

Contingentia

Revista do Setor de
Alemão da UFRGS

v.8 n.1

Gerson Neumann
Helano Ribeiro
Gabriel Munsberg
(Orgs.)



Contingentia

Contingentia vol. 8 n. 1

Capa: José Henrique Dias De Sousa

Diagramação: Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Revisão: Gabriel F. P. Munsberg, Gerson R. Neumann, Helano J. C. Ribeiro e Sofia F. Kohl

Editores

Gerson Roberto Neumann, UFRGS

Helano Ribeiro, UFPB

Comissão Editorial

Gabriel Felipe Pautz Munsberg, UFRGS

Murilo Neves dos Santos, UFPel

Assistência e Revisão Geral / Editoração Digital- SEER

Gabriel Felipe Pautz Munsberg, UFRGS

Conselho Editorial (Internacional)

Arne Ziegler, Universität Graz

Dirk Niefanger, Friedrich-Alexander-Universität

Elóide Kilp, Universität Salzburg

Göz Kaufmann, Universität Freiburg

Joachim Born, Universität Giessen

Jürgen Fohrmann, Universität Bonn

Ligia Chiappini Moraes Leite, Freie Universität Berlin

Mechthild Habermann, Friedrich-Alexander-Universität

Sebastian Kuerschner, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Susanne Klengel, Universität Mainz/Germersheim

Zinka Ziebell-Wendt, Universität Bremen/Freie Universität Berlin

Conselho Editorial (Nacional)

Bernardo K. Limberger, UFPel

Márcia Ivana Lima e Silva, UFRGS

Paulo Soethe, UFPR

Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG

Helmut Galle, USP

Felix Valentin Bugueno Miranda, UFRGS

Cléo V. Altenhofen, UFRGS

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, USP

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, UFSM

Gabriel Sanches Teixeira, UFSC, Brasil

Tito Lívio Cruz Romão, UFC, Brasil

Karen Pupp Spinassé, UFRGS, Brasil

CONTINGENTIA / Instituto de Letras / Setor de Alemão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019. v. 8, n. 1, Jan-Jun (p. 001-121)
ISSN 1980-7589

Contingentia. Org. por Gerson Roberto Neumann, Helano Jader Cavalcante
Ribeiro e Gabriel Felipe Pautz Munsberg

1. Letras – Periódicos. 2. Literatura. 3. Linguística. 4. Línguas estrangeiras. 5.
Tradução. I. Neumann, Gerson Roberto; Ribeiro, Helano Jader Cavalcante;
Munsberg, Gabriel Felipe Pautz.

Contingentia

Gerson Roberto Neumann
Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Gabriel Felipe Pautz Munsberg
(Orgs.)

Vol. 8, No. 1, Jan-Jun. 2020 | ISSN 1980-7589

Apresentação

Gerson Neumann, Helano Ribeiro e Gabriel Munsberg 7

Artigos

Bildungsroman e Bildungsreisen:

As ilhas burguesas de Goethe e Daniel Defoe

Renato Barros de Castro 9

Die Präsenz von Nationalsozialismus und der Schuldfrage im zeitgenössischen deutschen Roman

Volker Jaeckel und Gabriela Gomes de Oliveira 25

Melancolía y maternidad en Nachdenken über Christa T. de Christa Wolf

María Belén Castano 45

O exílio do hóspede na obra de Yoko Tawada

Cláudia Fernanda Pavan 59

As relações intermediáticas entre o romance *Das nackte Auge*, de Yoko Yawada, e o filme *Repulsion*, de Roman Polanski

Thaís Gonçalves Dias Porto e Natalia Corrêa Porto Fadel Barcellos 75

Sophies Briefe in den Poggenpuhls von Theodor Fontane: Selbstkommentar als Programm des Realismus

Raquel Ribas Meneguzzo 97

A máquina de Kafka: o não do pai

Helano Ribeiro e Thalyta Bruna Costa do Lago 111

Apresentação

A *Revista Contingentia*, Revista do Setor de Alemão da UFRGS em parceria com a UFPel, publica artigos tanto da Linguística como da Literatura, com o objetivo de oferecer uma maior visibilidade ao leitor brasileiro acerca das produções teóricas relacionadas à Germanística desenvolvidas no meio acadêmico brasileiro e internacional. Além disso, a *Revista Contingentia* seleciona artigos voltados para os estudos da tradução, assim como aspectos linguísticos e pedagógicos do ensino de alemão como língua estrangeira (DaF). Ela também publica traduções comentadas e oferece espaço para resenhas. O número agora lançado é de temática livre.

O artigo de Renato Barros de Castro mostra sua investigação em torno das questões envolvendo Bildungsroman e Bildungsreisen, a partir de Goethe e Daniel Defoe. No âmago do texto “Bildungsroman e Bildungsreisen: As ilhas burguesas de Goethe e Daniel Defoe”, o autor procura dar um enfoque à ideia de formação do indivíduo por meio do deslocamento geográfico, o que diz respeito não apenas a um processo de desenvolvimento pessoal, interno, mas também a uma dimensão sócio-cultural mais ampla. Em seguida, temos o artigo de Volker Jaeckel e Gabriela Gomes de Oliveira, intitulado “Die Präsenz von Nationalsozialismus und der Schuldfrage im zeitgenössischen deutschen Roman”. Sua preocupação é realizar uma análise comparativa do enfrentamento do passado, a partir de romances contemporâneos da literatura alemã, que dão ênfase à figura do nacional-socialista e a questão da culpa. As obras escolhidas são: *Im Krebsgang* (2002) de Günter Grass, *Am Beispiel meines Bruders* (2001) do escritor Uwe Timm, *Spione* (2000) de Marcel Beyer e *Der Vorleser* (1995) de Bernhard Schlink. María Belén Castano investiga, no artigo “Melancolia e maternidade em *Nachdenken über Christa T.* por Christa Wolf”, a presença da melancolia em *Nachdenken über Christa T.* ligada à capacidade da protagonista de explorar a subjetividade com base em sua posição de *outsider*, mostrando, através do romance, o distanciamento do sujeito da sociedade estabelecida em torno da série de convenções impostas por ela. Da mesma forma, a questão da maternidade serve de exemplo analítico nesse trabalho. Já Cláudia Fernanda Pavan arma sua discussão em torno do exílio como temática investigativa. Em *O exílio do hóspede*, da escritora Yoko Tawada, Cláudia Pavan discorre sobre diversas experiências migrantes, que, embora

distintas, são geralmente acompanhadas de uma sensação de exílio, na qual o sujeito é ou se vê obrigado a permanecer distante do seu lar e das suas origens. De outra forma, Pavan o lê a partir de outros aspectos, afasta-se, assim, da ideia de exílio como uma condição político-geográfica. A partir da análise do conto “Ein Gast”, obra de Yoko Tawada, na qual a protagonista japonesa vivencia uma série de estranhamentos em relação ao outro alemão, mostrando o caráter central das noções de exílio e hospitalidade –, encontramos seus argumentos críticos sobre a íntima relação entre essas noções bem como a centralidade do papel que a exofonia desempenha nessa mesma dinâmica. No artigo “As relações intermediáticas entre o romance *Das nackte Auge*, de Yoko Yawada, e o filme *Repulsion*, de Roman Polanski”, Thaís Porto e Natália Barcellos discutem na construção intermediática, entre literatura e cinema, as questões acerca do sujeito contemporâneo e seu olhar (desnudado) sobre o estranho, o estrangeiro, sua base: o romance de Tawada *Das nackte Auge* e o filme de Roman Polanski *Repulsion*. Em “Sophies Briefe in den Poggenpuhls von Theodor Fontane: Selbstkommentar als Programm des Realismus”, Raquel Ribas Meneguzzo examina os capítulos onze e doze do romance *Os Poggenpuhls*, publicado por Theodor Fontane em 1896, ao demonstrar como as cartas apresentadas nesses capítulos podem ser vistas como um comentário auto-referencial sobre o próprio romance. Por fim, Helano Ribeiro e Thalyta Bruna Costa do Lago apresentam sua pesquisa através do artigo “A máquina de Kafka: o não do pai” e têm como objeto de análise *Brief an den Vater*, de Franz Kafka. Fundamentado pelo conceito de *literatura menor*, pensado por Deleuze & Guattari, e as considerações lacanianas sobre a função simbólica paterna, a literatura “menor” de Kafka se revela em sua potencial força de desterritorialização.

Assim, os artigos aqui avaliados e selecionados apontam para a pesquisa e produção de conhecimento em torno dos estudos germanísticos no Brasil. Finalmente, a *Revista Contingentia* agradece aos autores e avaliadores que contribuíram para esse número.

Os editores

Bildungsroman e Bildungsreisen:
As ilhas burguesas de Goethe e Daniel Defoe

Bildungsroman and Bildungsreisen:
Goethe and Daniel Defoe's bourgeois islands

Renato Barros de Castro¹

Resumo: A emancipação do indivíduo (e, mais precisamente de um tipo específico de indivíduo, a saber, o “burguês”) é o principal ponto de convergência entre duas obras da literatura europeia setecentista (seja insular, britânica, seja continental, alemã). São elas: *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Johann Wolfgang von Goethe. Em seu cerne, ambas enfocam a formação do indivíduo por meio do deslocamento geográfico, dizendo respeito não apenas a um processo de desenvolvimento pessoal, interno, mas também a uma dimensão sócio-cultural mais ampla, englobando os avanços da industrialização e as aspirações da sociedade de seu tempo. Juntos, o romance de formação ou “pedagógico” (*Bildungsroman*), bem como a viagem de formação (*Bildungsreisen*) se entrecruzam em um ponto onde o sujeito burguês busca se afirmar em uma sociedade cada vez mais competitiva, desigual, em que o indivíduo precisa descobrir a si mesmo (saindo de seu meio, ressaltando-se), na busca do alcance de uma formação pessoal – seja para se coadunar com o que a nova sociedade industrial em ascensão espera dele ou para conseguir se opor aos valores dela. Tal tensão, no caso de Goethe, é evidenciada por meio da oposição do protagonista, Wilhelm (o burguês que busca seguir as próprias aptidões, independentemente do desejo de acúmulo de bens, apoiando-se em uma “ilha humanista” representada por uma sociedade secreta) ou o personagem Werner, o tipo burguês que busca de modo exclusivo o lucro em tudo o que faz. Em suma, tem-se um representante da chamada *Bildungsbürgertum* (burguesia da cultura) e outro da *Besitzbürgertum* (burguesia da propriedade), respectivamente. Este último, a propósito, tem suas raízes literárias na figura de Crusoe, cuja popularidade perdura até os dias de hoje. Desse modo, este trabalho busca apresentar de que modo as transformações sociais ocorridas no século XVIII impactaram na tradição literária, representada por meio de dois nomes exponenciais da narrativa de ficção envolvendo formação individual e deslocamento geográfico, contribuindo para uma discussão a respeito do individualismo econômico. Para tanto, buscou-se o aporte teórico de autores como Franco Moretti (2014), Benedict Anderson (2008), Walter Benjamin (2012), Georg Lukács (2009), Thomas Mann (2011) e Ian Watt (2010), que aponta a referida obra de Defoe como responsável por iniciar a tradição do romance como gênero.

Palavras-chave: Goethe; Daniel Defoe; Indivíduo burguês; *Bildungsroman*; *Bildungsreisen*.

Abstract: The emancipation of the individual (and, more precisely, a specific type of individual, the “bourgeois”) is the main point of convergence between two works of European literature from the eighteenth century (insular, British, or continental, German). They are: *Robinson Crusoe* (1719), by Daniel Defoe, and *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795-1796), by Johann

¹ Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Renatobdecastro@gmail.com.

Wolfgang von Goethe. At their core, both of them have focus on the formation of the individual through geographical displacement, referring not only to a process of personal development, internal, but also to a broader socio-cultural dimension, encompassing the advances of industrialization and the aspirations of the society of their time. Together, the novel with an educational or pedagogical purpose for its character (*Bildungsroman*), as well as the journey of formation (*Bildungsreisen*) intersect at a point where the bourgeois subject seeks to assert himself in an increasingly competitive, unequal society, in which the individual needs to discover himself (leaving his environment, it should be noted), in the quest for personal formation – either to fit in with what the new industrial society on the rise expects of him or to succeed in opposing its values. This tension in Goethe's case is evidenced by the opposition of the protagonist, Wilhelm (the bourgeois who seeks to follow his own aptitudes, regardless of the desire to accumulate goods, relying on a “humanist island” represented by a secret society) or the character Werner, the bourgeois type who seeks profit exclusively in everything he does. In short, there is a representative of the named *Bildungsbürgertum* (bourgeoisie of culture) and another linked to the *Besitzbürgertum* (bourgeoisie of property), respectively. The latter, by the way, has its literary roots in the figure of Crusoe, whose popularity remains until present times. Thus, this work seeks to present how the social transformations of the 18th century impacted on literary tradition, represented by two exponential names in the fiction narrative involving individual formation and geographical displacement, contributing to a discussion about economic individualism. For that, this work is based on authors as Franco Moretti (2014), Benedict Anderson (2008), Walter Benjamin (2012), Georg Lukács (2009), Thomas Mann (2011) and Ian Watt (2010), who believes that Defoe's work is responsible for starting the tradition of romance as a literary genre.

Keywords: Goethe; Daniel Defoe; bourgeois individual; *Bildungsroman*; *Bildungsreisen*.

Introdução

Publicada entre os anos de 1795 e 1796, e mesmo a despeito de também estar ligada à estética clássica, a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* destaca já em seu título ecos do Pré-romantismo alemão, com uma referência ao autor considerado pelos primeiros românticos como o representante de uma nova era para a literatura: *Wilhelm* é a forma alemã de “William”, prenome de Shakespeare, enquanto *Meister* refere-se à palavra “mestre” (ou, no mínimo, o aspirante a mestre²).

O título da obra faz, assim, referência ao “Mestre Shakespeare”, que, não à toa, simbolizava para os escritores que fizeram parte do *Sturm und Drang* (como Goethe) a liberdade expressiva em oposição às regras e formalidades da estética clássica, a libertação de modelos pré-definidos.

² No enredo, os personagens muitas vezes sequer possuem nome ou sobrenome. “Meister” foi a alcunha dada ao protagonista pela integrante de uma trupe da qual ele passaria a fazer parte.

Encarado como um verdadeiro “professor da humanidade”, William Shakespeare (1564-1616) é, portanto, o modelo para a “missão teatral” do Wilhelm goethiano: percorrendo um território que coincide com o da Alemanha de seu tempo, o personagem entra em contato com as obras do autor inglês e, entre aventuras amorosas e contradições internas, dirige todos os seus esforços para representar a figura de Hamlet no palco, o que o levará à descoberta de uma sociedade secreta cujas maquinações (com interferências diretas em sua vida) pretendiam fazê-lo evoluir espiritualmente.

Mesmo assim, a felicidade é encontrada por Wilhelm: não exatamente nos palcos, mas em um espaço “utópico” onde convive com uma sociedade instituída por altas aspirações morais, conduzindo ao casamento com a celestial Natalie, ou seja, o amor é o prêmio concedido ao final de seu aprendizado. – Ante tal trama, em um romance que não é considerado realista, Wilhelm acaba se tornando, de um modo ou de outro, protagonista daquele que viria a ser considerado como o mais paradigmático *Bildungsroman* da literatura ocidental, criando o romance moderno alemão.

Empregado pela primeira vez em 1810 na conferência *Sobre o espírito e a relação de uma série de romances filosóficos*, de Karl Morgenstern (1770-1852), o termo *Bildungsroman*, a propósito, passou a ser associado desde cedo nos estudos literários como um gênero típico da literatura alemã. Tal opinião é corroborada por nomes como Carpeaux (2013, p. 33), que o define como “histórias de jovens que passam pelas experiências da vida para conquistar a independência do foro íntimo”, e Marcus Vinicius Mazzari (2009, p. 7), que aponta o gênero como “a mais importante contribuição alemã à história do romance ocidental”, inaugurada, a seu ver, exatamente por Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796). Conforme esclarece:

Com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da *formação* do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. (MAZZARI, 2009, p. 7-8)

Mesmo considerado por muitos como o iniciador do chamado “romance de formação”³ com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, porém, não se pode deixar de considerar que Goethe foi precedido mesmo em seu país por autores que abriram caminho para a consolidação de toda uma tradição, que encontrou na Alemanha o terreno mais propício para se estabelecer.

A ideia do desenvolvimento gradativo de uma personalidade (isto é, a busca pelo equilíbrio individual a partir de uma busca autônoma e solitária) está contida desde trabalhos como o épico *Parzival* (do século XIII), de Wolfram von Eschenbach (1170-1220), à *História de Agathon* (1766), de Christoph Martin Wieland (1733-1813), passando pelo *Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus* (O aventureiro Simplicio Simplicíssimo, c. 1669) de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676), similar ao romance picaresco espanhol.

Em todas, nota-se a evolução gradativa de seus protagonistas, representada, na primeira, pela busca do Santo Graal; na segunda, pelo percurso de um jovem que, após abandonar a religião, abraça a vida dos prazeres mundanos, atingindo o equilíbrio individual ao experimentar ambos os caminhos; e, na última, pelo desenvolvimento da personalidade de um soldado ingênuo que, após enfrentar todas as vicissitudes do caminho, encontra a “boa vida” no isolamento social, ao final da história.

Em nenhuma dessas obras, no entanto, delineia-se com tanta clareza a ideia da formação individual como elemento motivador da trama como em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*/1796), apontado pelos críticos como central nesse modelo literário, e que integra, também, uma trilogia, juntamente com a inacabada *A missão teatral de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*/1777), que lhe servira de modelo, e *Os anos de viagem de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*/1821).

Consolidando o “romance de formação” na Alemanha, *Wilhelm Meister* abriu caminho para muitas obras que se tornariam célebres no gênero, como o inacabado *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis (1772-1801), pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg; o realista *Henrique, o verde* (*Der grüne Heinrich*/1855), de Gottfried Keller (1819-1890); *Veranico* (*Der Nachsommer*/1857) e *Witiko* (1865-67), de Adalbert Stifter (1805-1868), e, ainda, *A montanha mágica*

³ Também chamado de “romance de educação” pelo pensador Georg Lukács na obra *Teoria do romance* (1962).

(1924), de Thomas Mann (1875-1955), dentre muitos. De todo modo, ao publicar um dos mais relevantes *Bildungsromane* da literatura ocidental, ressalte-se, Goethe já havia realizado sua *Bildungsreisen*, ou seja, sua “viagem de formação” à Itália: no cerne de ambos está, mais do que a formação, a afirmação do indivíduo, e, mais precisamente, de um determinado tipo de indivíduo, a saber, o “burguês”.

Tal formação, como se verá, tem sua base em um romance inglês lido e discutido até hoje, cujo protagonista foi lançado à própria sorte em uma ilha deserta, onde tem a oportunidade de descobrir não apenas a si mesmo, mas as aspirações da sociedade de seu tempo, em que a figura burguesa está em franca ascensão, na esteira da rápida evolução do capitalismo.

Formação e afirmação do indivíduo “burguês”

Na obra *Goethe*, o crítico Pietro Citati (1996, p. 44) se refere ao personagem Wilhelm Meister como “o ingênuo Hamlet burguês”, um inseguro e contraditório jovem que descende de uma família abastada, como o autor, mas prefere seguir o caminho da fantasia (a paixão pelo teatro, despertada na infância por um espetáculo de marionetes) em detrimento das possíveis vantagens do mundo comercial em que atuava sua família.

Tais inclinações são reforçadas ainda mais em oposição à figura do cunhado (Werner, responsável por dirigir a empresa de seu pai), que tenta atraí-lo para o mundo dos negócios com as seguintes alegações, no momento em que o interlocutor se prepara para partir:

Se um dia vieres a tomar verdadeiro gosto por nossos negócios, ficarás convencido de que muitas faculdades do espírito também encontram neles seu livre jogo. [...] Não te falta senão o espetáculo de uma grande atividade para que venhas juntar-te definitivamente a nós [...]. Que ocupação agradável e engenhosa é esta de conhecer tudo aquilo que de momento mais se procura e que, entretanto, ou está em falta ou é de difícil aquisição; saber rápida e prontamente o que todos desejam, abastecer-se providentemente e tirar proveito de cada instante desta vasta circulação! (GOETHE, 2009, p. 54)

Ante o argumento, Wilhelm continua decidido quanto à resolução de deixar a casa paterna e seguir suas próprias inclinações, pouco convencido de que o mundo dos negócios possuísse tantos atrativos ou lhe concedesse a formação de que precisava.

Como iria avaliar mais tarde, todo esse embate dizia respeito a *ser* em oposição a *ter*, conflito a despertar, no leitor de hoje, a observação de uma das grandes contradições expostas na trama, em que se evidencia tanto a formação do indivíduo burguês quanto a crítica a este. Isto fica aparente, por exemplo, no trecho da carta em que o protagonista rebate Werner – sempre tentando convencer o interlocutor da felicidade promovida pelo capital –, no qual expõe as ideias a seguir [grifo meu]:

De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim? Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. [...] Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, *como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio*, e espero que venhas a me compreender. (GOETHE, 2009, p. 284)

Desse modo, o protagonista continua a delinear as diferenças entre o nobre e o burguês (*Bürger*), o que acaba por evidenciar as diferenças internas concernentes a esse último tipo: de um lado, o burguês que busca somente o lucro (como Werner) e, de outro, o burguês que busca seguir as próprias aptidões (como Wilhelm), e que não necessariamente é determinado pelo desejo de acúmulo de bens. Em suma, tem-se um representante da chamada *Besitzbürgertum* (burguesia da propriedade) e da *Bildungsbürgertum* (burguesia da cultura), respectivamente.

O conceito *Bürger*, ressalte-se, tem uma importância central na história cultural alemã, e seu significado – instável temporalmente – possui os mais diversos matizes, englobando tanto a ideia de “burguês” quanto, por exemplo, a de “cidadão” ou a de “conservador”. No ensaio *Goethe como representante da era burguesa*, Thomas Mann (2011, p. 71), autor que também viveu os conflitos de Goethe entre o estilo de vida artístico e as prioridades de seu meio (a burguesia), chega ao ponto de afirmar que a “dignidade burguesa como pátria do humanismo, a grandeza mundial como filha da burguesia – em nenhum outro lugar esse destino, em que se mesclam a origem e o desenvolvimento mais ousado, está tão em casa quanto em nós (alemães)”.

Ao mesmo tempo em que afirma ser *apenas um burguês*, Wilhelm, para formar-se como indivíduo, precisa afastar-se do que é ser burguês – aqui entendido como o indivíduo que tudo faz com objetivos utilitários em detrimento de suas aptidões pessoais:

Ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado. Não lhe cabe perguntar: “Que és tu”?, e sim: “Que tens tu? Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?”. Enquanto o nobre tudo dá só com a apresentação de sua pessoa, o burguês nada dá nem pode dar com sua personalidade. (GOETHE, 2009, p. 285)

O nobre, para Wilhelm, já é “formado”, enquanto o burguês nada tem a oferecer: ante todas as limitações, precisa se formar a fim de tornar-se o que é. De acordo com Lukács (2009, p. 585), a crítica social de Goethe, por motivos como esse, “não se dirige somente contra a divisão capitalista de trabalho, mas também contra o estreitamento, contra a deformação do ser humano pelo aprisionamento no ser e na consciência da classe social”.

Assim, uma vez lançado à sua busca inicial pelas estradas da Alemanha com muita determinação, o protagonista da saga, porém, não parece dispor de todo o arbítrio que pode parecer a uma primeira vista: como se descobrirá adiante na trama dos *Anos de aprendizado*, ele está entregue a todo tipo de manipulação (tal as marionetes que lhe inspiraram na infância), por parte de uma estranha sociedade secreta, nem sempre escrupulosa, que interfere em seu destino com o objetivo de ensinar-lhe a progredir.

Trata-se da “Sociedade da Torre”, cujos membros se ocupam de escrever em pergaminhos “os anos de aprendizado” das pessoas que decidem vigiar. Ou seja: são biógrafos não apenas por escreverem a vida de seus eleitos, mas também por interferir diretamente em suas vidas. Este não é, porém, o único paradoxo referente à formação do protagonista, como sugere Citati (1996, p. 54), para quem Wilhelm também poderia ser considerado já “pronto” como indivíduo desde que pegara a estrada:

Que necessidade teria de fazer “experiências”? Wilhelm Meister possui a mesma qualidade dos grandes artistas, que trazem ocultos dentro de si, quase por antecipação, todos os elementos do mundo visível, de modo que já conheceram e viveram em pressentimento as coisas reais que se oferecem ao seu olhar.

Apesar de todas essas qualidades, Wilhelm, pusilânime e inseguro (como Hamlet), precisa do contato com as experiências alheias, e seu senso pouco prático não

lhe permite aproveitar a vida com as vantagens de sua sensibilidade; inclina-se quase sempre para o devaneio e a fantasia, mergulhando não raro em aventuras que o conduzem à decepção, sem, entretanto, impedi-lo de continuar suas buscas por um mundo ideal, o mundo da arte, percorrendo as estradas do interior da Alemanha junto a uma trupe de atores não muito talentosos, com quem muito aprende e também ensina. Na companhia deles, conhecerá não apenas pobres estalagens e sóbrios teatros do interior, mas também os castelos dos nobres e aristocratas, a quem atribui ingenuamente qualidades superiores.

Se elas são abandonadas em um primeiro momento – quando a trupe é maltratada pelos nobres que a acolhem –, são retomadas em uma segunda experiência, ocasião em que o protagonista se hospeda no castelo de Lothario, figura que parece sintetizar a simpatia de Goethe pelo mundo aristocrático, o qual, na Alemanha, ainda encontrava-se muito mais estável e protegido do que no país vizinho, à sombra da revolução de 1789.

Nesta propriedade elegante e segura, Wilhelm parece bastante confortável em se ver novamente diante de um ambiente similar ao que tinha abandonado a fim de começar suas deambulações. Providencialmente, é ali que inicia o contato com o filho que tivera com a jovem atriz Mariane, Felix, a quem também passa a educar, ao mesmo tempo em que desenvolve sua própria formação, também a cargo dos aristocratas que estão lhe acolhendo – a “Sociedade da Torre” –, à qual ele é integrado em solenidade oficial.

Desse modo, o protagonista inicia-se nos mistérios de sua metodologia pedagógica, e que diz respeito não a preservar os homens⁴ do erro, mas sim orientar aquele que erra, permitindo-lhe que “sorva de taças repletas o seu erro” (GOETHE, 2009, p. 470) até esgotá-lo por completo, reconhecendo-o como erro⁵. Em outras palavras: o indivíduo deve descobrir (ou reconhecer) seu caminho por meio de seus próprios erros.

Wilhelm recebe, assim, uma “Carta de Aprendizado”, na qual se afirma ser a arte um domínio que não pode ser ensinado por inteiro, mas apenas em parte, embora

⁴ Não se refere a toda a humanidade, mas apenas àquelas pessoas que foram escolhidas pela “Sociedade da Torre”.

⁵ No romance *O encontro marcado*, que narra a formação de um personagem que pretende ser escritor, Fernando Sabino iria elaborar uma ideia muito semelhante, ao afirmar que a arte é uma maneira de atingir o bem negativamente, esgotando os caminhos do mal.

o artista necessite; se as palavras são boas, porém, o melhor não se manifesta por meio delas: “O melhor não se manifesta em palavras. O espírito, pelo qual agimos, é o que há de mais elevado. (...) O ensinamento do verdadeiro artista abre o espírito, pois onde faltam as palavras, fala a ação” (GOETHE, 2009, p. 472). Assim, nota-se a sobreposição do agir em relação às pretensões do fazer artístico ligado puramente à vaidade humana: “Quem só atua por símbolos é um pedante, um hipócrita ou um embusteiro” (GOETHE, 2009, p. 472). – Aprender requer, pois, a afirmação do indivíduo, desenvolvida por meio de uma ética ligada à ação, a fim de se alcançar, pois, a “boa vida”. O narrador, afinal, como ressalta Benjamin (2012, p. 50), “é a forma na qual o justo se encontra a si próprio”.

A despeito do exposto, não se pode deixar de notar que a trama de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se revela bastante idealista, como o mesmo personagem que lhe dá título: afinal, que tipo de indivíduo teria condições de obter alguma formação na Alemanha do século XVIII? Mesmo no universo irrealista da trama, onde indivíduos são escolhidos por uma sociedade secreta desejosa de reformar o mundo, e que os acolhe de bom grado em vastas propriedades, a maior parte da humanidade fica excluída de tanta benevolência. Ou, no mínimo, são sacrificados para a plena realização do destino de Wilhelm, como Mignon – quase uma criada de Meister – e o harpista Augustin, que corre as estradas alemãs como trovador e mendigo, até se suicidar no final do enredo.

Como resposta à indagação, estaria possivelmente o mesmo indivíduo que deixa a segurança de um rico lar a fim de lançar-se à aventura nas estradas do país até conseguir reencontrar outro ambiente similar ao de suas origens, em que possa desenvolver suas reflexões com o apoio de nobres (a quem julga superiores) ou daqueles a quem toma por seus pares: em suma, o indivíduo “burguês”, representado por ninguém menos que Wilhelm Meister.

Homo economicus: ilha humanista, continente capitalista

Para Lukács (2009), todo o idealismo de Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* não diz respeito apenas a uma fuga da realidade, mas à consciência do autor de que os ideais humanistas são produtos necessários ao desenvolvimento social. De acordo com o crítico, o autor alemão cria, na verdade, uma “ilha” dentro da sociedade burguesa, a fim de expor um “embrião” da progressiva transformação dessa

mesma sociedade, o que se dá por meio de um grupo empenhado ativamente nessa construção – no caso, a “Sociedade da Torre” do qual o protagonista, após sucessivas “provas”, passa a fazer parte.

Apesar de todas as aspirações humanistas, no entanto, também não se pode deixar de mencionar que o empenho deste grupo tinha implicações econômicas, como fica claro ao final da obra, quando o personagem Jarno, um dos representantes da sociedade, convida Wilhelm Meister a partir consigo para os Estados Unidos⁶. Para tanto, Jarno se serve de argumentos não muito diferentes daqueles com que Werner, no início da trama, tentara dissuadir Wilhelm de realizar sua “missão teatral” e atraí-lo ao mundo dos negócios:

É preciso conhecer um pouco dos negócios do mundo para perceber que nos esperam grandes transformações e que as propriedades não estão mais seguras quase em parte alguma. [...] Nos dias de hoje, nada é menos aconselhável que ter uma propriedade num só lugar, que confiar seu dinheiro a uma só praça; mas é igualmente difícil mantê-los [os escolhidos pela sociedade] sob vigilância em muitos lugares, daí porque concebemos algo diferente: de nossa velha torre há de sair uma sociedade que se espalhará por todas as partes do mundo, e na qual de todas as partes do mundo se poderá entrar. (GOETHE, 2009, p. 535)

Desse modo, é possível notar que a “ilha de Goethe”, representada pela “Sociedade da Torre” – igualmente uma associação econômica –, assim como o desenvolvimento do “romance de formação”, acompanha a ascensão da figura burguesa, que está no cerne da própria eclosão do romance como o principal gênero de difusão da literatura na Europa, a partir do século XVIII. No caso das letras germânicas, como atesta Mazzari (2009, p. 8), Goethe foi o responsável por fazer “com que a obra paradigmática do *Bildungsroman* avultasse também como a primeira manifestação alemã realmente significativa do ‘romance social burguês’, na época já amplamente desenvolvido na Inglaterra e na França”.

⁶ O protagonista, como é próprio a seu caráter, irá hesitar, justificando que a preocupação com as propriedades torna os homens hipocondríacos (como ocorreu a Werner). No entanto, Werner é exatamente a pessoa a quem irá solicitar os recursos necessários para realizar esse empreendimento (a viagem aos Estados Unidos), que só irá se concretizar na parte seguinte da obra, ou seja, em *Os anos de viagem de Wilhelm Meister*, uma vez que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* será arrematado pelo casamento do protagonista.

Com efeito, na obra *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, Ian Watt (2010) tece uma série de considerações sobre aquele que – acompanhado do realismo que lhe é intrínseco⁷ – se consolidou como gênero a partir da Inglaterra setecentista, que, diferentemente da França, já havia deixado de dirigir sua cultura literária prioritariamente para a corte. Para tanto, Watt (2010) se apoia em fatores diversos, como o surgimento da classe média (atrelado à ampliação do público leitor e a proliferação das “bibliotecas circulantes”), a especialização do trabalho, a consolidação do individualismo econômico (o capitalismo), as mudanças relativas ao papel feminino (no sentido de as mulheres passarem a dispor de mais tempo de leitura com os avanços tecnológicos promovidos pela sociedade industrial) e o avanço da secularização, dentre outros.

Ante tal contexto, *Robinson Crusoé* (1719), do inglês Daniel Defoe (1660-1731), é apontado pelo crítico como o iniciador da tradição do romance devido à particularidade de conseguir focar as atividades cotidianas de uma pessoa comum, ainda que não totalmente por meio de uma perspectiva secularizada (WATT, 2010, p. 78). – A narrativa, a propósito, foi possivelmente inspirada em uma história real, a do marinheiro escocês e corsário Alexander Selkirk (1676-1721), lançado à própria sorte em uma ilha na costa do Oceano Pacífico (Más a Tierra, atualmente Ilha Robinson Crusoé) após o desentendimento com o capitão de seu navio⁸.

Protagonizado por um personagem que representava o individualismo e, ainda mais precisamente, o individualismo econômico, o romance respondia às aspirações do novo público leitor (a classe média) pela reunião de informação e conhecimento em uma leitura fácil, quase didática, assim como tantos romances que lhe sucederam, como *Pamela* (1740), *Clarissa* (1748), ou *Tom Jones* (1749)⁹.

⁷ Realismo formal, entendido como “a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana, e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 2010, p. 34).

⁸ Defoe iria ambientar sua trama, entretanto, no Caribe. No mesmo ano da publicação da obra, 1719, e por conta de seu sucesso imediato, ele também iria lançar a continuação de sua narrativa, com o retorno do protagonista à ilha onde viveu suas desventuras iniciais e a realização de novos deslocamentos geográficos, com viagens até a países como a China (como Marco Polo) e a Rússia.

⁹ Note-se, já nos títulos, a importância dada ao indivíduo. Quanto a Defoe, seu protagonista com nome e sobrenome é também um indicativo ao leitor de se estar diante de uma

As longas explicações e digressões em obras como essas, note-se, tinham não só o objetivo de aproximar do universo de suas histórias o “novo” leitor, como também obter vantagens econômicas para o próprio autor, uma vez que este passava a ser remunerado não mais pela figura de um mecenas, mas por livreiros e jornais. Ou seja: embora tantas vezes idealizada ainda hoje, a figura do escritor, naturalmente, também não fugia aos mecanismos de seu tempo, marcado pela ascensão do *homo economicus* (“homem econômico”) que o protagonista de Defoe consegue, como poucos, encarnar.

Na obra *Comunidades imaginadas*, Anderson (2008, p. 70) menciona oportunamente a expressão “capitalismo editorial”, que, a seu ver, “permitiu que as pessoas, em números sempre maiores, viessem a pensar sobre si mesmas e a se relacionar com as demais de maneira radicalmente novas”. Anderson (2008, p. 55) ressalta que o romance e o jornal foram as duas formas de criação imaginária que floresceram na Europa durante o século XVIII, proporcionando “meios técnicos para ‘representar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação”. Para o autor, os fatores que permitiram pensar ou imaginar as novas comunidades foram, igualmente, três elementos: capitalismo, imprensa e diversidade linguística. Conforme esclarece:

O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana [fatalidade que estaria ligada, para o autor, ao fato de inexistir a possibilidade de uma unificação linguística geral da humanidade]. (ANDERSON, 2008, p. 78)

O alinhamento de *Robinson Crusoé* às aspirações de seu tempo, a propósito, é um dos motivos do seu sucesso instantâneo e, como se constataria, duradouro. (O título do livro chegaria até mesmo ao campo da criação lexical por ninguém menos que Arthur Rimbaud, responsável por cunhar o verbo *Robinsonner*, que, como aponta Coverley (2014), significa “deixar a mente vagar – ou viajar mentalmente”).

Na obra *O burguês: entre a história e a literatura*, Franco Moretti (2014, p. 21) também destaca um ponto importante para a compreensão do contexto histórico em que

personalidade individualizada, muito mais do que um mero tipo. Já em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, muitos personagens não possuem nomes ou sobrenome, sendo o próprio protagonista alguém que possui uma alcunha, “Meister” (“Mestre”), como referido anteriormente.

o livro foi produzido, e que diz respeito à construção histórica da figura burguesa como ligada ao campo do anonimato, do incógnito. Isto acabaria por camuflá-la convenientemente sob o rótulo genérico de “classe média”, conforme esclarece:

Embora “classe média” e “burguesia” denotassem exatamente a mesma realidade social, criavam em torno dela associações muito diversas: uma vez situada “no meio”, a burguesia podia se afigurar como um segmento particularmente subalterno e não podia ser responsabilizada pelo estado das coisas. [...] E assim, a longo prazo, o horizonte simbólico gerado pela “classe média” funcionou extremamente bem para a burguesia inglesa [...], [e] posteriormente a protegeu de críticas diretas, promovendo uma versão eufemística da hierarquia social.

