

# Prospero

---

*RIVISTA DI LETTERATURE E CULTURE STRANIERE*

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

*Renzo S. Crivelli*

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF

*Maria Carolina Foi*

DIRETTORI EDITORIALI – MANAGING EDITORS

*Roberta Gefter Wondrich – Anna Zoppellari*

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

*Silvia Albertazzi* – Università di Bologna

*Cristina Benussi* – Università di Trieste

*Giovanni Cianci* – Università di Milano

*Laura Coltelli* – Università di Pisa

*Renzo Crivelli* – Università di Trieste

*Giovanni Dotoli* – Università di Bari

*Francesco Fiorentino* – Università di Roma Tre

*Maria Carolina Foi* – Università di Trieste

*Roberta Gefter Wondrich* – Università di Trieste

*Rosanna Gorris* – Università di Verona

*Liam Harte* – University of Manchester

*Rolf-Peter Janz* – Freie Universität Berlin

*Andreina Lavagetto* – Università Ca' Foscari, Venezia

*Claudio Magris* – Università di Trieste

*Daniel-Henri Pageaux* – Université de Paris III – Sorbonne nouvelle

*Caroline Patey* – Università di Milano

*Giuseppina Restivo* – Università di Trieste

*Marco Rispoli* – Università di Padova

*Giovanni Sampaolo* – Università di Roma Tre

*Marisa Siguan* – Universitat de Barcelona

*Bertrand Westphal* – Université de Limoges

*Anna Zoppellari* – Università di Trieste

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

*Gabrielle Barfoot*

*Aurélië Trujillo Trujillo*

*Barbara Vogt*

© copyright Edizioni Università di Trieste,  
Trieste 2013.

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione  
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,  
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,  
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT - Edizioni Università di Trieste

via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

# Prospero

---

## INDICE – INDEX – INHALT

<b>Tristram Shandy and the Irish: An Ancestry of the ‘Odd’</b> Neil Murphy	5
<b>Objects in Bloom</b> Jon Hegglund	23
<b>“Sanft ist der Amsel Klage”. Motivstrukturen bei Georg Trakl</b> Elisabetta Mengaldo	41
<b>Dall’orlo estremo di un’età sepolta, il Valéry di Walter Benjamin</b> Ulisse Dogà	65
<b>Vocis Imago. Zur archäologischen Dichtung Durs Grünbeins</b> Eva Koczisky	81
<b>Psicologia e potere in <i>Im Westen nichts Neues</i>. Una lettura del romanzo di Remarque a partire da Freud</b> Cristina Fossaluzza	103
<b>Il romanzo <i>Loufoque</i> di Éric Chevillard: usare la lingua per leccarsi le dita dei baffi</b> Gianmaria Finardi	121
<b>La chambre noire du voyageur</b> Geneviève Henrot Sostero	145
<b>Note sugli autori, Notices sur les collaborateurs, Notes on Contributors, Die Autoren</b>	169
<b>Abstracts</b>	173

And Prospero the prime duke, being so reputed  
In dignity, and for the liberal Arts  
Without a parallel; those being all my study,  
The government I cast upon my brother,  
And to my state grew stranger, being transported  
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



# Tristram Shandy and the Irish: An Ancestry of the ‘Odd’

---

*Neil Murphy*

---

*NTU, Singapore*

*S*amuel Johnson’s famous dismissal of Laurence Sterne’s *Tristram Shandy* (“Nothing odd will do long, *Tristram Shandy* did not last.”<sup>1</sup>), may be one of the most short-sighted critical claims in literary history. After all, Sterne’s novel has been variously, and repeatedly, cited as a major influence on Modernism and Postmodernism<sup>2</sup>, as a forerunner to the major metafictional texts of the twentieth century, and Calvino’s claim that *Tristram Shandy* is the “undoubted progenitor of all avant-garde novels of our century,” (ctd.in “Laurence Sterne”, *The Guardian*) too bears testament to its overwhelming significance for 20<sup>th</sup> literature. Furthermore, the influence of Sterne’s novel continues to be felt in some of the dominant contemporary cultural art forms: It has been successfully adapted by Michael Winterbottom as *A Cock and Bull Story* (2005), a film about the making of a film adaptation of *Tristram Shandy*, and Martin Rowson’s major graphic novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* was published to critical acclaim in 1996. Within Sterne studies, too, new editions of *Tristram Shandy* appear almost annually, and there continues to be an enormous outpouring of innovative critical work on Sterne, and on his most famous work. Since the turn of the millennium there have been numerous studies of Sterne published: Thomas Keymer’s *Sterne, The Moderns, and the Novel* (2002), Peter de Voogd and John Neubauer’s *The Reception of Laurence Sterne in Europe* (2004), and W. B. Gerard’s *Laurence Sterne and the Visual Imagination* (2006) appeared

in quick succession and, more recently, two edited collections on Sterne's work have been published: *Tristram Shandy: the Oxford Casebook* (2006) and the *Cambridge Companion to Laurence Sterne* (2009), both edited by Keymer. In addition, *The Shandean*, an annual dedicated to *Tristram Shandy*, and edited by de Voogd, was established in 1989 and continues to publish significant critical essays on Sterne's work. Furthermore, Mary-Céline Newbould's forthcoming study of the influence of Sterne on various artistic media forms in the late 18<sup>th</sup> century, *Adaptations of Laurence Sterne's Fiction: Sterneana 1760-1840* (2014), promises to explore the prevalence of adaptation within the 18<sup>th</sup> century, and apparently foregrounds Sterne's prominent contribution to cultural interactivity in the period, a focus that has strong resonance for contemporary culture. In addition, a Chinese translation of *Tristram Shandy*, edited by Ying Lao Lun was published by Shanghai Translation Publishing House in 2012, emphasizing the transnational reach of the novel. It would appear, after all, that Johnson may have misread the impact of Sterne's novel.

However, Johnson's misapprehension of the significance of Sterne's work very likely arose because his literary-critical framing rationale emerged from his acute sense of a strong, if still emergent, tradition of realism in the 18<sup>th</sup> Century English novel, a tradition, as we shall see, that increasingly appears to have been an inappropriate model for Sterne's masterpiece. This essay will present a case that it is precisely *Tristram Shandy's* perceived 'oddness' that has ensured its place both in an alternative novelistic tradition in Europe and within the anti-realist tradition in the history of Irish writing; this has, of course, ramifications for the frequently-narrow critical frame that has been used to define the development of the novel. A strictly English realist model obscures far more than it reveals, particularly in the case of novels that appear marginal or 'odd'.

