

# JOSÉ SARAMAGO UND FRANZ KAFKA: SCHIFFBRUCH MIT PUTZFRAU

KATHRIN SARTINGEN\*

**Resumo:** Na sua busca obsessiva de uma ilha desconhecida em *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997), de José Saramago, o protagonista procura apropriar-se de algo novo, desconhecido e estranho; algo que lhe permite aportar em novas margens e a viver novas experiências. O que se destaca, desde o início da narrativa, é o apoio — inicialmente despercebido e subestimado — da mulher da limpeza. Já o pobre homem do campo, em *Diante da lei* (*A porta da lei*, 1915), de Franz Kafka, porém, não logra esta forma de autorrealização pessoal. Será que lhe falta imaginação ou seriedade existencial em seu empreendimento, uma «experiência filosófica desencadeadora», na argumentação de Hans Blumenberg (1997)? Mas talvez ao homem kafkiano tenha faltado apenas uma mulher da limpeza que pudesse aguçar o seu olhar para obter o domínio sobre o próprio destino. Tendo como fundamentos a metaforologia de Hans Blumenberg (*Schiffbruch mit Zuschauer*, 1997), bem como questões de intertextualidade a partir de Genette e Borges, o artigo pretende estabelecer um diálogo do conto de Saramago com a parábola kafkiana, por ele desdobrada de modo absolutamente inusitado.

**Palavras-chave:** Saramago; Ilha; Naufrágio; Intertextualidade; Metaforologia.

**Abstract:** In his obsessive search for an unknown island in *The Tale of the Unknown Island* (1997) by José Saramago, the protagonist seeks to appropriate something new, unknown and strange; something that allows him to dock on new shores and to live new experiences. What stands out, from the beginning of the narrative, is the support — initially unnoticed and underestimated — of the cleaning woman. The poor man from the country in Franz Kafka's *Before the Law* (1915), however, does not achieve this form of personal self-realisation. One might say that he lacks imagination or existential seriousness in his undertaking, or, following Hans Blumenberg's reasoning, the necessary «triggering philosophical experience» (1997). But perhaps the Kafkaesque man lacked only a cleaning woman who could sharpen his eye to gain mastery over his own destiny. On the basis of Hans Blumenberg's metaphorology (*Schiffbruch mit Zuschauer*, 1997), as well as questions of intertextuality drawing on Genette and Borges, the article aims to establish a dialogue between Saramago's short story and the Kafkaesque parable, which he unfolds in an absolutely unusual way.

**Keywords:** Saramago; Island; Shipwreck; Intertextuality; Metaphorology.

«Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós»<sup>1</sup>, sagt der männliche Erzähler in José Saramagos 'Kurzgeschichte' *O Conto da Ilha Desconhecida* zur Putzfrau des Königs, die mit ihm auf eine ungewöhnliche Reise gehen wird.

Die Erzählung Saramagos handelt von einem Mann, der vom König ein Schiff erbittet, um sich auf die Suche nach der unbekanntenen Insel zu begeben. Trotz Wissens um die Tatsache, dass alle Inseln bereits entdeckt, erobert, katalogisiert, kartographiert

---

\* Universität Wien. Email: kathrin.sartingen@univie.ac.at. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5627-4965>.

<sup>1</sup> SARAMAGO, 1997: 10.

sind, die Weltkarte fertig gezeichnet und alle Wege ordnungsgemäß beschrieben und begangen sind, lässt der Mann in seiner Forderung nach einem Schiff für seine Suche nach der unbekanntem Insel nicht nach. Schließlich gibt der König auf und stellt ihm ein Schiff zur Verfügung. Die Putzfrau des Königs entschließt sich als einzige (!), die ihr bekannte ‚Insel‘ des Palastes zugunsten einer zu entdeckenden unbekanntem Insel aufzugeben und mitzufahren. Gemeinsam ankern sie — völlig unerwartet und paradox — mit ihrem Schiff am Ende auf der *Ilha Desconhecida*.