Em *Robinson Crusoé*, o motivo desencadeador da trama, não à toa, é exatamente o desejo de o protagonista ultrapassar a sua “condição mediana”, ou seja, seu pertencimento à classe média, para aventurar-se no âmbito do empreendedorismo, envolvendo-se assim com os negócios ultramarinos mesmo a despeito das advertências de seu pai de não cruzar a fronteira da “camada superior dos homens inferiores, que ele [o pai de Crusoé] descobrira por longa experiência ser a melhor posição do mundo, a mais adequada à felicidade humana” (DEFOE, 2011, p. 46).

Tal argumento se embasava no fato de que, de um lado, o homem de “condição média” estaria livre das agruras e dificuldades da “fração mecânica da humanidade” e, de outro, “dos embaraços que o orgulho, o luxo, a ambição e a inveja podem trazer para a camada superior” (DEFOE, 2011, p. 46).

A desobediência de Crusoé a todas essas advertências culmina, assim, em um episódio de punição – o naufrágio –, fazendo coincidir o abandono do lar paterno com um evento típico da narrativa de viagem, nos termos esclarecidos por Luigi Monga (1996, p. 12): “A corollary of Biblical and mythological narratives, travel [...] implies a punishment, in a form of banishment from what used to be one’s home. It’s a form of exile, a separation which requires abandoning a part of oneself in order to rebuild a new, better self”¹⁰. Monga (1996, p. 24) ressalta ainda que, etimologicamente, o termo

¹⁰ “Corolário da narrativa bíblica e mitológica, viajar implica uma punição, vinda em forma de banimento do que costumava ser o lar de alguém. É uma forma de exílio, uma separação que exige o abandono de uma parte de si para reconstruir um novo ‘eu’, e melhor”. [Tradução do autor]

inglês *experience* (“experiência”) está ligado ao termo latino para “perigo”, *periculum*, o qual, a seu turno, é sinônimo de *experimentum*, “experimento, tentativa”: “It’s precisely the personal experience the element that marks indelibly the voyager, as it did Ulysses” [Odisseu]”¹¹.

Desse modo, a trama é repleta de simbolismos rapidamente identificáveis pelo público setecentista, e que pode ser sintetizada como a busca pela sobrevivência em uma ilha inóspita e o domínio gradual dos meios disponíveis. Tudo isso, é claro, por meio de técnicas básicas de produção desenvolvidas com muito engenho, em um ambiente repleto de riscos (como aquele dos empreendedores capitalistas): sua figura coincidia, em última instância, a de um representante do imperialismo britânico.

Após o naufrágio de que é vítima, o protagonista tem de enfrentar uma série de provas morais e físicas, ao mesmo tempo em que desenvolve a espiritualidade e a crença em suas próprias aptidões, até amadurecer suas potencialidades e converter-se finalmente em senhor absoluto daquele território, que imaginava como propriedade sua.

Avaliando com um lanço d’olhos o panorama da região inóspita em que foi parar, Crusoé acredita ser o “rei e senhor indisputável daquelas terras, às quais tinha direito de posse” (DEFOE, 2011, p. 160). E mais ainda: “Caso me fosse dado transmiti-las, poderia deixá-las de herança, tão integralmente quanto qualquer senhor e proprietário” (DEFOE, 2011, p. 160). Para firmar-se como tal, ele iria ter de vencer até mesmo a insuspeita presença de canibais em seu território, do qual é finalmente resgatado para depois descobrir que tinha se tornado rico com o fato de suas terras no Brasil terem lhe rendido volumosas somas durante sua ausência.

Conclusão: um arquipélago formado por realidade e idealismo

Em outras palavras, a obra de Defoe (assim como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*) enfoca diretamente a questão da emancipação do indivíduo e sua preparação para enfrentar a realidade (uma realidade onde questões econômicas são, não raro, determinantes para ele). Não à toa, *Robinson Crusoé* é também a única obra que o protagonista de Jean-Jacques Rousseau em *Emílio ou Da educação* (1762) tem a permissão de ler, por parte de seu tutor, por este ver no livro de Defoe a representação

¹¹ É precisamente a experiência pessoal o elemento que marca indelevelmente o viajante, como fez Ulisses [Odisseu]” [Tradução do autor].

de um indivíduo que se “forma” em um ambiente natural, a salvo da corrupção da sociedade. – Um indivíduo idealizado, em suma.

Desse modo, pode-se perceber que a “ilha de Goethe” de que trata Lukács (2009) não é tão diferente da retratada por Defoe: com aspirações humanistas e implicações capitalistas, ambas têm muito em comum, de modo que, observada de perto, *Robinson Crusoé* – o grande clássico da literatura burguesa para críticos como Moretti (2014, p. 43) – também é, a seu modo, um *Bildungsroman*.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'água, 2012, p. 27-50.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CITATI, Pietro. **Goethe**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MANN, Thomas. Goethe como representante da era burguesa. In: _____. **O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 69-112.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MONGA, Luigi (ed.). Travel and travel writing: an historical overview of Hodoeporics. In: _____. (Org.). **Annali d'Italianistica: L'odeporica/hodoeporics: on travel literature**. Vol. 14. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996.

MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Die Präsenz von Nationalsozialismus und der Schuldfrage im zeitgenössischen deutschen Roman

Volker Jaeckel¹

Gabriela Gomes de Oliveira²

Zusammenfassung: Die Vergangenheitsbewältigung der Erfahrung von Krieg und Diktatur im 20. Jahrhundert in Deutschland ist ein zentrales Thema auch in der jüngsten Literatur und hat Anlass für verschiedene Studien gegeben. Im vorliegenden Beitrag wird eine vergleichende Analyse der Vergangenheitsbewältigung in zeitgenössischen Romanen der deutschen Literatur angestrebt, die die Figur des Nationalsozialisten und die Schuldfrage in den Mittelpunkt stellt. In diesem Zusammenhang wird u.a. folgenden Fragen nachzugehen sein: in welcher Täter-/Opferrolle erscheinen überzeugte Nazis und andere Deutsche? Handelt es sich um authentische oder um stereotypisierte Figuren? In welcher Hinsicht werden diese Texte heute, mehr als 70 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, den Leserexpectationen gerecht bzw. verändern den Blick auf die dunkle Vergangenheit? Im Vergleich von deutschen Romanen des 21. Jahrhunderts soll versucht werden, die Gemeinsamkeiten der Aufarbeitung einer problematischen Vergangenheit in literarischer Form darzulegen, die Frage nach der Schuld an den Verbrechen, die in der Zeit des Nationalsozialismus verübt wurden. Dabei spielen die Begriffe Gedächtnis und Erinnerung eine wichtige Rolle, da dieses Forschungsfeld von großer Bedeutung sowohl in der Kultur- als auch in der Literaturwissenschaft ist. Die Debatten über die historische Vergangenheit Deutschlands erfordern einen kritischen Blick auf die Theorie der Erinnerungskultur und des kollektiven Gedächtnisses. Zu hinterfragen ist, wie diese Vergangenheit von der Kriegsgeneration und den nachfolgenden Generationen wahrgenommen wird. Diese Literatur entsteht also als ein bedeutsames Medium, das die Auseinandersetzung über Aufarbeitung von Vergangenheit und Schuld ermöglicht. Aus der Perspektive von vier Romanen der deutschsprachigen zeitgenössischen Literatur wird hier versucht, verschiedene Darstellungen dieser Thematik zu präsentieren. Der vorliegende Beitrag soll Wege für künftige, vertiefende Diskussionen öffnen und Interesse für diese Literatur wecken, um die ständige Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart besser analysieren und verstehen zu können. Die ausgewählten Romane, die hier vorgestellt werden, sind Günter Grass, *Im Krebsgang* (2002), Uwe Timm, *Am Beispiel meines Bruders* (2001), *Spione* von Marcel Beyer (2000) und *Der Vorleser* (1995) von Bernhard Schlink.

Schlüsselwörter: Nationalsozialismus; Schuldfrage; Deutschland; zeitgenössischer Roman.

Abstract: Coming to terms with the past of the experience of war and dictatorship in the 20th century in Germany is a central theme also in recent literature and has given rise to various studies. The present contribution aims at a comparative analysis of coming to terms with the past in contemporary novels of German literature, focusing on the figure of the National Socialist and the question of guilt. In this context, the following questions, among others, will have to be

¹ Professor für Germanistik und Komparatistik an der Philologischen Fakultät der Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte). volkerjae@yahoo.de.

² Doktorandin im Bereich Deutsche Philologie an der Universität zu Köln. Stipendiatin vom DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). gabrielagomes.deoliveira@outlook.com.

investigated: in which perpetrator/victim role do convinced Nazis and other Germans appear? Are they authentic or stereotyped figures? In what respect do these texts today, more than 70 years after the end of the Second World War, do they meet the expectations of readers or do they change the view of the dark past? By comparing German novels of the 21st century, an attempt will be made to show the common features of coming to terms with a problematic past in literary form, the question of guilt for the crimes committed during the Nazi era. The concepts of memory and remembrance play an important role here, as this field of research is of great importance in both cultural and literary studies. The debates on Germany's historical past require a critical look at the theory of memory culture and collective memory. It is necessary to question how this past is perceived by the war generation and the generations that followed. This literature thus emerges as a significant medium that facilitates the debate on coming to terms with the past and guilt. From the perspective of four novels of contemporary German-language literature, this book attempts to present various representations of this theme. The present contribution is intended to open paths for future, in-depth discussions and to arouse interest in this literature in order to better analyse and understand the constant presence of the past in the present. The selected novels presented here are Günter Grass, *Im Krebsgang* (2002), Uwe Timm, *Am Beispiel meines Bruders* (2001), *Spione* by Marcel Beyer (2000) and *Der Vorleser* (1995) by Bernhard Schlink.

Keywords: National Socialism; question of guilt; Germany; contemporary novel.

1. Gedächtnis und Erinnerung in der neueren Forschung

Die Gedächtnisforschung hat in Deutschland und Frankreich eine lange Tradition. Sie wurde zunächst durch die Thesen von Maurice Halbwachs und Pierre Nora zum Gedächtnis und den Erinnerungsorten geprägt. In der Folge haben Aleida und Jan Assmann diese Thesen fortgeführt und mit ihren Gedächtnismodellen eine bedeutende Grundlage für die Analyse von Erinnerungsliteratur geschaffen. Jan Assmann prägte den Begriff des kulturellen Gedächtnisses folgenden Maßen:

Den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren 'Pflege' sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein und Eigenart stützt (ASSMANN, 1988, S. 15).

Das kommunikative Gedächtnis beruht auf den Inhalten verschiedener individueller Gedächtnisse, die durch sprachliche Diskurse und Austausch entstanden sind, das kulturelle Gedächtnis hat hingegen seine Grundlagen in einem „Fundus von Erfahrung und Wissen, der von seinen lebendigen Trägern abgelöst worden ist und durch spezialisierte Traditionsträger wie Schamanen, Barden, Priester, Lehrer und Künstler

gepflegt wird“ (REICHOLD, 2013, S. 32). Aleida Assmann (2002) unterscheidet vier Formen von Gedächtnis und erweitert die Unterscheidung von Jan Assmann (1988). In diesem Modell steht die individuelle Erinnerung dem sozialen, politischen und kulturellen Gedächtnis gegenüber. Dabei besteht das soziale Gedächtnis aus den Erlebnissen im privaten Umfeld und den von den Medien bestimmten Gedächtnisdiskursen. Diese wirken auf das individuelle Gedächtnis des Einzelnen ein und beeinflussen sein Handeln.

Assmann geht davon aus, dass innerhalb einer Generation die Vergangenheit übereinstimmend interpretiert und an die nachfolgenden Generationen weitergegeben wird. Das politische bzw. kollektive Gedächtnis entsteht hingegen im Rahmen einer sozialen Gruppe und ist institutionalisiert. Es wird geschaffen durch Memoriale „Zeichen und Symbole“, die generationsübergreifend Gedächtnisinhalte verfestigen (ASSMANN, 2002 apud REICHOLD, 2014, S. 183-190). Astrid Erll und Ansgar Nünning ihrerseits erklären in ihren Forschungen die verschiedenen Gedächtnisbegriffe in der Literaturwissenschaft (ERLL; NÜNNING, 2005, S. 1-10). Die Vorgehensweise des Sich-Erinnerns besitzt einen bedeutenden Anteil in der Literatur, da diese ja die Funktion hat, ein Medium für das kollektive Gedächtnis zu sein und individuelle Erinnerungen festzuschreiben, die wiederum in ein kulturelles Gedächtnis übergeleitet werden können. Die spezifisch literarischen Formen der Erinnerung, die vom Autor erstellt werden, sind die Autobiographie, der Brief, die Chronik und das Tagebuch, die alle die Funktion der Erinnerungsarbeit auf der Suche nach der eigenen Identität, Persönlichkeit und Geschichte leisten (REICHOLD, 2013, S. 43).

Astrid Erll unterscheidet drei verschiedene funktionale Aspekte der „Gedächtnismedien in kollektiven Erinnerungsprozessen, die oft miteinander verbunden erscheinen können: die Speicherfunktion, die Zirkulationsfunktion und die Cue-Funktion“ (REICHOLD, 2013, S. 44). Die Speicherfunktion bezieht sich auf die klassischen Aufgaben der Medien, Inhalte des kollektiven Gedächtnisses dauerhaft zu fixieren und somit sie zu prägen und mit Sinn für das kulturelle Gedächtnis auszustatten. Die Massenmedien besitzen die Aufgabe, große Gemeinschaften in eine synchronisierte Form zu bringen, wo eine direkte Kommunikation der einzelnen miteinander nicht mehr möglich ist. Die ‚Cue-Funktion‘ besteht laut Astrid Erll aus Fragmenten, die Erinnerungsprozesse auslösen. Dabei handelt es sich um Bilder, Fotografien, Texte, Gespräche, deren Inhalt zugänglich gemacht wird. Ein Charakteristikum dieser Funktion ist folgenderweise eine gesellschaftliche Konvention: „Eine solche Abruffunktion erfüllen in der Erinnerungskultur

insbesondere Orte und Landschaften (Amselfeld, Rhein), die von der Erinnerungsgemeinschaft mit bestimmten Vergangenheitsversionen assoziiert werden“ (ERLL, 2005, S. 255).

In Deutschland finden wir eine Vielzahl dieser Erinnerungsorte an die NS-Zeit wie Konzentrationslager, Ruinen des Bombenkrieges, Flakbunker, Stätten von Widerstand und Hinrichtung. Je nach ihrer Konfiguration liegt in jeder spezifischen Erinnerungsgemeinschaft „eine Übereinkunft über mediale Erinnerungsanlässe vor, auch wenn die jeweiligen abgerufenen Erinnerungen differieren können“ (ERLL, 2005, S. 256). Diese hängen wiederum vom Standort jedes einzelnen Individuums zum Zeitpunkt des Eintretens des Ereignisses ab. Die vielleicht wichtigsten ‚Cues‘ für das sich im familiären Ambiente entfaltende kommunikative Gedächtnis, sind Familienfotos, wie auch gerade die Romane von Marcel Beyer und Uwe Timm bestätigen. In der hier vorliegenden Untersuchung wird die Erinnerung an den Nationalsozialismus und seine Repräsentanten in jeweils vier Romanen der deutschen und spanischen Literatur untersucht. Die Autoren der Romane, die sich mit der Erinnerung an die NS-Zeit in Deutschland befassen, gehören drei verschiedenen Generationen an, derjenigen der Zeitzeugen, der Kinder und der Enkel an.

2. Die zeitgenössischen deutschen Romane

2.1 Günter Grass: *Im Krebsgang* (2002)

Als erstes Beispiel für die Vergangenheitsaufarbeitung in der deutschen Nachkriegsliteratur haben wir ein Werk des Nobelpreisträgers Günter Grass gewählt, der der Generation der Zeitzeugen angehört. In den letzten Jahren seines Schaffens sorgte er nicht nur mit seinem Roman *Im Krebsgang* für Furore, sondern auch mit seinem Bekenntnis in *Vom Häuten der Zwiebel* (2006), der Waffen-SS angehört zu haben und seinem Gedicht „Was gesagt werden muss“, das 2012 in verschiedenen wichtigen Tageszeitungen Europas abgedruckt wurde. Im Mittelpunkt des hier kommentierten Romans steht die Versenkung des ehemaligen Kreuzfahrtschiffes Wilhelm Gustloff, das 10.000 deutsche Flüchtlinge transportierte, als es am 30. Januar 1945 von einem

sowjetischen U-Boot torpediert wurde, wobei mindestens 9000 Menschen ums Leben kamen. Bis heute ist es die größte Katastrophe in der Geschichte der Schifffahrt³.

Bereits vor Grass hatten sich verschiedene andere deutsche Autoren mit der Flucht- und Vertreibungsproblematik auseinandergesetzt, also das Thema der Leiden der Deutschen in den Mittelpunkt ihrer Werke gestellt. Christa Wolf, Siegfried Lenz, Arno Schmidt, Walter Kempowski und W.G. Sebald sind einige dieser Autoren. Günter Grass betreibt in seinem Werk eine erinnerungskulturelle Inszenierung der Vergangenheit durch die Überführung des kommunikativen in das kulturelle Gedächtnis. Nach Reichhold (2013, S. 99-100) werden anhand von drei Generationen drei unterschiedliche Formen des kollektiven Erinnerns an eine komplizierte und prägende Vergangenheit gegenübergestellt und auch miteinander verglichen.

Tulla Pokriefke steht stellvertretend für Millionen von deutschen Flüchtlingen, die gegen Ende des Zweiten Weltkriegs ihre Heimat verloren haben und vertrieben wurden. Sie verliert mit der Einschiffung auf der Wilhelm Gustloff ihre Eltern und die Familienalben, die ihre Lebensgeschichte dokumentieren: bevor sie zum Flüchtling wurde, hatte sie mit ihrer Familie auf demselben Schiff schöne Schiffsreisen in die norwegischen Fjorde unternommen. Mit dem Danziger Dialekt von Tulla wird ihre noch tiefe Verbundenheit mit der alten Heimat dokumentiert und die Unfähigkeit, sich von ihrer Vergangenheit zu lösen:

Main Papa, der em Prinzip ain ganz Lustiger jewesen is, war, als er von Norwejen zurückkam, bejeistert von frieh bis spät. Der war nu ain Hundertfuffzigprozentijer. Ond deswegen wollt er, daß ech bai de Jungmädeln mecht Mitglied werden. Aber ech wollt nich. Och später nich, als wir ins Raich heimjeholt wurden ond alle Mädels im Bäddeem rainjemußt ham... (GRASS, 2002, S. 66).

Die zweite Generation wird repräsentiert durch den Sohn Paul Pokriefke, der als unpolitischer Journalist arbeitet und trotz aller Verdrängungsversuche von der eigenen Geschichte nicht loskommt. Unter dem Einfluss der Erzählungen seiner Mutter und der neonazistischen Geschichtsauslegung seines Sohnes, die durch die Homepage www.Blutzeuge.de angeregt wird, stellt er sich der Vergangenheit seiner Familie mit ihren Problemen. Paul hat keine eigene Erinnerung an die Katastrophe der Wilhelm

³ Eine sehr umfassende Analyse von Im Krebsgang, in der auf die neuartige Dimension der Opferrolle der deutschen Bevölkerung im Zweiten Weltkrieg und das Verhältnis von Fiktion, Zeugnis und Geschichte in der Gegenwartsliteratur detailliert eingegangen wird, ist der Artikel von Helmut Galle (2006).

Gustloff, da er sich bei Schiffsuntergang im Mutterleib der hochschwangeren Tulla befand, die dann ihren Sohn auf dem Torpedoboot Löwe in der Koje des Maschinenoffiziers, in Kopflage und ohne Komplikationen (GRASS, 2002, S. 145) zur Welt bringt, genau zu dem Zeitpunkt, als das ehemalige Kreuzfahrtschiff mit voller Festbeleuchtung auf den Decks endgültig in den Fluten der eiskalten Ostsee versinkt:

Doch soll ich nach Mutters Erinnerung, mit meinem ersten Schrei jenen weithin tragenden und aus tausend Stimmen gemischten Schrei übertönt haben, diesen finalen Schrei, der von überall herkam: aus dem Inneren des absackenden Schiffsleibes, aus dem berstenden Promenadendeck, vom überspülten Sonnendeck, dem rasch schwindenden Heck und von der bewegten Wasserfläche aufsteigend, in der Tausend lebend oder tot in ihren Schwimmwesten hingen (GRASS, 2002, S. 146).

Von Paul wird diese Geburtsversion seiner Mutter angezweifelt, aber nicht stichhaltig in Frage gestellt. Der Schrei der Geburt erinnert an das Schreien des Oskar Matzerath in *Die Blechtrommel*, mit der seine Zeitgenossen aufgerüttelt wurden. Geburt und Tod stehen beim Versinken der ‚Wilhelm Gustloff‘ einander gegenüber, da im Roman auch von anderen geretteten Säuglingen und Neugeborenen ausführlich berichtet wird. Konny Pokriefke repräsentiert die Enkelgeneration (um 1980 geboren), die sich die vielfältigen Möglichkeiten des digitalen Zeitalters zu eigen macht, um sich den tragischen Schiffsuntergang zu vergegenwärtigen. Dabei kommt er fataler Weise mit der unverhohlenen faschistischen Ideologie in Kontakt und macht sich deren Wortlaut zu eigen, wie sein Vater Paul erschrocken feststellen muss. Er verinnerlicht den Hass auf den Juden David Frankfurter, der 1936 in Davos den NS-Funktionär Wilhelm Gustloff erschoss und dehnt ihn auf alle Juden aus.

Das Internet wird zu einem neuartigen Gedächtnisforum, das deshalb problematisch ist, weil es die Verantwortung vom Nutzer erfordert, Fiktives und Reales, Vergangenheit und Gegenwart zu trennen, was gerade bei Konny nicht geschieht, der in einem virtuellen Duell die Identität von Gustloff und sein Gegenpart, ein Karlsruher Gymnasiast, Wolfgang Stremplin, die von David Frankfurter annimmt. Beim persönlichen Aufeinandertreffen in Schwerin kommt es dann zur Katastrophe, als Konny seinen Kontrahenten mit vier Schüssen tötet, da er sich durch seine virtuelle Schulung so sehr in die nationalsozialistische Denkweise hinein gesteigert hat, dass er den Mord an David Stremplin aus Karlsruhe als Rache am historischen Attentat von Frankfurter an dem NS-Gauleiter in der Schweiz ansieht. Als Folge eines lange Zeit tabuisierten deutschen

Opfergedächtnisses wird ein Enkel zum überzeugten NS-Täter, der sich in seiner Verteidigungsrede vor Gericht wie folgt zur Rechtfertigung seiner Tat äußert:

Es ging und geht um Größeres. Die Landeshauptstadt Schwerin muß endlich ihren großen Sohn namentlich ehren. Ich rufe dazu auf, am Südufer des Sees, dort, wo ich auf meine Weise des Blutzeugen gedacht habe, ein Mahnmal zu errichten, das uns und kommenden Generationen jenen Wilhelm Gustloff in Erinnerung ruft, der vom Juden gemeuchelt wurde (GRASS, 2002, S. 192).

Nach Günter Grass muss Vergangenheit Teil des kollektiven historischen Bewusstseins werden, ohne dabei ritualisiert und mythologisiert zu werden: „Weil die Geschichte nicht aufhört. Sie geht weiter und setzt sich, bis zur Karikatur verzerrt, in der heutigen jungen Generation fort“⁴. Diese Auffassung weist eine erschreckenden Aktualität auf, wenn wir uns vor Augen halten, welchen Weg eine neue Rechte in den letzten beiden Jahren in Deutschland zurückgelegt hat in Form von PEGIDA und AfD, also sozusagen wieder salonfähig geworden ist und deutschlandweite parlamentarische Repräsentation erreicht hat. Ebenso kann man beobachten, wie sich jungen Menschen über das Internet zu zukünftigen islamistischen Gewalttätern radikalisieren. Vor solchen Tendenzen hat der Moralist Grass mit seinem Roman schon 2002 gleichsam einen warnenden Zeigefinger erhoben.

2.2 Uwe Timm: *Am Beispiel meines Bruders* (2003)

Zur zweiten Generation von Autoren, die sich der deutschen NS-Vergangenheit in ihren Werken stellen, gehört der 1940 in Hamburg geborene Uwe Timm, dessen Erzählung *Am Beispiel meines Bruders* hier untersucht wird, die nur ein Jahr nach dem Buch von Grass erschienen ist. Der Autor erzählt ebenfalls eine deutsche Familiengeschichte, jedoch aus einer völlig anderen Perspektive. Es handelt sich um einen autobiographischen Erzähler, der im Schatten seines 16 Jahre älteren Bruders steht und den Werdegang einer deutschen Familie im Nationalsozialismus und in der unmittelbaren Nachkriegszeit betrachtet. Der ältere Bruder Karl-Heinz Timm meldet sich im Dezember 1942 zur Waffen-SS, wird im September 1943 schwer verwundet und stirbt kurz darauf in einem Hospital in der Ukraine. Der Kern der Handlung ist durch dieses Ereignis und den Tod des

⁴ Interview mit Günter Grass veröffentlicht in: <http://www.radisli-vesper-plus-bernaue.de/xx/2-bildungsbits/literaturgeschichtsbits/werk-matralien/grass-krebsgang/krebsgang-interviews.htm>. Zugriff am 09.04.2020.

Vaters im Jahr 1958 markiert. Die beiden Ereignisse stehen für „den Beginn und das Ende eines Familiendesasters unter umgekehrten Vorzeichen, da hier nicht wie in vielen anderen Werken der literarischen Tradition der Sohn gegen die Ordnung des Vaters verstößt, sondern gerade an deren Einhaltung scheitert“ (KAMMLER, 2006, S. 25-26).

Die Erzählung beginnt mit einem Urerlebnis, dem ersten und einzigen Bild vom Bruder, das sich dem Erzähler eingeprägt hat: Es ist der Bruder, der auf Fronturlaub sich hinter einem weißen Küchenschrank versteckt hat und dann den dreijährigen Uwe hochhebt. Dieses kindliche Gefühl des Aufgehobenseins, der Freude und der Grandiosität steht in krassem Gegensatz zu den unmittelbar darauf gemeldeten Begebenheiten von der Verwundung und dem Tod des Bruders an der Ostfront. Sein Brief stellt das katastrophale Ereignis in einer nüchternen Sprache dar, in einem Berichtstil, als werde etwas Alltägliches gemeldet, worauf der Erzähler nach der Todesmeldung wie folgt fortfährt:

Abwesend und doch anwesend hat er mit durch meine Kindheit begleitet, in der Trauer der Mutter, den Zweifeln des Vaters, den Andeutungen zwischen den Eltern. Von ihm wurde erzählt, das waren kleine, immer ähnliche Situationen, die ihn als mutig und anständig auswiesen. Auch wenn nicht von ihm die Rede war, war er doch gegenwärtig, gegenwärtiger als andere Tote, durch Erzählungen, Fotos und in den Vergleichen des Vaters, die mich, den Nachkömmling, einbezogen (TIMM, 2010, S. 28).

An diesem Zitat wird die besondere Problematik des Textes von Uwe Timm schon vollends deutlich. Nicht umsonst wurden die Titel der portugiesischen und englischen Übersetzung mit *Im Schatten meines Bruders* wiedergegeben (*A sombra do meu irmão*, *In My Brother's Shadow*). Es stellt sich die Frage, inwieweit eine autobiographische Erzählung eines „Nachkömmlings“, der zu Lebzeiten des Vaters im Schatten seines älteren Bruders stand, der Aufarbeitung von NS-Vergangenheit und Kriegsverbrechen, eines der kritischsten Momente der deutschen Geschichte gerecht werden kann.

Es werden vom Erzähler vielfältige Mutmaßungen angestellt über einzelne Zeilen aus dem Tagebuch des gefallenen SS-Soldaten. Könnte er an Exekutionen, Strafmaßnahmen oder anderen Gräueltaten teilgenommen haben? Der Erzähler findet keine Beweise, die das eindeutig bestätigen, aber ebenso auch keine wirkliche Entlastung. Er, der die „Gnade der späten Geburt“ erfahren hat, geht auf Spurensuche und findet immer wieder Andeutungen, die er zu interpretieren versucht, wenn der Bruder etwa in einem Brief vom 25.7.1943 schreibt, die Einwohner hätten sich bei ihrem

Einmarsch gefreut, da sie wohl „noch nichts mit der SS zu tun gehabt“ haben (TIMM, 2010, S. 88). Im Tagebuch wird ebenfalls erwähnt, dass die SS die Öfen der Russenhäuser abgebaut und die Steine mitten im Winter für den Straßenbau verwendet habe, was für die Zivilbevölkerung fast ebenso fatale Folgen hatte wie die im selben Jahr erfolgten schweren Luftangriffe auf die Stadt Hamburg.

Uwe Timm zeigt in seiner Erzählung, dass Deutsche Opfer und Täter gleichzeitig waren. Allerdings klagt er am Beispiel seines Vaters an, dass die Deutschen kaum Unrechtsbewusstsein oder Reue zeigten nach dem Zweiten Weltkrieg. Die „normale“ Sicht der Menschen richtete sich auf die tapferen und anständigen Soldaten und die „Bombennächte“ in der Heimat. Man sah weg, wenn die „Juden einfach verschwanden“ (TIMM, 2010, S. 102). Es erfolgt eine Verdrängung der Verbrechen, von denen vom Erzähler nur wenige in Erinnerung gebracht werden (TIMM, 2010, S. 99), darunter jedoch der Kannibalismus russischer Gefangener, und die Deutschen werden selbst zu Opfern gemacht (BERNHARDT, 2008, S. 39).

Der gesamte Text ist in drei gleich große Teile aufgebaut, wobei sich der erste auf den Bruder, dessen Dokumente und die Vorstellung der Mitglieder der Familie konzentriert, der zweite geht auf die Geschichte der Waffen-SS ein und schließt die Familiengeschichte nach dem Krieg an. Der dritte Teil setzt mit der Berichterstattung über die Schlacht in Kursk 5.-16. Juli 1943 (auch als Unternehmen Zitadelle bekannt) ein, der bis heute größten Panzerschlacht in der Geschichte, bei der das Deutsche Reich nach bitteren Verlusten endgültig in die Defensive geriet. Kurz darauf erfolgten vom 24. Juli bis zum 2. August 1943 die schweren nächtlichen Bombenangriffe auf Hamburg, bei denen ca. 34000 Menschen ums Leben kamen, Ereignisse die eine endgültige Niederlage markierten, die sich nach Stalingrad schon abzeichnete. Bemerkenswert an diesem Buch ist auch die Montagetechnik, durch die in den Erzählfluss nicht nur Aufzeichnungen und Briefe des Bruders sowie Dokumente an die Eltern eingefügt sind, sondern offizielle Erklärungen, Verlautbarungen von deutschen Generälen und SS-Führern, die den fiktionalen Text ergänzen, erläutern und teilweise in einem anderen Licht erscheinen lassen, da sie neue Interpretationsansätze anregen oder Spekulationen schüren. Bemerkenswert ist der Auszug aus einem Brief von General Henrici an seine Frau:

Man empfindet die zerstörende Gewalt des Krieges erst, wenn man sich mit Einzelheiten oder den menschlichen Schicksalen beschäftigt. Da

wird man später allerdings Bücher darüberschreiben können. In den Städten ist die Bevölkerung so gut wie verschwunden. In den Dörfern sind nur Frauen, Kinder und Greise da. Alles Übrige schwimmt, losgerissen von seiner Heimat, im riesigen Russland umher... (HENRICI apud TIMM, 2010, S. 46).

Auch der eigentliche Erzählfluss ist nicht linear, sondern ständig unterbrochen von Gedanken, Reflexionen und Anmerkungen, so bspw., als Timm über seine Nachforschungen im militärhistorischen Archiv in Freiburg berichtet, die dort fehlende Akte zur Totenkopfdivision der SS erwähnt, gleich danach auf eine Lesung in Kiew und die Einladung zur Diskussion mit ukrainischen Germanisten zu sprechen kommt, die er zu einem Besuch des 800km entfernten Snamjenka nutzen will, dem Ort, wo sein Bruder gefallen war. In diesem Sinn geht es Uwe Timm auch um die Opfer des Krieges auf beiden Seiten, diejenigen in der Sowjetunion, die sein Bruder auch gesehen und deren Leiden er miterlebt haben muss, auch wenn in seinen Aufzeichnungen nichts davon zu lesen ist. Auf der anderen Seite stehen die Leiden der Familien zu Hause, die wie seine eigene ausgebombt werden und alles verlieren: ihr Haus, ihr Hab und Gut, den Sohn und vor allem die Überzeugung, an was sie glauben sollen.

Die Antwort auf die Frage nach Opfern, Tätern, Schuld und Gründen für die begangenen Grausamkeiten am Beispiel der eigenen Familiengeschichte zu finden, gelingt Uwe Timm nur partiell. In seiner Familie gab es keine richtigen Opfer und keine richtigen Täter, wenn man das Schicksal der Ausbombung einmal ausklammert. Es handelt sich also um ein ganz normales Familienschicksal, wie es hunderttausende von Deutschen in der Zeit des Zweiten Weltkriegs erlitten haben. Ein Gedanke, der das Buch durchzieht ist folgender: weder humanistische Bildung, noch gut bürgerliche Erziehung, noch der Sinn für das Schöne können den Menschen davor bewahren, ein Verbrecher zu werden, der menschenverachtende Taten verüben kann. Das wird an der Geschichte des Bruders versteckt angedeutet und an der hoher SS-Offiziere zweifelsohne nachgewiesen „Und nichts, das ist die tiefe verzweifelte Erkenntnis, nicht Bildung, Kultur, nicht das sogenannte Geistige kann, hat die Täter vor den Untaten bewahrt“ (TIMM, 2010, S. 81).

2.3 Marcel Beyer: *Spione* (2000)

Im dritten zu analysierenden Buch geht es ebenfalls um eine Familiengeschichte, die vom Nationalsozialismus geprägt wurde, den Roman *Spione* (2000) von Marcel Beyer, Georg-Büchner-Preisträger des Jahres 2016. Er wurde 1965 geboren und zählt

damit zur dritten Generation von Autoren, die erst im Zeitalter des Wirtschaftswunders groß geworden sind. Im Roman geht es um vier Cousins, zu denen auch der Ich-Erzähler gehört, die ein Fotoalbum entdecken. Dieses zeigt einen Wehrmachtsoffizier, der vermutlich ihr Großvater ist. Weil die Eltern der Kinder nicht über die Großeltern sprechen, machen sich die Jugendlichen Ende der 70er Jahre auf die Suche nach bisher unbekannten Details der eigenen Familiengeschichte, in deren Zentrum die Fotos in den Familienalben der Vorfahren stehen.

Zu Spionen in ihren Familien werden die Jugendlichen Carl, Paulina und Nora, Cousin und Cousinen des Ich-Erzählers. Wo andere in den Fotoalben blättern, deren Aufnahmen an die Eltern und Großeltern erinnern und Generationsgeschichte erzählen, stoßen sie auf Geheimnisse. Die vier Jugendlichen rätseln über die Liebesgeschichte ihres Großvaters, der im November 1936 verschwand, um sich vermutlich der „Legion Condor“, in einem Geheimeinsatz der Deutschen Luftwaffe während des Spanischen Bürgerkriegs anzuschließen. Sie stellen Vermutungen an über die früh verstorbene Großmutter, die Opernsängerin mit den „Italieneraugen“ und stellen sich die Frage, ob die zweite Frau des Großvaters die Familienalben gesäubert und „Erinnerungsverbote“ verhängt hat. Aus Fragen werden Verdächtigungen, aus Heimlichkeiten und Gerüchten entstehen Wahn und Überwachung.

Die Gestorbenen entziehen den Lebenden die Aufmerksamkeit. Wie ein Spion bewegt sich der Erzähler zwischen den Generationen, zwischen den Lebenden und den Toten, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, ohne eindeutige Antworten zu finden. Den Enkeln, die 1977 in die Familiengeschichte eintauchen, wird schlagartig bewusst, dass sie sehr wenig über die Vergangenheit ihrer eigenen Familie wissen und der eigenen Geschichte sehr ratlos gegenüberstehen. Symbolisch steht der Geruch der Sporen, da die Cousins in einer Reihenhaussiedlung wohnen, mit der eine ehemalige Mülldeponie überbaut wurde.

Wir kennen nun die Herkunft des süßlichen Geruchs, der abends im Nachzug der Sporen kommt. Wir haben schon immer gehaut, daß er nicht aus dem Tal herauf weht, er breitet sich nicht vom Bach oder Hauptstraße her aus, er nähert sich dem Hügel von hinten, aus der Ebene (BEYER, 2000, S. 21).

Es zeigt sich, dass das kommunikative Gedächtnis der Familie unterbrochen ist und der Enkelgeneration der Zugang zur Vergangenheit versperrt wird (REICHOLD, 2013, S. 236). Damit wird die Fotografie zu einem Medium der sekundären Erinnerung, und eine

spionageartige Suche nach der Vergangenheit der Großeltern beginnt, in dessen Verlauf versucht wird, die dunklen Ecke der Familiengeschichte zu beleuchten, ähnlich wie das auch im Roman von Uwe Timm der Fall ist. Die Tatsache, dass der Opa auf den Fotografien in verschiedenen Weltgegenden in Uniform erscheint, erweckt das besondere Interesse der Jugendlichen, wobei verschiedene Aufnahmen sehr unscharf sind, weil vermutlich der fotografierende Kamerad nicht richtig mit dem Fotoapparat umzugehen wusste. Diese Tatsache vermehrt noch die Neugier, da die Gesichtszüge der männlichen Gestalt oft sehr unpräzise oder sogar unkenntlich sind. Der festgehaltene historische Moment wird von den Nachkommen in ihrer Vorstellung vergegenwärtigt und dann durch die eigene Imaginationskraft ausgestaltet, wenn sie bspw. das Bild eines jungen Mannes in Uniform finden mit dem Kommentar: „Rückkehr aus Spanien, Sommer 1937“.

