



## Romansk Forum Nr. 7 - 1998

Gullichsen, Harald: St. Augustins semiotikk i dialogen De Magistro	3-19
Eide, Kristine: Begrepet "vulgærlatin" og dets betydning innen romansk filologi	21-34
Skattum, Ingse: Droits de la personne et droits de la collectivité	35-65
Paasche, Rosamaría: Los mecanismos del humor en tres poetas hispano-americanos	67-95
Smidt, Kristian: Shakespeare og Frankrike	97-111
Ihlen, Marianne: Paul Scarron Le Roman comique (1651-1657)	113-130
Vesterkjær, Lillian Blix:	
En tilstandsrapport om et dikterliv - Alfred de Vigny : "connu, méconnu, inconnu"	131-136

Harald Gullichsen

Som innledning til sine *Philosophische Untersuchungen* valgte Wittgenstein et avsnitt fra St. Augustins *Bekjennelser*, der kirkefaderen forteller om hvordan han som barn hadde lært å etablere en forbindelse mellom ting og ord, og å gi uttrykk for dette forholdet ved hjelp av stemmen, kort sagt hvordan han hadde lært å tale.

Det er selvfølgelig ikke for intet at den moderne filosofen siterer Augustin: det er slektskap mellom deres oppfatninger av den språklige kommunikasjon.

Når moderne semiotikere siterer Augustin, henter de som regel sitt stoff fra bok II i *De doctrina christiana*, men det er i et mindre kjent arbeid, *De Magistro* (Om Læreren), at den 36-årige Augustin i detalj formulerer sin semiotiske teori. Året er 389.

Det er i dette arbeidet vi finner en beskrivelse av språktilegnelsen slik Augustin hadde opplevd den som barn, og denne beskrivelsen er likeså utarbeidet og konkret som det avsnittet Wittgenstein siterer. Augustin skriver i *De Magistro*:

Da de to stavelsene som danner ordet *hode* for første gang lød i mine ører, visste jeg ikke hva de betydde, like lite som da jeg første gang leste eller hørte ordet *saraballa*.<sup>2</sup> Men fordi man ofte brukte ordet *hode*, og fordi jeg la nøye merke til når man sa det, oppdaget jeg at det var navn på noe jeg kjente av selvsyn. Før denne oppdagelsen var ordet for meg bare en lyd; jeg forsto dets funksjon som tegn da jeg fant ut hvilken gjenstand det betegnet, og denne gjenstand hadde jeg som nevnt fått kunnskap om, ikke ved hjelp av tegn, men idet den viste seg for mine øyne. Kort sagt lærer man tegnet ved hjelp av den kjente gjenstand, og ikke gjenstanden ved hjelp av tegnet. (DM X, 33).

<sup>1</sup> Artikkelen er en norsk versjon av et bidrag til festskriftet for professor Helge Nordahl, 1988: *Mélanges d'Etudes Médiévales offerts à Helge Nordahl à l'occasion de son soixantième anniversaire*.

<sup>2</sup> *Saraballa*: et hebraisk ord som er brukt i Dan. III 27 og som oversettes snart med 'hodeplagg', snart med 'kappe', 'skotøy' og lignende. F. J. Thonnard kommenterer: «Man ser at dette eksemplet er meget velvalgt for å vise oss at ordene ikke lærer oss noe om tingene.»

Man ser straks at denne beskrivelsen stemmer godt overens med flere punkter i Wittgensteins teori. Ifølge ham er språktilegnelsen en «dres-sur» («*ein Abrichten*», *Philosophische Untersuchungen* § 5), en oppfatning som også svarer til det avsnittet han siterer fra Augustins *Bekjennelser*:

Således forsto jeg litt etter litt hvilke ting ordene var tegn for, ettersom jeg hørte dem på den plass de hadde i forskjellige setninger, og da min munn hadde vennet seg fullstendig til disse tegnene, begynte jeg å uttrykke mine ønsker ved hjelp av dem. (*Conf.* 1/8).

Det avsnittet som er sitert ovenfor fra *De Magistro*, viser oss også likheten mellom Augustin og Wittgenstein på et annet viktig punkt, nemlig forholdet mellom det språklige tegn og – som det heter hos Augustin – «tingen selv», *res ipsa*, d.v.s. «referenten», som det heter i moderne terminologi. I teorien om språkspill (*Sprachspiele*) understrekes nemlig på en måte de konkrete elementene som inngår i et fast forhold med ordet, slik vi så at også Augustin presiserer det:

... og denne gjenstand hadde jeg ... fått kunnskap om, ikke ved hjelp av tegn, men idet den viste seg for mine øyne.

Det er selvsagt at referenten som sådan bare kan spille en passiv rolle i språktilegnelsen, på samme måte som byggelementene i de primitive språkspill hos Wittgenstein. Til gjengjeld får identifisering ved det å peke (ostentativ definisjon) en aktiv funksjon når det dannes et forhold mellom referenten og tegnet, og denne funksjon blir drøftet gjentatte ganger i Augustins dialog, for eksempel:

Hvis man derfor peker på vedkommende gjenstand for oss mens vi leter, er det ved synet av den at vi lærer meningen med det tegnet som inntil da bare var blitt hørt og ikke forstått. (*DM X*, 34)

Før det blir opprettet en relasjon mellom tingen og ordet, er det man hører, bare en lyd, og man kan ikke avgjøre om den betyr noe eller ikke. Før dette forholdet blir opprettet, kunne lydene i for eksempel *hode* kanskje bare være et eksempel på det som den danske språkforskeren

Louis Hjelmslev har kalt «utnyttede tegnmuligheter»<sup>3</sup> (/svar/, /svor/, /svir/ er norske ord, men \*/svør/ er det neppe: det er bare «en utnyttet tegnmulighet», og betyr ingenting). Det er altså identifikasjonen av referenten som gjør *hode* til et språklig tegn i egentlig forstand.

Vårt første sitat fra dialogen gjør det også mulig for oss å skimte den fjerne bakgrunnen for hele denne semiotiske diskusjonen: når relasjonen først er opprettet, blir det språklige tegn «et læremiddel til å skjelne mellom tingene i virkeligheten» (*διδασκαλικὸν ... ὄργανον καὶ διακριτικὸν τῆς οὐσίας*), heter det i Platons *Kratylos* (388, B 8). Og vi hører fremdeles gjenlyden av dette hos moderne språkforskere som for eksempel Saussure: «... og intet er tydelig atskilt før språket trer frem» (*avant l'apparition de la langue*).<sup>4</sup>

Vi vil i all korthet gjøre oppmerksom på to andre punkter der det ser ut til at vår dialog er i samvar med en viktig oppfatning hos Wittgenstein. I motsetning til hva tilfellet er i *Tractatus*, utleder som kjent Wittgenstein i *Philosophische Untersuchungen* betydningen fra språkbruken. Barnet lærer gjennom bruken (anvendelsen) av ordet, men paradoksalt nok kan det ikke anvende ordet før det har lært det! Dette paradokset forsvinner dersom man betrakter bruk og læring som en og samme sak. «Selve forståelsen er en tilstand hvorav den riktige språkbruk fremgår.» (*Philosophische Untersuchungen* § 146).

I *De Magistro* er også Augustin tilbøyelig til å gi språkbruken en særstilling i den komplekse prosessen som språktilegnelsen utgjør: «For selve bruken av ordene må settes fremfor ordene selv.» (*cum ipse usus verborum iam sit verbis anteponeendus*) (*DM*, IX,26).

Fra mange synspunkter har således dialogen *De Magistro* bevart sin betydning i en diskusjon som strekker seg fra *Kratylos* og fram til vår tid. For eksempel er selve utgangspunktet for dialogen spørsmålet om hva det egentlig betyr å tale. «Hva er det vi ser ut til å ville (utrette) når vi taler?» (*quid tibi videmur velle cum loquimur?*) (*DM I*, 1.). Her har dialogen et tilknytningspunkt til moderne teorier om «språkhandlinger» (*speech acts*).

Dette er imidlertid ikke den egentlige hensikt med dialogen. Formålet med den avdekkes først mot slutten, etter en vandring langs en veg med så mange slyngninger at det kreves en konstant logisk oppmerksomhet

<sup>3</sup> L. Hjelmslev: *Le Langage*. Les Editions de Minuit 1966, p. 60.

<sup>4</sup> F. de Saussure: *Cours de linguistique générale* (CLG). Ed. critique préparée par Tullio de Mauro. Payot 1974, p.155.

fra den unge Adeodatus' side, og dermed også av leseren. La oss forsøke å lytte til de to røster som når fram til oss gjennom så mange hundreår.

I den første del av dialogen forsøker Augustin å utvikle en teori for det grammatiske metaspråket, i annen del forsøker han å beskrive forholdet mellom det språklige tegn og «den betegnede ting», *res ipsa*. Men etter inngående analyser av tegnet, ledes Augustin gjennom sin egen logikk til å innta en meget skeptisk holdning: samtidig som han må medgi at det er uomgjengelig nødvendig å kjenne ordene for å kunne forstå den hellige skrift, ser han seg tvunget til å trekke den konklusjon at ordene ikke er i stand til å lære oss noe som helst!

Med sitt første spørsmål vil Augustin altså vite hva det er å *tale*, og Adeodatus svarer at vi taler enten for å meddele noe (*docere*), eller for å få vite noe (*discere*); Augustin vil ikke godta annen del av dette svaret, for – sier han – selv når vi ønsker å få vite noe ved å stille spørsmål, så gjør disse spørsmålene ikke annet enn å *meddele* den vi taler med, vårt ønske om å få vite noe. Det er for øvrig dette problemet Wittgenstein reiser i *Philosophische Untersuchungen*: «Hva er et spørsmål? Er det å konstatere at jeg ikke kjenner til en eller annen sak, eller er det å konstatere mitt ønske om at den annen skal si meg det?»

Augustin formulerer nå en teori som han forsøker å underbygge med en rekke argumenter i de senere deler av dialogen: om det er riktig at vi taler for å meddele, så er det ikke mindre riktig, hevder han, at vi taler for å fremkalle i erindringen kunnskaper som vi allerede er i besittelse av (det er den platonske teori om gjenerindringen).

Augustin hevder også at vi taler for å få den vi taler med, til å erindre. Mot dette innvender Adeodatus at når vi ber, kan vi tross alt ikke tro at vi kan få det høyeste vesen, den allmektige Gud, til å erindre. Augustin svarer at bønner ikke har bruk for ord: til Gud skal en be i sjelens dyp, i «det indre menneske», og uten å uttale noen ord.

Her legger Augustin frem deler av en viktig teori: når vi henvender oss til oss selv, skjer det ved hjelp av ord, selv om vi ikke uttaler noen lyd, og ordene, som er tegn, fremkaller bilder av tingene de er tegn for, d.v.s. de tingene som tegnene representerer. Ordene blir altså oppfattet omtrent som i moderne teori, som «leksemer», latente og disponible leksikalske enheter.

Her berører Augustin også et annet permanent problem i teoretisk lingvistikk, nemlig spørsmålet om *den indre tale*, som ifølge Roman Jakobson sikrer sammenhengen i selve vår identitet, et spørsmål som

etter Jakobsons mening har vært alt for lenge forsømt av språkforskerne<sup>5</sup>.

Riktig nok uttaler Augustin seg ikke om hvordan den indre tale blir til talte ord (diskurs), noe som i dag er et av de viktigste problem i psyko- og neurolingvistikken, han bare streifer det konstante spørsmålet om forholdet mellom tanken og språket, slik det ble stilt i Platons dialog *Sofisten*, der Den Fremmede sier:

Tanken og talen er altså en og samme sak. Men den indre samtale som sjelen fører med seg selv, og som skjer uten stemme, kalles tanke. (263 e).

Theaitetos erklærer seg enig, hvorpå Den Fremmede tilføyer: «Men tanken som utgår fra munnen, kalles tale» (ib.). Den intellektuelle utdanning Augustin hadde fått, hadde sikkert gjort det mulig for ham å gjennomtenke språkfilosofiske spørsmål på en helt personlig måte. Ifølge Marrou<sup>6</sup> var riktig nok hans kilder ikke skrifter på gresk språk, men håndbøker på latin med utdrag fra slike tekster, men hans kjennskap til tegnteori er godt belagt, og denne teorien var den som Aristoteles hadde formulert i skriftet «Om fortolkningen» (*Περὶ ἑρμηνείας*), og som stoikerne hadde utviklet. Augustin hadde vært lærer i retorikk i Milano i årene umiddelbart før han skrev *De Magistro*, og den tids retorikk var nøye forbundet med dialektikken. Leser man Diogenes Laertius, fremgår det at denne retorikken omfattet ikke bare kunsten å disputere, men også semantiske og logiske studier, og ganske spesielt studiet både av hvordan de mentale forestillinger dennes (*φαντασία*) og studiet av selve forestillingene (*φαντάσματα*) og av kombinasjonen av dem til setninger (*ἄξιώματα*)<sup>7</sup>.

Det var derfor helt naturlig for Augustin å legge grunnlaget for en semiotikkteori: for at et tegn virkelig skal være et tegn, må det betegne noe, m.a.o. det må ha en referent. Når denne betegnede ting (*res ipsa* i Augustins terminologi) blir satt ut av betraktning, består selve tegnet av det som blir uttalt gjennom stemmen som artikulert lyd, *vox articulata*, og av det «som er i stemmen», d.v.s. det psykiske innhold. Dette er den berømte definisjon hos Aristoteles: «De ord som blir uttalt, er symboler

<sup>5</sup> R. Jakobson: *Main Trends in the Science of Language*. New York. 1973.

<sup>6</sup> H.-I. Marrou: *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. 1937, pp. 37-46.

<sup>7</sup> Diogenes Laertius: *Lives of eminent philosophers*. With an English translation by R. D. Hicks, book II. 50 ff. (= the Loeb classical library, p. 158 ff.).

for et mentalt innhold, og de skrevne ord er symboler for de ordene som blir uttalt» (*Περὶ ἐρμηνείας* 16 a 4-6).

Det er denne definisjonen som ligger til grunn for formulering hos Augustin når han skriver at «det som tilkommer ørene, trer inn i bevissthet ved det tegn som retter seg mot øynene.» (DM IV, 8).

Augustin er nøye med å understreke for sin sønn og elev at det ikke finnes noe tegn med mindre det også eksisterer en «betegnet ting». En rekkefølge av lyder har ingen eksistens som tegn dersom det ikke svarer en utenomspråklig materiell eller intelligibel realitet til denne rekkefølgen av lyder. Dersom *det* ikke er tilfelle, har man bare «en larm og en støy», *sonitum strepitumque* (DM XI, 36).

Først gjelder det å forstå *hvordan* tegnene kan betegne, d.v.s. hvorledes de kan representere så vel synlige som usynlige ting. Augustin går fram som en «grammaticus» i ordets klassiske betydning d. v. s. at han kommenterer et bruddstykke av en tekst ord for ord. Han forelegger sin sønn et sitat fra Vergil: «*Si nihil ex tanta Superis placet urbe relinqui*»<sup>8</sup> Hva betyr *si*? og hva betyr *nihil*? Og *ex*?

La oss som eksempel ta analysen av *nihil* («intet»). Hvorledes kan denne lydsekvensen bety noe, når den synes å betegne fraværet av enhver referent, og når det jo er selve referentens eksistens som er satt som betingelse for tegnfunksjonen?

Uten referent ville *nihil* («intet») ikke være noe tegn. Adeodatus er imidlertid overbevist om at det finnes en referent, og at Augustin med dette tegnet virkelig har villet betegne noe. Ifølge den sistnevnte er det som betegnes av *nihil*, «sjelens (psykens) reaksjon når den ikke ser det den søker», m.a.o. referenten for *nihil* er begrepet «ikke-eksistens». Det kommer ikke på tale for Augustin å betrakte *nihil* som kvantifikator, hvilket kan synes forbausende ettersom man vet<sup>9</sup> at Augustin kjente Aristoteles' arbeid *Kategoriene*, der nettopp kvantitet figurerer som et av de ni predikamenter. Augustin og hans sønn fortsetter nå med *ex*. Adeodatus foreslår at dette ordet betyr *de*, hvortil Augustin utbryter at han ikke vil ha synonymer, han vil ikke at «man skal forklare ham et velkjent ord med et annet som er like velkjent.» Han vil vite den felles referent for *ex* og *de*, og hva mer er, uten at Adeodatus skal gjøre bruk av ord! Skulle det ikke være mulig ved hjelp av en gest? Skuespillerne

<sup>8</sup> Sitatet er fra *Eneiden* II, v 659: «Hvis det behager gudene at det ikke skal være noe igjen av en så mektig by.»

<sup>9</sup> Marrou, op. cit. p. 115 og note 1.

synes jo å kunne uttrykke hva som helst ved å bruke gester og dans? Det viktigste her er at gester jo også bare er tegn, de ville altså ikke være «selve tingen» (*res ipsa*) som Augustin ønsker å se. Den unge mannen antyder et svar: *ex* kunne jo være en «viss atskillelse fra en ting der det befinner seg en gjenstand hvorom man sier at den kommer fra denne tingen», men det blir for komplisert, og man oppgir å drøfte problemet for å se om det ikke skulle være lettere å innsirkle *res ipsa* ved analyse av ord som betegner en handling, for eksempel «å gå». Man kan nemlig, uten å bruke tegn, vise hva det er å gå, ganske enkelt ved å utføre handlingen, og derved viser man jo «selve tingen», riktig nok under forutsetning av at vi ikke er i ferd med å utføre vedkommende handling i det øyeblikk vi blir spurt, for i så fall kunne det oppstå misforståelser. Hva ville Adeodatus gjøre om man stilte ham spørsmålet mens han var i ferd med å gå?

Den unge mannen – som vanligvis er så skarpsindig – svarer en smule forvirret at da ville han gå litt hurtigere, men Augustin innvender da straks at dette kunne tolkes som «å skynde seg», noe man jo kan gjøre uansett hvilken handling man utfører. Betingelsen for at en handling kan bli vist uten tegn, er altså at man ikke utfører den i det øyeblikk man blir spurt. Men analysen føres videre: det finnes nemlig ett unntak, for hvis man spør meg hva det er å tale, *mens jeg taler*, så må jeg jo fortsette å tale ved hjelp av ord, som jo er tegn; å vise hva det er å anvende tegn for å tale, det er nøyaktig dette: å anvende tegn! Blant alle de handlinger som er mulige, inntar altså det å tale en helt spesiell status. De tilfeller man har diskutert i dialogen inntil nå, kan kort sammenfattes slik:

- |   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| Tegnet er tegn for en synlig referent:  | menneske ( <i>homo</i> )              |
| Tegnet er tegn for en usynlig referent: | (sjels)styrke, dygd ( <i>virtus</i> ) |
| a) kvantiterende referent, f.eks.:      | intet ( <i>nihil</i> )                |
| b) relasjonell referent                 | f.eks.: ut av, fra ( <i>ex, de</i> )  |
| c) logisk referent                      | f.eks.: dersom ( <i>si</i> )          |
| Tegnet er tegn for en handling som:     |                                       |
| a)                                      | ikke utføres                          |
| b)                                      | er iferd med å utføres                |

Og den foreløpige konklusjon er altså at det finnes to ting som kan vises uten tegn: de handlinger som vi ikke utfører i det øyeblikk vi blir spurt, og den handling som kjennetegner mennesket, taleakten; når vi taler,

gjør vi nemlig ikke noe spesielt for «å vise tegnene», de «viser seg» jo av seg selv i det øyeblikk de høres. Men det må understrekes at dette er rent foreløpige konklusjoner. Hva er det egentlige emne far og sønn har drøftet hittil langs samtaleens mange dialektiske slyngninger? Kan man si at det er den såkalte *deixis*, i dette ords videste betydning, som jo omfatter både den mimiske (gestuelle) *deixis* og den verbale – her med hovedvekten på den første? Samtidig har enkelte deler av tegnteorien kommet på plass.

Så langt i dialogen har man viet forholdsvis liten plass til analysen av språkets opprinnelige og egentlige funksjon, det å representere referenten, gjøre den *nærværende* i bevisstheten. Men dette normaltillfelle, hvor altså ordtegnet viser til et ikke-tegn (ting, saksforhold) blir behandlet senere i dialogen.

Foreløpig må man fortsette den møysommelige analytiske vandring, som til slutt vekker en viss behersket irritasjon hos den unge Adeodatus.

Det problem som nå blir tatt opp, er det tilfellet hvor ordtegnene selv blir betegnet ved hjelp av andre ordtegn. Det dreier seg m.a.o. om et lingvistisk eller grammatisk metaspråk. Derneft kommer det tilfellet hvor andre tegn enn ordene (for eksempel gester) blir betegnet med ordtegn.

Først fastslår man at ordet *nomen* (skolegrammatikkens *navnord* eller *substantiv*) betegner et hvilket som helst navn, for eksempel *Romulus*, *Roma*, *elv*, (*sjelsstyrke*, *dygd* (*virtus*); men også ordet *nomen* er et navnord. Visse ord er altså selvrefererende, m.a.o. ordet *nomen* har den egenskap at det både betegner seg selv og de ordtegn vi bruker for å betegne referenten. Og de to samtalepartnere blir nå enige om å kalle referentene for *significabilia*, d.v.s. hva som helst som kan benevnes med ordtegn, uansett hva det måtte være. Det er klart, sies det, at alt som blir uttalt med artikulert stemme (*vox articulata*, *φωνή ἔνσπερος*) kalles «ord» (*verba*). *Nomen* er altså også et ord (*verbum*), akkurat som *Romulus*, *Roma*, *elv*, *dygd*.

Følgelig er *elv* både et ord (*verbum*) og et navnord (*nomen*), men av dette følger ikke at alt som benevnes som «ord» også er navnord. Således er nok både *fra* og *dersom* ord, men ikke navnord: men i sin egenskap av ord er de også tegn. Men ordet *tegn* har de samme egenskaper som navnord (*nomen*), for *tegn* betegner alle tegn uansett natur, samtidig som det betegner seg selv ettersom det er et ord, og alle ord jo er tegn.

Forholdet mellom *verbum* ('ord') og *nomen* ('navnord': apellativer og proprier) er altså slik at hvert *nomen* er et ord, men ikke alle ord er *nomina* (navnord). Dette eksemplifiseres av forholdet mellom *konjunksjon* og *fordi*, *dersom*, *men*, o.s.v., ettersom disse siste ordene betegnes av *konjunksjon*, mens ingen av dem betegner «konjunksjon». *Fordi*, *dersom*, o.s.v. og *konjunksjon* betegner ikke hverandre gjensidig, de er ikke selvrefererende, og ordet *konjunksjon* er ikke en konjunksjon.

Hvor vil Augustin hen med alle disse subtile og tilsynelatende ørkesløse resonnementer, som altså nesten irriterer den ellers så interesserte Adeodatus? Det går så langt at Augustin litt lenger ute i dialogen synes han må berolige sønnen og forsikre ham om at det ikke er tom ordlek og «barnslige detaljspørsmål «de beskjefter seg med (det er ikke med *quibusdam puerilibus quaestiunculis*).

Augustin vil altså gå videre, men man kan ikke fri seg fra inntrykket av at han benytter seg av en tvilsom «dialektikk» og konklusjoner som bare tilsynelatende er korrekte. Sitt egentlige mål med dialogen holder han foreløpig skjult: det å bevise at ordene er unyttige. Nå vil han først gjøre det klart at også de andre ordklassene, f.eks. pronomener og adverb, er navnord (*nomina*). Om han så senere greier å bevise at navnordene er ute av stand til å meddele oss noe som helst, vil han jo samtidig ha bevist den samme maktesløshet hos de andre ordklassene. For å nå dette målet, bytter Augustin verbet «å bety» (*significare*) med «å benevne» (*nominare*). «Hvordan benevner man på gresk det latinske *quis* (hvem)?» Adeodatus svarer riktig at man sier *τίς*, hvorpå Augustinus trekker den slutning at slik kunne man ikke stille spørsmålet («hvordan benevner grekerne det vi benevner *quis*?») dersom ikke vedkommende ord er et navnord (*nomen*, jfr. *nominare*). Og ettersom man allerede er kommet til den riktige konklusjon at ethvert *nomen* er et ord, konkluderes det med at til syvende og sist er likevel ethvert ord et *nomen*, hvilket selvsagt er feil. Men samtidig er det jo riktig at ethvert ord kan tjene som navnord når det brukes *materialiter*, for eksempel «dine *om* og *men* har ingen betydning», «dette *ja* avgjorde saken» og lignende.

Det ser ut til at Augustin fortsetter sine analyser ved hjelp av samme metode: det gjelder nå å identifisere *nomen* (navnord) med *vocabulum* (realisert leksikalsk enhet); men hvis *nomen* blir brukt i sin grammatikalske betydning av ordklasse, kan det jo ikke erstattes av *vocabulum*. Her avsluttes diskusjonen om «de tegn som betegner hverandre gjensidig» og om metaspråket i sin alminnelighet. Konklusjonen er at

dersom det bare fantes en metaspråklig bruk av ordene (noe drøftingene faktisk kunne få Adeodatus til å tro), da ville den normale intersubjektive forståelse være umulig. Men heldigvis følger normal verbal kommunikasjon et helt annet prinsipp, som blir formulert på en meget enkel måte:

For slik er regelen som på en naturlig måte er i besittelse av en meget stor kraft: når tegnene høres, rettes oppmerksomheten mot det som betegnes. (DM VIII, 24)

I annen seksjon av første del dreier det seg da til sist om de tegnene som anvendes i normal språkbruk for å betegne det som ble kalt *significabilia* (det betegnbare, altså referentene). Denne nye undersøkelsen gjelder de relative «verdier» som knyttes til 1) navnordet (*nomen*), 2) referenten, 3) kunnskapen om navnordet og 4) kunnskapen om referenten.

Gjennom velvalgte eksempler hevder nå Augustin at navnordet er «mer verd» enn referenten, noe som sannsynligvis betyr at beherskelsen av det språklige symbol gjør det mulig for mennesket å beherske virkeligheten utenå bli en slave av den, For eksempel er ordet «skitt» (*caenum*) mer «verd» enn ordets referent. Den forrang som navnordet således har, er noe forbausende, for det grunnleggende prinsipp hos Augustin er at det som forestiller (representerer) noe, er mindre verd enn det som blir forestilt, d.v.s. gjenfremstilt som nærværende (representert), og i dette perspektiv burde jo tingen (referenten, *res ipsa*) ha forrang. Men til stor forbauselse for sin sønn mener nå Augustin at *kunnskap* om referenten er mer verd enn kunnskap om betegnelsen (navnordet), noe som kanskje betyr at kunnskap om hva en ting er, bør foretrekkes fremfor bare å kjenne ordet som lydfølge (signifikant), uten å kjenne betydningssinnholdet (signifikatet) i det. Signifikanten er jo bare en rekke meningstomme lyder så lenge det ikke kan tilordnes et innhold. Som en ser, betyr dette at i 1) blir navnordet (*nomen*) brukt i betydningen «allment språklig tegn», mens det i 3) blir brukt i betydningen «signifikant», eller som Saussure kalte det: «hørselsbilde» (*image acoustique*), før han gjenopptok den klassiske (opprinnelig stoiske og senere augustinske) betegnelsen «signifikant».

Sant å si er det ikke alltid så lett å holde fra hverandre trådene i tankegangen hos Augustin, og dette kommer kanskje ikke så mye av at

den er innviklet, som av det faktum at hans terminologi ikke er så helt gjennomarbeidet (fra et mer sofistikert moderne synspunkt).<sup>10</sup>

Men å «kjenne navnordet», det er å kjenne dets betydning, og slektskapet mellom oppfatningen hos Augustin og Wittgenstein fremgår av følgende sitat fra *Philosophische Untersuchungen* § 1:

Hvert ord har en betydning. Denne betydning er tilordnet ordet, Den er den gjenstand (*Gegenstand*) ordet står for.

hvor «gjenstand» synes å bety signifikat, betydningssinnhold, mens «ordet» blir å oppfatte som signifikant, lydbilde, Augustins *signans*. Men kanskje kan man også si at *Gegenstand* er det augustinske *res ipsa* (stoikernes *τὸ τυγχανόν* «det tilfeldige», den ekstralingvistiske «ting», hvis mentale refleks er signifikatet (Augustins *signatum*). Det er vanskelig å forstå at wittgensteinsitatet er noe annet enn saussurisme, der jo *res ipsa* står utenfor selve språkfenomenet, slik den gjorde allerede i stoikernes semiotikk, der den også ble kalt «det utenfor- og underliggende» (*τὸ ἔκτος ὑποκείμενον*). Derfor har Eugenio Coseriu kalt den «das draussen Bestehende».<sup>11</sup>

Augustin utarbeider nå to nye distinksjoner: på den ene side mellom «å tale» (*loqui*) og «å meddele» (*docere*) og på den annen side mellom «å meddele» og «å betegne, bety» (*significare*). Det er klart at man kan meddele noe uten å tale, for eksempel ved hjelp av gester, og det dreier seg altså om to forskjellige handlinger. Dette er også et ledd i det skjulte resonnementet hos Augustin: det er altså ikke absolutt nødvendig at det brukes ord for at noen skal få vite noe.

Når det gjelder den andre distinksjonen, blir det raskt fastslått at vi ikke meddeler noe for å bruke ord, men at vi bruker ord for å meddele noe, betegne (*significare*) noe. Konklusjonen synes å påtvinge seg: Man kan ikke vise noe uten å bruke tegn, uansett hvilken kategori tegnet tilhører: ord, gester, signaler. Men dette er en rent foreløpig konklusjon, og den er ikke det endelige mål for Augustin. Det er tvertom den motsatte konklusjon det er om å gjøre for ham å nå fram til: tegnene lærer oss ingen ting som ikke også kan vises uten dem, og hva mer er,

<sup>10</sup> Marrou, op. cit. p. 45: « ... noe litt usikkert i behandlingen av den abstrakte tanke. Det viser seg tydeligst i hans vekslende terminologi.»

<sup>11</sup> Eugenio Coseriu: *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. B I, p. 120.

«hvis du ser nøyere på saken, vil du kanskje ikke finne noe som blir meddelt ved hjelp av sitt tegn.» (DM X, 33).

Etter å ha fastslått at man kan lære noe, få vite noe (*discere*) ved hjelp av erfaringen alene og altså også meddele noe ved å utføre forskjellige handlinger, kommer man så fram til en hovedkonklusjon:

Hvis ordene er kjente, lærer vi dem ikke, og hvis vi ikke kjenner dem, kan vi ikke bekrefte at vi har lært dem før etter at vi har lært betydningen, og denne er ikke resultatet av at vi har hørt stemmen sende ut en rekke lyder, men den er resultatet av at vi har kunnskap om de ting som betegnes (DM X, 37).

Her må man merke seg to ting: Augustin synes ikke å godta at betydning også kan være resultatet av en forklaring ved hjelp av ord. Riktig nok har han allerede understreket at han ikke godtar at et ord kan forklares ved hjelp av et annet, men han tar ikke hensyn til den nye mening (betydning) som oppstår når ord kombineres. Denne mening oppstår som kjent ikke gjennom addisjon av de betydninger hvert enkelt ord representerer, men av utsagnets samlede semantiske og morfologiske struktur.

Når det gjelder det skillet Augustin gjør mellom «kjennskap til den betegnede ting» og «kjennskap til tegnet selv», kan man undre på om det ikke her foreligger en paralogisme, for hvis tingen er betegnet, så er den det gjennom et tegn. Men å «kjenne» dette tegnet, det er å kjenne signifikatet (betydningsinnholdet), men å kjenne et ords signifikat, det er å kjenne den referenten det har, altså «tingen selv».

De to ledd i tegnbegrepet er nemlig uløselig forbundet, og det er forbausende at Augustin, som kjente den stoiske språkfilosofi, ikke synes å ta hensyn til dette. Med utgangspunkt i den aristoteliske avhandlingen «Om fortolkningen» (*Περί ἑρμηνείας*) skjelnet man nemlig mellom «det betegnende» (*τὸ σημαῖνον*) og «det betegnede» (*τὸ σημαίνόμενον*) som Augustin gjengir med *signans* resp. *signatum* (i senere tid *significans* og *significatum*, jfr. Saussures *signifiant* og *signifié*); og tegnet i sin helhet *to semeion* var symbolet for det inntrykk, eller avtrykk *τύπωσις*, som blir forårsaket av referenten, «tingen» (jfr. Saussures betegnelse *empreinte*). Men denne er bare et element i det tilfeldiges verden og derfor kalte de stoiske semiotikerne den, som tidligere nevnt, «det som eksisterer ved tilfeldighet», *τὸ τύχωνον*. Augustin insisterer på sin oppfatning:

Ordene lærer oss altså bare ord, ja ikke en gang det, men en larm og en støy av ord (*imo sonitum strepitumque verborum*. DM XI, 31).

Man skulle paradoksalt nok tro at den oppgave Augustin har satt seg, er en veritabel «tilintetgjøring» av *λόγος*, i det minste når *λόγος* tas i betydningen «ord». I beste fall kan ordene gjøre oss oppmerksom på noe og få oss til å skaffe oss kunnskap om tingene. Hvis vi nemlig vet hva ordene betyr, så er det nærmest en slags gjenerindring, og hvis vi ikke vet det, kan vi ikke engang «gjenerindre» denne betydningen. Det er da i dette siste tilfelle ordene har sin begrensede oppgave: å opfordre oss til å søke kunnskap om referenten («tingen», «saksforholdet»).

Et nytt emne for samtalen fører til en utvidelse av perspektivet: det gjelder språkets evne til å fremkalle forestillinger. Når vi taler, kan man nemlig også spørre oss om «ting fra før i tiden», og da «er det ikke lenger tingene selv våre ord angir, men de bilder de har innprentet, og som erindringen har samlet på» (DM XII, 39). Dette er et avsnitt som direkte viser den stoiske innflytelsen på Augustin. Disse «bilder» som erindringen «har innprentet», minner nemlig om stoikernes teori og om selve deres terminologi: i denne forbindelse talte de altså om et «inntrykk» eller «avtrykk» (*τύπωσις*), om det merket som signeten på en ring setter i vokset<sup>12</sup>. Stoikerne uttrykker seg ikke særlig tydelig om den psykologiske prosessen som foregår ved omformingen av dette sensorisk funderte «inntrykk» til språklig tegn: de nøyer seg med å kalle den en «forvandling» (*ἀλλοίωσις*).

Disse «bilder» eller mentale forestillinger «blir betrodd hjernen». På samme måte talte Saussure i denne forbindelse om «et skattkammer ... i hjernen»<sup>13</sup>, og noen data om dannelsen og om «lagringen» av ordforrådet fikk man først med den psykologiske forskningen.

Dialogen, som Augustin har gjort om til en monolog, tar nå en annen retning og nærmer seg problemene om utsagns gyldighet og om setningers logiske forhold.

Augustin mener at vår samtalepartner altså ikke får vite noe gjennom våre ord, men gjennom de bilder han selv har, og som våre ord fremkaller hos ham. Og dersom han nå ikke har disse «bildene» som våre forestillinger er, da har han ingen annen mulighet enn å tro på våre ord.

<sup>12</sup> Diogenes Laertius VII, p. 45 (=Loeb, p. 154).

<sup>13</sup> F. de Saussure: *Cours de Linguistique Générale*, p. 30.



Her skjelner Augustin mellom tre tilfeller: den som lytter til våre ord, 1) vet ikke om det vi sier, er sant, 2) han er ikke uvitende om at det vi sier, ikke er sant, 3) han vet at det vi sier er sant.

Hans holdning i første tilfelle kan være: a) at han tror på det, b) at han kan «gjøre seg opp en mening», eller c) at han kan tvile på det. Men i sin uvitenhet kan han verken benekte eller bekrefte vårt utsagn. Hans holdning i det annet tilfelle, hvor han vet at det vi sier er usant, må derimot bestå i å benekte vårt utsagn og i å motsi det. Hvis han derimot, som i det tredje tilfelle, vet at vi taler sant, kan han bare bekrefte vårt utsagn. Man ser at det her dreier seg om å gi Adeodatus en innføring i elementær «dialektisk logikk». Her forlater altså Augustin det området han hittil har beveget seg på, tegnet og *res ipsa*, ordet og dets forhold til den utenomspråklige verden. Alt det som har blitt sagt inntil nå, har bare vært innledende fortale. Nå dreier det seg om å finne sannheten. Kan man finne den ved hjelp av ord? Augustin' skepsis i så måte har bare blitt sterkere og sterkere.

Saken er at de tre mulighetene som er nevnt, bare representerer normaltillfellene eller rettene sagt det vi har med å gjøre i beste tilfelle; men vi vet at menneskene ofte «skjuler det de tenker». Skjemaet kan ikke anvendes på løgnere og bedragere. Og selv om vi ikke lyver, hender det at vi snakker rent mekanisk, uten at vi tenker på det vi sier eller synger. Kommunikasjonen hindres også av at et ord kan ha flere betydninger (polysemi), av forsnakkelser og ganske enkelt av at vi glemmer.

Den tredelingen som er skissert ovenfor skyldes sannsynligvis også stoikerne, som hadde en godt utarbeidet teori om ordet, og en godt utviklet terminologi (*φωνή, λέξις, λεκτόν* o.s.v.); men deres hovedinteresse var likevel *λόγος* og det de kalte *ἀξιώματα*, og med det mente de selvstendige utsagn, setninger som består av et subjekt og et predikat.<sup>14</sup> Bare denne formen for utsagn var virkelig bærer av en mening.

