont utilisé, souvent sans références claires de modes d’organisation anarchistes, fut-ce de façon temporaire. Ainsi, les dockers de Liverpool, les Employés du Métro Londonien, les lycéens contre le Front National en 2001, les adeptes du mouvement techno underground, les squatteurs...

ET MAINTENANT ?

HORIZON NOIR ?

Actuellement, certaines interrogations secouent les groupes de Reclaim The Streets, à travers le monde.

Avec le temps et la montée de leur popularité, en effet, les Street Parties et autres manifestations RTS ont rassemblé des foules de plus en plus importantes. Ce qui à la base était recherché dans le but de parvenir à la « masse critique » (ce point où le nombre devient si imposant que les médias et les politiques ne peuvent pas l’ignorer ou le tourner en dérision) révèle à

présent sa face obscure. La massification du phénomène a entraîné des paramètres non-désirés et quelquefois extrêmement préjudiciables à la cause.

Tout d’abord, les nouveaux-venus sont généralement plus attirés par l’ambiance générée par les parties. Très peu font vraiment la démarche de se renseigner sur le fond, sur le message dont ces événements se veulent les porte-paroles. La fête attire, la fête fédère, mais de plus en plus de participants se passent des revendications. Les Street Parties ne sont plus annoncées comme des manifestations mais comme des fêtes de rue. Le contenant fini par éclipser le contenu.

Par extension, les événements dégénèrent de plus en plus souvent. Les affrontements avec les forces de l’ordre se multiplient.

En 1997, RTS se remet en question après la « marche pour la justice sociale » (organisée avec les dockers de Liverpool) de Trafalgar Square, qui va faire « raver » plus de 20 000 personnes... et sera l’occasion de plusieurs heures d’émeutes urbaines. L’opinion publique britannique est choquée, par cette flambée de violence. Les tabloïds vont parler d’une véritable guérilla, menée par des « punks anarchistes ». Le sympathique mouvement écolo a, suite à cet événement, perdu beaucoup sa popularité bon enfant.

AVENIR RADIEUX ?

La question que nous pose le mouvement RTS est celle de l’avenir. De l’avenir des villes en particulier, mais à travers la thématique urbaine, c’est toute notre société qui est interrogée.

Alors, ce sera ici ma conclusion : Si l'homme moderne, ou post-moderne, veut continuer de s'inscrire dans le paysage urbain, et si ce paysage urbain doit continuer à s'étendre, à quel prix se fera cette évolution ? Quel rôle seront ceux des individus dans le développement de leur lieu de vie ? Leur reste-t-il un rôle à jouer ? Avons-nous encore le droit de réclamer les rues?

BIBLIOGRAPHIE
OUVRAGES

- TAZ : *Temporary Autonomous Zone*, Hakim Bey, éd L'Eclat, 1985.
- MAFFESOLI, M., *Le temps des tribus, Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris 1988.
- MAFFESOLI, M., *Notes sur la postmodernité : Le lieu fait lien*, Paris 2003.
- DUVIGNAUD, J., *Fêtes et civilisations*, Paris 1991.
- KLEIN, N., *No Logo*, Paris 2001-2002.
- VALERY, P., *Principes de l'anarchie pure et appliquée*, Paris 1984.

ARTICLES

Reclaim The Streets : Protestations Globales et Espace Local, Marion Hamm,,www.republicart.net.
Reclaim the Streets, dans Do or die n° 6, fanzine internet.

SITES INTERNET

reclaimthestreets.net
active.org.au

doordtp@yahoo.co.uk

The privatisation of public space in the form of the car continues the erosion of neighbourhood and community that defines the metropolis.

A place to move through, not to be in.

Do or Die, RTS London

ANNEXE
GLOBAL PARTY
MAY, 16TH, 2002

La fête de rue n'est qu'un début, un avant-goût des possibilités futures. Jusqu'ici, il y en a eu 30. Imaginez qu'il y en ait 100. Imaginez que chacune ait lieu le même jour. Imaginez que chacune dure des jours, et même davantage (...) Imaginez la fête de rue qui prend racine (...) la fête permanente (...)

John Jordan, RTS London, 2000

Ce n'est pas une manifestation. Je répète, ce n'est pas une manifestation. C'est une sorte d'expression artistique.

Message radio de la police de Toronto, 1ere Global Party, 16 mai 1998

Liste (non-exhaustive) des villes concernées :

- Toronto, Canada : 4 arrestations
- Tel-Aviv, Israël
- Genève, Suisse : 5000 pers. - 200 arrestations (plusieurs journées d'émeutes, c'était le lieu de l'anniversaire des 50 ans de l'OMC, le 18 mai !),
- Valencia, Espagne
- Prague, République Tchèque : 3000 pers. au Wenceslas Square (dégénère en affrontement avec les forces de police : beaucoup de blessés + 64 mises

en détention),

- Utrecht, Hollande : 8000 pers (occupation festive d'une autoroute à six voies),
- Turku, Finlande : 2000 pers (blocage d'un pont),
- Berkeley, USA : 700 pers (Twister géant sur Telegraph Avenue - 4 arrestations),
- Sydney, Australie : 3000 pers (concerts, rave, performances sur une route),
- Berlin, Allemagne (occupation d'une rue de Berlin-Est avec « radikal rave », scène ouverte pour toutes percussions, arrestations)
- Cambridge, Angleterre (27 arrestations)

→ 30 événements dans plus de 20 pays

Les centres culturels: quelle place et quel impact sur le paysage urbain?

Les cas de la Maison d'Europe et d'Orient –

Paris, France et du centre de décontamination culturelle (CZDK) – Belgrade, Serbie.

Julie Goncé

Paris 8

Quand on aborde le thème de la ville on pense spontanément à des problématiques de gouvernance, de développement, géographiques, ou socio-économiques. Or la culture y détient une place centrale, elle participe à rendre l'espace urbain appropriable, tant par les variations physiques de l'espace qu'elle engendre, qu'en se positionnant au cœur du processus d'intégration et des échanges sociaux. La culture porte et représente l'imaginaire et les représentations d'un ou de peuples, de groupes communautaires, de minorités, elle a un rôle sociétal fort et par là même elle influence le paysage urbain et périurbain, elle participe à sa structuration et tisse des liens sociaux.