Hat er etwa geglaubt, unser Großvater habe eine Urlaubsreise unternommen, eine unverdächtige Städtetour durch Spanien. Ein Mann in Uniform, Pilot, Berufssoldat, und dann liegt er mitten im Bürgerkrieg den ganzen Tag am Strand. Hat Carl noch nie davon gehört, daß die Aufständischen gegen die spanische Republik ohne geheime Unterstützung durch die deutsche Luftwaffe niemals den Sieg davongetragen hätten. Ist ihm Legion Condor kein Begriff? (BEYER, 2000, S. 142).

Sie mutmaßen, dass die damals in der Legion Condor dienenden Soldaten die Figur einer spanischen Tänzerin bei sich zu Hause gleichsam als Erkennungszeichen im Wohnzimmerschrank exponiert aufbewahren. Und diesen Gedanken malen sie sich als ein Treffen der ehemaligen Spanienkriegskameraden in vielfältigen Bildern aus:

Während ihre Frauen sich noch wundern, daß in beiden Häusern die gleiche Spaniengruppe steht, eine ganz außergewöhnliche Figur, viel schöner als die Hündchen und die Eselskarren, gehen die Männer vor die Tür, um gemeinsam eine Zigarette zu rauchen und sich über die Einsatzorte, Flugzeugtypen, Treffer auszutauschen (BEYER, 2000, S. 152).

Trotz aller Anstrengungen können die Enkel kein eindeutiges Licht in die Familienvergangenheit bringen und zu einer eindeutigen Klärung der Rolle ihres Großvaters in der Nazizeit gelangen, was wiederum eine andere Gemeinsamkeit mit dem Roman von Uwe Timm darstellt. Spekulationen, Verdächtigungen, Annahmen, Beschuldigungen nehmen sehr breiten Raum in ihren Gedankenspielen ein. Im Hintergrund steht die Frage, auch wenn diese nicht offen ausgesprochen wird: Hatten sie einen

Kriegsverbrecher in ihrer Familie? Die geringe Kenntnis über den genauen Verlauf und die Ursachen des Spanischen Bürgerkriegs lassen die Phantasien der Jugendlichen noch mehr zur Entfaltung kommen.

Die Familiengeschichte wird durch erfundene Bilder ergänzt. Der Erzähler gibt zu, dass er Leerstellen provisorisch geschlossen hat, um die drängenden Bedürfnisse der Gegenwart zu befriedigen, somit eine fiktive Ausgestaltung der Vergangenheit vornimmt und damit eine Realität gestaltet, die ihm Gewissheit über seine Herkunft geben soll (REICHOLD, 2013, S. 242). Auch die schon lange vorher verstorbene Großmutter wird dazu benutzt, diese Ausgestaltung vorzunehmen, wenn ihre Gedanken zum Kriegseinsatz des damaligen Verlobten in Spanien frei erfunden werden und sie ihn als Piloten in der Luft vor sich sieht:

Sie hört die Rufe und Sirenen, wenn sich die deutschen Staffeln nähern, zuerst kaum Punkte, nichts, im fernen Himmel. Sie hört das Einschießen der Flugabwehr oder auch keine Schüsse, weil es keine Flugabwehr gibt. Sie hört das sanfte Brummen, langsam, als wäre das Geräusch im eigenen Körper, in Hals und Magen, Händen, Knien, aber nirgends sonst. Sie will ihren Verlobten nicht da oben sehen, auf einem seiner ruhigsten Flüge der letzten Wochen... (BEYER, 2000, S. 159).

Über diese Art von imaginären mentalen Bildern der Enkelgeneration erinnert der Roman an ein düsteres Kapitel der deutschen Geschichte, die Beteiligung der Luftwaffe Hermann Görings an der Bombardierung von Zivilbevölkerung in Städten auf der Iberischen Halbinsel im Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939). In derselben Episode wird auch gezeigt, dass in diesem Krieg erstmals die Bildmedien effizient zur Transmission von Kriegserinnerungen eingesetzt werden, aber aus der fiktiven Sichtweise der Großmutter wird deutlich, dass die „offiziellen Medien der Erinnerungskultur keinen direkten Zugang zur Vergangenheit gewährleisten können, soweit sie die Geschichte depersonalisieren“ (REICHOLD, 2013, S. 244).

Die Arbeit an der eigenen ungeklärten Familienvergangenheit wird zu einem Mittel der Bewältigung von offenen Fragen und zur Identitätsfindung der Enkel in der Gegenwart (1977). Um diese Individualität der eigenen Person zu erkennen, müssen die vier Jugendlichen die Familiengeheimnisse bis zum Erwachsenenalter lösen und somit die Zweifel an der eigenen Existenz beseitigen. Familiengeschichte, Identität und kollektives Gedächtnis sind in Einklang zu bringen. Marcel Beyer betreibt ein Spiel mit den Erinnerungen aus zweiter Hand, mit dem er verdeutlicht, dass der Zugang zur

Vergangenheit von der Recherche in Fotoalben, Geschichtsbüchern sowie eigenständigen Rekonstruktionen geschaffen wird, wenn die Zeitzeugen schweigen oder schon verstorben bzw. nicht mehr zugänglich sind. Damit wird deutlich, dass es der Enkelgeneration in der literarischen Erinnerung an die Vergangenheit mehr um die Aufklärung der in der Vergangenheit liegenden Ursachen geht, die das Individuum und die Gesellschaft in der Gegenwart beeinflussen.

2.4 Bernhard Schlink: *Der Vorleser* (1995)

Der 1944 in Bielefeld geborene Jurist und Schriftsteller Bernhard Schlink gilt als einer der führenden Autoren der deutschen zeitgenössischen Literatur. Er schrieb sowohl juristische Fachbücher und als auch fiktionale Werke, unter denen sich *Der Vorleser* befindet. Sein berühmtester Roman, der 1995 veröffentlicht wurde, ist in 45 Sprachen übersetzt und wurde 2008 verfilmt. Der historische Hintergrund der Geschichte ist die Nachkriegszeit in Deutschland und aus sozialgeschichtlicher Perspektive handelt es sich um einen Roman über die Konflikte zwischen der Tätergeneration und den Generationen der Nachgeborenen. Hanna Schmitz, die während des Krieges Aufseherin in einem Konzentrationslager war und anschließend der Beihilfe des Todes hunderter Menschen schuldig gesprochen wurde, erlebt zuvor eine Liebesgeschichte mit dem damals 16-jährigen Michael Berg. Nach dem Verschwinden von Hanna trifft der Jurastudent Michael sie während eines Gerichtsprozesses wieder. „Der zentrale zweite Teil des Romans bringt den Verlauf eines NS-Prozesses vor einem deutschen Gericht zur Sprache und profiliert dabei die Gedächtnisperspektive der Täter“ (KÖSTER, 2000, S. 7).

Auf der einen Seite steht die Angeklagte, die jahrelang geheim gehalten hat, dass sie ehemalige SS-Wächterin war. Auf der anderen Seite stehen die beiden überlebenden Opfer, Mutter und Tochter, die auf der Suche nach Gerechtigkeit sind. Obwohl Hanna nicht den Bericht über die tragischen Ereignisse in der Nacht vor dem Brand, der vielen Menschen das Leben kostete, geschrieben hatte, wurde sie trotzdem beschuldigt. „Hanna konnte nicht lesen und schreiben“ (SCHLINK, 1995, S. 126). Michaels weitere Beobachtungen überraschen: „Deswegen hatte sie sich vorlesen lassen. [...] Deswegen hatte sie, um der Konfrontation mit dem Sachverständigen zu entgehen, zugegeben, den Bericht geschrieben zu haben“ (SCHLINK, 1995, S. 126-127). Ihr Analphabetentum stellt sich als Scham dar - vielleicht noch größer als ihre Beteiligung als SS-Wächterin am Tod vieler Menschen. Michael, der seit Beginn des Prozesses zusammen

mit seinen Kollegen der Juristischen Fakultät den gesamten Verlauf begleitet, fragt sich ständig, warum Hanna die Wahrheit verbirgt. „Aber Hannas Scham, nicht lesen und schreiben zu können, als Grund für ihr Verhalten im Prozeß und im Lager? Aus Angst vor der Bloßstellung als Analphabetin die Bloßstellung als Verbrecherin?“ (SCHLINK, 1995, S. 127).

Die Ängstlichkeit, mit der der Analphabet vorgegebenen Mustern und bewährten Routine folgt, überwindet Hanna Schmitz, indem sie im Gefängnis lesen und schreiben lernt. Der Ich-Erzähler sieht Mut in diesem Akt. Da er Analphabetismus als Unmündigkeit interpretiert, bedeutet Hannas Alphabetisierung für ihn den Schritt aus der Unmündigkeit und damit einen aufklärerischen Schritt (KÖSTER, 2000, S. 50-51).

Aus dieser Perspektive des Ich-Erzählers sehen wir uns einer Figur gegenüber, die zwischen Gut und Böse wechselt. Hanna repräsentiert sowohl die Generation derer, die den Nationalsozialismus verewigt haben, als auch die Generation derer, die ihn überwunden haben. Wenn sie im Gefängnis lesen und schreiben lernt, macht sie einen Schritt in eine sozusagen bessere Zukunft und versucht gleichzeitig, die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Es ist aber klar, dass ihre Beteiligung an NS-Verbrechen nicht vergessen werden darf. Aber Bernhard Schlink stellt uns durch die Figur Michael Berg eine wichtige Frage: „Was sollte und soll meine Generation der Nachlebenden eigentlich mit den Informationen über die Furchtbarkeit der Vernichtung der Juden anfangen?“ (SCHLINK, 1995, S. 99).

Von da an lädt uns der Autor ein, über das oben erwähnte Thema nachzudenken, also den Generationskonflikt der Nachkriegszeit. Nach Ramalheira (2015, S. 373) repräsentiert Hanna die Tätergeneration, wohingegen Michael der 68er-Generation, der ersten Nachkriegsgeneration, den Nachgeborenen, angehört. Es lässt sich feststellen, dass der Roman Fragen eines Generationenkonflikts in Deutschland aufwirft, wobei Michael sich auf der einen Seite mit Hanna und den während ihrer SS-Aufseherzeit während des Zweiten Weltkriegs begangenen Taten konfrontiert sieht, auf der anderen Seite fühlt er sich dazu verurteilt „die nähere traumatisierende Vergangenheit einer ganzen, damit verstrickten Nation, zu verarbeiten“ (RAMALHEIRA, 2015, S. 373)⁵.

Wir sollen nicht meinen, begreifen zu können, was unbegreiflich ist, dürfen nicht vergleichen, was unvergleichlich ist, dürfen nicht

⁵ [...] a ter de lidar com um passado recente traumático que envolvia toda uma nação. [meine Übersetzung].

nachfragen, weil der Nachfragende die Furchtbarkeiten, auch wenn er sie nicht in Frage stellt, doch zum Gegenstand der Kommunikation macht und nicht als etwas nimmt, vor dem er nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen kann. Sollen wir nur in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen? Zu welchem Ende? Nicht daß sich der Aufarbeitungs- und Aufklärungseifer, mit dem ich am Seminar teilgenommen hatte, in der Verhandlung einfach verloren hätte. Aber daß einige wenige verurteilt und bestraft und daß wir, die nachfolgende Generation, in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen würden – das sollte es sein? (SCHLINK, 1995, S. 99-100).

Die Nachgeborenen scheinen sich in eine Stellung der Hinterfragenden zu bringen, aber zur selben Zeit müssen sie lernen, mit dem „langen Schatten der Vergangenheit“ der Nationalsozialisten umzugehen, was von Aleida Assmann (2006) erwähnt wird. Sobald Michael hinterfragt, was seine Generation gegenüber den Tätern, mit welchen oft enge Beziehungen bestehen und welche gewisse Verhaltensweisen während des Naziregimes verkörpern, tun könne, bemerkt man, dass die Bewältigung der Vergangenheit ein noch immer nicht völlig abgeschlossenes Thema ist. Köster (2000, S. 7) betont, dass „der Roman die Tätergeneration nicht in einer Vaterfigur repräsentiert, sondern in der Figur der Geliebten eines Angehörigen der zweiten Generation“. Obwohl die Eltern der Jurastudenten oft im Roman vorkommen, ist es die Liebesbeziehung zwischen Michael und Hanna, die Nachkriegsgenerationskonflikte kennzeichnet.

Auf diese Weise scheint Schlink die dunkle deutsche Vergangenheit, die durch die beiden genannten Figuren symbolisiert wird, wieder erneut ans Licht zu bringen. Die deutsche Nazivergangenheit wird durch die Figur der Hanna repräsentiert, die versucht, ihre Verbrechen und Lügen zu minimalisieren, als sie ins Gefängnis geht und sich dort alphabetisieren lässt. Die Erbschaft dieser Vergangenheit wird in dem Roman von Michael dargestellt, der trotz ihres Fehlverhaltens zuneigende Gefühle für Hanna besitzt.

When we speak of guilt about the past, we are not thinking about individuals, or even organisations, but rather a guilt that infects the entire generation that lives through an era – and in a sense the era itself. Even after the era is past, it casts a long shadow over the present, infecting later generations with a sense of guilt, responsibility and self-questioning (SCHLINK, 2009, S. 1).

Die Schuld, von der Schlink spricht, durchdringt die Handlungen von Michael, wenn dieser sich aufgrund seiner Zuneigung zu Hanna schuldig fühlt und sich fragt, was seine Generation mit den Informationen über den Holocaust tun soll. Der Autor fordert den Leser dazu auf, über einige denkwürdige Epochen der deutschen Vergangenheit,

wie in diesem Falle den Holocaust, nachzudenken. Dazu ist es jedoch notwendig zu verstehen, dass Literatur auch ein Weg zur Reflexion über die Vergangenheit ist. Die Haltung von Bernhard Schlink, sich mit typisch deutschen historischen Themen breit und oberflächlich in fiktionalen Texten auseinanderzusetzen, provoziert oftmals heftige Ablehnung in der Literaturkritik und im akademischen Bereich. Der Autor wird oft als jemand gesehen, der auf das Problem hinweist, aber keine Lösungen findet und nur an der Oberflächlichkeit der Probleme bleibt, vor allem was den Roman *Der Vorleser* (1995) betrifft. „Rezensenten lobten den präzisen und lakonischen Erzählstil und die ungewöhnliche Weise, mit dem Thema Schuld umzugehen. Doch wurde der Roman in Deutschland eher verhalten aufgenommen“ (KORTHEUER-SCHÜRING, 2009).

Vor allem jüdische Leser warfen Schlink sentimentale Geschichtsverfälschung vor. Er vereinfache die Geschichte des Holocaust und zwingt zur Identifikation mit den NS-Tätern, zum „Mitleid mit den Mördern“, schrieb der britische Professor für Deutsche Sprache, Jeremy Adler, in der „Süddeutschen Zeitung“. Das Schuld-Motiv verliere an Bedeutung, stattdessen werde „Gefühls- und Geschichtskitsch“ geboten. Andere interpretierten den Analphabetismus Hannas als Versuch des Autors, ihre entsetzlichen Taten zu erklären und letztlich zu entschuldigen. (KORTHEUER-SCHÜRING 2009).

Die Lektüre seiner Werke ermöglicht interessante Diskussionen und unterschiedliche Sichtweisen auf bestimmte historische Fakten der deutschen Geschichte. Den deutschen Kontext ab dem ausgehenden 20. Jahrhundert auf dem Weg der Literatur einer breiten Leserschaft erfahrbar zu machen, ermöglicht auch eine Debatte über bedeutende Themen der Aktualität, wie die Erinnerungskultur, das Trauma, das aus der Vergangenheit resultierende Schuldgefühl, den Versuch dieses zu bewältigen und eine Perspektive für die Zukunft zu entwerfen.

3. Schlussfolgerungen

In den analysierten Romanen steht im Mittelpunkt vornehmlich die Aufarbeitung der Familiengeschichte als Teil einer allgemeinen Vergangenheitsbewältigung, die seit Jahrzehnten ein beherrschendes Thema in der Literatur ist, aber nach der Wiedervereinigung im Jahre 1990 andere Akzente erhalten hat. Es geht heutzutage um die Frage der eigenen Identität, wenn die Enkelgeneration Mutmaßungen anstellt über die Beteiligung von Vätern, Großvätern oder, wie im Falle von Timm, vom Bruder an Kriegsverbrechen oder an der Unterstützung für das NS-Regime. Die Fragestellungen

haben sich seit den 1968er Jahren geändert und heute kann auch auf die Opferrolle der Deutschen im Zweiten Weltkrieg eingegangen werden, wie dies Günter Grass und Uwe Timm in ihren Romanen tun. Vor allem in *Spione* von Marcel Beyer werden die Leerstellen in der Familiengeschichte sichtbar gemacht, die sich aus dem unterbrochenen Familiengedächtnis ergeben.

Diese Leerstellen in der Geschichte werden auf der Erzählebene thematisiert, auch die Erinnerungsmedien wie Filme, Fotografien, schriftliche Aufzeichnungen und Erinnerungsorte können diese nicht schließen, ebenso wenig wie das fehlende Gedächtnis der Zeitzeugen, die aus unterschiedlichen Gründen nicht zur Verfügung stehen. Die Autoren mit Ausnahmen von Bernhard Schlink verfolgen ein achronologisches und sprunghaftes Erzählverfahren, in dem nicht die zeitliche Abfolge der Ereignisse, sondern thematische Verbindungen und Figuren den Sinn der Geschichte herstellen. Narratologisch gesehen überwiegt die Gegenwartsebene die der Vergangenheit. Den deutschen Autoren geht es somit vorwiegend um die literarische Gestaltung des angemessenen Umgangs mit der problematischen NS-Zeit aus den privaten und kollektiven Erinnerungen heraus.

Der Vorleser von Bernhard Schlink unterscheidet sich etwas von den anderen drei Romanen, da er keine Familienvergangenheit aufarbeitet, aber der Generationenkonflikt im Verhältnis des späteren Jurastudenten Michael Berg und der ehemaligen KZ-Aufseherin Hanna Schmitz zum Ausdruck kommt. Schlink wird besonders kritisiert wegen seiner lakonischen Schreibweise und einer verharmlosenden literarischen Darstellung des Holocaust und NS-Verbrechen. Dem Autor Bernhard Schlink wird von der deutschen akademischen Kritik eine recht oberflächliche Behandlung eines sehr ernststen Themas in einer einfachen Sprache vorgeworfen, ein so genanntes „Schreiben für den Markt“, die Germanistik in anderen Ländern wie bpsw. Spanien, Portugal, China oder auch den USA bewerten den Autor allerdings mit weniger Vorbehalten.

Quelle

ASSMANN, Aleida. **Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik.** München: Verlag C. H. Beck, 2006.

ASSMANN, Aleida. Vier Formen des Gedächtnisses. In: **Erwägen, Wissen, Ethik**, Bd. 13, Nr. 2, 2002, S. 183-190.

ASSMANN, Aleida. **Erinnerungsräume**. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 1999.

ASSMANN, Jan. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ASSMANN, Jan, HÖLSCHER, Tonio (Hrsg.). **Kultur und Gedächtnis**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 9-19.

BERNHARDT, Rüdiger. **Am Beispiel meines Bruders von Uwe Timm. Textanalyse und Interpretationshilfe**. Königs Erläuterungen. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2008.

BEYER, Marcel. **Spione**. Köln: Du Mont Buchverlag, 2000.

ERLL, Astrid. Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: ERLL, Astrid, NÜNNING Ansgar (Hrsg.). **Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft**. Berlin: De Gruyter, 2005. S. 249-276.

ERLL, Astrid; NÜNNING Ansgar (Org.). **Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft**. Berlin: De Gruyter, 2005.

GALLE, Helmut. Zur Erinnerung an deutsche Opfer: Geschichte, Zeugnis und Fiktion in Grass' Novelle Im Krebsgang. **Pandaemonium Germanicum**, n. 09, S. 115-154, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73570/77261>>. Acesso em: 03 Apr. 2020.

GRASS, Günter. **Im Krebsgang**. Göttingen: Steidl, 2002.

KAMMLER, Clemens. **Uwe Timm: Am Beispiel meines Bruders**. Oldenbourg Interpretationen. München: Oldenbourg Schulbuchverlag, 2006.

KORTHEUER-SCHÜRING, Renate. Autor Bernhard Schlink wird 65 Jahre alt: "Der Vorleser" machte ihn berühmt - und umstritten. In: **Hamburger Abendblatt**, 01/07/2009. Disponível em: <<https://www.abendblatt.de/kultur-live/buecher/article108528969/Der-Vorleser-machte-ihn-beruehmt-und-umstritten.html>> Acesso em: 26 out. 2019.

KÖSTER, Juliane. **Bernhard Schlink: Der Vorleser**. Oldenbourg Interpretationen. München: Oldenbourg, 2000.

RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão. A iliteracia moral e política no Terceiro Reich e o trauma da memória do Holocausto na geração do pós-guerra: "Der Vorleser" [O Leitor] (1995) de Bernhard Schlink. **Forma Breve**, [S.l.], n. 12, p. 371-388, 2015. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/3690>>. Acesso em: 26 out. 2019.

REICHOLD, Anne Kathrin. **Arbeit an der Erinnerung**. Die Bewältigung der Vergangenheit in der deutschen und spanischen Literatur de Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

SCHLINK, Bernhard. **Der Vorleser**. Zürich: Diogenes, 1995.

SCHLINK, Bernhard. **Guilt about the Past**. Toronto: House of Anansi Press, 2009.

TIMM, Uwe. **Im Schatten meines Bruders**. München: dtv, 2010.

Melancolía y maternidad en *Nachdenken über Christa T.* de Christa Wolf

María Belén Castano¹

Resumen: *Nachdenken über Christa T.* [1968] es la segunda novela que Christa Wolf (1929-2011) publica luego después de *Der geteilte Himmel* [1963], obra que le garantizó éxito en la RDA. Esta novela trata de la reconstrucción por parte del narrador, de la vida de Christa T., una mujer que muere de leucemia a los treinta y cinco años de edad. El rol de narradora es asumido por una amiga de Christa T., que se propone realizar una búsqueda a partir de las huellas que su amiga dejó. La narradora asume el propósito de preguntarse por el sentido que le habría dado a la vida Christa T. La propuesta se detiene en analizar la presencia de la melancolía en *Nachdenken über Christa T.* ligada a la capacidad de la protagonista para explorar la subjetividad desde su lugar de *outsider*. La obra muestra la determinación de distanciarse de la sociedad establecida: de los efectos uniformadores –y deformadores– de la personalidad que imponen las instituciones vigentes, encauzadas ante todo a producir hombres positivistas, gente sin imaginación y “*Hopp-Hopp-Menschen*” (EMMERICH, 1984, p. 151). Nos concentraremos en la crítica a las clases medias y a su afinidad con el pensamiento positivista que encarna el aspecto de la melancolía de Christa T. Asimismo, se analizará la manera en la que es abordada la maternidad en la obra, ya que a partir de esta experiencia se acentúan los interrogantes planteados desde el comienzo de la novela, sobre las críticas implícitas al patriarcado y las dificultades de autorrealización del género humano. Estos interrogantes incluyen una reflexión sobre la maternidad y la escritura, que resulta sugestiva y que plantea determinados problemas sobre la vida doméstica de las mujeres en la RDA.

Palabras clave: melancolía; maternidad; Christa Wolf

Resumo: *Nachdenken über Christa T.* [1968] é o segundo romance que Christa Wolf (1929-2011) publicado após *Der geteilte Himmel* [1963], texto este que lhe garantiu o sucesso na RDA. Este romance trata da reconstrução, por parte do narrador, da vida de Christa T, uma mulher que morre de leucemia aos trinta e cinco anos de idade. O papel de narrador é assumido por uma amiga de Christa T., que se propõe a realizar uma pesquisa com base nas pistas que sua amiga deixou. O narrador assume o propósito de se perguntar sobre o sentido que Christa T. havia dado à vida. A presente proposta tem por finalidade analisar a presença da melancolia em *Nachdenken über Christa T.* ligada à capacidade da protagonista de explorar a subjetividade a partir de seu lugar de *outsider*. O romance mostra a determinação de distanciar-se da sociedade estabelecida: dos efeitos uniformizadores - e distorcidos - da personalidade imposta pelas instituições atuais, direcionados, acima de tudo, a produzir homens positivistas, pessoas sem imaginação e “*Hopp-Hopp-Menschen*” (EMMERICH, 1984, p. 151). Iremos nos concentrar nas críticas à classe média e sua afinidade com o pensamento positivista que encarna o aspecto melancólico de Christa T. Da mesma forma, será analisada a maneira como a maternidade é abordada no romance, uma vez que, a partir dessa experiência são acentuadas as questões levantadas desde o início do livro, sobre as críticas implícitas ao patriarcado e as dificuldades de autorrealização

¹ Doctora en Letras y Magíster en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas (Facultad de Filosofía y Letras -Universidad de Buenos Aires), Lic. en Ciencia Política (Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires); belcastano@gmail.com

da raça humana. Essas perguntas incluem uma reflexão sobre a maternidade e a escrita, que é sugestiva e levanta alguns problemas sobre a vida doméstica das mulheres na RDA.

Palavras-chave: melancolia; maternidade; Christa Wolf

Introducción

Nachdenken über Christa T. [1968] es la segunda novela que la autora publica luego después de *Der geteilte Himmel* [1963], obra que le garantizó éxito en la RDA.

Nachdenken über Christa T. trata de la reconstrucción por parte del narrador, de la vida de Christa T., una mujer que muere de leucemia a los treinta y cinco años de edad. El rol de narradora es asumido por una amiga de Christa T., que se propone realizar una búsqueda a partir de las huellas que su amiga dejó. La narradora asume el propósito de preguntarse por el sentido que le habría dado a la vida Christa T.

La propuesta se detiene en analizar la presencia de la melancolía en la novela *Nachdenken über Christa T.* ligada a la capacidad de la protagonista para explorar la subjetividad desde su lugar de *outsider*. Esto se vincula con la el modo en el que en la obra se problematiza la alienación, la búsqueda de la humanización de la literatura y el deseo de comprender el complejo papel del lenguaje para dar cuenta de la experiencia que encarna el aspecto melancólico de la figura literaria de Christa T. Asimismo, se analizará la manera en la que es abordada la maternidad de la protagonista en la obra, ya que a partir de esta experiencia se acentúan los interrogantes, planteados desde el comienzo de la novela, sobre las dificultades de autorrealización del género humano y se advierte una crítica implícita al patriarcado.

Destacamos que las formas de análisis más productivas han sido aquellas que —sobre todo, a partir de la publicación de *Nachdenken über Christa T.* (1968) han localizado la peculiaridad de la obra narrativa y ensayística wolfiana en un encarecimiento de la función de la escritura en cuanto herramienta para la expresión de la subjetividad y para satisfacer la necesidad de autocomprensión (MEYER-GOSAU, 1994, p. 30). En una línea afín señaló ya Wolfgang Emmerich que *Nachdenken*, al mismo tiempo que retoma aspectos de la obra precedente, como la búsqueda del anhelo de autenticidad y de la autorrealización (EMMERICH, 1984, p. 150), por otro lado establece una ruptura con ella, en la medida en que la recuperación de los motivos anteriores se produce con una nueva estética, que marca una nueva cualidad en la obra de la autora (ídem.). La novela muestra la determinación de distanciarse de la sociedad establecida: de los efectos uniformadores —y deformadores— de la personalidad que imponen las instituciones vigentes, encauzadas ante todo a producir hombres positivistas, gente sin imaginación y “*Hopp-Hopp-Menschen*” (ibídem., p. 151). Asimismo, Love (1979, pp. 42 y s.) advierte la crítica a la alienación y el protagonismo de la dimensión femenina presentes en

Nachdenken über Christa T. en el tratamiento de la experiencia subjetiva y destaca que, aunque la autora no utiliza el término “patriarcado” en esta obra, subyace un cuestionamiento a la autoridad de sistemas cerrados que excluyen las necesidades de los seres humanos y su autorrealización en la sociedad. Para Love, el narrador se apropia de un proceso de solidaridad dado por el potencial utópico de la subjetividad femenina excluida históricamente de la participación de los procesos sociales por parte de las clases dominantes (ibíd., p. 38). En sintonía con el estudio de Love, Ezergailis (1982, pp. 18 y s.) se ocupa de analizar el paralelismo entre la heroína de *Nachdenken* y las de novelas como *The Golden Notebook* [1962] de Doris Lessing y *Malina* [1971] de Ingeborg Bachmann. En todas ellas identifica a mujeres que escriben y que intentan, nostálgicamente y sin esperanzas, recuperar su integridad, y considera que el refugio para Christa T., que no cae en la locura ni en idealizaciones, lo ocupa su desesperada fe en la memoria y en la noción de autorrealización: ambas consideradas como fallas (id.). Buehler (1984, pp. 132 y s.) indica que en *Nachdenken über Christa T.* ocupa un lugar central la memoria de un personaje solitario y *outsider* que rechaza el síndrome psicológico de las masas del “Hopp-Hopp Menschen” a favor de la búsqueda de una respuesta para dicha pregunta², presente en el diario de Johannes R. Becker, mientras era ministro de cultura de la zona de ocupación soviética en 1947. Kuhn (1988, pp. 51 y s.) considera que Christa T. es una *outsider* como Karoline von Günderrode, Kleist y Cassandra. Afirma que, como ellos, vive en una época de transición, es incapaz de reconciliarse con las contradicciones con las que se confronta y no puede encontrar una forma viable de existencia: siempre distante de su sociedad, aunque crea en sus metas. Para Kuhn, Christa T., como dice el narrador, no puede dudar del mundo y es por ello que duda de sí misma; escribir para Christa T. es un antídoto contra las experiencias alienadas (ibíd., pp. 75 y s.).

1. Melancolía y subjetividad

Es posible analizar que la melancolía cumple un papel destacado en la obra, ya que las subjetividades de la protagonista Christa T. y de la narradora se encuentran atravesadas por las experiencias de la muerte y del duelo.

Algunas cuestiones planteadas en el ensayo “Selbstinterview” [1966] nos permiten profundizar nuestro análisis. “Selbstinterview” fue publicado unos años antes que *Nachdenken über Christa T.* y es un anticipo de la novela y de los motivos que la llevaron a escribirla. Esta breve autoentrevista contiene una serie de preguntas sobre la narración: ¿qué es lo que queda de una persona luego de una muerte?, ¿sirve de algo indagar los rastros de las experiencias

² Was ist das: Dieses Zu-sich-selber-Kommen?

plasmadas en las memorias, dibujos, escritos?, ¿cuál es la función del arte y de la escritura en el proceso de autoconocimiento del género humano?

En primer lugar, es posible identificar que la melancolía y la muerte son descritas en este ensayo como motores de inspiración de la narración. Wolf aclara que su intención no es ocuparse de la temática de la muerte en general, sino que su motivación es subjetiva y está relacionada con la cercanía de la muerte de alguien joven muy querido y con la no aceptación de esa muerte. De hecho, sostiene que la escritura cumple una función de búsqueda para comprender eso que no se acepta: “Yo escribo, buscando. Resulta que debo mantener esta búsqueda lo más honestamente posible, con la mayor precisión posible” (1990 , p. 31)³ y en lugar de la biografía cronológica, Wolf asume el rol del detective de novelas policiales, con un narrador que se ocupa de la búsqueda de un patrón secreto subyacente en el carácter de Christa T.; y con ello enfatiza la relación directa entre vida y arte (Smith, 1987 , pp. 74 y s.). Esta función de detective se ampara en la revisión de cartas, bosquejos y diarios sobre las memorias de Christa T.

En segundo lugar, un motivo vinculado a la tematización literaria de la melancolía es el del *outsider*, detrás del que se pone a la luz una crítica por parte de la autora a los modelos productivos de Alemania Oriental.

Wolf advierte, en la dificultad de ciertos individuos para alcanzar un proceso de autorrealización y autenticidad, algo que ella considera que está en concordancia con la literatura genuina y con la sociedad socialista. La autora anticipa la cita de Becher, antes mencionada, que usa como epígrafe de la novela (1990 , p. 31).

En tercer lugar, este ensayo se ocupa de un tema afín a la melancolía: el duelo (*Trauer*) ya que Wolf se pregunta sobre el propósito de la vida de Christa T. y si habría podido vivir una vida con sentido o bien si habría muerto demasiado joven e intenta abordar cómo habría vivido una vida plena, a pesar del poco tiempo que tuvo. En esta entrevista, la autora sostiene que el luto aquí no está acompañado de desesperación o de resignación (ibíd. , pp. 33 y s.).

Algo que también se plantea la autora de *Kassandra* aquí es la capacidad del arte para ayudarnos a convertirnos en nosotros mismos a través del trabajo creativo. Wolf realiza un llamado al sentimiento en la literatura en oposición al sentimentalismo y a seguir como escritora su propio camino, siendo fiel a ella misma.

³ Ich schreibe, suchend. Es ergibt sich, daß ich eben dieses Suchen festhalten muß, so ehrlich wie möglich, so genau wie möglich”. La traducción es mía.

2. El carácter *outsider* de Christa T. : la melancolía, memoria y escritura

Es posible pensar que la alienación que Christa T. encarna se relaciona con su capacidad para tomar distancia de los comportamientos convencionales que los demás personajes siguen. Ella busca refugio en la introspección, en la memoria y en la escritura y tiene una actitud crítica de la realidad que la rodea. En la narración, es posible identificar un recorrido cronológico de sus vivencias ligadas a la melancolía desde su infancia hasta su vida adulta.

En el relato de la adolescencia de Christa T., se subraya su falta de entusiasmo, la mirada desapasionada con la que observaba a la profesora, que contrastaba con la devoción de los otros alumnos. También se la denomina “la romántica del bosque” (*Waldschwärmerin*) en alusión a su carácter idealista. Se sostiene que no pretende ser aceptada, ni tener amistades ya que no aspira a nada. Se la caracteriza con una especie de orgullo y de autonomía. A la vez, se le atribuye la locura. El episodio del sonido de la trompeta que emite repentinamente con un periódico enrollado, da cuenta de la imprevisibilidad con la que irrumpe en una escena en la que desafía a autoridades militares con indiferencia.

Algunas de las enseñanzas que la narradora rescata de Christa T., desde la infancia, se vinculan con la búsqueda de la veracidad de los hechos y de las palabras y con la importancia de ser fiel a la voz interior. Se advierte en Christa T. la capacidad para identificar la autenticidad de los comportamientos y las personas. Se la describe como una persona despreocupada y llena de ironía. El deseo de conocer las cosas tal como realmente son se relaciona con las características que se le atribuyen a su padre: el maestro rural T., un hombre enfermizo que no es apto para el servicio militar, que pinta cuadros al óleo y que habría logrado averiguar la verdadera historia del pueblo mediante una investigación presente en los registros parroquiales. Su padre muestra una actitud rebelde al mandar a su hija junto a los otros chicos del pueblo al bosque que pertenece a la finca del capitán del pueblo a buscar setas y al jardín de la finca a recoger manzanos y luego el aguacil los castiga. En la narración, se hace hincapié en una anotación de Christa T. sobre su origen familiar “Nacida con estrella – no hija de señor” (Wolf, 1992, p. 20).⁴ Ella indica que no es la hija de un señor que pueda otorgarle protección y privilegios, pero que ha nacido con una estrella. Sin embargo, esta estrella no se puede asociar con la protección ligada a la suerte, ya que en la novela se hace especialmente hincapié en las características de dicha estrella, que puede no estar ligada a la fortuna, ni a un brillo claro y perpetuo. Se refiere a una estrella difícil: “Se oye hablar de estrellas difíciles, de luz intermitente, desapareciendo, regresando, no siempre visibles. Pero no se trata de esto. ¿Y de qué se trataría?” (ibíd., p. 21) ⁵. La dimensión de misterio en torno a

⁴ *Sternkind - kein Herrnkind*”⁴ (Wolf, 1971, p. 22)

⁵ Von schwierigen Sternen hat man gehört, von wechselndem Licht, schwindend, wiederkehrend, nicht immer sichtbar. Worauf es auch nicht ankommt. Und worauf käme es an (ibíd., p. 24)

esta estrella puede asociarse con la tematización literaria de la melancolía. De la mano de esta imagen de la estrella de luz difícil se presenta en la narración la escena de rebeldía en la que Christa T.. Mientras huye como refugiada, se niega a ponerse de pie para prestar fidelidad al Führer cuando oye la música que resuena en la radio,, ni a levantar el brazo. En cambio, aprieta contra sí a una niña pequeña que casualmente se le había acercado. En otra oportunidad, se evidencia un vínculo con el planeta Saturno y la melancolía cuando un general le lee la mano y le pronostica que iba a morir joven y le informa sobre la influencia trascendental del ritmo lunar para Christa T, y de la cercanía de las estrellas Venus y Saturno.