Nevertheless, it remains critically important to offer closer examination of the English literary context in which *Tristram Shandy* emerged, to assess the validity of the perception of *Tristram Shandy* as a literary-historical aberration. Christina Lupton, for example, has recently pointed to a growing consensus among 18<sup>th</sup> century scholars that many novels from the 1750s, that predated Sterne's *Tristram Shandy*, were "quirky and self-reflexive in ways that the celebration of realist fiction has eclipsed" (289). She specifically mentions texts like the anonymously-authored *Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl* (1750), Francis Coventry's *Pompey the Little*: or, *The Life and Adventures of a Lapdog* (1751), and John

Kidgell's *The Card* (1755), both in the context of their material experimentation with title pages and inserted illustrations – their overt awareness of the book itself as a cultural material form – and for the “characterized narrators that anticipate *Tristram Shandy*” (289). Lupton argues for the significance of the early novels primarily on these two levels. She asserts, in particular, that a prime example of the “quirky and self-reflexive” is Kidgell's *The Card* (1755), in which the narrator claims to have included a visual representation of the ten of clubs to increase the chances of his novel being more or less recycled back into usefulness:

The Card: By this artifice doth the Author ingeniously project a message to preserve himself from total oblivion; humbly conceiving, that when this neglected Treatise under the character of waste-paper, shall be doomed to share the Fate of it, some little Master or Miss may be kindly advertised of the picture of that harmless Card which adorns one happy leaf of it, and which began about the year one thousand Seven hundred and Fifty, to be universally respected as a high Messenger of Honour (Cited in Lupton 22).

The self-reflexivity is clear, as is the self-parody, the mock dismissal of the value of the book, and the playfulness with respect to the materiality of the book itself. Evident too is Sterne's anticipation, as Lupton has it, of the “techniques we now understand as self-conscious, cultivating the ability of the intrusive narrator to comment on his own devices and his readers, the interpolated narrative, explicit intertextuality, and a degree of narrative chaos that interferes with mimetic effect” (289). Lupton is certainly convincing in establishing a literary context for Sterne, although it is also worth remembering that the context remains, at best, a minority one that doesn't reflect the dominant literary tradition at the time, but she certainly situates Sterne's work against the backdrop of technically resonant antecedents. Thomas Keymer, in his *Sterne, the Moderns, and the Novel* (2002), also historically situates *Tristram Shandy* in the 1750s and 1760s, convincingly pointing to similarities with some minor precursors like the *Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates* (1756), and he too acknowledges the significance of Kidgell's *The Card*. However, Wayne Booth's attempt at contextualizing Sterne's novel arguably remains most persuasive, if not, ultimately, completely convincing. Reacting against the tendency to view *Tristram Shandy* as “a mad, inexplicable thing, unreasoned and unreasonable, having real kinship in literature only with other mad books, most of them long since wisely forgotten” (163), Booth argues

that “every form of intrusion in *Tristram Shandy* is, I think, available in Fielding’s works” and suggests that Sterne’s intrusive devices were “merely extensions of what everyone was borrowing from Fielding” (176). The *degree* to which Sterne uses the device of the intrusive narrator is, of course, far greater in terms of its disruptive impact, or in Booth’s own words, “he has taken a device which in previous writers was subordinate to other ends and made it an end in itself” (185). Booth also claims that only *Captain Greenland*, by William Goodall made use of the *intrusive narrator* to the disruptive degree used by Sterne but he also concedes that Goodall’s novel was far less successful, artistically, than *Tristram Shandy* because the device of the intrusive narrator never “becomes the central interest, the unifying factor,” and thus never attains the unique, truly divergent narrative status of Sterne’s novel (184-85). This is the crucial distinction and represents the point at which the novel form implicitly diverges from the essentially rhetorical purpose of the realist novel to the novel of play. It is reasonably accurate to situate *Tristram Shandy* in the context of the intrusive narrator that is part of the poetics of the 18<sup>th</sup> century novel but the degree to which it is employed, the extent of the assault on form, logic, reason, and the very possibility of the novel as a viable socially-energised text, is nowhere evident in the way it is in Sterne’s novel; the fingerprints of his age were discernible but Sterne was also simultaneously writing in a less enclosed historically- and culturally-specific tradition.

Booth acknowledges that Sterne was influenced by several European authors who predate these early technical experiments from his immediate English context but the desire to rationalize *Tristram Shandy* in an English context is also central to the critic’s activity, as it is with Lupton and Keymer who both aim to deflate the perception that it emerged primarily from a non-English context. The connections between Fielding, Goodall and Kidgell, and Sterne, certainly establish a meaningful artistic lineage but it is also very clear that the work of authors like Fielding, Defoe and Swift, had far more specific materialist concerns than the endlessly digressive and disruptive *Tristram Shandy*, and that the dominant fictional mode that was being already firmly established in the 18<sup>th</sup> century was far more rooted in socio-political engagement and realistic narrative models. For example, Ian Watt, in *The Rise of the Novel*, argues,

... that the novel is a full and authentic report of human experience, and is therefore under an obligation to satisfy its reader with such details of the story as the individuality of the actors concerned, the particulars of the time and places of their actions, details which are presented through a more referential use of language than is common in other literary forms. (32)

Watt's logic is easily demonstrable in many of the major novels in British history, and while the focus of the novel form has certainly diversified in the 20<sup>th</sup> Century, many contemporary British novels continue to fit Watt's understanding. And while Watt tried to accommodate Sterne within a realist tradition his efforts are, at best, generalized and speak primarily of Watt's desire to have the novel fit his model more than any genuinely convincing engagement with the depth of impact of Sterne's intrusive disruptions:

Sterne's narrative mode gives very careful attention to all the aspects of formal realism: to the particularization of time, place and person; to a natural and lifelike sequence of action; and to the creation of a literary style which gives the most exact verbal and rhythmical equivalent possible of the object. (291)

It can, of course, be argued that Sterne was parodying those very aspects of particularization that Watt values so highly as an attribute of the socially-engaged novel.

It is also evident that Sterne's great experiment extended itself so far beyond the immediate context that it developed into something that was ultimately quite different from the dominant tradition at the time, and thus deviates significantly from Watt's model. As Booth argues, *Tristram Shandy's* intrusive narrator becomes its own primary fascination and is not ultimately at the service of some other social or political agenda, and this is a fundamental difference between the immediate English tradition and the obsessive self-conscious voice that fictionally devours itself to the degree that action becomes essentially impossible.

It is clear that *Tristram Shandy's* inheritance resonates more closely with a continental European tradition rather than with the immediate English one. If one situates the novel in an English context, one is forced into the manipulations evident in Watt or the partial family-resemblances claimed by Lupton and Booth. The logic to instead situate *Tristram Shandy* in a European tradition that includes the famous precursor, Cervantes' *Don Quixote*, and Sterne's contemporary, Denis Diderot's *Jacques la Fataliste*

1765-1780) is inviting. These texts, and others, may be considered among the earliest versions of the self-conscious textual works that later became dominant in twentieth-century literature, from the early modernist obsession with knowledge systems to classical postmodern examples of the self-conscious mode like Italo Calvino's *If on a winter's night a traveller* (1979) and Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* (1939). But the historical trajectory may, in fact, be even deeper. Steven Moore, in his provocative work, *The Novel: An Alternative History* offers a different interpretation to that of the standard literary-historical model of the novel's development. Initially, he offers up a parodic summary of the standard trajectory of the development of the novel form:

The novel was born in the 18<sup>th</sup>-Century England, the offspring of a questionable marriage between fiction and non-fiction (Defoe's *Robinson Crusoe* and Swift's *Gulliver's Travels* pretended to be true travel accounts), gained respectability with Samuel Richardson's epistolary novels named after prudish virgins (Pamela, Clarissa), sowed some wild oats (Fielding, Smollett, Sterne) and went through a goth phase (Walpole, Radcliffe, Mary Shelley) before settling down into domestic life (Austen) and becoming the preferred entertainment of the middle class ... The novel matured during [the following decades], dramatizing the great moral issues of the day (Dickens, Eliot, and Hardy in England, Hugo, Flaubert, and Zola in France; Tolstoy, Dostoyevsky, and Turgenev in Russia, Hawthorne, James and Dreiser in the United States) and providing trenchant social commentary. Things got a little out of hand in the 1920s and 1930s (Joyce's *Ulysses*, Woolf's *Jacob's Room*, Faulkner's *Sound and the Fury*) ... (3)

In Moore's alternative lineage the origins of what we call the novel are traced back to the 4<sup>th</sup> Century BCE (Xenophon's *Cyropaedia*) and we are offered a deeper European context for Sterne than the standard histories of the English realist novel. Moore points to many similarities between *Tristram Shandy* and Rabelais's *Gargantua and Pantagruel* (variously dated 1483-1553) and Barthelemy Aneau's *Alector's*, or *The Cock's* (1560) "multi-layered narrative structure," in effect suggesting that the spirit of resistance to ordered narratives, and parodic unmaking of one's own narrative world, may in fact be a constant throughout literary history, rather than a simple reaction to eighteenth and nineteenth century realism.