Il existe des liens très forts entre les faits urbain, social et culturel. Jacques Palard posait déjà il y a une dizaine d'années cette question

Pourquoi l'action culturelle fait-elle ainsi l'objet d'un tel investissement professionnel, politique et militant, au point de présenter les traits d'une quasi-religion civile chargée, sinon d'opérer le réenchâtement du monde urbain, [...] du moins de produire du sens et de l'échange, des valeurs et du lien social, du symbole et de la communication, du rite et de la solidarité.¹

La notion d'espace qui est offerte par les centres culturels est déterminante et intègre concrètement la culture à la problématique urbaine.

L'artiste est aussi un citoyen. Il évolue dans la société civile, et doit choisir de faire de son art un engagement, assumant un rôle politique, ou de le résumer à la recherche d'une excellence esthétique dans la création. Ce choix est dépendant de sa propre sensibilité, mais il est aussi extrêmement imbriqué au contexte historique ou politique dans lequel il évolue. Ainsi en fonction des lieux, des moments, des faits conjoncturels, mais aussi des bases structurelles, l'action culturelle va prendre une dimension différente, tant dans le sens qu'elle porte que dans le spectre de sa diffusion.

Il semble intéressant d'étudier le cas de deux centres culturels, un en France et un en Serbie, pour déterminer, au regard de leurs différences et de leurs similitudes, quel impact sur l'espace urbain et périurbain peut avoir la culture, et en quoi l'action culturelle peut être vecteur d'engagement politique.

Intéressons nous donc à la Maison d'Europe et d'Orient (MEO), à Paris, et au Centre de Décontamination Culturelle de Belgrade (CZKD).

La Maison d'Europe et d'Orient, centre culturel pluridisciplinaire, a pour but la promotion et la diffusion des cultures et de la dramaturgie d'Europe orientale, des Balkans, du Caucase et de l'Asie centrale. Au cœur de Paris, capitale renommée pour sa richesse culturelle et historique, dont le développement n'en reste pas moins marqué par des problèmes d'intégration et des phénomènes d'exclusion, la Maison d'Europe et d'Orient se veut un lieu de dialogue et

¹ PALARD 1994, 14.

d'échanges, de diffusion et d'accueil, à travers l'organisation de manifestations pluridisciplinaires, de proximité ou internationales, oeuvrant pour la défense de cultures menacées et/ou minorités et pour la diffusion de cultures peu représentées.

De l'autre côté des frontières de l'Union européenne, en Europe néanmoins, dans un contexte politique, social et historique marqué par des guerres, des épurations ethniques, un nationalisme exacerbé, le Centre de Décontamination culturelle de Belgrade (CZDK), a fait -et fait toujours- figure d'un véritable îlot de dialogue, d'échanges et de création, refusant sans aucun compromis les dérives nationalistes et haineuses, en permettant les rencontres culturelles et la diffusion de toute forme d'expression artistique.

Quels sont les éléments qui déterminent les actions culturelles menées? L'étude du contexte politique, économique, historique, ainsi que celle de la ville et de sa politique, nous donnera des clés pour comprendre le rôle et l'impact que peut avoir un centre culturel dans l'espace urbain. Nous verrons comment son existence peut être un acte politique en soi, et devenir constitutif d'une ville et de sa cohésion sociale; en d'autres termes en quoi la culture peut être vecteur d'engagement politique et par quels moyens peut-elle participer à la (re)construction de la ville, au développement d'une identité. Se posera alors la question du devenir de ces centres, et donc celle de savoir quelles sont les interactions, voire les interdépendances entre ces centres et les politiques de la ville.

QUEL PROJET DANS QUEL CONTEXTE : INTERACTIONS ENTRE LES CENTRES CULTURELS ET LEUR ENVIRONNEMENT

Le contexte dans lequel - et souvent par lequel - se créent et se développent les centres culturels est déterminant des types d'actions menées, des engagements, du sens et des enjeux du projet. Il est impossible de dissocier les actions culturelles d'un environnement politique et social.

Le contexte va déterminer le rapport des centres culturels à la ville.

Le but des centres culturels, prend du sens, s'impose parfois, face à des frontières, à des clivages sociétaux ou urbain, et tend par les actions culturelles mises en place à faire évoluer ce contexte. Les interactions sont évidentes, il s'agit pour les centres culturels d'être en prise avec l'environnement dans lequel ils évoluent pour donner tout leur sens aux manifestations artistiques à travers leurs répercussions sur la société, et donc sur la ville.

S'interroger sur les besoins et les nécessités auxquels répondent ces centres culturels, semble essentiel pour évaluer leurs modalités d'action et de fonctionnement, leurs objectifs, et voir à quel point l'espace urbain détient une place prépondérante. Selon les sociétés, le contexte politique ou historique, la frontière d'«exclusion» se déplace fortement. On ne va pas trouver les mêmes clivages dans la société française que dans la société serbe. Les centres culturels qui s'y insèrent ne vont donc avoir ni les mêmes enjeux ni la même urgence d'action. Néanmoins, dès lors que l'existence de ces centres culturels

représente en soi un acte politique, l'engagement, même s'il ne fait pas au même niveau, se fait dans une logique, une finalité idéologique assez similaires.

Prenons le cas de la Maison d'Europe et d'Orient. Dans un paysage parisien très pauvre en représentation des cultures d'Europe orientale, des Balkans, du Caucase et d'Asie centrale, s'expriment à la fois une grande demande de rencontres de la part des ressortissants de ces régions, et un besoin de confrontations artistiques et humaines avec l'Europe occidentale qui co-existe. Le désir de conserver un lien avec leur culture et de la faire reconnaître est primordial.

La Maison d'Europe et d'Orient, en organisant ou accueillant régulièrement des manifestations pluridisciplinaires, internationales, transversales et multilatérales fondées sur la rencontre, où sont privilégiés les échanges culturels «rares», le dialogue entre les peuples, la défense de cultures menacées et/ou minorités, la diffusion de cultures peu représentées, répond donc à un profond besoin exprimé par ces cultures, ainsi qu'à une nécessité de soutenir la diversité culturelle et l'interculturalité dans une société où la multiculturalité se résume souvent trop à des cultures qui se côtoient et se croisent.

Elle propose un espace fédérateur, véritable carrefour d'échanges et de rencontres.

La Maison d'Europe et d'Orient permet de faire connaître et rayonner ces cultures à travers l'espace qu'elle propose, et, parce que c'est le seul centre à répondre à ce

besoin, et à offrir cette vitrine, son action revêt un sens politique fort.