La aversión de Christa T. hacia lo que en la novela se denomina lo informe hace referencia a su capacidad para jerarquizar todo lo que se puede convertir en historia, principalmente, a través del valor que le otorga a la escritura para dar cuenta de la experiencia. Es por ello que, en su equipaje ligero de viaje, al escapar como refugiada, había llevado un librito encuadernado en seda azul, que decía en la tapa, con letra infantil “Me gustaría hacer poesía y también me gustan las historias” (ibíd., p. 19)⁶. Como mencionamos antes, es posible advertir tanto en la disposición artística del padre que pinta cuadros y de Christa T. que escribe poesía una sensibilidad y una disposición crítica que los lleva a cuestionar su entorno.

La actitud melancólica de la protagonista se revela también cuando se considera distinta al resto y se refiere a sí misma como “YO” con mayúscula al sostener que es importante rememorar el dolor transitado, más allá de la distancia temporal, y al hacer referencia a la necesidad de escribir acerca de aquello que produce nostalgia:

El dolor puede ser aún mayor. YO, piensa la niña. YO soy distinta. Ya se ha perdido el coche verde en la oscuridad, no queda sino la carretilla de mano, volcada. Nostalgia, un poco de miedo, dolor y algo que se asemeja a un parto. Suficientemente duradero como para rememorarlo y escribirlo después de treinta años. ¿De qué otra manera yo lo hubiera sabido? (ibíd., p. 24)⁷.

Y luego vuelve a referirse a su interés por buscar la veracidad de las cosas, por la escritura y reflexiona sobre cómo la memoria puede ser selectiva; también se pregunta si posible crear por amor a la verdad (ibíd., p. 28). Otra característica relacionada con la melancolía es su actitud corporal: su forma de caminar ligeramente inclinada hacia adelante como acostumbrada a algún tipo de obstáculo (ibíd., p. 27) y su afán de dejar huellas: su miedo a la muerte, a desaparecer sin dejar rastros (ibíd., p. 39).

⁶ *Ich möchte gerne dichten und liebe auch Geschichten* (ibíd., p. 21).

⁷ Der Schmerz kann noch größer werden. ICH, denkt das Kind, ICH bin anders. Da hat sich der grüne Wagen schon im Dunkel verloren, nichts als ein umgestürzter Handkarren bleibt zurück, Sehnsucht, ein bißchen Angst, Schmerz und etwas, was einer Geburt ähnelt. Haltbar genug, um es nach dreißig Jahren wieder aus sich hervorzuholen und niederzuschreiben. Wie wüßte ich sonst davon? (ibíd., pp. 27 y s.).

Asimismo, se tematiza la dificultad del lenguaje para dar cuenta de la experiencia y la complejidad para expresarse de los seres humanos: “Y que la mano derecha no sepa lo que hace la izquierda, que en cualquier momento puede desmentirlo todo, incluso a uno mismo” (ibíd., p. 33)⁸. La actitud pesimista con la que en la obra se presenta el desencuentro entre la experiencia y el lenguaje también es afín a la melancolía: la desmoralizante dificultad de los seres humanos para decir las cosas tal y como son (id.)

Christa T. tiene una relación ambivalente con la escritura ya que, por un lado únicamente puede profundizar en las cosas escribiendo y por otro lado, se hace hincapié en su inseguridad, autocensura y en las dudas a la hora de escribir: “Que únicamente pueda profundizar en las cosas escribiendo” (ibíd., p. 33)⁹. La mirada crítica con la que Christa T. aborda a la realidad que la rodea está ligada con una lucidez, que se plasma en su capacidad para llegar efectivamente a las cosas y que la hace dudar de todo

Con respecto a la actitud crítica de Christa T., se advierte que es opuesta a la de la narradora y a sus amigos: mientras ellos buscaban la seguridad y querían que el nuevo mundo se tornara inviolable: “Pues el nuevo mundo, el que queríamos tornar inviolable, así fuera empotrándonos como un ladrillo en su fundameto (ibíd., p. 46)”¹⁰. De esta manera, en la narración se asiste a una jerarquización de la fantasía de Christa T. en oposición a aquel nuevo mundo plagado de personas sin fantasía, de hombres positivistas o de hombres “hop-hop” (ibíd., p. 47). Se advierte cómo, a partir de su cualidad de *outsider*, Christa T. se había sentido inferior y había intentado parecerse a este tipo de hombres, aspirando a una profesión. Para ello Christa T. limita sus sueños: “había puesto un límite a su irreprimible tendencia a soñar, observar, dejar suceder” (ibíd., p. 47)¹¹. La crítica a las personalidades conformistas también la fórmula en relación a su hermana. Para Christa T., ella pertenecía al tipo de personas que se daban por satisfechas demasiado pronto y que no sacaban de sí mismas todo lo que tenían y desprecia su actitud de resignación, que formula en una carta que no queda claro si ha sido enviada.

La tristeza que caracteriza a Christa T. en su juventud se identifica a partir del contenido de las cartas que le envía a su hermana, en las que le confiesa fumar demasiado, sentirse perdida. Aquí se presenta una reflexión sobre el significado de los cambios que estaba viviendo

⁸ daß die Rechte nicht weiß, was die Linke tut, daß man jederzeit alles wieder verleugnen kann, vorzugsweise vor sich selbst (id.)

⁹ daß ich nur schreibend über die Dinge komm (ibíd., p. 40)

¹⁰ Denn die neue Welt, die wir unantastbar machen wollten, und sei es dadurch, daß wir uns wie irgendeinen Ziegelstein in ihr Fundament einmauerten (ibíd., p. 59)

¹¹ “Ihrem Hang zum Schauen, Träumen, Geschehenlassen eine Grenze gesetzt (ibíd.: 59)

y de las palabras nuevas: ¿Las palabras nuevas? ¿La nueva casa? ¿Máquinas, campos mayores? El hombre nuevo, oyó decir, y se miró a sí misma” (ibíd., p. 50)¹².

Para Christa T. un mundo perfecto es aquel en el que todos los individuos pueden ser ellos mismos. Sus poemas que escribe previamente a la enfermedad anticipan cuestiones sobre el aislamiento y la melancolía (ibíd., p. 67).

En la segunda parte de la novela se asiste al despliegue de la enfermedad de la protagonista que se desarrolla en paralelo con el alejamiento por parte de Christa T. de las características juveniles vinculadas al aislamiento y a la introspección. La narradora sostiene que es allí cuando deja de dudar del mundo y empieza a dudar de ella misma. Luego de que se casa, decide tener hijos, se enferma: “Y entonces se dedicó a los signos, a una queja casi sin palabras: Un hijo. Vivir más tarde. Ah. ser capaz. Agarrarse. Mantenerse firme...”. (ibíd., p. 64)¹³.

Su carácter de *outsider* se revela en la escritura de la tesis sobre Theodor Storm como narrador, cuya evaluación recibe con indiferencia. Una de las preguntas de la tesis que trabaja es la de cómo puede una persona relacionarse con el arte y en qué medida. Se destaca la anotación sobre la capacidad redentora de la poesía: “la salvación de la poesía ante la amenazante destrucción de la personalidad humana” (ibíd., p. 82).¹⁴

Es posible considerar como *outsider* al disfraz de Sophia La Roche con el que Christa T. utiliza en la fiesta en la que conoce a Justus. Dicho disfraz representa un personaje ubicado dos siglos antes que ella. De hecho, Sophia La Roche es la abuela de Bettina von Arnim, con la que Christa T. es comparada por Kostja. La identificación de Christa T. con un personaje del romanticismo que fue una de las primeras escritoras independientes de Alemania, anticipa el interés de Wolf que se plasma en sus obras posteriores sobre Bettine von Arnim, Günderröde y Kleist. A su vez, vaticina que Christa T. podría seguir el destino de Sophia La Roche: “una romántica exaltada y algo sentimental, encadenada en contra de su voluntad a una vida rural, de forma que proyecta frustración adornada de una elegancia artificial” (ibíd., p. 100).¹⁵ La narradora destaca que Christa T. no se había disfrazado en absoluto, aunque todo el mundo sabía el personaje que representaba.

¹² “Die neuen Worte? Das neue Haus. Maschinen, größere Felder? Der neue Mensch, hörte sie sagen und begann in sich hineinzublicken” (ibíd.: 64)

¹³ Da hat sie sich auf Zeichen, fast wortloses Klagen verlegt: Ein Kind. Späte, leben. Ach, tüchtig sein. Festhalten. Durchkommen” (ibíd., p. 82)

¹⁴ die Rettung der Poesie vor der drohenden Zerstörung der menschlichen Persönlichkeit an den Rand des Geschehen” (ibíd., p. 107)

¹⁵ “Das Schicksal der La Roche! Eine überspannte und etwas sentimentale Schwärmerin, wider Willen ans Landleben gefesselt, so daß sie all ihre unerfüllte Sehnsucht in eine künstliche Figur verströmt (ibíd., p. 131).

3. Melancolía y maternidad, escritura

Se destaca el deseo materno de la protagonista en la carta que Christa T. le escribe a su hermana cuando estaba deprimida. Allí Christa T. se define como una persona que es indiferente ante la mayoría de las cosas y que es incapaz de trabajar de modo convencional, aunque le interesa aproximarse a la realidad a partir de la observación, la introspección, el silencio. La carta también da cuenta del valor que le otorga a los deseos que recorren la experiencia de vida de la narración: la vocación de la escritura y el anhelo de convertirse en madre: “Si tuviese un hijo, aún puedo escribir” (ibíd., p. 63)¹⁶ y se interrumpe.

Las elecciones de Christa T. sobre la vida doméstica junto a Justus se encuentran teñidas de melancolía. En la novela se tematizan las renunciaciones a las que se somete a partir del casamiento y cómo su unión se fundamenta en la búsqueda de protección y en el abandono de los deseos de la juventud, relacionados con la fantasía y la extravagancia. “

Traer niños al mundo, cargar con cien trabajos, todos destinados a estos niños. Preparar mil comidas, poner en orden una y otra vez la ropa. Peinarse de tal manera que guste al marido, sonreír cuando él lo necesite, estar dispuesta para el amor (ibíd., p. 104)¹⁷.

Se presenta una consideración sobre las elecciones ambivalentes de la protagonista. Por un lado, se problematizan las renunciaciones, la melancolía, el alejamiento de sueños fantásticos y los conflictos de su matrimonio, en los que hay una puesta en escena que encierra una denuncia implícita al patriarcado encarnada en la relación con el marido. Por otro lado, cobra protagonismo en la narración su contacto con una maternidad deseada que despierta nuevamente en ella la creatividad, la introspección y el deseo de escribir.

Luego del casamiento y antes del nacimiento de su hija Anna comienzan los primeros síntomas de la enfermedad de Christa T.. Mientras la protagonista enferma lee la *Montaña mágica*, cuyo tratamiento de la enfermedad se relaciona con la temática misma que la novela de Wolf pone en el centro de *Nachdenken*: la pregunta por la enfermedad y el camino ligado a la búsqueda del autoconocimiento del ser humano. De la mano de la melancolía se tematiza la nostalgia por la capacidad de recordar y al mismo tiempo el miedo a olvidar del ser humano en relación a situaciones sustanciales de la maternidad vivenciada por Christa T.. Ella intenta rememorar el parto, la ternura, la tranquilidad de respirar el cálido aroma del niño dormido. También realiza una reflexión sobre la memoria en la infancia, lo que un niño puede

¹⁶ Hätte ich ein Kind, schrieb sie noch” (ibíd., p. 81).

¹⁷ Kinder zur Welt bringen, alle Mühen auf sich nehmen, denen sie ihr Leben verdanken. Tausend Mahlzeiten zubereiten, immer aufs neue die Ordnung bringen. Die Haare so tragen, daß sie dem Mann gefallen, lächeln, wenn er es braucht, bereit sein (ibíd., p. 136)

recordar por sí mismo o a partir del relato de sus padres: “Se recuerda la ternura? ¿Es acaso ternura lo que el niño recuerda hoy cuando oye decir “tu madre”? Y aunque hubiese superado la ternura, qué recordaría. ¿O no se recuerda nada, ni siquiera esto? (ibíd., p. 114)¹⁸.

Se desprenden de la narración la queja y la dificultad de Christa T. para aceptar el peso de las tareas domésticas y de la maternidad. Ella sostiene que sus manos son insuficientes para aquella carga al final del día. El tema que la novela tematiza sobre el agobio de Christa T. luego de su matrimonio es el de la dificultad para hacer lo que se quiere y el cansancio que eso conlleva; la fatiga no por aquello que se hace, sino por lo que no se hace.

Su capacidad de asombro, la mirada inquietante y el carácter poco serio con la que se describe a Christa T. se relacionan con la caracterización de una personalidad capaz de sentirse extraña en su propia casa: “Para muchas personas el asombro resulta inquietante. Uno no debe, en especial cuando tiene invitados, observar su propia casa como si le fuera extraña”(ibíd., p. 120)¹⁹. La hija de Christa T., la pequeña Anna, presenta características similares a las de su madre, vinculadas con la capacidad crítica y la observación lúcida de los hechos. En una escena su hija Anna le reprocha la distancia que intuye entre madre e hija y realiza una reflexión sobre las mentiras:

Madre, dice Anna cuando despierta, ¡ahora nos miramos como dos extrañas!
-- ¿Tan pronto?, piensa Christa T., aún no quiere reconocerlo, abraza a la niña,
como todas las madres ahoga su distancia en el abrazo, pero le está vedada
la ilusión de pensar que aún tiene algo suyo entre sus brazos (ibíd., p. 127)²⁰

En las notas de Christa T., la narradora destaca la historia que la pequeña Anna cuenta sobre un trapo en el que hace alusión a la muerte de su madre. En las notas inacabadas de Christa T., de esa época, se evidencian reflexiones sobre las dudas en relación con la escritura y al deseo de perfección que la atormenta a la hora de escribir y de decirlo todo o no decir nada (ibíd., p. 124).

En el capítulo XIX, la narradora se enfoca en la dificultad de decir “yo” que analiza en los escritos póstumos de Christa T. y la fuerza para decir aún no. También menciona que

¹⁸ *Erinnert man Zärtlichkeit? Ist es Zärtlichkeit, was das Kind heute noch weiß, wenn es „deine Mutter“ hört? Obwohl es der Zärtlichkeit, an die es sich erinnern könnte, entwachsen ist? Oder gar nichts, nicht einmal das?” (ibíd., p. 14).*

¹⁹ *Man soll sich nicht, besonders nicht, wenn man Gäste hat, in seiner eigenen Wohnung umsehen, als wäre sie einem todfremd, als könnten die Möbel jeden Augenblick Beine kriegen und die Wände Löcher (ibíd., p. 156)*

²⁰ *Mutter, sagt Anna, als sie erwacht ist, jetzt gucken wir uns an wie zwei Fremde! — Schon? denkt Christa T. will es noch nicht wahrhaben, zieht das Kind an sich, komm, hab mich lieb, erstickt wie jede Mutter seine Fremdheit in der Umarmung, aber die Illusion, daß sie einen Teil von sich selbst im Arm halte, verbietet sich (ibíd., pp.160 y s.)*

la escritura implica engrandecer y llegar a uno mismo “*Este largo camino en busca de uno mismo que quiere terminar*” y reflexiona sobre la capacidad de Christa T. para anotar las experiencias de los hechos de la vida real (ibíd., p. 149).

Maternidad y muerte son dos temas que vuelven a tocarse de cerca en el último capítulo de la novela, en el que Christa T. está embarazada y espera un tercer hijo que resulta ser una niña sana y tiene la esperanza de curarse.

4. Conclusiones

El componente subjetivo de la escritura de Wolf presente en esta novela, el tratamiento de la vida doméstica, las preguntas formales y la reflexión sobre la escritura son argumentos que la autora presenta ya en “*Juninachmittag*” [1967] y luego en *Kindheitsmuster* [1976] y que la sitúan en una tradición literaria diferente en la RDA. En particular, en los cuentos “*Juninachmittag*” y “*Dienstag, der 27. September*” [1960] se identifican antecedentes de abordajes autobiográficos sobre la maternidad retomados en *Nachdenken über Christa T.* Cabe destacar que ambos cuentos presentan temáticas vinculadas con la alienación y la melancolía.

Nos enfocamos en la capacidad de la protagonista para explorar la subjetividad desde su lugar de *outsider* y exploramos cómo Christa T., encarna una crítica a los mecanismos alienantes de la sociedad burguesa, que persisten aún en la incipiente construcción de la nueva sociedad socialista, y que presuponen una búsqueda de un hombre nuevo, un lenguaje nuevo, en una sociedad en la que las huellas del fascismo están latentes. Retomamos la hipótesis de análisis de Meyer-Gosau (1994; p.30) que indica cómo esta novela revela un antecedente que recorre toda la obra ensayística y narrativa de Wolf: la pregunta por la función de la escritura como herramienta para la expresión de la subjetividad y para satisfacer la necesidad de autocomprensión. Nuestro análisis sobre la representación de la maternidad en *Nachdenken über Christa T.* pone a la luz determinadas denuncias implícitas al patriarcado, algo que Love (1979) menciona cuando advierte la crítica a la alienación y el protagonismo de la dimensión femenina al cuestionar los sistemas de autoridad. Estas denuncias se plasman, en la obra, en los escritos de su protagonista: anotaciones, borradores, apuntes que la narradora toma en consideración para poner a la luz la potencia del reclamo colectivo que Christa T. encarna. En primer lugar, se destaca la opresión de los mandatos femeninos de la Alemania de la posguerra, época en la que la obra está ambientada, en relación a los sentimientos ambivalentes que Christa T. experimenta a la hora de elegir el camino de la vida doméstica junto con el veterinario Justus, y con la crianza de sus hijos en la casa que construyen frente al lago. En segundo lugar, en el marco de la reflexión sobre la escritura en la novela, antes mencionada, se problematiza la dificultad que tiene Christa T. para escribir y seguir su vocación condicionada por su género. De este modo, nos interesa marcar cómo Wolf tematiza el vínculo entre la escritura y la

maternidad, signado por la dificultad de conciliación y la ambivalencia, pero también por la creatividad y el deseo de autocomprensión a través de la palabra escrita. Luego de su matrimonio, el problema principal de Christa T. es el de la dificultad que conlleva haber abandonado su vocación y el cansancio que eso implica; la fatiga no por aquello que se hace, sino por lo que no se hace. Sin embargo, Christa T. escribe fragmentariamente notas, de modo constante. En cuarto lugar, indicamos cómo, al mismo tiempo, que la maternidad de Christa T, vehiculiza quejas y denuncias de género también le otorga preponderancia a determinadas imágenes poco exploradas en la literatura vinculadas a la ternura de una maternidad deseada, a la memoria de la infancia, la tranquilidad de respirar el cálido aroma del niño dormido (Wolf, 1992, p. 149).

La reflexión sobre la maternidad, abarca también consideraciones sobre el vínculo entre madre e hija. En *Nachdenken über Christa T.* se tematiza la distancia inevitable que separa a madres e hijos con el paso del tiempo, como muestra Christa T. con su pequeña hija Anna.

El aspecto de la melancolía de Christa T. aquí abordado se vincula con su caracterización de *outsider*. Mencionamos que ella adopta una actitud crítica con su entorno, como sostiene la esposa del dentista, que la califica como una persona inquietante. El anhelo mayor de Christa T. está vinculado a la búsqueda de ser *uno mismo, profundamente* (ibíd., p. 127)²¹ y la conciencia sobre su dificultad se expresa también en relación con el contexto que la rodea. Asimismo, en *Nachdenken über Christa T.* es posible evidenciar un cuestionamiento por parte de Christa T., desde su lugar de *outsider*, a la supuesta superioridad moral de las clases medias cuya bandera abrazan. Esto se vincula con su búsqueda de la veracidad y su deseo de conocer las cosas.

Una crítica a las clases medias y a su afinidad con el pensamiento positivista, lo realiza Christa T. en su época de estudiante, cuando se define como opuesta a sus amigos, ya su deseo de buscar seguridad en un nuevo mundo. Christa T. advierte sobre los peligros de un nuevo mundo habitado, en su mayoría por personas sin fantasía, por hombres positivistas o por hombres “hop-hop” (ibíd., p. 47): Christa T. había abandonado sus sueños y había intentado asemejarse a este tipo de hombres al aspirar a una profesión pequeñoburguesa. Christa T. formula una crítica a las personalidades conformistas en relación con su hermana, que considera afín a un tipo de personas que se daban por satisfechas demasiado pronto y que no sacaban de sí mismas todo lo que tenían.

Por último, mencionamos una conferencia sobre el cáncer que Wolf realiza varios años después de la publicación de esta novela que refuerza la universalidad y la actualidad de las reflexiones que se desprenden aquí sobre las dificultades de realización del género humano y

²¹ Man selbst, ganz stark manman selbst werden (ibíd., p. 164)

la alienación. El 24 de octubre de 1991, Christa Wolf brindó una conferencia ante la Sociedad Alemana contra el Cáncer en Bremen, primero publicada en *Scheidewege* (1992/93) editada por Rainer M. E. Jacobi en alemán, en la que aborda el tema de la relación entre la enfermedad y la sociedad. Menciona la elección de ocuparse de la leucemia en *Nachdenken über Christa T.* y el hecho de que los críticos de Alemania Oriental habían asignado un sentido político simbólico a su muerte. En dicha conferencia, sugiere que, en las naciones industrializadas, muchas personas no son capaces de renunciar a multiplicar sus necesidades constantemente y encuentra un paralelismo entre ellos y la inhabilidad de las células cancerígenas para detener su crecimiento sin control. Wolf adhiere al argumento de Susan Sonntag sobre la dificultad de utilizar la enfermedad como una metáfora, aunque también lo cuestiona al sostener que el lenguaje solo existe en un contexto social y se pregunta de qué modo se habla hoy sobre el cáncer, o si se habla en general (Wolf, 1997: 92) Para Wolf, el cáncer es de uno de los tópicos más tratados por los medios y es utilizado también con fines de consumo destinados a prevenirlo.²² Tanto Sonntag²³ como Wolf cuestionan el tema de la culpa que se les atribuye a los pacientes de cáncer a la hora de hacerlos responsables de sus enfermedades. A todos se los culpa por su estilo de vida, por tener una personalidad conformista, que muestra una tendencia a la resignación, al desinterés, a tener comportamientos rígidos, a reprimir las emociones y a postergar los deseos, con una discrepancia entre la vida interior reprimida y una vida exterior que se torna falsa. Sin embargo, Wolf aclara que todas estas carecterísticas que se le atribuyen a la supuesta personalidad propensa a contraer cáncer las tienen absolutamente todos los ciudadanos.

²² En 1984 Wolf brinda una conferencia para un grupo de trabajo de Ginecología Psicosomática en Magdeburg titulada "Krankheit und Liebesentzug. Fragen an die psychosomatische Medizin" en la que realiza una serie de reflexiones que cuestionan la influencia del patriarcado y de la objetividad de la ciencia en el área de la ginecología que, en el capitalismo, había perdido el contacto con entre cuerpo y emociones. Sostiene que el término "psyche" es más afín a la ciencia que el término antiguo "alma" y también es considerado por ella más afín al pensamiento masculino (1990: 727). Wolf critica el enfoque enteramente fisiológico y científico de la medicina y considera que es válida la autoobservación y la conexiones entre las enfermedades y la vida de las personas en lugar de ocuparse de una objetividad que deja de lado el contexto de la vida del paciente. Wolf contrasta los tratamientos de la medicina tradicional con la holística que tiene en cuenta la personalidad de los individuos y se concentra en el uso del lenguaje que media el diálogo entre doctor y paciente.

²³ Nos referimos a Sonntag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnick. Buenos Aires: Taurus, 2003.

Referencias

- BUEHLER, George. *The death of socialist realism in the novels of Christa Wolf*. Nueva York: Peter Lang, 1984.
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand, 1984.
- EZERGAILIS, Inta. *Woman Writers-the Divided Self: Analysis of Novels by Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Doris Lessing, and Others*. Nueva York: Bouvier, 1982
- KUHN, Anna K. *Christa Wolf's Utopian Vision From Marxism to Feminism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- LOVE, Myra. "Christa Wolf and Feminism: Breaking the Patriarchal Connection". En: *New German Critique*, v.16, 1979.
- MCPHERSON, Karin. "Christa Wolf -an introduction". En: *The Fourth Dimension: Interviews with Christa Wolf*. Traducción de Pilkington Hilary. Bristol: Verso, 1988.
- MEYER-GOSAU, Frauke, "Lebensform Prosa. Eine Wegbeschreibung von der Moskauer Novelle zu Was bleibt". En: *Text + Kritik* 46 (1994), pp. 23-32.
- SMITH, Colin E. *Tradition, art, and society: Christa Wolf's prose*. Essen: - Verlag Die Blaue Eule, 1987.
- WOLF, Christa. *Nachdenken über Christa T.*[1968]. Darmstadt: Luchterhand, 1971.
- , *Noticias sobre Christa T.* Traducción de María Nolla. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- , *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985 Band 1 [1987]*. Sammlung Luchterhand: 1990.
- , *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985 Band 2. [1987]*. Frankfurt/M: Luchterhand: 1990.
- , *The Author's Dimension: Selected Essays*. Introducción Grace Paley. Edición Alexandre Stephan. Traducción de Jan van Heurck. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

O exílio do hóspede na obra de Yoko Tawada

Cláudia Fernanda Pavan¹

Resumo: Experiências migrantes, embora distintas, são geralmente acompanhadas de uma sensação de exílio e ainda que seja comum pensar o exílio como uma condição político-geográfica, na qual o sujeito é ou se vê obrigado a permanecer distante do seu lar e das suas origens, ele pode, na verdade, assumir outras formas. Entre estas, é possível citar o exílio físico – quando o sujeito, independente da sua localização espacial, sente-se exilado em função do seu gênero ou da sua etnia, por exemplo. Outra forma de exílio é o exílio linguístico – quando o sujeito se encontra em uma situação na qual escolhe – ou, por alguma razão, precisa – produzir e se comunicar em uma língua que não a sua primeira. Comum a todas as formas de exílio está a estreita ligação que estabelecem com a noção de hospitalidade e também com a noção de exofonia, que se relaciona à escrita de autores que vêm de todas as partes do mundo e, ao mesmo tempo, não pertencem a lugar nenhum e que são levados a escrever em outras línguas, além da sua primeira. A escrita exofônica evidencia um deslocamento que é sim político e geográfico, mas é ainda – ou ainda mais que isso – linguístico, textual, identitário, inserindo esses autores no que Ottmar Ette (2005) denomina literatura sem morada fixa [Literatur ohne festen Wohnsitz]. A partir da análise do conto “Ein Gast” [“Um hóspede”] – obra de Yoko Tawada, na qual a protagonista japonesa vivencia uma série de estranhamentos em relação ao outro alemão, evidenciando o caráter central das noções de exílio e hospitalidade –, serão analisadas e discutidas a íntima relação entre essas noções bem como a centralidade do papel que a exofonia desempenha nessa dinâmica. Essa análise será realizada com base as reflexões teóricas de Jacques Derrida e da própria Yoko Tawada, entre outras.

Palavras-chave: Exílio; hospitalidade; exofonia; Yoko Tawada; Ein Gast.

Zusammenfassung: Migrationserfahrungen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, gehen in der Regel mit einem Gefühl des Exils einher, und obwohl es üblich ist, Exil als einen politisch-geographischen Zustand zu verstehen, in dem man sich von seiner Heimat und seiner Herkunft entfernt oder gezwungen ist, fern zu bleiben, kann das Exil eigentlich noch andere Formen annehmen. Darunter können wir das physische Exil nennen - wenn man sich, unabhängig von seiner räumlichen Lage, z.B. aufgrund seines Geschlechts oder seiner ethnischen Zugehörigkeit im Exil fühlt. Eine andere Form des Exils ist das sprachliche Exil - wenn man sich in einer Situation befindet, in der es sich entscheidet - oder aus irgendeinem Grund benötigt -, in einer anderen als der ersten Sprache zu produzieren und zu kommunizieren. Allen Formen des Exils gemeinsam ist die enge Verbindung, die sie mit dem Begriff der Gastfreundschaft und auch mit dem Begriff der Exophonie herstellen. Letzteres bezieht sich auf das Schreiben von Autoren, die aus allen Teilen der Welt kommen und gleichzeitig nirgendwohin gehören und die dazu gebracht werden, in einer anderen als ihrer ersten Sprache zu schreiben. Das exophone Schreiben zeigt eine Bewegung, die zwar politisch und geographisch, aber dennoch – oder noch mehr – sprachlich, textuell, identitätsstiftend ist und diese Autoren in das einschließt, was Ottmar Ette (2005) Literatur ohne festen Wohnsitz nennt. Basierend auf der Analyse der Kurzgeschichte „Ein Gast“ – ein Werk von Yoko Tawada, in dem die japanische Protagonistin eine Reihe von Fremdheiten gegenüber dem anderen deutschen Ursprungs erlebt, was den zentralen Charakter der Begriffe Exil und Gastfreundschaft hervorhebt – soll die innige Beziehung zwischen diesen Begriffen analysiert und

¹ Mestre em Estudos Literários, UFRGS; UFRGS. claudia.pavan@ufrgs.br.

diskutiert werden, sowie die ebenso zentrale Rolle der Exophonie in dieser Dynamik. Diese Analyse wird unter anderem anhand der theoretischen Überlegungen von Jacques Derrida und Yoko Tawada selbst durchgeführt.

Schlüsselwörter: Exil; Gastfreundschaft; Exophonie; Yoko Tawada; Ein Gast.

Introdução

Experiências migrantes são sempre distintas. Assim, a experiência migrante de Yoko Tawada difere daquela de escritores que foram forçados ao exílio, fugindo das guerras, das ditaduras, da perseguição política, como Max Aub, Hanna Arendt, Herta Müller, Vilém Flusser. Difere ainda da experiência migrante de pessoas como Grada Kilomba – escritora, teórica e artista interdisciplinar, com origens em São Tomé e Príncipe e Angola, que traz na sua história o exílio imposto aos seus antepassados. Como muitos outros sujeitos obrigados a deixar a familiaridade de seu lar, Grada Kilomba fala da experiência de ter sua vida e seu próprio nome sequestrados:

[...] tenho também um documento da minha vó em São Tomé e Príncipe quando seu nome lhe foi retirado. [...] a colonização portuguesa usava a assimilação como estratégia: tornar-se o mais similar possível ao colonizador. Por isso, temos todos o mesmo nome e uma das formas de assimilação foi a proibição do uso dos nomes africanos. Meu nome Quilomba é o nome da minha avó. Quilomba, como quilombo também, vem do quimbundo, que é uma das línguas mais importantes em Angola. Quilombo em quimbundo quer dizer aldeia, ajuntamento [...]. Tenho uma série de nomes civis. Tentei colocar oficialmente o nome anterior de minha família, Buzie Quilomba, mas a Constituição não está preparada para a história colonial, só é permitido mudar o nome por casamento, divórcio ou adoção. [...] Não se pode recuperar um nome que foi anulado. Então, uns bons anos atrás, decidi recuperar meus nomes originais, mas como nomes artísticos, porque, apesar de serem meus nomes, não posso tê-los no passaporte (KILOMBA apud ROLNIK, 2017, n. p.).

É possível fazer algumas aproximações entre as vidas de Yoko Tawada e Grada Kilomba: mulheres, escritoras, contemporâneas, de origem não europeia, que vivem em Berlim. No entanto, os efeitos da migração são distintos para uma e para outra. Para Grada Kilomba, trata-se de uma imposição tirânica: ela não perdeu seu nome por decidir-se pelo exílio, mas através da força opressora que exilou seus antepassados e continua exilando-a, tirando-lhe o direito da escolha. Já para Yoko Tawada trata-se de uma escolha: ela escolhe permanecer na fenda, na fronteira, no espaço entre as línguas, entre culturas, entre definições rígidas: “Não quero atravessar a fenda que existe entre as línguas. Quero viver lá” (TAWADA apud TYERNEY, 2010, p. 10²).

² Do inglês: *I don't want to cross the ditch that exists between two languages," she writes, "I want to live there [tradução minha].*

Ainda que se trate de uma escolha, Yoko Tawada se vê confrontada com a sensação do exílio e com a consequente experiência da hospitalidade, pois essa fenda representa, como ilustra Weigel (apud ARENS, p. 64), o espaço entre “o 'não mais' e o 'ainda não'”³ e marca a cisão permanente desse sujeito, caracterizando o que Rosenfeld denominou “complexo de exílio” (apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 25). O sujeito ocupa logicamente um determinado espaço físico, contudo, isso não basta para que se sinta realmente completo, sua noção de pertencimento é cindida. Não se identifica mais com quem era antes de deixar sua terra natal ou, quando descendente de imigrantes, não se identifica mais com seus antepassados. Ao mesmo tempo, o outro – o “próprio”, o “nativo” – não permite que ele se identifique totalmente com o lugar no qual se encontra ou mesmo no qual nasceu.

Nesse sentido, a noção de exílio evoca uma noção de hospitalidade negativa ou o que Derrida chamou de “hostipitalidade”: uma postura de dominância incontestável, na qual a língua e a cultura do outro são ignoradas – e que caracteriza tanto o hospedeiro quanto o hóspede em termos de hostilidade, ameaça, invasão (DERRIDA, 2003).

A hospitalidade verdadeira, por outro lado, implica uma abertura exofônica, ou seja, uma abertura à experiência fora da língua primeira, uma abertura ao outro e a tudo que esse outro traz consigo. É o que Yoko Tawada realiza em sua literatura, como se pretende demonstrar a seguir, com base na análise do conto *Ein Gast* [Um hóspede] (1993/2014), a partir de algumas reflexões teóricas de Jacques Derrida sobre a noção de hospitalidade bem como de reflexões da própria Yoko Tawada, entre outras.

A escrita exofônica e o exílio

[...] o que me parece é que toca a língua alemã [...] no sentido de que a faz mover-se, de que deixa nela uma espécie de cicatriz, uma marca, uma ferida. Modifica a língua alemã, toca a língua, mas, para tocá-la, é necessário que a reconheça, não como sua língua, pois creio que a língua nunca pertence, mas como a língua com a qual escolheu expressar-se [...].

Jacques Derrida, *La lengua no pertenece* (2001⁴).

³ Do inglês: ‘not any longer’ and ‘not yet’ [tradução minha].

⁴ Do espanhol: *[...] lo que me parece es que toca a la lengua alemana [...] en el sentido en que la hace moverse, en que le deja una suerte de cicatriz, de marca, de herida. Modifica la lengua alemana, toca a la lengua pero, para tocarla, es necesario que la reconozca, no como su lengua, puesto que creo que la lengua nunca pertenece, sino como la lengua con la cual ha elegido expresarse [...]* [tradução minha].

Derrida, na epígrafe acima, refere-se à escrita de Paul Celan. Essa mesma epígrafe, contudo, poderia referir-se à escrita de Yoko Tawada, que assim como Celan, elegeu a língua alemã, que não lhe pertence – pois língua nenhuma pertence –, como língua de expressão literária, na qual ela põe em prática sua escrita exofônica.

Etimologicamente, o termo *exofonia* compõe-se do radical *exo*, que corresponde ao grego *éksó* – que, como preposição, significa *fora de* e, como advérbio, *fora*, exprimindo, portanto, a ideia de '*fora, de fora, por fora*' – e do pospositivo *fon(e)*: do grego *phónê*: som, voz + o sufixo *-ia*, formador de substantivos abstratos: *afonia*, *monofonia*, *polifonia*, *sinfonia*, etc. No século XX, a partir do francês *francofone* e *francofonia*, generalizou-se o uso dessa forma em várias línguas, sendo possível, na prática, formar a constelação morfológica *xfonia*, *xfono*, *xfônico* com o nome de qualquer língua: *germanofonia*/*germanófono*/*germanofônico*, *lusofonia*/*lusófono*/*lusofônico* etc.

Yoko Tawada toma a etimologia da palavra e transforma a exofonia em uma aventura, uma viagem para fora das fronteiras da primeira língua, como indica o título de seu livro *Ekusofonii, – bogo no soto e deru tabi* (IVANOVIC, 2008). Uma viagem na qual os sons de uma língua abandonam o espaço que lhes foi predeterminado para perceber e acolher outra voz – a voz do outro. A voz se faz presente, pois, numa escrita que reflete sobre o outro na língua do outro e que leva a questionar o que acontece quando a língua dessa língua “já não segue os movimentos e sonoridades da mãe, mas gera novas línguas, línguas estrangeiras?” (ETTE, 2005, p. 182⁵) [grifos do autor].