Whatever about the ultimate merits of Moore's provocative thesis, a broader European context for Sterne does seem to offer a fruitful way to approach his work, and several non-English European writers have long

been convinced of this tradition as Sterne's rightful home. Milan Kundera's conception, for example, of a European novelistic tradition places Diderot and Sterne firmly at the very pinnacle of the novel's development, in the context of Cervantes's inheritance:

The appeal of play: Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and Denis Diderot's *Jacques le Fataliste* are for me the two greatest novelistic works of the eighteenth century, two novels conceived as grand games. They reach heights of playfulness, of lightness, never scaled before or since. Afterwards, the novel got itself tied to the imperative of verisimilitude, to realistic settings, to chronological order. It abandoned the possibilities opened up by these two masterpieces, which could have led to a different development of the novel (yes, it's possible to imagine a whole other history of the European novel. (15-16)

Notwithstanding Kundera's over-zealous declaration of the demise of the novel of play (the rich inheritance of the metafictional novel, after all, firmly defies his death-knell note), the establishment of an early European non-realist tradition is crucial, and interconnected trajectories are not difficult to discern. For example, the distinction between Sterne's and Diderot's work and the innate imperatives of realism is also evident in Joyce's interest in Sterne; according to Eugene Jolas, Joyce had Sterne in mind when writing *Finnegans Wake*, but, of course, it is not difficult to also see the implications for *Ulysses*:

I might easily have written this story in the traditional manner... Every novelist knows the recipe... It is not very difficult to follow a simple, chronological scheme which the critics will understand... But I, after all, am trying to tell the story in a new way ... I am trying to build many planes of narrative with a single esthetic purpose. Did you ever read Laurence Sterne? (ctd. in Jolas: 399 )

The multilayered philosophical and technical parallels between Sterne, and Cervantes, Diderot and Joyce are evident but when one considers *Tristram Shandy* beside the work of Machado de Assis, Flann O'Brien, Beckett, Nabokov, John Barth, Gilberto Sorrentino, Thomas Pynchon, and Italo Calvino, and a host of contemporary authors like Alessandro Baricco, John Banville, Kevin Barry, and Alasdair Gray, among many others, the deferral or avoidance of meaning, the experiment with the effectively-nullified narrator, the incessant self-consciousness, overt intertextual play, the fragmentation of chronology, order and logical

sequence of ideas, and the persistent subversion of logical argument, it becomes evident that a tradition that runs parallel to social realism has indeed a far longer history than is often suggested, although the principle of a linear historical trajectory may not be the most helpful literary-critical model, as we shall see.

For example, Patricia Waugh, in *Metafiction*, positions Sterne at the heart of an essentially historical model of metafiction in the context of her claim that language is perpetually revealed to be a self-conscious synthetic system in texts like *Tristram Shandy*: “For Sterne, as for contemporary writers, the mind is not a perfect aestheticizing instrument. It is not free, and it is as much constructed out of as constructed with, language” (24). Her framing argument is that literature, since the nineteenth century, can be viewed as a series of shifting emphases, away from realism, towards metafiction: “... as one moves from realism through modernist forms to contemporary metafiction, the shift is towards an acknowledgement of the primary reality not of this ‘common-sense’ context of everyday reality but of the linguistic context of the literary text” (87). Partly with reference to Roman Jakobson, she suggests that the self-conscious dominant of metafiction had existed in other eras but only became central in the second half of the twentieth century, an age of uncertainty that required literary forms to respond structurally and aesthetically. The difficulty with such a linear historically-motivated view is that Sterne, and several English precursors existed, as did Cervantes and Diderot long before that, and arguably many others if Moore is correct, so the idea of a progressive linear movement away from realism towards metafiction is questionable. Furthermore, many post-1950s novels in Europe and the United States remain largely embedded in the realist mode; in fact it isn’t difficult to argue that realism remains the dominant fictive model with authors like Toni Morrison, Cormac McCarthy, Jonathan Frantzen, and Annie Proulx in North America, as well as Ian McEwan, Zadie Smith, Graeme Swift, Nick Hornby and numerous others in the U.K.

Daniel Jernigan also questions the historically linear model, arguing instead, with respect to postmodern drama, that postmodernism tended to “tip” back and forth into modernism, offering ample evidence of a non-linear model (4). Similarly, Brian Richardson questions the replacement logic (“The Genealogies of Ulysses”) and argues that even though the “master narrative avers that postmodernism necessarily replaced an

exhausted modernism just as modernism had to supplant Victorian realism” (1036), a more nuanced approach may be preferable:

It may well be that the works that remain most challenging and provocative are those that most effectively resist a facile historicisation. Literary history proper should not of course be ignored, but it should be complemented by study of the history of literature itself, however wayward, disconnected, and devious such a history might be. Indeed, one suspects that an accurate account of the literature of any interesting period should resemble less the regular branches of a family tree than unruly rhizomatic shapes that never repeat themselves— if not in fact the disorderly series of irregular wiggles that *Tristram Shandy* uses to map out his own wayward plotline ... Narratives of literary history always need to be complemented and mediated by the untidy chronicle of literary forms. (1049)

The problem with assigning historical lineage frequently emerges among theorists of postmodernism and is usually resolved by arguing for what Hassan names a ‘typological’ understanding:

What we call a “literary period” is often not a period at all: its definition is not simply chronological but also typological. Thus we may find “antecedents” to postmodernism in Sterne, Sade, Blake, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Hofmannsthal, Stein, Joyce, Pound, Duchamp, Artaud, Roussel, Bataille, Queneau, or Kafka. This means that we have created in our mind a model of post-modernism, a particular typology of imagination, and have proceeded to “rediscover” the affinities of various authors and different moments with that model. (108)

Hassan’s typology of imagination is a useful way to resolve some of the contextual problems that arise when we view *Tristram Shandy* as part of a broader context. Other contexts, affinities, and resonances become clear once the novel is removed from a purely chronological and/or historical model. Because of the sheer complexity of its design and intellectual implications, Sterne’s masterpiece has actually been claimed as belonging to a wide range of generic models: J.A. Cudden cites *Tristram Shandy* as an early example of the anti-novel (47); John Freeman views it as a reactive text to “the eighteenth century’s order of things” (141); Ian Watt suggests that it is “not so much a novel as a parody of a novel” (291); Brian McHale situates it in the “distinguished and venerable tradition of learned wit ... descending from Erasmus and Rabelais through Swift, Pope, Sterne, and Diderot ...” (122); William Gass considers Sterne to be

“permanently avant-garde” (35); and Bakhtin names *Tristram Shandy* as an example of the “new subjective grotesque” (37).