Den distinksjonen som avslutter dialogen er også inspirert av logikk, og det er en distinksjon som skulle gi gjenlyd i skolastikkens debatt mellom Anselm og Abelard, nemlig det skillet Augustin gjør mellom tro og forståelse (viten, kunnskap). Her som alltid taler Augustin som den dialektiker han er:

<sup>14</sup> Diogenes Laertius VII, p. 63-64 (= Loeb, p. 172).

Det jeg forstår, tror jeg også, men jeg forstår ikke alt det jeg tror. Av dette følger ikke at jeg ikke vet det er nyttig å tro mange ting som jeg ikke har viten om. (DM XI, 37).

Denne nytten finner gjenklang i Anselms formel «Jeg tror for å forstå» (*credo ut intelligam*), som Abelard opponerer mot når han på 1100-tallet hevder: «Jeg forstår for å tro» (*intelligo ut credam*). Men Abelard var likevel en stor beundrer av Augustin.

Vi har understreket den betydning «gjenerindringen» hadde for Augustinus. De ordene vi uttaler, kan altså bare gjenfremkalle forestillinger hos den vi taler med, og han har allerede den nødvendige informasjon. I denne sammenheng er det klart at Augustin ikke tenker på barns språktilegnelse, men på den voksne som allerede behersker et utviklet ordforråd.

Augustin legger ikke fram noen teori for å forklare hvordan gjenerindringen oppstår, hvilket omfang den har, eller hvordan den virker, og vi har allerede fremholdt at selv om stoikerne hadde en teori om det sensoriske grunnlag for ordet (oppfattet som (*τύπωσις*), så uttalte de seg ikke nærmere om forvandlingen av tanke til artikulert tale.

Men om Augustin ikke gir oss noen rasjonell forklaring, kommer han likevel med en som ikke kan forbause oss: det er Gud som utvirker det fenomen som består i gjenkjennelsen av «bilder», d.v.s. av mentale forestillinger, og når den vi taler med, har direkte tilgang til sannheten, er det fordi han kan betrakte disse forestillingene idet Gud avdekker dem for ham, i hans indre, i hans bevissthet; den vi taler med,

lærer nemlig ikke noe ved mine ord, men av tingene selv idet Gud avdekker dem i det indre og tydeliggjør dem (*docetur enim non verbis meis, sed ipsis rebus, Deo intus pandente, manifestis*. DM XII, 40).

Og denne gjenkjennelse, denne direkte gjenerindring av sannheten, eller av sannheten om tingene, er det Gud som bevirker gjennom sin sønn Kristus, som altså er den eneste Lærer (*Magister*). Det var dette målet alle Augustins logiske resonnementer og dialektiske distinksjoner siktet mot.

Denne setningen hadde han formulert i DM *Propositio* 38: Når det gjelder alt det vi forstår (*intelligibilia*), spør vi den objektive fornuft etter sannheten, og språket hjelper oss til å rådspørre den, men denne hjelpen

er svært liten. Augustin, som har vært kristen i to år, identifiserer denne sannhet med Kristus, «det er Guds uforanderlige kraft og den evige Visdom» (DM XI,38). (Omtrent 750 år senere identifiserte også Abelard Kristus med Visdommen, *Sapientia*).

Utgangspunktet for drøftingene var en rent semiotisk analyse av ordet og betydningen (*vox* og *significatio*) i overensstemmelse med det stoiske skille mellom *σημαῖνον* (signifikant) og *σημαινόμενον* (signifikat). Deretter belyser dialogen i tur og orden de problemene som oppstår ved den vekslende bruk vi gjør av ordene. Så diskuteres de enkle og de mer kompliserte måtene ordene anvendes på for å betegne alle slags «referenter». Videre drøftes de gjensidige forhold ordene står i til hverandre og deres forhold til den utenomspråklige verden. Til slutt får vi en drøftelse av hvorvidt det er mulig – eller snarere *umulig* – å garantere sannheten i våre utsagn dersom det ikke virker en intellektuell kraft i oss som utgår fra Gud, og som overbeviser oss med den innlysende sannhet som «gjenerindringen» bringer oss. Vi antydte tidligere at Augustin syntes å foreta en slags nedbygging av «logos» som ord betraktet. Men dersom det er umulig, slik Augustin sier, å garantere sannheten i våre utsagn rent språklig (og uten «Guds kraft»), da synes det å være tale om en nedbygging ikke bare av logos som *ord*, men også i betydningen setning og tanke.

De semiotiske og metalingvistiske undersøkelsene ender med et sprang à la Kierkegaard, d.v.s. med en uformidlet overgang fra dialektisk refleksjon til kristen tro. Det riktige perspektiv en må se dialogen i, er likevel den språklige kommunikasjon som Augustin og hans sønn diskuterer de dypere forutsetninger for. Og det andre perspektivet en bør anlegge for å forstå denne lange samtalen mellom far og sønn, er synsmåtene i dialogen *Kratylos*, der Platon viser oss ordet «som et læremiddel til å kunne skjelne mellom tingene i verden».

## BIBLIOGRAFI

### TEKST

*De Magistro (Du Maitre)* in *Bibliothèque augustiniennne. Œuvres de Saint Augustin*. 6. 1<sup>ère</sup> serie: *Opuscules. Dialogues Philosophiques*. Texte de l'édition bénédictine, introduction, traduction et notes de

J. Thonnard. 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée. Paris. Desclée de Brouwer et Cie. 1952.<sup>15</sup>

### REFERANSELITTERATUR

- Baratin, Marc et Desborde, Françoise: «Sémiologie et métalinguistique chez Saint Augustin» in: *Langages* 65, mars 1982, pp. 75-87.
- Baratin, Marc: «Les origines stoïciennes de la théorie augustiniennne du signe» in: *Revue des Etudes Latines*, vol. LIX, 1981, pp. 260-268.
- Collart, Jean: «Saint Augustin grammairien dans le *De Magistro*» in: *Revue des Etudes Augustiniennes*, vol. XVII, 1971, pp. 279-292.
- Coseriu, Eugenio: *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht*, Tübingen: TBL, 1970-1972, vol. I, pp. 132-145.
- Diogenes Laertius: *Lives of eminent philosophers*. With an English translation by R. D. Hicks. London 1965-66.
- Engels, J.: «La doctrine du signe de Saint Augustin» in: *Studia patristica*, vol. VI, pp. 366-373.
- Hjelmslev, L.: *Le Langage*. Les Editions de Minuit, Paris 1966.
- Jakobson, R.: *Main Trends in the Science of Language*. New York 1973.
- Kuypers, K.: *Der Zeichen-und Wortbegriff im Denken Augustins*. Amsterdam 1934.
- Madec, Goulven: «Analyse du *De Magistro*» in: *Revue des Etudes Augustiniennes* 1-2, 1875, pp. 63-71.
- Marrou, H.-I.: *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Boccard. Paris 1937.
- Saussure, F. de: *Cours de linguistique générale*. Ed. critique préparée par Tullio de Mauro. Payot, Paris 1974.
- Strømholm, Per: «Augustinian Exegesis and the Transmission of Greek Science» in: *Middelalderforum/Forum medievale*, No. 1/3, Oslo 1985, pp. 1-19.

<sup>15</sup> I en bredere sammenheng er *De Magistro* behandlet i artikkelforfatterens *Form, substans og språklig tegn. Språkteoretiske grunnlagsproblemer i idehistorisk perspektiv*. Novus Forlag 1990 = Oslo-studier i språkvitenskap, bind 7.

# BEGREPET «VULGÆRLATIN» OG DETS BETYDNING INNEN ROMANSK FILOLOGI<sup>1</sup>

**Kristine Eide**

De fleste dannede mennesker har, om ikke en grundig utdannelse i det latinske språk, ihvertfall en viss anelse om at noe slikt finnes og at de moderne romanske språkene stammer nettopp fra latin. Noen studerer språkhistorien litt nærmere og finner ut at disse språkene ikke stammer fra en hvilken som helst latin, men at deres opprinnelse er å finne i det man kaller vulgærlatin. Man lærer forskjellen på vulgærlatin og den klassiske latinen og hvordan den vulgære latinen utviklet seg for til slutt å ende opp som moderne fransk, italiensk, portugisisk, spansk og rumensk for å nevne noen. Dernest leser man hos f.eks Roger Wright (1982, s. 54) at «The phrase “Vulgar Latin” (...) deserves to be banished at once from serious scholarly use, as have been *phlogiston*, *humours* and *the music of the spheres*.»

Jeg vil her sette begrepet vulgærlatin inn i en faghistorisk sammenheng. Jeg skal forklare hva forskjellige romansk filologer har ment med begrepet og hvorfor mange av dem har valgt å forkaste det. Men før jeg gjør det, kan det være på sin plass kort å nevne noen av den latinske litteraturs mest kjente forfattere og plassere dem i tid. Uansett hva som er blitt lagt i begrepet vulgærlatin, er det blitt definert som noe annet enn den klassiske latinen.

## KLASSISK LATIN

Den latinske litteraturs gullalder regnes for å være fra endel tiår før Kristi fødsel til noen tiår etter. For å unngå en bestemt tidfestning, er det enklere å nevne noen av denne gullalderens mest berømte forfattere: Caesar, Cicero, Vergil, Horats, Ovid, Catull og Properts. Disse forfatterens latin er på langt nær ensartet. Ikke bare varierer språket fra for-

---

<sup>1</sup> Opprinnelig ble dette essayet presentert som forfatterens prøveforelesning til magistergraden i romansk filologi i desember 1997. Bare de aller groveste «muntlighetene» er fjernet for at manuskriptet skulle bli sånn noenlunde leselig, støttearket har jeg satt inn i teksten, og noen sitater som «falt ut» under fremførelsen er lagt til.

fatter til forfatter, det er også språklige forskjeller innenfor de enkelte forfatterskap. Det mest kjent eksemplet er forskjellen på Ciceros taler og Ciceros brev. Cicero bemerker selv at han i sine brev skriver en latin som ligger nærmere opptil talespråket. Sproget er altså også avhengig av hvilken sjanger forfatteren beveger seg innenfor.

Hvis vi går lenger tilbake i tid, finner vi komedieforfatterne Plautus og Terents. Mange mener at disse forfatternes språk ligger nokså nær opptil sin tids dannede dagligtale. Plautus blir gjerne ansett for å være den folkeligste av disse to. Han blir ofte tatt med i oversikter over vulgærlatinske kilder. Hverken Plautus eller Terents regnes for «klassiske».

Starter vi fra gullalderen og går fremover i tid, finner vi forfattere som Seneca, Tacitus, Juvenal og Martial. Disse forfatterne tilhører det som gjerne kalles for latinens sølvalder. Sproget deres avviker litt fra gullalderens språk, men det har aldri blitt betegnet som vulgært. Betegnelsen sølvalder har først og fremst litterære årsaker.

Vanlig inndeling av latinske forfattere:

<b>Komedieforf.</b>	<b>Gullalderen</b>	<b>Sølvalderen</b>
<i>Plautus</i>	<i>Caesar</i>	<i>Seneca</i>
<i>Terents</i>	<i>Cicero</i>	<i>Tacitus</i>
	<i>Vergil</i>	<i>Juvenal</i>
	<i>Ovid</i>	<i>Martial</i>
	<i>Horats</i>	
	<i>Catull</i>	
	<i>Properts</i>	

Den latinske litteraturs historie slutter selvfølgelig ikke her. Men jeg vil bruke dette som en bakgrunn for å belyse hvorfor vulgærlatinen er blitt et så viktig begrep i den romanske filologiens historie. For den er viktig, enten man velger å bruke begrepet eller forkaste det.

Med klassisk latin tenkes vel først og fremst på den latinen vi kjenner fra gullalderens forfattere. Deres latin er i dag systematisert og beskrevet i en slik grad at få språk kan sammenligne seg med den i så henseende. Følgende lille historie illustrerer hvor god oversikt vi har: En student fikk tilbake sin første norsk-latinske oversettelse full av røde streker. De fleste strekene var naturligvis berettigede utifra et moderne menneskes

## Begrepet «vulgærlatin» og dets betydning innen romansk filologi

forståelse for hva som vil være riktig og galt. Men noen uttrykk hadde studenten funnet i en ordbok og var fullstendig sikker på at var korrekt brukt. Jeg (for det var selvfølgelig meg) spurte læreren om ikke det var riktig når det stod i rektorordboken.

- Jo, men Cicero ville neppe ha sagt det slik.

Vi har også bevart latinske grammatikker. Også de gir oss en god beskrivelse av latinen. Og også de bruker svært ofte de forfatterne jeg har nevnt for å illustrere hva som er riktig latin. Men ikke alle latinske tekster vi har følger denne normen.

### VULGÆRLATINSKE KILDER

La oss se på følgende veggskrift (graffiti) fra Pompeii:

*talia te fallant | utinam medacia, copo |  
tu uedes acuam et | bibes ipse merum*

(Veggskrift fra Pompei, CIL.IV 3948. Dp 636., Tatt fra Pisani B 13)

Dette er en forbannelse, skrevet som et lite dikt: «Måtte slike løgner (eller bedrag) ramme deg, krovert: Du selger vann og drikker vinen selv». Cicero ville garantert ikke skrevet det slik. Ingen av de andre forfatterne jeg har nevnt heller. *Medacia* skrives på godt latin *mendacia*, likeledes skrives *uedes uendis*. *Copo* = *caupo* (men ikke nødv. «vulgarisme»). Og legg merke til at både *vendere* og *bibere* har endelsen *-es* og ikke *-is*. Dette er en latin som er svært forskjellig fra den klassiske.

Hvis vi foreløpig kaller alt som ikke er klassisk latin for vulgært, kan vi nå se på hvilke kilder vi har for vulgærlatin. De fleste begynner med Plautus. Plautus skrev skuespill, komedier, og språket i skuespillene hans regnes for å være relativt folkelig. Så har vi verker av en mere vitenskapelig karakter. Disse ble ofte skrevet på et mindre formelt språk. Disse avhandlingene kan f.eks. være en håndbok i muldyrmedisin, kokebok, etc. Vi har eksempler på slike avhandlinger både fra Augustus' tid og senere. Vi har også senere historiske verker og vi har den såkalte «kristne latin», som i tillegg til å ha endel folkelige trekk også inneholder hellenistiske elementer. Vi har dokumenter, avtaler som er skrevet ned. Vi har tekster som går under betegnelsen «innskrifter». Dette er gjerne gravskrifter, eller, som eksemplet fra Pompeii, graffiti.

Det finnes også tekster som gir oss et «indirekte» vitnesbyrd om vulgærlatin. Jeg tenker på grammatikker og ordlister som forteller hva man *ikke* skal si. Grammatikkene gir oss ikke nødvendigvis alltid et riktig bilde av vulgærlatin. De feilene som blir nevnt har ofte ikke noe med hva vi forstår som vulgærlatin å gjøre. Derimot har vi en ordliste som kalles Appendix Probi som forteller oss mye om hva folk har sagt som ikke var riktig i forhold til klassisk latin. Det er rett og slett en oppramsing av typen «slik, ikke slik».

### **Appendix Probi**

*uates non uatis*

*ansa non asa*

*vetulus non ueclus*

*uobiscum non uoscum*

(tatt fra Pisani, B 238)

Vi har altså svært mange forskjelligartede tekster som er skrevet ned alt fra 200 år før Kristus til 7-800 år etter (og mange vil si enda senere). De representerer forskjellige sjangere, de er fra forskjellige steder i den latinsk- og romansktalende verden og ikke minst: de representerer forskjellige språknivåer sett fra et sosiolingvistisk synspunkt. Disse kildene kan man altså ikke se på som uttrykk for ett enhetlig språk. Vi kan heller se på dem som en slags oppsummering av forskjellige trekk som avvek fra den klassiske latinen. Samlet bærer disse tekstene direkte vitnesbyrd om det latinske språk på forskjellige nivåer innenfor et tidsrom på 1000 år. Og, noe som er svært viktig, de fantes også før, etter og under den latinske gullalder.

## KOMPARATIV METODE OG REKONSTRUKSJON

Hvis vi sammenligner de romanske språkenes ord for ‘åtte’, ‘natt’ og ‘gjort’, ser vi en regelmessig korrespondanse: *-tt-* i italiensk tilsvarer *-it-* i fransk og portugisisk (ihvertfall har de sammenfallende ortografi), *-ch-* i spansk og *-pt-* i rumensk. Av denne korrespondansen kan vi dedusere at det er en viss sannsynlighet for at lydene har et felles opphav.

### *Regelmessige lydendringer*

## Begrepet «vulgærlatin» og dets betydning innen romansk filologi

latin	italiensk	fransk	spansk	portugisisk	rumensk
<i>octo</i>	<i>otto</i>	<i>huit</i>	<i>ocho</i>	<i>oito</i>	<i>opt</i>
<i>noctem</i>	<i>notte</i>	<i>nuit</i>	<i>noche</i>	<i>noite</i>	<i>noapte</i>
<i>factum</i>	<i>fatto</i>	<i>fait</i>	<i>hecho</i>	<i>feito</i>	<i>fapt</i>

latin	italiensk	fransk	spansk	portugisisk	rumensk
<i>v/num</i>	<i>vino</i>	<i>vin</i>	<i>vino</i>	<i>vinho</i>	<i>vin</i>
<i>p@ra</i>	<i>pera</i>	<i>poire</i>	<i>pera</i>	<i>pera</i>	<i>pere</i>
<i>ve•ra</i>	<i>vera</i>	<i>voire</i>	<i>vera</i>	<i>vera</i>	<i>vere</i>

Den romanske filologien er så heldig å ha bevart skriftlige kilder til det romanske opphavsspråk, latin. Dermed kan vi faktisk både finne ut hvilken lyd som ligger til grunn for for eksempel *-tt-* i *otto* og vi kan sjekke om disse romanske lydene faktisk stammer fra en og samme lyd på latin. I latin finner vi ordene *octo*, *noctem* og *factum*. Vi kan altså fastslå at latin *-ct-* er blitt til *-tt-*, *-it-*, *-ch-*, *-it-*, *-pt-* i henholdsvis italiensk, fransk, spansk, portugisisk og rumensk, og at den latinske lyden er blitt slik i flere ord. Det er altså en viss regelmessighet i lydendringene.

Tar vi et annet eksempel, denne gangen med vokaler, ser vi følgende: Den lange *-i-*en i *vinum* blir til *-i-* i de romanske språkene. Men den korte *-i-*en i *pira* og den lange *-e-*en i *vera* blir begge regelmessig til *-e-* i romansk, bortsett fra i fransk hvor begge blir *-oi-*. Vi finner altså ut at ett enkelt fonem i romanske språk korresponderer med to klart adskilte fonemer i klassisk latin. Lang *-e-* og kort *-i-* blir én lyd på nesten alle romanske språk. (Unntaket er sardisk.)

Vi kan selvfølgelig, teoretisk sett, anta at enkeltspråkene, uavhengig av hverandre, fikk sammenfall mellom disse to fonemene. Hvis vi kun hadde kjennskap til Ciceros latin og de moderne språkene, ville man i teorien kunne trekke en slik konklusjon, selv om dette langt fra ville være den mest sannsynlige hypotesen. Den mest sannsynlige hypotesen er selvfølgelig at lang *-e-* og kort *-i-* falt sammen før latinen delte seg. Det mangler altså noe, ett ledd mellom Ciceros latin og fransk, spansk, italiensk osv.

Vi finner det samme når vi ser på ordforrådet. Mange ord som fantes i klassisk latin finner vi ikke igjen i de moderne språkene. Det vanlige ordet for 'hest', *equus* er forsvunnet til fordel for f.eks. fransk *cheval*, it. *cavallo*, port. *cavalo*. Det er tydelig at de romanske ordene har samme opprinnelse. Derfor må ordene ha en felles bakgrunn som ikke er det klassisk latinske ordet for 'hest'. Vi vet at det stammer fra *caballus* som betydde 'øk', 'gamp'.

Dette var teorien, så har vi de skriftlige kildene som kan bekrefte disse teoretiske antagelsene: Vi har Plautus, graffiti, Appendix Probi, osv. Den romanske filologi beskjeftiger seg med begge disse metodene: rekonstruksjon og tekstlesning, for å kunne lage seg et så korrekt som mulig bilde av språkhistorien.

Når vi idag bruker begrepet vulgærlatin snakker vi ikke nødvendigvis om et språk som utviklet seg fra klassisk latin, snarere om noe som ble talt både før, under og etter den klassiske latinens gullalder. Vi snakker heller ikke om et direkte belagt språk, men om en sammensetning av forskjellige tekster som på ulik måte og i ulik grad avviker fra klassisk latin. Mange bruker også termen vulgærlatin om ord og fenomener vi ikke har noe direkte belegg for, men som vi rett og slett rekonstruerer.

### BEGREPET VULGÆRLATINS BETYDNING INNEN ROMANSK FILOLOGI.

Man befattet seg med de romanske språkenes historie før man begynte å bruke selve termen vulgærlatin. Men vulgær er et ord som jo kommer fra latin, og romerne brukte det faktisk for å beskrive en type språk.

Allerede romerne hadde nemlig en formening om forskjellige språklige nivåer. Cicero nevnte dette i ett av sine brev, som vi husker. Man skilte mellom skrift- og talespråk, og talespråket, *sermo cotidianus*, kunne igjen være *familiaris* eller *vulgaris*. *Sermo familiaris* var isåfall den dannede dagligtale som lå nærmest opptil skriftspråket mens *vulgaris* da må ha vært det «udannede». Dessuten skilte man mellom *sermo urbanus* og *sermo rusticus*, byspråk og bondespråk. Nøyaktig hva romerne mente var forskjellen på disse og hvordan man skal avgrense dem i forhold til hverandre, vet vi ikke, men vi kan anta at det ville vært like vanskelig for dem som det er for oss å trekke sosiolingvistiske og dialektale skiller i Norge i dag.

Termen *vulgaris* brukte man altså allerede i romertiden, mens man fremdeles snakket latin. Den romanske filologien har hele tiden vært oppmerksom på at det var en forskjell på talemål og skriftspråk, uansett hvordan vi definerer fagområdet romansk filologi. Det samme kan vel sies om klassisk filologi. Latinske grammatikere, grammatikker over forskjellige romanske språk, Dante, osv., osv., har alle vært klar over dette.

Siden det ikke er den romanske filologiens historie generelt jeg skal beskrive, men begrepet vulgærlatin, skal jeg forsøke å holde meg mest



## Begrepet «vulgærlatin» og dets betydning innen romansk filologi

mulig til dette. Jeg finner det på sin plass å begynne på 1400-tallet, før noen hadde laget ordet vulgærlatin. I Firenze, i pavens forkammer, diskuterte man i 1435 Romas språklige situasjon. Denne diskusjonen har vi bevart i en brevveksling mellom to herrer ved navn Flavio Biondo og Leonardo Bruni, som begge hadde vært med. De virker enige om at det var en forskjell på skriftspråket og talespråket:

Biondo mente at selv om man allerede i romertidens klassiske periode kunne dele latinen inn i forskjellige stilnivåer: litterært språk, dagligtale og plebeierspråk, tilhørte disse sjatteringene alle en felles språklig enhet, nemlig latin. Det moderne *lingua volgare*, som var det man kalte talespråket i Italia på 1400-tallet, kom fra denne latinen som var blitt korrumpert av innvandrende barbarer. Bruno, på sin side, mente at skillet mellom latin og *lingua volgare* var det samme i klassisk tid som på 1400-tallet, at språksituasjonen ikke var særlig endret de siste 1400 årene, men at det alltid hadde vært en tilstand av tospråklighet latin - folkespråk. Et argument for dette kjenner vi fra før av: at latin er så vanskelig å lære at ulærde romere ikke ville kunne beherske latin, like lite som ulærde italienerne.

På mange måter er det den samme diskusjonen vi har hatt helt frem til i dag, når vi diskuterer begrepet vulgærlatin og dets stilling og berettigelse innen romansk filologi. På den ene ytterkant finnes de som har ment eller mener at vulgærlatinen eksisterte nærmest som et eget språk, parallellt med klassisk latin, på den andre siden de som synes å mene at språket man snakket i romertiden er å regnes som en enhet, med alle de sosiolingvistiske og geografiske faktorene som er til stede i språk generelt.

Jeg skal nå hoppe over 400 år frem i tiden. Jeg skal hoppe over kjente romanister som Raynouard og Diez. Jeg er fremme i 1860-årene. Om trent på den tiden begynte man å bruke selve betegnelsen *vulgærlatin*. I 1866-68 gav Hugo Schuchardt ut *Der Vokalismus des Vulgärlateins* i tre bind.

Schuchardt var, om ikke den første som brukte begrepet *Vulgärlatein*, ihvertfall den språkforskeren som først kom med en omfattende beskrivelse og avgrensning av begrepet. På Schuchardts tid var man allerede klar over de indoeuropeiske språks slektskap, og hadde funnet frem til rekonstruksjonsmetoder. Men istedenfor å «rekonstruere» det til da nokså diffust antatte latinske folkespråket man mente var opphavet

til de romanske språk, brukte Schuchardt tradisjonelle filologiske metoder for å kunne beskrive det.

Han studerte grammatikker og tekster av mere «folkelig» karakter innenfor et tidsrom på ca. 1000 år. (fra arkaisk latin til ca. år 700 e.kr.) Fra disse tekstene plukket han ut fenomener som ikke stemte overens med klassisk latin, og forsøkte å systematisere disse for å beskrive utviklingen av vokalsystemet i latin. Han antok at enhver som skrev, søkte å skrive mest mulig korrekt, og at der hvor skriveren ikke lyktes, skyldtes det at han ikke visste bedre. Feilene reflekterte folkespråket. Han antok at latinen fikk geografisk bestemte forskjeller som oppstod p.g.a. forskjellige sub- og adstrater.

Uten å gå nærmere inn på hvordan, skal jeg bare nevne at resultatet ble fullstendig feil. Schuchardt sammenlignet nemlig ikke sine funn med moderne romanske språk, og fikk et svært innviklet resultat. Vi kan kanskje si at hans viktigste bidrag til språkvitenskapen var at hans studier viste hvor langt mere komplekst språket var enn man kunne tro hvis man forholdt seg til regelmessige lydendringer.

W. Meyer-Lübke er en av tidenes største romanskfilologer. I *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft* (1909) beskriver han forholdet mellom skriftlatin og det talte språk på denne måten i §79 (Jeg tar med et ganske langt sitat fordi andre som har kommentert Meyer-Lübkes vulgærlatinbegrep, har sagt at han mente noe annet enn det jeg forstår utifra denne teksten.):

Det lar seg ikke med sikkerhet si hvordan forholdet mellom skreven latin og det talte språk har vært til forskjellige tider. Slik enkelte forskere som f.eks. M. Bonnet i hans *Le latin de Grégoire de Tours*, Paris 1890, har redusert forskjellen så mye som mulig, har andre kanskje i samme grad gått i den motsatte felle og har ment at det har vært to parallelle språk: klassisk latin og vulgærlatin. Meningene om hva som skal betraktes som vulgærlatin, spriker nå svært, og det må de siden motsatsen klassisk latin ingenlunde er et fast begrep og er skapt ikke uten en viss vilkårlighet. I alminnelighet forholder det seg slik at det talte språk endret seg langsomt og skriftspråket forble slik det var eller fulgte disse endringene bare i språkbruken (dvs. syntaksen? - min kommentar) og knapt i formsystemet, men overhodet ikke i lydsystemet. Videre, at det var en forskjell

mellom de forskjellige samfunnsskikt og mellom de forskjellige (geografiske) områder i omgangsspråket.<sup>2</sup>

Såvidt jeg kan forstå, mente Meyer-Lübke at latinen burde betraktes som ett språk opprinnelig, og at dette språket beholdt sin form sånn noenlunde sålenge man skrev det, mens talemålet fravek sin opprinnelige form mer og mer.

Diskusjonen dreier seg fremdeles om hvorvidt vulgærlatin (og dette begrepet er nå innført) utviklet seg fra den klassiske latinen, eller om det fantes to parallelle varianter av latin, som muligens hadde et felles opphav en gang i tiden.

Til nå har jeg fortalt relativt vagt om begrepet vulgærlatin. Jeg har relatert det til talespråket, og definert det som noe som avviker fra klassisk latin. Ett av problemene med vulgærlatin er nettopp denne vagheten, og det er særlig pga. denne at begrepet så ofte blir kritisert og termen forkastet. Mange har forsøkt å gi en presis definisjon av hva de mener når de omtaler noe som vulgært eller som vulgærlatin. Faktisk virker det som nesten alle ser seg nødt til enten å beskrive hva de forstår med begrepet eller fortelle hvorfor de vil la være å bruke det. Med utgangspunkt i en artikkel av Paul M. Lloyd, «On the Definition of Vulgar Latin» skal jeg forsøke å gi en oversikt over de forskjellige definisjonsforsøkene. Jeg har forsøkt å klassifisere dem utifra hvilke kriterier forskjellige forskere har brukt for å bestemme hva begrepet vulgærlatin inneholder.

---

<sup>2</sup> «Wie das Verhältnis des Schriftlateinischen zu der Umgangssprache in den verschiedenen Zeiten gewesen ist, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen. Haben eizelne Forscher, wie z. B. M. Bonnet in seinem Buche Le latin de Grégoire de Tours, Paris 1890, die Verschiedenheiten auf ein denkbar kleines Maß heruntergedrückt, so sind andere vielleicht ebensosehr in den gegenteiligen Fehler verfallen und haben zwei Parallelsprachen angenommen, das klassische Latein und das Vulgärlatein. Nun gehen aber die Ansichten über das, was als Vulgärlatein zu betrachten sei, sehr auseinander, und sie müssen es, da der Begriff des dazu in Gegensatz gestellten klassisch Lateinischen auch keineswegs fest und nicht ohne eine gewisse Willkür geschaffen ist. (...) Im allgemeinen liegt die Sache so daß die gesprochene Sprache sich langsam veränderte, während die Schriftsprache festblieb oder nur im Sprachgebrauch, kaum in den formen, gar nicht in den Lauten diesen Veränderungen folgte, daß ferner in den verschiedenen Gesellschaftsschichten und in den verschiedenen Gegenden die Umgangssprache eine verschiedene war.»

A. Noen definerer vulgærlatin som en forlengelse av klassisk latin. De kommer altså med en slags diakron bestemmelse på den.

B. Andre ser på vulgærlatin med sosiolingvistiske briller. Vulgærlatinen tilhører et bestemt lag av befolkningen. Nøyaktig hvilket lag av befolkningen er man ikke enig om, noen har hevdet at det var det språket middelklassen snakket, andre at det var de lavere klassers språk og atter andre at det nærmest var å betrakte som slang. Noen definerer vulgærlatin simpelthen som talt latin, noen den latinen de lavere klasser både talte og skrev.


En annen definisjon er i tillegg også geografisk betinget, vulgærlatin kan være den latinen som ikke-romere i romerriket talte, altså en latin som var sterkt påvirket av den før-romerske befolkningen.

C. En litt annen måte å se vulgærlatin på, er å se den som et hypotetisk språk, enten rekonstruert fra de romanske språkene eller som en blanding av rekonstruksjon og filologisk studium. Da ser man på vulgærlatin som en teoretisk størrelse. Det er ikke noe språk man antar at noen har snakket.


### *Definisjoner av vulgærlatin*

#### A. Diakrone kriterier

(i) klassisk latin > vulgærlatin

(ii) gammel latin  proto-romansk (vulgærlatin)  
klassisk latin

#### B. Sosiolingvistiske og geografiske kriterier

(i) vulgærlatin = talespråk  middelklassens  
lavere klassers  
slang  
det språket ikke-romere i romerriket talte

(ii) vulgærlatin = lavere klassers språk, både skriftlig og talt

#### C. Rekonstruksjon

vulgærlatin - en teoretisk størrelse, basert på skriftlige kilder og rekonstruksjon

Nå skal det sies at Lloyd setter definisjonene på spissen. Han trekker dem ut av sammenhengene de har stått i, som selvfølgelig har inneholdt langt mer kompliserte tankerekker og bestemmelser. Poenget blir uansett at med et såvidt vagt og ulikt definert begrep kan det være vanskelig å vite nøyaktig hva man egentlig mener når man snakker om vulgærlatin.

Lloyd, og mange før ham og etter ham, har så valgt å forkaste termen vulgærlatin. De har valgt å gjøre det nettopp pga. alle de forskjellige definisjonene, pga. uenighetene om hva som egentlig ligger i begrepet. Dessuten har et ord som vulgær svært mange negative konnotasjoner; når folk hører ordet vil de kanskje få assosiasjoner til noe stygt, noe som er uestetisk. Moderne språkforskere bedriver ikke språkevaluering slik man gjorde før da man anså for mindreverdige det språket som plebsen snakket. Lloyd mener at termen er uvitenskapelig, en overlevning fra et forvitenskapelig syn på språk. At det er basert på en tradisjon som mangler forståelse for språkutviklingens natur og som mangler forståelse for kompleksiteten i sosiale og stilistiske variasjoner.

Noen har forsøkt å sette andre navn på sin definisjon av vulgærlatin. Istedenfor å bruke denne benevnelsen, foretrekker de å referere til «talt latin» eller til «folkelig latin» (*popular latin*). Andre (f.eks. Mastrelli, Lloyd og Pulgram) foretrekker å snakke om «latin», hverken mer eller mindre. (Det er fristende å trekke en parallell til Biondi.) Der hvor man har bruk for det, kan man spesifisere nærmere hvilken latin det er man snakker om, om det er det talte språk, hvis talte språk, hvor og når. Da vil man ikke få den falske forestillingen om at vi snakker om noe presist og vitenskapelig, som termen vulgærlatin gir oss inntrykk av.

Roger Wright går enda lenger. Han velger å kalle all talt og skreven latin i romerriket for *Imperial Latin*, alt (*any vernacular*) morsmål som ble brukt i disse områdene etter vestromerrikets fall for romansk (romance) og hevder at latin er en oppfinnelse fra den Carolingiske renessanse. Som vi husker fra innledningen, forkaster Wright termen vulgærlatin med relativt sterke ord.

Resultatet av Wrights resonnement blir: Vulgærlatin er ikke lenger, *Latin* er ikke *Latin*, men *Imperial Latin*, og *Latin* begynte man ikke med før Karl den store.

De som er av den oppfatning at man ikke kan snakke om vulgærlatin, men bare latin og deretter spesifisere nærmere hvilken latin vi snakker

om, synes å glemme en ting. Når Lloyd gir et eksempel på hvordan man kan spesifisere, sier han: «Thus, if we want to speak of the Latin spoken in Spain in the second century A.D. by the uncultivated classes, we can certainly do so.» Nå er det faktisk sann, at de innskrifter vi har fra f.eks. Spania på 200-tallet etter Kristus, og som kan reflektere et talt språk, ikke skiller seg nok fra innskrifter i andre romansktalende områder til at vi kan gi noen spesifikke karakteristikk av latinen som ble talt i Spania på 200-tallet. Vi kan derimot si, med en viss grad av sikkerhet, at Cicero neppe ville sagt det slik.

Lloyd mener det er ærligere og mere vitenskapelig å da innrømme at vi ikke vet noe særlig om denne latinen enn å søke tilflukt i en behagelig, gammel term som vulgærlatin, som kan gi oss en falsk illusjon av presishet. Hvis vi ser på alle avgrensingsproblemene som oppstår når vi bruker termen vulgærlatin, kan det synes åpenbart at man må fjerne den fra vokabularet så raskt som mulig. Men alle er jo ikke av den oppfatning. Felles for de fleste forskere i dette århundret som velger å bruke termen vulgærlatin, er at de nevner endel gode grunner til ikke å bruke termen, men kommer til den konklusjon at de likevel velger å bruke den. En fellesnevner for deres argumenter er at de ikke finner noe godt alternativ. De innrømmer at den er dårlig, men velger likevel, av mangel på et bedre alternativ, å beholde den. En annen fellesnevner er at de velger å holde seg til den romanske filologis tradisjonelle begrepsapparat. Her følger et lite knippe begrunnelser:

Hvis vi holder oss til termen vulgærlatin, lite adekvat, men hel-  
liget av tradisjonen, er det for å få frem vår spesielle målsetning,  
som er forskjellig fra den forestilling man vanligvis har om  
latin.<sup>3</sup>

(Väänänen, 1988, s. 33)

There is, however, a more commonly accepted term which age  
has consecrated - Vulgar Latin. Believing that a well-established  
label should be allowed to remain, we adhere to this term, but  
on the understanding that it means precisely - the spoken Latin  
of the Roman Empire.

(Elcock, 1975, s. 33)

---

<sup>3</sup> «Si nos atenemos al término latín vulgar, poco adecuado, pero consagrado por la tradición, es para hacer resaltar nuestro objetivo especial, diferente del concepto que comúnmente se tiene del latín.»

Le terme de latin *vulgaire* n'est pas heureux, l'épithète prenant facilement une valeur injustement péjorative; mieux vaudrait dire *latin parlé, latin quotidien, latin usuel* ou encore *latin courant*, mais l'Usage a consacré déjà l'expression incriminée, qui remonte aux Latins eux-mêmes (...)

(Haadsma og Nuchelmans, 1966, s. 5)

... malgré les réticences de certains, cette expression est devenue depuis un terme technique consacré et pratiquement irremplaçable (...)