Elle leur donne une place qui n'existait pas dans l'espace urbain, une légitimité à travers la représentation qu'elle leur permet d'obtenir. Certains pays de cette zone ne possèdent pas de centre culturel institutionnel, ou même d'association communautaire, à Paris. Elle crée un lien tangible, concret, entre ces communautés et la ville.

Partant d'un postulat simple, à savoir la sous représentation, si ce n'est la non représentation des cultures de tout un pan de l'Europe, pourtant d'une richesse artistique indéniable, d'un engagement très marqué, et d'une grande créativité, Dominique Dolmieu n'a pas su rester indifférent à cette situation. Suite à un coup de foudre avec l'Albanie, il a développé l'association qui coordonne aujourd'hui les activités de la MEO. Porteur de ce projet depuis une dizaine d'années, il est avant tout un homme militant dont l'engagement de solidarité s'exprime dans le rôle d'interface entre l'Europe et l'Orient, dans ce travail quotidien, qui, bien au-delà d'une simple expression conjoncturelle de sympathie pour ces peuples «oubliés» jette des ponts entre les civilisations, entre les cultures.

Metteur en scène, il refuse le théâtre de divertissement. Choisir de diffuser et se faire le promoteur du théâtre d'Europe orientale, des Balkans et du Caucase, très engagé et né dans l'oppression et la résistance est un parti pris militant qui revient à donner à l'art un sens politique, qui, s'il n'occulte pas l'importance d'une certaine qualité artistique, n'en fait pas moins passer certains critères esthétiques

au second plan, comme le remarque Dragica Mugosa, politologue et ancienne coordinatrice du réseau AIM².

Son engagement, multiforme, tend à ce qu'une attention particulière soit portée aux cultures menacées, à donner une liberté à toutes les expressions, à retranscrire des luttes essentielles qui ne doivent pas rester confidentielles. Montrer cet engagement qui refuse toute compromission, d'une créativité artistique redoutable, c'est faire prendre conscience de ce qui se passe au-delà de nos frontières, mais qui n'en est pas moins universel.

En France la structuration même de l'espace urbain vient rajouter aux clivages économiques, communautaires qui s'établissent dans la société, et donc dans la ville. Elle laisse de plus en plus en marge des pans de la population, excluant de fait certaines cultures. C'est là, en parallèle aux engagements artistiques et politiques pris, que résident les frontières que la Maison d'Europe et d'Orient entend dépasser par les actions qu'elle mène, qu'elle défend et par l'espace physique qu'elle offre.

Elle va dès lors avoir un rôle dans la structuration et l'animation de la vie sociale urbaine. Nous verrons plus loin dans cette étude comment cette action culturelle s'imbrique avec la politique de la ville qui place la culture de plus en plus au cœur de ses préoccupations.

Le contexte est tout aussi influent pour le CZKD. Il insuffle même une urgence d'action redoutable.

Le CZKD (Centar za kulturnu dekontaminaciju), centre pour la décontamination culturelle, a été créé quant à lui le 1^{er} janvier 1995 par Borka Pavicevic (intellectuelle et dramaturge serbe), alors que la guerre avec la Croatie se termine à peine, et que la guerre de Bosnie fait toujours rage (les accords de Dayton arriveront la même année).

Le CZKD est donc né dans une société traumatisée par la guerre et la xénophobie, sous le régime ultra nationaliste de Slobodan Milosevic.

Il est intéressant de noter que même son nom découle directement de l'environnement dans lequel il s'érige. Pourquoi décontamination culturelle ? Le centre culturel s'est donné comme but premier de lutter contre une société et des esprits contaminés par le fléau du nationalisme, ce qui marque un vrai radicalisme. Selon les propos de Borka Pavicevic, le CZKD est un espace dédié à « *la transformation d'une société toute entière contaminée par la haine, le nationalisme et les forces de destruction.* » On est dans un cas de figure où le contexte a généré un centre culturel, qui symbolise une échappatoire, un espace alternatif, une poche d'air dans une société totalement asphyxiée par le nationalisme.

Vingt ans de nationalisme radical ont laissé la Serbie exsangue, tandis que le programme d'unification pan serbe détruisait son identité nationale et civique.³

L'espace urbain est ravagé, et exclut énormément. Que ce soit à travers les clivages ethniques ou les bombardements, la population est divisée entre adhésion à l'idée nationale de Grande Serbie qui soulève une certaine euphorie aveugle

² MUGOSA 2006.

³ PAVICEVIC 2005.

dans une société en perte de repères, et des mouvements extrêmement courageux d'associations de citoyens, qui se sont dressées contre la montée du nationalisme. Le CZKD résulte de cette logique d'opposition, il naît en réaction contre.

C'est un acte politique fort, où la culture se fait le vecteur de la liberté d'expression, de la sauvegarde des droits de l'homme et du respect de l'autre. Son impact sur la ville, on le verra plus précisément, est considérable dans la mesure où c'est un lieu unique d'échanges et de parole, puisque la liberté d'expression n'existe nulle part ailleurs hors de cet «îlot», annihilée par un nationalisme qui gomme toute expression de l'autre, notamment dans ses particularismes culturels.

Selon André Rouillé

La proximité [des artistes des Balkans] avec l'histoire vive et ses paroxysmes confère à leur art une singularité : celle d'avoir à compter l'histoire parmi leurs matériaux. (...) Leur art est politique en ce qu'il donne une visibilité aux individus et aux situations que l'exclusion et la domination s'efforcent de rendre invisible. »⁴

Si le contexte politique, social et historique de la Serbie est beaucoup plus extrême que celui de la France en ce sens que son histoire récente est faite de guerre, d'épuration ethnique et de nationalisme conférant une intensité extrême à l'art et à l'engagement, il n'en reste pas moins que l'idée de cette citation est en grande partie transposable au cas de la Maison d'Europe et d'Orient.

C'est pourquoi il est particulièrement intéressant de mettre en regard les impacts sur la ville de ces deux centres

culturels (MEO et CZKD) car le premier est en quelque sorte en partie le prolongement, le bras occidental des actions et des engagements du second.

Elle retranscrit les engagements du second, et ceux d'autres acteurs culturels d'Europe orientale.