Ivanovic (2008), referindo-se ao volume de ensaios *Ekusofonii – bogo no soto e deru tabi*, publicado por Yoko Tawada em 2003, observa:

com o subtítulo explicativo *bogo no soto e deru tabi* (“Viagem fora da língua materna” ou “Viagem para além da língua materna”?), a autora procura conferir uma dimensão poética adicional à noção [de exofonia]. O subtítulo japonês não especifica tratar-se de uma ou mais viagens ou ainda do próprio percurso da viagem, mas através dele, a saída do país de origem é tematizada como saída da língua falada no país. Com isso, a própria língua – e não apenas o território de seu uso – é identificada como espaço. Tawada caracteriza, assim, a(s) viagem(ns) como um movimento translinguístico [...]. Uma vez que o movimento físico e linguístico são correspondentes, não só a língua pode ser pensada como espaço, mas também o corpo – através da língua e da fala – pode ser tematizado como espaço. “Viagem fora da língua materna” – *bogo no soto e deru tabi* – traz à tona, ainda, a recorrente reversão em seus textos da relação entre interior e exterior, especialmente com referência ao corpo físico, que, para ela, tem significado tanto existencial quanto poético: quando Tawada apresenta a língua materna como um espaço do qual se pode sair para viajar no seu “além”, faz-nos lembrar do início da “viagem da vida”, o nascimento como

⁵ Do alemão: *nicht mehr den Bewegungen und Klängen der Mutter folgt, sondern sich fremde Sprachen, fremde Zungen zweigen macht?* [tradução minha].

saída do útero. É um espaço interior que ela, como mulher “produtiva”, “tem em si”, traz dentro de si, e que procura explicitamente encenar como espaço para sua escrita (IVANOVIC, 2008, p. 224-225⁶) [grifos da autora].

Levando em conta a noção de língua e corpo como espaços, como observa Ivanovic no excerto acima, além do exílio como fenômeno espacial, é possível pensá-lo como uma condição física: quando o sujeito se sente exilado no próprio corpo, em função do seu gênero ou da sua etnia, por exemplo. Ou ainda, como uma condição linguística: quando o sujeito precisa produzir e se comunicar em uma língua que não a sua primeira e tem dificuldades para fazê-lo, sentindo-se incapaz de habitar a outra língua, exilado dentro da língua estrangeira. Talvez por isso Yoko Tawada afirme que “a fenda entre duas línguas é, para mim, mais importante do que a própria língua. Em vez de desejar ser escritora da língua A e da língua B, desejo encontrar a fenda poética entre as línguas A e B e cair dentro dela” (TAWADA apud YIU, 2016, p. 234⁷).

Embora a escolha de Yoko Tawada não a preserve do exílio, sua escrita exofônica realiza um movimento polilógico (ETTE, 2018), rejeitando verdades e posições absolutas e inabaláveis, concepções preestabelecidas e pontos de vista únicos e fixos em favor de movimentos constantemente modificados e renovados do ato de compreender o outro. Movimentos que apontam “não mais para um entendimento mediador, dialógico – na melhor das hipóteses – entre o ocaso e o nascente, entre ocidental e não ocidental, mas para uma compreensão e vivência polilógicas de um saber que jamais pode ser reduzido a uma lógica única” (ETTE, 2018, p. 28). Dessa forma, Yoko Tawada expõe, questiona e logra até diminuir a distância entre exílio e hospitalidade.

⁶ Do alemão: *Mit dem erläuternden Untertitel bogo no.soto e deru tabi* (“Reisen außerhalb der Muttersprache” oder “Reisen aus der Muttersprache heraus”?) sucht die Autorin dieser Bezugnahme [Exophonie] eine weitere, poetologische, Dimension abzugewinnen. In der japanischen Formulierung ist nicht festgelegt, ob es sich um eine oder mehrere Reisen oder um den Vorgang des Reisens selbst handelt. Über den Untertitel wird das Verlassen des Landes ihrer Herkunft als ein Verlassen der dort gesprochenen Sprache thematisiert und damit die Sprache selbst — und nicht allein das Territorium ihres Gebrauchs — als Raum bestimmt. Yoko Tawada charakterisiert also die resp. das Reise(n) als eine translinguale (Sprach)bewegung [...]. Indem körperliche und sprachliche Bewegung einander korrespondieren, kann des weiteren nicht nur Sprache als Raum gedacht, sondern über die Sprache und das Sprechen auch der Körper als Raum thematisiert werden. “Reisen außerhalb der Muttersprache” — *bogo no soto e deru tabi* — ruft nämlich andererseits die in Yoko Tawadas Texten gerade in Bezug auf den leiblichen Körper immer wieder auftauchende Umkehr des Verhältnisses von Innen und Außen auf, was für die Autorin ebenfalls von existentieller und von poetologischer Bedeutsamkeit ist: Wenn Yoko Tawada die Muttersprache als einen Raum vorstellt, aus dem man austreten kann, um in dessen ‘Jenseits’ auf die Reise zu gehen, erinnert sie damit zweifelsohne auch an den Beginn der ‘Lebensreise’, die Geburt als ein Austreten aus der Gebärmutter. Es ist ein Innenraum, den sie als ‘produktive’ Frau sowohl ‘enthält’, in sich trägt, wie sie ihn explizit als Raum ihres Schreibens zu inszenieren sucht [tradução minha].

⁷ Do inglês: *The gap between two languages is, to me, more important than the individual language itself. Rather than aspiring to be a writer of language A and language B, I want to find the poetic gap between languages A and B and fall right into it* [tradução minha].

Hospitalidade e exílio

A hospitalidade, em seu sentido positivo, implica uma abertura absoluta e incondicional ao outro. Não se trata de tolerância, uma vez que esta pressupõe distanciamento, resistência e hierarquia, articulando o discurso daqueles que detêm alguma forma de poder, “sempre como uma espécie de concessão condescendente” (DERRIDA, 2003, p. 137). Tolerar significa suportar algo que não se aceita incondicionalmente e que se considera inferior. A tolerância, como argumenta Derrida (2003), traz as marcas de uma guerra religiosa: cristãos devem tolerar não cristãos, católicos devem permitir que protestantes existam.

A palavra “hóspede” vem do latim *hospitem*, acusativo de *hospes*, *hospitis* e tem sua origem na raiz proto indo-europeia **ghos-ti*. Da mesma raiz vem a palavra *hostis*, que, no latim antigo tinha o sentido de “estrangeiro”, mas no latim clássico passou a significar “inimigo” – sentido que permanece em palavras como “hostil” e “hostilidade”. Na Antiguidade, como elucida Benveniste (1973), o verbo *hostire* era utilizado com o mesmo sentido de *aequare* [igualar].

Ainda segundo Benveniste,

hostes eram aqueles que gozavam dos mesmos direitos que o povo romano. [...] Um *hostis* não é um estranho qualquer. Em comparação com o peregrino, que vivia fora dos limites do território, o *hostis* é “o estranho enquanto reconhecido como tendo os mesmos direitos dos cidadãos romanos.” Esse reconhecimento de direitos implica uma certa relação de reciprocidade e supõe um acordo ou pacto. [...] Estabelece-se um vínculo de igualdade e reciprocidade entre esse estranho em particular e os cidadãos de Roma, o que leva a uma noção precisa de hospitalidade. Desse ponto de vista, *hostis* passa a significar “aquele que está numa relação compensatória” e esta é precisamente a base da instituição da hospitalidade. [...] Ela fundamenta-se na ideia de que uma pessoa está ligada à outra (*hostis* implica sempre a noção de reciprocidade) pela obrigação de compensar um presente ou serviço do qual se beneficiou (BENVENISTE, 1973, p. 77⁸).

Essa reciprocidade caracterizava um sistema de compensação, um contrato, de caráter hereditário, entre comunidades ou grupos de pessoas, mas que precisava ser, de tempos em tempos, renovado através justamente de favores, trocas, presentes. Estabelecia-se assim uma amizade entre as partes envolvidas. Tratava-se, contudo, de uma amizade baseada em

⁸ Do inglês: *The hostes had the same rights as the Romans. A hostis is not a stranger in general. In contrast to the peregrinus, who lived outside the boundaries of the territory, hostis is ‘the stranger in so far as he is recognized as enjoying equal rights to those of the Roman citizens’. This recognition of rights implies a certain relation of reciprocity and supposes an agreement or compact. [...] A bond of equality and reciprocity is established between this particular stranger and the citizens of Rome, a fact which may lead to a precise notion of hospitality. [...] From this point of view hostis will signify ‘he who stands in a compensatory relationship’ and this is precisely the foundation of the institution of hospitality. [...] It is founded on the idea that a man is bound to another (hostis always involves the notion of reciprocity) by the obligation to compensate a gift or service from which he has benefited* [tradução minha].

trocas, não em sentimentos (BENVENISTE, 1973). Nesse sentido, é interessante notar que, em alemão, a noção de “hospitalidade” é representada por *Gastfreundschaft*, constituída por *Gast* [hóspede] e *Freundschaft* [amizade].

Derrida, para quem as leituras de Benveniste podem ser tão preciosas quanto problemáticas, questiona se

a hospitalidade consiste em interrogar quem chega? Ela começa pela questão endereçada a quem vem (o que parece bastante humano, amável, supondo-se que falta ligar hospitalidade ao amor- enigma que vamos deixar, por enquanto, um pouco de lado): como te chamas? diga-me teu nome, como devo chamar-te, eu que te chamo, que quero chamar-te pelo nome? como vou chamar-te? É assim também que se dirige, ternamente, às crianças ou aos amados. Ou será que a hospitalidade começa pela acolhida inquestionável, num duplo apagamento, o apagamento da questão e do nome? É mais justo e mais amável perguntar ou não perguntar? chamar pelo nome ou sem o nome? dar ou aprender um nome já dado? Oferece-se hospitalidade a um sujeito? a um sujeito identificável? a um sujeito identificável pelo nome? a um sujeito de direito? Ou a hospitalidade se torna, se dá ao outro antes que ele se identifique, antes mesmo que ele seja (posto ou suposto como tal) sujeito, sujeito de direito e sujeito nominável por seu nome de família, etc.? (DERRIDA, 2003, p. 27) [grifos do autor].

Em um de seus ensaios, Yoko Tawada aborda a concepção de hospitalidade no Japão e na Alemanha, associando-a a situações nas quais o acolhimento deveria ser a postura evidente:

A noção de que um hóspede não tem direitos não é surpresa para a história japonesa. Ainda hoje não é algo natural aceitar refugiados no país. Na Alemanha, a expressão contraditória “trabalhador convidado” [*Gastarbeiter*]⁹, para imigrantes convidados a trabalhar no país, foi inventada e esquecida. A palavra “refugiados”, conserva temerosamente em si o momento da fuga. Não se trata, de forma alguma, de ser hóspede (TAWADA, 2012, p. 93¹⁰).

E acrescenta ainda:

Ser um hóspede (客) significa ser um objeto (客体). Na língua japonesa, não havia palavras para sujeito e objeto. Assim, foi necessário criar novas palavras a partir de ideogramas chineses. A palavra usada para “sujeito”, *shutai* (主体), compõe-se do símbolo para “hospedeiro” (主) e do símbolo

⁹ Em português, traduz-se normalmente a expressão *Gastarbeiter* por “trabalhador imigrante”, mas uma tradução literal para o termo seria “trabalhador convidado”.

¹⁰ Do alemão: *Der Gedanke, dass ein Gast eigentlich keine Rechte hat, ist keine Überraschung für die japanische Geschichte. Heute noch gibt es keine Selbstverständlichkeit, Flüchtlinge ins Land aufzunehmen. In Deutschland wurde das widersprüchliche Wort »Gastarbeiter« für die Gäste, die zum Arbeiten eingeladen sind, erfunden und wieder vergessen. In dem Wort »Flüchtlinge« ist das Moment des Flüchtens ängstlich erhalten. Vom Gast-Sein ist nicht die Rede* [tradução minha].

para “corpo” (体). O sujeito, para mim, é o corpo do hospedeiro. O objeto, por outro lado, assemelha-se ao corpo do hóspede (TAWADA, 2012, p. 94¹¹).

A hospitalidade absoluta, incondicional, oferece ao outro sua própria essência, “sem pedir a ele nem seu nome, nem contrapartida, nem preencher a mínima condição” (DERRIDA, 2003, p. 69), rompendo, assim, com a desigualdade que Yoko Tawada denuncia no excerto acima bem como com os laços contratuais daquela hospitalidade histórica, descrita por Benveniste (1973):

a hospitalidade absoluta deve romper com a lei da hospitalidade como direito ou dever, com o “pacto” da hospitalidade. Em outras palavras, a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e que eu dê não só ao estrangeiro (com um nome de família, com o estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe ceda lugar, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto) nem mesmo seu nome (DERRIDA, 2003, p. 23-25).

Não se trata de um gesto evidente, como não é evidente a serenidade na relação entre hóspede e hospedeiro. No hospedeiro, permanece latente a angústia de ser invadido pelo outro; no hóspede, a de não ser aceito, ser maltratado, rejeitado e abandonado quando se encontra em situação de grande vulnerabilidade. Essa relação complexa e friccional se traduz no conceito de “hostipitalidade” proposto por Derrida, com base nas argumentações de Benveniste, que relaciona a hospitalidade à hostilidade e ao poder. Enquanto a hostipitalidade significa permitir, tolerar a estadia do estrangeiro, do exilado, a hospitalidade significa acolher o outro incondicionalmente.

A hospitalidade, portanto, implica aceitar o risco de não haver qualquer garantia, pois o outro, o hóspede que pode chegar e ir embora sem aviso, esquiva-se a qualquer perspectiva calculada, a qualquer expectativa em relação a suas ações e posições. Não se pode estimar o que ele traz consigo nem o que ele deixa quando se vai. Mesmo conhecendo seu nome e sua origem, não há como determinar os efeitos da sua estadia (SIMMEL, 1908).

O hóspede no conto de Yoko Tawada

No conto “Um hóspede” [*Ein Gast*], Yoko Tawada expõe a carga histórica, social, política e emocional que o sujeito enfrenta em diversas formas de exílio: político, geográfico,

¹¹ Do alemão: *Ein Gast* (客) zu sein, heißt ein Objekt (客体) zu sein. In der japanischen Sprache gab es keine Begriffe für das Subjekt und das Objekt. So schaffte man neue Wörter aus chinesischen Ideogrammen. Das Wort für »Subjekt«, »Shutai« (主体), besteht aus dem Zeichen für »Gastgeber« (主) und dem für »Körper« (体). Also ist das Subjekt für mich der Körper des Gastgebers. Das Objekt hingegen sieht aus wie der Körper des Gastes [tradução minha].

físico, linguístico. Nesse conto, como em muitas de suas obras, ecoam as palavras de Derrida – ciente de jamais possuir a única língua na qual se expressa: “Ora jamais esta língua, a única que assim estou votado a falar, enquanto falar me for possível, e em vida e na morte, jamais esta língua única, estás a ver, virá a ser minha. Nunca na verdade a foi” (DERRIDA, 2001, p. 14). Ecoam também as palavras de Celan – filho judeu da língua alemã: “minha língua materna é a língua dos assassinos de minha mãe” (CELAN apud CAMILO DE OLIVEIRA, 2008, n. p.).

Um dos poemas de Celan (1985, p. 47) chama-se, justamente, “O hóspede”:

Bem antes da noite
te visita alguém que saudou o obscuro.
Bem antes do dia
ele acorda
e ativa, antes de partir, um sono,
um sono ressoando passos:
ficas a ouvi-lo mensurar distâncias,
e é bem lá que lança tua alma.

Um hóspede que aparece em plena luz do dia, embora sua presença, seus gestos, suas atitudes remetam à escuridão. No meio da noite, ele se vai sem acordar aquele que o hospeda, mas, ao contrário, levando este a um sono profundo, tão profundo que desfaz a distância entre o sonhado e o vivido: um limiar entre mundos. O limiar de Celan, limiar presente também na obra de Yoko Tawada e, ainda, o limiar que define o espaço ocupado por esse hóspede, sempre entre o próprio e o alheio:

(1) O otorrino, doutor Mettinger, deixou a porta entreaberta e ficou esperando que eu entrasse na sala. Assim como todos os outros médicos que já haviam me atendido nesta cidade, ele também queria falar a sós comigo, por trás de uma porta fechada, como se eu tivesse alguma doença e ninguém além dele pudesse saber disso. Fiquei parada no limiar da porta sem conseguir dar nem um passo adiante, embora eu já tivesse me acostumado um pouco a ficar sozinha em uma sala com um homem desconhecido, pois, nesta cidade, até as fruteiras e peixarias têm portas que as separam da vida nas ruas (TAWADA, 2014, p. 102-104¹²).

Para Roberts (2017), esse limiar, presente em “Um hóspede” e em muitas obras de Yoko Tawada, funciona como uma linha de demarcação entre o Ocidente e o Oriente e

¹² Do alemão: *Der Ohrenarzt, Herr Mettinger, hatte die Tür halb geöffnet und wartete darauf, dass ich zu ihm ins Zimmer kam. So wie alle anderen Ärzte in dieser Stadt, die mich schon einmal behandelt hatten, wollte auch er hinter einer geschlossenen Tür ganz allein mit mir reden, als hätte ich eine Krankheit, vor der kein anderer Mensch außer ihm erfahren dürfe. Ich blieb vor der Schwelle stehen und konnte keinen Schritt weitergehen, obwohl ich mich schon ein wenig daran gewöhnt hatte, mit einem fremden Mann allein in einem Raum zu sein, denn in dieser Stadt haben sogar Gemüse- oder Fischläden Türen, die sie vom Straßenleben trennen [tradução minha].*

sugere tanto a perspectiva ocidental sobre o Oriente quanto a perspectiva do outro, o exilado, o hóspede sobre suas experiências no Ocidente. Contudo, pode-se interpretar o limiar, assim como o portal – noções recorrentes na obra de Yoko Tawada –, como um espaço que representa abertura a novas possibilidades (BRANDT, 2007).

Esse limiar é marcado ainda pela língua. “O convite, a acolhida, o asilo, o albergamento passam pela língua ou pelo endereçamento ao outro. [...] a língua é hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 117 – grifos do autor). Acolher o outro em sua própria língua significa descobrir nas palavras e através delas outra leitura do mundo, outras perspectivas. Significa colocar em prática o que Paul Ricoeur chama de “hospitalidade na língua” [*l'hospitalité langagière*] (RICŒUR, 1999, p. 16): deixar que o outro viva em sua língua, acolhê-lo e acolher sua língua em toda sua estranheza, sem tentar domá-la, assimilá-la, convertê-la – sem obrigá-la ao exílio.

Segundo Piglia (2004), um conto se constrói em torno de uma história que não é contada de forma explícita. Escondida sob a história narrada na superfície, oculta-se outra: a história que o conto realmente quer contar. Em “Um hóspede”, a narrativa superficial conta as experiências e percepções, por vezes insólitas, de uma japonesa que vive na Alemanha, tematizando as consequências do deslocar-se para fora da sua língua primeira. Já a narrativa oculta trata da hospitalidade, da aceitação e do acolhimento ao outro que se encontra, de alguma forma, exilado.

No conto, a protagonista compra um áudio-romance e a voz que narra a história se transforma em uma saída do exílio que a protagonista experimenta e que é representado pela língua alemã e pelo alfabeto romano – elementos com os quais ela trava uma batalha constante quando tenta ler um texto:

(2) Uma voz feminina começou a ler o romance. Depois de algum tempo, percebi que eu me encontrava em meio ao cenário do romance. Embora o enredo não me interessasse nem um pouco, eu entrei no romance como alguém entra acidentalmente numa casa sem porta ou paredes. Não vi nenhum limiar ante o qual eu pudesse refletir se queria ou não entrar. [...] Desde que moro aqui, nunca mais consegui entrar em um romance. Eu leio e leio, mas o alfabeto nunca desaparece da frente dos meus olhos – ele permanece como se a língua estivesse atrás das grades [...] (TAWADA, 2014, p. 109-111¹³).

¹³ Do alemão: *Eine weibliche Stimme begann, den Roman vorzulesen. Nach einer Weile bemerkte ich, dass ich mich mitten in der Landschaft des Romans befand. Obwohl die Handlung mich gar nicht interessierte, trat ich in den Roman hinein, wie man aus Versehen ein Haus ohne Tür und Wände betritt. Ich hatte keine Schwelle bemerkt, vor der ich mir hätte überlegen können, ob ich hineingehen will oder nicht. [...] Seitdem ich hier lebe, ist es mir noch nie gelungen, in einen Roman hineinzutreten. Ich lese und lese, aber das Alphabet verschwindet nie vor meinen Augen, sondern es bleibt wie ein Gitter [...]* [tradução minha].

O excerto acima proporciona ainda outra relação com Paul Celan e seu poema *Sprachgitter* [Língua atrás das grades]: o dígrafo ‘tt’ da palavra *Gitter* [grade] reforça visualmente a noção de emprisionamento, de clausura.¹⁴ Em português, o encontro consonantal ‘gr’ em “grade” poderia provocar, em um falante japonês, uma espécie de emprisionamento sonoro – característico do exílio linguístico. Yoko Tawada discute sua dificuldade com a pronúncia de palavras nas quais as consoantes se encontram sem o amparo de uma vogal em várias obras, como ilustra o seguinte excerto:

Mas, para mim, isso é organicamente impossível. Se o ‘n’ não for seguido por uma vogal, é impossível atrair a língua para a frente. Portanto, por exemplo, não posso dizer ‘vontade’ [...]. Se ao menos houvesse um ‘o’ ali no meio! Eu poderia dizer ‘vonotade’ sem esforço. E porque não posso ter uma ‘vonotade’ em vez de uma vontade? Se um dia eu não precisar mais do ‘o’, posso largá-lo. Até lá, vou manter minha vonotade (TAWADA, 2016, n. p.¹⁵).

A análise de “Um hóspede” evoca as seguintes questões: quem é esse hóspede? “Um substantivo? Um nome? Uma coisa? Um homem? Uma mulher?” (BARTHES, 2002, p. 17¹⁶). Inicialmente, o hóspede parece ser a voz intrusa e estranha do áudio-romance que se apossara da casa e do corpo da personagem japonesa, como ilustram os seguintes excertos:

(3) “Eu não estou com visitas, mas às vezes uma mulher aparece aqui de repente e... Quer dizer, não é uma mulher, é apenas a voz de uma mulher. Porque a voz consegue penetrar em qualquer lugar e...”
 “Uma mulher?” Perguntou ele desconfiado.
 “Não. Uma voz, não uma mulher” (TAWADA, 2014, p. 113¹⁷).

(4) Lutar contra uma doença, parecia-me falta de respeito. Já que ela estava ali, era preciso aceitá-la com consideração. Por vezes, eu tentava considerar aquela voz também como uma doença e me comportava de acordo. Mas, ao contrário de outras doenças, eu não desejava que um dia ela me deixasse definitivamente (TAWADA, 2014, p. 129¹⁸).

¹⁴ Yoko Tawada faz referência ao dígrafo ‘tt’ em outro poema de Celan no ensaio “Die Krone aus Gras: Zu Paul Celans ‘Die Niemandrose’” [“A coroa de grama: para “A rosa de ninguém”, de Paul Celan”] (cf. PAVAN, 2019).

¹⁵ Do alemão: *Aber es ist für mich organisch nicht möglich. Wenn dem »n« kein Vokal folgt, ist es unmöglich, die Zunge nach vorne zu locken. Daher kann ich zum Beispiel nicht »Wunsch« sagen [...]. Wenn bloß ein »o« dazwischen stehen würde! »Wunosch« könnte ich mühelos sagen. Also warum sollte ich nicht einen »Wunosch« haben anstatt eines Wunsches? Wenn ich eines Tages das »o« nicht mehr brauche, kann ich es fallen lassen. Bis dahin werde ich meinen Wunosch behalten* [tradução minha].

¹⁶ Do inglês: *A noun? A name? A thing? A man? A woman?* [tradução minha].

¹⁷ Do alemão: *Ich habe keinen Besuch, aber es passiert mir manchmal, dass eine Frau plötzlich da ist und ... ich meine nicht eine Frau, sondern eigentlich nur die Stimme einer Frau. Weil die Stimme überall eindringen kann und ..*

Eine Frau?, fragte er misstrauisch noch.

Nein, eine Stimme, nicht eine Frau [tradução minha].

¹⁸ Do alemão: *Gegen eine Krankheit zu kämpfen erschien mir respektlos. Wenn sie schon da war, musste man sie auch aufmerksam aufnehmen. Manchmal versuchte ich, jene Stimme ebenfalls als eine Krankheit zu*

Contudo, outras personagens, que se comportam de forma igualmente estranha, e até intrusiva, começam a surgir no texto. Destas, destacam-se o vizinho da protagonista, Z, e o dono do romance em formato impresso, Simon.

A chegada de Simon está relacionada à procura da protagonista pelo romance em sua concretude – sua forma impressa, pois ela acredita que essa concretude fará com que pare de ouvir a voz que narra o romance. Embora tenha procurado por alguém que possuísse o livro impresso, a protagonista não convida Simon para permanecer com ela, queria apenas comprar o livro. Ele, contudo, permanece em sua casa sem ter sido realmente convidado a ficar:

(5) “Continue lendo. Você queria ler este romance, não é mesmo? Eu posso ficar aqui até que você tenha terminado de lê-lo. A única coisa, como já havia lhe dito, é que não posso vendê-lo – por causa das impressões digitais. [...] Ele continuou sentado ali tranquilamente e volta e meia repetia: Você pode ler o livro até o fim sem pressa. Eu fico aqui até que você termine” (TAWADA, 2014, p. 134¹⁹).

Tanto a voz quanto Z e Simon entram na vida da protagonista, permanecendo em sua casa sem convite: visitas imprevisíveis, hóspedes inesperados.

Como observa Köhler (2006), a noção de “hóspede” está associada a uma situação passageira, “pensa-se em uma figura que está visitando um lugar não familiar, ou seja, que vai ficar por um período limitado de tempo e só estará presente “transitoriamente”, por assim dizer” (KÖHLER, 2006, p. 162²⁰) [grifos da autora]. Essa transitoriedade é bem marcante nas figuras de Z e de Simon e mesmo na voz do áudio-romance.

Contudo, quando se considera a noção de hospitalidade – e, conseqüentemente, de hóspede – proposta por Derrida (2003), ampliam-se as perspectivas em relação ao “hóspede” do conto. Ela mesma, a protagonista japonesa que vive na Alemanha, que experimenta – e estranha – a língua e os costumes daquele país e que, em momento algum, confia-nos seu nome, pode também ser o hóspede, mesmo que em nenhum lugar do texto se discuta a transitoriedade da sua estadia.

betrachten, und verhielt mich entsprechend. Aber anders als bei anderen Krankheiten wollte ich nicht, dass sie mich eines Tages endgültig verließ [tradução minha].

¹⁹ Do alemão: *Lesen Sie weiter. Sie wollten doch gerne diesen Roman lesen. Ich kann so lange hier bleiben, bis Sie ihn durchgelesen haben. Nur, wie gesagt, ich kann Ihnen das Buch nicht verkaufen, wegen der Fingerabdrücke. [...] Er saß ruhig da und wiederholte immer wieder: Sie können das Buch in Ruhe zu Ende lesen. Ich bleibe hier, bis Sie fertig sind* [tradução minha].

²⁰ Do alemão: *man denkt an eine Figur, die an einem fremden Ort zu Besuch ist, d. h. eine begrenzte Zeit verweilen und gewissermaßen nur <übergangsweise> zugegen sein wird* [tradução minha].

Através de sua escrita exofônica, Yoko Tawada abandona espaços fixos e predeterminados, percebendo e acolhendo o outro – o hóspede, o estranho – sem importar quem ele seja, sem importar a extensão da sua permanência e, sobretudo, sem obrigá-lo ao exílio.

Considerações finais

Acolher o outro exilado significa romper com estereótipos e mitos que provocam a profunda distância entre exílio e hospitalidade. A obra de Yoko Tawada pratica esse rompimento. Talvez exatamente por escrever em duas línguas e inserir-se em dois contextos nacionais em que o mito de uma nação monolíngue e homogênea está profundamente enraizado, ela sinta um impulso de abalar a língua e provocar terremotos que lhe abram fendas. Assim, cria um espaço que aponta para uma visão mais ampla e mais fluida do fazer literário, característico da sua escrita: “[...] o espaço entre duas línguas não é um entre lugar, é o espaço concreto, no qual a literatura é escrita” (TAWADA apud SAALFELD, 2016, n. p.²¹). Yoko Tawada escolhe permanecer nessa fenda, na fronteira, no espaço entre as línguas, entre culturas, entre definições rígidas.

A hospitalidade pressupõe incondicionalidade: abrir as portas do lar, abrir-se para aquele que vem de fora – que não foi convidado, que não é esperado, que desacomoda: totalmente imprevisível. Sem julgar sua classe, sua etnia, seu gênero, se vem do leste ou do oeste. Sem esperar que diga seu nome, que comprove sua ascendência e sua identidade, que exponha sua história. A hospitalidade significa não deixar que o hóspede permaneça no limiar da porta, sem saber se entra ou se vai embora. Além disso, a hospitalidade reinventa a língua, as relações, as culturas, porque está aberta a outras formas de perceber a alteridade.

Em “Um hóspede”, a narrativa oculta (PIGLIA, 2004) insurge-se contra a discriminação, o preconceito, a violência, o silenciamento da voz do outro e leva o leitor ao encontro da alteridade inscrita na prática literária de Yoko Tawada, parte indivisível da escrita e da escritora, do sujeito e do objeto. Uma escrita exofônica que oferece – e reclama – um acolhimento incondicional.

²¹ Do alemão: [...] *der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem die Literatur geschrieben wird* [tradução minha].

Referências

- ARENS, Hiltrud. Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological reflections in works by Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, Doug (Org.). **Voices from Everywhere**. Plymouth: Lexington Books, 2007. E-book.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BENVENISTE, Emile, **Indo-European Language and Society**. Trad. Elizabeth Palmer. Coral Gables: University of Miami Press, 1973.
- BRANDT, Bettina. The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yoko Tawada's Writings. In: SLAYMAKER, Doug (Org.). **Voices from Everywhere**. Plymouth: Lexington Books, 2007. E-book. 2007.
- CAMILO DE OLIVEIRA Mariana. Catástrofe e sublimação na poesia de Paul Celan: apontamentos sobre uma dor que dorme com as palavras. **Psychê**. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000200005#5a. Acesso em: 02 Abr. 2020.
- CELAN, Paul. **Hermetismo e Hermenêutica: Paul Celan: Poemas** Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.
- DERRIDA, Jacques. La lengua no pertenece. Entrevista con Évelyne Grossman. **Diario de Poesía**, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Entrevistado por Anne Dufourmantelle. Trad. Antonio Romane. In: **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.
- ETTE, Ottmar. A transarealidade das literaturas do mundo. América Latina entre Europa, África, Ásia e Oceania. Trad. Cláudia Fernanda Pavan. In: NEUMANN et al. (Org.). **Arquipélagos. Estudos de Literatura Comparada**. Porto Alegre: Ed. Bestiário, 2018.
- ETTE, Ottmar. **ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.
- IVANOVIC, Christine. Exophonie, Echophonie: Resonanzkörper und polyphone Räume bei Yoko Tawada. In: IVANOVIC, Christine. **Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch**. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008, p. 223-247.
- KÖHLER, Sigrid G. **Körper mit Gesicht: rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts**. Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2006.
- PAVAN, Cláudia F. As vozes que habitam a obra de Yoko Tawada: uma tradução comentada do "conto" Ein Gast. 2019. Dissertação (mestrado em estudos literários). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 111 p., 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/201528/001104649.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RICŒUR, Paul. Le paradigme de la traduction. **Esprit** (1940-), p. 8-19, 1999.
- ROBERTS, Lee M. Critique of Japan as an East-West Literary Hybrid in Yoko Tawada's Kafka Kaikoku. **Foreign Language Education Research**, v. 20-21, 2017.
- ROLNIK, SUELY. Episódios do Sul: Quando as palavras se deslocam do inconsciente colonial. **Revista Humboldt**, 2017.
- SAALFELD, Lerke von. Yoko Tawada: Im Bann der Sprache. **Daad.de**, 2018. Disponível em: <https://www.daad.de/der-daad/daad-aktuell/de/50423-yoko-tawada-im-bann-der-sprache/>. Acesso em: 05 jun.. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria. **Revista eletrônica do NIEJ/UFRJ**, 2010.

SIMMEL, Georg. **Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung**. Berlin: Duncker & Humblot, 1908.

TAWADA, Yoko. Dejima – Die Seefahrt der Sprachen. II. Poetikvorlesung. In: GUTJAHR, Ortrud (Org.). **Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012.

TAWADA, Yoko. Ein Gast. In: TAWADA, Yoko. **Wo Europa anfängt & Ein Gast**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2014.

TAWADA, Yoko. **Ekusofonii: bogo no soto he deru tabi**. Tóquio: Iwanami, 2003.

TAWADA, Yoko. Zungentanz. In: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**. Literarische Essays. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 2016 - E-book.

TYERNEY, Robin Leah. **Japanese literature as world literature: visceral engagement in the writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) University of Iowa. Iowa, 253 p., 2010. Disponível em: <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1935&context=etd>. Acesso em: 14 mai. 2020.

As relações intermediáticas entre o romance *Das nackte Auge*, de Yoko Tawada, e o filme *Repulsion*, de Roman Polanski

Thaís Gonçalves Dias Porto¹

Natalia Corrêa Porto Fadel Barcellos²

Resumo: Yoko Tawada é um dos nomes mais importantes da Literatura Contemporânea. Seu projeto literário trata das questões acerca da identidade através do processo de estranhamento. Em *Das nackte Auge* tem-se uma jovem garota vietnamita, cujo nome nunca é revelado, que, por conta de um engano, desembarca na cidade de Paris. Ela não fala francês e se vê incapaz de compreender o meio estrangeiro que a cerca. No entanto, encontra no cinema, mais especificamente nas personagens de Catherine Deneuve, um local de refúgio e identificação. Cada capítulo trata de um filme cuja narrativa progressivamente se mistura e influencia a narrativa da personagem. Já no primeiro capítulo, *Repulsion*, uma referência ao filme de Roman Polanski, pode-se perceber diversos elementos comuns à obra fílmica e de fundamental importância na construção de *Das nackte Auge*. Tal construção intermediática é apresentada com o objetivo de suscitar questões acerca do sujeito contemporâneo e seu olhar (desnudado) sobre o estranho, o estrangeiro.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; cinema; identidade; intermedialidade.

Zusammenfassung: Yoko Tawada ist ein der wichtigsten Namen der deutschen zeitgenössischen Literatur. Ihr literarisches Projekt handelt um Identität durch Verfremdung. Im Werk "Das nackte Auge" geht es um ein junges vietnamesisches Mädchen, dessen Name nicht verraten wird. Aufgrund eines Irrtums mit dem Zug kommt sie in Paris an. Sie spricht kein Französisch und versteht die fremde Umgebung nicht, aber findet in den Filmen, und zwar in den von Catherine Deneuve gespielten Figuren, einen Ort der Zuflucht und Identifikation. Jedes Kapitel beschäftigt sich mit einem Film, dessen Erzählung die Geschichte der Hauptfigur des Romans allmählich beeinflusst. Im ersten Kapitel *Repulsion*, eine Anspielung auf den Film von Roman Polanski, kann man schon viele Elemente aus dem filmischen Werk erkennen, die wichtig für die Struktur des Romans sind. Eine solche intermediale Konstruktion wird im Roman vorgestellt, um Fragen über die Identität des Individuums der Gegenwart und seine (nackte) Sicht über die Fremde zu stellen.

Schlüsselwörter: Gegenwartsliteratur; Film; Identität; Intermedialität.

INTRODUÇÃO

A relação estabelecida entre a literatura e o cinema pode ocorrer como referência, inspiração, complemento ou diferentes leituras acerca de uma mesma temática. Muitos foram os teóricos que procuraram identificar e classificar a maneira como mídias distintas podem ser mutuamente trabalhadas. Dentro da literatura contemporânea é possível notar uma tendência no estabelecimento das relações intermediáticas. Um

¹ Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. thagporto@gmail.com.

² Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas na Área de Alemão na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) <https://orcid.org/0000-0003-3431-2224>

excelente exemplo é *Das nackte Auge* (2004), “O Olho Nu”, ainda sem tradução para a língua portuguesa, da japonesa Yoko Tawada. O livro conta a história de uma vietnamita que vive como imigrante ilegal na cidade de Paris. Cercada de um mundo completamente estranho e amedrontador, a personagem encontra refúgio nas salas dos cinemas parisienses, mais especificadamente nos filmes em que atuou a atriz francesa Catherine Deneuve, que servem como títulos dos capítulos do romance. Com o transcorrer da história, a narrativa de *Das nackte Auge* mistura-se e confunde-se com as narrativas dos filmes citados. Tal processo dá-se de forma progressiva, contudo já no primeiro capítulo é possível identificar diversos elementos do longa *Repulsion* (Repulsa ao Sexo) do diretor Roman Polanski, que permearão todo o romance, configurando-se assim como uma importante passagem para se compreender não somente a obra em questão, como também seu processo de hibridização midiática.

O presente trabalho pretende demonstrar, a partir da análise deste primeiro capítulo do romance e do longa-metragem contemplado, como tais processos intermediários, tão significativos na produção contemporânea, participam da elaboração da narrativa da obra literária, acentuando os questionamentos acerca da fragmentação da identidade e do sentimento de não pertencimento.

Contemporaneidade na Literatura

Antes de classificar uma obra como contemporânea, é preciso entender a complexidade que o termo carrega. Karl Erik Schøllhammer (2010, p.9) compreende o contemporâneo como intempestivo, já que a atualidade é representada através de uma inadequação, estranheza, que torna possível o reconhecimento de zonas marginais e obscuras do presente, de modo a “quebrar sua coluna vertebral”, não podendo, assim, oferecer repouso ou conciliação, o que torna o passado perdido e o futuro utópico. Há ainda, segundo o autor (SCHØLLHAMMER, 2010, p.107-108), a ficcionalização do material vivo como “um recurso de extração de uma certa verdade”, que semeia a “dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do eu narrativo”, bem como a existência de uma “narrativa errática”, cujo ‘eu’ transita por uma geografia incerta, sem território definido.