(Herman, 1979, s. 13)

Det er åpenbart at romanskfilologen vil få problemer med et begrep som vulgærlatin, nettopp pga. den vagheten som innhyller begrepet. Likevel mener jeg det er grunn til å se nærmere på hvilken nytte vi faktisk kan ha av det, før vi forkaster det helt og holdent. Moderne romanister bruker gjerne som argument mot vulgærlatin og for en fellesbetegnelse «latin» det at alle vet at alle språk snakkes og skrives forskjellig, at de gjerne har dialekter og at forskjellige sosiale lag snakker ulikt. Dette finner ihvertfall jeg relativt rimelig.

Men jeg tror dessuten at når vi snakker om språk som fransk, spansk, engelsk osv, så tenker folk først og fremst på de språkene som snakkes i hhv. Frankrike, England og Spania. Selvfølgelig vet vi også at de skrives, men la oss ihvertfall anta at det først og fremst er snakkingen man tenker på. Dette går selvfølgelig ikke med et stendødt språk som latin. Hvorfor skulle man forbinde latin med noe noen snakker når ingen gjør det? Man anvender moderne sosiolingvistikk på et språk som de fleste kun forbinder med et skriftspråk, på noe som folk oppfatter på en annen måte enn fransk, spansk osv. Det virker selvfølgelig helt logisk for en romanskfilolog å gjøre dette, fordi de er opplært i å tenke på latin også som et talespråk. Men i det øyeblikket romanskfilologen skal kommunisere med andre mennesker som har den vanlige oppfatningen av hva latin var, de som forbinder latin med Cicero, Caesar og seks kasus, da får hun eller han et problem. Hvis vi ser på hva romanskfilologer faktisk driver med, reduserer de på ett eller annet tidspunkt kasusene til to, kanskje tre. Nøyaktig når og hvor kan være vanskelig å si sikkert. Da kan det faktisk være riktig å ihvertfall ha et litt vagt begrep å henvise til.

Hvis man gir inntrykk av at vulgærlatin er et klart definert språk er det selvfølgelig feil. Men det som er viktig for den romanske filologi, det som er uunnværlig for den, er å studere de tekstene som blir ansett for å være vulgære og som kan bekrefte eller avkrefte våre rekonstruksjoner. Det er jo faktisk det romanskfilologene driver med: Å studere tekster, å sammenligne de romanske språkene og prøve å danne seg et bilde av språkenes utvikling. Uansett om vi godtar begrepet i dag, har jo det som er blitt kalt vulgærlatin fremdeles stor betydning for de romanske språks historie. Det er et paradoks at forfattere som benekter begrepet vulgærlatins berettigelse og forfattere som godtar å bruke det, forteller språkhistorien på mistenkelig sammenfallende vis.

### BIBLIOGRAFI

- Elcock, W. D., 1975, *The Romance Languages*, New and revised ed, Oxford.
- Haadsma, R. A. et Nuchelmans, J., 1966, *Précis de Latin Vulgaire*, 2<sup>e</sup> éd., Groeningen.
- Herman, Joseph, 1970, *Le Latin Vulgaire*, 2<sup>e</sup> éd, Paris.
- Lloyd, Paul M., 1979, «On the Definition of “Vulgar Latin”» in *Neuphilologische Mitteilungen*, LXXX, pp. 110-122.
- Meyer-Lübke, W., 1909, *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft.*, Zweite Neubearb. Aufl., Heidelberg
- Palmer, L. R., 1954, *The Latin Language*, London.
- Pisani, Vittore, 1950, *Testi Latini Arcaici e Volgari*, Torino.
- Schuchardt, Hugo, 1866-1868, *Der Vokalismus des Vulgärlateins*, Leipzig.
- Várvaro, Alberto, 1968, *Storia, problemi, metodi della linguística Romanza*, Napoli
- Väänänen, Veikko, 1988, *Introducción al latín vulgar*, 3<sup>a</sup> edición, Madrid, oversatt fra fransk *Introduction au latin vulgaire*, troisième édition, Paris 1981.
- Wartburg, Walter von, 1946, *Évolution et structure de la langue française*, Bern.
- Wright, Roger, 1982, *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*, Francis Cairns, Liverpool.



# DROITS DE LA PERSONNE ET DROITS DE LA COLLECTIVITÉ DANS LA PRESSE ÉCRITE AU MALI: UNE LECTURE RHÉTORIQUE<sup>1</sup>

Ingse Skattum

## INTRODUCTION

La presse écrite du Mali, sous le régime de Moussa Traoré entièrement dominée par la presse d'Etat et notamment le journal *L'Essor*, connaît depuis le renversement du dictateur en 1991 une véritable explosion. Pendant mon séjour au Mali en janvier-février 1993, j'ai ainsi pu établir une liste de 75 titres, disponibles dans les kiosques de Bamako ou dans le centre culturel Djoliba.<sup>2</sup> Bien que cette liste ne prétende pas à l'exhaustivité, elle me semble donner une image assez complète de la situation au début de 1993.

Cette floraison de titres – qu'on retrouve un peu partout en Afrique sous le vent de la démocratisation – reflète l'euphorie des Maliens devant la liberté d'expression nouvellement acquise. Or, le Mali est, comme la plupart des pays africains dits francophones, caractérisé par une diglossie totale, c'est-à-dire que l'écriture est liée au français, langue officielle et langue d'enseignement, alors que les langues africaines sont reléguées à la vie quotidienne et à la sphère de l'oralité. Cet obstacle, qui partout dans l'Afrique francophone restreint le lectorat à l'élite scolarisée, est au Mali accentué par le taux très élevé d'analphabétisme (entre 80 et 90 %, ce qui le place presque en dernier rang de l'échelle mondiale). Au Mali, donc, la multitude de titres francophones ne s'adresse qu'à un public de quelques 100.000 à 200.000 personnes, sur les quelques dix millions d'habitants du pays.

La situation sociolinguistique du Mali se distingue d'autre part de celle de la majorité des pays africains francophones par l'existence d'une langue africaine majoritaire, le bambara, parlée par environ 40 % de la population comme langue première. C'est également la première langue

---

<sup>1</sup> Communication au Colloque «Droits de la personne, droits de la collectivité en Afrique», Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 24-26 novembre 1994.

<sup>2</sup> La liste a été établie parce que le Mali ne dispose pas encore de guide officiel des journaux avec indication du tirage, de la vente et d'autres données, comme il est de coutume dans les pays occidentaux (Bell 1991:22).

véhiculaire du pays, notamment dans les villes au sud, la région la plus peuplée du Mali. Ces rapports de force sont reflétés dans la presse: on trouve, outre les 75 publications francophones citées, 3 en bambara et, de plus, 3 numéros d'essai dans les langues régionales fulfuldé, sonraï et soninké, soit 81 titres en tout.<sup>3</sup>

Or, pas plus que la presse francophone, la presse bambara n'atteint un public de quelque envergure et ce, en dépit du nombre important de locuteurs. L'alphabétisation fonctionnelle, développée notamment dans la zone cotonnière au sud-est du pays, n'a en effet pas jusqu'ici porté les fruits escomptés.<sup>4</sup> Comme les deux lectorats se limitent ainsi à des publics numériquement faibles, on est en droit de s'interroger sur l'intérêt d'une analyse comme celle-ci. Or, d'une part, à l'instar de la littérature écrite, la presse francophone touche l'élite scolarisée, donc la partie la plus influente de la population. D'autre part, comme la presse francophone vise un public urbain et la presse bambara un public rural, une comparaison de ces types de journaux peut nous renseigner sur des attitudes en cours dans la société malienne et sur les différences qui existent, comme dans beaucoup de pays africains, entre ville et village – tant au niveau des conditions de vie que des mentalités. Une telle comparaison peut, enfin, révéler des différences – ou des convergences – dans les visions du monde reflétées par les deux langues.

Pour la sélection des journaux, je me suis limitée, dans le temps, au mois de janvier 1993 et, parmi les 81 titres recensés, à cinq journaux: trois de langue bambara et deux de langue française.

Les journaux en bambara, *Kibaru*, *Jèkabaara* et *Kalamènè*, sont des mensuels. Je les inclus donc tous pour avoir un corpus d'au moins trois numéros. Les journaux francophones, *Les Echos* et *Le Républicain*, ont été choisis parce qu'il s'agit des deux plus importants en termes de tirage (30.000 et 20.000 exemplaires respectivement) et de popularité.<sup>5</sup> Ils représentent, d'autre part, deux tendances politiques opposées, *Les Echos* étant lié au parti au pouvoir, l'ADEMA-PASJ,<sup>6</sup> tandis que *Le Républicain*

---

<sup>3</sup> Les journaux bambara ne sont pas en vente dans les kiosques comme les journaux francophones, mais sont distribués gratuitement aux néo-alphabètes dans les régions où travaillent les différentes ONG les finançant. J'y ai eu accès en m'adressant aux rédactions, situées à Bamako.

<sup>4</sup> Cf. Dombrowsky, Dumestre et Simonis 1993.

<sup>5</sup> Selon une enquête effectuée en janvier 1993, cf. Skattum 1995:318-321.

<sup>6</sup> Alliance pour la Démocratie au Mali - Parti Africain pour la Solidarité et la Justice.

est lié au CNID-FYT,<sup>7</sup> le plus important parti d'opposition. Tous deux sont des hebdomadaires, *Les Echos* publiant toutefois irrégulièrement deux numéros par semaine. Le corpus comprend ainsi 11 numéros francophones: 7 numéros des *Echos*<sup>8</sup> et 4 du *Républicain*.<sup>9</sup>

### LES «SEUILS» DES JOURNAUX

Un premier lieu d'identification, pour le lecteur, des valeurs affichées par un journal, est ce que j'appelle les «seuils» du journal, c'est-à-dire les titres et devises.

Les 81 titres sont à cet égard significatifs. Les valeurs politiques ayant trait à la démocratie y dominent ainsi nettement: 5 titres réfèrent à la démocratie: *Le Démocrate Malien*, *Forum Démocratique*, *Le Républicain*, *Liberté* et *Le Citoyen*; et quatre à un changement politique: *Le Révolutionnaire*, *Alternance*, *Aurore* et *Nouvel Horizon*. Une quinzaine de titres portent de différentes manières sur leur rôle d'informateur et de formateur des opinions: *Le Miroir*, *L'Observateur*, *Yeko* («La manière de voir»), *Les Echos*, *L'Opinion*, *Tendances*, *Réveil* et *Essor* – parfois en glorifiant ce rôle sur le mode romantique: *Le Guide* et *Kalamènè* («Le flambeau»).

La signification des 5 titres référant à la patrie: *Le Malien*, *La Nation*, *La Patrie*, *Faso* («La patrie»), *Jamana*, («Le pays»), est moins nette. Si un lecteur occidental pense d'abord à «l'Etat-nation», le contenu des journaux montre que les fréquentes références à la patrie s'inscrivent plutôt dans une ligne de pensée traditionnelle, faisant allusion soit aux valeurs collectives, soit au passé glorieux.

Les valeurs morales les plus prisées sont, d'après les titres, la vérité et la justice: *Vérité*, *Al farouq* («Le véridique» ou «Le juste»), *Le Juridique*, *Le Procès*. Les satiriques s'alignent sur le modèle français en référant à un animal, rappelant les qualités de l'animal propres à faire sortir la vérité, si désagréable soit-elle: *Le Scorpion*, *Le Fouineur*, *La Griffé*, *Warabilen* («Le singe rouge, le babouin»), ce dernier ayant la réputation de toucher à tout et de commettre des «gaffes».

---

<sup>7</sup> Congrès National d'Initiative Démocratique - Faso Yiriwa Ton («Association pour le progrès du pays»).

<sup>8</sup> Les numéros 225 du 11 janvier au 231 du 29 janvier 1993. Je n'ai malheureusement pas pu me procurer les premiers numéros de janvier.

<sup>9</sup> Les numéros 17 du 6 janvier au 20 du 27 janvier.

Presque tous les périodiques maliens citent des devises. Celles-ci confirment la prééminence, observée dans les titres, de la démocratie et de ses idéaux. Rien d'étonnant à ce que le premier idéal soit la liberté d'expression: «La démocratie commence par la liberté de presse» (*Le Politicien musulman*); «Il n'y a pas de liberté sans liberté de la presse» (*L'Observateur*); «Je ne suis pas d'accord avec ce que vous dites, mais je me battrai jusqu'au bout pour que vous puissiez le dire (Voltaire)» (*Les Echos*); «Malheur à ceux qui baillonnent leur peuple» (*Faso*); «Malheur à celui qui confisque les organes d'expression du peuple» (*La Griffes*).

La liberté comme principe général est également souvent mise en avant: «Il n'y a pas de mal social qu'une liberté organisée ne saurait guérir» (*Cauris hebdo*); «Seule la liberté grandit un peuple» (*Forum démocratique*). Chez certains on détecte un relent d'autoritarisme: «La démocratie n'est pas le règne du nombre, c'est le règne du droit (Alain)» (*Le Démocrate malien*).

Parmi les qualités liées à la démocratie, les devises prônent donc surtout la liberté, mais à l'instar des titres, elles mettent souvent aussi en avant la vérité: «Vérité pour la postérité (*Le Guide*); «Le temps et la vérité» (*Al farouq*). *La Nation* à lui seul cite quatre devises à cet effet, dont: «Le premier trait de la corruption des mœurs, c'est le bannissement de la vérité» (*La Nation*).

Le patriotisme est invoqué notamment dans les cas où les titres affichent cette valeur: «Les hommes passent, le Mali demeure et demeurera» (*Le Malien*); «Nous ferons le Mali même s'il faut notre sang» (*La Patrie*).

Comme on pouvait s'y attendre, ce sont surtout les devises des journaux bambara qui font appel à la mission éducatrice. *Kalamènè* cite plusieurs adages à cet effet: *Ni kunnafoni bè mòngò walanwalan, kunnafonibaliya bè mòngò kunnasiri* («Si l'homme trouve l'explication dans l'information, dans le manque d'information, il trouve la confusion»); *Kunnafoni ye jiriba ye min suma tè se kunnafonibali ka so* («L'information est comme un grand arbre dont l'ombre n'atteint point ceux qui ne savent pas lire»).

Les valeurs collectives, par contre, semblent peu en cours: la solidarité est représentée par trois titres seulement: *Ensemble*, *Union* et *Jèkabaara*. («Travaillons ensemble»), et pas du tout mentionnée dans les devises. Cette impression sera toutefois rectifiée par la lecture des journaux, où les idéaux démocratiques côtoient des valeurs traditionnelles. En

apparence, il n'y a donc pas correspondance entre «seuils» et contenus, mais en fait, le décalage illustre que si les titres – comme la presse en tant que telle – s'inspirent du modèle français, les journaux maliens recèlent une plus grande adaptation à la culture locale qu'on ne l'estimerait à première vue.

### *FADENYA ET BADENYA*

On est frappé par la fréquence, dans la presse tant franco- que bambarophone, des *topoi* de l'entente et de l'unité, valeurs qui relèvent d'une vision communautaire de la société. Or, ces valeurs côtoient et parfois s'opposent à la liberté d'opinion et au multipartisme, qui s'inscrivent dans une vision pluraliste de la société.

Cette tension entre collectivité et individu est sans doute le reflet de celle qui existe entre valeurs africaines et valeurs occidentales, mais il serait erroné de l'y réduire, car une opposition à certains égards comparable existe déjà au sein de la société traditionnelle bambara, sous forme de la dichotomie *badenya-fadenya*. *Badenya*, littéralement «être de même mère», dénote ainsi «fraternité utérine; amour familial; entente», tandis que *fadenya*, littéralement «être de même père», dénote «rivalité (entre demi-frères)».<sup>10</sup>

Dans un article sur le héros mandingue,<sup>11</sup> Charles Bird (1980) décrit *badenya* comme un code valorisant la stabilité, la coopération et la soumission à l'autorité, donc des comportements aptes à empêcher l'individu de sortir du groupe social. *Badenya* assure ainsi la solidarité, la sécurité et les droits de la collectivité. Or, ces idéaux impliquent en même temps l'inertie des individus et le figement des structures sociales.

Les Bambara le savent, écrit Bird, qui contrebalancent *badenya* par *fadenya*. Ils encouragent ainsi dans leurs enfants mâles la quête de la renommée individuelle, qui s'obtient précisément au dépens de la collectivité. *Fadenya* implique l'envie, la jalousie, la compétition, la promotion des intérêts personnels – tout ce qui pousse l'individu à sortir du champ social établi. On peut dire que le commerce, la guerre et la chasse en sont des voies traditionnelles, l'école française, les affaires et la politique des

---

<sup>10</sup> Bailleul 1981.

<sup>11</sup> Les *Mandingues*, descendants de Soundiata, fondateur de l'Empire du Mali (XIII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> s.) et héros de la célèbre épopée mandingue, comprennent notamment les groupes ethniques *bambara*, *malinké* et *dyula*.

voies modernes – toutes préférables, aux yeux des Mandingues, à la culture des champs, qui relève de *badenya*. Ce qui peut paraître comme de l'égoïsme est toutefois nécessaire à la dynamique de la société: le héros a la force d'agir quand d'autres sont paralysés par les conventions sociales. Les récits épiques, toujours vivants dans la société malienne, chantent le héros et les valeurs de *fadenya*, tout en montrant l'interaction des deux types de comportement. Et l'attitude des Mandingues est ambiguë: un proverbe dit que le héros n'est le bienvenu qu'en période trouble.

Dans la presse malienne, tant bambarophone que francophone, et à l'encontre des récits épiques, ce sont les valeurs de *badenya* qui priment. Or, elles sont, paradoxalement, assimilées à celles de la *démocratie* – notamment dans la presse francophone. Cette synthèse se justifie si on regarde l'étymologie du mot d'importation (*demos*, «peuple» et *cratos*, «force, puissance»), ainsi que sa définition: «doctrine politique selon laquelle la souveraineté doit appartenir à l'ensemble des citoyens; organisation politique (souvent, la république) dans laquelle les citoyens exercent cette souveraineté». <sup>12</sup> Mais si les termes «peuple» et «l'ensemble des citoyens» ont effectivement un sens collectif proche de celui de *badenya*, il est clair que la démocratie libérale de l'Occident confère plus de liberté à l'individu que ne le fait *badenya*, et que les droits de l'homme concernent essentiellement la personne, tandis que *badenya* s'occupe en premier lieu des droits de la collectivité. Il s'agit donc d'une réinterprétation permettant de surmonter une antinomie logique. Il me semble possible de rapprocher cette synthèse de la continuité qui, malgré les apparences, existe entre les «seuils» d'inspiration «démocratique» et le contenu plus traditionnel des journaux: dans les deux cas, on adopte des notions étrangères pour les intégrer à la culture locale. La traduction du terme «citoyen malien», *Maliden* qui, littéralement, veut dire «enfant du Mali», me semble à cet égard exemplaire: la sphère publique est assimilée à la sphère familiale, <sup>13</sup> et la démocratie aux valeurs «douces» de la mère.

---

<sup>12</sup> *Le Petit Robert* 1979.

<sup>13</sup> Cf. le «néo-patronialisme» tel qu'il est défini par Médard 1991.

### ENTENTE OU LIBERTÉ D'OPINION

La première de ces valeurs semble être l'entente, qui a plusieurs facettes – dans ces journaux notamment les louanges, le consensus, le pardon, le poids du passé et le respect des aînés. Ces valeurs côtoient et souvent s'opposent à la liberté d'opinion, surtout la liberté de presse, montrant que la médiation est loin d'être accomplie. La vérité et la justice, prééminentes dans les «seuils», affirment leur place surtout en rapport avec le procès de Moussa Traoré et ses hommes, dit procès «crimes-de-sang» à cause de la répression sanglante des manifestants.

#### *Les louanges*

Un lecteur occidental de la presse bambara est d'abord frappé par le peu d'impact que semblent y avoir les informations négatives – la plus importante des «lois» médiatiques en vigueur dans la presse occidentale étant précisément celle de la négativité.<sup>14</sup> L'orientation de ces journaux, essentiellement centrés sur des sujets de «développement»: santé, agriculture et éducation, explique évidemment que guerres, accidents et violences en soient absents. Mais il y a aussi une remarquable absence de commentaires critiques, la discrétion allant parfois jusqu'à l'équivoque et enfreignant par là une autre de nos «lois» médiatiques, celle d'être clair, net et précis.

Il y a, d'autre part, un goût pour les louanges qui se traduit par l'importance, dans la tradition orale, des genres panégyriques, et dans la presse bambara, par un genre particulier, le «rapport des lecteurs», portant sur le développement du village ou de la région. A mi-chemin entre l'article et le courrier des lecteurs, ce rapport consiste à énumérer les réalisations du village qui sont, le plus souvent, celles d'un «comité de développement». Ainsi, par exemple, le rapport du village de Moribila dans *Jèkabaara*. On y cite le nombre d'hectares cultivés, le nombre de houes, de charrues, etc., le nombre de «bons élèves», d'animaux domestiques, de bâtiments construits et de matériel acheté. Sont également énumérés les différents groupes de travail: pour l'achat, pour la culture, pour la santé, pour le «progrès» des femmes (en fait, leurs travaux: la récolte du coton, le potager, la fabrication du savon, etc.) Comme aucune de ces activités n'est décrite en vue d'un enseignement quelconque (par exemple, améliorer la culture), il faut

---

<sup>14</sup> Bell 1991:156. Pour une vue d'ensemble de ces «lois», voir pp. 156-158.

interpréter le message comme une simple louange des villageois, en fait, une auto-louange, comme en font souvent aussi les griots.

Un autre rapport, celui du village de Karan, vante les efforts du bailleur de fonds, qui ont abouti à la création d'un comité de développement et qui ont fait de Karan un village pilote. L'accumulation qui suit est ici celle des 25 «tâches accomplies», allant des semailles aux prêts bancaires et à la distribution de nivaquine aux femmes et aux enfants!

Aux louanges des villageois et des bailleurs de fonds s'ajoutent celles des lecteurs, à l'honneur dans deux des trois éditoriaux. Selon *Kibaru*, c'est en effet grâce à l'honneur que les lecteurs ont fait au journal qu'il a pu se développer au cours de ses vingt ans d'existence. *Jèkabaara* fait également les louanges des lecteurs et en même temps les siennes propres, en se qualifiant de «fil d'honneur entre des centaines de milliers d'hommes» – une véritable hyperbole, vu le lectorat limité.

### *Le consensus*

Un troisième rapport dans *Jèkabaara*, ayant pour titre «Les Maliens et les Canadiens travaillent ensemble pour le développement dans la région de Kaarta», fait également, en apparence, l'éloge du «sponsor». Après ce qui s'avère être des formules de politesse (occupant le tiers du rapport), sont toutefois évoqués les problèmes : la manière d'aider les femmes aux foyers; le moment propice pour mettre en route les travaux planifiés; la prise en compte de la condition humaine (*adamadenyasira*) dans les méthodes de travail. Pour qui n'est pas au courant de la mésentente, ces points restent vagues, contrairement à la consigne médiatique concernant l'ambiguïté. Or, selon le code malien de politesse il serait cru et impoli d'évoquer de manière directe des différends, notamment vis-à-vis du bailleur de fonds.

Le rapport essaye donc plutôt de contribuer à l'entente (*nyògònfaamuko*), en recommandant le dialogue: le fait de s'asseoir pour parler (*sigi-ka-fò*) est, dit-on, le moyen de dissiper le «manque de compréhension mutuelle» (*nyògòfaamuyabaliya*), qui est «dû à la différence entre Maliens et Canadiens dans la manière de voir les êtres humains». Il est intéressant de voir qu'on évoque ainsi, fût-ce de manière approximative, les ressentiments que peuvent entretenir les Maliens vis-à-vis des bailleurs de fonds, et qu'on impute ces problèmes à une différence de culture. Conformément au *topos* de l'entente, on



revient toutefois vite aux mérites de l'ONG, avec force exemples de leurs «travaux».

Dans la presse francophone, ce genre de louanges n'existe guère, mais tous les journaux, franco- comme bambarophones, illustrent que les Maliens voient d'un oeil négatif la critique directe et qu'ils apprécient au contraire le dialogue et le consensus. Comme toute rhétorique doit se fonder sur les lieux communs de la culture en question, on peut en conclure que ces valeurs sont partagées par les deux publics rural et urbain. L'aversion pour les critiques ne se limite d'ailleurs pas au Mali, comme le montrent les affirmations de L.S. Senghor et de Sembène Ousmane. L'ancien président du Sénégal écrit ainsi que «critique est esprit critique, non esprit de critique, dénigrement systématique. La critique doit être constructive en démocratie, servir l'intérêt général, non les intérêts des clans».<sup>15</sup> Sembène Ousmane, politiquement opposé à Senghor, attribue, pour sa part, à un personnage «sage» de sa nouvelle *Véhi-Ciosane* ces paroles: «Toute vérité qui divise, qui jette la discorde entre les gens d'une même famille est mensonge. Le mensonge qui tisse, unit, soude les êtres, est vérité».<sup>16</sup>

La presse francophone, bien que plus critique, contient de nombreux exemples du même idéal, tant sous la plume des journalistes que sous celle des lecteurs. *Les Echos* du 18 janvier recommande ainsi, comme *Jèkabaara*, le dialogue, dans un article sur les revendications de l'AEEM (Association des élèves et étudiants du Mali):

Zarawana [le secrétaire général] a néanmoins affirmé que l'AEEM est disposée au dialogue. Justement c'est ce dialogue qui a été proné aussi bien par les notables, les religieux, les éducateurs, les parents d'élèves que par les femmes. (...) Si nous voulons que notre pays part de l'avant, sans considérations aventuristes, il nous faudra discuter et dégager un consensus dans l'entraide, la solidarité et surtout la tolérance c'est ce qui nous sauvera tous. (*Les Echos* 228:2)<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Senghor 1971:259-60.

<sup>16</sup> Sembène 1966:77.

<sup>17</sup> Les journaux maliens sont marqués par de nombreuses fautes de frappe, d'orthographe et de syntaxe – que je ne marquerai pas, tant elles sont nombreuses. Ces fautes me semblent pour une bonne partie dues à la prééminence de l'oral dans cette société. Bon nombre de Maliens – même les gens du métier, comme on le voit – ne semblent ainsi pas avoir intériorisé les raisons grammaticales ou étymologiques des différentes orthographes de mots (quasi)homonymes. On observe fréquemment la confusion entre les terminaisons d'infinitif et de participe passé des verbes en -er ainsi que le manque d'accord

Sous le titre «Opposition-Majorité/Éviter l'affrontement», dans *Les Echos* du 25 janvier, le rédacteur, dans la même ligne de pensée, invite la majorité à tolérer plus de critiques et à éviter des réflexes de censure, et l'opposition à faire preuve de plus de tact:

En tous les cas la suspicion et la méfiance ont marqué et marquent encore les rapports majorité/Opposition. (...) il ne fait de doute pour personne qu'à bien d'endroits les libertés se trouvent exposées au bon gré des décideurs. (...) Il ne fait également pas de doute que l'opposition a semblé-t-il manqué de tact. La première réaction des opposants au vu des textes a été d'alerter le Premier Ministre et le Président alors même que le bon sens aurait pu les contraindre en premier de rester dans les murs de l'A.N. [l'Assemblée Nationale]. Tout expliquer entre députés d'abord avant de sortir. C'est aussi cela le respect des institutions. (*Les Echos* 230:2)

L'opposition, pour sa part, critique, dans les éditoriaux des 6 et 27 janvier du *Républicain*, le gouvernement de ne pas avoir su créer une ambiance de sérénité, consensus, concertation et apaisement:

Un appel [à plus de dialogue, de la part du président] qui a peu de chance d'être entendu aussi longtemps que le Président ne saura pas créer la dynamique consensuelle indispensable avec l'ensemble des forces politiques et démocratiques qui se partagent l'échiquier national. (*Le Républicain* 17:1)

Pourquoi ne pas rechercher dans la sérénité des solutions concrètes aux problèmes du pays? Et ce, par la concertation avec tous les partenaires sociaux et les acteurs politiques.

(...)

Or, il résulte des événements des dernières semaines que l'équipe gouvernementale est loin de rechercher les voies de l'apaisement (...) . (*Le Républicain* 20:1)

---

des adjectifs et des participes passés, l'absence de pluriel des noms, ou encore des accents omis ou placés à tort, et le mélange des lettres minuscules et majuscules. De manière générale, il y a confusion en ce qui concerne les lettres muettes, omises ou au contraire introduites contrairement aux règles. Au niveau syntaxique, l'emploi des articles et des prépositions ainsi que l'inversion semblent en particulier poser problème, mais le problème concerne de manière générale l'idiotisme de la langue française. La ponctuation est souvent aussi peu conforme aux règles, et les paragraphes très longs, comme si l'on ignorait les conventions écrites pour la segmentation du flux verbal. Ces derniers traits rendent la lecture difficile, ce qui est ennuyeux s'agissant d'un journal, censé aspirer à une bonne lisibilité entre autres par le découpage. Il convient toutefois de noter que *Le Républicain* est plus respectueux des règles du français que *Les Echos*.

*Les Echos* publie pour sa part dans la rubrique «Tribune libre», la lettre d'un étudiant en droit qui, comme le rédacteur du journal, trouve la critique de l'opposition sans tact: le FYT aurait dû «garder son jugement pour lui-même» ou en tout cas l'annoncer directement au gouvernement et non «sur les antennes»:

De plus en plus la rhétorique l'emporte sur la dialectique. Sinon comment comprendre, lors du bras-de-fer Gouvernement-Opérateurs économiques, la déclaration du CNID-FYT. En effet, cette déclaration disait en substance que le FYT était déçu par le comportement du Gouvernement tendant à diviser le peuple au lieu de faire prévaloir le dialogue et que le FYT était en tout cas pour le dialogue, pour preuve il négociait avec les Opérateurs économiques au moment même où le communiqué passait sur les antennes de la F.M. Que le gouvernement ait adopté une politique de division soit vrai. Mais le FYT dans sa politique de conciliation n'en demeure pas moins à diviser. Si réellement le FYT oeuvre comme il le clame, pour l'unité du peuple, j'allais dire la conciliation, il devrait se garder d'une telle déclaration, d'abord, qui semble donner tort au gouvernement. Il devrait garder ce jugement pour lui-même, en tout cas, jusqu'au moment où les deux parties se mettraient d'accord suite au dialogue tant prôné par le FYT qui malheureusement a échoué. (*Les Echos* 231:6)

### *Le pardon*

A la sphère de *badenya* appartient aussi le pardon. Qu'il soit évoqué à propos du dictateur renversé, dont le procès se déroule à cette époque, peut toutefois étonner. Or, *Jékabaara* contient deux textes qu'on peut interpréter dans ce sens. Le premier est un conte provenant d'un lecteur: «Le pardon». Il s'agit de l'homme infidèle et de la sagesse du juge traditionnel (*sariyatigi*). Celui-ci demande à ceux qui veulent lapider l'infidèle de ne le faire que s'ils sont eux-mêmes sans faute, et au fautif de se repentir en bon musulman. La morale de l'histoire fait explicitement le rapprochement avec les juges modernes (*kiritigèlaw*), et invite à interpréter le conte comme un argument contre la peine de mort pour Moussa et ses hommes, car l'auteur termine sur cet adage: «Il ne faut pas tuer une personne pour remédier à un mal». Le second est un entretien avec le directeur de l'Agence Malienne de Presse, qui souligne que seuls le pardon et la compréhension, et non la vengeance, permettront à la vérité de surgir. Le procès occupe par ailleurs une place très modeste dans les journaux bambara, avec seulement un article dans *Jékabaara* et une notice dans *Kalamènè*.

Ce n'est pas le cas de la presse francophone, dont c'est le thème principal à cette époque. Les orientations des deux types de journaux (développement/politique) explique en premier lieu cette différence. Mais la différence des publics peut jouer aussi: les populations rurales sont en effet beaucoup moins critiques (souvent franchement positives) vis-à-vis du dictateur déchu que ne le sont les intellectuels des villes.

Il n'y a pas, en tout cas, de désaccord entre les deux journaux francophones sur cette question: on réclame la vérité et la justice, tout en prenant le parti des victimes contre les accusés. Il n'est donc pas question de pardon pour le président. On prône par contre le pardon pour l'armée, paradoxalement assimilée au peuple sur lequel elle a pourtant tiré:

L'armée n'a plus besoin d'être une composante entièrement à part mais plus d'être une part à part entière du peuple. C'est pour toutes ces raisons que le pardon et la réconciliation doivent être plus concrets que phraséologiques. (*Les Echos* 229:4)

Cette position est, selon l'éditorial du *Républicain* du 13 janvier, partagée par le peuple:

(...) l'armée a bien demandé et obtenu le pardon du peuple lors de la conférence nationale. (*Le Républicain* 18:1)

La responsabilité incombe en effet, selon ces journaux et même selon le président de ADVR (Association pour la défense des victimes de la répression), aux officiers et à Moussa Traoré, comme il ressort de cet extrait du discours du nouvel an, reproduit dans *Le Républicain* du 6 janvier:

Monsieur le Président, nous n'avons jamais culpabilisé l'armée et nous n'avons jamais demandé d'arrêter les soldats et caporaux qui étaient affamés et volés comme nous. Ils étaient affamés et volés comme nous, et pour ce faire, ils ont mérité notre pardon étant entendu, qu'ils avaient été manipulés contre le peuple désarmé, par des officiers véreux et budgétivores à la solde de Moussa Traoré. (*Le Républicain* 17:2)

C'est aussi le point de vue du procureur général qui, juridiquement, s'appuie sur la thèse de «commandement sous l'autorité de la loi», comme l'explique cet autre compte-rendu du procès, du 27 janvier:

Le procureur général retiendra, hormis la responsabilité politique, la faute militaire selon la thèse de commandement sous l'autorité de la loi. Thèse qui absout les auteurs directs des massacres, autrement dit la troupe, pour ne retenir finalement que la responsabilité des commanditaires des opérations à savoir les principaux chefs militaires: les généraux Moussa Traoré et Sékou Ly et le Colonel Ousmane Coulibaly. (*Le Républicain* 20:3)

Si les valeurs de la vérité et de la justice ne sont pas mentionnées par Bird à propos de *badenya*, la vérité notamment est souvent citée dans les proverbes; c'est donc une qualité prisée aussi dans la tradition. Dans les journaux examinés, les deux qualités sont évoquées surtout dans les divers textes touchant au procès, et le rapprochement vérité – *badenya* est implicitement fait par certains journalistes:

Va-at-on sacrifier la nécessité de la vérité judiciaire pour des intérêts personnels? (*Les Echos* 229:5)

L'opposition entre «vérité» et «intérêts personnels» présuppose en effet deux prémisses non exprimées: la vérité est dans l'intérêt de la collectivité, le mensonge dans l'intérêt de l'individu.

L'argumentation de l'un des anciens compagnons d'armes de Moussa, par la suite tombé en disgrâce, va dans le même sens. Interviewé sur le putsch de 1968, auquel il avait prit part sans qu'à son avis son rôle soit dûment reconnu, il affirme parler maintenant dans l'intérêt de «la nation». A ce lieu commun s'ajoute toute une panoplie de valeurs connotant *badenya* : à cette époque, on était en effet, selon lui, «honnête», «solidaire», «pur» et «militaire» (c'est-à-dire respectueux de la hiérarchie):

(...) je veux la vérité parce que l'Etat malien, la nation malienne a besoin de vérité.

(...)

A l'époque, on était honnête les uns vis-à-vis des autres. On était solidaire. On avait l'esprit militaire. On n'était pas atteint du virus corrompteur de la politique. On était pur. (*Le Républicain* 20:4)

Tous les textes sur le procès font, d'autre part, allusion à la culpabilité de Moussa Traoré. Pour expliquer – ou justifier? que Moussa Traoré et ses compagnons ne peuvent être pardonnés, on invoque non seulement la vérité et la justice, mais aussi, à plusieurs reprises, les mobiles du dictateur, associés à *fadenya*. On compare ainsi Moussa Traoré au tyran

Soumangourou, l'adversaire de Soundiata<sup>18</sup> et représentant des forces noires. Un compte-rendu du procès dans *Les Echos* de janvier porte ainsi comme intertitre l'équation: «GMT<sup>19</sup>: Satan». Le texte développe cette analogie, attribuant à Moussa Traoré tous les vices (et vertus) de *fadenya*: il est cynique, assoiffé de pouvoir, violent, intelligent, irréductible, sûr de lui, sans âme, sans repentir, sans pardon, machiavélique, autoritaire, répressif et revanchard:

Moussa est-il un vrai malien? On peut en douter par le cynisme dont il a fait preuve pendant 23 ans sans partage sur un peuple aussi brave que les Maliens.

Entré par effraction dans l'histoire du Mali le 19 novembre 1968, le lieutenant Moussa Traoré était un assoiffé du pouvoir. (...) Moussa était imbu d'une volonté de violence: Diby Silas Diarra, Yoro Diakité, Tiécoro, Kissima, Me Chevrier, tous ont été victimes de la machine de violence qu'est Moussa Traoré. Intelligent, irréductible, se considérant comme le seul à avoir raison (...).

Qu'a ressenti Moussa Traoré en entendant des rappels de Mme le Procureur Général? Certainement rien, puisque c'est un homme sans âme. S'est-il jamais repenti? Il semble que non. Machiavélique, Moussa Traoré l'a été et le restera certainement. Le pardon également n'existait pas dans son vocabulaire. (...)