The above observations are not necessarily mutually exclusive, of course, and often have more in common than the critical vocabulary suggests. In general, it is clear that a broader European, rather than exclusively English, context allows one to situate Sterne’s extraordinary achievement more convincingly; in the English novelistic tradition, Sterne remains “odd” despite the efforts of several critics to set up some sense of historical belonging. However, Sterne’s apparent peculiarity in an immediate English context too looks significantly different in an Irish context. Many critics who place Sterne in a European context perhaps unwittingly also make particular reference to Irish writers in their attempts to declare a broader tradition. For example, McHale’s tradition of “learnéd wit” includes Joyce and Flann O’Brien, while Swift is frequently mentioned in Sterne’s context, and Beckett’s self-obsessed narrators in all of his fiction from the *Trilogy* onwards owe a clear debt to Sterne. Furthermore, apart from the great trio of modern Irish experimenters (Joyce, Flann O’Brien, Beckett), the influential Irish Gothic tradition that includes Sheridan le Fanu, Bram Stoker and Charles Maturin, alerts one to the strength of the non-realist tradition in Irish letters prior to the 20th Century, as does the work of authors like Edmund Downey whose *Through Green Glasses* (1887) blends elements of folk tales, Irish myth and legend with historical events, re-constructed in a wildly exaggerated comic manner<sup>3</sup>. Sterne also deeply resonates within an irreverent Irish comic tradition extending from Swift and Wilde and ranging widely from Brian Merriman to the contemporary novelists Patrick McCabe and Roddy Doyle. At the heart of such comic endeavour a deadly serious will to unmake, unmask and ridicule is implied. Contemporary Irish fiction, including the work of authors like John Banville, Aidan Higgins, Bernard Share, Dorothy Nelson, Robert McLiam Wilson, Nina FitzPatrick, Dermot Healy, Niall Quinn, Alf MacLochlainn, and more recently, Sebastian Barry and Anne Enright, have all extended the tradition of renegotiating the relationship between language and experience, something that *Tristram Shandy* perpetually foregrounds. Arguably, one can discern a recurring philosophical pattern of skepticism towards knowledge systems, literary models, and the very presumptions of writing itself, to the extent that it emerges as a coherent cultural characteristic in Irish writing.

Critics of Irish writing have, of course, recognised variants of this tendency in *Tristram Shandy*, with respect to the Irish literary tradition. Most notably, perhaps, Terry Eagleton links Sterne's experimental novel to Joyce, Beckett, and Swift, among others (128-32) and argues that, "like much in Irish culture, *Tristram Shandy* is at once atavistic and *avant-garde*, astonishingly 'modernist' in its experimentations" (128), and notes the novel's "skeptical stance" towards rationalist philosophical systems (78). Eagleton, predictably, however, conflates Sterne's literary experiment with a strictly historicist reading:

Just as Ireland is a digression or after-thought of England, so this ruin of triumphalist teleology which is *Tristram Shandy*, resolutely anti-Enlightenment in its deviant temporality, is set in a stagnant rural enclave by-passed by the march of progress, full of crippled, washed-up characters whose history has petrified into one enormous synchrony. (128)

He proceeds to argue that *Tristram Shandy*'s "unraveling of literary form is an oblique assault on the cultural dimension of that power," (133) in effect simplifying the rationale for the novel, rendering it simply a literary response to colonial rule from a marginal space. Considering that Sterne himself can hardly be said to have suffered from what Eagleton refers to as the "dispossession, the sheer dinginess of everyday life," (78) and, as Derek Hand has argued, Sterne "put no emphasis on his Irish roots whatsoever" (47), the strictly historical-cultural logic behind Eagleton's association of Sterne with Joyce, Beckett et al appears to be based on a narrowed logic. While Hand too suggests the possible significance of Sterne's "beginnings on the margins of the metropolitan centre," he moves beyond this and claims that Sterne's Irish influence is evident more generally in his mocking "distrust of the medium itself" (47). A. Norman Jeffares, similarly, places the notion of mockery, and a deeply-felt self-consciousness, at the centre of his understanding of Sterne's position in Irish literature: "Mock-seriousness, serious mockery: the strain runs from Swift to Shaw, from Sterne to Joyce: even gentle Goldsmith shared this capacity for self-mockery" (54).

The principle of unraveling the pretensions of the self is central to the function of self-mockery and defines the form of the narrative in the self-conscious modern novel or, as David Lodge argues: "Sterne anticipated Joyce ... in letting the vagaries of the human mind determine the shape

and direction of the narrative” (82). Similarly, Jorge Luis Borges, when reviewing *Ulysses* in 1925, asserted that “[t]he Irish have always been the iconoclasts of the British Isles,” (1999, 12) and detected in Joyce’s novel what he viewed as strong evidence of an “ontological anxiety that is amazed not merely at being, but at being in this particular world where there are entranceways and words and playing cards and electric writing upon the translucence of the night” (1999, 14). Borges also marvels at Joyce’s ability to aesthetically apprehend the “relative reality of a room seen objectively, then in the imagination, and lastly, duplicated in a mirror; he resolves that all three are real, and visually each takes up an equal amount of space” (1999, 13). Reality, then, is present in the literary text, but as a radically transformed, multi-framed, layered artifact. Also significant is Borges’ fascination with the Irish philosopher, Berkeley<sup>4</sup> – to whose work he claims to have been introduced at the age of ten – in particular to the philosopher’s famous *esse est percipi* (to be is to be perceived), exposure to which Borges claims made him realise “that reality and fiction were betrothed to each other, that even our ideas are creative fictions” (1982, 75).

Borges’s philosophical relationship with Berkeley is of critical importance because it alerts one to an alternative intellectual lineage for Irish writing that extends at least as far back as the early 18<sup>th</sup> Century, a lineage that Kearney has called the Irish “counter-tradition” (2006, 199). In this context, Kearney has argued that Berkeley was an anti-empiricist, much closer to European idealism than to British empiricism, as were Clayton, Hutcheson, Swift, Burke and Skelton (1997, 149), all of whom contribute to Kearney’s desire to establish the idea of a distinctive Irish mind with a clear tradition (2006, 19). For Kearney, the Irish mind contains a “plurality of identities,” (1997, 168) and the Irish intellectual tradition “represent[s] something of a counter-movement to the mainstream of hegemonic rationalism.” He concludes that the Irish mind “is one of the most sustained examples of such intellectual difference and dissent” (2006, 29). This refusal, or resistance to received meaning, or to intellectual and artistic forms has been interpreted by Borges, particularly with reference to Joyce, as “creative impiety” and “Irish audacity” (1999, 12)<sup>5</sup>.

A variation on this position is offered by Denis Donoghue, who surmises that “it is my impression that Irish writers sense a rift between experience and meaning, but in reverse: the meaning is premature, already inscribed by a mythology they have no choice but to inherit, and then, if

they must, to resent" (152). This clearly echoes the almost compulsive desire to unmake that one finds in the parodies and satires of Sterne and Swift, Flann O'Brien and Joyce. Such a desire is articulated in many sophisticated ways, to the point that meaning itself is frequently accompanied by the perpetual mirrored possibility of its own self-conscious unwriting.