Das, was den Mann auf seiner Suche nach der unbekanntem Insel in José Saramagos *O Conto da Ilha Desconhecida* umtreibt, ist die Suche nach dem Neuen, dem Unbekanntem, dem Fremden, eine Suche, die, so beschreibt es der Philosoph Hans Blumenberg, erst und alleinig befähigt, neue Ufer und damit neue Erfahrungen, neue Sichtweisen oder ganz neue Lebensformen kennenzulernen. Blumenberg hat in seiner Metapherntheorie *Schiffbruch mit Zuschauer* (1997) dieses — durchaus Saramagosche — Paradoxon wie folgt eingefangen: Erst das Aufbrechen aus eingefahrenen Strukturen, das Sich-Einlassen auf unbekanntem und gar ungemütliche Wege, die Bereitschaft, auf hohe See hinaus zu segeln, und dabei möglicherweise auch ‚Schiffbruch‘ zu erleiden, verleiht die Notwendigkeit und Kraft, neue Schritte zu wagen und nie bedachte Welten zu erkunden; befähigt also letztlich zu eigengewonnener Existenz und Sinnhaftigkeit. Im Sinne von Blumenberg steht der Schiffbruch als Metapher sowohl für Untergang als zugleich auch einzige Möglichkeit der Re-Konstruktion und Re-Initiation des eigenen Lebens. Mit anderen Worten: subjektive Selbstfindung erlangt das Individuum über Neugierde, Wagemut und Ausdauer.

Die Bereitschaft, gegen die Konventionen zu kämpfen, sich aufzulehnen gegen angeblich Unveränderliches und Widriges, mit zugleich Hartnäckigkeit, aber auch Phantasie anscheinend Unmögliches zu überwinden, ermöglicht demnach in Saramagos Erzählung erst die Verwirklichung des Traumes, ein Schiff zu bekommen und sich auf die Suche — wonach eigentlich genau? DAS wird die zentrale Frage des Textes sein — zu begeben. Nicht zu unterschätzen ist dabei die zunächst unscheinbare und völlig unterschätzte Unterstützung der Putzfrau, auf die später noch eingegangen wird.

Worum geht also diese Suche, nach einer Insel oder nach einem Schiff? Das Schiff als Insel? Mit Blumenberg wäre das Schiff selbst die unbekanntem Insel: die Metapher vom ‚Schiff des Lebens‘, das noch unentdeckt vor dem Mann bzw. den beiden Protagonisten im *Conto da Ilha Desconhecida* liegt, und das erst noch erobert werden muss. Während der Mann aufbricht zu neuen Ufern — um eben kein vorgeformtes Leben zu perpetuieren, sondern eigene Wege zu gehen —, wird er sich letztlich auf dieser Reise selbst entdecken, sich selbst finden: er wird — ganz im Blumenberg’schen Sinne — selbst zur unbekanntem Insel. Wäre er auf der bekannten, bequemen, vorgezeichnetem Insel geblieben, hätte er keine neuen Gedanken denken,

keine neuen Geschichten erzählen und keine neue, selbstgewählte Existenz leben können: «Wenn du nicht aus dir herausgehst, wirst du nie erfahren, wer du bist»<sup>2</sup>.

Die Möglichkeit, Träume aktiv verwirklichen zu können, indem man den vorgezeichneten Platz in der Geschichte verlässt, die handelnden Akteure und Schauplätze von außen betrachtet, sich selbst zum Protagonisten des Geschehens macht, verleiht einem im existentiell-phänomenologischen Sinne das notwendige *empowerment*<sup>3</sup> für die eigene Handlungsfähigkeit, die *agency* im Sinne Assmanns<sup>4</sup>. Erst wenn die unbekannte Insel gefunden wird, hat die existentielle Sinnsuche — idealiter — ihr Ziel erreicht. Dazu muss jede/r — um in der nautischen Metapher zu verbleiben — selbst das Ruder übernehmen; nicht der König, nicht das Königreich. Es handelt sich um einen individuellen, nicht übertragbaren Prozess, der zur Initiation eines sogenannten auslösenden Momentes bedarf; oder, um mit Blumenberg zu sprechen, einer «philosophischen Ausgangserfahrung»<sup>5</sup>, gleich einer schicksalhaften Schwellsituation, die das Geschehen in Gang setzt.