Moussa, en créant son parti UDPM en 1979, avait du coup transformé le Mali en état autocratique (...). La répression sauvage du mouvement étudiant de 1980 était dans sa logique, se maintenir coûte que coûte au pouvoir. Tout au long de son règne, un seul maître mot a guidé les pas de Moussa: la répression. (...) L'aveu n'est pas nécessaire pour établir la vérité. Qui a tiré? Les hommes de troupe. Qui a autorisé? Moussa Traoré. (*Les Echos* 230:4)

Même le *topos* occidental de l'enfance malheureuse comme circonstance atténuante sert ici à souligner le mauvais caractère de l'accusé:<sup>20</sup>

L'attitude de Moussa Traoré pendant son long règne de 23 ans? Il faudra chercher des explications dans son enfance. Ayant certainement eu une enfance malheureuse, son coup d'Etat de 1968 a été l'occasion pour lui de prendre sa revanche. Revanchard, Moussa l'a toujours été. La contestation l'agaçait. (*Les Echos* 230:4)

---

<sup>18</sup> Cf. la note 10 ci-dessus.

<sup>19</sup> GMT: Général Moussa Traoré.

<sup>20</sup> Olivier Reboul, citant Kibedi-Varga, propose le même *topos* comme exemple de la relativité culturelle de toute argumentation (Reboul 1991:62).

Le compagnon d'armes interviewé par *Le Républicain* justifie (tout en se justifiant lui-même) le renversement du président par son changement de caractère: «A l'époque, c'était un homme intègre et consciencieux. Depuis, il a changé. Il est devenu sanguinaire, dictateur» (*Le Républicain* 20:4). Or, ce genre de changement est un motif classique du folklore mandingue, représenté par l'homme-hyène. On le retrouve dans la lettre d'un lecteur au *Républicain* du 27 janvier, où il est question du changement de chefs de familles en «monstres» et en «*hommes animaux*». Ce lecteur rapproche en même temps Moussa Traoré de Soumangourou, en tant que «grand prêtre officiant à distance l'horrible «*messe noire*» de Taoudenit» (le camp de concentration au Nord du pays où nombre des dissidents étaient internés):

Les témoignages de ces tortionnaires permettraient certainement de mettre à nu le fonctionnement de la «*machine à humilier et à tuer*» de Moussa Traoré. Nous saurons certainement comment ils recevaient les ordres, quel était le mobile qui animait des «*honorables chefs de famille*» pour certains à devenir des monstres. Était-ce parce que «*ces hommes animaux*» voulaient acquérir des galons? (...)

Moussa Traoré, à notre connaissance, n'a jamais demandé qu'une enquête soit ouverte pour élucider les circonstances de toutes ces morts en cascades dans les salines du Grand Nord. Ce qui signifie bel et bien que c'est lui qui était le grand prêtre officiant à distance l'horrible «*messe noire*» de Taoudenit. (*Le Républicain* 20:3; c'est l'auteur qui souligne.)

*Les Echos* évoque d'autre part le changement de statut des accusés, qui au pouvoir étaient chantés par les griots et qui maintenant font l'objet d'un réquisitoire, par un jeu de mots sur Tiramakan (l'un des chefs de guerre de Soundiata et un Traoré, donc du même clan que Moussa):

(...) avoir vu les Moussa qui pénétraient dans le temps dans le Palais bercés par l'air de Tiramakan aujourd'hui accueilli par l'air du «Tyranmanquant» par un réquisitoire muselé.<sup>21</sup> (*Les Echos* 230:8)

Ainsi que l'auront montré ces exemples, l'interaction de *badenya* et *fadenya*, représentée dans les épopées, reste vivante – bien que de signes contraires – dans la vie politique d'aujourd'hui.

---

<sup>21</sup> Probablement faute de frappe pour «musclé».

### *Le poids du passé*

Comme on l'a vu, la presse francophone fait souvent référence au passé du Mali. Cela vaut aussi pour la presse en bambara. Il s'agit en premier lieu de l'épopée de Soundiata, mais pas exclusivement. *Kalamènè* cite, par exemple, dans l'éditorial du mois de janvier, divers héros comme modèles de comportement.

L'argument principal de cet éditorial, qui veut inciter les lecteurs à agir pour le développement, est en effet l'histoire du pays. L'exemple des ancêtres est au coeur des genres panégyriques, très pratiqués en Afrique et de grande puissance persuasive, la personne louée se sentant obligée d'égaliser les ancêtres. L'argumentation emprunte donc à ces genres leur fonction et leur force. Elle est, de plus, structurée selon un schéma d'amplification symétrique caractéristique de l'oralité: «Nous vous saluons le matin avec le nom de Soundiata Kéita»; «à midi avec le nom de l'Almamy Samory Touré»; «l'après-midi avec le nom d'El Hadj Cheick Oumar Tall»; «le soir avec le nom de Modibo Kéita», nommant pour chacune de ces grandes figures de l'histoire malienne des qualités ou comportements à imiter: le respect mutuel, la justice, l'insuffisance des hommes sans Dieu et donc la nécessité de s'appuyer les uns sur les autres, et enfin, comme à l'indépendance, celle de sortir le peuple de l'humiliation.

Faire passer l'humiliation du présent est d'ailleurs le mobile de l'un des avocats des victimes qui, durant le procès, fait l'analogie du peuple avec Soundiata. Soundiata compte, en effet, parmi ses noms honorifiques, celui de *sinbon*, «grand chasseur»,<sup>22</sup> et celui de *tontigi*, «propriétaire de terre»,<sup>23</sup> c'est-à-dire qu'il représente, exceptionnellement pour un héros mandingue, à la fois *fadenya* et *badenya* :

Et Me Comte de rappeler que le peuple malien, comme Soundiata en son temps, a mis une longue période avant son réveil. Mais qu'à son réveil, il a accompli des pas de géant. (*Les Echos* 230:4)

L'épisode auquel il est fait allusion est celui où Soundiata, perclus à la suite du mauvais sort que lui avait jeté la coépouse de sa mère (exemple typique de la rivalité propre au *fadenya*), se lève enfin et, bien qu'enfant, brise l'énorme barre de fer sur lequel il s'appuie – pour ensuite

---

<sup>22</sup> Bailleul 1981.

<sup>23</sup> Diabaté 1986:20. Bailleul traduit le terme par «noble».



accomplir divers exploits avant de vaincre le tyran Soumangourou, qui avait conquis et opprimé son peuple. L'analogie est donc riche aussi de suggestions sur le rôle de Moussa Traoré – suggestions que nos deux journaux francophones ne manquent pas d'évoquer. Nous avons déjà examiné l'usage fait par *Les Echos. Le Républicain* en profite aussi, pour réfuter les accusations de Moussa Traoré contre la France – qui selon lui aurait manipulé les mouvements démocrates pour le renverser. Le journal rappelle que c'était le peuple mandingue qui avait fait appel à Soundiata lorsque le règne du tyran était devenu trop brutal et indique ainsi que c'est le peuple malien qui a renversé Moussa Traoré:

Quand Sundjata s'est levé, il a fait des pas de géant. Le peuple malien est comme ça. Et on veut nous faire croire que ce peuple ne peut pas renverser les tyrans. (*Le Républicain* 20:3)

### *Le respect des aînés*

Le respect des ancêtres est lié à celui qu'on doit aux aînés et aux autorités. De tous les aspects de *badenya*, c'est peut-être le plus difficile à concilier avec la liberté d'opinion. Or, c'est, comme on le sait, une valeur répandue à travers l'Afrique noire. *Les Echos* s'y réfère notamment à propos de la crise scolaire. Dans l'article «Quelle école pour demain?», le journal décrit la réaction d'un notable âgé devant les propos considérés comme irrespectueux du secrétaire général de l'AEEM. Le journal soutient cette réaction:

(...) cela ne l'a pas empêché de tenir des propos malveillants à l'égard des autorités et des professeurs, considérés selon lui comme n'étant pas à la hauteur. (...) Quel ne fut alors l'étonnement des aînés et des personnes âgées. C'est pour cela qu'un notable, très âgé, Mr Touré a refusé d'intervenir car il était inconcevable pour ce dernier qu'un petit fils le banalise. Le manque de respect, il l'a d'ailleurs évoqué. Il a donc fallu que des proches de Zarawana l'invitent à présenter des excuses à l'assistance. Ainsi, Zarawana s'est exécuté. Si tel est le comportement des responsables de l'AEEM, il y a des inquiétudes pour l'avenir même de cette association. Car, à quelque niveau de la vie que ce soit, rien ne peut être entrepris sans le moindre respect et la moindre considération pour autrui. (*Les Echos* 228:2)

La même attitude ressort de la rubrique satirique de ce journal, «Méchage», accusant l'opposition de manipuler l'AEEM:

Mais là où ça ne passe pas et où je ne suis pas du tout d'accord, c'est quand ils [l'opposition] demandent au gouvernement de «traiter d'égal à égal avec les enfants». J'ai cru rêver ou mal entendre. (...) je tiens à rappeler qu'il est dangereux de se faire lécher par ce qui pourrait t'avalier. (*Les Echos* 228:3)

*Le Républicain* ne partage évidemment pas ce point de vue particulier, mais cite une attitude similaire, dans l'interview mentionnée avec l'un des compagnons de Moussa Traoré lors du putsch de 1968:

Pourquoi on l'[Moussa] a choisi? Parce qu'à l'EMIA [l'école des officiers de Kati] il était notre instructeur. Donc, c'était une question d'ancienneté. On était respectueux de cette ancienneté, à l'époque. (*Le Républicain* 20:4)

Le respect des aînés et la soumission aux autorités expliquent en partie que Moussa ait pu rester au pouvoir pendant 23 ans. Néanmoins, il a été enfin renversé, et l'un des facteurs préparant cette chute a été l'apparition de la presse indépendante à partir de 1984.<sup>24</sup>

### *La liberté de presse*

Selon P. Lavigne, la liberté de presse est l'une des «modalités techniques» de «l'ultime liberté», la liberté d'opinion.<sup>25</sup> De plus, comme les journaux sont les premiers intéressés, il n'est pas étonnant que la liberté de presse soit la plus commentée. La question est, enfin, aussi d'actualité durant ce mois de janvier, car on assiste d'abord à la publication d'une «Déclaration» du «Collectif de la presse» au Mali, et ensuite à une marche contre la censure, organisée par l'opposition.

La Déclaration du Collectif de la Presse, publiée dans *Les Echos* du 18 janvier (228:5), accuse le gouvernement de la III<sup>e</sup> République d'avoir trahi l'esprit des premiers textes relatifs à la loi sur la presse, préparés sous le gouvernement de la transition. Les divergences d'avec les premiers textes portent, selon le Collectif, surtout sur l'offense au chef de l'Etat et la saisie, ce qui «ressemble bien à une menace de la liberté de la presse». Rappelant «le rôle historique que la presse a joué dans l'avènement de la Démocratie au Mali», le Collectif se plaint aussi de ce que le gouvernement actuel tient la presse à l'écart. *Les Echos*, tout en appelant les journalistes au «combat pour la consolidation de la liberté de la presse», met dans ses commentaires en garde contre «la per-

---

<sup>24</sup> Voir Skattum 1995:310-312.

<sup>25</sup> Lavigne 1979:820.

version» et «la décrédibilisation» de la profession, ce qui dans le contexte peut s'interpréter comme une insinuation vis-à-vis des signataires, associés à l'opposition.

*Le Républicain*, curieusement, ne publie pas cette Déclaration, du moins en janvier. Mais le journal critique à plusieurs reprises le gouvernement sur la loi de la presse et sur la censure, par exemple dans les éditoriaux des 21 et 27 janvier:

Les journalistes, toutes tendances confondues, s'agitent et dénoncent les lois scélérates sur la presse et le mépris souverain dans lequel le pouvoir démocratique prétend les tenir par rapport aux institutions et aux fonctions qui les concernent, pourtant, au premier degré.

(...)

Les journalistes sont menacés de poursuite judiciaire au moindre écart. (*Le Républicain* 19:1)

(...) l'équipe gouvernementale (...) s'obstine à nier la censure qui crève pourtant l'oeil et l'écran. (*Le Républicain* 20:1)

Dans un reportage sur les assemblées générales de l'ADEMA, organisées dans tous les quartiers de Bamako le weekend du 16 au 17 janvier, *Le Républicain* cite deux responsables de l'ADEMA, un député et le secrétaire général d'une sous-section de Bamako:

«Que chacun dise ce qu'il pense, mais dans la limite de la légalité. Sinon comment comprendre qu'un président désigné par tout le monde, soit à la merci des critiques de n'importe qui.» Cette opinion du député de Kéniaba est partagée par M. Haïdara à Médine à propos des radios libres, «libres de dire ce qu'elles veulent. Cependant elles ne doivent pas porter atteinte à la sûreté de l'Etat, sous peine d'être poursuivies pour délits de presse». (*Le Républicain* 19:8)

Sans autres commentaires, *Le Républicain* a ainsi montré le bien-fondé de certaines des accusations émises par le Collectif de la presse: la liberté de presse est loin d'être intériorisée par les représentants de la majorité – qui ici paradoxalement se servent de la démocratie comme argument: être élu assurerait l'immunité contre la critique. *Le Républicain* a aussi illustré que le respect des autorités survit dans la nouvelle démocratie: on ne peut accepter la critique de «n'importe qui», la «sûreté de l'Etat» l'emportant sur la liberté d'opinion. On remarque aussi l'hyperbole «un président désigné par tout le monde», considérée comme un bon argument conformément au *topos* de l'unité.

Le deuxième événement, la marche contre la censure qui a eu lieu le 23 janvier, est commenté par les deux journaux. Sous le titre «L'opposition malienne à l'assaut de la censure», *Le Républicain* du 27 janvier cite l'objet du litige, «les lois qualifiées de scélérates sur la presse» et l'inégalité d'accès aux médias d'Etat. L'article rend indirectement honneur aux manifestants en citant leurs slogans et en augmentant l'importance numérique et la représentativité de l'assistance par des expressions comme «marée humaine» et «ces milliers de femmes, hommes, jeunes, vieux, cadres politiques et administratifs venus des six communes de Bamako» (*Le Républicain* 20:8).

L'attitude du journal ressort aussi de plusieurs petites notices. Sous le titre «Marche de l'opposition. La RTM voit petit», on critique par exemple la Radio Télévision du Mali de n'avoir estimé l'assistance qu'à 2000, alors que l'agence de presse britannique Reuter, «réputée pour sa rigueur et son sérieux», donne le chiffre 5000 (*Le Républicain* 20:2).

Le même événement est vu sous un autre jour par *Les Echos*, qui non seulement minimise le nombre de participants mais ridiculise le manque d'organisation de la marche. Annoncée à 15 heures, elle ne démarre qu'à 17 h 15, les haut-parleurs sont «défectueux» et «tuberculeux», ce qui fait que «les militants n'auront rien compris», et on distribue aux participants «une interview avec le chef de l'opposition sans tenir compte du fait que les participants sont, pour beaucoup, non alphabétisés» (*Les Echos* 230:2). *Les Echos* met ainsi l'accent sur la marche elle-même et non sur le sujet de la marche, la censure dont l'opposition s'estime victime – représentation qui s'inscrit évidemment dans une polémique entre les partis politiques.

Nonobstant cette différence entre les deux journaux qui découle de leur position politique, il est clair que la liberté de presse, privilégiée dans les «seuils» des journaux, détient une place importante dans les journaux francophones, à l'encontre de ce qui s'observe dans les journaux bambara. Comme l'auront montré ces exemples, elle est toutefois difficile à concilier avec les valeurs de l'entente, qui demandent qu'en l'exerçant, on fasse preuve d'un certain «tact».

## UNITÉ OU PLURALISME

Les appels à l'unité de la nation et au patriotisme sont parmi les arguments les plus puissants et les plus fréquents du discours publique

au Mali. Moussa Traoré, en instaurant sa dictature, a ainsi eu recours à l'unité nationale dans les différents secteurs de la vie politique et sociale.<sup>26</sup> Une lecture des journaux de 1993 montre que l'argument garde sa valeur. Sa force s'explique par une certaine coïncidence entre les valeurs traditionnelles de *badenya* et celles de l'Etat-nation, mais la comparaison entre les journaux franco- et bambarophones révèle des différences aussi, la cohésion de la société locale étant privilégiée par la presse bambara alors que dans la presse francophone c'est celle de la nation qui prime. Bien que depuis la dictature les structures se soient diversifiées et avec elles les discours, l'unité nationale et le patriotisme reviennent comme contre-arguments aux rivalités politiques, tout en servant de prémisse ou de justification des revendications sectorielles.

### *La cohésion locale*

Dans la presse bambara, la récurrence des mots comme *nyògòn*, «réciproquement, l'un l'autre», *jè* «assemblée, réunion, union» et *tòn*, «association, comité» et des expressions comme *nyògòndafa ani nyògòndèmè*, «la complémentarité et l'entraide», et *sinsinbere*, «bâton d'appui», souligne l'importance de la cohésion dans le monde rural. Cette presse et notamment *Jèkabaara* donne aux «comités de développement» des villages une place de premier ordre. Le rapport, dans *Jèkabaara*, sur la section des femmes du comité de Wolokoro montre par exemple qu'il y a des amendes à payer pour les femmes qui ne participeraient pas au travail en commun – le travail des femmes étant organisé en un champ commun et des champs individuels.

Mais il arrive aussi qu'on invoque la nation. A propos de la désignation, en décembre 1992, de Amadou Toumani Touré, chef du gouvernement de transition, à la tête de la campagne contre le ver de Guinée, *Kibaru* se sert du *topos* du travail en commun à toutes les échelles pour faire appel aux lecteurs: l'extinction de la maladie du ver de Guinée «n'est ni l'affaire d'une seule association, ni d'un seul village ou d'une seule région, c'est l'affaire de tout le pays».

---

<sup>26</sup> Les structures mises en place comprenaient le parti unique Union Démocratique du Peuple Malien (UDPM), L'Union nationale des femmes du Mali (UNFM), l'Union nationale de la jeunesse du Mali (UNJM), l'Union nationale des travailleurs du Mali (UNTM) et l'Association malienne pour l'unité et le progrès de l'Islam (AMUPI) (Brenner 1993:66-67).

### *Unité nationale ou rivalités politiques*

L'unité nationale préoccupe toutefois bien plus la presse francophone que la presse bambara. On accuse (non sans raison) le multipartisme de prendre la forme de rivalités politiques ou même d'ambitions personnelles. Plusieurs lecteurs appellent ainsi de leurs vœux l'unité de la nation, s'appuyant implicitement sur l'opposition *badenya* – *fadenya*. Un professeur d'anglais revenu au pays après 13 ans d'absence, exprime, ainsi, dans une lettre intitulée «Le Mali Malade de la Démocratie», sa déception devant les rivalités politiques qui déchirent le pays, qualifiées comme: «l'ambition personnelle», «l'hypocrisie, la jalousie, l'envie, l'égoïsme, l'insolence, la destruction de ce que nous avons de plus cher c'est à dire le respect, la tolérance enfin la concorde sociale». A ces traits caractéristiques de *fadenya* s'opposent les valeurs de *badenya*, sur lesquelles il insiste: «se réconcilier», «se donner la main», «ensemble» (4 fois dans ce seul extrait), «mêmes» (3 fois):

Dans mon rêve je voyais des Maliens désormais conscients des réalités et du devenir de leur pays ayant tiré des leçons du régime défunt pour se réconcilier, se donner la main, se serrer les coudes pour bâtir ensemble le pays de notre rêve. Quand on sait qu'il y a seulement deux ans que nous avons accepté ensemble de nous battre ensemble, d'aller en prison ensemble, de mourir ensemble pour sortir notre pays d'une situation de crise sociale et économique (...), mon rêve s'est complètement évanoui.

Quels sont donc les acquis de notre démocratie naissante que de prétentieux intellectuels essaient vaille que vaille à tuer dans l'oeuf quand nous pleurons encore ses martyrs. Sans risque de me tromper je réponds à ma question: l'hypocrisie, la jalousie, l'envie, l'égoïsme, l'insolence, la destruction de ce que nous avons de plus cher c'est à dire le respect, la tolérance enfin la concorde sociale.

(...)

J'estime que tous les passagers d'une même pirogue devraient pourtant avoir les mêmes craintes, les mêmes inquiétudes, le même souhait. Mais hélas l'ambition personnelle est plutôt déterminante dans le comportement de certains responsables de partis qui se disent des patriotes résolus. J'ai donc peur pour notre Mali malade. Son état de santé doit concerner et préoccuper tous les vrais démocrates maliens soucieux de sa survie et de son devenir. (*Les Echos* 228:6)

Il ressort d'ailleurs de ces extraits que la cible de la lettre, certains leaders politiques, se réclament eux aussi du patriotisme – à tort, selon ce lecteur: se disant «des patriotes résolus», ils s'opposent en fait aux «vrais démocrates maliens», soucieux de la santé de la patrie. Ce raisonnement montre non seulement de nouveau qu'un *topos* peut servir des

causes opposées (majorité et opposition se disant également patriotes), mais aussi qu'on peut faire l'équation patriote-démocrate (les vrais patriotes seraient les vrais démocrates), les deux entrant dans la sphère de *badenya*. Le multipartisme, par contre, sous sa forme malienne, est pour ce lecteur associé à *fadenya*, avec ses «ambitions d'ordre personnel» et son «égoïsme»:

Il est proprement inacceptable que des responsables de partis politiques pour ambitions d'ordre personnel se mettent délibérément et sans raisons évidentes en travers la marche de la machine Etatique avec comme seul objectif d'étouffer son fonctionnement. Moi j'appelle un tel comportement de l'égoïsme intellectuel qui conduira notre pays malade au cimetière. (*Les Echos* 228:6)

On voit donc de nouveau que, paradoxalement, dans l'esprit des gens, entente et unité sont assimilés à la démocratie, et que liberté d'opinion et pluralisme politique pour bien des Maliens se présentent comme contraires aux principes démocratiques. Le conflit est réinterprété en celui, plus familier, de *badenya* et *fadenya*.

Les reproches de ce lecteur portent toutefois sur des conflits réels dans la transposition de la démocratie en Afrique: droits contre devoirs, anarchie contre autorité:

Tant que nous continuerons à prendre la démocratie dans le mauvais sens (réclamer constamment nos droits sans aucun souci d'accomplir nos devoirs de citoyens), tant que nous continuerons à vilipender le pouvoir en place dans le seul but de traîner dans la boue, de le nuire de l'affaiblir et de le détruire, le Mali ne fera que sombrer dans le néant. (*Les Echos* 228:6)

Aussi le lecteur termine-t-il en souhaitant que se rétablisse «l'autorité de l'Etat» et la «dignité d'autant» – l'allusion au passé glorieux étant, comme on l'a vu, un autre lieu commun du Mali d'aujourd'hui.

L'étudiant en droit déjà cité s'exprime de manière semblable, accusant les partis politiques de se servir du patriotisme dans leur rivalité et réclamant l'autorité de l'Etat dans un pays devenu «ingouvernable». La démocratie est toutefois ici assimilée à la responsabilité personnelle, ce qui est plus conforme à l'idée occidentale:

Dans ce pays «chacun est cuisse nul n'est épaule» comme pour dire qu'on manque de modestie, personne ne veut se soumettre. Conséquence? Le pays est tout simplement ingouvernable; chacun se croit commandant

dans le bateau c'est-à-dire le Mali; et c'est ce que nous appelons être responsable ou démocrate.

(...)

Sous le manteau d'un patriotisme quelconque on se bat en réalité pour des intérêts sordides; et moi j'ignore si on est intellectuel ou responsable dans ce pays.

(...)

Aussi, moi, je dis que la responsabilité passe d'abord par la famille et l'autorité de l'Etat par celle de la famille. Autrement la démocratie et le développement seraient de vains mots. (...). (*Les Echos* 231:6)

### *Unité nationale ou revendications sectorielles*

Les revendications sectorielles relèvent des droits sociaux et sont donc dans un certain sens collectives. Elles risquent toutefois de miner la collectivité qu'est la nation et notamment une nation pauvre comme le Mali, incapable de répondre à la diversité et à l'ampleur des demandes qui se sont fait jour avec l'introduction de la démocratie.

L'éditorial du *Républicain* du 6 janvier illustre le problème. Sous le titre: «Bon voeu, M. le président!», le rédacteur énumère, non sans malice, les manifestations de mécontentement des différents secteurs de la vie publique: les tontinards,<sup>27</sup> les victimes de la répression de mars 1991, les compressés,<sup>28</sup> les apprentis de dourouni,<sup>29</sup> les agriculteurs, les opérateurs économiques, l'Association des Elèves et Etudiants du Mali, l'Union Nationale des Travailleurs du Mali et la Fédération Nationale des Employeurs du Mali. Toutes se réduisent selon le journal à des revendications d'ordre économique, sauf celle de l'ADVR (l'Association des Victimes de la Répression), qui veut une juste sanction pour «les officiers assassins» (*Le Républicain* 17:1). (On sait toutefois que l'ADVR a déjà demandé et obtenu un dédommagement de 350 millions de F CFA de l'Etat. Ce n'est donc pas une association portée vers les seuls droits politiques.) Comme solution, *Le Républicain* propose la bien prévisible «dynamique consensuelle» – donc, un appel à *badenya*.

Or, l'interview avec le représentant de l'un des groupes cités, le président de la Chambre du commerce et d'industrie du Mali, dans

---

<sup>27</sup> Personne qui participe à une tontine, «association de personnes versant régulièrement de l'argent à une caisse commune dont le montant est remis à tour de rôle à chaque membre.» (*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, 1988).

<sup>28</sup> Les licenciés.

<sup>29</sup> Les véhicules bâchées servant de transport public.



*Le Républicain* du 6 janvier, montre que même les revendications sectorielles peuvent être identifiées avec «l'intérêt de la nation malienne». L'argument sous-tendant ce point de vue est le «développement», principal thème des journaux bambara, mais peu présent dans les journaux francophones de cette époque:<sup>30</sup>

Les problèmes posés par les opérateurs économiques ne sont pas des revendications catégorielles, qui se mesurent en terme de chiffres, de nombre de revendications accordées, ou restantes à accorder. Non vraiment, ce n'est pas de cette façon qu'il faut voir le problème.

(...) Ces mesures sont à mettre en application dans l'intérêt de l'ensemble de la nation malienne parce que, aujourd'hui, on a un secteur privé qui éprouve des difficultés énormes. Mais si l'on est convaincu de ce qu'on dit – à savoir que le secteur privé constitue désormais le moteur du développement – alors, il faut l'aider. Nous pensons qu'ensemble, on se doit de se donner la main pour tout mettre en oeuvre pour la relance du secteur privé (...). (*Le Républicain* 17:4)

Les revendications réelles sont toutefois introduites de façon discrète parmi des adages et autres propos valorisants:

Quand il y a des problèmes, il faut les résoudre. Et rien ne peut résoudre le problème de l'argent si ce n'est l'argent lui-même.

(...)

Nous avons demandé qu'on renonce aux pénalités et aux agios qui sont des intérêts de retard. (*Le Républicain* 17:4)

Ces demandes ont été refusées par l'Etat, qui se réfère à l'introduction de l'économie du marché. Or, le secteur privé qui, normalement, en bénéficie, veut dans ce cas précis revenir à l'économie d'Etat, se référant à l'unité («tout le monde», «les uns et les autres») et «l'intérêt national»:

Mais (...) on a dit que les banques sont des entreprises, les autres sont des entreprises, l'Etat n'a pas à se mêler entre elles. Ce qui, dans un certains sens, est vrai. Mais à partir du moment où tout le monde se soucie de la relance de l'économie, nous pensons qu'on doit amener les uns et les autres, dans le sens même de l'intérêt national, à respecter les engagements souscrits. (*Le Républicain* 17:4)

---

<sup>30</sup> Louis Brenner soutient que «the content of news broadcast and of articles in the official newspaper, *L'Essor*, were predominantly about development projects». Tenant lieu d'idéologie et occupant l'espace public, le développement bloquait ainsi la discussion sur une politique économique et sociale (Brenner 1993:76-77). Le changement de régime et la liberté de presse ont dû modifier cette situation.

Un autre secteur nommé par l'éditorial du *Républicain* est l'AEEM. L'appel des *Echos* à l'opposition pour coopérer dans le conflit qui l'oppose au gouvernement est en fait une accusation: celle de ne pas respecter l'unité de la «Nation» (notion amplifiée par la majuscule):

Il est quand même regrettable que ceux qui se préparent à la gestion des affaires de la cité disent crûment que c'est au gouvernement de l'heure, de gérer seul une affaire nationale, requérant une solution nationale. Certains de l'opposition ont déçu en ne sachant pas mettre devant des intérêts particuliers et politiciens, l'intérêt de la Nation. (*Les Echos* 228:2)

Or, l'école plus qu'autre chose est une question nationale. (*Les Echos* 229:4)

La tension entre unité et pluralisme s'observe aussi dans le mouvement syndical. Jadis uni dans l'Union des travailleurs du Mali (UNTM), il se divise, les uns soutenant les anciennes valeurs collectives, les autres celles de la nouvelle liberté, syndicale ou autre. A propos de la création du Syndicat libre et démocratique de l'enseignement fondamental (SYLDEF), et du conflit qui l'oppose au Syndicat national de l'éducation et de la culture (SNEC), *Le Républicain* a interviewé le nouveau secrétaire général:

Y. G.: (...) Je vous dis les jours du SNEC sont comptés.

**Le Républicain: Il existe pourtant une commission de conciliation composée de vétérans du syndicalisme malien et chargée de rapprocher vos vues avec celles du SNEC. Où en sommes-nous dans cette démarche?**

Y.G: (...) Ça a été un constat d'échec car on ne parlait pas le même langage. Exemple: Pour la Commission et le SNEC, le pluralisme syndical est synonyme de division. Tel n'est pas notre point de vue; Les deux défendent l'unicité alors que nous nous sommes ouvertement prononcés pour l'unité dans la diversité. Le plus surprenant, c'est que la commission de conciliation, dans sa conclusion et ses propositions, n'a pas pris en compte la réalité syndicale sur le terrain. Réalité qui traduit éloquemment la volonté et la détermination des enseignants de tous les ordres de s'organiser autrement que par le passé. Cette réalité est la suivante: Supérieur 100 % SYNESUP; Secondaire: 95 % SYNTES; Fondamental: 80 % SYLDEF; Catholique: 100 % SYNTEC; Privé laïc: 100 % SEPMA. A mon avis, la Commission aurait dû dire aux nostalgiques du SNEC de s'adapter à l'évolution historiquement irréversible du mouvement en se dissolvant. (*Le Républicain* 17:5)<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> SYNESUP: Syndicat de l'Enseignement Supérieur; SYNTES: Syndicat des Travailleurs de l'Enseignement Secondaire; SYNTEC: Syndicat des Travailleurs de

Le secrétaire général sauvegarde ici la valeur de l'«unité» en l'opposant à celle de l'«unicité», tout comme il défend la «diversité» en l'opposant à la «division». Ces subtilités sémantiques font écho à celle de l'appellation «Commission de conciliation», qui en soi constitue un argument pour l'unité ...

La force argumentative de l'unité et du patriotisme fait qu'on peut même, comme ce lecteur, en faire une prémisse majeure: «Si tu aimes ton pays tout ce qui le concerne doit te concerner, autrement ton patriotisme serait de façade». (*Les Echos* 231:6)

### LES SILENCES

Les silences sont éloquents à leur manière. Ainsi, parmi les journaux bambarophones, seul *Jèkabaara* consacre au procès des commentaires fouillés, bien que ce soit l'événement médiatique central de l'époque en question. *Kalamènè* se contente d'une notice, tandis que *Kibaru* se tait sur cette question d'importance pour la nouvelle démocratie. *Kalamènè* est, pour sa part, seul à écrire sur la question des Touaregs, autre question politique brûlante, et seul aussi à mentionner, bien que brièvement, les manifestations des étudiants. Aucune référence n'est faite à la nouvelle loi sur la presse ou sur la liberté d'expression, thème récurrent dans la presse francophone. Par ailleurs, on ne trouve, dans aucun de ces trois numéros bambara, les genres journalistiques du portrait ou du profil – ce n'est pas dans les habitudes bambara (ou même africaines) d'entrer dans la psychologie des gens. On ne trouve pas non plus de chroniques ou de tribunes libres. Ces genres présupposent une réflexion critique et une liberté d'expression à laquelle la presse bambara dans l'ensemble ne semble pas encore habituée – à la différence de la presse francophone.

Parmi les droits personnels contenus dans la devise républicaine, celui d'égalité est curieusement absent, les deux mentions que j'ai pu relever s'inscrivant dans deux logiques opposés. *Jèkabaara* se réfère ainsi à l'égalité pour expliquer l'Etat de droit et justifier le procès: «Tous sont battus avec un seul bâton», tandis que *Les Echos* critique le fait de traiter d'égal à égal avec les enfants (cf. ci-dessus). Cette quasi-absence est étonnante notamment pour un Norvégien, pour qui l'égalité constitue le

premier des arguments. Dans la presse malienne, cette place revient, comme on l'a vu, aux valeurs de *badenya*: à l'entente et à l'unité de la nation.

Les autres droits de la personne ne figurent pour ainsi dire pas non plus dans les numéros ici étudiés. La liberté religieuse, par exemple qui, selon la constitution des Etats américains, garantit le maximum de liberté civile,<sup>32</sup> n'est guère évoquée. Parmi les rares mentions qui sont faites des questions religieuses on trouve 1) la lettre d'un lecteur qui réfute l'accusation de terrorisme faite à l'Islam (*Le Républicain* 17:8); 2) un article sur le «combat» des musulmans en Côte d'Ivoire (où ils sont en minorité) pour se faire reconnaître comme des citoyens à part entière, suite à la nomination du nouveau président du Conseil national islamique de ce pays (*Le Républicain* 20:8); et 3) le compte-rendu, sans commentaires, d'une rencontre des évêques du Mali (*Les Echos* 230:7). Le peu de place qu'occupe ce thème dans la presse malienne s'explique d'abord du fait que le Mali est un état laïque, principe qu'il a hérité du temps colonial et qui peut surprendre dans la mesure où le pays a une forte majorité de musulmans.<sup>33</sup> Mais c'est un fait aussi que musulmans, chrétiens et «animistes» vivent en bonne entente, de sorte qu'il y a peu de conflits et donc peu de raisons pour que les médias s'y intéressent. Mon corpus contredit sur ce point Louis Brenner, selon qui «a significant theme in contemporary Malian discourse is the confrontation between Muslim and secular identities».<sup>34</sup>

On remarque aussi qu'aucune des revendications ne vient de groupes ethniques et que, d'autre part, aucun groupe ethnique n'est mis à l'index dans les numéros à notre disposition, contrairement à ce qu'on observe dans d'autres pays africains et contrairement à l'image médiatique que nous avons en Europe de l'Afrique comme le continent des guerres tribales. Il convient toutefois de noter qu'aucun des journaux examinés n'exprime les points de vue des Touaregs.

---

<sup>32</sup> Lavigne 1979:816.

<sup>33</sup> Selon Louis Brenner, le pays a «une majorité de Musulmans, une infime minorité de Chrétiens et environ 30 % d'adhérents aux religions traditionnelles» (Brenner 1993:71).

<sup>34</sup> Ibid.

### CONCLUSION

En entamant cette analyse, j'étais partie de l'hypothèse que la presse bambara véhiculait des attitudes traditionnelles et la presse francophone des attitudes modernes, importées de l'Occident.

La presse bambara insiste, en effet, sur les valeurs du travail en commun, de la compréhension et de l'entente, à l'encontre de ce que nous avons coutume de voir dans la presse occidentale, dont l'un des principes consiste à souligner les désaccords. La presse bambara est seule aussi à pratiquer les louanges, du moins en tant que genre. Elle est par ailleurs dominée par la vulgarisation de sujets qui concernent le développement, en premier lieu la santé, l'éducation et l'agriculture, mais aussi à un certain degré le politique.

La presse francophone est, d'autre part, plus critique et partant plus proche de la presse occidentale que la presse bambara. Les lois de la négativité, de l'actualité et de la clarté sont peu ou prou respectées. Les thèmes privilégiés sont, tout d'abord, le procès «crimes-de-sang», ensuite les manifestations et grèves de l'AEEM, les revendications d'autonomie des Touaregs et de plus, diverses revendications économiques, des scandales financiers et, enfin, la liberté de presse, qu'elle est seule à promouvoir. Entre eux, les deux journaux francophones se distinguent par leurs orientations politiques divergentes, *Les Echos* ayant tendance à défendre la majorité et *Le Républicain*, l'opposition.

Malgré ces différences – non négligeables – j'espère avoir montré la persistance, même dans la presse francophone, des valeurs traditionnelles et notamment celles de *badenya* : le consensus, le pardon, le poids du passé, le respect des aînés et enfin l'unité à tous les niveaux de la société, en particulier celui de la nation. Ces valeurs coexistent avec celles de la démocratie, en premier lieu la liberté et tout particulièrement la liberté de presse, mais aussi avec des revendications économiques de tous ordres. Les valeurs de la démocratie se trouvant en quelque sorte à cheval sur les droits de la collectivité et de l'individu, ces dernières sont exploitées à des fins politiques: récusées par la majorité qui se réclame de l'entente et soutenues par l'opposition au nom de la liberté.

Or, la synthèse des deux mondes de la tradition et de la modernité s'observe aussi, comme l'aura montré à plusieurs reprises cette analyse. Nous devons à Monseigneur Luc Sangaré la preuve la plus tangible de la fusion, dans les esprits, des valeurs de *badenya* et de la démocratie, tous

deux perçus comme porteurs des valeurs douces de la mère et comme nécessaires au bien-être de l'individu et de la nation:

Dans ce climat de défiance, les seules paroles d'espoir sont venues de Monseigneur Luc Sangaré: «*La démocratie doit se conjuguer avec Badènya (entente fraternelle) et non avec Fadènya (rivalité de fratricide).*» Alpha [le président Alpha Oumar Konaré] lui-même ne dit pas autre chose quand il appelle ses «*concitoyens à plus de tolérance et de sens du dialogue pour préserver et consolider les valeurs républicaines sans cesse menacées par des dérives anarchistes.*» (*Le Républicain* 17:1)

### BIBLIOGRAPHIE

Journaux examinés:

*Les Echos*, nos 225 du 11 janvier au 231 du 29 janvier 1993.