The technical components of the will to unmake frequently recur and enter into conversation with each other, across Hassan's "typology of imagination," so that even the process of footnoting, for example, becomes a formal design element that generates a complex mode of discourse across historical periods. Sterne's use of the footnote in *Tristram Shandy*, for example, using asterisks instead of numbers, is simply another mode of narrative evasion that adds an enormous amount of non-relevant, or excessive detailing<sup>6</sup>. Flann O'Brien, in mimicry of Sterne, similarly uses the footnote to create an absurd, digressive, sub-textual form of discourse, as in the notes on deSelby in *The Third Policeman*, in which spurious background information about De Selby scholarship, references to fake texts, and details on his scientific ideas are outlined in considerable detail. O'Brien also uses a version of Sterne's footnoting symbols to designate footnotes in the early story "Scenes in a Novel"<sup>7</sup> (1934), in order to establish, like his great antecedent, a mode of mock discourse and clever digression with the reader.

While there are clear and by now well-established connections between Sterne and a continental European tradition, the Irish tradition too feels a more natural home for Sterne than that of English realism. Both Kearney's Irish counter-tradition and the logic that literary traditions declare themselves via typological and philosophical sympathies, rather than by strict social and historical lineages, help to situate *Tristram Shandy*'s comic-digressive narrative avoidance, its resistance to the 'natural' connections between thinking and ordered progression, and its implicit acceptance of the notion of human thought as arbitrary and frequently trite, in a persistent, coherent, tradition of Irish writing from at least the 18<sup>th</sup> Century onwards. It is a tradition that includes Berkeley's anti-empiricism, Sterne himself, many of the dominant figures in Irish literary modernism and postmodernism, while many contemporary writers from Dermot Healy and John Banville to younger writers like Julian Gough and Mike McCormack have all extended a novelistic poetics of play and repeatedly draw our attention to the enormously problematic gulf

between the act of narrating, and the world about which one (reputedly) writes. If we conceive of a literary tradition as resonating backwards and forwards, as representing a philosophical resistance to fixed forms of meaning, order and linear progression, Sterne's work speaks, philosophically and aesthetically to the anti-realist Irish tradition, far more consistently than with respect to the English realist tradition. Of course, the possibility that the Irish and the continental European literary contexts resonate more strongly with each other than with the English literary tradition also emerges as a feasible option; in fact, the significant gravitation of Ireland's great experimental writers, Joyce and Beckett, to the European continent rather than to England, and the glaring absence of any major postmodern novelist in the English tradition that might compare to authors of the stature of Flann O'Brien, Vladimir Nabokov, Alain Robbe-Grillet, or Italo Calvino, indicates a broader confederacy of experiment and innovation between Ireland and Europe, while the English tradition, more firmly embedded in the social-realist novel may, in fact, be the odd one out after all.



- 1 Cited in Boswell's *Life of Johnson*, Volume 11 (449).
- 2 Patricia Waugh, for example, argues that "If post-modernism shares some of the philosophies of modernism, its formal techniques seem often to have originated from novels like *Tristram Shandy*." *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984), pp23-24.
- 3 R.M. Lee's insightful essay on Downey links his work to that of Flann O'Brien primarily because of their shared tendency to mock pre-existing authoritative texts.
- 4 Richard Kearney has offered solid, convincing argument for considering Berkeley Irish, quite simply because he was born, educated, lived and worked in Ireland, while making repeated references to himself as Irish (1997, 146).
- 5 I have written on the idea of a distinct Irish tradition more comprehensively in a previous essay, entitled "Masters of the Irresponsible: Irish Writing and the Tradition of Dissent" (Amherst: Cambria Press, 2009).
- 6 For example, Sterne, as author offers a point of (un)clarification to a claim made by Tristram in the form of a note: \*The author is here twice mistaken; for *Lithopaedus* should be wrote thus, *Lithopaedii Senonensis Icon*. The second mistake is, that this *Lithopaedus* is not an author, but a drawing of a petrified child. The account of this, published by *Athosius* 1580, may be seen at the end of *Cordaeus*'s works in *Spachius*. Mr. *Tristram Shandy* has been led into this error, either from seeing *Lithopaedus*'s name of late in a catalogue of learned writers in Dr...., or by mistaking *Lithopaedus* for *Trinecavellius*,—from the too great similitude of the names. (*Tristram Shandy* 166).
- 7 O'Brien uses the asterisk and dagger symbols in his short story. Flann O'Brien. "Scenes in a Novel," in *The Short Fiction of Flann O'Brien*, Eds. Neil Murphy and Keith Hopper. Champaign: Dalkey Archive Press, 2013.



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- A Cock and Bull Story*. Dir. Winterbottom, Michael. Perf. Steven Coogan, Rob Brydon, Keeley Hawes, and Shirley Henderson. BBC Films, 2005. Film.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Booth, Wayne. "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*," *PMLA*, Vol. 67, No. 2 (Mar., 1952): 163-185.
- Borges, Jorge Luis (and Richard Kearney). "A World of Fiction: An Interview with J.L. Borges" in *The Crane Bag*, 6(2), 1982, 71-78.
- Borges, Jorge Luis. *Selected Non-Fictions*. Ed. Eliot Weinberger. Trans. Esther Allen, Suzanne Jill Levine and Eliot Weinberger. Harmondsworth: Penguin, 1999.
- Boswell, James. *Life of Samuel Johnson*. Volume 11. Edited by G. B. Hill and L. F. Powell Oxford: OUP, 1934.
- Calvino, Italo. *If on a winter's night a traveller*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- Cudden, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- Donoghue, Denis. *We Irish: Essays on Irish Literature and Society*. New York: Alfred A. Knopf, 1986.
- Downey, Edmund. *Through Green Glasses: Andy Merrigan's Great Discovery and Other Irish Tales*. New York: D. Appleton and Company, 1887.
- Eagleton, Terry. *Crazy John and the Bishop and other Essays on Irish Culture*. Cork: Cork University Press, 1998.
- Freeman, John. "Delight in the Disorder of Things: *Tristram Shandy* and the Dynamics of Genre," *Studies in the Novel*, Volume 34, no. 2 (Summer 2002): 141-161
- Gass, William H.. *A Temple of Texts: Essays*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2007.
- Hand, Derek. *A History of the Irish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Hassan, Ihab. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- Jeffares, A. Norman. *Anglo-Irish Literature* (Macmillan History of Irish Literature). London: Gill and Macmillan, 1982.