Outro teórico que escreve sobre o tema é Suman Gupta (2012, p.36), que entende o contemporâneo como um campo vasto e determinado, uma vez que se têm intensificadas as referências e conexões entre textos literários devido à circulação cada vez mais fluida,

ágil e ampla entre idiomas e territórios. O autor (2012, p.141-142) também lembra que o termo identidade, apesar de continuar carregando o conceito convencional de identificação através de documentos oficiais, evoca a questão da identidade por meio do pertencimento a determinados grupos e pela relação entre os grupos, de forma a estabelecer tal questão não somente como um assunto político, mas também social.

Gupta ainda discute (2012, p.85) a potencialização da interferência por parte do próprio leitor na obra literária através, por exemplo, de *blogs* que escrevem sobre livros ou até mesmo as chamadas *fanfictions*, em que os fãs de obras literárias criam novas histórias inspiradas em suas narrativas prediletas. Esse tipo de construção colaborativa possibilita o desdobramento de uma obra em outras plataformas, criando o que se chama de universo expandido. Tal conceito de transmídia foi apresentado por Jenkins (2009, p.138-139) como uma das principais características da cultura de convergência, que, segundo o autor (JENKINS, 2009, p.325), “[...]representa uma mudança de paradigma – um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais[...]”. Do mesmo modo, Flávio Carneiro (2005) aponta para o discurso contemporâneo como aquele cuja produção exige a apropriação de elementos midiáticos que propiciam a aproximação entre a chamada “alta” e a “baixa” cultura, ou “cultura de massa”.

Literatura Alemã Contemporânea

Além dos aspectos já mencionados, a literatura alemã contemporânea apresenta diversas particularidades. Wolfgang Emmerich (2006, p. 114) escreveu sobre o “campo amplo” dessa literatura, devido às inúmeras e cada vez mais frequentes novas publicações de novos autores, de modo a ressaltar a importância da delimitação desse território. Emmerich (2006, p.126-128) também lembra da pluralidade de cenas existentes na literatura alemã contemporânea através de quatro diferentes grupos: a geração midiática (com, por exemplo, o livro *Autopol* do autor de origem búlgara Ilija Trojanow, que se utilizou da internet para compor o romance); novos lugares onde se pode articular o discurso e informar o público (como na televisão a cabo ou nos *talkshows*); a independência feminina (através de escritoras como Judith Hermann e Jana Hensel); e, por fim, os imigrantes, mais especificamente, a literatura produzida por esses sujeitos (como o turco Aras Ören e a japonesa Yoko Tawada).

Richard Kämmerlings (2011, p.199-200) ressalta a importância do ano de dois mil e dez, quando diversos fatos mobilizaram todo o mundo e promoveram mudanças significativas para o futuro da sociedade, tais como: o lançamento do *IPad*, que modificou a forma como as pessoas consumiam música e informação; o lançamento do *Google Street View*, permitindo o acesso de qualquer sujeito a qualquer lugar do mundo dentro de sua própria casa; e, por fim, o escândalo do *Wikileaks* de Julian Assange. Desta forma, pode-se afirmar que se trata de um ano em que muito se discutiu tanto a respeito da esfera do privado e do público, como também sobre identidade, questões frequentemente abordadas na produção contemporânea. O autor ainda escreve (2011, p.18) sobre a diferença entre a *Weltliteratur* (literatura mundial), que seria *Erfahrungersatz*, ou seja, em que o aprendizado ocorre através de experiências que não necessariamente precisam ser vividas pelo leitor; e a *Gegenwartsliteratur* (literatura contemporânea), que seria *Erfahrungsdeutung*, isto é, em que a experiência deve ser vivida de modo a evidenciar a importância de sua interpretação.

Diante de todos esses autores, é possível compreender a complexidade em definir e categorizar tal literatura frente à tamanha pluralidade nesse tipo de produção. No entanto, Fadel (2012, p.51) aponta a intermedialidade como um aspecto definidor e influenciador dessa literatura. Irina Rajewsky (RAJEWSKY, 2002 *apud* PRÄBER, 2013, p.112) coloca a intermedialidade como um fenômeno de transposição de fronteiras entre diferentes mídias que, basicamente, divide-se em três grupos principais: a combinação de mídias (como os foto-romances de W.G. Sebald, óperas e filmes), a troca de mídia (como a adaptação fílmica de obras literárias) e, por último, as referências intermediárias, presente no romance em questão.

Yoko Tawada

Tawada é japonesa, mas mora na Alemanha desde 1982, quando se mudou para Hamburgo para estudar Germanística e lá se fixou durante toda sua carreira. A autora tem recebido grande destaque não somente no meio acadêmico, como também no meio literário, com sua obra escrita e publicada tanto em alemão como em japonês. Foi convidada como escritora visitante nas universidades de Basel em 2001, de Tours em 2006, de Washington em 2008, de Stanford e Cornell em 2009, da Sorbonne em 2012 e, mais recentemente, em 2015, na Deutsches Haus da Universidade de Nova Iorque com

uma cadeira especial do DAAD em poética contemporânea.³ Segundo Gamlin, a escritora japonesa é um dos nomes mais importantes da literatura contemporânea alemã:

Ela é uma extraordinária cidadã do mundo que transita facilmente entre continentes, culturas e línguas, e que, portanto, desenvolveu uma consciência intercultural impressionante exprimida através de um estilo verdadeiramente único.⁴ (Gamlin, 2012, p. 39)

Além de romances, Tawada também escreve poesia, teatro e participa de intervenções artísticas. Isto é, ela transita não somente fisicamente entre diferentes países e continentes, mas também linguística e textualmente, entre idiomas e formas, demonstrando, assim, sua tamanha versatilidade. Tawada ganhou diversos prêmios importantes, como o prêmio Adelbert von Chamisso, da Fundação Robert Bosch, que premia escritores estrangeiros que escrevem em língua alemã, e em 2016 recebeu o prêmio Kleist de literatura alemã.

A escritora possui uma extensa produção, com 24 livros publicados em língua alemã e 30 obras publicadas em língua japonesa⁵. Algumas delas, tanto em alemão como em japonês, possuem tradução para o sueco, espanhol, francês e inglês, dentre elas o romance *Das Nackte Auge*.

Devido à essa bagagem multicultural, Tawada é questionada em uma sessão na Deutsches Haus da Universidade de Nova York⁶ sobre o local onde ela de fato sente-se em casa. A autora responde que, para ela, sua casa é onde estão ela e as pessoas que ela conhece e com quem compartilha seus interesses. Sobre essa transculturalidade, Kraenzle (2005, p.14) escreve que a escritora ultrapassa a mobilidade apenas virtual, focando seu trabalho na linguagem, pois a transposição de barreiras linguísticas pode significar uma mudança mais radical do que um mero deslocamento físico. Tais deslocamentos são entendidos por Blume (2014, p.70) como uma forte marca da contemporaneidade, que resultam justamente dessa transculturalidade. Segundo a autora

³ Informação retirada do site oficial da autora. Disponível em: http://yokotawada.de/?page_id=5. Acesso em 15 Jun 2020.

⁴ “She is an extraordinary citizen of the world who moves effortlessly between continents, cultures, and languages, and who thus developed an impressive intercultural awareness expressed in truly unique style.” (Gamlin, 2012, p. 39) [Minha tradução]

⁵ Informação retirada do site oficial da autora: http://yokotawada.de/?page_id=5 Acesso em 15 Jun 2020.

⁶ TAWADA, Yoko. Magnificent Strangeness: An Evening with Yoko Tawada and Rivka Galchen, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xF05nPOcUEk> Acesso em: 30 Jan 2017.

(2014, p.68), muito tem se discutido na última década acerca dos conceitos de inter, multi e transculturalidade, sendo este compreendido pelo filósofo Wolfgang Iser (1999) como uma valorização da interação, da hibridização entre culturas, que se reflete na obra literária de Tawada, uma vez que os processos de tradução cultural são amplamente tematizados pela escritora. Para Gamlin (2012, p.39), Tawada combina em seu trabalho o folclore japonês, a filologia germânica e observações de viagem, transformando-os em uma complexa reflexão sobre o ser intercultural. Gamlin ainda cita Ursula März (März, 2005 *apud* Gamlin, 2012, p.41) que, por sua vez, acredita que Tawada constrói uma espécie de cultura de linguagem (*Sprachkultur*) que proporciona uma mudança cultural (*Kulturverwandlung*), não apenas uma mera comparação entre culturas. Para Gamlin (2012, p.42), a autora emprega a língua em um prisma que refrata e modifica a forma com que se cria o significado. Esse prisma pode ser entendido também através da metáfora dos óculos criada pela própria escritora e citada por Blume: “Tawada (1996a, p. 50) fala de um par de óculos japoneses de que ela necessitaria, para enxergar a Europa, muito embora, conforme declara, esses óculos sejam ‘(...) forçosamente fictícios e [tenham] de ser refabricados constantemente’”, isto é, “a visão já não seria mais japonesa, mas sim, traduzida ou reformulada pelo uso da nova língua”. (Blume, 2014, p.65)

Frequentemente ela escreve sobre os símbolos que, a partir de seu olhar oriental, ela encontra no ocidente. Rakussa (2011, p.70) assegura que Tawada utiliza-se dessa percepção de mundo através de símbolos, de desenhos, como ponto de partida para suas reflexões em seus textos literários. Na comunicação na Deutsches Haus, Tawada diz que, ao não compreender os símbolos, começa-se a interpretar os signos da cidade, de modo que eles se transformam em um texto. Ela entende essa leitura como uma chance de olhar para as letras não somente como algo que apresenta uma informação, mas também como uma observação das coisas que se vê, fazendo com que seu cérebro comece a ler o texto que chega até os olhos.

Quando questionada em uma entrevista (Heinrich-Böll-Stiftung 2009, p.83 *apud* Kurita, 2015, p.78) sobre sua opinião a respeito da “literatura de imigrantes” na Alemanha, Tawada afirma não acreditar fazer esse tipo de texto. O que diferencia a escrita de Tawada de outros escritores imigrantes é a grande flexibilidade no seu ponto de vista, fato que possibilita a sua constante mudança de identidade, de perspectiva. Além disso, segundo Kurita (Kurita, 2015, p.79), Tawada não se interessa exatamente pela língua em si, mas sim por esse meio termo entre dois idiomas, o que lhe permite não

se caracterizar nem como uma escritora japonesa, nem como uma escritora alemã. Durante a já mencionada sessão na Deutsches Haus, Tawada afirma procurar uma língua que não existe. Segundo ela, há um enorme espaço entre o alemão e o japonês, e é justamente nessa área que ela age.

O renomado diretor de cinema alemão Wim Wenders escreveu o prefácio de um dos livros de Tawada intitulado *Wo Europa Anfängt* (em português, “onde começa a Europa”). Em um trecho do prefácio, o renomado diretor alemão afirma que a escrita de Tawada:

Não se passa em Rotenburgo, em Hamburgo ou em Tóquio. Não se trata de um livro sobre a relação “Europa” versus “Ásia” ou vice-versa. Trata-se, na verdade, de um livro que nos chega de uma terra de ninguém, onde palavras, nomes, sinais não significam mais nada. Um lugar onde tudo é colocado em questão. Onde as únicas ações que importam são as ligadas à percepção, à assimilação, ao sentimento e à conexão com a experiência em si.⁷

Todas essas características que tornam a escrita de Tawada tão singular estão claramente presentes em *Das Nackte Auge*, em que ela extrapola os limites da mídia fílmica e literária ao se utilizar das películas para compor a narrativa do romance.

Sobre a Intermidialidade

Os processos intermediários de reordenação, reestruturação e reutilização apresentam-se, segundo Oliveira (2012, p.15-16), como uma entrada promissora para a compreensão do presente à medida em que se tem tal procedimento como um tipo de tradução que retoma a formulação de Kristeva sobre o nascimento da literatura como um “[...]mosaico de textos, de referências e criações anteriores, numa relação intertextual similar a do processo tradutório[...]

 (OLIVEIRA, 2012, p.54) que “[...]pode acumular camadas sucessivas de citações, superpondo leituras de releituras de releituras.” (OLIVEIRA, 2012, p.64)

É comum a associação entre o conceito de intermidialidade e adaptação. Stam problematiza essa visão apresentando diferentes concepções, tais como:

⁷ "Its not set in Rothenburg-on-the-Tauber, not in Hamburg or Tokyo. It is not a book about "Europe" versus "Asia" or the other way around. Rather, it is a book that comes to us from a no-man's-land where words, names, signs have no meaning anymore, a place where everything is put in question, and where the only actions that count are perceiving, taking in, feeling and relating the experience of it all." (Wenders, 2002, p. XIII in. Bernofsky, 2002) [Minha tradução]

[...] adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p.27)

O autor (2008, p.21) também fala em transtextualidade, nomenclatura proposta por Kristeva, que designa tudo aquilo que coloca o texto, seja de forma explícita ou implícita, em diálogo com outros textos, além de apresentar (2008, p.29) cinco tipos de relações transtextuais que evocam o dialogismo de Genette e a intertextualidade de Kristeva. O primeiro é a intertextualidade, criadora de um “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio ou alusão, cujo intertexto frequentemente não se mostra explícito, já que se assume o conhecimento prévio das referências. O segundo tipo é a paratextualidade, isto é, a relação entre a obra literária e seus paratextos, que são todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que podem tornar-se “virtualmente indistinguíveis dele.” (STAM, 2006, p.29-30) O terceiro tipo de intertextualidade de Genette é a metatextualidade, “[...] ou a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente.” (STAM, 2006, p.30). O quarto tipo é a architextualidade, “[...] ou as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto.” (STAM, 2006, p.32). Por fim, tem-se a hipertextualidade, em que se tem um hipotexto que, sob operações de seleção, ampliação, concretização ou realização, transforma, modifica, elabora ou amplia o hipertexto. (Stam, 2006, p. 33) Nesse sentido, Diniz (2005, p.44) afirma que “quanto maior e mais explícita for a hipertextualização de uma obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor.”

Segundo Rajewsky (2005, p.43-44), os estudos intermediários, desenvolvidos na Alemanha há bastante tempo, apenas mais recentemente ganharam força nos países de língua inglesa, especialmente nos estudos interartes, devido ao crescente interesse na solução de problemas que viabilizem novas possibilidades de se pensar e mostrar a partir de diferentes perspectivas de cruzamento de mídias e hibridizações, graças ao surgimento do que se convencionou chamar de novas mídias. Apesar dos diversos termos, como multimidialidade, plurimidialidade, crosmidialidade, inframidialidade, convergência midiática, integração midiática, fusão midiática, hibridização e etc., a autora (2005, p.44) afirma que as pesquisas buscam especificar o conceito de intermidialidade através de epítetos como transformacional, discursivo, sintético, formal, transmidial, intermidialidade

ontológica ou genealógica, intermedialidade primária ou secundária, ou a chamada configuração intermedial. No entanto, isso pode representar perigo, uma vez que tais conceitos podem resultar em imprecisões e equívocos. Diante disso, Rajewsky (2005, p.45) defende uma definição mais específica do que se entende por intermedialidade, de modo a situá-la em um espectro mais amplo.

Sendo assim, Rajewsky (2005, p.46-47) diferencia três concepções de intermedialidade: A primeira tem a ver com uma abordagem entre sincronismo e diacronismo, em que a intermedialidade é compreendida como uma condição fundamental ou categoria. Já no segundo ponto a intermedialidade é entendida como uma categoria crítica para a análise concreta de configurações ou produtos midiáticos individuais e específicos. A autora (2005, p.48-49) expõe nessa segunda categoria as concepções de diferentes teóricos, que partem do conceito de dialogismo de Bakhtin e a teoria de intertextualidade de Kristeva, como Sybille Krämer, para quem a intermedialidade é uma condição epistemológica de reconhecimento midiático. Já Gaudreault e Marion compreendem que o bom entendimento de um meio implica na sua relação com outras mídias, e, portanto, para eles, a intermedialidade pode ser encontrada em qualquer processo de produto cultural. Para W.J.T. Mitchell todas as mídias são misturas de mídias, o que resulta em uma qualidade intermedial por si só, predominantemente focada na mídia (digital) atual. Tem-se, então, Jay David Bolter e Richard Grusin, que também chegam à conclusão de que toda mediação é remediação, sendo a remediação um tipo específico de relação intermedial. O terceiro e último ponto opera no nível do fenômeno analisado, de modo que a designação ou não de um fenômeno particular como intermedial depende da disciplina da abordagem proveniente, seus objetivos correspondentes e o conceito (explícito ou implícito) que constitui o meio.

A abordagem de Rajewsky (2005, p. 50-51) leva em consideração uma variedade de alcance mais abrangente dos fenômenos que se distinguem segundo suas distintas qualidades intermediais na medida em que são propostas subcategorias de intermedialidade, sendo a primeira delas um tipo segundo um senso mais restrito de transposição midiática, que se refere à maneira como o produto midiático surge a partir de uma transformação de um produto existente ou de seu substrato em outro meio. Essa categoria é guiada pela produção, concepção genética de intermedialidade em que o texto original é a fonte de um novo produto midiático, cuja formação é baseada em uma mídia específica e na obrigatoriedade do processo de transformação midial. A segunda

categoria entende a intermedialidade sob um aspecto mais limitado de combinação midiática - a dita multimídia, mixmídia e intermídia. Segundo a autora (2005, p. 52) essa categoria é determinada pela constituição da constelação midiática de um produto, que é resultado da combinação de, pelo menos, duas mídias diferentes ou da articulação de formas de mídia. Por fim, Rajewsky (2005, p.52-53) apresenta a intermedialidade vista sob a perspectiva das referências intermidiáticas. Por exemplo: referências a um filme em textos literários através de evocação ou imitações de determinadas técnicas fílmicas, tais como zoom, transições ou montagem. Nessa categoria, as referências são compreendidas como estratégias que constituem significado e que contribuem para o sentido geral do produto midiático.

Algumas dessas operações podem ser claramente identificadas no primeiro capítulo de *Das nackte Auge* intitulado *Repulsion*.

Repulsion em Das nackte Auge

O filme *Repulsion* (Repulsa ao Sexo) do diretor Roman Polanski foi lançado em 1965 e é o primeiro da chamada trilogia do apartamento, seguido por *O Bebê de Rosemary* e *O Inquilino*. Nele tem-se Carol, interpretada por Catherine Deneuve, uma imigrante belga que vive em Londres com a irmã. Ela trabalha como manicure em um salão de beleza e vê-se obrigada a passar alguns dias sozinha enquanto a irmã viaja com o namorado. É durante esse período que a jovem passa por uma profunda crise de cunho psicológico. A personagem de Deneuve é apresentada como uma jovem que sofre de algum tipo de transtorno psíquico. Ela rói as unhas, mastiga seu cabelo, coça seu braço e limpa superfícies de forma sistemática, em movimentos bruscos e repetitivos. No entanto, nem a irmã, nem as colegas de trabalho são capazes de identificar esse comportamento como um problema de saúde.

O olhar de Carol é muito significativo no filme. Ela está quase sempre olhando para o chão ou para algum ponto fixo sem pestanejar, como se seu corpo estivesse ali e seus pensamentos em outro lugar. Seu olhar é forte, penetrante, e ao mesmo tempo, distante, triste.



Figura 1: Cena inicial do filme Repulsion.

O filme começa com um plano detalhe em um de seus olhos. Seu olhar torna-se aflitivo com o passar dos créditos e o ritmo de uma música com batidas marcantes de um ecoante barulho metálico. A câmera vai, então, afastando-se e o olhar, antes agitado, torna-se estável, perdido, quase como o de uma pessoa morta. É mostrada uma foto de família em que Carol aparece criança e com o mesmo olhar distante. Além de evitar o contato visual com as pessoas, a personagem fala baixo, demonstrando sua insegurança, seu medo.



Figura 2: Cena com o retrato de família no filme Repulsion.

O longa é apresentado a partir da perspectiva de Carol. Com isso, o som percebido pela personagem faz-se muito importante na longa. São muitos os momentos em que Carol encontra-se solitária ou perdida em seus pensamentos, acompanhada por um profundo silêncio que é bruscamente interrompido por barulhos ou músicas, de modo a evidenciar o clima de tensão. Ruídos do cotidiano, como pingos de água, estalo de móveis, vento ou o próprio barulho da rua, são inseridos como elementos extremamente perturbadores para a personagem. Também as sombras são caracterizadas como assustadoras pois, para Carol, ali estão escondidos homens que a perseguem.

Juntamente com o jogo de sombras, a câmera é quase sempre posicionada de baixo para cima, na tentativa de criar uma sensação de amplitude, caracterizando o

apartamento como um lugar pouco acolhedor, contribuindo assim para a sensação de solidão da personagem em meio a um cenário macabro.



Figura 3: Cena do corredor no filme *Repulsion*.

Não só o apartamento, mas também o mundo externo vai se mostrando cada vez mais hostil e indiferente à Carol. Há uma cena de um acidente de trânsito em que todos na rua, devido à curiosidade, estão olhando para o acontecido, exceto Carol, que passa pelo lugar como se absolutamente nada de incomum houvesse.

Dessa forma, Polanski mostra de forma gradativa o desligamento da personagem do mundo real. Ela passa a ter alucinações em que é estuprada por um homem, em que as paredes do apartamento criam mãos que tentam agarrá-la e rachaduras gigantescas abrem-se diante dela. As alucinações acabam fazendo com que Carol, na tentativa de se defender dessa constante ameaça, mate os dois homens que visitam o apartamento, isto é, seu pretendente amoroso e o locador do imóvel. O primeiro tem o corpo submergido em uma banheira após ser golpeado por um castiçal na cabeça; já o segundo, tem a garganta cortada com uma navalha e o corpo colocado embaixo do sofá revirado.

Com o transcorrer do filme, o apartamento encontra-se em estado caótico: com água pelo chão, comida apodrecida pelos cantos e o cabo do telefone cortado. Carol mantém-se vestida com seu pijama esvoaçante, que poderia lhe conferir um ar quase angelical, mas que, na verdade, contribui para sua caracterização como uma pessoa que perdera completamente o controle sobre sua própria vida. Para demonstrar tal situação, tem-se uma cena em que Carol, em meio a esse cenário arruinado, aparece passando roupa com o ferro desligado da tomada enquanto cantarola uma música.

Ao final do filme, Carol é encontrada deitada embaixo da cama. Seu olhar agora é tão estático que ela parece estar morta. A última cena volta a mostrar a foto de Carol

ainda criança com o mesmo olhar distante, acompanhado pelo barulho de um relógio evidenciando, assim, sua psicopatia.



Figura 4: Cena final do filme *Repulsion*.

Repulsion é o capítulo que abre *Das nackte Auge*. Neste primeiro trecho do romance tem-se a personagem principal da obra, uma jovem garota vietnamita cujo nome nunca é revelado, sendo escolhida para representar seu país em uma convenção sobre o comunismo na antiga Berlim oriental. O primeiro capítulo narra desde a ida da jovem à Alemanha oriental, até seu sequestro para o lado ocidental do país e sua então fuga acidental para a capital francesa.

O primeiro parágrafo faz uma clara referência à primeira cena do filme em questão:

Um olho no filme afixado a um corpo inconsciente. Ele nada vê, pois a câmera lhe tirou seu poder de visão. O olhar da lente sem nome lambe o chão como um detetive sem gramática. Uma boneca, outra boneca, um bicho de pelúcia, um vaso, cactos, uma televisão, cabos, um cesto, a quina de um sofá, um pedaço de tapete, farelos de biscoitos, cubos de açúcar, um antigo retrato de família. Nele encontra-se uma menina olhando para cima, onde não há nada. Um dos olhos da garota cresce cada vez mais quando é focalizado, fica mais e mais borrado – agora assemelha-se a uma mancha em uma folha de papel. Quem depois poderia dizer que essa mancha uma vez fora um olho? A câmera recua lentamente. Próximo a um sofá revirado, uma escrivaninha encontra-se de ponta-cabeça. Não é possível reconstruir uma história a partir desta paisagem de ruínas. (D.N.A., p.7)⁸

⁸ “Ein gefilmtes Auge, angeheftet an einem bewusstlosen Körper. Es sieht nichts, denn die Kamera hat ihm schön die Sehkraft geraubt. Der Blick der namenlosen Linse leckt den Fußboden wie ein Detektiv ohne Grammatik ab. Eine Puppe, eine weitere Puppe, ein Stofftier, eine Vase, Kakteen, ein Fernseher, Kabel, ein Korb, die Ecke eines Sofas, ein Stück Teppich, Krümel von Keksen, Würfelzucker, ein altes Familienfoto. Darauf steht ein Mädchen, das schräg nach oben starrt, wo es nichts gibt. Das eine Auge des Mädchens wird immer größer, als es fokussiert wird, immer verschwommener, es ähnelt jetzt einem Fleck auf einem Blatt Papier. Wer kann später wissen, dass es einmal ein Auge war? Die Kamera trifft langsam zurück. Neben einem umgekippten Sofa steht ein Schrank auf dem Kopf, man kann keine Geschichte aus diese Ruinenlandschaft rekonstruieren.” (D.N.A., p.7) [Minha tradução]

Tal poder da câmera de “roubar” a visão evidencia-se durante o romance como o principal processo sobre o qual a personagem irá se submeter. O narrador aqui executa uma perfeita descrição da última cena do filme, cujo olhar converge com a cena inicial do longa.

A personagem então revela que essa fora a primeira vez que viu Deneuve, estabelecendo desde aqui um vínculo quase íntimo com as personagens da atriz que, posteriormente, serão apresentadas na obra.

A questão da sedução, tão explorada no filme de Polanski, faz-se presente no capítulo quando a jovem afirma que provavelmente fora escolhida para essa viagem por passar uma impressão de ser difícil de se seduzir⁹, resistência semelhante à de Carol. Outro ponto referente à mesma questão, crucial na obra cinematográfica, acontece quando a jovem afirma que tanto os alemães que foram buscá-la no aeroporto, como Jörg, o homem que posteriormente irá raptá-la, olham fixamente para os botões de sua blusa, como se ela, assim como a personagem de Deneuve, despertasse um desejo sexual incontrolável.

Também depois do sequestro, já em Bochum, ocorre uma referência ao filme: “Não conseguia lembrar-me do que havia ocorrido. Quando acordei, estava deitada em um quadrado de lençol branco.” (D.N.A., p.16)¹⁰. Também Carol sofre dessa sensação de confusão mental na manhã seguinte aos “estupros”.

A descrição da casa de Jörg, ou melhor, do quarto, recriam os enquadramentos do filme, como se pode perceber nos seguintes trechos: “As esquadrias da janela pareciam estranhamente quadradas” (D.N.A., p.16)¹¹ e “a cama era grande demais em relação ao quarto, o que me fazia sentir confinada.” (D.N.A., p.18)¹²

Como já foi dito, um dos grandes elementos do filme é a sombra, onde, na cabeça da personagem, seus agressores se escondem. Tal característica também é lembrada no romance, bem como a referência à parede com mãos humanas que abusam de Carol:

⁹ “Além disso, eu provavelmente dava a impressão de que era uma garota difícil de se deixar seduzir.” (D.N.A., p.8). “Außerdem machte ich wahrscheinlich bei den Erwachsenen den Eindruck, nicht leicht verführbar zu sein.” (D.N.A., p.8) [Minha tradução]

¹⁰ “Ich konnte mich gar nicht mehr erinnern, was danach passiert war. Als ich aufwachte, lag ich auf dem Viereck eines weißen Betttuches.” (D.N.A., p.16) [Minha tradução]

¹¹ “Die Fensterrahmen wirkten seltsam viereckig.” (D.N.A., p.16) [Minha tradução]

¹² “Das Bett war im Verhältnis zu dem Raum viel zu groß, so dass ich mich eingeengt fühlte.” (D.N.A., p.18) [Minha tradução]

Normalmente eu não tinha medo de sombras. Mas sentia arrepios quando a sombra de um carro varria a parede do quarto. Depois que a sombra sumisse, era possível perceber a irregularidade da parede melhor do que antes. Ela se assemelhava à uma pele pubescente cheia de pequenas bolhas. Se as espremesse com as minhas unhas, cheiraria a maionese. A parede era perfeitamente quadrada, como a janela e o teto, mas poderia dar a sensação de estar mais quente, como a pele humana.” (D.N.A., p.19)¹³

Assim como Carol tem alucinações, a personagem narra um sonho em que ela apresenta uma fala sobre a violência do capitalismo, mas encontra dificuldade em manter a concentração, uma vez que Jörg, por razões desconhecidas, havia se transformado no travesseiro onde ela encontrava-se sentada. Surgem, então, na plateia os dois alemães que haviam ido buscá-la no aeroporto, que sobem ao palco para esfaquear Jörg, ou seja, o travesseiro, alegando que o mesmo era, na verdade um espião que “(...) queria violentá-la politicamente.” (D.N.A., p.22)¹⁴

Tal violência é demonstrada quando a personagem afirma que um homem, supostamente era Jörg, chegava à casa todas as noites e pulava sobre seu corpo, até o dia em que ela o esperou com uma tesoura, uma clara alusão aos homicídios cometidos por Carol:

Antes do homem, cujo nome provavelmente era Jörg, deitar sobre mim na cama à noite, eu segurava prontamente a tesoura contra o meu peito, lâminas fechadas e com a ponta em direção ao céu. No escuro, o homem não podia ver a tesoura. Ele pulou num só impulso sobre mim e a tesoura perfurou sua carne. Eu podia sentir as lâminas perfurando o espaço entre suas costelas. Talvez a ponta já aparecesse nas costas. Seus olhos incharam e estouraram. Então o corpo pesado caiu já sem força ao meu lado. Parecia que, por um momento, a paz reinava no recinto. Paz para o mundo: meu trabalho estava cumprido. De repente senti minhas mãos grudentas. Surpresa, percebi que em condições de baixa luminosidade, o sangue humano pode parecer preto. (D.N.A., p.24)¹⁵

¹³ “Normalerweise hatte ich keine Angst vor Schatten. Aber als der Schatten eines Autos die Innenwand des Schlafzimmers streifte, bekam ich Schüttelfrost. Nachdem der Schatten weg war, sah man die Unebenheiten der Wand deutlicher als vorher. Sie sah aus wie eine pubertierende Haut mit unzähligen, winzigen Bläschen. Wenn ich sie mit meinem Findernägeln zerdrücken würde, würde es nach Mayonnaise riechen. Die Wand war genauso vorbildlich viereckig wie das Fenster und die Decke, aber sie konnte sich lauwarm anfühlen wie eine menschliche Haut.” (D.N.A., p.19) [Minha tradução]

¹⁴ “(...) wollte dich politisch vergewaltigen.” (D.N.A., p.22) [Minha tradução]

¹⁵ “Bevor ein Mann, der wahrscheinlich Jörg hieß, sich nachts auf meinen Körper legte, hielt ich bereits die Schere an meiner Brust, zusammengeklappt und mit der Spitze in Richtung Himmel. In der Dunkelheit konnte der Mann die Schere nicht sehen. Er sprang mit einem Schwung auf mich, und die Schere durchstand sein Fleisch. Ich spürte, wie die Klingen zwischen seinen Rippen nach innen ragten. Vielleicht schaute die Spitze schon aus dem Rücken heraus. Seine Augen schwollen an und

Como é possível notar, tal descrição muito se assemelha à cena em que Carol assassina o dono do apartamento onde mora. O abuso sexual, tal qual ao longa, passa a ser apresentado de forma onírica, sem que o narrador apresente qualquer distinção entre realidade ou sonho:

A carne das minhas nádegas doía, deviam ser as unhas cravadas de Jörg que ainda ardiam na minha pele. Seu corpo pesado, que eu não conseguia afastar nem um pouco, me esmagava. Estiquei meu dedo indicador e o enfiei em seu olho. Ele deu um pequeno grito, levantou-se e entrou xingando no banheiro. Eu o segui. Ele examinou seu olho vermelho no espelho. Peguei o castiçal de ferro e o golpeei na parte de trás da cabeça. Ele se ajoelhou, devagar como um acordeão contraído, e ficou abaixado. Assoprei dentro de seu ouvido para que ele inflasse como um boneco de plástico. Mal ele se levantou, me deu um chute no peito. Eu caí de costas, bati a parte de trás da cabeça na parede e colapsei. Jörg me pegou pelo tornozelo, levantou-me facilmente no ar e me segurou de cabeça para baixo. Então ele abriu os lábios da minha vulva com seus dedos e a recheou com tudo o que encontrava: a escova de dente, o barbeador elétrico, a garrafinha com colírio e o pente. Somente a tesoura de unha escorregou de suas mãos. Eu a peguei e apunhalei o peito de seu pé. (D.N.A., p.25)¹⁶

No início da citação, pode-se estabelecer uma relação direta com a cena em que Carol golpeia seu pretendente até matá-lo. No entanto, a reação de Jörg apresenta-se completamente diferente do filme e, ao mesmo tempo, semelhante quanto à temática do devaneio, já que não fica claro para o leitor se a passagem trata-se de um sonho ou de um relato.

platzten. Dann fiel der schwere Körper kraftlos neben mich. Es schien, als würde in dem Raum eine Weile Frieden herrschen. Der Welt den Frieden: die Arbeit war erledigt. Auf einmal merkte ich, dass meine Hände sich klebrig anfühlten. Ich stellte überrascht fest: in einer extrem lichtarmen Umgebung konnte menschliches Blut schwarz aussehen." (D.N.A., p.24) [Minha tradução]

¹⁶ "Das Fleisch meiner Pobacken schmerzte, es mussten Jörgs Fingernägel sein, die noch in meinem Fleisch brannten. Sein schwerer Körper, den ich nicht einmal ein bisschen zur Seite schieben konnte, zerdrückte mich. Ich streckte meinen Zeigefinger und steckte ihn in sein Auge. Er schrie kurz auf, stand auf und ging schimpfend ins Badezimmer. Ich folge ihm. Er untersuchte sein rotes Auge im Spiegel. Ich nahm den eisernen Kerzenständer in die Hand und schlug ihn auf seinen Hinterkopf. Er kniete sich langsam nieder, wie ein Akkordeon, das sich zusammenzog, und lag zum Schluss quer auf dem Boden. Ich pustete in sein Ohr, um ihn wie eine Gummipuppe aufzublasen. Kaum war er aufgestanden, gab er mir einen Fußtritt gegen die Brust. Ich fiel rückwärts, schlug mit dem Hinterkopf gegen die Wand und brach zusammen. Jörg griff nach meinem Fußgelenk, hob es einfach hoch und hielt mich kopfüber. Dann öffnete er mit den Fingern meine Schamlippen und steckte alles hinein, was er gerade fand: die Zahnbürste, den Rasierapparat, das Fläschchen mit den Augentropfen und den Kamm. Nur die Nagelschere ließ er aus der Hand fallen. Ich schnappte sie und stach damit in seinen Spann." (D.N.A., p.25) [Minha tradução]

Tal dificuldade de discernimento entre o que foi vivido pela personagem e o que faz parte de seus devaneios, bem como a situação de confinamento e confusão mental, são pontos que se convergem nas duas obras e que se desenvolvem ao longo da trama do romance.

Em um jantar com amigos de Jörg, a personagem passa a saber da existência de uma linha de trem que liga Moscou a Paris, cujos trilhos estão a uma pequena distância da casa de Jörg. Ela passa a ouvir o trem durante a madrugada, mas não consegue vê-lo, pois só visita o local durante o dia. Até que numa noite ela decide se dirigir ao lugar e se depara com uma mulher que veste um casaco longo e ornamentos na cabeça que “pareciam extraterrestres”.¹⁷ A personagem descreve-a de uma forma quase paranormal:

Ela era mais velha que eu e tinha algo de extraordinário. Sua presença até mesmo parecia mudar a consistência do ar que a envolvia. A forma clara de seus lábios mantinha-os unidos como frutas mais que maduras, e as duas extremidades às vezes mergulhavam ligeiramente como se estivessem se lembrando de um gosto amargo. A espinha da mulher descrevia uma linha direta de justiça que não dependia de nenhuma lei existente. A cada piscadela, seu corpo se dissolvia por dois segundos em microgrãos coloridos.” (D.N.A., p.36)¹⁸

Neste ponto, o leitor pode questionar se essa mulher seria também uma alucinação de uma manifestação de Deneuve decorrente da obsessão da personagem pela atriz francesa.

A mulher encontrava-se supostamente deitada sobre os trilhos e a personagem, incapaz de se comunicar para alertá-la da aproximação do trem, encontra um botão que, ao ser acionado, freia o transporte. Para se esconder das autoridades que aparecem para investigar o motivo da frenagem do trem, a jovem embarca em um vagão e encontra Ai Van, uma conterrânea que se mudara para Paris para estudar cinema e lá casou-se

¹⁷ “(...) außerirdisch anmutende Dekorationen.” (D.N.A., p.36) [Minha tradução]

¹⁸ “Sie war älter als ich und hatte etwas Außerordentliches an sich. Ihre Ausstrahlung schien sogar die Konsistenz der Luft, die sie umgab, zu verändern. Die klare Form ihrer Lippen hielt ihr Fleisch wie überreife Früchte zusammen, die beiden Ende verzogen sich ab und ganz leicht nach unten, als würden sie sich an einen bitteren Geschmack erinnern. Die Wirbelsäule der Frau zeichnete eine gerade Linie der Gerechtigkeit, die von keinem herkömmlichen Gesetz abhängig war. Nach jedem Blinzeln löste sich ihr Körper zwei Sekunden lang in farbige Mikrokörner auf.” (D.N.A., p.36) [Minha tradução]

com Jean, um advogado francês. O alívio da vietnamita termina quando Ai Van revela que o trem está, na verdade, indo para a capital francesa, e não para Moscou como a garota havia pensado.