*Le Républicain*, nos 17 du 6 janvier au 20 du 27 janvier.

*Kibaru*, 20<sup>e</sup> année, janvier 1993

*Jèkabaara*, no 85, janvier 1993

*Kalamènè*, no 7, janvier 1993

Bailleul, Charles 1981: *Petit dictionnaire bambara-français, français-bambara*. England, Avebury Publishing Company.

Bell, Allan 1991: *The Language of News Media*. Oxford UK/Cambridge MA, Blackwell.

Bird, Charles 1980: «The Mande Hero. Text and Context», in Charles Bird et Ivan Karp, éd.: *Explorations in African Systems of Thought*. Bloomington, Indiana University Press:13-26.

Brenner, Louis 1993: «Constructing Muslim Identities in Mali», in Louis Brenner, éd.: *Muslim Identity and Social Change in Sub-Saharan Africa*. Londres, Hurst & Company.

Dombrowsky, Klaudia, Gérard Dumestre et Francis Simonis 1993: *L'alphabétisation fonctionnelle en Bambara dans une dynamique de développement. Le cas de la zone cotonnière (Mali-Sud)*. Paris, Agence de coopération culturelle et technique, Didier Erudition. (Collection Langues et développement).

*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*. Paris, UREF, EDICEF/AUPELF, 2<sup>e</sup> éd. 1988. (Coll. Universités francophones.)

- Lavigne, P. 1979: «Droits de l'homme», in *Encyclopedia Universalis*, vol. 5:815-821.
- Médard, Jean François 1991: «L'état néo-patrimonial en Afrique noire», in J.-Fr. Médard, éd.: *Etats d'Afrique noire. Formations, mécanismes et crises*. Paris, Karthala: 323-353.
- Reboul, Olivier 1991: *Introduction à la rhétorique.. Théorie et pratique*. Paris, Presses universitaires de France. (Collection Premier cycle.)
- Sembène, Ousmane 1966: *Le Mandat précédé de Véhi-Ciosane*, Paris, Présence Africaine.
- Senghor, Léopold Sédar 1971: *Liberté II: Nation et voie africaine du socialisme*. Paris, Seuil.
- Skattum, Ingse 1993: «La presse écrite au Mali: un état des lieux», in Gérard Dumestre, éd.: *Stratégies communicatives au Mali: langues régionales, bambara, français*. Paris, Agence de coopération culturelle et technique, Didier Erudition:309-360. (Collection Langues et développement.)

# LOS MECANISMOS DEL HUMOR EN TRES POETAS HISPANO-AMERICANOS

**Rosamaría Paasche**

Es imposible llegar a una definición totalmente satisfactoria de lo que es el humor. Avner Ziv<sup>1</sup> define en su Introducción (p.IX) el humor como «a social message intended to produce laughter or smiling» y continúa (p.X) «Incongruity, surprise, and local logic (i.e. something that seems logical in a certain context) are the main elements in all humor.» El humor es algo que está dentro y fuera del individuo ya que el «sentido del humor» es lo que nos hace reconocer justamente aquello que está destinado a hacernos reír o sonreír

Lo que aquí me interesa es mostrar cuáles son los elementos humorísticos que están presentes en la poesía de tres poetas hispanoamericanos de tres distintas generaciones, cuáles son constantes y cuáles difieren de época en época. Es, entonces, el humor verbal y su manifestación lo que tenemos que analizar.

Las dos grandes escuelas que desde la antigüedad hasta el presente siglo han tratado del fenómeno son 1, la que considera el humor como dependiente del sentido de superioridad, y 2, la que supone que el humor deriva de la constatación de incongruencias, de la disociación entre lo que se manifiesta y lo que se espera. Las teorías de Bergson pertenecen a la primera escuela y las de Freud a la segunda. Bergson en *Le rire*<sup>2</sup> afirma que nos reímos de formas de conducta que van en contra de las socialmente aceptadas y esperadas, sintiéndonos por lo tanto, como personas que saben cómo comportarse, superiores a quienes lo ignoran. Freud<sup>3</sup> ve el humor como un elemento que puede modificar o hacer aceptables el sexo y la violencia. Lo que esperamos es negativo y hasta nocivo mientras que lo que recibimos - porque nos divierte o nos sorprende - quita el aguijón y hace desaparecer la amenaza inherentes en la violencia y el sexo. El humor sigue diciendo Ziv, siguiendo a Bergson,

---

<sup>1</sup> Ziv, Avner, ed.: *National styles of humor*. New York 1988.

<sup>2</sup> Bergson, H.: *Le Rire, essai sur la signification du comique*. Paris 1972. Primera edición 1911.

<sup>3</sup> Freud, S.: *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Obras Completas. volumen 1. p.833-947. Madrid 1948. Primera edición alemana 1905.



es también un mecanismo de defensa ante lo que nos produce miedo, como la enfermedad o la muerte, y lo que nos hace reír de nosotros mismos vistos como la víctima del humor. Según él algunos ven en la capacidad de ver lo ridículo en nuestro propio comportamiento la esencia del humor. Ziv (p.XI) agrega que en todo humor hay un elemento intelectual que al deformar las reglas normales del pensamiento lógico nos libera momentáneamente; ve lo absurdo, los juegos de palabras y los sinsentidos como formas del humor intelectual. Victor Raskin<sup>4</sup> recapitula algunas clasificaciones y teorías sobre el humor y presenta una clasificación mixta en la que encuentra que el ridículo es el elemento primordial del humor (p.24). Cita a Monroe (1951) y las 10 clases de requisitos para el humor que éste encuentra (p.30) que resumiéndose se pueden ver de la siguiente manera: Ruptura en el orden normal o exigido de los acontecimientos; indecencia; traslado a una situación de algo que pertenece a otra; intento de aparentar ser lo que no se es; juegos de palabras; sinsentidos; pequeños infortunios; falta de conocimientos o de pericia; insultos velados. Como se ve, esta lista incorpora la teoría de la superioridad y la de la incongruencia.

Goldstein y McGhee<sup>5</sup> recapitulan lo que se ha pensado sobre el tema, desde la teoría de la superioridad que ve en la risa el triunfo sobre otros, la de lo incongruente, es decir la que acopla pares que no son aceptables, la de la sorpresa, la de la ambivalencia, la teoría de «release and relief», la configuracional que hace que elementos originalmente no relacionados caigan en su lugar lado a lado, la de la rigidez de Bergson y la de la economía de la energía psíquica de Freud.

Norman N Holland<sup>6</sup>, encuentra que hay tres tipos de incongruencia: «cognitive, ethical and formal» y las define diciendo que a) Cognitive = simultaneous affirmation and negation, b) Ethical = between things as they are and as they ought to be c) Formal = between content and form.. Salvatore Attardo<sup>7</sup> divide las investigaciones que se han hecho como correspondientes a tres tipos de teorías, cognitiva, social y psicoanalítica y subdivide de la siguiente manera (p.47): Dice que hay tres familias de teorías, la Cognocitiva, la Social y la Psicoanalítica. Sitúa bajo la Cognocitiva la incongruencia y el contraste; bajo la Social la hostilidad,

---

<sup>4</sup> Raskin, Victor : *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht 1985.

<sup>5</sup> Goldstein, Jeffrey H. and Paul E. McGhee: *The psychology of humor*. N.Y. 1972

<sup>6</sup> Holland, Norman N.: *Laughing. A psychology of Humor*. Ithaca and London 1982.

<sup>7</sup> Attardo, Salvatore: *Linguistic theories of humor*. New York 1991.

la superioridad, el triunfo, el escarnio, el menosprecio y la agresión; y bajo la Psicoanalítica el alivio, la liberación, la sublimación y la economía.

Como fácilmente se ve de esta pequeña base teórica, las teorías se han ido afinando pero sin aportar nada realmente nuevo después de Freud y Bergson. La incongruencia a través de lo absurdo, la sorpresa a través de los juegos de palabras y la lógica «local» proveniente de los sinsentidos son los elementos indispensables para poder hablar de humor y será el descubrir qué forma toman estos elementos, lo que nos lleve a entender los mecanismos de que se vale cada uno de los poetas estudiados para conseguir sus efectos.

Tres son los poetas que he elegido más o menos al azar aunque con ideas generales sobre el tipo de poeta que deseaba estudiar. Uno que es considerado poeta humorístico, festivo o burlesco por excelencia, el guatemalteco José Batres Montufar, otro que no se considera en absoluto humorista sino más bien intimista en unos períodos y política en otros, la salvadoreña Claribel Alegría<sup>8</sup> y después de mucho cavilar el colombiano José Asunción Silva para mantener una distancia de más o menos diez lustros entre los tres, lo que me permitiría apreciar el cambio en las modas y los modos de poetizar.

La producción de José Batres Montúfar (San Salvador 1809 - Guatemala 1844) es exigua. La edición de sus *Poesías*<sup>9</sup> editada con prólogo de Edelberto Torres, consta de tres poemas narrativos extensos incorporados en el título general de *Tradiciones de Guatemala* que constan de: *Don Pablo*, Primera y Segunda parte; *Las falsas apariencias*, y *El Relox*, Primera y Segunda parte (ésta última inconclusa); dos poesías festivas *Cuento* y *El suicidio* y tres poesías líricas, una amorosa *Yo pienso en ti*, una elegíaca *San Juan* y una descriptiva panegírica *Al volcán de Agua*. La edición de sus *Obras Completas*<sup>9</sup> a cargo de Mario Alberto Carrera agrega apenas algunos poemas de ocasión y traducciones del latín.

En las poesías líricas encontramos un tono muy distinto al de las poesías narrativas y festivas. En el poema amoroso, uno de los más citados en la lírica centroamericana, la melancolía romántica domina; en

---

<sup>8</sup> Después de elegidos y ya entrado este trabajo descubrí una coincidencia graciosa entre los dos. Batres Montufar nació en El Salvador y es considerado guatemalteco, Alegría nació en Nicaragua y se considera salvadoreña.

<sup>9</sup> Batres Montúfar, José. *Poesías*. Biblioteca de Cultura Popular. Guatemala 1952. Pepe Batres Montúfar: *Obras Completas*. ed Mario Alberto Carrera, Guatemala 1980.

la elegía a la muerte de su hermano, muerto en el río San Juan, predominan el dolor y la amargura, pero en el poema *Al volcán de Agua* vemos ya claramente el elemento que ha hecho de Batres Montúfar un escritor tan querido y cotizado. El poema es altisonante, pomposo, muy típico de su tiempo. Pinta al volcán triunfando con soberbia sobre el resto del paisaje. Pinta a un sabio filósofo que sube al volcán a contemplar la naturaleza y desde allí divisa el mar y dos famosos volcanes, el Izalco salvadoreño y el Momotombo nicaragüense. Y baja el sabio y en la última estrofa del poema que está todo escrito en tercera persona, habla en primera persona y dirigiéndose a alguien que obviamente no ha subido al volcán termina con lo que algunos han considerado un error, un domingosiete y que en mi opinión es lo que salva al poema de una banalidad total y lo convierte en un poema satírico y humorístico con el sello característico de Batres Montúfar:

Luego exclama el filósofo admirado:  
«¿Véis ese monte altivo y desmedido  
que tantísimos siglos ha pasado  
grande, soberbio, silencioso, erguido,  
cual monarca del norte de los Andes?  
Pues allí cerca hay otros dos más grandes».

en el que encontramos los elementos sorpresa y cambio de tono. La sátira es evidente. La incongruencia entre la descripción romántica y exaltada y la observación irónica que nos coge de sorpresa, lo absurdo de la posibilidad de observar Izalco y Momotombo desde Agua y verlos como «más grandes» a esa distancia, esto es lo que hace del poema un poema memorable que es así, al mismo tiempo, un poema didáctico que cumple con lo que parece haber sido el lema de Batres Montúfar: «Castigat ridendo mores».

En *Don Pablo* uno y dos y en *Las falsas apariencias* más logrados, tal vez por completos, que *El reloj*, encontramos desde el principio elementos característicos del humor. Desde los primeros versos se indica lo que será el tono del poema:

Amables damas, que leéis gustosas  
alguna u otra alegre anecdotilla  
de aventuras galantes y amorosas  
con tal que sea púdica y sencilla.

Vemos ya la ironía al calificar el gusto de las damas, la falsa modestia en el uso del diminutivo «anectdotilla» y más abajo al pedir que no se le considere como el autor del cuento. Nos hace reír directa e indirectamente al describir a Don Pablo tanto por la rigidez de sus costumbres «de aquellos que comían a las doce» como por su falta de cultura cuando nos dice que casi nunca usaba sus anteojos «pues sólo para leer los empleaba». Al hablar de las costumbres de esa época, comparadas otra vez con ironía con la propia, usa de la incongruencia expresada a través del contraste y la paradoja:

Si una niña tenía algún amante,  
o dos, o tres, o cuatro o cinco, o ciento,  
era con un recato edificante

¡Nada más absurdo que hablar de recato al lado de cientos de amantes!  
Y continúa escandalizándose hipócritamente al comparar con ironía el presente con el pasado:

Antiguamente el amoroso trato  
se hacía en la azotea, con recato.

Anticipa Batres Montúfar *Las falsas apariencias* al mordazmente parecer aprobarlas. El ridículo conseguido a través de la hipérbole se ve claramente en la descripción del enamorado don Pablo:

Así como la abeja codiciosa  
las más hermosas flores se destina,  
...  
tal don Pablo en las flores que cogía,  
no digo abeja, enjambre parecía.

Al identificarse con don Pablo en su propensión a enamorarse fácilmente al mismo tiempo que reniega de su inclinación, y al ver claramente que el expresar su pasión por escrito es para él casi tan importante como manifestar su pasión, provoca la sonrisa, el desprecio, la compasión y la complicidad al mismo tiempo: la sonrisa y el desprecio en todos, la compasión en las mujeres y la complicidad en los hombres:

Don Pablo estaba, en fin, desesperado  
sin lograr la más mínima respuesta

...

a tanta copla en su loor compuesta  
que este era el lado flaco de don Pablo,  
¡y este es el mío por querer del diablo!

Enamorado y poeta y dirigiéndose a quien ni siquiera sabía leer, todo esto convierte a don Pablo en objeto de risa; Isabel no leía sino quemaba sus billetes porque:

... ¿qué había de leer, si no sabía?  
Una niña educada con esmero  
en aquel tiempo, no sabía a fondo  
ni conocer la O por lo redondo.

Se burla del amante y de la sociedad en general, despertando el sentimiento de superioridad en sus lectoras, las cuales ¡si sabrían leer!

Vuelve a usar el mismo recurso al presentar un elemento absurdo que raya en la idiotez, dándonos un pseudo-razonamiento que nuevamente coloca a su lector en situación de superioridad, ya que para llegar a esa conclusión se basta solo:

Por dónde entró don Pablo, no lo sé,

...

... es probable que entrara por la puerta.

La primera parte termina dejando al lector en suspenso, en el momento en que don Pablo entraba en el coche en el que se había citado con Isabel, y escuchaban ambos un ruido. Pero el suspenso es menos importante que la broma y el narrador nos vuelve al ámbito de la realidad confesando que todo es una entelequia hija de su fantasía y que él simplemente está cansado. Éste entrar el narrador a hablar de las reacciones que en él provocan lo que está contando es un elemento que al distanciarlo y distanciarnos de lo narrado aparece como cómico. Deja a los lectores y a los protagonistas sumergidos en un paréntesis:

Quédense, pues, así por un momento  
que necesito de tomar aliento.

## Los mecanismos del humor en tres poetas hispanoamericanos

La segunda parte empieza hablando jocosamente de su compromiso poético, ha prometido una segunda parte, y, quejándose de la dificultad de terminar bien su cuento, aprovecha la ocasión para un sarcasmo dirigido a sus compatriotas, a los que finamente llama mentirosos y falaces:

yo tengo que cumplir con lo ofrecido,  
aunque en mi tierra lo contrario se usa.

El uso de vocablos latinos introducidos arbitrariamente a veces y otras para reirse levemente del clero, las paranomasias que implican un cierto conocimiento de la literatura como:

en forma de canción de pie quebrado;  
pero ni los fragmentos han quedado.

hacen que el lector informado se sienta nuevamente superior al ignorante y evoca su sonrisa. Al mismo tiempo que se sonríe de lo que dice el poeta se ríe de los que no entienden cabalmente la broma.

Usa de la ironía sobre todo para burlarse de sus compatriotas femeninas adoptando él esta vez, en solidaridad con los hombres, la posición del que sabe más y al cual no se le escapa nada, y desde el punto de vista de las damas aparentando una inocencia que no tiene. De nuevo aquí valiéndose de la comparación entre las damas de antaño y las de ahora:

No son así mis jóvenes lectoras,  
que no pierden a nadie, ni se envidian,  
ni lanzan miradillas seductoras,  
ni tienden redes, ni al amor convidan:  
antes bien, del decoro observadoras,  
de su beldad parece que se olvidan:  
que si el talle o el cuello nos descubren  
es por descuido y presto se lo cubre.

La complicidad y también el contraste con lo que se nos ha dicho antes sobre la liviandad de las costumbres de ahora subrayan la comicidad de la pintura. Al final, muerto el amante y habiendo la pobre joven entrado en un convento, usa de nuevo de la ridiculización esta vez a través de un

nombre tan feo que simplemente no se puede tomar en serio al que además califica como elegante:

Tomó por nombre, Sor Escotufina  
de la Circuncisión: ¡nombre elegante!

Y así, todo termina mal para hilaridad del público lector.

En *Las Falsas Apariencias* usa sobre todo de los contrastes entre lo que se cree porque no daña, como que la tierra gira alrededor del sol o que son ciertas las propiedades físicas y químicas de los objetos que nos rodean, y lo que no se cree porque daña, por comodidad, y para evitar problemas, como que su mujer le engaña. Aquí un marido encuentra a su mujer con otro y como «no puede» creer lo que ve se frota los ojos durante unos minutos para aclarar su visión:

Y así que me los hube restregado  
por cinco o seis minutos de seguida,  
vi a mi mujer sentada en el estrado  
sola y en su labor entretenida.  
¿Qué tal? Si yo me hubiera gobernado  
por la vista falaz y fementida,  
¿en qué viene a parar mi matrimonio,  
mi casa y mi mujer? En el demonio.

Menos logrado que los anteriores, tal vez por estar basado no sólo en fuentes literarias (Byron, Casti), sino en una anécdota contemporánea, tal vez por no haber sido terminado, es *El reloj*. Usa aquí Batres Montúfar de los mismos recursos que hemos visto antes: ironía, alusiones cultas o semicultas, contrastes, uso de nombres absurdos para caracterizar a sus personajes, situaciones ridículas y farsa pura como en el caso del amante a cuatro patas bajo la cama en la cual se encuentran su amada y el marido cuando su reloj empieza a dar sus sonoras campanadas estando su dueño en tan penosa posición. La aventura se sabe en la segunda parte y el marido cornudo se ridiculiza a través de los comentarios de los demás y a través de su propio comportamiento: ¡va a pedir a un cura consejo para limpiar su honor! Es con ocasión de pedir consejo que el cura que gusta de echar latinazos dice:

Ignota nobis verba dare putas?

de lo que el marido entiende únicamente la última palabra en español, que no en latín. No tenemos el desenlace de la historia que a juzgar por Don Pablo seguramente habría sido tragicómico.

Las dos últimas poesías que tenemos de la mano de Batres Montúfar se denominan simplemente poesías festivas. La primera de ellas *Cuento* nos presenta una situación cómica en sí, la de una anciana que quiere presumir después de muerta de haber sido virgen. Esto nos dice algo sobre la protagonista y también sobre la sociedad a la que pertenece, porque ¿a quién puede importarle que sea virgen o no una anciana muerta? Pero la obsesión de la vieja es posiblemente indicio de su culpa, lo que el cura impaciente por su insistencia pues le repetía su deseo

por centésima vez esa mañana

intuye al decirle que si miente se irá al infierno y que lo piense bien. La reacción de la anciana es todo lo que se pudiera desear. Por un lado defiende su posición poniendo a Dios por testigo de su virtud pero por el otro

Pero ... mejor será ... porque la gente  
no vea ... vanidad en mi persona,  
que me entierren sin palma ni corona.

Son otra vez las falsas apariencias, la esclavitud ante el qué dirán, el blanco de la sátira de Batres Montúfar. Sólo el miedo al infierno puede ser más fuerte, pero todavía disfrazado de falsa humildad.

*Suicidio* fue provocado por la polémica que se publicó en el «Semanao de Guatemala» en 1836 sobre si era o no una acción positiva el suicidarse. Según la nota de Adrián Recinos al pie del poema, Batres Montúfar estaba fuera de Guatemala cuando se discutía el asunto, y al volver a la capital intervino con este poema ridiculizando todo el debate, que puso fin a la cuestión.

Consta el poema de 17 décimas, dividido en un proemio, una exposición y una conclusión. Desde el primer momento nos damos cuenta de que esto es simplemente una broma literaria:

Para matar el fastidio,  
por no decir otra cosa,



saco mi Musa quejosa  
de vivir arrinconada,  
como quien saca su espada  
para ver si está roñosa.

El propósito es frívolo, el lenguaje coloquial. El contraste con la seriedad y la ampulosidad de los que habían escrito en torno a la polémica es ya en sí cómico<sup>10</sup>.

Se presenta Batres Montúfar en la segunda décima como imparcial (ya veremos que no lo es) y luego empieza a argumentar en pro y en contra del suicidio pasando a través de los muchos siglos en que ha habido suicidas. Se dirige en la quinta décima directamente al lector y lo hace guiñándole el ojo como cómplice:

Lector, si fuera a exponerte  
tantos ejemplos diversos,  
llegaría haciendo versos  
a la hora de mi muerte.  
Citaré algunos, y advierte  
que no quiero fastidiarte;  
ve leyendo hasta cansarte,  
y así que estés muy cansado  
descansa lector amado,  
no vayas a suicidarte.

Son los comentarios absurdos los que convierten este poema en festivo. Describe Batres Montúfar a una serie de suicidas y sus motivos empezando con Bruto y Casio, los que posiblemente tenían una fuerte razón para matarse y lo desvirtúa enseguida con un comentario disparatado.

a Montesquieu citaré  
que dice que cada cual  
hizo en matarse muy mal  
y él sabrá muy bien por qué.

Lo que podría haber sido una cita pedante queda desvirtuado por el comentario disparatado que no dice ni explica nada. Continúa con Pompeyo para retractarse en seguida

---

<sup>10</sup> Citado en la misma nota por Adrián Recinos

Pompeyo no se mató  
a Pompeyo lo mataron

Mitridates a quien mató un criado suyo

muy obediente y muy tonto

siguen Ero y Leandro a los que compadece, seguidos de Aníbal, Scipión, Cinna, Cleopatra, Camilo, Adriano y Sénaca, algunos auténticos suicidas y otros no, la causa de cuyas muertes describe para culminar en la décima estrofa con el suicidio de dos famosas mujeres lindamente comentado

Lucrecia de una estocada  
le dio fin a su existencia,  
a mi entender por demencia  
más bien que por recatada.  
Sapho al revés: desechada  
por un mozo vagamundo,  
tuvo un pesar tan profundo  
que de un salto se mató:  
salto que no diera yo  
por todo el oro del mundo

Aquí está ahora claramente expuesta la opinión del poeta; para suicidarse hay que estar loco o ser tonto. En la undécima estrofa hay un pequeño cambio. Se ridiculiza en ella a Judas Iscariote, no por haberse matado sino por el instrumento que escogió para hacerlo. Se ahorcó según Batres Montúfar por no tener un arma mejor y esto provoca la risa. Pero el cambio de que hablaba aparece al final, porque aquí se usa la muerte de Judas para maldecir a los enemigos políticos a los que llama traidores y les desea con toda seriedad la muerte de Judas. Se sigue subrayando que para Batres Montúfar el suicidio no es una solución viable y ya sin hacer mención explícita de más personajes conocidos continúa la broma:

unos cuantos se mataron  
y los demás se murieron

- que es tan obvia que es idiota y por idiota nos hace sonreír. Al preguntarse a través del lector qué muerte elegiría responde:

    digo lo que tú dirías,  
    es decir, Enoch y Elías,  
    que no murieron jamás.

No quiere al final decidir si el suicida es cobarde o valiente y es otra vez a través de un comentario absurdo que nos da una respuesta

    que es cobarde el que se mata  
    cuando se mata por miedo.

Para rematar su argumento habla de los suicidios involuntarios, se mata el alacrán cercado por el fuego, la mariposa atraída por la llama

    y con un corsé apretado  
    suele matarse una dama.

Todas las demás formas de suicidarse, nos dice son delito y tienen además

    pena de la vida.

Su conclusión es que debe descansar para que descansen su pobre Musa que podrá ahora estar quejosa, pero que lo está, no por falta de trabajo sino por «tanta carnicería»

Los recursos de que se vale Batres Montúfar son como hemos visto bastante sencillos y fácilmente descubribles. Pero con esos sencillos recursos diestramente manejados nos distrae y nos divierte como era su intención y ¿quién sabe? tal vez también nos instruya.

El colombiano José Asunción Silva (1865-1896) es conocido especialmente por su *Nocturno*, una de las poesías más leídas y antologadas de la poesía hispánica y por sus innovaciones rítmicas aparentes en el mismo *Nocturno*.

Entre los 84 poemas que aparecen en la edición de la *Obra Completa*<sup>11</sup> de José Asunción Silva, con prólogo de Eduardo Camacho Guizado y editada por él y Gustavo Mejía, he encontrado alrededor de 20 en los que es evidente el humor. Los trece que aparecen en la colección *Gotas amargas* son poemas satíricos y están escritos, según el prologuista, entre 1883 y 1896. *Gotas amargas* se publicó por primera vez en 1908 y parece ser que Silva no apreciaba esos poemas y no quiso nunca reunirlos en libro. Forman sin embargo una parte importante de su Obra. Eduardo Camacho Guizado dice en su prólogo a las *Obras Completas* (p.XXXII):

«En verdad, estos poemas no tienen valor poético y debe considerárseles más bien como una denuncia abierta, como un grito de rebeldía contra la sociedad que rodea al poeta, contra la mezquina realidad local, la simulación, las convenciones, la inautenticidad de la vida de esa clase que empieza a ser burguesía sin dejar de ser arcaica, colonial y provinciana.»

Sin entrar en cuestiones de valoración lo que interesa es ver de qué medios se vale Silva para atacar y burlarse de esta sociedad en la que vive. (La enumeración de Camacho Guizado podría ser válida también para José Batres Montúfar.)

Se encuentran también rasgos de humor en las otras colecciones de poemas de Silva.

En su primer libro publicado *El Libro de Versos* se encuentran los siguientes cinco poemas con claros elementos de humor.

«Obra humana»: El elemento cómico aquí proviene de la incongruencia. Al ir mencionando los elementos del progreso en la región nos damos cuenta, a través de las tres estrofas, de que hay algo absurdo, algo que no rima, que no enriquece sino que empobrece. En la primera estrofa se ve la selva y la luz que la baña es la de la luna. En la segunda tenemos la luz de gas y el ferrocarril; y es en la tercera, ya preparado el terreno, donde aparece el elemento absurdo y por lo tanto cómico. El amor se ha convertido en algo que no se dice cara a cara sino que se manda a través de «un alambre» en un telegrama.

Y en donde fuera en otro tiempo el nido,

---

<sup>11</sup> José Asunción Silva: *Obra Completa* con prólogo de Eduardo Camacho Guizado y editada por él y Gustavo Mejía (Caracas 1977).

albergue muelle del alado enjambre,  
pasó por el espacio un escondido  
telegrama de amor, por el alambre.

«Un poema»: Aquí es también el elemento incongruente el que domina, pero unido también quizá al sentimiento de superioridad. El poema consta de 20 pareados y los 19 primeros se usan para darnos el ideal al que aspira un poeta, a describir qué y cómo quiere que sea su poema. Ritmos, metros, formas, temas, palabras; todo escogido y perfeccionado hasta el límite de lo posible. Por fin está el artista satisfecho. Y hasta aquí no hemos visto ningún elemento de humor. Pero el último pareado dice:

Le mostré mi poema a un crítico estupendo...  
Y lo leyó seis veces y me dijo... «¡No entiendo!»

Son las dos últimas palabras las que transforman el poema y nos hacen reír. Pero ¿de quién nos reímos? ¿del poeta? ¿del crítico? Es un poema que posiblemente está pensado para despertar a los que no entienden, para alertar al público a otra sensibilidad de la que no es parte el crítico y siendo así nos reímos en realidad de todos, de los que no entienden y del vano deseo del poeta, y de esa manera entra en juego también el sentimiento de superioridad del lector que sí participa de la nueva sensibilidad y es por lo tanto superior al crítico y a los que éste representa.

«Luz de luna» es un poema de tono claramente romántico. Descripción de una pareja enamorada (él y ella), actitudes típicas (él estaba a sus pies, de rodillas), luego de la dicha del amor, la muerte y el paso del tiempo. Pero no demasiado tiempo, un año nada más. Describe una fiesta a la que asiste la joven ¿viuda?, acompañada por el narrador del poema y es él quien emocionado habla de los sentimientos que ella debió sentir. Pero

A su pecho no vino un suspiro,  
a sus ojos no vino una lágrima  
.....

y murmuró con alegre y vibrante voz:

¡qué vales tan lindos!

¡Qué noche tan clara!

Ni un resto del recuerdo, ni un resto del amor. El poeta romántico los esperaba, el lector acostumbrado los esperaba, y de ahí viene el humor, de la incongruencia entre lo esperado y lo que nos llega que nos convierte a nosotros y al poeta en víctimas de lo absurdo.

«Psicopatía.» El tema de «Psicopatía» es bastante conocido, el médico científico y el intelectual poeta puestos uno enfrente del otro. El médico se burla de los intelectuales y les recomienda trabajo físico para aliviar sus males como el único remedio a su mal. En este poema no es el final sino el desarrollo del poema lo que está lleno de ironías y de elementos absurdos.

- Ese señor padece un mal muy raro,  
que ataca rara vez a las mujeres  
y pocas a los hombres ... ¡hija mía!  
Sufre este mal: ... pensar ... , esa es la causa  
de su grave y sutil melancolía ...

...  
el mal reviste tantas formas graves,  
la invasión se dilata aterradora  
y no lo curan polvos ni jarabes;

...  
El mal, gracias a Dios, no es contagioso

Incongruencia otra vez. No esperamos en una época ilustrada y en una sociedad moderna y culta este tipo de discurso. Y lo que entendemos es que la sociedad no es ni ilustrada ni moderna, ni culta; el médico es un cínico con el que es fácil identificarse (superioridad científica esta vez) y el pobre intelectual un pobre diablo.

«Don Juan de Covadonga». El último de los poemas que pertenece a *El Libro de Versos*, es una narración también de tipo romántico con una variación humorística al final. Nos cuenta la historia de dos hermanos uno, Hernando, dedicado al servicio de Dios en un monasterio y considerado prácticamente un santo, y el otro, don Juan, un libertino entregado totalmente a los placeres. Un día pensó Don Juan en la muerte y decidió cambiar de vida. Se presentó ante su hermano para contarle su decisión de retirarse él también a un monasterio. La descripción que nos hace de los dos hermanos

Don Juan, perdido entre crápulas y excesos,  
temblándole las manos,  
con el aire de un pobre arrepentido  
y la boca marchita por los besos,  
y Hernando, el Prior, brillándole en los ojos,  
un brillo juvenil, siempre encendido,  
y süaves y rojos  
los labios por las santas oraciones  
y el olvido del mundo y sus pasiones.

no corresponde a la que normalmente nos hacemos de un asceta y un libertino. Y tampoco lo hacen las palabras del Prior que se burla un poco de su hermano preguntándole si se ha arruinado por fin, única razón que entiende para que deje la vida que ha llevado y que además le pinta las tentaciones constantes de su propia vida en el convento. La incongruencia es otra vez aquí el elemento más importante y la risa es abierta en la penúltima estrofa:

Pero, dime, ¿a qué vienes? ...  
yo, por verte,  
dijo don Juan - por verte a toda prisa,  
y por darte noticias de la muerte  
de don Sancho de Téllez; tú, mi santo,  
¡por su eterno descanso dí una misa!

La prisa de su salida y el olvido de sus previas intenciones de mejorar su vida y entrar él también al convento, el llamar a su hermano «mi santo» pidiéndole que rece por alguien a quien quizá él mismo quitó la vida y por el que pensaba hacer penitencia, antes de salir corriendo hacia el mundo, convierten la aventura de don Juan de Covadonga en una aventura cómica, que usando los elementos de la leyenda romántica a lo Zorrilla la cambian en una sátira que a todos toca.

*Gotas amargas* consta, como he mencionado antes, de 13 poemas satíricos. Vemos inmediatamente que «Avant-propos» y «El mal del siglo» pertenecen al mismo tipo de poema que «Psicopatía». En los tres se trata de la confrontación entre el científico, representado por el médico, y el paciente, representado por el intelectual indigesto de literatura. En «Avant-propos» se indica la intención de esta colección, será un antídoto a las «sensiblerías semi-románticas» de los lectores de la

época. La intención satírica de *Gotas amargas* forma un interesante contraste con el ensayo de Silva que se llama «La Protesta de la Musa», en el que el poeta confiesa que se ha dejado guiar por el genio del odio y el genio del ridículo y le reprocha a la Musa el ser demasiado seria, le dice que se ha reído al ver que los hombres se ríen los unos de los otros y la invita a reír con él. La Musa lo rechaza y le reprocha su infidelidad, le dice que el poeta debe buscar lo bello y lo sublime y no usar nunca sus versos para herir y envenenar. Al abandonarlo la Musa el Poeta llora. El ensayo es de 1890, El elemento cómico en «Avant-propos» reside justamente en yuxtaposición de una dispepsia muy física y la indigestión causada por la ingestión indiscriminada de mala o mal comprendida literatura. En «El mal del siglo» por el contrario, aunque la burla sigue teniendo como base la literatura mal digerida y las modas de la época, el elemento cómico se encuentra en las palabras del médico, que no acepta la existencia posible del mal espiritual y receta al enfermo - como en «Psicopatía» dieta, ejercicio e higiene y termina diciendo:

¡lo que usted tiene es hambre!

No hay aquí veneno, hay sí burla y desvelamiento de lo que es ridículo.

Silva se burla de los poetastros que se creen grandes poetas en «La respuesta de la tierra»:

al gran poeta lírico no le contestó nada.

de los que confunden lo que leen con lo que viven en «Lentes ajenos» y en «Cápsulas», del falso romanticismo en «Madrigal», y en «Enfermedades de la niñez» para volver en «Psicoterapéutica» a los consejos del médico.

«Futura y Zoospermos» le sirven en cambio para burlarse del científico obsesivo y del agitador político-religioso. En ambas hace uso de la exageración y a través de ella del absurdo para conseguir el efecto deseado y en los últimos cuatro, «Filosofías», «Idilio», «Egalité» y «Resurrexit», se ríe igualmente de científicos y románticos de políticos y de santos.

Las *Gotas amargas* de Silva son poemas bien contruidos en los cuales el propósito es divertir y educar. Los elementos que emplea para lograr su objetivo son sencillos y transparentes, y aún ahora, un siglo después, nos hace sonreír.



En *Versos Varios* hay 5 poemas en los que se transparenta la intención burlesca. El más importante e interesante de ellos es en el que hace una parodia burlesca de «Sinfonía en Gris Mayor» de Darío que se intitula «Sinfonía de color de fresas con leche». El poema está dedicado a «los colibriés decadentes» lo que recuerda a las «aves de esas del nuevo gay-trinar» de Machado. Está pues dedicado a los malos imitadores y se inserta en la serie de poemas contra los poetastros. Pero aquí la parodia dariana está presente en prácticamente todas las siete estrofas, empezando con ese ¡Rítmica Reina lírica! de la primera y la última estrofa y continuando con el lenguaje elaborado y construido tan de «Prosas Profanas» como «venusinos», «polícromos cromos», «mirrinos», con princesas y pajes y con las yuxtaposiciones de palabras corrientes y vulgares como «currucuquea», y «tiquismiquis», que convierten al resto en pedante, pretencioso, artificial, falso y absurdo. Ni siquiera es necesario conocer a Darío para poder reirse abiertamente de esta ingeniosísima construcción. En «Encontrarás poesía», «Convenio» y «Poesía viva» se sigue riendo de los malos poetas, en cualquier parte se encontrará la poesía menos en los malos versos; en «Sus dos mesas» se ríe de las ilusiones mal fundadas y poco realistas usando nuevamente de la incongruencia para lograr el efecto deseado. Como en el caso de Batres Montúfar tenemos en Silva más que sátira ironía y un deseo real de enseñar divirtiendo.

El caso de Claribel Alegría (Estelí, Nicaragua 1924 -) es totalmente distinto. Lejos de intentar instruir deleitando parece ser el humor un elemento que tiene la función de ayudarle a sobrevivir en un mundo cada vez más complejo y difícil. Quiero comprobar hasta qué punto el humor en su poesía tiene esta función. Intentaré también ver si ha habido en su obra, de *Anillo de Silencio* a *Variaciones en clave de mí*, una intensificación de dicho elemento, y distinguir los tipos de humor que emplea en su poesía.