Diese persönliche Selbstverwirklichung gelingt dem armen «Mann vom Lande» in Franz Kafkas Türhüter-Legende *Vor dem Gesetz* (1915)<sup>6</sup> nicht. Ihm bleibt bis zum Ende der Zutritt zum Gesetz verwehrt. Sei es aufgrund mangelnder Beherrztheit, ausgeprägter Autoritätsfurcht oder einfach nicht vorhandener Phantasie: jedenfalls verfehlt der Mann vom Lande das selbstgesetzte Ziel, Zutritt zum Gesetz zu erhalten, und seine selbstbestimmte Sinnsuche schlägt fehl. Auch die Bestechungsversuche in Richtung des Türhüters offenbaren im Grunde nur, dass ihm eine wirkliche innere Überzeugung fernliegt. Der Türhüter wiederum kann als Prüfungsinstanz begriffen werden, der die vielfältigen Herausforderungen des Lebensweges — um nicht zu sagen ‚Schiffbrüche‘ — personifiziert; Herausforderungen, für die der Mann vom Lande nicht den Mut, die Träume oder die Einstellung hat. Man könnte sagen, ihm fehlt es an phantasievолlem Durchsetzungsvermögen und existentieller Ernsthaftigkeit seines Unterfangens, eben an jener «philosophischen Ausgangserfahrung»<sup>7</sup>, die als Voraussetzung für die Überwindung des alteingeschlagenen Weges gilt. Vielleicht fehlt ihm auch nur die entsprechende Putzfrau, die ihm mit ihrem Wischwasser die Sicht schärft, wie die Bemeisterung des eigenen Schicksals auf Kurs kommen kann.

Denn es ist die Frau, die in Saramagos *O Conto da Ilha Desconhecida* die eigentliche Lotsin ist. Geht zwar die Forderung nach dem eigenen Schiff als diskurshistorisch männlich konstruierte Form ‚naturgemäß‘ von dem Mann aus — welche Frau konnte

<sup>2</sup> SARAMAGO, RAY-GÜDE, *trad.*, 1998: 38. Im Original: «Se não saís de ti, não chegas a saber quem és», SARAMAGO, 1997: 10.

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY *apud* CROSSLEY, 1996.

<sup>4</sup> Cf. ASSMANN, 2006.

<sup>5</sup> BLUMENBERG, 1997: 15.

<sup>6</sup> KAFKA, 1983.

<sup>7</sup> BLUMENBERG, 1997: 15.

zu Königszeiten schon sprechen geschweige denn etwas fordern — so ist es doch die einfache Haushälterin oder Putzfrau im Palast, die im besten Spivak'schen Sinne das Wort innehat und ‚spricht‘<sup>8</sup>. Sie ist es, die die royalen Ordern überbringt und als Sprachrohr mit ihren Worten Leben verändert bzw. Schicksal spricht. Sie kommt damit Kafkas «Türsteher» gleich, ist sozusagen die feminine Version der Prüfinstanz *Vor dem Gesetz*, die darüber zu befugen hat, ob jemand weiterkommt oder eben nicht. Saramago verleiht der Putzfrau in seiner Erzählung die Macht des Wortes und der Handlung, indem er sie zu derjenigen umschreibt, die die Entscheidungen trifft: «mas a mulher da limpeza não está, deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando é, é»<sup>9</sup>.

Als Putzfrau wäre sie mit ihren Eimern und Besen sicher eher als soziales *role model* mit Kafkas einfachem Mann vom Lande zu vergleichen; doch in Saramagos Lesart ist sie diejenige, die mit Pragmatismus und Wagemut über ihr Leben aktiv zu entscheiden gewillt ist: «Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar a limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira, no mar, ao menos, a água nunca lhe faltaria»<sup>10</sup>. Dass sie in Saramagos gendgenderter Kafka-Rezeption im Grunde die eigentliche Türsteher-Rolle innehat, ist als deutliche, produktive Kafka-Fortschreibung und *réécriture* im Sinne von Gérard Genette zu lesen<sup>11</sup>. In seinem Artikel «L'autre du même» (1985) führt Genette das Wesen der *réécriture* aus und macht dabei auf den engen Konnex zwischen Variation und Repetition aufmerksam: «on ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier»<sup>12</sup>. Inwiefern *O Conto da Ilha Desconhecida* nun eine repetierende Variation oder eher eine variierende Repetition von Kafkas «Türsteher-Parabel» darstellt, ist hier nicht von zentralem Interesse. Ausschlaggebend sind bei dieser poetischen *transcrição* — um Haroldo de Campos in leicht abgewandelter Form zu beleihen<sup>13</sup> — just DIE Punkte, an denen sich wesentliche Abweichungen, d.h. Neukreationen und damit neue Vielfalten in Saramagos Lesart ergeben.