En effet si le but de la Maison d'Europe et d'Orient diffère, c'est que l'environnement est autre. Par sa localisation à Paris, elle se place en tant que vitrine pour retransmettre ces luttes, et cette intensité. Son engagement est dans la diffusion, et la reconnaissance de l'engagement de ces artistes, ce qui est aussi urgent et important. C'est tout autant un acte politique. Si ces cultures sont invisibles à Paris, c'est qu'il y a de réelles barrières mentales, des œillères, et une certaine volonté de fermer les yeux sur ce qui se passait et se passe toujours hors de nos frontières. A celles de l'Europe pourtant, et donc les nôtres.

Le contexte est donc bien déterminant des actions culturelles menées et d'un engagement politique qui influe fortement sur la créativité artistique. En prise avec leur environnement, avec la société, les centres culturels représentent des entités urbaines qui créent quelque part leur propre monde dans l'espace urbain. On a ainsi une double dimension d'un espace dans un autre, à des échelles différentes selon le contexte.

Quelles sont les actions culturelles menées? Quelles sont les interactions et les synergies qui existent? En quoi l'espace «physique» (architecture du bâtiment, emplacement dans la ville) va-t-il être déterminant pour le public touché au sens

⁴ ROUILLE 2002.

large, pour l'accomplissement du sens de leur existence?

LES ACTIONS CULTURELLES MENEES ET LEUR
RAPPORT A LA CITOYENNETE, AU SENTIMENT
D'APPARTENANCE A LA VILLE

Ces centres culturels représentent un espace de liberté d'expression, d'échange, de dialogue, de débat. L'existence d'un tel espace ouvre des portes que la société avait clos, de par son gouvernement, par ignorance, ou par confort. Ces échanges agissent évidemment sur le tissu social. Ils interrogent, ils créent des liens, ils permettent plus de tolérance et une acceptation de l'autre comme une richesse, et non comme un élément déstabilisateur de son identité.

L'introduction, à travers la scène artistique, de questions politiques, sociales, citoyennes permet d'initier un débat sur des points centraux touchant aussi bien les droits de l'homme, le respect des minorités, la liberté d'expression, la lutte nécessaire contre toute forme de nationalisme et d'exclusion. Aussi à travers des actions culturelles, il s'agit d'impulser une réflexion, une introspection même, de pousser à se poser des questions, même, et surtout celles qui dérangent, jusqu'à une remise en question.

Geneviève Vinsonneau souligne le fait que *«partout dans le monde éclatent des revendications, des conflits au nom de la défense des identités.»*⁵

Dans un monde en perte de repères, la question identitaire, et par là même culturelle devient clé. En effet une

manière de créer des repères stables, une identité concrète, se fait dans la constitution d'un ensemble dans lequel on se reconnaît en tant qu'identité, mais souvent en face ou contre quelque chose. «Rejeter l'altérité pour dessiner les frontières de son être, en cherchant du réconfort dans le partage de pratiques [...]» mène souvent à des engagements collectifs violents, et au nationalisme. Œuvrer pour l'acceptation et la libre expression de l'autre, c'est œuvrer à une société qui construit ensemble sans laisser ici et là des poches d'exclusion où germe la violence. C'est unifier la ville.

Au sortir de la guerre et face à un véritable traumatisme humain, la culture apparaît comme un moyen de reconstruction humaine - d'une identité sociale.

C'est dans ce contexte que le CZKD a œuvré pour faire s'ouvrir à l'autre, à Belgrade, en Serbie, en ex-Yougoslavie et à l'extérieur des frontières, pour transcender les clivages « traditionnels » et multiplier les coopérations dans la sphère artistique et culturelle, et par ricochet dans les sphères sociales et politiques.

Dans cette société disloquée, le CZKD a essayé de jeter des ponts entre les cultures, de créer des liens de développer un esprit critique constructif chez les populations, de montrer que l'autre est porteur de richesse et donc de développer la tolérance. En réunissant les personnes autour de projets artistiques, contre le régime en place, le CZKD a développé de nouvelles formes de liens. La culture et les interventions artistiques ont été des

⁵ VINSONNEAU 2002.

moyens de dépasser la reconnaissance au travers des critères ethniques notamment.

Borka Pavicevic [...] parce qu'elle pense que Sarajevo et la Bosnie-Herzégovine demeurent l'ultime trace de " yougoslavisme " dans des Balkans dévastés, et qu'elle n'a pas supporté que l'armée serbe bombarde cette ville symbolique, a créé son association en organisant à Belgrade une exposition intitulée 'Vivre à Sarajevo'⁶

D'autres actions mémorables, en terme de tolérance et de respect de l'autre se sont tenues en dix ans, plus de 2000 à l'heure actuelle, telles l'accueil de collectif très engagés contre le nationalisme comme le groupe Skart (plasticiens), le développement d'échanges et le renforcement de la coopération artistique avec les pays ex-yougoslaves, et européens, ou encore la venue de Slobodan Snajder en 1999, grand dramaturge croate. Tout ceci, dans une société encore traumatisée par les guerres, représentait un geste politique et un engagement humain très fort contre la xénophobie.

Mais le lien social doit être préservé et encouragé en tout temps, et pas seulement dans des sociétés disloquées.

Même dans un contexte plus stable, la culture n'en est pas moins une donnée centrale pour lutter contre les violences latentes, pour créer du lien social alors que se développent de plus en plus de clivages, pour ne pas laisser exploser la poudrière que génère l'exclusion et la non reconnaissance, la peur de l'autre.

La situation de la ville de Belgrade, qui a connu la guerre et ses traumatismes, a condamné le CZKD à un certain

radicalisme. La situation de la Maison d'Europe et d'Orient est différente. Le centre culturel possède les moyens de l'ouverture, notamment parce que Paris lui ouvre l'univers des possibles.

Les directeurs de la MEO, Céline Barcq et Dominique Dolmieu nous dirons combien ils sont convaincus que leurs

actions, en faveur de la promotion des cultures européennes les moins connues et souvent les plus fragilisées, participent à une meilleure perception des populations immigrées dans notre société et favorisent à la fois l'enrichissement mutuel et la reconnaissance d'un héritage culturel commun. »

Ainsi le centre culturel participe à la fois à la création de lien social au sein de la ville et des populations qui la constituent, et au développement d'une conscience européenne, ouverte sur les cultures de la nouvelle Europe, avec qui nous partageons déjà - ou allons partager - une même communauté.