La obra de Claribel Alegría se puede dividir en dos grupos: la producción poética y la producción en prosa que a su vez comprende dos nuevos grupos; el de la ficción narrativa con cuentos, novelas cortas y novelas, y el del testimonio. En su producción en prosa ha colaborado a menudo con ella su marido D.J. Flakoll. Hay sin embargo un libro que es difícil de clasificar ya que está compuesto de prosa y poesía, *Luisa en el país de la realidad*. Es éste uno de sus últimos libros y ha aparecido en dos versiones levemente distintas en español (1987) y en inglés(1987).

Creo, que a partir de él, el humor cobra cada vez mayor importancia en la obra de Claribel Alegría.

En otra ocasión, al escribir sobre las que llamé «constantes» en la poesía de Claribel Alegría<sup>12</sup> llegué a la conclusión de que uno de los elementos más importantes en su poesía era su casi feroz autocentrismo. Su yo está en el centro y lo domina todo. Todo se ve en relación con ese yo. Y es así aún en la poesía posterior a ese artículo, cuando empieza a escribir poesía comprometida, su posición política adoptada a raíz de los acontecimientos en Centroamérica a partir de 1975 no puede ser más clara. Su solidaridad con la lucha de los pueblos salvadoreño y nicaragüense es total; su sinceridad no puede ser puesta en duda. Además de que su poesía, en gran parte, se vuelve ideológica, es en este momento en el que empieza a escribir sus libros de Testimonio, ocupación que dura hasta el presente. Pero paradójicamente es también en este momento que el humor se intensifica.

En sus primeros libros *Anillo de Silencio* (1948), *Suite* (1951), y *Vigilias* (1953), no se encuentra nada que pueda denominarse humor. Siguiendo la definición arriba citada de Avner Ziv (National styles of humor), que ve el humor como «a social message intended to produce laughter or smiling» y quien afirma que «Incongruity, surprise, and local logic (i.e. something that seems logical in a certain context) are the main elements in all humor»), podemos ver cómo a partir de *Acuario* (1955) empiezan a encontrarse notas de lo que podríamos llamar humor, del tipo de humor que ridiculiza, que se burla de alguien o de algo y que invita a la sonrisa cuando no a la risa. En los poemas «Introspección» y «Adaptaciones» vemos ejemplos de este determinado tipo de humor. Las descripciones de los personajes en «Adaptaciones» son claramente bur-lonas en función de su incongruencia:

«Conozco algunas gentes  
con rostro de cuchara,  
y otras que se agrupan  
como platos»

No es sólo la cosificación el elemento que importa en estas líneas sino también lo absurdo y rígido de la comparación. Al mismo tiempo, el

---

<sup>12</sup> R. Paasche: *Constantes en la poesía de Claribel Alegría*. La Prensa literaria Centroamericana, San José, Costa Rica 1976.

rechazo y la huida del yo poético que no cae en la tentación de volverse como ellos sino que «se desvía» llamada por elementos de la naturaleza como el trébol y el mar, acentúa lo absurdo y ridículo de las imágenes anteriores. En «Introspección»<sup>17</sup> viene algo parecido, aunque el humor aquí es más suave, más risueño:

Me saludó mi amiga  
frente al parque.  
Era nuevo el peinado  
y a pesar de difícil,  
sostenido.  
El aire lo miraba  
y sonreía.  
No podía con él.

En el siguiente libro *Huésped de mi tiempo* de 1961, tenemos ya un poema entero en el que un humor negro y maligno, dirigido al mismo yo poético nos empieza a advertir de que habrá nuevas facetas en su poesía. Se trata de «Autorretrato» en el cual el elemento humorístico aparece a través de la fealdad de las imágenes. Según Freud en su «Teoría del chiste» toda imagen fea tiende a ser cómica. Todo el patetismo que evoca el autorretrato, que exterioriza un estado de ánimo, queda equilibrado por lo ridículo de un retrato físico en el que no creemos, y después de la sorpresa inicial viene la comprensión que evoca la risa. Tenemos en «Autorretrato» no sólo la imagen fea sino también la incongruencia por medio de la que todo lo que la rodea se vuelve absurdo y ligeramente monstruoso y la comicidad viene aquí a través de lo grotesco.

Malogrados los ojos.  
Oblicua la niña temerosa,  
deshechos los bucles.  
Los dientes, trizados.  
Cuerdas tensas subiéndome del cuello.  
Bruñidas las mejillas,  
sin facciones

Pero también los demás son ligeramente monstruosos con claros recuerdos de la pintura cubista

..gentes con ojos mal puestos,

mal puestas las narices.  
Lenguas saliendo como espinas  
de acongojadas bocas.

La situación descrita no es cómica; lo grotesco de la imagen que se nos pinta, en cambio, indudablemente lo es.

En «Desvaríos», también de *Húsped de mi Tiempo*, podemos vislumbrar una técnica de yuxtaposiciones de elementos dramáticos y hasta trágicos con elementos ridículos. Este tipo de contrastes o incongruencias va poco a poco haciéndose una clave en los alivios cómicos de la poesía de Claribel Alegría. Describiendo un funeral y la alienación que en ella produce lo convencional que convierte a los hombres en máscaras comenta :

«Esta mañana en la iglesia  
yo también me aburrí.  
Había una señora.  
Se transformaba su sombrero.  
Oscilaba entre un plato  
y una ostra.»

Es, como vemos, el mismo mecanismo: incongruencia y rigidez creando una imagen absurda. A través de estas imágenes el poema se convierte en tragicómico y el distanciamiento que proviene del aburrimiento la hace sobrevivir (palabra que será clave en su obra) encontrando en la burla un alivio.

En el mismo poemario en el poema «Minuto adentro» que puede leerse como una justificación de su ser, de su esencia como algo separado de las máscaras sociales que la vida familiar le exige, vemos en cambio la burla dirigida a ella misma. El mecanismo parece ser el mismo, la sorpresa de la incongruencia que identifica la perfección materna con la estupidez

«Recuerdo que una vez  
puse todo mi empeño  
en ser madre perfecta.  
Anduve tonta por largos meses.  
Cuando volví a ser yo  
hasta mis hijos notaron la mejoría»

y que rompe la expectativa que despierta el querer ser «madre perfecta» convencional al completarlo con el «anduve tonta por largos meses» y el «hasta mis hijos notaron la mejoría.» El poema en su totalidad es mucho más que esto, pero esta técnica y estos elementos contribuyen a rescatarlo del lugar común y de lo sentimental dándole otra y muy importante dimensión.

*Vía única* de 1965, es considerado por muchos críticos el libro que marca la madurez de Claribel Alegría como poeta y el libro en el que su voz es ya definitiva. Constantes siguen siendo su poesía amorosa y la poesía de la nostalgia de sus orígenes. Aquí aparecen su primeros poemas comprometidos, «Pequeña Patria» y «Documental», uno de los más citados y conocidos. También en *Vía única* «encontramos, en los poemas personales, claras notas de humor. En los poemas melancólicos que constatan la banalidad de las existencias en el país de su juventud y el deseo siempre de partir, de encontrar nuevos horizontes, aparecen contrastes cómicos en imágenes incongruentes y rígidas como ésta de «Té con las tías abuelas»:

«aprendí a ser florero».

Por trágica que sea la realidad que se esconde detrás de estas palabras la autoironía es evidente.

*Aprendizaje* y *Pagaré a cobrar* son libros que reúnen años de poemas viejos y nuevos y en los poemas nuevos de estos dos libros no he podido encontrar rasgos de humor. Su próximo libro *Sobrevivo* (1978), en cambio, presenta algunos elementos nuevos e interesantes en la expresión del humor. Entre ellos está el juego de palabras con base, sobre todo, en la creación de vocablos nuevos compuestos de dos elementos dispares, la conocida figura retórica de «palabra sandwich» o «mot valise», y también la yuxtaposición incongruente de dos palabras para crear una imagen nueva. En «Evolución» vemos claramente estas técnicas

Mi tío abuelo  
Descartes  
dijo:  
«cogito ergo sum.»  
Mi tío  
cogitabundo Nobel

.....  
Mi marido y mi hermano  
se volaron los sesos  
con *entusiasmo*  
y *nitroglicerina*

.....  
y me preocupa mi sobrino  
despreocupado:  
alegrovosamente  
les arranca a las viejas  
sus carteras

.....  
lleva una camiseta  
que proclama:  
*Deliro,*  
*luego soy.*

Cogitabundo y alegrovosamente, palabras nuevas, sorprendentes y cómicas, y las yuxtaposiciones «entusiasmo y nitroglicerina», los paralelos entre «Cogito y Deliro», producen la risa en el lector. Freud pensaba que el humor podía ser un mecanismo de defensa y en este caso podría pensarse que el humor es aquí la defensa contra un mundo intolerable.

También la tipografía puede verse como un elemento de humor. Tanto en «Creí pasar mi tiempo» como en «Sobrevivo», poema que cierra la colección, el hecho de que escriba

so

bre

vi

vo

dándonos la imagen de una escalera

y:

mientras era a mi vez  
des  
pe

da  
za  
da

con la tipografía iludiendo una horca, son detalles de humor.

«El poeta» es cómico en su total e irónica brevedad:

El poeta  
es el eterno enamorado  
aunque a veces  
quisiera prostituirse  
no encuentra quien le pague.

En «Tamalitos de cambray» volvemos a observar el fenómeno que presenta el tema duro y violento de la opresión a través de imágenes cómicas como son «un lomo gachupín», «cebollas jesuitas», «zanahoria presidencial» etc. y hasta de juegos de palabras ligeramente obscenos como «hojas de pito» y la advertencia que conlleva («no seas malpensado, es somnífero»).

*Evasión* presenta también el humor como mecanismo de defensa aquí a través de la incongruencia entre las imágenes de muerte y violencia y la absurda y pedestre reacción de una mujer:

«y nos mostraste a Claudio  
reposando en su sangre  
hubo un silencio  
un alto  
cerraste las persianas  
y Graciela  
empuñando de nuevo las agujas  
anunció:  
tengo que deshacer toda una hilera  
he perdido los puntos.»

En *Luisa en el país de la realidad* (1987), hay entre prosa y verso seis composiciones en las que claramente aparece el humor como ingrediente importante. «La gitana 3», «La abuelita y el puente de oro» y «Ni perros ni mexicanos» en prosa y «Pajarera tropical», «Desilusión « y «También me gusta el amor» en verso. Además el tono general del libro es ligero y

muchas de las situaciones que aparecen en él son en sí absurdas e incongruentes sin llegar por eso a poder ser calificadas como predominantemente humorísticas.

Viendo de cerca estas seis composiciones podemos constatar que con la excepción de «Desilusión» el mismo mecanismo opera: incongruencia y sorpresa. La gitana se burla de Luisa y al acusarla de envidia de nada menos que Chagall, despierta en nosotros la sonrisa. De igual manera la viejecita que con gran frescura trafica con armas en bien de su país; la gringa que intenta consolar a la niña que se horroriza ante el prejuicio racial justificándolo por no tratarse de un prejuicio contra uno de «ellos», nos hace reír por lo absurdo de la situación, que es real, y de cómo se presenta. «Pajarera Tropical» nos expone a una doble vertiente del humor. La primera es la situación absurda de querer ser pájaro y querer ser o bien un pájaro vistoso de plumaje multicolor o un pájaro negro y brillante o un pájaro cantor. La vanidad del yo poético es obvia, pero también lo es el castigo a esa vanidad. Aquí viene el complemento necesario para que podamos hablar de humor, porque el pájaro con el que realmente se identifica grazna de la manera más desagradable y es de un color negruzco sucio y sin brillo. Al no identificarnos con el yo poético - ¡cómo vamos nosotros los lectores a pecar de vanidad! - podemos ver lo absurdo de su situación y así reírnos de él. En «También me gusta el amor» vemos el humor en el contraste entre el título - que parece decir que el amor le gusta entre otras cosas y el primer choque cuando entendemos que es un determinado tipo de amor del que se trata - el amor libre como elemento subversivo que acepta distintas clases de amor - y la imagen final de acrobacia y aventura claramente liberadora como la risa.

«Desilusión» es más difícil de analizar hasta que nos damos cuenta de que se trata de un poema blasfemo. El uso de la primera persona del singular con los verbos matar, envenenar, masacrar nos lleva a preguntarnos quién actúa ¿Quién puede al mismo tiempo matar palestinos y católicos, envenenar aborígenes, masacrar en Mai Lai (sic), matar a Jesús, a Sandino y a Martí? Todas las víctimas tienen un denominador común: son víctimas inocentes. Mas ¿quién es el victimario? ¿Es Dios? De ser así nos reímos de un dios que quiere cambiar un mundo por él creado y no puede hacerlo. ¿Es el hombre? En ese caso la maldad intrínseca de la humanidad, se evidencia en la absurda incapacidad de evolucionar hacia algo mejor. En ambos casos



constatamos la presencia de un humor negro ante la impotencia que todos sentimos y que nos obliga a disociarnos de ella por medio de la risa ante lo absurdo.

El poemario *Y este poema río* de 1988 es también una antología en el que únicamente los primeros 29 poemas que pertenecen a la sección que se llama también *Y este poema río* son nuevos. El elemento humor no abunda en ese libro en el que se suceden los poemas de amor y los de testimonio. No está sin embargo del todo ausente como en «Nuestro amor»

Es simple nuestro amor  
sin estallidos  
como una de esas casas  
con helechos  
y alguna que otra rana  
intempestiva.

La rana intempestiva es la que da el tono del poema. También en «El Salvador» nos encontramos con un poema que es en realidad amargo y violento pero en el que el uso del diminutivo cariñoso y absurdo unido al contraste final forma un elemento humorístico

Es arrugadito  
El Salvador  
si pretende plancharlo  
el enemigo  
se enrollará a su cuello  
hasta asfixiarlo.

Y por último «Para saberme cuerda» que es tal vez la clave de todos ellos y es quizás un indicio de que el uso del humor puede tener un significado de sobrevivencia, puede ser usado simplemente como mecanismo de defensa

Para saberme cuerda  
debo enloquecer  
unos instantes.

*Variaciones en clave de mí* de 1993 es hasta la fecha el último libro de Claribel Alegría, y, en mi opinión, el libro en el cual el humor es más

## Los mecanismos del humor en tres poetas hispanoamericanos

importante y significativo. Por primera vez emplea Claribel Alegría elementos de la mitología, parodiando, o contando de nuevo a su manera los viejos mitos. Posiblemente donde más claro se vea el humor es en «Carta a un desterrado» en el que Penélope le pide a Odiseo que no vuelva pues no quiere verlo viejo y sin atractivos. Lo incita con antiguos celos que la crueldad atestigua

«de mi amor hacia tí  
no queda ni un rescoldo»

a que se quede con Circe o con Calipso

«si eliges a Calipso,  
recobrarás la juventud  
si es Circe la elegida  
serás entre sus cerdos  
el supremo»

y firma «Tu discreta Penélope». El pobre Odiseo ha quedado reducido a un viejo chocho que para nada sirve.

¿Serán estas muestras de humor simplemente disfraces de una inherente crueldad muy femenina? Veamos «Hécate» :

Soy la virgen  
la mujer  
la prostituta  
soy la sal  
el mercurio  
y el sulfuro  
soy el cielo  
el infierno  
soy la tierra  
me ves iluminada  
maternal  
no confíes en mí  
te puedo condenar  
a las tinieblas.

en el que la amenaza de los últimos tres versos puede en realidad leerse como una burla de la diosa.

Siguiendo con los poemas de inspiración mitológica podemos constatar que tanto en «Ira Demetræ» como en «Galatea ante el espejo» utiliza recursos semejantes en los que el elemento feminista es muy claro. En el juicio de Deméter leemos:

tres meses de luto  
y de granizo  
mientras estés ausente  
después  
indiferencia  
les cederé a los machos  
el planeta  
.....  
hasta que vuelvas  
Core  
hasta que Zeus se arrepienta  
de su doble moral  
hasta que estés conmigo  
todo el año  
y decretemos juntas  
la primavera eterna.

La venganza de Deméter es una burla cruel que responde a la fuerza y el poder de los machos. En «Galatea ante el espejo» dice:

No te amo Pigmalión  
no despertaste en mi  
la chispa del amor  
mi perfección no es mía  
la inventaste  
soy el espejo apenas  
en el que tú te pules  
y por eso mismo  
te desprecio.

con la dura ironía de otra burla perfecta.

En «Savoir faire» se trata en cambio de autoironía, se burla de sí misma, de su vida miedosa en la que las decisiones fueron tomadas por el temor que en ella despertó la conciencia de la muerte. El gato - y no la gata, lo que puede naturalmente implicar que no se burla sólo de sí

misma sino de todo el sexo femenino que no ha sabido ser valiente - desnoce el miedo porque no tiene conciencia de la muerte y por eso es libre. Y también en «Proverbio persa», en «Pasando revista», en «Luna vieja», encontramos la ironía, la burla el ridículo como un elemento importante de la supervivencia.

Al revisar la producción poética de Claribel Alegría ha quedado, en mi opinión, comprobada la hipótesis de que los diversos usos del humor en su poesía tienen la función de ayudarlo a sobrevivir en diversas situaciones y circunstancias, y se ha comprobado también que el uso del humor aparece con más y más frecuencia en su poesía.

Comparados con Claribel Alegría aparecen Batres Montúfar y José Asunción Silva como esencialmente convencionales tanto en sus temas como en los mecanismos del humor que emplean para desarrollarlos. ¿Se debe esto a un mayor y más profundo conocimiento de los elementos psicológicos que poseemos en nuestro siglo XX? ¿O se trata simplemente de que cada época produce poetas con voces individuales y distintas? Al diseccionar un poema, casi tanto como al explicar un chiste, se corre el riesgo de matar justamente aquello que se intenta analizar. Pero creo que esa muerte es momentánea, y que al descubrir los mecanismos de que se valen los poetas podemos llegar a enriquecer y revitalizar nuestra lectura.

## SHAKESPEARE OG FRANKRIKE

**Kristian Smidt**

Det er to både ruvende og uensartede størrelser som jeg har satt sammen i emnet , og det kunne være fristende å gå til verks som litteraturkritikeren i det illustre organ *Eatanswill Gazette* gjorde da han, slik Charles Dickens forteller i *Pickwick Papers*, skulle anmelde en bok om kinesisk metafysikk: han slo opp i *Encyclopædia Britannica* på Metaphysics under bokstaven M og på China under bokstaven C og . Men heldigvis finnes det så mange nærliggende assosiasjoner mellom Shakespeare og Frankrike at denne fremgangsmåten er overflødig. Jeg kommer likevel til å dele emnet i to: ikke først det ene ledd i kombinasjonen og så det andre, men først Frankrike hos Shakespeare, dvs. i Shakespeares verker, og så Shakespeare i Frankrike, hvordan han er blitt mottatt på den kontinentale siden av det britene kaller Den engelske Kanal.

Og til innledning litt historisk repetisjon, for vi kommer til å oppholde oss en del ved Shakespeares historiske skuespill.

Vi barn av det 20. århundre ser vel helst England og Frankrike som allierte, selv om de har sine høylytte uoverensstemmelser. Men i 750 år av vår europeiske historie, fra Hastings i 1066 til Waterloo i 1815, var det jo ikke slik. Riktignok var Englands forhold til Frankrike akkurat på Shakespeares tid forholdsvis fredelig. Erkefienden på den tiden var det katolske Spania, som var svært lite begeistret for protestantismen i England og andre steder, og som til overmål ikke bare brasket seg utilbørlig på havet, men hadde etablert seg i ubehagelig nærhet av England ved sitt herredømme over Nederlandene. Store engelske ekspedisjonskorps kjempet mot spanjolene i Flandern.

I 1589 ble Henrik av Navarra, hugenottenes leder, konge av Frankrike, iallfall i navnet, og dronning Elisabeth støttet også ham mot katolikkene. I de årene da Shakespeare skrev sine tidligste skuespill, sendte hun hele fem hjelpeekspedisjoner til Nord-Frankrike. Alliansen ble bevart selv etter at Henrik gikk over til katolisismen i 1593 (), men da Henrik sluttet fred med Filip av Spania i 1598, ble det selvfølgelig for mye.

Imidlertid glemte ikke Shakespeare at det var Frankrike og ikke Spania som gjennom hele senmiddelalderen hadde vært arvefienden. Ved erobringen av England i 1066 ble som bekjent hertugen av Nor-

mandie også konge av England og fikk land på begge sider av Kanalen. Og ved giftermål i de følgende generasjoner kom også Anjou, Touraine og Aquitania inn under den engelske kronen. Til sammen utgjorde disse provinsene på det meste, rundt år 1200, så meget som en tredjedel av det moderne Frankrike. Men troskapen i disse provinsene var avhengig av hertugenes og deres baroners personlige interesser, så landegrensene, eller rettere sagt grensene for de engelske og franske kongedømmene, kunne skifte plutselig og dramatisk. Det hele kan virke temmelig forvirrende på oss, som er vant til å tenke på stater og nasjoner snarere enn konger og len, og mye av tautrekningen mellom de engelske og franske kongene gjenspeiler seg i Shakespeares skuespill fra 1590-årene.

Shakespeare interesserte seg sterkt for de engelske kongene som kjempet for Englands rettigheter i Frankrike, og han begynte sin serie av ni skuespill med emner fra engelsk middelalderhistorie med hele tre stykker om en av de bedrøveligste skikkelsene fra Hundreårskrigens tid, Henrik VI. Denne kom på tronen som ni måneder gammel baby i 1422 og ble myrdet i Tower av den senere Richard III i 1461. Henrik var en svak konge, som fikk seg en sterk og farlig fransk kone og ble en kasteball mellom henne og de stridbare engelske lordene – det er her de såkalte Rosekrigene begynte. Hans far, Henrik V, hadde faktisk sikret seg arveretten til hele Frankrike ved sine militære seire og sitt ekteskap med den sinnssyke kong Karl VI's datter Kathrine – de franske damene øvde tydeligvis stor tiltrekning på engelske monarker. Men både den franske og den engelske kongen døde omtrent på likt bare to år senere, og det varte ikke lenge før de patriotiske franskmennene samlet seg om Dauphinen. Han var litt av en tusseladd, har vi lært – men så dukket jo Jeanne d'Arc opp.

Jeanne er en hovedperson i første del av Shakespeares *Henrik VI*, og skiller vi ut fra dette stykket de scenene som foregår i Frankrike, har vi et helt skuespill om krigen der, med mye larm og slagtummel, og med to helteskikkelser i forgrunnen, Lord Talbot på den engelske siden og La Pucelle på den franske. Dvs. Talbot er entydig helt, kløktig og modig. Jeanne er helgen for franskmennene og en heks for engelskmennene – det kunne jo ikke tenkes at engelskmennene kunne overvinnes annet enn ved hekseri. Eller ved svik og lureri. Vi skal åpenbart bli moralsk forarget når Jeanne og hennes soldater lurer seg inn i Rouen (som er besatt av engelskmennene) forkledte som bønder på vei til markedet. Det er

veldig lite ridderlig. anroper vakten. svarer Jeanne. sier vakten. Så slipper Jeanne Dauphinen inn i Rouen, Talbot blir kastet ut og sverger:

Det kjempes om Orléans og Rouen og Bordeaux – der faller Talbot – og til slutt om Angers, hvor Jeanne blir tatt til fange. Og krigslykken pendler regelmessig frem og tilbake i et i og for seg spennende oppgjør, som selvfølgelig ender med engelsk seier. Helt til Jeanne blir tatt av hertugen av York, kan man si at Shakespeare har holdt en viss balanse i fremstillingen av La Pucelle mellom heksen og helgenen. Men til slutt fremstår hun som både djevlebesverger og hore. Og dermed befestet Shakespeare det negative bilde engelskmennene hadde av henne. Det ble heldigvis ikke stående. Den engelske historikeren John Richard Green, som kan sies å representere Victoriatidens historiesyn, er nærmest panegyriske i sin omtale av Jeannette d'Arc, som han kaller henne. Og Bernard Shaws historiske komedie *Joan of Arc* er skrevet av en moderne irsk-engelsk beundrer av Frankrikes nasjonale helgen.

I de to påfølgende deler av trilogien om Henrik VI er spørsmålet om engelskmennenes fotfeste i Frankrike fremdeles av betydning, selv om bare en enkelt scene foregår der – betegnende nok dreier den seg om forhandlinger om en fransk hustru til den nye engelske kongen, tronrøveren Edward IV. Rosekrigene raser i England, og Frankrike går tapt. Og så hoppet Shakespeare tilbake i historien til en annen lite beundringsverdig konge som lot Frankrike gå fra seg. Han fikk da også tilnavnet (John Lackland – Vi husker ham best i forbindelse med underskrivningen av Magna Charta, men den begivenheten berører ikke Shakespeare). Shakespeares skuespill *Kong Johan* fører oss rett inn i den heksegryten som striden om de franske provinsene representerte på begynnelsen av 1200-tallet. Ved kong Johans tronbestigelse i 1199 sto England som nevnt på høyden av sin makt i Frankrike. Men Johan hadde en ung nevø, Arthur, som var sønn av hans avdøde eldre bror og derfor hadde et krav på tronen. Og Arthur fikk støtte av franskekongen Philippe. Hele annen og tredje akt foregår i Frankrike, hvor kongen av England og franskekongen støter sammen ved Angers. Det kommer til et forlik, hvor Johan, for å spille Arthur ut over sidelinjen, typisk nok tilbyr Dauphinen sin niese Blanche til hustru og det med en ganske utrolig medgift:

Then do I give Volquessen, Touraine, Maine,  
Poitiers, and Anjou, these five provinces,  
With her to thee.

Snakk om personalpolitikk! Philippe går selvfølgelig med på et så godt tilbud og sviker altså Arthur. Så skjer det at Johan motsetter seg en ordre fra paven og blir lyst i bann, og Philippe vender seg på nytt mot ham. Typisk fransk forræderi. , utbryter den engelske dronningmoren (som også selv er fransk, selvfølgelig, Eleanor av Aquitania). I den fornyede krigen, som fører til Arthurs tragiske død som kong Johans fange, får vi en fransk invasjon av England som bare Johans knefall for paven gjør slutt på. (Det er altså ikke sant, som noen tror, at England aldri er blitt invadert av fremmede hærer siden 1066). Shakespeare tar Johan til en viss grad i forsvar – han er en av dikterens sammensatte naturer. Og stykket har en grunntone av elisabetansk patriotisme. Men franskekongen Philippe og Dauphinen blir tegnet som rene opportuniste.

England satt nå tilbake med en del av Aquitania, Guyenne, og hovedstaden Bordeaux. Til og med Normandie var gått tapt. Johans tre nærmeste etterfølgere på den engelske tronen gjorde noen fåfengte forsøk på å vinne tilbake de franske besittelsene, men hadde stort sett nok med å slåss mot irer og skotter og sine egne baroner. De er uinteressante i vår sammenheng, og Shakespeare laget ikke noe skuespill om dem. Han gjorde isteden et hopp tilbake til Hundreårskrigen, og etter *Richard II* og *Henrik IV* skrev han som avslutning på hele rekken av kongespill et stykke om den sagnomsuste Henrik V, hvor kampene i Frankrike og den engelske seiren ved Azincourt (engelsk: Agincourt) er hovedsaken. Mange har sett og husker Oliviers film og senere Branaghs. Heltekongen Henrik er både idealkongen og krigeridealet, mens den franske adelen anført av Dauphinen er forfengelige skrytepaver og dessuten usle kjeltringer som dreper de forsvarsløse i det engelske trenet. Henriks to seire ved Harfleur og Azincourt gjenvinner Normandie. I slutten av skuespillet blir han forlovet med prinsesse Kathrine og anerkjent som arving til den franske tronen. Her har vi Rule Britannia og Land of hope and glory så det suser. Men det bør kanskje sies at man kan, om man vil, finne spor av ironi også i portrettet av Henrik V. Historikeren Green gjør ham til alt annet enn helt.

I *Henrik V* finner vi Shakespeares festligste scener når det gjelder bruk av fransk språk. Etter all sannsynlighet kunne han en del fransk. (Han bodde forresten en stund i en fransk hugenottfamilie i London, men det var etter at han skrev de historiske skuespillene.) I *Henrik V* får han an-



ledning til å plante noen fine språkblomster. I en scene under slaget ved Azincourt kommer den stortalende men tarvelige Pistol over en fransk soldat som blir vettskremt av hans krigerske utseende. Pistol lukter løsepenger (), og det utspiller seg følgende replikkveksling:

Pist. Yield, cur!

Fr.Sold. Je pense que vous êtes le gentilhomme de bonne qualité.

Pist. Qualitie calmie custure me! Art thou a gentleman? What is thy name? Discuss.

Fr.Sold. O Seigneur Dieu!

Pist. O, Signieur Dew should be a gentleman:  
Perpend my words. O Signieur Dew, and mark:  
O Signieur Dew thou diest on point of fox,  
Except, O Signieur, thou do give to me  
Egregious ransom.

Litt tidligere i stykket og før slaget ved Azincourt befinner det franske hoffet seg i Rouen. Og der treffer vi prinsesse Kathrine og hennes hoffdame Alice. Kathrine vil nå lære engelsk:

Kath. Alice, tu as été en Angleterre, et tu parles bien le langage.

Alice. Un peu, madame.

Kath. Je te prie, m'enseignez; il faut que j'apprenne à parler.

Og vi kan lytte til litt av samtalen lenger ute:

Kath. Comment appelez-vous le col?

Alice. De nick, madame.

Kath. De nick. Et le menton?

Alice. De chin.

Kath. De sin. Le col, de nick. Le menton, de sin.

Alice. Oui. Sauf votre honneur, en vérité vous prononcez les mots aussi droits que les natifs d'Angleterre.

Det spørs likevel om Kathrine er kommet stort lenger i engelsk enn da kong Henrik ved slutten av krigen frir til henne i Troyes. Og hans fransk

er ikke stort bedre enn hennes engelsk. Men Alice er behjelpelig igjen. Vi får en herlig frierscene:

Kath. Your majesty shall mock at me; I cannot speak your  
England.

K.Hen. O fair Katharine! if you will love me soundly with  
your French heart, I will be glad to hear you  
confess it brokenly with your English tongue. Do you  
like me, Kate?

Kath. Pardonnez-moi, I cannot tell wat is .

K.Hen. An angel is like you, Kate, and you are like an  
angel.

Kath. Que dit-il? que je suis semblable à un ange?

Alice. Oui, vraiment, sauf votre grace, ainsi dit-il.

K.Hen. I said so, dear Katharine, and I must not blush to  
affirm it.

Kath. O bon Dieu! les langues des hommes sont pleines de  
tromperies.

K.Hen. What says she, fair one? that the tongues of men  
are full of deceits?

Alice. Oui; dat de tongues of de mans is be full of  
deceits: dat is de princess.

- - - -

K.Hen. Kate, when France is mine and I am yours, then  
yours is France and you are mine.

Kath. I cannot tell wat is dat.

K.Hen. No, Kate? I will tell thee in French, which I am  
sure will hang upon my tongue like a new-married wife  
about her husband's neck, hardly to be shook off. Je quand  
sur le possession de France, et quand vous avez le possession  
de moi – let me see, what then? Saint Denis be my speed! –  
donc votre est France et vous êtes mienne. It is as easy for  
me, Kate, to conquer the kingdom as to speak so much more  
French: I shall never move thee in French, unless it be to  
laugh at me.

Kath. Sauf votre honneur, le francais que vous parlez il  
est meilleur que l'anglais lequel je parle.

De kommer jo til en forståelse til slutt, og det er det viktigste.

Når det gjelder komediene, fant Shakespeare oftere stoff i fortellinger fra Italia enn fra Frankrike. Men det er én komedie som i sin helhet er henlagt til Frankrike, *Som dere vil ha det*, en som for det meste foregår i Frankrike, *Når enden er god, er allting godt*, og en som utspiller seg i det lille nabokongedømme Navarra, *Kjært besvær forgjeves*. Nå må det sies at vi ikke finner noen særlig fransk lokalfarve i *As You Like It*, bortsett fra en del av personnavnene, og vi kan like gjerne eller heller tro at vi befinner oss i et engelsk landskap. Men i de to andre dreier det seg umiskjennelig om franske eller nær-franske lokaliteter og om franske personer og forhold; og engelske tilskuere på Shakespeares tid må ha følt dette som et spennende krydder på handlingen. La det også være sagt at de franske kvinnene i disse tre komediene er noen av Shakespeares mest beundringsverdige skapninger: høyreiste, vittige, modige, varme – det kan kanskje gjøre opp for hans stygge behandling av Jeanne d'Arc. Jeg tenker særlig på Rosalind i *Som dere vil ha det*, Prinsessen av Frankrike i *Kjært besvær* og Helena i *Når enden er god*.

I tragediene, hvis vi ser bort fra de historiske skuespillene, er det ingen scener i Frankrike, og unntatt i *Kong Lear* lite tale om Frankrike. At Laertes i *Hamlet* studerer i Paris og Hamlet i Wittenberg skal nok være med på å karakterisere dem – Laertes er en lettlivet person i forhold til prinsen: han studerer musikk og fektning og lever det glade liv, mens Hamlet dyrker filosofien. Dette er kanskje ikke noe vesentlig poeng. Men det er ikke lett å glemme at i *Kong Lear* er det kongen av Frankrike som er fornuftig og edel nok til å ta Cordelia til ekte, til og med uten medgift, da kong Lear forstøter henne. Eller at det er med franske tropper hun kommer sin hjelpeløse far til unnsetning.

Vi går så over til å se på mottagelsen av Shakespeares verker i Frankrike.

Det er velkjent at Shakespeare ikke har vært så populær i Frankrike som f.eks. i Tyskland. Og vi vil kanskje ikke synes det er så rart når vi har sett hvordan han behandlet franskmennene i de historiske skuespillene vi har vært innom. Men mottagelsen i Frankrike hadde ikke noe med de historiske stykkene å gjøre: de var lenge ukjente der. Det er en enkelt person som sannsynligvis mest har skylden for Shakespeares dårlige start; iallfall har han fått skylden: Voltaire. I 1806 uttalte Danmark-Norges første store Shakespeareoversetter, Peter Foersom:

Dommen avspeiler en oppfatning som har vært vanlig til våre dager, men den er ikke helt rettferdig. Det kan faktisk hevdes at hadde det ikke vært for Voltaire, ville franskmennene stort sett vært uvitende om

Shakespeare, og iallfall om Shakespeares betydning, mye lenger enn de var. Det var Voltaire som egentlig brakte Shakespeare til Frankrike, riktignok over hundre år etter dikterens legemlige død, men hvor var han ellers kjent utenfor England i 1730-årene? Det tok lang tid før han nådde fastlandet.

Voltaire var en stridbar person, det vet vi alle, og i 1726 ble han satt i Bastillen på grunn av en privat feide. Han ble løslatt mot å gå i frivillig eksil i England. Der oppholdt han seg i nærmere tre år, forbedret selvfølgelig sine engelskkunnskaper og ble kjent blant andre litterater med den ledende engelske dikter og smaksdommer i tiden, Alexander Pope. Pope hadde nettopp utgitt en stor Shakespeareutgave, og Shakespeare var et hett navn i dannede kretser. Han ble høyt beundret, men den litterære smak i England som i Frankrike var nyklassisistisk, man skulle værsgod respektere reglene, og det ble gjort iherdige forsøk på å gjøre Shakespeare stueren i teateret. Denne interessen og dette klima var det altså Voltaire opplevde. Vel tilbake i Frankrike skrev han sine *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises*, som utkom i 1733. Her skrev han om alt mulig som hadde gjort inntrykk på ham i England: religiøse sekter, politiske institusjoner, handel, vitenskap og litteratur. Og så begeistret uttalte han seg om engelske samfunnsforhold at han vakte anstøt hos de franske myndighetene og igjen måtte flykte fra landet, denne gang til Holland. Kanskje ikke noen dårlig PR for boken.

Et av kapitlene handler om Tragedien, og er særlig viet Shakespeare. Voltaire later forresten til å ha hatt lite kjennskap til Shakespeares komedier, og hans intime kjennskap til tragediene var begrenset til noen få. Men her var han ikke nådig til tross for ganske store innrømmelser:

Il créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles.

Det er de krasse negative utsagnene som ettertiden har merket seg, men egentlig har vi her en blanding av ris og ros. Og for å demonstrere sin evne til å finne 'des lueurs brillantes au milieu de cette nuit' som den engelske tragedien representerer, oversetter Voltaire Hamlets berømte monolog . Oversettelsen går, som man kan vente, på regelmessige aleksandrinere, og selvfølgelig med rim. En henvendelse til gudene mangler heller ikke.

Demeure; il faut choisir, et passer à l'instant

De la vie à la mort, ou de l'être au néant.  
Dieux cruels! s'il en est, éclairez mon courage.  
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage.

Det kan gi en forestilling om hva man tenkte seg som en salongfåhig *Hamlet*. Forøvrig var ikke Voltaire snauere enn at han lånte noen idéer fra Shakespeare og forsøkte å etterligne noe av hans flukt i sine egne tragedier fra 1730-årene. *Brutus* og *La Mort de César* minner om *Julius Cæsar*, *Ériphyle* skal ha visse trekk fra *Hamlet* og *Zaire* fra *Othello*. *La Mort de César* ble faktisk betraktet som en prøve på Shakespeares kunst. I alle tilfelle vakte Voltaire slik nysgjerrighet at alle som tok turen over Kanalen, bl.a. Montesquieu, måtte sørge for å få med seg inntrykk av Englands omstridte dikter.