- Jernigan, Daniel. "Beginnings: Postmodern Tipping Points," in *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*. Ed. Daniel Jernigan. Cambria Press: Amherst, 2008.
- Jolas, Eugene. *Critical Writings, 1924–1951* ed. by Klaus H. Kiefer and Rainer Rumold. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2009.
- Kearney, Richard. *Navigations: Collected Irish Essays 1976-2006*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 2006.
- . *Postnationalist Ireland*. New York: Routledge, 1997.
- . *Transitions: Narratives in Irish Culture*. Dublin: Wolfhound Press, 1988.
- Keymer, Thomas. *Sterne, the Moderns, and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2002 .
- Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. Trans. Linda Asher. New York: Perennial Classics, 2003.
- Lee, R.M.. "A Storehouse of Strange Legendary Lore: Recovering the Work of Edmund Downey," *Litteraria Pragensia: Neglected Irish Fiction*, Eds. Neil Murphy, Keith Hopper and Ondřej Pilný. Vol 2, No. 44, 2012: 26-37.
- "Laurence Sterne," *The Guardian*, 22 July, 2008. Web October, 22, 2013. <<http://www.theguardian.com/books/2008/jun/11/laurencesterne> >
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Lupton, Christina. "Giving Power to the Medium: Recovering the 1750s". *The Eighteenth Century*, Volume 52, Numbers 3-4, Fall/Winter 2011: 289-302.
- Moore, Steven. *The Novel: An Alternative History*. New York: Continuum, 2010.
- Murphy, Neil. "Masters of the Irresponsible: Irish Writing and the Tradition of Dissent" in Jernigan, Murphy, Wagner & Quigley (Eds.) in *Literature and Ethics: Questions of Responsibility in Literary Studies* (Amherst: Cambria Press) June 2009: 201-219.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 2001.
- O'Brien, Flann. *At Swim-Two-Birds*. New York: Penguin, 1976.
- . *The Third Policeman*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2002.
- . "Scenes in a Novel," in *The Short Fiction of Flann O'Brien*, Eds. Neil Murphy and Keith Hopper. Champaign: Dalkey Archive Press, 2013.
- Richardson, Brian. "The Genealogies of Ulysses, the Invention of Postmodernism, and the Narratives of Literary History" *ELH*, Volume 67, Number 4, Winter 2000: 1035-1054.
- Rowson, Martin. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: SelfMadeHero, 1996.
- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. New York: Alfred A. Knopf, 1991.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press, 1957.



# Objects in Bloom

---

*Jon Hegglund*

---

*University of Washington*

“Kidneys were in his mind...”

The first thing we learn about Leopold Bloom is his taste for dishes featuring “the inner organs of beasts and fowls,” including “thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod’s roes,” and “most of all ... grilled mutton kidneys” (*U* 4.1-4).<sup>1</sup> This introduction to Bloom, through his (decidedly non-Kosher) consumption of animal organs, motivates the opening sentence of the next paragraph: “Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly,” the narrator tells us (*U* 4.6). This is a strange locution, but one that might pass our notice given the context (as it indeed had passed mine the first twenty or so times I read this section). Of course, the context asks us to interpret the lines as Bloom merely thinking about kidneys as he contemplates his breakfast options on this warm June morning. But the phrasing reverses subject and object; rather than the more conventional “Bloom was thinking about kidneys,” or perhaps, “Bloom had kidneys in his mind,” the kidneys (albeit a subject of a passive construction) nonetheless take sequential precedence over Bloom’s “mind.” The strange syntax defamiliarizes the image, and momentarily presents a literal picture of a mutton kidney stuffed into a man’s head, a brief image of absurdity that quickly dissipates into the main action of the paragraph: Bloom preparing his wife’s morning tea and contemplating his own hunger.

One of the reasons the clause “kidneys were in his mind” stands out to me is the incongruity of the two nouns. “Kidneys”: physical, visceral, bloody; “mind”: incorporeal, abstract, ethereal. (Had Joyce doubled down on his bodily organs and written, “kidneys were in his brain,” the passage would be more immediately funny, but certainly less subtle.) The narrator, in the introduction of the novel’s main character, has shown us a “mind” that comes into linguistic being only as it is filled with the material of the object world. This is no ordinary, inert, dead thing, however; it is the “inner organ” of a mammalian animal. What occupies Bloom’s consciousness, then, is a crucial part of the functioning physiology of a previously living creature (and Bloom, it should be noted, highlights his connection to the bodily function of the food he eats by commenting favorably on the “fine tang of faintly scented urine” that he savors in mutton kidneys (*U* 4.4-5)). The physiological nature of the organs that Bloom consumes stands in sharp contrast to the disembodiment of the Cartesian “mind.” Joyce’s syntactical reversal is also a subtle undoing of the priority of mind over matter. Bloom’s mind passively receives objects such as kidneys, rather than actively direct its efforts toward a rational, intentional mastery of *res extensa*.<sup>2</sup>

As I will argue, I do not think Joyce’s syntactical reversal of mental and object worlds is an accident. This brief, nearly unremarkable, example sets up a technique that will characterize the representation of Leopold Bloom’s consciousness in chapters four through six of *Ulysses* (“Calypso,” “Lotus-Eaters,” and “Hades”). I draw upon both cognitive-based approaches to narrative as well as object-oriented materialist philosophy to offer a more granular account of Bloom’s “mind” in these chapters. Bloom, I believe, embodies a truth about fictional minds that very few critics have been willing to grant: that they are contingent, networked entities that exist moment-to-moment in complex relations with other human and nonhuman objects. In her book, *Vibrant Matter*, political philosopher Jane Bennett refers to this mode as “distributive agency” (21) or (following Gilles Deleuze and Felix Guattari) an “assemblage” (23). Bennett’s work, though coming out of a philosophical tradition of immanent vitalism that draws from Spinoza, Deleuze, and Bruno Latour, can inform more nuanced conceptions of fictional representations of consciousness. Bennett advances a model of agency that grants agentic powers to nonhuman things *while also* acknowledging that humans are still privileged actors within such assemblages. Her work, along with other

object- and nonhuman-oriented philosophers such as Levi Bryant, Timothy Morton, and Graham Harman, can help us develop new conceptions of the novel that account for the agency, actions, and traits of characters in a more particular and persuasive way. Rather than assume that characters are pre-formed entities who have coherent and determinate qualities prior to their narrative presentation, we can use the close-reading techniques of narrative theory to discover how literary characters come to us within a network of objects and forces that we typically ascribe to a nonhuman background. Ideally, this attention to the enmeshed networks of the nonhuman and human will help readers simultaneously attend to aspects of fiction that are typically ignored and give us a more refined, dynamic picture of the characters that prompt our readerly investment in fiction.

Leopold Bloom offers an ideal exemplum for this approach. While the specific portrayal of Bloom pushes him toward a more externally constructed state than many modernist protagonists (including Stephen Dedalus, as we shall see), the genre of fiction still, unavoidably, presents a bias toward the unit of the individual human subject. To be clear, I make this assertion with no value judgement; indeed, it is hard to imagine a corpus of novels that do not feature human or anthromorphized agents in one form or another. I read Bloom, then, neither as an epiphenomenon of external objects and forces, nor as a bounded, internalized Cartesian *cogito*. With kidneys – as well as cats, newspapers, odors, corpses, and various other things – inhabiting and, I will argue, constituting his mind, Bloom can be understood as a character whose mind is constructed through a continual interface and interaction with an exterior world. Joyce writes Bloom’s networked mind unlike Stephen Dedalus, the other main consciousness of the early chapters of *Ulysses*. Stephen’s mind, in contrast to Bloom’s, is presented through a similar narratorial mode but in a markedly different style, one that represents a more conventional, interiorized, self-aware consciousness. Where the narration in Stephen’s chapters (“Telemachus,” “Nestor,” and “Proteus”) carefully guards the border between internal and external worlds, Bloom’s narration gives the effect of a device capturing impressions and sensations from an external world and reproducing them without a well-formed, *a priori* consciousness of “self.” I conclude that, ironically, it is precisely because Bloom’s mind is largely constructed through an assemblage of external objects that he is frequently cited as the most complete picture of consciousness in fiction.