O primeiro capítulo da obra, estabelece, portanto, uma clara relação com o filme *Repulsion*, tanto através das descrições que fazem com que o leitor que conhece o longa de Polanski imediatamente rememore cenas específicas do mesmo, como por meio da temática narrativa, já que em ambas as obras, as personagens sentem-se ameaçadas e confinadas.

Outros pontos que posteriormente serão trabalhados no romance também são introduzidos neste primeiro capítulo, como a questão colonizatória, uma vez que a personagem afirma que, apesar de o mapa europeu apresentar pontos cegos¹⁹, ela sabia que a França deveria estar em algum lugar ali, pois havia estudado o país em suas aulas de história: “Esse país foi nosso hóspede por um tempo e, por isso, fazia parte das minhas aulas de história. Meus avós maternos supostamente sabiam falar francês, e minha mãe e algumas de minhas amigas de escola sentiam uma saudade difusa desse país.” (D.N.A., p.13)²⁰. Além disso, ao saber do real destino do trem, a personagem recorda-se de que, quando pequena, uma tia lhe disse que seu país era parte da França. Tal questão dialoga diretamente com um ponto crucial na temática da obra, que é a disputa entre o comunismo e o capitalismo, tanto pelo motivo que levou a jovem à Alemanha, como seu sequestro por um homem que acredita estar proporcionando-lhe liberdade.

Por fim, há a introdução à temática da comunicação através do estranhamento da jovem com a língua alemã quando, por exemplo, ela afirma que Bochum “(...) soava mais como uma tosse do que como o nome de uma cidade”²¹ (D.N.A., p.13), que “em um país estrangeiro, até mesmo minha caligrafia parecia questionável.”²² (D.N.A., p.10-11) ou com a dificuldade de comunicação em território estrangeiro, fator determinante dentro desta narrativa literária.

¹⁹ “(...) aber die europäische Karte in meinem Kopf hatte blinde Flecken.” D.N.A., p.13 [Minha tradução]

²⁰ “Das war ein Land, das eine Zeitlang bei uns zu Gast gewesen war und deshalb im Geschichtsunterricht behandelt wurde. Meine Großeltern mütterlicherseits konnten angeblich französisch sprechen, und meine Mutter und einige meiner Schulfreundinnen hatten eine diffuse Sehnsucht nach diesem Land.” (D.N.A., p.13) [Minha tradução]

²¹ “Er klang eher wie ein Husten und nicht wie ein Stadtname.” (D.N.A., p.13) [Minha tradução]

²² “In einem fernen Land sah die eigene Handschrift unglaublich aus.” (D.N.A., p.11) [Minha tradução]

Tais pontos também serão encontrados nos próximos capítulos e, ao final do romance, constituirão um significado maior para a obra.

Conclusão

O uso de diferentes mídias na composição de uma narrativa não é uma novidade da contemporaneidade. No entanto, torna-se uma característica muito forte da sociedade atual na medida em que cresce o acesso a diversos canais e conteúdos midiáticos. De modo geral, a obra de Tawada trabalha com o sujeito de um mundo globalizado, onde as distâncias encurtaram-se e o interior fragmentou-se. Ao utilizar-se da ficção dos filmes para enfatizar tais questões que afligem o sujeito contemporâneo, Tawada demonstra a singularidade de sua escrita ao reafirmar o poder desautomatizador da arte.

O filme, enquanto uma obra ficcional, atua dentro da narrativa do livro, que também se caracteriza como ficção. A partir dessa hibridização midiática, cria-se uma nova narrativa criada a partir do conhecimento prévio do leitor enquanto espectador dos filmes, em especial, do filme de Polanski durante o capítulo em questão. O romance completa o filme e o filme completa o romance. É possível que o leitor passe a imaginar a personagem de *Das nackte Auge* como a própria Carol, tamanha experiência transmidiática. A confusão mental e o abuso por parte de Jörg (lendo-se também como uma metáfora para a exploração capitalista) dialogam de maneira direta com a história da vietnamita que, devido ao acaso, passa a viver como uma prisioneira em Paris. Também o olhar, elemento de extrema relevância no longa, desempenha um papel crucial na obra literária já que carrega o mesmo no título: o olho nú. Tanto o leitor como a personagem vietnamita, têm seu olhar desnudado através da experimentação artística. A personagem passa a enxergar o mundo ao seu redor como uma projeção da ficção vista na grande tela.

O livro convida à reflexão em torno da questão da importância da ficção na vida do sujeito contemporâneo em meio à supermodernidade criadora de não-lugares, procurando desestabelecer a fronteira entre ficção e realidade. Afinal, o que seria a realidade? Quais são as ficções do cotidiano que o indivíduo se vê obrigado a criar? O cinema, a literatura, as artes em geral, seriam um ponto de fuga da realidade ou uma possibilidade de autoconhecimento? Tawada convida o leitor a explorar todas essas questões utilizando-se do cinema e de sua relação com a literatura, a fim de propor uma

leitura intensa e instigante de sua obra, bem como uma perspectiva frutífera para o estudo de questões interdisciplinares.

Referências

- BLUME, Rosvitha Friesen. Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. In: **Itinerários**: Araraquara, 2014.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente - Ficção brasileira no início do século xxi**. Rocco: Rio de Janeiro, 2005.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Adaptação como tradução. In: **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.19-20.
- EMMERICH, Wolfgang. **Das literarische Feld Deutschland – 15 Jahre nach der Wende**. Universität Bremen: Bremen, 2005. Disponível em <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/RFAL0606110113A/33377>. Acesso em 30 Jan. 2017.
- FADEL, Natália Corrêa Porto Sanches. **Die Gegenwartsliteratur in der brasilianischen Germanistik**. Freie Universität Berlin: Berlim, 2012. Disponível em http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000036558. Acesso em 30 Jan. 2017.
- GAMLIN, Gordon. **Intercultural identity through the prism of language: Yoko Tawada's Storytellers Without Souls**. Kobe University: Kobe, 2012. Disponível em <<http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/81008295.pdf>>. Acesso em 06 Set. 2017.
- GUPTA, Suman. **Contemporary Literature: The Basics**.: Nova York : Routledge, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**, 10ª Edição, Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura de convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- KÄMMERLINGS, Richard. **Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89**. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011.
- KRAENZLE, Christina. Travelling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's Übersetzungen. In: **Transit**, University of California, 2005.
- KURITA, Yukari. "Migrantenliteratur" in Deutschland – eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada. In: **Germanistische Beiträge der Gakushuin Universität (GBG)**, nº19. Tóquio: Gakushuin University, 2015. Disponível em <<http://www.gakushuin.ac.jp/univ/let/germ/05bungakukai/052ronshu-d.html>> . Acesso em 06 Set. 2017.
- PRAËR, Judith - **Der literarische Held und sein mediales alter ego**. Freiburg im Breisgau: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, 2013. Disponível em <https://freidok.uni-freiburg.de/data/9429>. Acesso em 30 Jan. 2017.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: **History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**, nº 6, 2005, p. 43-64. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>. Acesso em 30 Jan. 2017.
- RAKUSA, Ilma. Die Welt als Zeichen. In: **Text+Kritik**. nº 191/192. Munique: Richard Boorberg Verlag, 2011.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em 30 Jan. 2017.

_____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TAWADA, Yoko. **Das nackte Auge.** Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.

WENDERS, Wim. Prefácio. In.: **Where Europe Begins.** New York: New Directions, 2002.

Site oficial de Yoko Tawada. Disponível em <http://yokotawada.de/?page_id=5> Acesso em 15 Jun. 2020

TAWADA, Yoko. Littfest 2014: Tokyo - Berlin, tur och retur, [15 de março, 2014]. Vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj_R1j6A. Acesso em 06 Set. 2017.

TAWADA, Yoko. Magnificent Strangeness: An Evening with Yoko Tawada and Rivka Galchen, [27 de fevereiro, 2015]. Deutsches Haus - University of New York. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xF05nPOcUEk> Acesso em 06 Set. 2017.

Repulsion. Direção: Roman Polanski, Produção: Gene Gutowski. Compton Films: Reino Unido, 1965. (105 minutos).

Sophies Briefe in den *Poggenpuhls* von Theodor Fontane: Selbstkommentar als Programm des Realismus

Raquel Ribas Meneguzzo¹

Zusammenfassung: Ziel dieses Artikels ist die Kapitel elf und zwölf vom Roman *Die Poggenpuhls* zu untersuchen, der von Theodor Fontane im Jahr 1896 veröffentlicht wurde, und zu überprüfen, ob die Briefe, die in diesen Kapiteln präsentiert werden, als ein selbstreferentieller Kommentar zum Roman selbst gesehen werden können. Dafür werden andere Texte vom Autor herangezogen und analysiert, wie *Unsere lyrische und epische Poesie*, ein Aufsatz, in dem Fontane ein Programm für den Realismus in der deutschen Literatur entwirft und das Werk zeitgenössischer Dichter kommentiert; *Effi Briest*, ein Roman, der ebenfalls 1896 im Buchformat erschien; und Kommentare vom Autor selbst, die in Briefen an Freunden und Kritikern zu finden sind. In ihren Briefen beschreibt die Figur Sophie den ihr erteilten Auftrag, drei Gemälde in einer protestantischen Kirche zu malen. Sie beschreibt und rechtfertigt die biblischen Motive, die von ihr für die Aufgabe abgelehnt werden, um danach diejenigen zu beschreiben, die sie darstellen möchte. Dabei begründet sie ihre Wahl und gibt ihr Schaffensprozess wieder. Es wird vertreten, dass diese Kapitel den Aufbau des Romans sowie die Beziehung zwischen Form und Inhalt im Text begründen, und dass sie versuchen, dessen Rezeption zu lenken, indem mögliche Vorwürfe im Voraus abgewehrt werden.

Schlüsselwörter: Theodor Fontane; *Die Poggenpuhls*; Realismus; Deutsche Literatur.

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar os capítulos onze e doze do romance *Die Poggenpuhls*, de Theodor Fontane, publicado em 1896, e verificar se as cartas apresentadas nesses capítulos podem ser vistas como um comentário autorreferencial com relação ao próprio romance. Para tanto, são analisados outros textos do autor, como *Nossa poesia lírica e épica*, um ensaio em que Fontane desenvolve um programa para o Realismo na literatura alemã comentando o trabalho de poetas contemporâneos; *Effi Briest*, romance publicado como livro no mesmo ano de publicação de *Poggenpuhls*; e comentários do próprio autor em cartas a amigos e críticos. A personagem Sofia, em suas cartas, descreve a tarefa que recebeu de pintar três quadros em uma igreja luterana. Ela descreve e explica os motivos bíblicos que refuta para a realização dos quadros e, em seguida, descreve e justifica os motivos que pretende utilizar, explicando, ainda, seu processo de criação. Acredita-se que esses capítulos expliquem a construção formal do romance, a relação entre sua forma e seu conteúdo e procurem conduzir recepção que se espera por parte do público, defendendo, de antemão, possíveis críticas.

Palavras-chave: Theodor Fontane; *Die Poggenpuhls*; Realismo; Literatura Alemã.

Einleitung

Im Jahre 1853 veröffentlichte Theodor Fontane einen Text, in dem er ein Programm für sein künstlerisches Schaffen entwirft. Etwa vierzig Jahre später veröffentlicht er *Die*

¹ Doktorandin im Bereich Zeitgenössische Deutsche Literatur an der Bundesuniversität von Rio Grande do Sul. raquelmenequzzo@gmail.com.

Poggenpuhls, ein kleiner Roman, der auf den ersten Blick sehr unterschiedlich von anderen Werken zu sein scheint. Ziel dieses Textes ist, Sophies Briefe in Kapiteln zehn und zwölf zu analysieren, um zu untersuchen, ob sie als Metakommentar zum Buch selbst gesehen werden können und, wenn das der Fall ist, wie dieses in Verbindung mit Fontanes Programm für den Realismus gebracht werden kann. Dafür werden Fontanes Essay über den Realismus, der Roman *Poggenpuhls* und Kommentare des Autors selbst herangezogen.

Selbstkommentar als Programm

Die *Poggenpuhls* ist der vorletzte Roman, den Fontane veröffentlichte und auch der kürzeste. Im Vorabdruck erscheint er von Oktober 1895 bis März 1896 in einem Familienblatt. Weil Fontane unzufrieden mit den Eingriffen in seinen Text (SAGARRA, 2000, S. 654) war, wurde er im November desselben Jahres in seinem Familienverlag im Buchformat veröffentlicht. Bis Ende 1897 wurde der Roman bereits viermal aufgelegt, was als Beweis dafür dient, wie erfolgreich das Werk damals war. Auch bei Kritikern der Zeit wurde er positiv rezipiert. In einem Dankesbrief formuliert der Schriftsteller das Lob eines Kritikers um und präzisiert: „Das Buch ist kein Roman und hat keinen Inhalt, das ‚Wie‘ muß für das ‚Was‘ eintreten – mir kann nichts Lieberes gesagt werden“ (FONTANE, IV.4.635 apud SAGARRA, 2000, S. 651).

Trotzdem wird das Buch im Peritext als „Roman“ bezeichnet und hat selbstverständlich einen Inhalt. Diese Aussage könnte in dem Sinne interpretiert werden, dass der Roman kein typischer ist: im Text wird nicht über große Abenteuer oder große Konflikte erzählt, und man verfolgt nicht die Geschichte einer oder zweier Hauptfiguren. Stattdessen hat man einen fast zu kurzen Text, als dass man ihn „Roman“ nennen könnte, die Hauptfigur scheint eine ganze Familie zu sein, und die Figuren sprechen viel und handeln wenig. Es verwundert einem nicht, dass Fontane an Georg Friedlaender geschrieben hat: „An den *Poggenpuhls* habe ich, über Erwarten, viel Freude.“ (SAGARRA, 2000, S. 654).

Fontane scheint das Buch zwar zu mögen (viel Freude), aber sich auch bewusst dessen zu sein, dass es vielleicht missverstanden werden könnte (über Erwarten), da er gegen so viele Regel der Kunst verstößt. Bis zu einem gewissen Grad hatte er Recht, denn das Buch galt lange als Nebenwerk Fontanes (BRINKMANN, 1969, S. 119 apud SAGARRA, 2000, S. 657). Und der Autor selbst war ein Vertreter von der These, dass die Literatur nur gut sein kann, wenn sie den Regeln gemäß gemacht wird. Das behauptet er

zum Beispiel in einem Text, den er 1853 in den Deutschen Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit veröffentlichte. In diesem Text behauptet Fontane, seine zeitgenössische Literatur zu analysieren und als Resultat dieser Analyse herauszufinden, dass sie von Realismus geprägt ist. Eine sorgfältige Lektüre zeigt aber, dass Fontane nicht unparteiisch bei seiner Analyse vorgeht. Mehr als den Realismus als Tendenz zu entdecken, schlägt er den Realismus als Programm vor.

Fontane beklagt sich über diejenigen, die glauben, die deutsche Literatur nach Goethe sei tot. Seiner Ansicht nach sind „neue Blüten“ in der Literatur zwar wenige, aber nicht nur sind sie da, sondern sie zeigen zugleich eine literarische Richtung: die des Realismus. Und dieser existiert als Tendenz sowie als angestrebtes Ideal. Argumente für den Realismus hat er auch. Erstens lernen die Schriftsteller seiner Gegenwart von den alten Meistern und können (oder sogar müssen) somit noch bessere Literatur schreiben als sie. Er vertritt eine Idee des literarischen Fortschritts, die er direkt mit dem Realismus und mit dem Fortschritt in der Gesellschaft in einem allgemeineren Sinne verbindet. Dass sich die Literatur sozialen Fragen zuwendet, ist ihm gut und recht, doch er hält die Tendenz, soziale Not und Armut darzustellen, als ein notwendiges Stadium, durch das die Kunst durchgehen muss, um an die höhere Form des verklärten Realismus zu gelangen.

Bevor Fontane erklärt, was er unter Realismus versteht bzw. nicht versteht, präsentiert er noch ein zweites Argument: Der Realismus sei so alt wie die Literatur selbst. Das bedeutet, all die besten Schriftsteller aller Zeiten waren Realisten, wie Fontane anhand von Goethe und Schiller versucht, zu beweisen. Auch die Gemeinsamkeiten, die die deutschen Realisten mit großen Schriftstellern haben – wie die Shakespeare-Bewunderung – seien Zeichen für die Richtigkeit dieser Tendenz. Im Endeffekt appellieren Fontanes Argumente auf verschiedene Weisen an die Autorität kanonischer Autoren, denn er scheint sich an die Leser zu wenden, über die er sich am Anfang des Textes beklagt hatte: diejenigen, die nur Respekt vor bereits kanonisierten (und verstorbenen) Autoren haben. Deswegen schließt er seine Argumentation mit der Provokation: „Man warte ab, was sich aus unsern jungen Kräften entwickelt, und überlasse es dem Jahre 1900, zwischen uns und Jenen zu entscheiden“ (FONTANE, 1853, S. 355).

Folgend skizziert Fontane, was er unter Realismus nicht versteht, nämlich „das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten“ (S. 357), um dann positiv zu definieren: „Er ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst“ (S. 359), „[e]r

liebt das Leben je frischer je besser, aber freilich weiß er auch, daß unter den Trümmern halbvergessener Jahrhunderte manche unsterbliche Blume blüht“ (S. 360) und „er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das Wahre“ (S. 359). Man merkt, dass Fontane nicht nur konstatiert, was in der literarischen Landschaft zu finden ist, er entwirft ein Programm. Man darf annehmen, dass diese Definition von Realismus sein persönliches Programm ist. Er wünscht das für die gesamte deutsche Literatur, wie er schreibt, aber das verfolgt er insbesondere in seinem eigenen Schaffen, wie man beim Lesen konstatieren kann. Interessant ist: Gelingt es ihm, andere Menschen von diesem Programm zu überzeugen, dann werden sie dafür sorgen, dass er zu dem großen Realisten der deutschen Literatur ernannt wird (aus der heutigen Sicht sieht man, wie erfolgreich er dabei war).

Ein weiteres wichtiges Merkmal von Fontanes Auffassung von Realismus beruht den Literaturproduzenten:

Aber freilich, die Hand, die diesen Griff thut, muß eine künstlerische sein. Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken. (FONTANE, 1853, p. 358)

Daraus folgt nicht nur, dass der Künstler vertraut mit den Regeln der Kunst sein muss und die Technik beherrschen muss, sondern auch, dass er Talent haben muss. Fontane mag seine Vorbehalte gegen den Sturm und Drang haben, aber er willigt – zumindest zum Teil – in die Genieästhetik ein.

Zum Schluss widmet sich Fontane der Interpretation von einigen Autoren. Man denkt, sein Konzept von Realismus wird da anschaulicher, aber das ist nicht so sehr der Fall. Seine Definition ist zu breit, als dass man konkrete Richtlinien erkennen könnte (der Realismus ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens), und wenn Fontane ausdrücklicher formuliert (er will das Leben „je frischer je besser“), relativiert er irgendwann seine Aussage („unter den Trümmern halbvergessener Jahrhunderte blüht manche unsterbliche Blume“). So bemerkt er noch, bevor er zu den Autoren kommt, das Jahr im Titel nur ein Vorschlag, die Realität doch komplexer ist und man vor 1848 bereits realistischen Züge in der Literatur findet; dass andere Tendenzen nicht schlecht sein müssen; und dass die von ihm gewählten Autoren nur Beispiele sind und dass man nicht pauschalisieren sollte.

Fontane macht Kommentare über neun Autoren: in manchen sieht er Talent, aber am meisten hat er zu kritisieren. Seine Kritik besteht vorwiegend aus Eindrücken und werden nicht bewiesen, aber sie helfen dabei, zu verstehen, was Fontane in seinem Werk anstrebt. Freiligraths Gedichte sind für ihn mangelhaft, weil Form und Inhalt nicht übereinstimmen. Über seine religiösen Gedichte meint er auch, dass sein einziger Vorbehalt nicht an den verschiedenen Glaubensrichtungen liegt, sondern an seiner mangelhaften Ästhetik. Die Klage gegen Oskar von Redwitz beruht wiederum auf seinem Talent. Fontane nimmt ihm seine Berühmtheit übel, denn „gereimte Jamben“ reichen nicht aus, um ein gutes Gedicht zu machen. In seinem Abschnitt über Scherenberg betont er: „auch die Dichtkunst ist eine Kunst, jede Kunst aber verlangt ihre Technik, und erst durch diese wird sie – sie selbst“ (S. 366). Fontane lobt Otto Roquettes „frisch[e] und liebenswürdig[e]“ Lieder, bedauert nur, dass die Gelehrten seinen Wert nicht anerkennen und dass die Studenten ihn für den besten Dichter überhaupt halten. „Ein besonderes Verdienst Roquette's ist noch sein Humor; [...] woran wir so trostlos Mangel leiden und wofür wir uns nicht dankbar genug erweisen können“, meint Fontane, und trotzdem fehlt ihm an Talent.

Wilhelm von Merckel, Bernhard von Lepel, Theodor Storm und Paul Heyse sind alle „liebenswürdig“ und lesenswert, wobei Heyse – obwohl noch unreif – irgendwann eine große Stimme sein werde. Fontane sichert, dass seine schmeichelhaften Worten nichts mit der Tatsache zu tun haben, dass sie sich persönlich kennen – das ist Fontane'scher Humor. Zum Schluss hebt er hervor, dass alle Dichter aus dem Norden kommen, das beweise, dass „die Musen und Grazien in der Mark kein Stoff mehr für die Satire [sind], und das oft verspottete Flachland zwischen Oder und Elbe auch einmal zu seinem Recht [kommt]“ (S. 377). All seine Zeitgenossen sind für Fontane nicht gut genug, weil ihnen entweder das Talent, die Technik, oder der Stoff fehlt. Fontane lobt Humor und die Übereinstimmung von Form und Inhalt, was Merkmale sind, nach denen er in seinem eigenen Schaffen strebt.

So schreibt er an Gustav Freytag, dass „der moderne Roman ein Zeitbild sein [soll], ein Bild seiner Zeit“ (FONTANE, 1962, S. 316 apud PELSTER, 2004, S. 6). Wirft man einen Blick auf *Effi Briest* (der im selben Jahr wie *die Poggenpuhls* im Buchformat erscheint, noch mehr verkaufte, dem Autor große Anerkennung verlieh und bis heute als Meisterwerk angesehen wird), so sieht man, dass dieses Werk sorgfältig konstruiert ist. Der einleitende Absatz beschreibt das Haus der Familie Briest und Gegenstände verweisen bereits auf das tragische Ende von der Protagonistin. Beispiel dazu ist etwa die schiefstehenden Balken der Schaukel, wo Effi sich befindet, als ihr zukünftiger Mann auftritt und wo sie auch

das Gefühl bekommt, bald zu stürzen. Analog dazu wird sie von Crampas auf einem Schaukerstuhl geküsst, und das ist der Grund, aus dem alles tatsächlich schiefgeht, denn der Ehebruch markiert den Anfang von ihrem metaphorischen Sturz. *Effi Briest* kann als Porträt einer Zeit gesehen werden, aber statisch etwa wie ein Porträt ist die Handlung nicht. Im Buch wird die Verlobung, die Hochzeit, die Hochzeitsreise, weitere Reisen, der Ehebruch, die Scheidung, die Erkrankung und der Tod von Effi erzählt.

Die Poggenpuhls ist dezidiert anders. Er ist kleiner in seinem Umfang (in den Reclam-Ausgaben hat der vordere 329 Seiten, der letzte nur 126), und auch der Inhalt scheint im ersten Blick etwas merkwürdig zu sein. Die Familie Poggenpuhl ist zwar adlig, lebt aber in sehr bescheidenen Verhältnissen. Die Mutter feiert Geburtstag, der Onkel kommt besuchen und geht mit den Kindern ins Theater, danach nimmt er eine Tochter mit nach Hause – zum Schloss Adamsdorf –, später stirbt er und seine Witwe versorgt die Familie mit einer kleinen Pension. *Die Poggenpuhls* ist fast wortwörtlich ein Porträt des aussterbenden Adels damals, denn auch die Handlung ist fast so statisch wie ein Bild.

Wie bei *Effi Briest* werden bei den *Poggenpuhls* konkrete Elemente auch mit Bedeutung beladen, deuten aber nicht darauf, was auf die Figuren kommen wird, sondern zeigen in welcher sozialen Situation sie sich befinden. Noch im ersten Absatz wird die Sicht aus dem Haus beschrieben:

Diese Großgörschenstraße-Wohnung war seitens der Poggenpuhlschen Familie nicht zum wenigsten um des kriegsgeschichtlichen Namens der Straße, zugleich aber auch um der sogenannten „wundervollen Aussicht“ willen gewählt worden, die von den Vorderfenstern aus auf die Grabdenkmäler und Erdbegräbnisse des Matthäikirchhofs, von den Hinterfenstern aus auf einige zur Kulmstraße gehörige Rückfronten ging, an deren einer man, in abwechselnd roten und blauen Riesenbuchstaben, die Worte „Schulzes Bonbonfabrik“ lesen konnte. (FONTANE, 2012, S. 3).

Man könnte den Friedhof als Vordeutung auf den Tod des Onkels sehen, aber ein rundes Bild bekommt man erst, wenn man den Standort des Hauses als die gesellschaftliche Lage der Familie interpretiert – wieder ein statisches Bild. Wenn man die Beschreibung des Buches mit dem tatsächlichen Ort in Berlin vergleicht, merkt man auch, dass es Unstimmigkeiten gibt.

Die Straße und die Kirche gab es und gibt es immer noch, und es könnte durchaus möglich sein, dass eine Familie wie die Poggenpuhls da einziehen würde in der Zeit. In der

Realität hat der Ort nichts zu bedeuten, aber im Roman steht der Friedhof für Tradition und Geschichte, wobei die Fabrik für Modernisierung – und genau dazwischen befindet sich wortwörtlich und metaphorisch die Familie Poggenpuhl. Der Friedhof, der sich vor dem Haus befindet, macht eine Prognose für die Zukunft des adligen Standes, der dabei ist, auszusterben. Auch den Kirchhof gibt es tatsächlich und immer noch, und zwar da, wo es im Buch beschrieben wird. Die Bonbonfabrik gab es auch in Berlin, nur, wie die Königlich privilegierte Berlinische Zeitung vom 15. Dezember 1848 bezeugt, lag sie nicht an der Kulmstraße, sondern hatte eine Filiale in der Jüdenstraße und eine in der Königsstraße. Parallel zu der Kulmerstraße ist die Mansteinstraße. Wenn man die Fabrik sowieso schon versetzen möchte, hat man freie Wahl, denn sowohl aus der Kulmerstraße wie auch aus der Mansteinstraße könnte ein Eckhaus mit dem Kirchhof als Frontaussicht und die Fabrik als Rückfrontaussicht stehen. Da in der Literatur Straßennamen auch mit Bedeutung geladen werden können, scheint die Kulmstraße eine interessantere Wahl zu sein, weil das Wort „Kulm“ den Gipfel eines Berges bezeichnet und im übertragenen Sinne den „Höhepunkt“. So wäre möglich zu sagen, dass bereits die Kulmstraße darauf hinweist, dass der Höhepunkt des Adels in der Vergangenheit liegt – als Rückfrontaussicht – und von einer modernen Welt ersetzt wird, wo die Leistung eines Menschen wichtiger ist als seine Abstammung. Die Großgörschenstraße wird nach der ersten Schlacht der Befreiungskriege gegen Napoleon benannt, in der ein Vorfahrer der Familie gefallen war. Sein Bild hängt an der Wand der Familie, in der „Ahnengalerie“.

In dieser Galerie ist ein weiteres Gemälde, auf dem ebenso eine Kirche und einen Kirchhof zu sehen sind. Vorne sieht man den Major Bathasar von Poggenpuhl Widerstand gegen die Österreicher im Siebenjährigen Krieg leisten – wie der Adel Widerstand gegen die neue Gesellschaftsordnung um die Zeit der erzählten Geschichte leistete. Sowie der Major nach einer halben Stunde fällt, so kann der Fortschritt auch nicht gehalten werden. Eine weitere Galerie gibt es im Schloss Adamsdorf, wo man viele Bildnisse von Geistlichen, Vorfahren der Familie Leysewitz, die da wohnte, und „allerlei spezifisch Preußisches“ (Friedrich der Große, Prinz Heinrich und General Tauentzien) zu sehen ist.

Aber eine Reihe von besonderen Bildern, deren Entstehung im Roman geschildert wird, tragen nicht nur zu dem statischen Zug des Romans, sondern übernehmen auch eine selbstreferentielle Funktion: das sind Sophies Gemälde. Nach dem Besuch des Onkels fährt Sophie, die künstlerisch sehr begabte mittlere Tochter, mit zum Schloss Adamsdorf. Dann wird die von einem heterodiegetischen Erzähler wiedergegebene Geschichte von den

Briefen unterbrochen, die sie nach Hause schickt. Sie erzählt von einem neuen Kunstprojekt, das die Regeln zu erläutern scheint, nach denen der Roman selbst gebaut wird. Sophie soll die evangelische Kirche von Adamsdorf ausmalen bzw. „sollen in all die tieferliegenden Felder, die sich um die Kirchenempore herumziehen, auf Holz gemalte biblische Bilder eingelassen werden, jedes etwa von der Größe eines zusammengeklappten Spieltisches“ (FONTANE, 2012, S. 78). Es ist bemerkenswert, dass ihr die Aufgabe „betraut wird“ (S. 78) in einer passivischen Konstruktion, sodass der Leser nicht erfährt, aus wessen Seite der Wunsch stammt. Wer auf die Idee kam ist auch nicht wichtig, denn viel wichtiger ist wie sie mit der Aufgabe umgeht. Sophie überlegt:

Eine freilich etwas sonderbare Maß- und Größenangabe, wenn ich bedenke, daß es sich um eine Kirche handelt. Natürlich wird es nichts großartig Kunstmäßiges werden, dafür ist gesorgt, aber doch auch nichts Schlechtes, und, was mich am meisten beglückt, ich werde die Aufgabe ganz neu zu lösen trachten (FONTANE, 2012, S. 78-9).

Da Protestanten normalerweise die Kirchen schlicht ausstatten, weil sie gegen Bilderverehrung sind, ist ihre Aufgabe im Prinzip etwas sonderbar. Das kann aber auch vom Vorteil sein, wie Sophie selbst erkennt, denn, wenn die Voraussetzungen nicht eingehalten werden können, dann kann man auch nicht erwarten, dass das Verfahren und die Regeln, die sonst zutreffen, in diesem Fall auch gelten. Ihr großer Vorteil ist, also, dass sie sich erlauben kann, zu experimentieren. Sie muss sogar experimentieren, das ist ihre einzige Chance, erfolgreich zu werden. Versucht sie die üblichen Verfahren und Regeln anzuwenden, dann muss das Projekt scheitern, weil die Voraussetzungen nicht da waren. Das scheint für Fontane selbst auch der Fall zu sein, wenn man annimmt, dass seine Aufgabe war, ein statisches Bild einer aussterbenden Schicht zu präsentieren statt Ereignisse zu erzählen. Sophie wundert sich über die Größe der Gemälde, die sehr klein sind, so wie der Roman auch viel zu klein ist.

Aber so muss er sein, und sowohl Sophie als auch Fontane sorgen dafür, dass ihre Kunstwerke nicht zu kunstmäßig werden, nicht weil sie nicht die Technik hätten, sie prunkvoller zu machen, sondern weil ihr Stoff etwas Bescheideneres verlangt. Diese Bescheidenheit macht genau so viel Arbeit und verlangt genau so viel Talent, und nur wahre Künstler sind wirklich in der Lage „dafür zu sorgen“. In diesem spezifischen Fall wäre es ein Fehler, sie sehr kunstmäßig zu machen. So sorgen Sophie und Fontane dafür, dass ihre Kunstwerke zwar anders und seltsam sein werden, aber nicht schlecht – zumindest für

diejenigen, die diese Sonderregeln erkennen können. Und Fontane gehört dazu, denn genau darüber beschwert er sich oft als Theaterkritiker: dass manche Schriftsteller so kunstvolle Sätze bauen, dass sie weder einen Inhalt noch sich gut auf der Bühne anhören. In seinem Buch bevorzugt er eine Sprache, die sich der gesprochenen Sprache annähert, um einen Realismuseffekt zu erzeugen. Auch das wird von Sophie in einem Brief geäußert, wo sie wünscht, Friederike würde sie schreiben, weil Dienstbote natürlicher schreiben als Gelehrten, deswegen auch besser (S. 79).

In einem Brief an einem Kritiker äußert sich Fontane zu der Tatsache, dass er im Buch gegen die Regeln der Kunst verstoßen hätte:

Das Programmäßige, das Schemaufstellen für die hinterher auftretenden Personen und nun gar das Abbrechen der Erzählung, um an Stelle derselben in Briefen fortzufahren, ist gewiß ein Fehler; aber ich möchte sagen dürfen, daß ich dadurch größere Fehler (wenn es bei was ganz Kurzem bleiben sollte) vermieden habe... der alte Witz, daß die Gesetze nur dazu da sind, um durchbrochen zu werden, enthält doch auch einen Gran Wahrheit. (FONTANE, 1896 apud FUJITA, 1971, S. 44)

Programmatisch ist im Buch die Tatsache, dass man bereits weiß, was für ein Schicksal die Figuren haben werden, wenn man die ersten Zeilen des Buches gelesen hat, denn man kennt diese Übereinstimmung von Form und Inhalt aus anderen Büchern von Fontane. Und das ist ein Fehler, indem es bereits nichts Neues ist, und weil es zu oft in der Literatur gemacht wurde. Es ist auch ein Fehler, den Roman abzubrechen, um in Briefform weiterzuerzählen, denn aus der Literaturgeschichte kannte man entweder Romane, die hier und da einen Brief einbetteten, oder nach einer Einleitung nur in Briefen erzählt wurden. Fontane ist davon bewusst, dass er gegen viele Regeln verstößt, aber er verteidigt sich mit einer Andeutung – es wäre ein größerer Fehler, wenn er das nicht gemacht hätte, denn der Stoff, der zu behandeln war, und der Effekt, der zu gewinnen war, verlangte diese Verstöße, wie Sophie über ihre Aufgabe zu verstehen gibt.

Weiter in ihren Briefen erfährt man von Sophie das, was sie nicht malen möchte: übliche Bilder wie das von „Joseph wird nach Ägypten verkauft“, „Judith und Holofernes“ oder „Simson und Dalila“ (S. 79). Das sind drei Motive aus dem Alten Testament der Bibel. Im ersten Buch Mose wird erzählt, dass die Brüder Josephs eifersüchtig sind, weil er der Liebling des Vaters Jakob ist. Sie versuchen, ihn umzubringen, aber das gelingt ihnen nicht, deswegen verkaufen sie ihn an Kaufleute, die ihn nach Ägypten mitnehmen und

weiterverkaufen. Später wird Joseph Traumdeuter für den Pharao, versöhnt sich mit seiner Familie und rettet sie und das ganze Ägypten in der Dürreperiode.

Die Geschichte von Judith und Holofernes befindet sich in der Septuaginta, eine Bibelübersetzung, die nicht im jüdischen Kanon akzeptiert wird. Laut Buch Judiths war sie war eine fromme und gottesfürchtige Frau, die den General Holofernes köpft, um das Volk Israels zu retten. Holofernes sollte im Auftrag vom Nebukadnezar sein Reich erweitern, damit die ganze Welt ihn als Gott erkenne. Nachdem Judith das Volk rettet und so lange sie lebte, lebten die Israeliten in Frieden.

Im Buch der Richter wird die Geschichte von Simson erzählt. Er war ein von Gott mit übermenschlicher Kraft gesegneter Israelit, der jede Schlacht gegen die Philister gewann. Dann verliebte er sich in Delila, die gegen Geld den Philistern erzählt, dass seine Kraft ihm entzogen werden könnte, wenn man ihm die Haare abschneiden würde. So wird er gefangen genommen und ihm werden die Augen gestochen. Später gelingt ihm die Rache, als er 3000 Menschen auf einmal umbrachte.

Wie es bereits zu merken ist, enthalten diese drei Bibelgeschichten schreckliche Bilder, in denen Individuen betrogen werden: Joseph von seinen Brüdern, Holofernes von Judith und Samson von Delila. Ferner fokussieren die Geschichten auf die Schicksale von einzelnen Menschen. Solche Bilder werden von Sophie abgelehnt, denn sie bevorzugt diejenigen, in denen „das Landschaftliche vorherrscht“ (S. 79). In den *Poggenpuhls* geht es auch nicht direkt um die Geschichte von einzelnen Menschen, sondern um das Schicksal des ganzen Adelsgeschlechts, das sich an der Geschichte einer einzelnen Familie widerspiegelt. So kann das Landschaft auch als Panorama gesehen werden: einzelne Geschichten, die das große Ganze zeigen. Nachdem Sophie erklärt, welche Bilder sie nicht malen möchte, erklärt sie welche sie malen wird: die Sintflut, und zwar mit der Adamsdorfer Kirche, den Untergang von Sodom und Gomorrha und Saul in der Höhle.