Que ce soit à travers ses collaborations avec des photographes étrangers ou français qui veulent faire partager leur vision des choses, leurs voyages, des écrivains (Milena Markovic, Slobodan Snajder, Almir Imsirevic, Ilirjan Bezhani...), ou quand la publication de certaines pièces devient en soi un acte politique (première pièce tchéchène...), la Maison d'Europe et d'Orient se présente comme une interface entre les artistes engagés et le public, toutes générations, toutes classes sociales et toutes origines confondues. Elle impulse des rencontres qui n'auraient sans doute jamais eu lieu, et des prises de conscience.

⁶ OURDAN 2000.

Mais au-delà des liens tissés entre les publics, entre les populations, quels repères apportent les centres culturels pour ces cultures, pour les citoyens de manière générale?

Quel est le rôle de la culture dans l'imaginaire et la représentation des peuples, celle qu'ils ont d'eux-mêmes et celle qu'ils veulent renvoyer et faire rayonner?

Dans une société en perte de repères, chaque individu est face au besoin de construire ou de sauvegarder son sentiment d'appartenance à la société, de trouver ce qui le lie aux autres. La culture participe clairement à cette construction.

«La culture a un rôle éminemment social, c'est la reconnaissance, la dignité, la promotion, la valorisation.»⁷

Le centre culturel qui offre une représentation qui était absente de l'espace urbain œuvre au développement d'un sentiment d'appartenance à la ville, à une réappropriation de l'espace urbain par ceux qui s'en sentaient exclus, à la reconstruction d'une certaine citoyenneté.

L'ARCHITECTURE ET L'EMPLACEMENT
PHYSIQUE DES CENTRES CULTURELS ET LEUR
RAPPORT A LA VILLE

La notion d'espace est primordiale.

Le lieu, l'assise de l'association, du centre culturel dans la ville et son intégration au paysage urbain est un élément central déterminant de la portée du projet, de ses répercussions humaines, sociales, institutionnelles. Cet espace permet d'œuvrer à l'appropriation de l'espace ville dans sa globalité, réduisant les

poches d'exclusion et renforçant l'identité des citoyens.

Le CZKD, entité urbaine dans le centre-ville, crée son propre monde, avec des règles et des référentiels différents de ceux de la société dans laquelle il s'insère. Il propose un espace de dialogue et de libre expression, un carrefour d'échange entre artistes, entre publics alors que la société serbe ne le permettait pas, étouffée par le nationalisme. Le lieu devient un symbole, celui de résistance et d'engagement, et l'assise de cette opposition. Un repère inébranlable dans la société, qui a résisté à toutes les souillures et menaces, qui a été fortement contesté, mais où l'on peut s'exprimer, où l'on est libre de penser, d'agir, de rencontrer «l'autre». Le lieu où peut se développer un sentiment d'appartenance à une société ouverte, autre que celle aveuglée par le nationalisme, où les citoyens peuvent tout autant être serbes, croates, bosniaques, anglais ou français.

Il est essentiel pour comprendre cet espace de garder en mémoire qu'il a été un lieu dont beaucoup de gens n'ont pas voulu et qui a suscité toutes les haines et les dépravações. Un espace qui a dû se battre pour exister, pour survivre. Un espace qui ne peut donc avoir toute l'ouverture escomptée.

La Maison d'Europe et d'Orient se présente quant à elle comme une vitrine. On peut aussi se demander quelle place, quelle visibilité peuvent trouver des cultures minoritaires ou peu connues dans une ville si «accomplie culturellement» que Paris, tant historiquement, qu'architecturalement.

⁷ *L'action socioculturelle dans la ville*, sous la direction d'Armel Huet, Paris 2001.

Depuis 2005 l'association l'Espace d'un instant qui coordonne ses activités possède un lieu au cœur de Paris. Il permet l'accueil d'une librairie, d'une bibliothèque, d'un studio, d'une galerie, d'une maison d'édition et d'une compagnie de théâtre. Si l'association existe depuis une vingtaine d'années, ses perspectives et son impact en terme de public touché et d'intégration se trouvent considérablement renforcés par son implantation dans l'espace urbain, par l'existence de ce lieu, espace de débat, de rencontres, d'échanges autour des cultures balkaniques, caucasiennes ou baltiques. Il répond au besoin local de lieux intermédiaires, et propose un espace convivial, artisanal, pluridisciplinaire, indépendant, capable de toucher toute sensibilité, et en prise avec son environnement.

Ce lieu donne un pouvoir et une envergure beaucoup plus grande au projet, car il lui offre une existence concrète. Il permet de multiplier les actions, donne de l'indépendance dans les choix artistiques et politiques. Il symbolise véritablement l'interface entre les cultures occidentales et orientales que se veut la Maison d'Europe et d'Orient en lui donnant une forme tangible. Les liens qui se créent sont en effet directs et se passent d'intermédiaires, ils en sont d'autant plus forts et plus spontanés, plus fédérateurs et plus humains.

Des actions de grande ampleur ont été impulsées: des ateliers d'écriture comme au Kosovo avec des dramaturges de tous les pays d'ex-Yougoslavie travaillant ensemble pour l'édition de *Voyage en*

*Umnikistan*⁸, des rencontres internationales avec ateliers, débats et conférences comme *Balkanisation générale*⁹ qui a réunit des dramaturges, des intellectuels mais aussi un public de toute origine, sociale ou ethnique. Aujourd'hui le lieu permet un travail sur le long terme, inscrit dans la ville, et représente un espace identifiable par tous, ouvert.

Le fait qu'il soit situé dans un lieu de passage, de circulation, avec la vitrine de la librairie ouverte sur l'extérieur incite à une transparence, facilite les liens et les échanges. Il est simple de rentrer à la Maison d'Europe et d'Orient, bien plus qu'au CZKD, car l'engagement n'a pas du tout la même ampleur et la même symbolique.

La librairie permet de toucher un public bien plus large, celui des lecteurs, qui y rentre non pas pour défendre une minorité, mais pour découvrir un univers littéraire. Et par répercussion ce lecteur s'intéressera au projet ou non. Ça rend les choses beaucoup plus simple, plus ouvertes, plus libres. Le livre est facilitateur d'échanges.

Ainsi nous avons vu que les centres culturels, par la création ou le renforcement du lien social qu'ils participent à générer à travers leurs actions, influent indéniablement sur l'espace urbain, sur la ville.