My claims ultimately support the humanist position that Bloom is a singular case of narrative discourse approximating the complex processes of human cognition and consciousness. But my reasons for claiming this are quite the opposite of many: I do not take for granted that Bloom is a pre-existing *cogito* that enters into a connection with an external, objective world. Instead, I take the suggestion literally that “kidneys were in his mind”: the mind comes into being *within* a relational network of objects, and its operations can only be identified and named *a posteriori*.

### *Narrative theory and the distributed mind*

One of the unexamined assumptions about the fictional presentation of consciousness is the ontological priority of the individual mind. Based on this premise, even radical modernist experimentation with narrative could fit comfortably within the humanist conception of the novel.

Cognitive approaches to narrative have redressed this bias toward human consciousness, mainly by questioning the guarded boundaries that seem to cordon off fictional characters within an existential isolation (represented in canonical modernism by Marlow’s assertion in *Heart of Darkness* that “we live as we dream – alone ...” (Conrad 33)). The typical mode for social interaction in this isolationist view is one highlighted by miscommunication and misunderstanding. Cognitive narrative theorists such as David Herman, Lisa Zunshine, and Alan Palmer question this inaccessibility of the mind.<sup>3</sup> Herman sums up a significant distinction between classical narrative theory and postclassical cognitive-based approaches: as socially situated readers, we draw upon “the rough-and-ready heuristics to which [we] resort in thinking about thinking itself. We use these heuristics to impute motives or goals to others, to evaluate the bases of our own conduct, and to make predictions about future reactions to events”(253). This claim suggests that represented consciousness always has an outward-facing aspect, a condition often veiled by the emphasis on interiority given by so much literary criticism of the novel.

In *Fictional Minds* (2007) and *Social Minds in the Novel* (2010)<sup>4</sup>, Palmer highlights three mental “tools” that enable the mind’s distributed, extended, externalized capabilities, or what he calls “the mind beyond the skin” (*FM* 160, *SMN* 42-3): language, physically distributed cognition, and intermental thinking. His main focus is on the third of these, as his aim is

to reposition fictional consciousness as a primarily social, interpersonal entity. I would like, however, to amplify the relatively scant attention he gives to the second of these tools, physically distributed, or situated, cognition. Situated cognition presumes that thinking is impossible without the aid of tools – be they the writer’s notebook, pencil, or computer keyboard and screen, the airline pilot’s cockpit, display panels, and crew, or the musician’s instrument, sheet music, and collaborators. Many of the thinkers from which Palmer draws, including Daniel Dennett, still prioritize mind over matter (*FM* 160)). In Dennett’s view, the mind is still an interior entity existing prior to its being fanned out into an external, material environment.<sup>5</sup> Palmer, however, phrases this process in a way that downplays the separation of an inner mind: physically distributed cognition simply acknowledges “the fact that our minds extend beyond the boundary of our skin and encompass the cognitive tools we use” (*FM* 160). As it applies to fiction, this model “materially affects what is considered a presentation of consciousness” (*FM* 160). Palmer then leaves off to move to his main concern, the social, “intra-mental” nature of fictional minds. Without denying the importance of this line of inquiry, I want to stay with the interrelations between mind and environment as it bears on narrative analysis. While Palmer’s theorization of “social minds” provides plenty of leverage on fictional analysis, particularly in how we read consciousness in novels that were largely perceived as externally-oriented, plot-driven, and “realist,” his bracketing off of “social minds” reproduces another binary: instead of internal and external, we now have a privileged human realm of thought and action over and against an implicitly nonhuman, background “environment.” Put in terms of Bloom’s chapters in *Ulysses*, Palmer gives us a way to understand Bloom’s mind in its relationality with the minds of people he encounters – his wife Molly, Dlugacz the butcher, his acquaintance M’Coy, the chemist who sells him soap, and the mourners at Paddy Dignam’s funeral – but he stops short of including other objects and non-human creatures that are, like the kidney, “in” his mind. There are other things that occupy Bloom besides people: his cat, the cuts of meat at the Dlugacz’s, the newspaper he wipes himself with after defecating, the communion wine and wafers he ponders at the catholic church, the odor of porter seeping out from pubs, the soap he buys for Molly, the envelope containing the letter from Martha Gifford. For Palmer, these nonhuman physical entities cannot be treated in the same category as the “minds” of other characters in the novel. I would ask, perhaps naïvely, why not?

In answering this question, we will still likely find reasons to put human minds in a privileged conceptual category. We would do so, however, without an *a priori* separation of the human from and ontological elevation above the nonhuman, material world. By broaching the tantalizing prospect of the narrative representation of physically distributed cognition, Palmer suggests this line of inquiry. Ultimately, though, he declines to pursue it, instead focusing on the intermental relationship between human minds. It is at this point where narrative theory can be supplemented by recent work in philosophy, particularly work in object-oriented ontology and other materialist approaches that grant an ontological primacy to *objects*. In the main, this move is not intended to simply reverse figure and background, pushing human subjects aside to welcome nonhuman objects to center stage, but it does aim to grant objects an existence independent of human epistemology. This does not, importantly, deny the inherent limitation of human cognition but, crucially, does not *ontologically* denigrate the object world simply because we are bound to species-based cognitive limits. The most succinct phrase that sums up this vast array of work is probably the title of Levi Bryant's book, *The Democracy of Objects*.<sup>6</sup> Bryant makes the point that a democracy of objects does not imply an elevation of the nonhuman at the expense of the human:

Such a democracy ... does not entail the exclusion of the human. Rather, what we get is a redrawing of distinctions and a decentering of the human. The point is not that we should think objects rather than humans. Such a formulation is based on the premise that humans constitute some special category that is other than objects, that objects are a pole opposed to humans, and therefore the formulation is based on the premise that objects are correlates or poles opposing or standing-before humans. No ... there is only one type of being: objects. As a consequence, humans are not excluded, but are rather objects among the various types of objects that exist or populate the world, each with their own specific powers and capacities. (Bryant 20).

Bryant's claim that "there is only one type of being: objects," might jar on the human ear a bit, but it is important to stress what follows: if each object has its "specific powers and capacities," then humans have the benefit of being uncommonly complex, productive, and evolutionarily successful objects. What Bryant cuts to is the affective attachment we have to the concept of the "subject," particularly the assumption that, however much subjectivity is shaken, decentered, challenged, or vanquished, the identity of the "subject" remains an exclusively human one.