Så i 1745 begynte det å komme noen oversettelser til fransk av Shakespeares skuespill, nokså ufullstendige riktignok. Det var Pierre Antoine de la Place som gjengav de viktigste scenene i ti av stykkene og skrev resyméer av handlingen i de øvrige. Han innledet sine arbeider med en *Discours sur le théâtre anglais*, som med sin liberale hyllest til Shakespeare brakte Voltaire i harnisk: det var **han** som skulle være den store autoritet på Shakespeare i Europa. Det var da også Voltaire man mest lyttet til; og hans meninger ble mer og mer fordømmende etter som han merket en tiltagende anglomani. I en , som også figurerer som forord til *Sémiramis* (1749), skrev han om *Hamlet*: Og så regner han opp alle uhyrlighetene i stykket:

Hamlet y devient fou au second act, et sa maîtresse folle au troisième; le prince tue le père de sa maîtresse, feignant de tuer un rat, et l'héroïne se jette dans la rivière. On fait sa fosse sur le théâtre; des fossoyeurs disent des *quolibets* dignes d'eux, en tenant dans leurs mains des têtes de morts; le prince Hamlet répond à leurs grossièretés abominables par des folies non moins dégoûtantes. [osv., en hel del til]: on croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre.

I 1768 måtte han forsvare seg overfor sin engelske brevvenn Horace Walpole. Men selv her kunne han ikke riktig moderere seg:

Vous avez presque fait accroire à votre nation que je méprise Shakespeare... J'avais dit que son génie était à lui, et que ses fautes étaient à son siècle. C'est une belle nature, mais bien sauvage;

nulle régularité, nulle bienséance, nul art, de la bassesse avec de la grandeur, de la bouffonnerie avec du terrible; c'est le chaos de la tragédie, dans lequel il y a cent traits de lumière.

Enda verre ble det da en ny oversetter steg inn på arenaen: Pierre Félicien Le Tourneur. Mellom 1776 og 1788 utgav Le Tourneur franske oversettelser av alle Shakespeares skuespill i 20 lekke bind, som mange lesere hadde forhåndsabonnert på, også Ludvig 16. og Marie Antoinette. Gjengivelsen var på prosa og langt fra fullkommen, men den stilte La Place fullstendig i skyggen og ble lenge stående som den representative litterære franske oversettelse av Shakespeare. Også Le Tourneur skrev en innledning, og her var begeistringen glødende for Shakespeares storhet og universelle geni. Le Tourneur satte ham på linje med de store franske dramatikere, Corneille, Racine og Molière, men han nevnte ingen av sine samtidige, og Voltaire så rødt. Ikke bare var han forbannet over at han ikke selv var nevnt, men nå mente han det gikk over alle sømmelige støvleskaft med lovprisningen av denne ustyrlige engelske dikteren. Han sendte et protestskriv til Det franske akademi, som ble lest opp den 25. august 1776 og høstet stor applaus. En ny protest figurerte som forord til hans siste tragedie, *Irène* (1778). Og det var Voltaires siste ord i striden – han døde samme år. Det ble hans skjebne at han for ettertiden ble stående som Shakespeares innbitte fiende.

På basis av La Place og Le Tourneur laget så Jean-François Ducis, som selv ikke kunne engelsk, mellom 1769 og '92 frie gjendiktninger på vers av de store tragediene, som han fremstilte som sine egne originalverker. Bearbeidelsene var hårreisende respektløse mot dikteren, men de var i tidens klassisistiske smak. Slik har en fransk litteraturhistoriker beskrevet hans *Macbeth*:

Elle [la tragédie] est en alexandrins et respecte l'unité de temps; l'ordre des scènes est bouleversé et le dénouement diffère radicalement de celui du texte original. Chez Ducis, le fils de Duncan, Malcôme, que l'on croyait mort à sa naissance, réapparaît après le meurtre de son père. Lady Macbeth (rebaptisée Frédégonde) projette de le tuer mais se trompe et tue en réalité son propre fils. Elle sombre dans la folie; Macbeth décide alors d'avouer son crime et remet le sceptre à Malcôme avant de se donner la mort.

Ducis' Shakespearetragedier ble mektig populære på Comédie Française langt inn i det følgende århundret og til og med utenfor Frankrike, ikke minst i Italia. Ja, også i Sverige, hvor Ducis' *Roméo et Juliette*, for eksempel, hadde stor suksess og ble oppført av Monvels franske ensemble for Kong Gustaf III. Svenskene foretrakk faktisk sin Shakespeare på fransk. Riktignok hevet det seg med tiden i flere land kritiske røster mot bearbeidelsene, således Foersoms i 1806. Han omtaler Ducis' *Hamlet*, og så siterer han en kritikk fra tidsskriftet *Europa*:

man kan intet urimeligere tænke sig, end det, som under Navn af Hamlet gives paa Republikens Theater. Forfatteren, Hr. Ducis, tilstaaer, at han ikke forstaaer Engelsk, og kjender Shakespeare blot af Latourneurs [sic] Oversættelse, som er i Prosa, men meget troe. Kun faa læse dette Værk, hvorefter Hr. Ducis forfærdigede sin Hamlet, som Pariserne gaae hen for at see, fordi det spilles paa Republikens Theater, fordi det har den sædvanlige Længde og Brede, og ei flere end det sædvanlige Antal af Personer. Stykket er nationaliseret; men desuagtet er det endnu for stærkt for Pariserne; thi Hamlet og Ophelia sige Du til hinanden, og kalde ei hinanden Madame og Seigneur o.s.v. Engellænderne, som beklage sig over denne Omkalfatring, kan ikke have noget mod Hr. Ducis; thi han har aldri vildet fremstille Shakspeares Hamlet; men selv skabe en Hamlet, og uddanne Engellænderens raa Idee for dannede Franskmænd.

Foersom referer så handlingen slik Ducis har omkalfatret den, og slutter:

Det kan være interessant å merke seg at Foersom her taler i romantikkens ånd. Man kunne kanskje tro at det var de rabulistiske romantikere som ville gå løs på Shakespeare og forandre ham etter sitt eget forgodtbefinnende, men det motsatte er tilfelle. Det var tradisjonens og nyklassisismens tilhengere som mente Shakespeare måtte tilpasses den gode smak, les bienséances, og behandlet ham deretter, mens romantikerne nettopp satte pris på dikterens fantasi og ikke ville unnvære noe av den. Det var derfor romantikerne som ville ha den uforfalskede Shakespeare tilbake til teateret. Det sørgelige er at de ikke hadde samme hell med seg hos publikum som Ducis og andre fasjonable kirurger.

Romantikken gjorde seg voldsomt gjeldende i Tyskland mot slutten av det 18. århundre. Men heller ikke Frankrike var uberørt, og kommer vi

så ut i det 19. århundre finner vi fremtredene franske forkjempere for det inspirerte og frie geni som romantikerne så i den engelske dikter. Stendhal ble en av de første bannerførere, og Alfred de Vigny oversatte *Othello* i et dristig forsøk på å være så tro som mulig mot originalteksten. Han oversatte til og med med , et ord som hittil hadde vært regnet som for simpelt for både diktning og scene. Victor Hugo opplevde i 1827-28 en serie engelske gjestespill på Paris' Odéon og Italiens-teatre med noen av Englands fremste skuespillere i rollene, og ble helt henført. Hans berømte forord til sitt eget skuespill *Cromwell* (1827) ble et poetisk manifest og romantikkens sterkeste og mest påaktede hyllest til Shakespeare. Han mener diktningen etter tidligere høydepunkter i oden og eposet har nådd sitt moderne høydepunkt i dramaet:

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame; et le drame, qui font sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle...

Legg merke til at Hugo lovpriser nettopp det som Voltaire hadde forarget seg over: . Hugo kaller Shakespeare

Hugos begeistring smittet over på sønnen, François-Victor, som oversatte Shakespeares samlede verker på nytt i en omhyggelig, kritisk prosautgave. Den ble stående som det 19. århundres litterære monument til dikteren, som *Le Tourneurs* var det 18. århundres. Det var disse to som kom nærmest den status som Schlegel og Tieck fikk i Tyskland, selv om de aldri oppnådde den venerasjon som ble tyskerne til del. Og likevel beholdt bearbejdede versjoner etter nyklassisistiske prinsipper sin popularitet hos teaterpublikum. Det gjaldt Ducis, og det gjaldt det nittende århundres Alexandre Dumas *père* . , hevder professor José Lambert ved Det katolske universitet i Louvain. (Forøvrig en interessant konstellasjon: Hugo *fil*s og Dumas *père* på hver sin side i fortolkernes krets.)

Nå var det imidlertid utenfor teateret skjedd et gjennombrudd for den grensesprengende, den lekende, ofte ville Shakespeare som romantikerne beundret, og også i andre kunstarter enn litteraturen virket han inspirerende. Hector Berlioz, for eksempel, lot seg inspirere av *Stor ståhei for ingenting* til sin opéra comique *Béatrice et Bénédict* og av *Romeo og Julie* til sin dramatiske symfoni av samme navn. Også Charles François



Gounod komponerte en opera *Roméo et Juliette*. Og Eugène Delacroix laget i 1843 en storartet serie litografier basert på *Hamlet*. I vårt århundre skrev også Debussy ouverturer og preludier til flere Shakespearestykker.

Tross alt har også teateret i vårt århundre fått større sans for uforfalskede tekster. I følge Shakespeareforskeren Michel Grivelet skjedde det et gjennombrudd i 1904, da André Antoine satte opp en uforkortet versjon av *Le Roi Lear*, oversatt av to marineoffiserer, Pierre Loti og Émile Vedel. Og Jean Copeau's oppsetning av *La Nuit des Rois* (*Helligtrekongersaften*) på Vieux-Colombier like før første Verdenskrig var en stor suksess. Den var i utgangspunktet basert på en tro litterær gjengivelse, som så ble bearbeidet under prøvene av instruktøren og skuespillerne i fellesskap.

Shakespeare har etter hvert fått en fremtredende plass i franske teaterrepertoarer, og fremragende franske skuespillere har tolket hans skikkelser. Et særlig interessant tilfelle var Sarah Bernhards tolkning av *Hamlet* i Paris og London i 1899. Og en annen som særlig minnes for sin *Hamlet*-tolkning, er Jean-Louis Barrault, spesielt i en bearbeidelse av skuespillet ved André Gide som ble presentert ved åpningen av Barraults avantgardteater, Théâtre Marigny, i 1946.

Ellers skyldes det antagelig ikke minst Shakespeares innflytelse og interessen for Elisabeth-tidens engelske teater at man i Frankrike som i andre land har lagt bak seg den lukkede scenen, titteskapteateret, som vi i Norge gjerne forbinder med Henrik Ibsen, og gått over til et åpent scenerom. Men om vår egen tids teater i Frankrike må jeg overlate til andre å informere nærmere.

Det finnes et Société française Shakespeare. Men hvor mye den jevne franskmann vet om Shakespeare, kan man av og til lure på. Under navnet Shakespeare i et populært oppslagsverk som Larousse Major, står følgende oppført som *Oeuvres principales: La Mégère apprivoisée, Roméo et Juliette og Hamlet!* De to siste kan man forstå. Men *La Mégère apprivoisée* – *Troll kan temmes* – når man har slike perler som *Helligtrekongersaften, Som dere vil ha det og En midtsommernattsdrøm!* Er det et vedvarende lite fransk forbehold overfor Shakespeare som er ute og går her? Og i så fall hvilket?

At Shakespeare byr på store leksikalske og prosodiske utfordringer når hans tekster skal overføres til fransk, er en sak jeg ikke direkte har gått inn på, men som jeg kort må minne om til slutt. Når det gjelder blankverset, er det faktisk vanskeligere for en fransk enn for en norsk

oversetter å imitere Shakespeares rytmer. Vi har sett at man i tidligere tider tydde enten til prosa eller til den tradisjonelle aleksandrineren. I nyere oversettelser, som Yves Bonnefoys og Jean-Michel Déprats, finner vi en uregelmessig bruk av versrytmer, som snart kan minne om blank verse, snart om aleksandrinere, og kanskje helst kan betegnes som . Det er ingen dårlig løsning etter mitt skjønn. Men ett alvorlig problem har fransk og norsk til felles: ordenes lengde, som ofte gjør det nødvendig å utelate elementer i grunnteksten hvis ikke oversettelsen skal flyte over. Som et eksempel har Grivelet anført åpningslinjen fra *Twelfth Night*: music be the food of love, play on. Denne har så godt som bare enstavelsesord, mens det franske ordet for , har tre, og ordet for , , har to. Dessuten trenger fransken her og der bestemte artikler der de er unødvendige i engelsk. Og resultatet blir: , som har syv stavelser mer enn originalen. Kanskje ikke så rart at det har tatt lang tid å virkelig tilegne seg Shakespeare i Frankrike. Men prinsesse Catherine og kong Henry har dog kommet på talefot.

### LITTERATUR

- Bédé, Jean-Albert: i *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare*. New York: Crowell, 1966. ss. 242-5.
- Foersom Peter: i *William Shakspeares Dramatiske Værker, Første Deel*. Kjøbenhavn: Schuboths Boghandling, 1845. ss. 181-92.
- Grivelet, Michel: . Manus., Dijon, 1981.
- Gury, Jacques: i D.Delabastita og L.D'Hulst (red.), *European Shakespeares*. Amsterdam: John Benjamin, 1993. ss. 25-44.
- Halliday, F.E.: *Shakespeare and His Critics*. London: Duckworth, 1949. ss. 244, 257, 292-4, 318-19, 416-17.
- Jones-Davies, Marie-Thérèse: *Shakespeare / Le théâtre du monde*. Paris: Balland, 1987. ss. 248-9, 264-6, 271.
- Lambert, José: i Delabastita og D'Hulst, op. cit., ss. 25-44.
- Robertson, J.G.: i *Cambridge History of English Literature*, V. Cambridge University Press, 1910, ss. 283-308.

## PAUL SCARRON: *LE ROMAN COMIQUE* (1651-1657) TEATRETS VERDEN ELLER VERDENS TEATER?

Marianne Ihlen

Gjennom flere århundre har barokkens litteratur vært gjennom «skjær-ilden» for å nå frem til en godkjennelse fra det lesende og analyserende publikum i vårt århundre. Godkjennelsen av barokken som en autonom periode har ført til, ikke bare en oppdagelse av verker en tidligere ikke hadde kjennskap til, men også til en nylesning av verker som bare har vært behandlet i parenteser i litteraturhistoriske sammenhenger. En har først og fremst vært opptatt av 1600-tallets teater- og poesi-oppblomstring, men dette til tross: barokkens lesere dyrket også romanen. Derfor synes det noe paradoksalt at ettersom periodens forfattere produserte en litteratur som omfatter over 1200 romaner, er det i dag bare et fåtall som leses og huskes. For mange fremstår 1600-tallets litterære horisont som først og fremst poesiens og teatrets.

Det dreier seg om svært varierte romaner både når det gjelder form og tematikk, kanskje fordi romanen som genre ikke hadde en felles poetikk å forholde seg til. Den ble da heller ikke møtt med noen gunst hos de gjeldende normsettere. Dette er et særegent trekk ved genren: romanen trenger fritt spillerom for å utvikle seg, og denne friheten finner den i høy grad i barokken. Det er faktisk i denne perioden at romanen for første gang blir gjenstand for nyskapning og eksperimentering, og starter sin utvikling mot en form slik vi kjenner den igjen i vår tids romaner.<sup>1</sup> Til tross for mangfoldet, kan en likevel dele romangenren på det tidlige 1600-tallet inn i to hovedstrømninger. Den idealistiske romantradisjonen er klart den dominerende, med blant annet *L'Astrée* (1607-1625) av Honoré d'Urfé og de presise romanene av Mademoiselle de Scudéry (eksempelvis *Artamène ou le Grand Cyrus* og *Clélie, histoire romaine*) utgitt i Scarrons samtid. Disse romanene er inspirert av den klassiske epos-genren der de tragiske eller heroiske elementene er sentrale. På den andre siden finner en den realistiske, komiske

---

<sup>1</sup> En kan faktisk snakke om et slektskap mellom disse romanene, særlig med Scarrons roman, og den realistiske 1800-tallsromanen. Denne forbindelseslinjen er trukket opp av Gustave Régnier i *Le Roman réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle* (1914), Genève, Slatkine Reprints, 1971.

romantradisjonen, «les histoires comiques», som fungerer som et parodisk spill på den foregående. Charles Sorel introduserte genren med *Histoire comique de Francion* (1623-1633) og kalte sine verk for «antiromaner» snarere enn romaner, som en reaksjon mot de gjeldende romankonvensjonene. «Histoire comique»-tradisjonen fremstår som en anomali, en uregelmessighet, og ble av kritikerne gjerne plassert i litteraturens «cour des miracles». Det er tre hovedkjennetegn ved disse verkene. I den deformerte eller forvridde virkelighetsgjengivelsen presenteres verden med alle sine groteske aspekter, og alt og alle settes i et latterlig lys. Forfatterne inntar en holdning overfor virkeligheten som gir seg til kjenne som «un regard d'en bas» slik Jean Serroy uttrykker det i sin avhandling om genren.<sup>2</sup> Videre er parodien på romankonvensjonene helt sentral i denne tradisjonen; det er forfatterens strategi for å frigjøre seg fra den litterære kanon. Til sist er verkenes metatekstuelle dimensjon påtagelig. Dette kan sies å være et grep forfatterne tar i bruk for å legitimere helt eksplisitt sin parodiske strategi, eller rett og slett for å gjøre leseren bevisst på fiksjonen som en *tekstuell* virkelighet.

Scarron sidestiller dermed i tittelen *Le Roman comique*, to, for sin samtid, nærmest motstridende begreper. Den antitetiske tittelen er viktig for forståelsen av verket siden den anslår romanens plassering i forhold til sin litterære kontekst, men også dens overliggende struktur og tema. Scarron gjenopptar i sin roman et yndet *topos* i barokkens estetikk, nemlig forholdet illusjon - virkelighet, eller opposisjonen mellom forstillelsen, det tilsynelatende på den ene siden og det faktiske, reelle på den andre.

Romanen består av en hovedhandling, som utgjør godt under halvparten av romanen, selvbiografiske beretninger av hovedhandlingens personer og fire innskutte noveller som ikke har noen tilsynelatende forbindelse med hovedhandlingen utover det at de er fortalt av romanens personer. Det som skiller Scarrons verk fra de andre «histoires comiques» er at han, på samme tid som han forneker det «romaneske»<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Serroy har i sin doktoravhandling gitt en inngående analyse av denne tradisjonen, altså den komiske romantradisjonen i 1600-tallets Frankrike. Avhandlingen er utgitt med tittelen *Roman et réalité - les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Minard, 1981.

<sup>3</sup> I *Le Petit Robert* er «romanesque» gitt følgende betydning: «Qui offre les caractères traditionnels et particuliers du roman: poésie sentimentale, aventures extraordinaires.» Det er i denne betydningen jeg vil bruke begrepet «romanesk» som ikke figurerer i norske ordbøker.

gjennom parodien, lar det også få en viktig plass i sitt verk. Novellene der det typiske heroiske romanuniverset er representert, utgjør faktisk over en tredjedel av verket, og dette forklarer delvis hvorfor forfatteren ikke kaller verket sitt «histoire», men «roman».

Adjektivet «comique» fungerer som en interpretasjonsnøkkel til romanen og henspiller på forskjellige aspekter ved hovedhandlingen og ved romanen som helhet. Ikke bare annonserer adjektivet *effekten* som Scarron søker å oppnå hos sine lesere, men det indikerer i tillegg både romanens *form* og *innhold*. En kan derfor foreslå tre mulige oversettelser av romanens tittel som overfor leseren antyder forskjellige innfallsvinkler.

Den umiddelbare oversettelsen er «Den komiske romanen» som angir de komiske effektene ved parodi på datidens romankonvensjoner. I sin parodiske strategi tar Scarron i bruk de burleske grepene som han i sin samtid var kjent for. Han regnes da også for å være burleskens foregangsmann og mester i fransk litteratur med den ikke ubeskjedne omskrivningen av Vergils *Aeneiden*, som han rett og slett har gitt tittelen *Virgile travesti*, utgitt mellom 1648 og 1653. Videre introduserte Scarron burlesken på teaterscenen med blant annet komediene *Jodelet ou le Maître valet* (1645), *L'Héritier ridicule* (1649) og *Don Japhet d'Arménie* (1653). En definisjon av burlesken som litterært fenomen finner en allerede hos Charles Perrault i *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1697): «Le burlesque, qui est une espèce de ridicule, consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose avec son idée véritable.»<sup>4</sup> Burlesken er således nært knyttet til det sentrale fiksjon-virkelighetstemaet i barokklitteraturen generelt på grunn av det kontrastfylte og konfliktartede forholdet mellom forstillingen og væren. Burlesken utspiller sin effekt ved spenningen som oppstår mellom det en person gir seg ut for å være og det han egentlig er. Denne opposisjonen kan i tillegg innskriveres i burleskforfatterens prosjekt når det gjelder å skape et spenningsforhold mellom litteraturens form og innhold og derigjennom en dissonans innad i verket.

*Le Roman comique* er i burleskens perspektiv en roman som er konstruert over en forskyvning i forhold til den heroiske romanen: Scarron velger som helter en omstreifende teatergruppe og en liten og komisk advokat, Ragotin. Han plasserer deres eventyr i en provinsiell ramme og

---

<sup>4</sup> Utgaven det refereres til her, er utgitt av Hans Robert Jauss, München, Eidos Verlag, 1964, s.296.

forteller om deres liv og levnet i byen Le Mans. Dagliglivets trivialitet er et motstykke til de fantastiske eventyrene, det storslåtte, de edle heltene og de opphøyde følelsene i den tradisjonelle heroiske romanen der leseren føres inn i en fjern og illusorisk verden. Allerede romanens åpning er preget av den burleske tonen: «Le soleil avoit achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrappé le penchant du monde rouloit plus viste qu'il ne vouloit.»<sup>5</sup> Leseren blir umiddelbart presentert det «kosmiske» bildet, solvognens reise over himmelen, en typisk metafor i den overdådige, pompøse stilen i de heroiske romanene. Men Scarron drar leseren straks ned på jorden, også i bokstavelig forstand, når han i utviklingen av bildet beskriver hvordan solen formelig triller over verdens kant, og når han fortsetter som følger: «Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il estoit entre cinq et six [heures] quand une troupe de comédiens entra dans le Mans.» (532) Metaforenes dominerende plass i de heroiske romanene rokkes ved og mister dermed sin verdi. Scarron uttrykker også dette helt eksplisitt i en av komediene sine der han legger i munnen på hovedpersonen i aller første akt: «Car assez rarement mon discours j'humanise; / Mais pour vous aujourd'huy je démetaphorise / (Démetaphoriser, c'est parler bassement);»<sup>6</sup> *Le Roman comique* er i dette perspektivet en roman som «demetaforiserer» den heroiske romanen. Når Scarron introduserer skuespilleren La Rancune i samme kapittel, sier han:

Il portoit sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courboit un peu en marchant, on l'eust pris de loing pour une grosse Tortue qui marchoit sur les jambes de derrière. Quelque Critique murmurerait de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une Tortue à un homme; mais j'entens parler des grandes Tortues qui se trouve dans les Indes, et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité.

(533)

De fleste av romanens hovedpersoner er skuespillere, og handlingen dreier seg hovedsakelig om deres forsøk på å spille teater for sine tilskuere. En kan som en følge av dette også oversette tittelen til «Skuespillerromanen». Motivet, altså en *omstreifende* skuespillertrupp, kan

---

<sup>5</sup> Jeg henviser til Adam Antoinés utgave av Scarrons roman i Pléiade-serien, *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1958, s. 532. Sidetallene vil heretter indikeres i parenteser.

<sup>6</sup> *Don Japhet d'Arménie*, utgave etablert av Robert Garapon, Paris, Didier, 1967, versene 77-79, s. 11.

knyttet til den pikareske romanen, og videre gjenspeile en økende interesse for nettopp skuespillere, til tross for deres lave sosiale status. 1600-tallet er da også først og fremst teatrets århundre. Siden teatret selv gjerne utgjør barokkens referanseramme, blir skuespillere hyppig brukt som hovedpersoner, som for eksempel i *La Comédie des comédiens* (1634) av Georges de Scudéry, i *L'Illusion comique* (1636) av Coreille eller i *Le véritable Saint Genest* (1646) av Rotrou. Som i disse skuespillene, blir leseren i *Le Roman comique* presentert for teatrets magiske verden. Romanen kan imidlertid også leses som en realistisk og detaljert dokumentar om teaterverdenen og ikke minst om skuespillernes status i datidens samfunn. En har ofte hevdet at Scarron i denne forbindelse faktisk er forgjengeren til den moderne realismen. Men det dreier seg her, vel og merke, om en burlesk «realisme» som gjengir den *deformerte* virkeligheten, det vil si det uoverensstemmende og kaotiske ved verden.

Siden romanen er sterkt knyttet opp om de komiske elementene og deres effekt overfor leserne og videre siden dens hovedpersoner utgjør en teatergruppe, reflekterer tittelen også et aspekt ved romanen som gjør at den like gjerne kan oversettes til «Teaterromanen» eller «Komedieromanen». En snakker gjerne om en «comédie romancée»<sup>7</sup>, en komedie i romanform, i forbindelse med *Le Roman comique*. Adjektivet «comique» blir på 1600-tallet brukt synonymt med alt det som har med teater å gjøre og ikke bare med det som er relatert til komediegenren. Den leksikalske verdien av uttrykkene «vie comique», «habit comique» slik de er brukt i romanen, blir dermed teaterliv, teaterkostyme osv. Romanen baserer seg da heller ikke på eposets heroisme slik mange av de andre romanene gjorde, men snarere på teatrets komediegenre. I motsetning til «les histoires tragiques» eller til de idealistiske romanene der personene tilhører adelen, er persongalleriet i *Le Roman comique* først og fremst hentet fra det midlere borgerskapet eller fra lavere sosiale lag. Personene settes inn i situasjoner som hører dagliglivet til, og videre i en tids- og stedsramme som er nært knyttet opp til lesernes. Også på denne måten kan *Le Roman comique* regnes for å være en burlesk versjon av den heroiske romanen.

*Le Roman comique* fungerer nærmest som en forlengelse av Scarrons teaterverden og inneholder mange teatereffekter: det er det spekta-

---

<sup>7</sup> Uttrykket låner jeg fra Jean Serroy. Om Scarrons verk sier han blant annet det er «une comédie romancée, mise en forme romanesque, mais conservant toutes les règles du genre [de la comédie].», *op. cit.*, s. 507.

kulære, det dramatiske og det visuelle som står i sentrum. Teatret er først og fremst handlingens sted, og dette synes å gjelde for romanen til Scarron: den ene dramatiske hendelsen avløser den andre i raskt tempo. Dette gjør intrigen svært komplisert i og med at episodene ikke synes å ta hensyn til hendelsesforløpets enhet slik kravet var i det klassiske teatret. Romanen inneholder dertil en imponerende samling av slør, masker og kostymer, altså forklodninger, ikke bare på hovedhandlingens nivå, men også i de selvbiografiske beretningene og i de innskutte novellene. Videre er *Le Roman comique* en svært «støyende» roman. Lyden, bevegelsen og det visuelle, er kanskje teatrets fortrinn overfor de andre litterære genrene. Disse trekkene er sentrale i romanen til Scarron: kakafonien er overalt og har sin betydning for handlingens gang, samtidig som den trekker både romanpersonenes, men også lesernes oppmerksomhet på avveier, bort fra hovedintrigen. Det er det prangende og livlige som preger romanuniversets stemning, men også verkets tone som sådan. Dette er et grep som periodens forfattere gjerne tar i bruk for å fremheve vitaliteten ved det de forsøker å fremstille. Også i dette perspektivet uttrykker Scarron umuligheten av å skille det dramatiske fra det episke, og *Le Roman comique* skriver seg således inn i barokkens tendens til blanding av forskjellige genre eller former i ett og samme verk.

«Den komiske romanen», «Skuespillerromanen» eller «Komedie-romanen» - alle disse titlene vitner om den underholdningsverdien barokkforfatterne ønsket å skape i sine verk. For barokkforfatteren var det å underholde ensbetydende med å skape *variasjon* og *mangfold*.<sup>8</sup> Effektene har en maksimal betydning i barokkens estetikk, og forfatterne tar gjerne i bruk alle de instrumenter de har til disposisjon for å forbløffe leseren.

En venter seg allerede i romanens åpning når skuespillerne ankommer byen Le Mans, *underholdning*, og det gjør også innbyggerne i denne byen. Men for det første er skuespillerne sjelden samlet, selv ikke når de kommer til byen, og videre blir skuespillerinnene, Mlle de l'Estoille og Angélique (datteren til Mlle de la Caverne), i tur og orden bortført. De øvrige skuespillerne, Le Destin, romanens helt, Léandre og La Rancune

---

<sup>8</sup> Wilfried Floeck trekker frem disse to begrepene som han sammen med frihetsaspektet betegner som grunnleggende sider ved barokkens estetikk, jfr. *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, «Biblio 17», Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen, 1989.



kaster seg dermed ut i jakten på skuespillerinnene. Intrigens handlingsforløp blir imidlertid, likesom fremførelsene av skuespillene, hele tiden avbrutt av viderverdighetene knyttet til byens befolkning, og da i særdeleshet Ragotin som omtales som: «un petit homme veuf d'une petite femme, qui avoit une petite charge dans une petite juridiction voisine» (551). Ragotin er en heroisk helt med negativt fortegn - det vil si en burlesk helt. Det er nesten alltid han som står i sentrum for de burleske episodene som hele tiden avbryter enten fremførelsene av skuespillene eller jakten på skuespillerinnene. Han gjør alt han kan for å gjøre seg til en hovedperson, og det er om å gjøre for ham å vinne skuespillerinnenens gunst, men han må gang på gang tåle å bli utelukket fra det gode selskap. Hovedhandlingen består derfor av et mylder av episoder eller av konflikter som stadig avbryter intrigen og forhindrer at den avanserer.

Også romanens selvbiografiske beretninger bryter den lineære progresjonen. Disse har sine røtter i den spanske pikareskromanen, der stadig nye illusjoner dannes ved hjelp av - og i - en annen illusjon. Skuespillerne skaper fiksjon av sin fortid, men det er først og fremst historien til Destin som får plass i romanens økonomi. Den har da også en direkte forbindelse til hovedhandlingen: skuespilleren forteller om sin tragiske og skjebnesvangre barndom og ungdom og forklarer likeledes hvorfor han er blitt skuespiller. Han og hans elskede, skuespillerinnen l'Estoille, begge *antagelig* av adelig herkomst, er forfulgt av fiender og må skjule sin identitet ved teaterkostymer; de er i tillegg blitt frastjålet alt de eide ved et overfall i Paris. Det viser seg først på slutten av romanen at overfallsmannen er skuespillernes vert i Le Mans, nemlig La Rappinière, og at mennene som har bortført skuespillerinnene er de samme fiendene som Destin stadig frykter. Romanens hovedhandling spinner altså om to akser: det er Destins fortid og bortføringen av skuespillerinnene - to hendelsesforløp som er nært knyttet sammen - og dernest Ragotins handlinger som gang på gang fører til at han faller i unåde både hos skuespillerne, men også hos befolkningen i Le Mans.

De fire innskutte novellene har Scarron hentet fra den spanske «novela»-tradisjonen. Disse bærer de typiske romaneske titlene «Histoire de l'Amante invisible», «A trompeur, trompeur et demy», «Les deux frères rivaux» og «Le juge de sa propre cause». Novellene har det til felles at de illustrerer, på hver sin måte, den heroiske lidenskapelige og opphøyde kjærligheten mellom heltmodige adelsmenn og vakre, dydige kvinner. I

hver av novellene forsøker den ene å sette den andres troskapet på prøve ved hjelp av forkledninger. Det finnes ingen logisk innsettelse av disse novellene, utover det at det er romanens personer som forteller dem; Ragotin og to av romanens bipersoner. Novellenes heroiske univers står i sterk kontrast til hovedhandlingens middelmådige hverdagsliv. Mellom disse to universene finner en imidlertid den verden som er representert i Destins stadig avbrutte beretning: det dreier seg om en verden som både er edel og vulgær på samme tid. Denne verden tjener på den måten som et slags bindeledd mellom det heroiske og det burleske universet, og en kan derfor omtale den som en «romanesk» realitet. Novellene representerer det lykkelige, det heroiske; den selvbiografiske beretningen til Destin inneholder en blanding av det tragiske ved alle farene han utsettes for, men også det heroiske - han redder for eksempel livet til sin adelige venn, Verville, under krigføringen i Italia. I hovedhandlingen derimot, er det først og fremst det komiske som står i sentrum.

*Le Roman comique* er altså komponert over tre forskjellige narrative plan: det er hovedhandlingen, de selvbiografiske beretningene der skuespillerne forteller om sin fortid; og til slutt de fire innskutte novellene, fortalt av tre av teatergruppens tilskuere. Disse komponentene gir romanen et preg av mangfoldighet og vitner om en trang til å utfolde seg utover de faste formene eller genrene. Barokkverket forankrer seg ikke i én form, men beveger seg over dens grenser. Romanen inneholder et mylder av fortellinger som i første omgang ikke har noen innbyrdes sammenheng. Den bærer nesten preg av å være en ansamling av tilsynelatende uforenelige enheter.<sup>9</sup> Forholdet mellom disse svært forskjellige enhetene eller komponentene *Le Roman comique* består av, utgjør imidlertid en *kompleks* helhet. Dette er ifølge Gérard Genette selveste strategien til barokkverket: «*Diviser (partager) pour unir, c'est la formule de l'ordre baroque*»<sup>10</sup>. Kontrastene og de antitetiske elementene bringes sammen ved hjelp av *analogier*.

Novellene kan virke som rene «romaneske» dekorasjoner til hovedhandlingens burleske univers. I barokken blir dekorasjonen like viktig

---

<sup>9</sup> En god illustrasjon på barokkverkets komplekse enhet mener jeg at en finner i portrettene til den italienske maleren Arcimboldo som består av samlinger av forskjellige, men likevel analoge bilder. Disse utgjør en helhet som blir tydeligere jo større avstand det er mellom bildet og betrakteren.

<sup>10</sup> «L'Or tombe sous le fer», in *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966, s.38.

som det som dekorerer - formen blir like viktig som innholdet - og en konsekvens av dette, for romanens vedkommende, er at en tekst omfavner en annen og således skaper en dybdestruktur. En finner en parallell til dette i skuespillets teater-i-teater-effekt. Den tekstuelle mekanismen i *Le Roman comique* er styrt av repetisjoner og gjenopptagelse av temaer og scener som er beslektet. Først og fremst ser en paralleller mellom novellenes univers og Destin fortidige liv i de selvbiografiske beretningene: det er den samme strukturen, den samme intrigen og samme type personer. For eksempel har novellen med tittelen «Les deux frères rivaux» sin parallell i historien om de to brødrene, Verville og Saint-Far, som Destin vokser opp sammen med.

En får inntrykk av at det hele tiden er den samme handlingen som går igjen, men med forskjellig bakgrunn - den heroiske, fantastiske bakgrunnen i novellene og den hverdagslige, komiske, burleske i hovedhandlingen. Hendelsene på alle de tre narrative planene er utsatt for en smitteeffekt og har en fellesnevner: det er forkledningen. Romanens konflikter er innenfor hver av de tre komponentene knyttet til dobbeltheten tilsløring/avsløring. Intrigenes gang går fra tilsløring til avsløring, og blir med alle forvekslingene svært kompliserte; i hovedhandlingen blir stadig feil skuespillerinne bortført; i de selvbiografiske beretningene tar for eksempel Destin en adelig kvinne for å være en tjener, og i novellene blir en av landets vakreste kvinne tatt for å være mann bare ved at hun ikler seg mannskler, og også her utgjør bortføringene en viktig del av intrigen. Personene er maskerte for å unnsnippe fiender eller for å oppnå gunst hos sin elskede. Men alle blir lurt i romanens univers: kvaksalveren, «L'Opérateur» - en av de mange bipersonene som plutselig dukker opp i hovedhandlingens univers - selger sine remedier til de naive innbyggerne i Le Mans; tjenerne stjeler fra sine overordnede; La Rappinière, verten og selveste beskytteren til skuespillerne i Le Mans, symboliserer selve hykleriet i verden, siden det viser seg at han er en av overfallsmennene til Destin. Fellen, forkledningen eller løgnen utgjør i det hele tatt romanens lov - både i hovedhandlingen, såvel som i novellene og i de selvbiografiske beretningene. Ragotin, som bidrar med den første novellen i romanen, utgir seg for å være dens forfatter. Han blir derimot raskt avslørt: boken der han har funnet novellen, stikker opp av jakkelommen hans. Slik blir til og med litteraturen selv gjenstand for tyveri.