La structuration de leur espace propre, espace dans la ville est déterminante également. On a un espace au « premier degré » comme le CZKD, brut, radical, et

⁸ *Voyage en Umnikistan* (Ed. L'espace d'un instant).

⁹ *Balkanisation générale* (Ed. L'espace d'un instant).

un espace au «second degré pour la MEO», plus sophistiqué car il en a les moyens, et la liberté.

L'espace offert par la MEO est en quelque sorte à l'image de Paris, ouvert sur le mode, lieu de passage, tandis que celui offert par le CZKD va être à l'image de Belgrade, plus clos pour se protéger des agressions extérieures, plus radical.

Fortement marqués par le contexte dans lequel ils évoluent, on peut se poser la question de leur devenir. Comment peuvent-ils évoluer face aux modifications de cet environnement? Par quels moyens peuvent-ils se pérenniser? Quel va alors être le sens de leur engagement?

Mais surtout quelle place détiennent-ils par rapport aux autres acteurs de la société, les institutions, les gouvernements? Quelles sont les interactions, les relations possibles avec la politique de la ville?

QUEL DEVENIR POUR CES CENTRES CULTURELS: ENJEUX ET INTERACTION AVEC LES POLITIQUES DE LA VILLE

On l'a vu l'existence d'un lieu dans la ville permet de donner une résonance particulière et forte au projet, lui offre les moyens d'influer véritablement sur son environnement tant urbain que social.

Mais quelle est la place des institutions publiques, et celle du réseau «alternatif» et indépendant, en terme d'efficacité, de moyens, de pérennisation de l'action?

Les centres culturels peuvent-ils exister ou atteindre leur plein potentiel sans lien avec les politiques de la ville?

L'intégration sociale, l'action en faveur des communautés, ainsi que la création

d'un espace urbain uni, avec moins de zones d'exclusion et de pauvreté sont au cœur des politiques de la ville actuellement à Paris, et sont de manière plus globale des problématiques auxquelles toutes les villes essaient de répondre.

L'actuelle crise des banlieues ne fait que mettre en exergue un problème enraciné depuis très longtemps déjà, l'absence de repères, notamment culturels, fruit d'une immigration mal gérée et mal intégrée, et attire le regard des institutions sur une nécessité de dialogue, d'échange, de tolérance retrouvée.

A Paris la place de la culture dans la politique de la ville est reconnue depuis quelques années déjà, mais les actions concrètes menées sont bien en deçà des besoins qui émanent de la population, de la nécessaire prise à bras le corps des problèmes qui s'imposent. La culture dans la politique de la ville s'inscrit dans une logique de lien social, et non pas d'excellence artistique.

Les politiques de la ville doivent favoriser la reconnaissance des formes culturelles et des cultures portées par les populations. Comme le stipule la circulaire conjointe du Ministère de la Culture et de la Communication/ Secrétariat d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle et du Ministère délégué à la ville du 19 juin 2000

la culture, dans son ambition et dans sa capacité à interroger et à mettre en perspective l'ensemble des enjeux de société, est une dimension à part entière de la politique de la ville.

La politique de la ville évolue, au moins dans les discours, et place de plus en plus la culture comme un enjeu de sa politique

urbaine, parce qu'elle facilite les échanges, qu'elle contribue à développer le lien social, et qu'elle est bien au cœur de la citoyenneté.

Mais qu'en est-il effectivement? Les centres culturels gardent-ils leur liberté d'action? Leur indépendance de penser? Les centres culturels et la politique de la ville travaillent-ils vraiment ensemble? Sont-ils complémentaires ou en «concurrence»? Et en quoi cela agit-il sur les actions menées?

LE RAPPORT A LA POLITIQUE DE LA VILLE ET AUX INSTITUTIONS: OPPOSITION OU SOUTIEN?

La MEO, tout en gardant son indépendance artistique et de pensée, préalable essentiel, travaille en relation avec les politiques. Notamment un de ses plus importants soutiens financiers est le FASILD (Fonds d'Action et de Soutien à l'Intégration et à la Lutte contre les Discriminations), qui est un organisme ministériel, et non de la ville, même si son impact sur l'espace urbain est évident.

Son projet répond au critère de la promotion de la diversité culturelle et linguistique de par sa nature, son objet et son fonctionnement. En effet, travailler, en réseau, avec les cultures régionales ou étrangères les moins diffusées pour les faire émerger, les représenter, les promouvoir concourt activement à vitaliser la diversité culturelle. Les activités de recensement, de conservation, de traduction, de publication et de diffusion s'emploient d'une part à la préservation et à la circulation des cultures d'Europe centrale et orientale (particulièrement les œuvres théâtrales), et s'attachent d'autre part à représenter dans le paysage culturel français et européen

des œuvres artistiques issues de plus de 30 langues différentes, notamment de langues dites minoritaires ou rares.

Grâce aux grandes capacités de coopération et de dialogue qu'offre la culture, ses actions s'inscrivent dans le long terme, en agissant sur les pratiques, sur les mentalités, sur les comportements. En créant de meilleurs sentiments à l'égard de ces cultures et entre les différentes communautés, ses activités ont pour but de favoriser une intégration harmonieuse des communautés étrangères en France et de contribuer à la promotion de l'égalité de traitement en matière de représentativité au sein de notre société.

Les politiques de la ville doivent permettre de mettre en œuvre une certaine finalité d'intégration promue par le FASILD, d'aider à œuvrer à la promotion de toutes les cultures.

Démocratiser la culture et faciliter son accès n'est pas suffisant. Il faut créer une véritable démocratie culturelle en donnant une représentation, une place à toutes les cultures, même les plus minoritaires.

Les actions menées ont un réel impact sur l'espace urbain: si sa localisation en plein cœur de Paris lui offre une place privilégiée de diffusion, vitrine de ces cultures, en choisissant de travailler en réseau avec les structures d'Île de France, en banlieue, à Bagnolet ou à Vitry sur Seine, la Maison d'Europe et d'Orient participe à tisser un véritable réseau d'échange au sein même de l'espace urbain et périurbain, ce qui l'anime.

Les politiques de la ville se doivent de soutenir l'émergence de nouvelles formes d'actions culturelles qui favorisent la création de liens de relations fortes entre

les artistes et les habitants de quartier, entre les minorités, entre les populations, entre les centres-villes et les banlieues. Cependant pour le moment le soutien de la ville est un soutien de type culturel (DAC de la Ville de Paris, et de la mairie du XII^{ème} arrondissement) et non pas une prise en compte de la culture dans les politiques de la ville. Ce sont deux démarches complètement différentes qu'il conviendrait de relier.