Literatur ist immer eine Art Kraft, die vielfältige Möglichkeiten des Schriftlichen hervorbringt und diese Vielfalt auch artikulieren und bewältigen kann. Lesen wir *O Conto da Ilha Desconhecida* in diesem Sinne als eine produktive Rezeption der Kafkaschen Parabel-Erzählung, dann zeigt sich, wie Saramago die Offenheit und inhärente Ambiguität des Vorläufer-Werks weiter auffaltet. Es handelt sich hierbei um kreative und bereichernde Abweichungsstrategien, die es erlauben,

<sup>8</sup> Cf. SPIVAK, 1988.

<sup>9</sup> SARAMAGO, 1997: 6.

<sup>10</sup> SARAMAGO, 1997: 6.

<sup>11</sup> Cf. GENETTE, 1982.

<sup>12</sup> GENETTE, 1985.

<sup>13</sup> Als *transcrição* bezeichnet Haroldo de Campos poetische Neukonstruktionen in Fortführung translato-logischer Theorien aus der Mitte des 20. Jahrhunderts; cf. CAMPOS *apud* TÁPIA, NÓBREGA, 2015.

den Vorläufer-Text «mit anderen Augen»<sup>14</sup> zu lesen, wie es der nordamerikanische Literaturwissenschaftler Harold Bloom ausdrückt. Bloom bezieht sich u.a. auf Borges Essay «Kafka y sus precursores» (1960), in welchem der argentinische Autor das angebliche Paradoxon entwirft, dass der Nachfolger den Vorgänger beeinflusst. Damit wäre eine chronologisch unilinear arbeitende Literaturgeschichte ad absurdum geführt und die etablierte Einflussforschung in ihr Gegenteil verkehrt: ein neuerer Text würde demzufolge den älteren beeinflussen, ihn neu-schreiben und mit ihm in einen intertextuellen Dialog treten können, der den Vorgänger-Text eben «mit anderen Augen» lesen lassen könnte. Mit Borges ist es also der Nachfolger, der den Vorläufer verändert bzw. erweitert: «Saramago y su precursor» würde implizieren, dass Kafkas Türsteher-Text sich im intertextuellen Dialog mit Saramagos Erzählung neu auffaltet und neue Lesarten ermöglicht. Mit Saramagos Augen gelesen, hätte sich der «Mann vom Lande» möglicherweise vehementer und mutiger Zutritt zum angeblich unnachgiebigen Gesetz verschaffen und mehr Durchsetzungsfähigkeit und weniger Naivität zeigen sollen; vielleicht einfach auch mehr Optimismus und weniger Hörigkeit, mehr Phantasie und weniger Resignation. Er jedoch strengte sich nie allzu sehr an, riskierte nichts Wesentliches, träumte wohl auch nicht und bewegte sich wenig bis gar nicht vom Fleck: «Se não sais de ti, não chegas a saber quem és»<sup>15</sup>. Vielleicht hätte er sonst den ersehnten Zutritt zum Gesetz erhalten...

Genau das ist die mögliche Lesart, die Saramagos Text eröffnet. In Blooms Sinne bereichert Saramago mit der neuen Variation die Türsteher-Legende, indem er durch sein gezieltes *misreading*<sup>16</sup> weitere Perspektiven anbietet und neue Bedeutungsebenen konstruiert. Mit diesen intertextuellen Erweiterungen und Abweichungen geht Saramago weit über Kafka hinaus.

Auf zwei Hauptaspekte seiner kreativen Abweichung sei der Anschauung halber im Folgenden kurz eingegangen:

Erstens eröffnen sich durch die weibliche Protagonisierung völlig neue Lesarten und demzufolge neue Möglichkeiten an Lebenswegen und Ideen, an Träumen und Perspektiven. Die Frau als Handlungsträgerin lenkt das Geschehen auf das Wesentliche, trifft die essentiellen Entscheidungen, hat visionäre Kräfte, traut sich durchaus zu, Schicksal zu spielen und manches Mal auch gegen den Strom zu schwimmen:

*O homem nem sonha que, não tendo ainda sequer começado a recrutar os tripulantes, já leva atrás de si a futura encarregada das baldeações e outros asseios,*

<sup>14</sup> BLOOM, 1973.