En kan si at de tilsynelatende svært forskjellige komponentene i *Le Roman comique* utgjør et kompleks hele ved analoge trekk på grunn av alle parallellene en kan trekke opp mellom dem. Henri Coulet sier også i kapittelet om *Le Roman comique* i verket *Le Roman jusqu'à la Révolution* at romanens tilsynelatende mangel på sammenheng skjuler en dypereliggende sammenheng, og videre at dette er et typisk trekk ved barokkens estetikk. Han hevder blant annet at:

l'intérêt passe de l'histoire sentimentale du Destin à une disgrâce grotesque de Ragotin, mais c'est le même intérêt, parce que Verville et Saldagne, Léandre et Destin, Ragotin et la Baguenodière sont embarqués pour une même aventure et habitants d'un même univers. Cette cohérence profonde d'un récit en apparence incohérent vient du caractère ambivalent de la nature baroque et de la sûreté avec laquelle Scarron l'a appréhendée.<sup>11</sup>

Kritikken har nesten utelukkende de siste årene vært opptatt av om det finnes en orden og enhet i *Le Roman comique* for derigjennom å lese romanen i lys av klassisismens estetiske idealer. I enkelte analytikers argumentasjon er det en tendens til å glemme at det enhetlige har sin funksjon og rolle også i barokkverket. Jean Rousset nevner nettopp det enhetlige når han trekker metamorfosen frem som ett av de mest karakteristiske trekkene ved barokkverket som for ham utgjør en «unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose».<sup>12</sup> Den barokke enheten befinner seg på et dypereliggende plan, og i de øvre lagene er det kaoset som herjer og som er dominerende. Det er det usammenhengende, fragmenterte og kaotiske som utgjør den umiddelbare estetiske verdien i romanen til Scarron.

Barokkverkets ofte kontrastfylte enheter blir gjerne presentert i en stadig bevegelse. Ikke nok med at leseren stadig må bevege seg fra det ene narrative universet til det andre, men alt og alle i romanen er i bevegelse, og ingenting synes å være på sin rette plass. En altomfattende *atomisering*, styrt av prinsippene om mangfoldighet, brudd og bevegelse, synes å gjøre seg gjeldende i *Le Roman comique*. En kan i denne forbindelse trekke inn filosofien til en av Scarrons nære venner, nemlig filosofen Pierre Gassendi (1595-1655). Scarron gikk en stund med planer om å oversette Gassendis moralske verk fra latin til fransk. De tilhørte

---

<sup>11</sup> *Le Roman jusqu'à la Révolution*, bind 1, Paris, Armand Colin, 1967, s. 207.

<sup>12</sup> *La littérature baroque de l'âge baroque en France - Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, s. 181.

begge to det intellektuelle libertinermiljøet i Frankrike i løpet av første del av 1600-tallet. Gassendi assosieres gjerne med polemikken han førte med Descartes men også med angrepet hans på aristotelismen. Han hevdet at det er umulig å oppnå annen viten enn viten om det tilsynelatende, og avviste dermed ideen om en universell og suveren fornuft. I *Le Roman comique* ser en et lignende verdenssyn ved at leseren ofte må nøye seg med antagelser, det vil si hypoteser om handlingens gang og om hovedpersonenes opprinnelse. Dessuten får en i romanen enkelte ganger flere versjoner av samme hendelse, som om det ikke var mulig å trekke noen endelige konklusjoner. Gassendis filosofi er influert av Bruno og uttrykker et forsvar for Galileis teser. Sentralt i filosofien hans står atomlæren, altså ideen om at verdens materie består av atomer som er i en evig bevegelse. Verden, som er styrt av tilfeldigheter ved atomenes stadige sirkulasjon, har ikke sentrum, og den er preget av det han kaller «le flux de vie», livsstrømmen.

Denne livsstrømmen eller atomiseringen gjør seg gjeldende på nær sagt alle plan i *Le Roman comique*. Romanens form bærer allerede preg av dette: ikke bare ved de forskjellige narrative komponentene, men også ved inndelingen av romanen i svært korte kapitler (noen av dem er på knappe to sider!), og dette forsterker dens episodiske og fragmenterte karakter.

Romanens handling er så og si sprengt i mangfoldige småkonflikter som utelukker enhver lineær narrativ progresjon. Mangelen på koordinering av disse mangfoldige episodene er påtagelig. Romanen er derfor i høy grad preget av kaos og mangel på autoritet. Denne mangelen på orden kan kanskje reflektere den generelle mangelen på autoritet i en verden der den sosiale enhet og struktur føles tapt. Den historiske kontekst som Scarrons verk er skapt i, nemlig under og rett etter Frondenes opprør mot kongemakten, synes å spille en avgjørende rolle for forfatterskapet til Scarron. Han skrev da også pamfletter mot Mazarin som i 1651 ble utgitt med tittelen *La Mazarinade*. Alle de sentrale personene i romanens univers er stadig på vei fra det ene stedet til det andre, på flukt fra hverandre eller på jakt etter hverandre, både i nåtiden og i fortiden da det viser seg at nesten alle har en forbindelse med hverandre. Mennene Destin forfølger i jakten på skuespillerinnene viser seg å være de samme som mennene han er på flukt fra.

Men det er ikke bare romanens personer som er i bevegelse, også dens gjenstander er i stadig sirkulasjon: gjenstandene såsom klær, portrett

eller penger befinner seg alltid i gale hender; enten blir de stjålet som eiendelene til Destin og l'Estoille blir det av La Rappinière, eller så er de lånt. Et eksempel på dette er når skuespillerne skal fremføre et teaterstykke for første gang, men mangler kostymer. La Rappinière låner dem noen klær som tilhører to tjenere. De sistnevnte blir rasende når de oppdager at skuespillerne som spiller i lånte klær, har stjålet klærne deres. Skuespillet må avbrytes på grunn av slåsskampen som dermed utløses, og det hele ender, som så mange av de andre burleske episodene, i «mille coups de poings». Det kan i denne sammenheng være interessant å trekke frem betydningen av klær og kostymer, altså *fremtoningene*, i det syttende århundre. Rolle- og klesbyttene i *Le Roman comique* viser oppløsningen av de sosiale strukturene, og valget av nettopp skuespillere er på denne bakgrunn heller ikke tilfeldig. De er av en såkalt *hybrid* karakter og kan ikle seg hvilken som helst rolle ved å stadig skifte kostyme. Deres privilegium er nettopp å tre inn og ut av roller, og de har således en utpreget *tvetydig* identitet ved alle maske-skiftene. Skuespillerne befinner seg utenfor de sosiale strukturene, også ved at de utgjør en *omstreifende* «størrelse» og beveger seg på tvers av de sosiale skillene.

Som episodenes innordning ofte er tilfeldig, så er også møtene mellom personene preget av tilfeldighet, som atomene i Gassendis verdenssyn. Så sier også en av novellenes personer helt eksplisitt at «le hazard est maistre de toutes choses et prend souvent plaisir à confondre nos raisonnemens par des succez les moins attendus.» (746). Tilfeldighetene er viktige for overraskelsene - både overfor romanens personer som stadig blir overfalt, men også overfor leseren.

Det gåtefulle er et annet strategisk element Scarron bruker for å skape spenning. Leseren får for eksempel aldri vite med sikkerhet opphavet til Le Destin eller til Mlle de l'Estoille, og må ofte, også på grunn av forkledningene, spørre seg selv: hvem er hvem? Romanen synes dermed å ha et detektivplott. Mange av konfliktene forblir imidlertid uløste ved romanens slutt. Det dreier seg om et ufullført verk fra Scarrons hånd.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Scarron døde før han fikk fullført sitt verk. Samtidige og senere forfattere har imidlertid forsøkt å gi en avsluttende, konkluderende del. Det dreier seg om følgende fortsettelser: *Suite* antagelig skrevet av Offrey (1663) som til og med har fått sin plass i Pléiade-utgaven av *Le Roman comique*, *La Suite du Roman comique* til Préchac (1679), *Ragotin ou Le Roman comique* til Champmeslé og La Fontaine (1684), *Le Roman comique mis en vers* til Tellier d'Orvilliers (1733), *Suite et conclusion du Roman comique* til M.D.L. (1771) og endelig *Conclusion* skrevet av

Slutten på romanens hovedhandling og løsningen på alle gåtene forblir åpne i motsetning til novellene som ender i oppklaringer av konfliktene de har bygget opp. Det viser likefullt at det ikke er konfliktenes *løsning* som er viktig for Scarron, men heller deres fremsettelse og kompleksitet. Løsningen, tingenes orden lar vente på seg, i mellomtiden er det sirkulasjonen, forvekslingene og tilfeldighetene som styrer, akkurat som i komedien.

Romanens fremstillingskilde utsettes også for en «atomisering» i den forstand at romanen er preget av et diskursmangfold. Mange stemmer er til stede på samme tid og kjemper om sin plass: først ved at ordet overlates til romanpersonene selv, i de selvbiografiske beretningene og i novellene. Men fortelleren insisterer gjerne på at det er *han* som gjengir novellene: «Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourray conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moy.» (552). I *Le Roman comique* er fortellerens bevissthet om sin autoritet over det han forteller gjennomgående, og han lar sjelden en anledning gå fra seg til å kommentere nærmere handlingens eller narrasjonens gang.

Fortelleren iscenesetter seg som spillets herre, men hele tiden med forskjellige masker: enten omtaler han seg selv i tredjeperson som i slutten av første kapittel: «..., l'Auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il diroit dans le second Chapitre» (534), men oftest dukker han opp i førsteperson, som kronikør av en virkelighet *andre* har fortalt ham, eller som en tilskuer til begivenhetene. Særlig trer han frem i de mange digresjonene der han innrømmer sin uvitenhet, og uttrykker en tvilende holdning til sannhetsgehalten i det han forteller. Andre steder derimot kommer han med detaljer for troverdighetens skyld og dertil med kommentarer om selve romanens tilblivelse eller om annen litteratur. Med kommentarene synes forfatteren å være bekymret for reaksjonen hos sine lesere. Han vet at han kan bli avbrutt når som helst, slik som romanens hovedpersoner, skuespillerne, blir det -både på scenen og i de fortrolige samtalene de har med hverandre. Den viktigste funksjonen fortelleren har, som iscenesetter av romanens hendelser, er å underholde. Denne funksjonen er han fullstendig klar over når han sier: «Il y a bien d'autres choses à dire sur ce sujet; mais il faut les mesnager,

---

Louis Barré så sent som i 1858. Disse fortsettelsene som jo må sies å utgjøre en særdeles *aktiv* resepsjon av verket til Scarron, vitner om dens enorme suksess.

et les placer en divers endroits de mon livre pour diversifier» (551). Perspektivet forflyttes dermed til stadighet og innebærer en bevegelse, ved at ordet, romanens stemme, går på rundgang fra den ene fortellerinstans til den andre, akkurat som sirkulasjonen av gjenstandene og romanpersonene. Dette kan uttrykke barokkens bevissthet om det umulige ved å stenge betydningen inn i én form. Det ustabile ved diskursen kan finne sin forklaring i menneskets følelse av mangel på stabilitet i verden som stadig er i forandring, bevegelse.

Kommentarene til tilblivelsesprosessen utgjør et konstituerende element i romanen: «...un Chapitre attire l'autre...je fais dans mon Livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foy.» (575). Denne demystifiseringen av den poetiske inspirasjonen springer ut av det som kanskje er ett av de mest markante trekkene ved barokkromanens estetikk: synet på litteraturen som *prosess*, og ikke som resultat. Barokkromanen blir dermed en roman om sin egen tilblivelse, og dens «mimesis» blir mer en fremstilling av *tekstens* virkelighet enn av virkeligheten til dens lesere. Dette utgjør en inversjon av Narsissus-myten: litteraturen betrakter seg selv og ler av sin effekt gjennom parodi.

Det ambivalente forholdet mellom illusjonen eller fiksjonen, og virkeligheten, eller mellom det reelle og det tilsynelatende er som tidligere nevnt et vedvarende tema i barokken. Denne motsetningen utgjør den antitetiske eller dynamiske strukturen i *Le Roman comique*. Romanen er konstruert ut i fra en hel serie opposisjoner som bygger opp om dette hovedtemaet. Det er først forholdet «roman» og «comique» som angir de forskjellige narrative universene som er representert: på den ene siden novellenes heroiske, romaneske univers som fremstilles inne i romanen som illusjon, og på den andre siden finner en hovedhandlingens komiske, burleske univers som fortelleren fremstiller som virkelighet, men som tidligere påpekt, snarere er en deformert virkelighet. Som et slags overgangsstadium mellom disse har en den «romaneske» realiteten ved Destins fortid; den er romanesk fordi han derigjennom fiksjonaliserer seg selv og også fordi denne realiteten har mange likhetstrekk med novellenes verden.

Det romaneske og det komiske universet som uttrykker to tilsynelatende uforenelige holdninger eller stiler, den heroiske, romaneske og den komiske, burleske kan overføres på romanens dypere liggende plan, nemlig den vedvarende spenningen mellom den autentiske, faktiske



identiteten, «être», og dens falske pendant, «paraître» til romanens aktører og videre deres tvetydige forhold til hverandre. For det er distansen mellom det reelle og det tilsynelatende, som utgjør intrigenes eller snarere intrigenes utvikling - både når det gjelder hovedhandling, noveller, såvel som selvbiografiske beretninger. Alle er på jakt etter enten sitt egentlige jeg eller sitt forestilte jeg. Ved hjelp av forkledningene fremstiller personene seg for noe de ikke er, og intrigenes mål er å avsløre de falske identitetene. I hovedhandlingen, som fremstilles som virkelighet, dreier det seg om en spenning mellom to grupper: på den ene siden har en skuespillerne - personer hvis hovedprosjekt er å spille roller, det vil si å fremstille seg som noe de ikke er: de kan være hvem som helst, og kan således ha både en burlesk og en heroisk karakter. På den andre siden, skuespillernes motstykke, det vil si deres tilskuere, har en borgerne av Le Mans: de fremstiller seg selv hovedsakelig slik de virkelig er. Denne polariteten gjenspeiles også innenfor hver av disse gruppene. Noen av skuespillerne er det av yrke - de er *autentiske* skuespillere. De øvrige derimot utgir seg enten eksplisitt eller implisitt for å være av adelig herkomst (leseren vet ingenting med sikkerhet, selv ikke ved romanens slutt). Deres skuespilleridentitet blir et medium de benytter seg av for å oppnå et mål. Når det så gjelder borgerne av Le Mans: de aller fleste gir seg til kjenne i deres reelle identitet, men Ragotin forsøker - uten hell, selvfølgelig! - å være noe han ikke er. Så er da også de komiske effektene ved burlesken nettopp avgrunnen som dannes mellom det en person ønsker å være - «le paraître» - og det denne er i virkeligheten - «l'être». La Rappinière spiller en uskyldig vert, mens han egentlig er en av romanens skurker.

Det er likevel bare de som spiller, de som fremtrer som noe de ikke er, som befinner seg i begivenhetenes sentrum og som derfor får handlingen til å skride fremover. Spillet gjør at handlingen avanserer. «Etre-paraître»-strukturen kommer også frem i intrigenes gang fra tilsløring og videre til konfliktens løsning, til avsløringen. Men i løpet av denne prosessen er det forkledningenes illusjon som vies oppmerksomhet, og som har forrang i forhold til det reelle som forblir i kulissene.

Det stadig tilbakevendende bevegelsesprinsippet i barokklitteraturen fører til at enhver skjematisk på et eller annet punkt ugyldiggjøres. Perspektivene flerfoldiggjøres i takt med at forfatteren eller fortelleren hele tiden forflytter seg i forhold til det han forteller. Dette perspektivmangfoldet fører til et prismespill når det gjelder hva som

presenteres som virkelig og hva som presenteres som fiksjon. Et komplekst nettverk av kryssreferanser mellom planene utvikler seg: fiksjonen speiler seg i virkeligheten og virkeligheten i fiksjonen. Fortelleren kan gjerne avbryte novellene som er fortalt av romanuniversets rolleinnhavere, for å komme med tilleggsopplysninger:

On dira icy de quoy je me mesle; vrayment on en verra bien d'autres. Sçache le sot qui s'en scandalise que tout homme est sot en ce bas monde, aussi bien que menteur, les uns plus et les autres moins; et moy qui vous parle, peut-estre plus sot que les autres, quoy que j'aye plus de franchise à l'avoüer, et que mon livre n'estant qu'un ramas de sottises, j'espere que chaque sot y trouvera un petit caractère de ce qu'il est, s'il n'est pas trop aveuglé de l'amour-propre. (552-553)

I hovedhandlingen dukker forfatteren stadig opp i kulissene for å minne oss om at det er en *roman* vi er i ferd med å lese, samtidig som han er opptatt av å gjengi hendelsesforløpet så detaljert og eksakt som mulig. Romanen får dermed en tvetydig status: på den ene siden som virkelighetskonstruksjon, på den andre siden som en dekonstruksjon av denne. Konsekvensen av dette er at planene stadig forskyves; de går i hverandre, og en vet til slutt ikke hva som presenteres som virkelig og hva som presenteres som fiksjon. Dette understreker samtidig det tveydige, det gåtefulle ved verden som barokkverket forsøker å representere. Det finnes ingen klare skiller mellom fiksjon og virkelighet, og dette er helt eksplisitt uttrykt i en av romanens noveller: «tu sçais bien qu'il y a des choses fausses qui ont quelque fois plus d'apparence de vérité que la vérité mesme et qu'elle se découvre toûjours avec le temps.» (793). Grunnsetningen i *Le Roman comique* kan derfor formuleres som følgende: «l'être», virkeligheten, seirer til slutt over «le paraître», illusjonen.

Ikke bare blir tilskuerne, det vil si innbyggerne i Le Mans, aktører eller «skuespillere» i den romanen som kan kalles «Komedieromanen» ved at de avbryter skuespillene, bryter inn i handlingens gang, blander seg og lever sammen med skuespillerne, men også *leserne* blir iscenesatt ved de mangfoldige og eksplisitte henvendelsene fra fortellerens side. Dette kan ses i sammenheng med barokkteatrets opphevelse av skillet mellom skuespiller og tilskuer som gjenspeiler noe helt grunnleggende når det gjelder identitetskrisen i barokken: siden verden oppfattes som ustabil, fragmentert og kaotisk, blir mangelen på fast holdepunkt prekær for mennesket, og det søker tilflukt i illusjonen. Mennesket har dermed en tendens til å gjemme seg eller fortape seg i det tilsynelatende. Virke-

ligheten er preget av blandingen av det tragiske og det komiske, det heroiske og det burleske - ja, i det hele tatt av det dramatiske og spektakulære. De innskutte novellene og de mangfoldige episodene i hovedhandlingen kan således speile det mylderet som preger verden. De uttrykker altså ikke bare bevegelse og forvandling som litterær struktur, men også forskjellige aspekt ved menneskets tilværelse.

I barokkens estetikk blir verdens scene likestilt med teaterets, og det finnes ingen åpenbare skiller mellom disse: virkeligheten er bare tilsynelatende, illusorisk - i likhet med teatret, fiksjonen. Dette kan ses i sammenheng med den historiske konteksten, religionskrigene og borgerkrigene som herjet, men også andre store omveltninger som skjedde på 1600-tallet. På bakgrunn av virkelighetens dramatiske hendelsesforløp og datidens teaters veldige oppblomstring hevder Jean-Jacques Demorest at « ... la société au XVII<sup>e</sup> siècle est autant, sinon plus, le reflet du théâtre que le théâtre n'est le reflet de la société.»<sup>14</sup> Verden blir i *Le Roman comique* fremstilt som en komedie der hendelsene bindes sammen av tilfeldighetene, der alt er snudd på hodet, og der alt og alle har sin komiske effekt. Ikke minst blir litteraturen gjenstand for en «karnevalisering» gjennom parodien og ved blandingen av flerfoldige stiler og stemmer. Leseren blir dratt inn i spillet, som tilskueren blir det i karnevalet, og likestilles med romanens aktører. Dette gjør at romanen, som i utgangspunktet fremstiller en teaterscene, forvandles til et karneval på grunn av alle de innfallsvinkler den tilbyr leseren som ikke lenger kan innta en avgrenset, distansert skueplass. Barokkens helt, i motsetning til renessansens, er i følge Jean-François Maillard, aktiv.<sup>15</sup> Slik blir selv leseren en aktiv helt i *Le Roman comique* og må i stor grad bidra til å skape mening i teksten.

*Le Roman comique* er altså en roman der både mangfold og bevegelse utgjør dens grunnleggende prinsipper. *Mangfoldet* ser en først og fremst på grunn av genreblanding: romanen arrangerer en hovedhandlings mangfoldige konflikter sammen med noveller og selvbiografiske fortellinger. Dette innebærer et diskursmangfold som fører til en *bevegelse* fra det ene perspektivet til det andre. Blanding av både den tragiske, heroiske, komiske og burleske stilen, mangelen på løsning av

---

<sup>14</sup> Sitatet er hentet fra artikkelen «Une Notion théâtrale de l'existence» i *L'Esprit créateur*, vol.XI, no. 2, 1971, Lawrence, Kansas.

<sup>15</sup> Maillard behandler temaet i *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640) - Le même et l'autre*, Paris, A.G. Nizet, 1973.

konfliktene, de innskutte spanske novellene, forfatterkommentarene, spill på romankonvensjonene, og spill på hendelsenes status som løgn eller som sannhet: alle disse trekkene er et uttrykk for den ambivalente, fragmenterte virkeligheten slik den ble opplevd av individet i barokken. Ikke minst krever disse trekkene eller prinsippene av leseren både bevegelse og aktivitet, såsom mennesket må tre inn i illusjonen og skape sin eksistens på verdens scene.

# EN TILSTANDSRAPPORT OM ET DIKTERLIV - IVEVET ENKELTE PERSONLIGE BETRAKTNINGER. «ALFRED DE VIGNY - CONNU, MÉCONNU, INCONNU»

**Lillian Blix Vesterkjær**

Titelen er ikke min egen. Det var titelen på det siste av flere «colloques» som i løpet av 1997 ble arrangert i Frankrike for å markere 200-års jubileet for Alfred de Vigny (1797-1863); dette siste ble arrangert på Sorbonne i Paris 22. november 1997.

Tidligere hadde Vigny-forskere og Vigny-entusiaster vært samlet flere ganger i løpet av året, blant annet i Bordeaux, på Université Michel de Montaigne, for over to hele dager i slutten av april å belyse én spesiell side av hans litterære verk: «Vigny a deux cents ans: un souffle dramatique», og i Montpellier, på Université Paul Valéry, for å drøfte «Vigny - Romantisme et Vérité».

Det først nevnte, men sist arrangerte av disse «colloques» («Alfred de Vigny - connu, méconnu, inconnu»), var en verdig og tungtveiende del av avslutningen på Vigny-året. Ikke bare fordi René Pomeau, president for Institut de France (sammenslutningen av de 5 akademier, hvorav Académie française er det ene), åpnet seminaret eller fordi Madeleine Ambrière, leder for «Centre de recherche Correspondances, Mémoires et Journaux intimes - XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, Université de Paris- Sorbonne», ledet seansen; men også på grunn av de mange spennende innlegg av deltagende forskere fra universiteter utenom Paris og fra land utenom Frankrike.

For de som ikke kjenner Madeleine Ambrière, er en liten presentasjon av henne nødvendig. I mere enn 40 år har hun vært en ledende kraftfaktor og inspirator innen undervisning og ikke minst forskning på XIX-tallets litteratur i Frankrike generelt og på Balzac spesielt. Det er hennes fortjeneste at det nevnte «Centre de Recherche, d'Étude et d'Édition de Correspondances du XIX<sup>e</sup> siècle» ble opprettet i 1981, med støtte fra Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) og andre sterkt engasjerte medspillere. Foranledningen var faktisk Vigny, eller rettere sagt fravær av Vigny. Korrespondansene til Balzac, Baudelaire, Mérimée, Sainte-Beuve og Stendhal var allerede publisert; man var i fullt arbeide med korrespondansene til Berlioz, Flaubert, Gautier, Musset, George Sand og

Zola mens Hugos, Lamartines og Nervals korrespondanser var under planlegging. Midt i denne overdådige blomstring av korrespondanser var der, ifølge Madeleine Ambrière, et overraskende fravær: Hva med Vignys korrespondanse? For selv om endel brev og papirer - i seg selv både interessante og viktige, men likevel i et lite antall - var blitt offentliggjort i årenes løp, var dette så mangelfullt at en fullstendig utgivelse følte nødvendig.

Vigny testamenterte før sin død eiendeler og mesteparten av sine private papirer og korrespondanser til sin guddatter, Louise Lachaud. Hennes oldebarn, Jean Sangnier, har hånd om denne omfattende samling som hadde slumret i familiens varetekt helt fra forfatterens død i 1863. I 1985 gikk Sangnier med på å åpne arkivene og å samarbeide med Madeleine Ambrière og hennes medarbeidere om utgivelsen. Fordi materialet var usedvanlig stort og rikt, skulle arbeidet vise seg å bli enormt. I 1989 kom første bind av «Correspondances d'Alfred de Vigny, 1816 - 1830»; senere fulgte bind II og bind III, mens det foreløpig siste bind av korrespondansen ble offentliggjort nettopp i forbindelse med dette siste «colloque» og 200-års jubiléet. Foreløpig er man kommet frem til år 1843. I den forbindelse uttalte Madeleine Ambrière sin glede over at bind IV av Vignys Correspondances har vakt stor interesse og sitt håp om at man vil mene som henne, at «c'est une des plus belles (littérairement parlant) et une des plus riches Correspondances du XIX siècle.» Man har fått vite at «le prochain volume ira jusqu'à la Révolution de 1848.» og at det betyr «beaucoup de travail en perspective».

Vigny og hans verk måtte «gjenoppdages». Siden 1980-årene har det vært et markert oppsving i forskning på hans diktning; doktorgrads-avhandlingene til André Jarry (C.N.R.S. Paris-Sorbonne) og Lise Sabourin (Université de Picardie), samt de avhandlinger som nu er under arbeide, er endel av bildet. Og dette, sammen med frigivelsen av Sangnier-arkivene og den systematiske gjennomgang av materialet der, har avdekket en Vigny som viser seg å være mere ukjent enn man kunne tro. For eksempel: hvem har ikke hørt om «Vignys elfenbenstårn»? underforstått at han i «oppøyet ro og forfinet ensomhet» holdt seg for seg selv. Dette er Sainte-Beuves onskapsfulle uttalelse, første gang i en artikkel i Le Globe i 1826, senere gjentok han den i Revue des deux mondes i 1846 og sist samme sted i 1864, etter Vignys død. I ettertid er dette utsagn stadig blitt gjentatt av andre, for å karakterisere en Vigny man muligens følte seg noe usikker overfor. Vignys omfattende kor-

respondanse gir imidlertid et glimrende bevis på akkurat det motsatte. Knappt noen var mere oppmerksom og hensynsfull enn Vigny. Han var, for å sitere Loïc Chotard (C.N.R.S. Paris-Sorbonne) «chaleureux, fraternel, complaisant d'un bout à l'autre de la vie».

Vignys korrespondanse har avdekket en utrolig stor aktivitet fra hans side og ikke minst hva man idag ville kalle en «sosial» aktivitet. Utallige er eksemplene på at det er Vigny man henvender seg til for å be om råd, for å få hjelp: poeter som ikke finner forleggere til det de skriver, kunstnere som ikke blir antatt til utstillinger eller får solgt sine arbeider; syke forfattere; familier til avdøde kunstnere som ikke visste hvordan de skulle overleve. Vigny hadde en stor bekjentskapskrets og stor innflytelse i samtiden, og han anstrengte seg til det ytterste for å bruke sine kontakter for å hjelpe der han kunne. Han hadde selv en relativt anstrengt økonomi (familien var blitt ruinert under revolusjonen, dessuten var han svært kresen overfor sin egen diktning og publiserte derfor lite). Ren økonomisk hjelp var det derfor vanskeligere for ham å yte. Men var der direkte nød, grep han inn også med penger, uten å nøle.

Ikke overraskende førte hans engasjement til at Vigny, som den første, offentlig tok opp spørsmålet om forfatterrettigheter. I «Til de folkevalgte i Nasjonalforsamlingen - Om litterære rettigheter» (1841) påpeker han det umulige i å overleve på forfatterrettigheter som opphører etter få år. Vigny ønsket en endring i lovverket. Saken ble debattert i Nasjonalforsamlingen i mars 1841, uten resultat.

Vignys forhold til de litterære rettigheter, til «Le poète maudit» (som Ales Pohorsky, Praha, redegjorde for), til «Dikterens oppgave/l'Académie française» (Lise Sabourins innlegg) og til «Salongene på 1800-tallet» (som Sophie Marchal snakket om), ble på seminaret ytterligere belyst på bakgrunn av den korrespondanse som hittil er offentliggjort. «Aller dans le monde» - det var å besøke salongene. Men der var i samtiden et tydelig skille mellom de «litterære» og de «politiske» salonger, man fant sjelden de samme mennesker på begge steder. Et unntak i så måte var Vignys «onsdager»; knapt «en salong», for det hele foregikk i all enkelhet - man serverte «le Thé anglais», det vil si te og tørre kjeks. Hans «onsdager» ble heller ikke tilnærmet den institusjon som samlingene i Arsenalet hos Charles Nodier hadde vært i 1820-årene eller hva tirsdagskveldene i rue de Rome, hos Mallarmée, senere skulle bli. Det som imidlertid var meget speielt hos Vigny, finner vi i den brogete samling mennesker som alltid innfant seg der, og som gjenspeilte Vignys

kontaktflate utad, bekjente og nære venner: forleggere, forfattere, malere, skulptører, musikere, komponister, gamle offisersvenner, utenlandske venner og bekjente og - ikke minst - uetablerte, unge poeter og kunstnere som Vigny prøvde å hjelpe ved å la dem treffe mennesker med en viss innflytelse. Når man bruker betegnelsen «client» og «clientélisme» om de som vanket i salongene, ligger der et bestemt forhold nedfelt i uttrykket: Det var et sted hvor man søkte «protection».

Vigny var en katalysator for kulturlivet i sin samtid og fjernt fra den «gentilhomme du romantisme» man har hatt for vane å forestille seg. I en omfattende og rikt illustrert katalog som ble utarbeidet til Vignyutstillingen i Musée de la Vie romantique (utstillingen varte fra 22. november 1997 til 1. mars 1998), omtaler Loïc Chotard (katalogens forfatter) Vigny slik: «Il fut l'un des premiers artistes engagés de son temps et, dans son combat obstiné pour défendre les jeunes talents, il n'a jamais oublié les peintres, les sculpteurs, les photographes même. Car cet ami du grand peintre Girodet, bon dessinateur lui-même, a toujours milité en faveur de la fraternité des arts: tous ceux qui recherchent la «Beauté idéale» doivent faire cause commune!»

Musikken var en viktig del av Vignys «onsdager», som var meget populære og ble betegnet som usedvanlig «chaleureux». Blant annet musiserte og sang man, noe som ikke var helt vanlig i andre «salonger». Så var da også Berlioz en av Vignys aller næreste venner, sammen med Chopin og Liszt. Vigny var selv meget musikalsk. Han spilte klaver, skal ha hatt en vakker sangstemme og var en habil fløytespiller.

Musikkens betydning i Vignys liv generelt og det musikalske aspekt ved store deler av hans diktning, både tematisk og formelt, ble på seminaret belyst på en spennende måte av Jean-Marc Bailbé, «Vigny et l'orchestre intérieur: poésie et musique». Han viste hvordan oppbyggingen av en symfoni i satser er «som et mønster» på de fleste av Vignys store, episke dikt, hvor strukturen i diktene viser en dramatisk akselerasjon som tilsvarende stigningen i intensitet i en symfoni, og hvor språk og stil føyer seg inn i dette mønster. Både i prosadiktningen og poesien finner vi hos Vigny eksempler på den store vekt han legger på det lydige - musikaliteten - i diktningen. Vi kan tenke på kapitelet «Familiekonserten» i «La Veillée de Vincennes» («Servitude et Grandeur militaires», 1835) eller diktet «La Flûte» (1840). I «Lettre à Lord xxx» (1829), som blir forord til Vignys oversettelse av Shakespeares «Othello» - «Le More de Venise» (1828), drøfter han teoretisk inngående det sanglige,



«musikken», i scenespråket («ce couple du récitatif et du chant»); og gir man seg tid til å lese høyt noen av hans verselinjer, hører man med én gang hva han mener.

Å legge vekt på forskjellige sider ved «musikalsk aktivitet» i forbindelse med litteratur, er ikke noe nytt i kulturhistorien. Fra slutten av XVII -tallet har flere forfattere, ikke minst Diderot, forsøkt å gjøre rede for det kompliserte forhold mellom musikk og litteratur, for eksempel ved å se på prinsippene for hvordan musikk og litteratur henholdsvis organiseres, eller ved å vinkle oppmerksomheten på deres mulighet til å uttrykke direkte eller å gi assosiasjoner. Gjensidighet, basert på tillit, er en forutsetning for fruktbar utveksling mellom poet og musiker. Man kan tilslutt undre seg på hvem som påvirker hvem til hva, for se bare hvordan Berlioz i 1835 beskriver et samarbeide mellom Vigny og ham selv: «C'est de Vigny qui m'a refait *mon poème*.» Vigny på sin side karakteriserer som enestående Berlioz' «picturalité et plasticité» - «il est un peintre en musique; il peint par les notes et fait voir ce qu'il décrit».

Kort sagt, det var en epoke hvor musikk, litteratur, malerkunst og skulptur gjensidig skapte grobunn for hverandres vekst. Om dette «samvirke», som tegner seg så tydelig for oss idag, hadde vært bedre kjent noe tidligere, kunne det kanskje ha medvirket til at Romantikken - litteraturen - hadde fremstått som noe litt mere «spennende», mere «spenstig». At romantikken ikke bare er følelser og utgydelser av personlig art, er vel selvsagt for de fleste. Likevel kan man ikke fri seg fra at man av og til føler at der eksisterer - skal vi våge å si det ? - en lett nedlatende holdning vis-à-vis denne epoke; for, der er jo så mange andre litterære epoker og retninger som ber om ens oppmerksomhet, enten det absolutt nye, eller det svært gamle, og hva med klassisismen, barokken, middelalderen? - eller noe virkelig dramatisk, eller ekstremt eksotisk...

Å vokse til i kjølvannet av Revolusjonen i 1789, med Napoleonskrigene raskt derefter, bare avbrutt av et Terrovelde, var antagelig dramatisk nok for dem som opplevet det. Derefter skiftende politiske tilstander og nye revolusjoner, sosiale omveltninger, gryende industrialisme og spirende sosialisme: fellesnevner er ustabilitet. Ytre uro fører for manges vedkommende til indre uro. Urovekkende mange «Stello'er» trengte sin «Docteur Noir», som virkelig virket i Paris på Vignys tid og het - paradoksalt nok - docteur Blanche; han behandlet, blant mange andre, Gérard de Nerval. Kunstnerne produserte ofte sin grobunn

nettopp i den melankoli som er så fremtredende i det XIX århundre, man ønsket å bekjempe tomheten i seg og det tomme rom rundt seg - for Gud eksisterer ikke, Gud er ikke lenger til, i alle fall svarer han ikke; mennesket er forlatt i en tilstand hvor ingenting lenger har mening.

Vigny tar i sin poesi fra ca. 1835-1845 et fullstendig oppgjør med det som finnes av religiøse tanker i samtiden - men det samme hadde allerede Pascal vært inne på: det tomme rom, stillheten, Guds taushet. Tanken på Guds taushet plaget Vigny i minst ti år. «Diktet «Le Mont des Oliviers», sa Paul Bénichou i sitt innlegg på seminaret den 22. november, «er romantikkens Gethsemane for Vigny». I mellomtiden studerte Vigny buddhismen: det var hans «reise» til det eksotiske, slik andre romantikere foretok virkelige reiser til Orienten eller til Nord-Afrika. Vigny leste *om* steder og hendelser. De inntrykk han fikk, «lagret» han og brukte dem senere, som idéer, i sin diktning.

Uten noen gang å bryte den formelle ramme for poesien, gir Vigny seg imidlertid i kast med en revolusjonerende uttrykksmåte: symbolismen. For om Vigny er poet, er han like meget filosof, det er først og fremst ideen som teller. Og han er ordknapp, presis i sitt uttrykk - «La verve oratoire n'est pas sa chose,» sier V.L.Saulnier om ham i «Les Destinées», «édition critique 1967». Man føler Vignys stil som «renset», fri for all unødig pynt, og til å brukes bare i en helt bestemt hensikt: dikterens konkrete visjon. Enkelheten i stil minner om den enkelhet vi kjenner fra berømte verselinjer hos en Racine; dikterens visjon peker mot en Baudelaire.

Vigny levet og produserte innen perioden som kalles romantikken. Det er likevel blitt sagt om ham at han var «den som var minst romantiker av romantikerne» fordi hans klarsyn og fornuft beskyttet ham mot «den falske romantikk». Han var sober i sin måte å snakke og være på, hans følsomhet var mere nyansert, hans filosofiske legning og kunstneriske hensyn skiller ham fra de andre romantikerne. Om Vigny i en første romantikerperiode var «l'inspireur inspiré» for de mange andre, viste han senere sitt egenverd gjennom selvstendighet. «L'idée est tout. Le nom propre n'est rien que l'exemple et la preuve de l'idée. L'art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa beauté idéale. ... » (Vigny i «Réflexions sur la Vérité dans l'Art.») Med dette utsagn skriver Vigny seg inn i den klassiske tradisjon og spenner samtidig bro over til symbolismen.

## **En tilstandsrapport om et dikterliv - ALFRED DE VIGNY**

---

«Alfred de Vigny - kjent, miskjent, ukjent.» Høyt skattet i sin samtid, lenge i skyggen av sine samtidige, så nesten glemt. Men om han var den mest glemte, er det han som nu viser seg mest levende.