Notons néanmoins que les subventions d'équipement offertes par la Ville de Paris sont centrales, puisqu'elles permettent de rendre le lieu plus accessible, plus fonctionnel, plus accueillant, et donc un accueil de public plus important et dans de meilleures conditions. Renforcer «l'espace physique» du centre culturel est déterminant.

La culture participe à rendre l'espace urbain appropriable. Pour cela elle a besoin aussi de moyens pour mobiliser, pour donner aux actions toute l'ampleur qui leur revient, et c'est d'abord en ce sens que les synergies entre les centres culturels et les politiques de la ville doivent exister et se développer.

Il est intéressant de se poser la question du rapport du CZKD avec les institutions, avec le gouvernement, avec la ville de Belgrade. Il est évident que sous Milosevic, et parce que le centre s'est érigé contre lui, son régime, ses idéologies, tout a dû se faire en opposition, en résistant aux menaces et souillures (symboles nazis tagués sur les murs, menaces de mort, ...). Le CZKD s'est développé comme une entité à part, sans s'appuyer sur une quelconque institution, mais sur les

énergies de certaines personnes, sur un réel besoin d'action urgente vis-à-vis du contexte.

Le 5 octobre 2000 a marqué un tournant décisif, avec la chute de Milosevic du pouvoir.

Les rapports entre le CZKD et la politique de la ville ont-ils évolué? Travaillent-ils ensemble, au moins sur certains projets?

Il existe une réelle difficulté de fonctionnement, même après l'éviction, la condamnation puis la mort de Milosevic, qui réside dans le rapport aux institutions. Non pas que ce rapport soit inexistant, il se renforce par ailleurs. La ville de Belgrade – Secrétariat pour la culture, ou le Ministère de la culture de Serbie soutiennent désormais le CZKD.

En revanche le CZKD perpétue ses actions dans un engagement qui refuse toute compromission et reste indépendant dans ses choix et dans ses actions. Un certain radicalisme reste de mise, et il lutte toujours pour survivre au quotidien. Survivre financièrement, et survivre dans sa finalité, dans son essence.

FINANCEMENT ET PERENNISATION DES ACTIONS

Jean Hurstel souligne bien l'importance de la prise de participation des gouvernements et des institutions dans la culture, pour pérenniser les actions culturelles¹⁰. Le fait que tout ce qui se fait soit impulsé par le tissu associatif donne évidemment une force créatrice redoutable aux projets, mais en même temps les enferme dans une certaine précarité, dans un déséquilibre voir un

¹⁰ HURSTEL 2006.

radicalisme. La question du financement des centres culturels est centrale, car elle influe énormément sur la dimension que vont prendre les projets, et donc sur leur impact. Elle suscite aussi beaucoup de méfiance dans la mesure où un soutien financier ne doit pas entraîner une perte d'indépendance et de liberté dans les choix de programmation et dans la créativité. Notamment quand les politiques de la ville peuvent être si étroitement imbriquées avec les projets des centres culturels.

Le CZKD, même pendant la période où les liens avec la ville de Belgrade et ses politiques étaient inexistantes, a bénéficié de l'appui de nombreuses ONG internationales (Swedish Helsinki Committee for Human Rights, l'Union Européenne, United States Agency for International Development (USAID), OXFAM, Swiss Agency for Development and Cooperation (SDC)...), sans quoi il aurait été difficile d'avoir une action aussi «efficace», tant au niveau de l'impact sur les populations, que sur la créativité et la pluralité des actions artistiques menées.

Les institutions internationales ont bien compris que la culture avait une place centrale et témoignait d'une liberté d'expression, défendant les droits de l'homme et des minorités, entérinant le dialogue avec les peuples, et à travers la création d'un climat plus tolérant socialement, permettait le développement, plus de sécurité, des avancées démocratiques, et un espace urbain plus apaisé sans ghettoïsation et plus attractif pour les entreprises, le tourisme.

Comme le souligne Milena Dragicevic Sesic il s'agit de «réinventer le territoire

balkanique [...et] réinventer la mémoire culturelle de nos villes» pour avancer et réaménager l'espace de façon harmonieuse.

Les enjeux et les problématiques de la MEO et du CZKD se recoupent clairement quand on pose la question du devenir, des enjeux futurs. L'indépendance d'action, de pensée doit être préservée. Le centre culturel doit aussi s'autoalimenter : grâce à des financements, ainsi qu'à une créativité toujours renouvelée et artistiquement «efficace» qui ne tombe pas dans des standards confortables, qui s'engage. Il est facile de mobiliser contre, mais c'est un autre enjeu que de se renouveler, de pérenniser son action pour la faire exister en soi, et non pas seulement contre quelque chose (un manque, des lacunes de représentation...) ou quelqu'un (Milosevic, les figures du nationalisme et de la xénophobie...).

Désormais les acteurs de la ville doivent apprendre à travailler ensemble, sur le terrain.

La pérennisation des actions est essentielle pour avoir un impact sur le long terme. Trouver un sens en soi et pas en réaction contre, pour continuer à mobiliser et à progresser, pour rester en prise avec les problématiques posées par l'environnement qui lui évolue.

Pendant ses premières années d'existence le centre de décontamination culturelle a puisé son sens dans sa définition contre le régime, pour œuvrer à la modernisation de la société yougoslave brimée par le nationalisme et les violences.

Le centre a fait en quelque sorte office de maison de la culture d'opposition.

On l'a vu le contexte historique a été bouleversé en octobre 2000 avec la fin de l'ère Milosevic, ce qui a représenté une sorte d'accomplissement, une finalité des actions culturelles menées. Le CZKD a perdu son principal ennemi, ou tout du moins son symbole. Il n'en reste pas moins qu'il faut avancer, continuer à créer et à s'engager, parce que l'ombre du nationalisme plane toujours et que comme le dit Borka Pavicevic «*le ventre de la bête est encore fécond*»¹¹.

Même si le CZDK est parfois aujourd'hui «dépassé» par des lieux encore plus alternatifs (n'oublions pas qu'il est lui-même devenu une sorte d'institution, notamment avec la figure de Borka Pavicevic), il doit trouver l'énergie de mobiliser, de fédérer dans une logique de pérennisation autour d'un sens qui dépasse la seule urgence conjoncturelle.