<sup>15</sup> SARAMAGO, 1997: 10.

<sup>16</sup> BLOOM, 1975.

*também é deste modo que o destino costuma comportar-se conosco, já está mesmo atrás de nós, já estendeu a mão para tocar-nos o ombro*<sup>17</sup>.

Die Frau als zentrale Akteurin, als Bodenständige und Pragmatikerin, lenkt das Geschehen. Zugleich ist sie aber noch weit mehr: als Seherin, Phantasieträgerin, Magierin ist sie die Instanz, die die Power hat, neue Welten und imaginierte Territorien entstehen zu lassen. Diese Eigenschaften lassen sie zur literarischen Schwester nahezu aller Protagonistinnen werden, die wir aus zahlreichen Saramago-Texten kennen (*Memorial do Convento*, 1982; *A Jangada de Pedra*, 1986; *Ensaio sobre Cegueira*, 1995; *As Intermitências da Morte*, 2005)<sup>18</sup>. Immer sind die weiblichen Stimmen in ihrer feinsinnig-magischen und/oder bodenständig-pragmatischen Art die handlungsführenden Figuren. Grundsätzlich sind sie es, die als ‚Siegerinnen‘ aus den Texten hervorgehen. Dabei stellen gerade Saramagos Frauen oftmals den Nexus zwischen literarischen und historischen Narrativen her.<sup>19</sup> Auch sind es häufig die Frauenfiguren, die das mythische Potential antiker Frauen hervorholen, es wieder aufgreifen und in einer Art Mythopoiesis umdeuten und als aktualisierte Frauenfiguren literarisch aufleben lassen.

So auch im *Conto da Ilha Desconhecida*: Die Frau ist es, die als eine Art moderne Antigone das Boot schließlich aussucht, die Schlüssel entgegennimmt, das Boot energisch verteidigt und das Steuer wie ein trainierter Seemann fest in der Hand behält — all dies im Übrigen Dinge, die in der heteronormativen Ordnung männlich konnotiert sind: «contente por estar a aprender tão depressa a arte de marinaria»<sup>20</sup>. Sie ist es auch, die die konstante Hoffnung verkörpert, den Insel-Traum zu verwirklichen; im Grunde ist sie es, die — neben all den ebenfalls essentiellen, durchweg historisch feminin konnotierten Dingen wie Kochen, Pflanzen, Waschen, Putzen — stetig durchhält, ermutigt, stärkt, trägt, und darüber hinaus alte poetische Lehren rememoriert: «todo o homem é uma ilha»<sup>21</sup>; eine bewusst invertierte Zitierung der bekannten Meditation von John Donne: «No man is an island»<sup>22</sup>. Diese Insel gilt es stets aufs Neue zu entdecken: «Se não saís de ti, não chegas a saber quem és»<sup>23</sup>. Auch hier ergreift sie die Initiative, legt sich neben den Mann, um gemeinsam ihren Traum zu leben:

---

<sup>17</sup> SARAMAGO, 1997: 6-7.

<sup>18</sup> Cf. SILVA, 2017.

<sup>19</sup> Cf. CAMPOS *et. al.*, 2017.

<sup>20</sup> SARAMAGO, 1997: 9.

<sup>21</sup> SARAMAGO, 1997: 10.

<sup>22</sup> DONNE, 2018: 240.

<sup>23</sup> SARAMAGO, 1997: 10.

*Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma<sup>24</sup>.*

Die gemeinsam vorgenommene Namensgebung löst ihren Traum ein, die unbekannte Insel zu erreichen, die fortan gemeinsamer Ausgangsort ihres neuen Lebens zu zweit sein wird.