Diese Bilder stammen auch alle aus dem Alten Testament. Die Sintflut beruht auf das erste Buch Mose, in dem Noah den Auftrag von Gott bekommt, eine Arche zu bauen und seine Familie und von jeder Tierart ein Pärchen einsteigen zu lassen, damit Gott die Erde überflutet und von Menschen reinigt, die nicht richtig leben. Später im selben Buch werden die Städte Sodom und Gomorra aus demselben Grund vernichtet, diesmal aber nicht mit Wasser, sondern mit Feuer und Schwefel, die genauso wie der Regen vom Himmel fallen. Analog dazu wird nochmal auf das Ende des Adelsgeschlechts hingewiesen, denn in beiden Bildern wird ein ganzes Volk vernichtet, das nicht richtig lebt. Onkel Eberhart

selbst erkennt, dass der Adel langsam ausstirbt: „Wir sind nicht mehr dran. Was jetzt so aussieht, ist bloß noch Aufflackern...“ (S. 44).

Im Fall von Saul in der Höhle lohnt es sich, etwas zurückzublicken. Die Geschichte von Saul, dem ersten König Israels, wird im ersten Buch Samuels erzählt. Samuel ist ein Prophet und ernennt selbst – und widerwillig – Saul als König, nachdem sein Volk ihn darum bittet und Gott ihm das Erlaubnis erteilt. Saul mahnt sie aber vor den Gefahren, einen Menschen als König zu haben, statt Gott: Der König werde das Recht haben, die jungen Männer zum militärischen Dienst aufzurufen, Männer und Frauen auf die Arbeit zu schicken und einen Zehnten davon für sich zu beanspruchen und Tiere, Knechte und Magde für seine eigene Geschäfte zu benutzen (1. Samuel 8, 10-18). Er mahnt das Volk davor, dass es nicht Gottes Willen ist, und dass es nicht gerecht ist, dass ein Mensch (samt den Seinen) ein Volk ausbeutet. Solche Kritik übt auch der Roman in Bezug auf das Adelsgeschlecht des 19. Jahrhunderts. Später kommt David zum Hof Sauls und kämpft auf seiner Seite. Da Saul immer eifersüchtiger wird und ihn umbringen möchte, muss David fliehen und sich verstecken. Saul jagt ihm nach und erwischt ihm beinahe. Als sie sich in derselben Situation ein zweites Mal befinden, hat diesmal David die Möglichkeit, Saul und seine Männer umzubringen. Das tut er nicht, sondern er geht Saul hinterher, erzählt und beweist, was geschehen war. Saul bereut seine Taten und erkennt, nicht nur dass David gerechter ist, sondern auch, dass seine Zeit als König bald zu Ende ist, und dass ihm David folgen wird.

Auch wenn Sophies letztes Bild nicht so sehr im Bereich des Landschaftlichen liegt, bleibt sie in Einklang mit den anderen: auch in diesem Fall geht es darum, zu zeigen, dass eine bestimmte Zeit vorbei ist, und dass das Neue kommen muss. Hier tritt der Aspekt der Versöhnung in den Vordergrund. Diese Änderung in der sozialen Ordnung, auch wenn notwendig und unausweichlich, kann aus beiden Seiten friedlich geschehen – wie Saul als Vertreter des Adels gesteht. Der Untergang von Sodom und Gomorra hebt eher einen Aspekt des Chaos und der Zerstörung, der dazu gehört, aber bereits die Sintflut deutet auf die bessere Zukunft, die danach kommen wird und Saul bezeugt, dass es möglich ist, damit zurechtzukommen.

Sophies Briefen enthalten also eine Rechtfertigung für den Roman selbst. Ihre Kommentare über die Form verteidigen eventuelle Vorwürfe gegen die Kunstfertigkeit des Autors, und ihre Kommentare über den Stoff bietet eine Interpretation der Handlung. Wichtig ist auch zu bemerken, dass es hier um Bilder geht – und das entspricht der ereignisarmen Handlung, wie Fontane selbst bemerkt mit dem berühmten „Wie statt Was“.

Es werden im Roman viele Bilder erwähnt, die gesellschaftliche Situation der Familie ändert sich am Ende nicht, und dass die größten Ereignisse in der ganzen Geschichte zusammengefasst werden können als die Geburtstagsfeier der Mutter, der Unfall von Sophie und der Tods des Onkels – das alles verleiht dem Roman einen besonders statischen Zug – der Roman selbst ist ein Porträt von sozialen Verhältnissen der Zeit.

Er bleibt trotzdem Kunst und keine soziologische Studie. Und die Briefe von Sophie erlauben auch einen Blick in die Methode, die Fontane anwendet, um den Roman zu konstruieren und den Realismuseffekt zu erzeugen. Sophie beschreibt ihr Verfahren bei ihrer Aufgabe: Für die Sintflut hat sie vor – wie Onkel Eberhard vorgeschlagen hatte, weil er selbst so ein Gemälde gesehen hatte –, neben dem Berg Ararat einen zweiten Berg zu malen, worauf die Adamsdorfer Kirche stehen würde:

Und nun wirst Du Dich nur noch wundern, wo und wie ich, die ich das Meer nie gesehen, die Vorstellung dazu hergenommen und zu meiner Sündflut verwandt habe. Nun höre. Vielleicht Erinnerst Du Dich noch der Partie, die wir vorigen Herbst mit Bartensteins machten, alle dritter Klasse, was Bartensteins noch so sehr amüsierte. Dritter Klasse Ringbahn und bis Bahnhof Stralau. Und als wir da hoch oben ausstiegen, hoch wie der Berg Ararat, da lag der Rummelsburger See mitsamt der Spree wie eine mächtige Wasserfläche vor uns. Dieses Panorama hab ich für mein Bild benutzt. Der Bahnhof ist der Ararat, der Rummelsburger See die Sündflut. (FONTANE, 2012, S. 90)

Obwohl Sophie noch nie das Meer gesehen hatte, findet sie einen Weg, es darzustellen. Sie benutzt andere Erfahrungen und Orte, sie nimmt Teile ihrer Realität und vermischt sie mit ihrer Einbildungskraft, um Kunstwerke zu schöpfen. Dasselbe macht sie in Bezug auf das Gemälde „Saul in der Höhle“, wo Onkel Eberhard als Vorlage für Saul und der Assessor für David dienen. Nicht nur ihres Alters wegen dienen sie gut als Vorlage für die Figuren, sondern auch ihrer gesellschaftlichen Rollen wegen: der Assessor hat einen Beruf und der ist Onkel adlig.

Dasselbe macht Fontane, wenn er ein Buch schreibt: er nimmt verschiedene Elemente seiner Umgebung und benutzt sie, um etwas Neues zu schaffen. Am Ende hat man einen Realismuseffekt, aber alles, was im Buch steht, auch wenn direkt aus der Realität stammend, ist vom Autor arrangiert worden. In einem Brief an Friedrich Wilhelm beklagt sich Fontane über die deutsche Presse, die finde, seine märkischen Wanderungen wären seinen Romanen weitaus überlegen, denn Fontane habe ein Talent für das Realistische und Gegenständliche. Für Fontane selbst liegt sein Talent und Kunstfertigkeit in seinen Romanen

selbst, in dem bei den *Poggenpuhls* beschriebenen Verfahren: in der Verwandlung von Elementen der Realität in Elemente der Kunst. In Bezug auf Schach von Wuthenow schreibt Fontane:

[...] so lobt man die Kapitel: Sela Tarone, Tempelhof und Wuthenow. In Wahrheit liegt es so: von Sela Tarone hab ich als Tertianer nie mehr als das Schild überm Laden gesehn. In der Tempelhofer Kirche bin ich nie gewesen, und Schloss Wuthenow existiert überhaupt nicht, hat auch nie existiert. Das hindert aber die Leute nicht, zu versichern, ich hätte ein besonderes Talent für das Gegenständliche', während doch alles, bis auf den letzten Strohalm, von mir erfunden ist, nur gerade das nicht, was die Welt als Erfindung nimmt: die Geschichte selbst (FONTANE, 1883 apud THANNER, 1967, S. 111).

Fontane bestätigt, dass auch er wie Sophie verfährt und plädiert für das „Wahre“ in der Kunst, was für ihn als „die Geschichte selbst“ gilt. Das entspricht dem Programm, das er mit seinem Text *Unsere lyrische und epische Poesie* entworfen hatte. Wie vorhin skizziert, meint er in diesem Text, dass guter Realismus nicht von der Fähigkeit abhängt, die wirkliche und konkrete Welt zu beschreiben, sondern von der Fähigkeit, durch den Realismuseffekt etwas „Wahres“ zu zeigen. Deswegen sind die geschichtlichen und geographischen Unstimmigkeiten unbedeutend. Im Fall von den *Poggenpuhls* scheint das Wahre die gesellschaftliche Diagnose zu sein samt der Bewertung, dass die Abschaffung des Adels im Endeffekt gut sei.

Nicht nur das Aufzeigen von dem Wahren, sondern viel von dem, was in den *Poggenpuhls* gemacht wird, bestätigt Fontanes Programm. Fontane bevorzugt den verklärten Realismus, der die Schattenseite des Lebens nicht oder nur mit Humor darstellt. So wird das Aussterben des Adels durch Sophies Bilder mit Hinblick auf die besseren Zeiten aufgezeigt. Die künstlerische Hand zeigt sich auch durch Sophies Feder. Sophie erklärt, wie viel Überlegung und Arbeit hinter einer künstlerischen Schöpfung steckt und überzeugt sogar den Onkel, der nicht viel von Kunst hielt.

Wenn sein Programm bereits im Jahr 1853 fertig war, welche Funktion übernimmt die der selbstreferentielle Kommentar, der durch Sophie gemacht wird? Da der Roman einen experimentellen Charakter in seinem Aufbau hat, wird erst durch Sophies Briefe das Programm gesichert. Sophies Briefe verknüpfen den Roman mit diesem Programm, lenken die Rezeption und Interpretation von Form und Inhalt und die Beziehung dieser Aspekte untereinander.

Quellenverzeichnis

FONTANE, Theodor. **Die Poggenpuhls**. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 2012.

FONTANE, Theodor. **Effi Briest**. Project Gutenberg, 2010. Aufrufbar unter: <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/5323/pg5323.html>>. Stand: 30.03.2020

FONTANE, Theodor. Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: **Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit**. 1. Band. Leipzig, 1853, S. 353-377. Aufrufbar unter: <https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00234175/STM_003_166809489_1_1853_0361.TIF>. Stand: 30.03.2020.

FUJITA, Masaru. Fontanes "Die Poggenpuhls" – Zu Form und Gehalt. In: **Doitsu Bungaku**. Die deutsche Literatur (Tokyo), H. 47, 1971, S. 44-53.

KÖNIGLICH privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Ausgabe von: 15.12.1848, S. 25. Aufrufbar unter: <https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10505449_01617_u001/1>. Stand: 30.03.2020.

LANCKAU, Jörg. **Septuaginta Deutsch**. Selbstpublikation, 2016. Aufrufbar unter: <<https://www.lanckau.ch/wpfb-file/septuaginta-deutsch-pdf/>>. Stand 28.03.2020.

PELSTER, Theodor. **Lektüreschlüssel für Schüler: Theodor Fontane – Effi Briest**. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 2004.

SAGARRA, Eda. Die Poggenpuhls. In: GRAWE, Christian; NÜRNBERGER, Helmuth. **Fontane-Handbuch**. Stuttgart: Alfred-Kröner-Verlag, 2000, S. 651-662.

SCHLACHTER, Eugen. **Die Bibel**: Version 2000 mit Parallelstellen und Studienhilfen. Genf: Genfer Bibelgesellschaft, 2017.

THANNER, Josef. **Die Stilistik Theodor Fontanes**: Untersuchungen zur Erhellung des Begriffes "Realismus" in der Literatur. The Hague, Paris: Mouton & Co., 1967.

A máquina de Kafka: o não do pai

Helano Ribeiro¹

Thalyta Bruna Costa do Lago²

Resumo: Contrariamente ao que se possa supor, a concepção de *literatura menor*, tal como nos é apresentada por Deleuze & Guattari (2013), não contempla uma forma literária de menos prestígio. *Menor* é a literatura que emerge com força de potência capaz de abalar as estruturas de um modelo literário imposto como maior. Nesse sentido, atribuir a Kafka uma leitura que perpassasse essa perspectiva é reconhecer o carácter de desterritorialização de seus feitos. A relação do autor com a língua é uma forma interessante de ilustrar isso: na impossibilidade de escrever em outra língua que não fosse o alemão, conforme posto aos judeus de Praga, o que resulta é uma língua desterritorializada, tão política quanto o modelo literário que essa produz. Além do mais, as personagens que transitam pelo universo kafkiano nos dão pistas do compromisso com o social, tão presente no que é literário e *menor*, seja pela denúncia ao excesso de burocracia que pune cidadãos comuns, seja pela figura paterna constantemente representada como autoritária. Nessa continuidade, há ainda a menção à relação conflituosa que o autor manteve com seu pai, a qual lhe rendeu uma carta, publicada no ano de 1919, sob o título *Brief an den Vater* [Carta ao pai], e cujo intuito era tornar o pai ciente do peso negativo de suas ações sobre a vida dos filhos. Essa obra norteará nosso trabalho, enquanto objeto de análise, sobretudo porque a partir dela podemos enxergar a transição do autor de Édipo neurótico a Édipo perverso, em consonância com as contribuições de Lacan, além da riqueza de elementos contida nela, que nos permite desenvolver sobre a homofonia entre o *Nom du Père/Non du Père*, a representação do “não” do pai foucaultiano.

Palavras-chave: literatura menor; não do pai; nome-do-pai.

Résumé: Contrairement à ce qu'on pourrait supposer, la conception de *littérature mineure*, que nous est présentée par Deleuze & Guattari (2013), ne comporte pas une littérature moins prestigieuse. *Mineure* signifie que cette littérature émerge avec une puissance capable d'ébranler les structures d'un modèle littéraire imposé comme majeur. Ainsi, attribuer à Kafka une lecture qui traverse cette perspective c'est reconnaître le caractère de déterritorialisation de ses faits. La relation de l'auteur avec la langue est une manière intéressante d'illustrer ce caractère : avec l'impossibilité d'écrire en n'importe quelle langue que l'allemand, selon ce qui était imposé aux juifs de Prague, le résultat est une langue déterritorisée aussi politique que le modèle littéraire qu'elle produit. En plus, les personnages qui circulent dans l'univers kafkaïen nous donnent des pistes à propos de l'engagement social qui est si présent dans ce qui est littéraire et *mineur*, soit par l'exposition de la bureaucratie excessive qui punit les citoyens ordinaires, soit par la figure paternelle constamment représentée comme autoritaire. Il y a encore la mention à la relation conflictuelle que l'auteur a eu avec son père, ce qui l'a provoqué à écrire une lettre, publiée dans l'année 1919, sous le titre de *Brief an den Vater* [Lettre au père], dont le but était de sensibiliser le père à propos du poids négatif de ses actions sur la vie

¹ Professor Adjunto na Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. hjribeiro@gmail.com

² Mestranda em Literatura, Cultura e Tradução pela Universidade Federal de Pelotas. thalyta.lago@hotmail.com - Bolsista CAPES

de ses fils. Ce livre guidera ce travail ainsi qu'objet d'analyse, surtout parce qu'il nous permet de voir la transition de l'auteur d'Œdipe névrotique à Œdipe pervers, en référence aux contributions de Lacan, en plus de la richesse des éléments qu'il contient, ce qui nous permet de développer à propos de l'homophonie entre le *Nom du Père/Non du Père*, la représentation du «non» du père de Michel Foucault.

Mots-clés: littérature mineure; Non-du-père.

A linha de fuga

No exercício de versar sobre o que está marcado na ordem da experiência, mas que não pode ser colocado em toda a sua totalidade no nível da linguagem, Herta Müller, escritora alemã, estabelece sua *Pantomima da linguagem*. Para a autora, “escrever é um diálogo com os objetos reais da vida” (MÜLLER, 2012, p. 133). Nesse sentido, a *pantomima* atravessa suas produções e lhe oferece respaldo para atribuir autonomia à palavra:

As palavras inventadas tomam ar, não sabemos o que elas permitem, as testamos. Elas pegam aquilo de que precisam. E rejeitam o que não permitem. Nada lhes é indiferente. Palavras têm o ouvido apurado, sua percepção as torna inteligentes. Mais inteligentes do que tudo o que preparamos na conversa com os objetos reais. Elas precisam do jogo de alternância e aproveitam a ligação ao real para se soltar. Na conversa com objetos reais, seu conteúdo cotidiano é incitado contra nós mesmos. A normalidade se irrita, é tirada do sério. No caminho para a escalação linguística, o normal se desprende. E quando se sedimenta de novo, é preciso obedecer à vontade do surreal. (MÜLLER, 2012, p. 134)

É possível adotarmos como bom exemplo desse ímpeto criativo, a partir do qual novos vocábulos ganham liberdade para se materializar, sedimentados no surreal, a palavra *Atemschaukel* [balanço para respirar]. O termo responsável por dar título a um dos livros de Müller não dispõe de um verbete que o caracterize, no dicionário. Isso porque a significação lhe é atribuída através de uma *pantomima*, um diálogo com os objetos reais da vida, no momento em que a autora se questiona a respeito de sermos ou não seres capazes de conversar com a morte: “No balanço para respirar, se embala aquilo que tiver que aprender com o desaparecimento de Oskar Pastior: não dá para conversar com a morte. Mas é preciso fazê-lo, com a perda.” (MÜLLER, 2012, p. 143).

Além disso, percebermos o impacto que movimentos como a *pantomima da linguagem* causa à língua em que é produzida nos é muito caro, no presente trabalho.

Na escrita como *linha de fuga*, a autora se vale de uma língua tida como *língua maior*, o alemão, e lança sobre ela elementos que são capazes de abalar suas estruturas, gerando o que virá a ser percebido como *uma literatura menor*.

Para ampliarmos nossa percepção com respeito a literatura situada como menor, e desvendarmos seus processos, cabe-nos lançar luz sobre os feitos do autor, quem nos oferece generosas contribuições a respeito: Franz Kafka.

Máquina de expressão: uma *literatura menor*

Assim como em Herta Müller, o universo criado por Kafka eleva a literatura a um patamar que não pode ser concebido na literatura dos mestres, sobretudo por se tratar de um modelo literário que ameaça a estabilidade desse. O *menor* que caracteriza a literatura kafkiana não carrega a conotação de diminuí-la, em vez disso, trabalha para desterritorializá-la, e o faz atrelado a diferentes aspectos, sendo o principal: a língua.

Pelas palavras de Deleuze e Guattari (2003), “uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, a uma língua que uma minoria constrói numa língua maior.” (p. 38). Para algumas minorias, a única forma de fala e expressão, dentro de um contexto macro, é a partir da língua majoritária, em detrimento da língua materna. Entretanto, a forma como esse uso linguístico ocorrerá não passará ilesa pelas influências da língua minoritária, pelo contrário, esse será um passo em direção à desterritorialização.

E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka, nesse sentido, define o impasse que impede o acesso à escrita aos judeus de Praga e faz da literatura algo de impossível impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura (“A batalha literária adquire uma justificação real na maior escala possível”). A impossibilidade de escrever de outra maneira senão em alemão é, para os judeus de Praga, o sentimento de uma distância irreduzível em relação à territorialidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2003 p. 38)

Em Kafka, tal movimento pode ser notado no uso do alemão que o autor faz, enquanto língua de escrita, especialmente pelas peculiaridades que o alemão falado

em Praga comporta. Trata-se de um modelo que opõe a língua a qualquer utilização simbólica ou significante, o que lhe assegura o caráter revolucionário.

Outra característica importante de uma *literatura menor*, conforme Deleuze e Guatarri (2003), é o fato de que tudo nela é político. Enquanto nas “grandes” literaturas questões tocantes ao individual se sobressaem, aqui seguimos em direção oposta:

A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. É neste sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que lhes determinam os valores. (DELEUZE; GUATTARI, 2003 p. 98)

A exemplo disso, podemos lançar luz sobre os sujeitos que são representados por Kafka. Algumas figuras transitam pelo universo kafkiano sinalizando o pano de fundo de questões sociais, dos quais são elementos críticos. Nesse sentido, quando Benjamin (1994) afirma que “a beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo.” (p. 141), fica fácil compreender a preferência do autor por temas como a denúncia ao excesso de burocracia, como em *Metamorphose* (1915) e *O processo* (1925), e o autoritarismo paterno, trazido com maior ênfase em *Brief an den Vater [Carta ao pai]* (1952). Em relação à forma de representação paterna em Kafka, essa se situa na linha tênue entre *não do pai* e *nome-do-pai*, entre a perda de representação heróica e instauração da Lei simbólica.

Brief an den Vater: non du Père

Por vezes, quando representado na obra kafkiana, a figura do Pai é atrelada ao comportamento impiedoso e autoritário, e a recorrência desses traços não deixa de receber influência da vida pessoal do autor, visto que o desafeto com o pai lhe acompanhou durante longos anos. Nessa continuidade, Benjamin (1994) nos diz que:

[...] O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da Justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e

imundície. O uniforme do pai é cheio de nódoas, sua roupa de baixo é suja. A imundície é o elemento vital do funcionário. (BENJAMIN, 1994, p. 139)

Quando publica no ano de 1919 a primeira edição de *Brief an den Vater*, A carta ao Pai, Kafka lança luz sobre uma figura paterna em tudo condizente com as percepções de Benjamin. A carta não se trata de uma tentativa de estreitar os laços ou findar conflitos entre os dois, mas sim de expor ao pai as feridas abertas, pelas quais ele é responsabilizado:

*Liebster Vater,
Du hast mich letztthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hätte Furcht vor Dir. Ich wußte Dir, wie gewöhnlich, nichts zu antworten, zum Teil eben aus der Furcht, die ich vor Dir habe, zum Teil deshalb, weil zur Begründung dieser Furcht zu viele Einzelheiten gehören, als daß ich sie im Reden halbwegs zusammenhalten könnte. Und wenn ich hier versuche, Dir schriftlich zu antworten, só wird es doch nur sehr unvollständig sein, weil auch im Schreiben die Furcht und ihre Folgen mich Dir gegenüber behindern und weil die Größe des Stoffs über mein Gedächtnis und meinen Verstand weit hinausgeht. (KAFKA, 2005 , p. 2)³*

Interessa-nos além da queixa, a forma escolhida pelo autor para expressá-la: a literatura, isto porque, para a teoria foucaultiana, a literatura é o palco dos conflitos que acompanham o processo de instauração da subjetividade. A crítica que Foucault tece acerca da teoria lacaniana se fundamenta na noção de que, em Lacan, o processo de inserção do indivíduo na linguagem é mediado por uma figura masculina, o pai.

Em resposta, o filósofo propõe um modelo de resignificação desse simbolismo, o qual se articula do seguinte modo: é comum que, durante parte da infância, o sujeito enxergue o pai como uma figura heroica e essa ocorrência, a própria figura heroica, possui justificativas na literatura. Superados os anos iniciais de vida, o sujeito se desenvolve, de modo a desenvolver sua própria dinâmica, a qual não necessariamente pode vir a se assemelhar com a do pai. No momento em que ocorre o choque, e possível

³ Querido pai,

Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti. Eu não soube, como de costume, o que te responder, em parte justamente pelo medo que tenho de ti, em parte porque existem tantos detalhes na justificativa desse medo, que eu não poderia reuni-los no ato de falar de modo mais ou menos coerente. E se procuro responder-te aqui por escrito, não deixará de ser de modo incompleto, porque também no ato de escrever o medo e suas consequências me atrapalham diante de ti e porque a grandeza do tema ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento. [Tradução de Marcelo Backes]

rompimento, entre a dinâmica do indivíduo e a de seu pai, ele passa a ser confrontado na literatura pela reivindicação do que outrora fora heroico, mas que assume outra forma, instaura-se nesse instante o *não do pai*:

A linguagem então tomou uma estatura soberana: ela surge como vinda de alhures, de lá onde ninguém fala; mas só existe obra, se remontando seu próprio discurso, ela fala na direção dessa ausência. Nesse sentido, toda obra é empreendimento de exaustão da linguagem; a escatologia tornou-se em nossa época uma estrutura de experiência literária; esta, por direito de nascença, é última. (FOUCAULT, 2006, p.200)

Ainda em Foucault (2006):

E, no recuo definitivo dos confins, a vigilância dos deuses trama desde avançar, os olhos abertos sobre essa praia deserta na qual se erguem para o parricida lingüeiro, afrontadas porém fraternais, A linguagem e a Lei. A linguagem, em um sentido, é o lugar da falha: é proclamando os deuses que Empédocle os profana, e lança no coração das coisas a flecha de sua ausência. À linguagem de Empédocle opõe-se a resistência do inimigo fraterno; seu papel é fundar, no intermediário do limite, o alicerce da Lei que liga o entendimento à necessidade e prescreve à determinação a estrela do destino. Esta positividade não é a do esquecimento; no último esboço, ela reaparece sob os traços de Manês, como poder absoluto de interrogação. (FOUCAULT, 2006, p. 198)

Desse modo, não nos causa estranheza a maneira encontrada por Kafka para expor ao pai seus desamores, sobretudo por se tratar de uma carta escrita pouco tempo antes de sua morte, apenas cinco anos antes. É o que nos permite inferir acerca da instauração do *non du Père* por conflitos que ao escritor foram irremediáveis.

O-nome do pai: do Édipo neurótico ao Édipo perverso

De acordo com a teoria da psicanálise, o *Complexo de Édipo* corresponde ao “conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais” (RODRIGUES DE SOUZA, 2006, p. 135) e cujo ápice estaria previsto para o hiato entre os três e cinco anos de idade, durante a *fase fálica*. Nesse sentido, entende-se que é a partir do *complexo de Édipo* que a estrutura da psique humana se forma. Ao desenvolver sua teoria clínica, ao longo da década de 1950, Lacan integra à teoria do Édipo freudiano, e à sua metáfora paterna, a dialética *Desejo-lei*:

[Lacan] critica Freud por sugerir um Édipo responsável pela invasão do materno e do pulsional na constituição do sujeito. Aponta para o complexo parental, propondo a substituição das teorias dos mitos por uma teoria de base antropológica apoiada em Lévi Strauss. Considera o Nome-do-Pai suporte da função simbólica que, desde a aurora dos tempos históricos, identifica sua pessoa à figura da lei. (CAMPOS, 200-, p. 1)

Ainda em Campos (200-), é importante termos ciência de que Lacan adota como base para suas reflexões a distinção entre *simbólico*, *imaginário* e *real* com o intuito de “situar diferenças funcionais, variáveis intervenientes da triangulação: *mãe-falo-criança*, *mãe-filho-pai*.” (p.1). De forma concisa, o *simbólico* diz respeito ao sentido mais amplo da linguagem, a forma que a empregamos para nomear o mundo. O *Imaginário* corresponde às projeções que fazemos não somente sobre nós mesmos, como também sobre os demais indivíduos. Ao passo que o *real* se trata do que já não cabe no *imaginário* e que nem é possível de ser simbolizado e, por isso, não pode ser acessado em toda sua totalidade. Dentre os três elementos dispostos, a teoria é norteadada, em maior grau, pelo *simbólico*. Nessa continuidade, o que compete ao *Nome-do-pai* é exercer a força de lei simbólica, que representa a passagem do *imaginário* para o *simbólico*, isto é, retira o sujeito da triangulação *mãe-falo-criança* e o situa na *mãe-filho-pai*:

Seu critério fundamental é a ausência ou a presença do significante do *Nome-do-pai* na organização subjetiva. A função do *Nome-do-pai* (*Nom du Père/Non du Père*) repousa numa homofonia entre nome e não em francês. O nome do pai é a metáfora do não do pai. Como significante, ele nomeia o lugar vazio marcado na simbolização primordial introduzida pela alternância entre presença e ausência materna. Assim, o sujeito se interroga sobre o desejo da mãe e encontra o *Nome-do-pai*, o que o leva a inscrever simbolicamente a falta do outro na lógica fálica. O desejo da mãe, por sua vez, é elevado à categoria de significante e deve ser recalcado. (SANTOS; OLIVEIRA, 2012, p. 78)

A resposta subjetiva resultante do processo de instauração da lei simbólica, isto é, a presença ou ausência do *Nome-do-pai*, é o que nos levaria as outras três grandes estruturas, das quais Lacan se ocupa e em que todos nós, sujeitos, iremos nos encaixar, são elas: *psicose*, *neurose* e *perversão*. Nosso processo de inserção em uma dessas categorias ocorre ainda na infância e, uma vez determinado, não podemos modificá-lo e, além do mais, cada um de nós estará inserido somente em uma dessas estruturas.

No que se refere à *psicose*, o termo *foraclusão* ou *forclusão*, desenvolvido por Lacan, lhe constitui característica importante: o sujeito encontra fora tudo o que não lhe convém procurar dentro, isto é, as causas de queixa estão sempre no externo, não no interno. Nas palavras de Campos (200-), “a posição do psicótico é narcísica, ele não entra no que se convencionou chamar relação de objeto. O objeto que com ele se funde e se confunde permanece sendo a mãe, e ele o seu falo.” (p.3).

De forma distinta à *psicose*, a *neurose* é permeada pelo recalque. O sujeito neurótico priva a si mesmo e aos demais do conteúdo problemático, ou seja, recalca o objeto de sofrimento a ponto de padecer pelo que se vê incapaz de formular:

A questão do neurótico é diferente: refere-se ao Outro, o Pai, como aquele que substitui o *Outro-mãe* e está para além dela e dele próprio. Não sendo Lei, contudo a representa na relação *código-mensagem*. Trata-se do sujeito barrado, submetido ao Outro, fala através dos sintomas que se diversificam em direção do desejo próprio. (CAMPOS, 200-, p. 4)

Por fim, a *perversão* traz como princípio a *denegação*, a recusa em aceitar como verdade um determinado sintoma (dor e problema, por exemplo), o que abre espaço ao *fetichismo*, que lhe é característico:

Já o perverso elege o falo como existindo de fato no corpo da mãe, como ocorre com relação ao objeto fetiche. Ele se coloca acima da Lei. Permanece em nível de gozo e não ascende ao desejo. Seu mecanismo é o da recusa. Em nível de estrutura, os perversos são julgados eticamente, considerados mau caráter e delinquentes. Isentos de culpa denunciam as distorções do Ideal do eu e as dissonâncias do eu ideal. (CAMPOS, 200-, p. 5)

Com respeito a leitura de nosso objeto, *Brief an den Vater* [carta ao pai], o conteúdo em questão, relação paternal, é permeado por conflitos que nos são apresentados quase como irremediáveis. A figura do pai ocupa o centro das insatisfações do filho, quem se vê como vítima de seu comportamento totalitário e atribui a isso responsabilidade por todos os seus fracassos pessoais:

Ich wäre glücklich gewesen, Dich als Freund, als Chef, als Onkel, als Großvater, ja selbst (wenn auch schon zögernder) als Schwiegervater zu haben. Nur eben als Vater warst Du zu stark für mich, besonders da

meine Brüder klein starben, die Schwestern erst lange nachher kamen, ich also den ersten Stoß ganz allein aushalten mußte, dazu war ich viel zu schwach. (KAFKA, 2005, p.19)⁴

O autor se coloca, nesse sentido, sujeito Édipo do tipo neurótico, em que o pai bem-amado passa a ser objeto de desafio e é declarado culpado:

Daß Du mich direkt und mit ausdrücklichen Schimpfwörtern beschimpft hättest, kann ich mich nicht erinnern. Es war auch nicht nötig, Du hattest so viele andere Mittel, auch flogen im Gespräch zu Hause und besonders im Geschäft die Schimpfwörter rings um mich in solchen Mengen auf andere nieder, daß ich als kleiner Junge manchmal davon fast betäubt war und keinen Grund hatte, sie nicht auch auf mich zu beziehen, denn die Leute, die Du beschimpftest, waren gewiß nicht schlechter als ich, und Du warst gewiß mit ihnen nicht unzufriedener als mit mir. (KAFKA, 2005, p. 6)⁵

De acordo com Chaves (2018), a presença do Nome-do-Pai na estrutura da neurose, recalçamento e deslocamento da representação da vivência da castração simbólica no inconsciente é o que resulta na conversão do afeto em angústia e pode resultar em:

[...] fobias [como nas fobias típicas], e/ou fenômenos somáticos, e/ou somatizações, [como na histeria], e/ou ideias compulsivas, dúvidas obsecantes, remorsos persistentes, agressividade, ambivalência, medos, formações reativas e mecanismos ritualísticos de fazer/desfazer [como na neurose obsessiva]. Tudo isso presente na formação dos sintomas, em que o sujeito “escolhe” se submeter à Lei do Pai. Nas histerias, os efeitos da castração (falta) e da formação dos sintomas se revelam, preferencialmente, no corpo. (CHAVES, 2018, p.59-60)

⁴ Eu teria sido feliz por ter a ti como amigo, como chefe, como tio, como avô, até mesmo (embora já mais hesitante) como sogro. Mas justamente como pai tu foste demasiado forte para mim, sobretudo porque meus irmãos morreram ainda pequenos, minhas irmãs só vieram muito depois e eu tive, portanto, de suportar por inteiro e sozinho o primeiro golpe, e para isso eu era fraco demais. [Tradução de Marcelo Backes]

⁵ De teres me insultado diretamente e com palavras implícitas, eu não consigo me lembrar. Também não era necessário, tu dispunhas de vários outros meios nas conversas em casa e, especialmente na loja, os palavras voavam para cima das outras pessoas ao meu redor em tal quantidade que quando era garoto eu ficava quase anestesiado e não tinha motivo algum para não relacioná-los também a mim, pois as pessoas que insultavas por certo não eram piores do que eu, e sem dúvida tu não estavas muito mais insatisfeito com elas do que comigo. [Tradução de Marcelo Backes]

Deleuze e Guatarri (2003) apontam, porém, para uma outra perspectiva. Os autores defendem que, ao escrever a Carta ao Pai, Kafka comete um “deslize perverso”, que o tira da condição de *Édipo neurótico* e o torna um *Édipo perverso*:

Contudo, o interesse da carta situa-se num certo deslize; Kafka passa de um Édipo de tipo neurótico em que o pai bem-amado é odiado, acusado, declarado culpado, a um Édipo muito mais perverso, que cai na hipótese da inocência do pai, de uma «aflição» comum ao pai e ao filho, mas para dar lugar a uma acusação de grau n, a uma injúria tanto mais forte que se torna indeterminável e ilimitada (como o «adiamento» do Processo) através duma série de interpretações paranoicas. (DELEUZE; GUATTARI, 2003 p. 28-29)

O *Édipo perverso* deriva da resistência ao corte simbólico, o qual é aplicado pela *Lei* do pai. Sua denegação situa o sujeito-autor na esfera de projetar no masculino o caráter de afeto que teria relação com o feminino, em outras palavras, Kafka amplia a fotografia do pai, enquanto forma de expressão, até o absurdo a fim de sinalizá-la como objeto de falta incessável. Ainda em Deleuze e Guatarri (2003), percebemos que “ampliar Édipo já é sair da submissão” (p. 30), opor-se ao recalque que seria previsto pela *neurose*, assim como propõe “desterritorizar Édipo no mundo em vez de reterritorializar sobre Édipo e na família.” (p. 30).

Referências/Quelle

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 137-164. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

CAMPOS, Dulce. **O Édipo e as estruturas clínicas**: no seminário 5 de lacan. no Seminário 5 de Lacan. 200-. Disponível em: http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/int-biblioteca/DCDantas/Dcampos_edipo_estr_clin_upld.pdf. Acesso em: 18 jun. 2020.

CHAVES, Messias Eustáquio. Estruturas clínicas em Psicanálise: um recorte. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 76, n. 40, p. 55-62, dez. 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php/script_sci_serial/pid_0102-7395/Ing_pt/nrm_iso. Acesso em: 18 jun. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. Tradução de Rafael Godinho.

FOUCAULT, Michel. **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria e psicanális. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Porto Alegre: L&pm, 2019. Tradução de Marcelo Backes..

KAFKA, Franz. **Brief an den Vater**. 2005. Disponível em: www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Brief_an_den_Vater. Acesso em: 10 maio 2020.

MÜLLER, Herta. **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012. Tradução de Claudia Abelig.

PSICANÁLISE CLÍNICA (Campinas). **Psicose, neurose e perversão**: estruturas psicanalíticas. estruturas psicanalíticas. Disponível em: www.psicanaliseclinica.com/psicose-neurose-e-perversao. Acesso em: 19 jun. 2020.

SANTOS, Tania Coelho dos; OLIVEIRA, Flávia Lana Garcia de. Teoria e Clínica Psicanalítica da Psicose em Freud e Lacan. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 1, n. 17, p. 73-82, mar. 2012. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/PsicolEstud/index>. Acesso em: 18 jun. 2020.

SOUZA, Mauricio Rodrigues de. A psicanálise e o complexo de Édipo: (novas) observações a partir de hamlet. **Psicologia Usp**, [s.l.], v. 17, n. 2, p. 135-155, jun. 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-65642006000200007>.