Il en est de même pour la Maison d'Europe et d'Orient, si les pays de l'Europe orientale sont de plus en plus à la mode notamment avec les élargissements européens, et que d'autres centres culturels, d'autres théâtres prennent le relais, les priorités se déplacent, il y a toujours des zones qui ne s'auto diffusent pas et qui ont besoin du soutien de la MEO, de son interface, il y a toujours des urgences, des frontières à dépasser, des liens à créer. Par exemple elle a agit beaucoup pour la Biélorussie cette année. Dans ce pays la censure est de mise et la culture complètement brimée. Par exemple le Théâtre Libre de Minsk ne peut jouer que dans des caves ou des parcs, après avoir élaboré un système complexe de communication pour ne pas

se faire repérer par les autorités. Les faire jouer en France est extrêmement important pour eux, et pour l'idée même de tolérance et de libre expression. Leur art ne reste pas sous silence et véhicule leur engagement, leur dénonciation, tout ce qu'ils font n'est donc pas vain. La Maison d'Europe et d'Orient donne du sens.

Pour que les actions des centres culturels atteignent la dimension escomptée, il s'agit de travailler pour le long terme, dépasser le contexte pour toucher des problèmes de fond et reconstruire à la base. S'insérer dans les politiques de la ville, travailler en synergie avec les institutions pour faire de la culture un pivot de l'action sociale et urbaine tout en gardant une indépendance qui permet une liberté d'action et de pensée sont des enjeux essentiels.

On ne peut pas occulter le facteur institutionnel. C'est une donnée incontournable de l'environnement qui agit sur la ville et son identité. Il s'agit de reconstruire l'espace urbain, plus harmonieusement, de créer des espaces publics, identifiables et ouverts, favorisant la cohésion de la communauté, voire même l'interrelation entre les diverses identités. La culture est au cœur de ce processus.

En réaction face à une situation d'urgence humaine et citoyenne, très en prise avec leur environnement qui conditionne, si ce n'est leurs actions, au moins leur but, les centres culturels tendent à dépasser les clivages qui subsistent dans la ville générant des poches d'exclusion, de non reconnaissance, et donc de violence, que

¹¹ PAVICEVIC 2005.

ce soit latent ou clairement revendiqué dans le contexte.

Véritables entités urbaines, ils créent des espaces alternatifs, des îlots dans la ville, et influencent fortement l'espace urbain.

Forger l'identité à travers l'image culturelle dégagée, représentée et diffusée par l'entremise d'une infrastructure tangible, permet à la communauté de dépasser les représentations caricaturales qu'on avait d'elle, et donc de lui offrir un point d'ancrage dans la ville, qui l'y intègre.

Que ce soit pour le CZKD ou la MEO, malgré des différences liées au contexte, ainsi qu'à la personnalité du/des porteurs du projet, les finalités se recourent, et l'action sur la ville est tout aussi déterminante.

Peu importe où se situent les clivages et les zones d'exclusion dans la société, les centres culturels participent par leurs actions à les réduire, les dépasser, et oeuvrent à un renforcement du lien social, du respect et de la reconnaissance de l'autre, et ainsi à une construction identitaire qui permet la constitution de repères. Ces repères sont essentiels pour développer un sentiment d'appartenance à la ville.

La ville est un monde culturel; et un territoire riche de mondes culturels.

La culture articule les problématiques liant l'espace urbain à l'espace social et au politique, elle se fait donc l'outil incontournable des politiques de la ville, notamment en terme de création ou de renforcement du lien social, de la construction identitaire, de l'appropriation de l'espace urbain qui permet le

développement d'un sentiment d'appartenance à la ville.

Par ailleurs l'impact sur la ville se fait aussi à travers la réhabilitation et la redynamisation de certains quartiers que l'implantation de centres culturels permet. Les questions de financements pour pouvoir pérenniser ses actions et agir sur le long terme, pour prévenir les urgences desquelles ces centres culturels sont nés, sont essentielles. Il s'agit bien de transformer positivement l'espace urbain sur le long terme, pour faire des villes des espaces de dialogue, de respect de l'autre, qui intègrent et fédèrent.

Il est important d'évaluer comment les centres culturels peuvent travailler en collaboration avec les autres acteurs culturels, institutionnels ou non, pour créer un réseau au maillage solide, pour ne pas que les frontières d'exclusion se déplacent au sein même des actions culturelles. Le réseau alternatif intervient pour combler des manques, pour moderniser, pour faire réfléchir, mais ne doit pas que déconstruire.

Les enjeux ne résident-ils pas dans la concertation des acteurs? Dans la mobilisation sur des problèmes de fonds pour donner des repères et gommer les extrémismes et la violence issus de l'exclusion?

Les centres culturels, par ce qu'ils symbolisent, et parce que leur engagement et leurs actions sont un acte politique en soi, sont des maillons essentiels dans la politique de la ville. Ils offrent un espace, ils combler des manques, ils gomment des frontières.

Et finalement l'image de la Maison d'Europe et d'Orient par rapport au CZKD n'est-elle pas l'image de Paris par rapport à Belgrade?

BIBLIOGRAPHIE

Balkanisation générale (Ed. L'espace d'un instant).

L'action socioculturelle dans la ville, sous la direction d'Armel Huet, Paris 2001.

MUGOSA, D., *Au Sud de l'Est* 1 (2006).

OURDAN, R., *Serbie, la citadelle de l'absurde*, article tiré du *Monde*, du 24.11.2000.

PALARD, J., « *Stratégie politique, action culturelle et intégration socio-spatiale* », *Sciences de la société*, N°31, fev 1994.

PAVICEVIC, B., *Sta Ima ? Ex-Yougoslavie, d'un Etat à un autre* (L'œil Electrique éditions / Guernica ADPE) 2005.

HURSTEL, J., *Réenchanter la ville - Belgrade* (Edition L'Harmattan) 2006.

ROUILLE, A., Résumé du séminaire organisé par Banlieues d'Europe à Berlin les 27 et 28 septembre 2002 sur le thème « *Les pratiques culturelles innovantes dans les Pays d'Europe du Sud-Est* ».

VINSONNEAU, G., *L'identité culturelle*, Paris 2002.

Voyage en Umnikistan (Ed. L'espace d'un instant).