Der spezifische Ort der Insel führt zur zweiten — zunächst unscheinbar und möglicherweise nichtig erscheinenden — Transkreation der Kafka'schen Parabel durch José Saramago, die aber, im Kontext lusophoner Ästhetiken gelesen, immenses Bedeutungspotential entwickelt. Indem sich der räumlich-imaginäre Ort vom starren Kafkaschen ‚Gesetz‘ mit feststehenden Türen, Fenstern, Gängen, d.h. von der unveränderlichen, terrestren Architektur weg verschiebt in Richtung auf das fluide, bewegliche, offene Meer hinaus («A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar»<sup>25</sup>), ist der geopolitische bzw. geokulturelle Raum ein anderer geworden. Denn der portugiesische Text ruft — im Sinne einer *poética da navegação*<sup>26</sup> — das im lusophonen Kontext so häufig verankerte Imaginarium des Meeres auf, das sich spätestens seit den *Cantigas de amigo*, den *Lusíadas* oder Pessoa's «Mar Português» wie ein semantischer Subtext in die portugiesische Literatur einschreibt<sup>27</sup>.

Waren es in den allermeisten Texten der portugiesischen Literaturgeschichte allerdings männliche Figuren, die als Helden die Meere bereisten und bemeisterten, so will Saramagos Putzfrau in Zukunft fraglos und selbstverständlich an den großen Expeditionen teilhaben: «E por que não estás tu no palácio do rei [...] a abrir portas, Porque as portas que eu realmente queria já foram abertas e porque de hoje em diante só limparei barcos»<sup>28</sup>. Nicht nur daran teilhaben wird sie; vielmehr wird sie es sein, die für Ordnung an Bord sorgen wird, sozusagen eine weiblich konnotierte Neu-Ordnung der Dinge an Bord erstellt. Boot oder Schiff als notwendige Attribute des Meeres-Imaginariums symbolisieren seit jeher Abenteuer, Schiffbruch, Neuanfang; von jetzt an gehören Eimer und Putzlappen verlässlich dazu: Zusammen stehen sie für die Entdeckung von Neuem, und sei es das eigene Neue, das neue Selbst. Abenteuer und Utopie sind von nun an jedenfalls weiblich attribuiert.

Dem Träumen Raum zu geben, auf Hoffnung und Zukunft zu setzen, die utopische Dimension als Form des Widerstands und der Konstruktion einer Art Gegenwelt

<sup>24</sup> SARAMAGO, 1997: 15.

<sup>25</sup> SARAMAGO, 1997: 15.

<sup>26</sup> GIL, 2007.

<sup>27</sup> Cf. SARTINGEN, 2023.

<sup>28</sup> SARAMAGO, 1997: 8.

zu bejahen, letztlich ‚Utopie‘ zu schreiben, all das ist ohne fiktionale Träume und Geschichten nicht möglich. Wir erinnern uns: auch die berühmte *Utopia* (1516) von Thomas Morus war eine Insel<sup>29</sup>. Das allegorische Bild der unbekanntenen Insel zeigt die kreative Fähigkeit von Literatur auf, Utopie- und Traumwelten zu konstruieren und unsere gewohnten Zeit- und Raumvorstellungen zu verschieben. Im Angesicht des Realen sind derlei Utopien als poetischer Modus der Resilienz zu lesen; eine Widerstands-Befähigung, die Saramago gerne in die findigen Finger von Frauen legt.

Denn für Saramago stellt die Utopie keine weitentfernte, bessere Ideal-Welt dar; vielmehr ist sie eine literarische Möglichkeit, die aktuelle Welt im Hier und Jetzt aktiv zu verändern. Das, was der Autor «a minha utopia»<sup>30</sup> nennt, entspricht damit eher einem sofortigen Handlungsauftrag und der Notwendigkeit zur Transformation undemokratischer und menschenunwürdiger Verhältnisse als der Heraufbeschwörung eines irrealen und utopischen Traums. So gesehen, werden die Utopien zu Zukunftsvisionen, die Risiken bereit sind einzugehen, die auch mal Schiffbruch erleiden können; einen Schiffbruch allerdings, den die Frauen — zumindest in Saramagos Texten — in den allermeisten Fällen ‚selbstorgend‘<sup>31</sup> und ‚selbstredend‘<sup>32</sup> bemeistern.

Angesichts einer oftmals ungerechten und benachteiligenden Realität benötigen wir vielleicht fiktionale Utopien, um Hoffnung und Optimismus zu schöpfen, oder, metaphorisch gesprochen, um neue Räume und Territorien in uns selbst zu erschließen. Ich schließe mit den Worten Mia Coutos, der im Nachwort «A arte de sonhar um país» zu Jorge Amados großem Roman über Neuanfänge und Utopien, *Tocaia Grande* (1984), die Bedeutung von Fiktion als antreibende, geschichts- und zukunfts-schreibende Utopie hervorgehoben hat: «Importava sim, que esse território ficcionado era uma pátria que queríamos, em nós mesmos, sonhar e ver sonhada. Importava, sim, que nesse universo vingávamos de uma realidade feita de carência e injustiça»<sup>33</sup>.

Dass dieses ‚Vaterland‘ nicht unbedingt von ‚Vätern‘ besiedelt sein muss, zeigen José Saramagos Texte nachdrücklich. Konsequenterweise wird die *Unbekannte Insel* von beiden Protagonisten, einem Mann in Zusammenarbeit mit einer Frau erträumt; sie stellt einen Ort dar, den beide sich gemeinsam aneignen: «No man is an island»<sup>34</sup>, sagte schon John Donne in seinen Meditationen — dazu müssen es immer zwei sein. Die Insel jedoch, DIE ist definitiv weiblich. Und so ist es sicher nicht verwunderlich, dass gerade die Putzfrau mit ihrem neugewonnenen Meeres-Wischwasser die Utopie entstehen lassen und eine Insel erträumen kann.

<sup>29</sup> Cf. MORUS, 1992.

<sup>30</sup> SARAMAGO *apud* BALTRUSCH, 2014: 11.

<sup>31</sup> Cf. FOUCAULT, 1984.

<sup>32</sup> Cf. SPIVAK, 1988.

<sup>33</sup> COUTO, 2008: 464.

<sup>34</sup> DONNE, 2018: 240.

## BIBLIOGRAPHIE

- ASSMANN, Aleida (2006). *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt.
- BALTRUSCH, Burghard (2014). «*O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*» — sobre utopia e ficção em José Saramago. IN BALTRUSCH, Burghard, ed. «*O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*»: Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank und Timme.
- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. New York: Oxford Univ. Press.
- BLOOM, Harold (1975). *A Map of Misreading*. New York: Oxford Univ. Press.
- BLUMENBERG, Hans (1997). *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BORGES, Jorge Luis (1960). *Kafka y sus precursores*. In BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, pp. 145-148.
- CAMPOS, Paulo Fernando Souza et al. (2017). *Diálogos entre História e Literatura*. «Interdisciplinar». São Cristóvão, 28, 209-224. DOI: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/6845/5546>.
- COUTO, Mia (2008). *A arte de sonhar um país*. In AMADO, Jorge. *Tocaia Grande*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CROSSLEY, Nick (1996). *Body-Subject/Body-Power: Agency, Inscription and Control in Foucault and Merleau-Ponty*. «Body & Society». 2:2, 99-116. DOI: 10.1177/1357034X96002002006.
- DONNE, John (2018). *XVII Meditation*. In DONNE, John. *Devotions upon Emergent Occasions*. Cidade: Charles River Editors, pp. 240-246.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité*. 3, *Le souci de soi*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions Seuil.
- GENETTE, Gérard (1985). *L'autre du même*. «Corps Ecrit». 15, 11-16.
- GIL, Isabel Capelo (2007). *Poéticas da navegação*. Lisboa: Univ. Católica Editora.
- KAFKA, Franz (1983). *Gesammelte Werke. Der Prozeß: Roman*. Edição de Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer.
- MORUS, Thomas (1992). *Utopia*. Tradução de Hermann Kothe Frankfurt am Main: Insel.
- SARAMAGO, José (1997). *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SARAMAGO, José (1998). *Die Geschichte von der unbekanntem Insel*. Tradução de Mertin Ray-Güde Reinbek: Rowohlt Verlag.
- SARTINGEN, Kathrin (2023). *Derivas e desvios: mareando na literatura e no filme português, brasileiro e africano*. In SARTINGEN, Kathrin; CHIARELLI, Stefania, ed. *Histórias de água — o imaginário marítimo em narrativas brasileiras, portuguesas e africanas*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 117-133.
- SILVA, Inês Santos (2017). *Levantadas do Chão: O poder das mulheres na obra de José Saramago*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988). *Can the Subaltern Speak?* In NELSON, Cary, ed. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: Univ. of Illinois Press, pp. 271-315.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médiçi (2015). *Haroldo de Campos. Transcrição*. São Paulo: Perspectiva.