Returning to the somewhat narrower scope of fictional representation: how might Bryant's philosophical gambit work? The answer to this question demands that we reframe the fictional notion of character. Most theorists of narrative grant that some kind of human or anthropomorphized agency is a minimal requirement of narrative. But we don't need to chisel out a precise definition of narrative to know, from experience, that the overwhelming majority of narratives feature entities that we conventionally refer to as characters, to the point where most definitions of narrative include the implicit or explicit requirement of characters.<sup>7</sup> But the term "character" presupposes so much: it is both, according to the OED, "A personality invested with distinctive attributes and qualities, by a novelist or dramatist," and more broadly, "The sum of the moral and mental qualities which distinguish an individual or a race, viewed as a homogeneous whole" (OED). The usage of both senses dates from the 1660s, well before the advent of the novel as a popular form, suggesting that both senses have been operative since the early days of narrative fiction as we know it. Both definitions point toward a supposition of a "character" as a "homogenous whole" with "distinctive attributes and qualities," definitions that are in a reader's mind prior to encountering a specific fictional persona. In other words, to return to Bryant, we conventionally presume characters *as* pre-existing subjects rather than the "objects" that Bryant argues as the "only type of being." While I have no illusions that the habits of fictional reading can be overturned completely, an object-oriented approach to character might adopt a kind of binocular vision, through which we read fiction with one eye on the conventional notion of character as a continuous, coherent entity – a "whole person" – and the other on the construction of character as one object among others within a narrative. Viewing the fictional representation of human consciousness would thus give a more stereoscopic picture, highlighting relations, and indeed tensions, between character-as-subject and character-as-object.

The political philosopher Jane Bennett sketches out a conceptual framework that might be a useful start for an object-oriented approach to narrative consciousness. In her book *Vibrant Matter*, Bennett advocates a theory of "vital materialism" that distributes agency formerly imagined to be seated exclusively in humans to a more eclectic mesh of the human and nonhuman (13). Bennett borrows the notion of "actant" from Bruno Latour to extend the potential of agency to *all* objects, human or otherwise. An actant is simply "a source of action" that can be "human or not,

or, most likely, a combination of both” (9). Reprising Bryant’s theme, humans do not disappear in this formulation, but it does assume that “human individuals are themselves composed of vital materials, that [human] powers are thing-power” (11). We can begin to see where this ontological shift speaks to the fictional construction of human character: the “humans” that are so finely drawn in fiction lose none of their special qualities if their distinctiveness is considered within the object world. Indeed, their agency becomes more extensive: “bodies enhance their power *in or as a heterogeneous assemblage*. What this suggests for the concept of *agency* is that the efficacy or effectivity to which that term has traditionally referred becomes distributed across an ontologically heterogeneous field, rather than being a capacity localized in a human body” (23, author’s italics). Bennett’s notion of agency resonates helpfully with Palmer’s appropriation of “the mind beyond the skin” from cognitive theory. A truly vital materialist theory of fictional consciousness, however, would need to go one step further. Bennett writes that while “[e]ach member and proto-member of the assemblage has a certain vital force,” there is also “an agency *of* the assemblage” itself (24). If we provisionally named such an assemblage “Mr Leopold Bloom,” as Joyce does in his opening words to the “Calypso” chapter, we are encompassing not only the “homogenous whole” implied by the notion of character, but also the aforementioned bits that form “Bloom”: kidneys, cats, hats, newspapers, sunshine, a Dublin street, and so on. Bennett continues: “And precisely because each member-actant maintains an energetic pulse slightly ‘off’ from that of the assemblage, an assemblage is never a stolid block but an open-ended collective, a ‘non-totalizable sum’” (24). Bennett’s “assemblage” is a better description for the ceaseless interfacing between human and nonhuman that comprises fictional consciousness because the human aspect of identity is preserved, while, at the same time, the notion of character is opened to the text in more extensive and fine-grained ways. The perception of fictional characters can be deepened and particularized by viewing them less as inward entities reaching across a wide ontological gulf to engage with the “real world” and more as shifting, contingent nodes whose boundaries are fluid and whose identities are continually remade in their contact with the world of objects.

## *The Object Nature of Stephen and Bloom*

It remains to be seen how this abstract model of consciousness plays out at the “ground level” of fiction. How does the model of a distributed agency leave traces in the prose sentences that comprise fictional narration? I have already suggested that the narration of Bloom’s consciousness makes these interfaces particularly clear. But Bloom’s narration begins four chapters into the novel, after the first three have been devoted to Stephen Dedalus. Both Stephen and Bloom are narrated in roughly the same perspective: third-person free indirect discourse giving way, at times almost imperceptibly, to sentences or chunks of first-person direct monologue. David Lodge gives a representative summary of this mode: “[i]t is not the authorial voice who speaks in these interpolated passages of introspection and analysis, but the inner voice of the character himself or herself who is the ‘center of consciousness,’ rendered in interior monologue or free indirect style, and mingled with the accents of other discourses, written and spoken, which belong to that character’s mental world” (65). This description is somewhat broad and, taken on its own terms, does describe the majority of what is conventionally referred to as “stream of consciousness” narration. But even Lodge acknowledges that, within *Ulysses* itself, the three main characters are represented “in three quite distinctive styles – as regards vocabulary, syntax, and the type of association, whether metaphoric or metonymic, that makes one thought beget another” (56). I am here concerned with the contrast between Stephen and Bloom (with Molly’s exclusively first-person narration comprising a separate category for my purposes): while Lodge expresses the contrast as a difference in style, I suggest that we see a stronger qualitative distinction between the two characters, which has implications for the way in which Joyce represents consciousness.

Joyce himself lays some of the groundwork for my claims about the Stephen/Bloom distinction. Through Stephen’s allusions to philosophers of perception such as Aristotle, Jakob Boehme, and Bishop Berkeley, “Proteus” stages an inquiry into the relations between subjective perception and objective reality. As James Cappio argues, Stephen begins the chapter as “a solipsist trying to come to terms with the objective world” (21). Cappio posits that Stephen views this problem as a struggle between a Berkeleyan radical subjectivity and an Aristotelian insistence on a physical reality of primary substances. As much as the chapter foregrounds the

subjective cast of Stephen's perception, imagination, and memory, he ends by placing his own snot on a rock and contemplating a sailing ship moving upstream into the mouth of the Liffey. Stephen's famous question, "Am I walking into eternity along Sandymount strand?" (*U* 3.18-19), should therefore, by the end of the chapter, be answered in a resounding negative. "Proteus" suggests that Stephen's experiments in subjective withdrawal ultimately give way to an embodied, physical world of things. Or, as Cappio puts it, "Aristotle wins at the end of 'Proteus'" (21). With the "victory" of the external world, Stephen is ushered off the stage and Bloom proceeds in from the wings. Throughout the first three chapters, however, Stephen's predilection for an inward subjectivity is expressed through his narrative discourse, which typically places the veil of a unified "style" between Stephen's perception and its expression on the page.

Here is an example of Stephen's represented consciousness from the "Nestor" chapter, a moment in which he reflects upon the mystical and theological roots of the algebraic equations that he tries to teach to the dull student, Sargent:

Across the page the symbols moved in grave morrice, in the mummery of their letters, wearing quaint caps of squares and cubes. Give hands, traverse, bow to partner: so: imps of fancy of the Moors. Gone too from the world, Averroes and Moses Maimonides, dark men in mien and movement, flashing in their mocking mirrors the obscure soul of the world, a darkness shining in brightness which brightness could not comprehend. (*U* 2.155-60)<sup>8</sup>

Lodge suggests that what we receive here is not an authorial voice but rather a simulation of Stephen's consciousness as it perceives the text of the algebra book. On the one hand, we can ascribe much of this passage to what we know of Stephen (not just from *Ulysses* but from *A Portrait of the Artist as a Young Man* as well): the references to obscure, heterodox theologian-philosophers, the personification of mathematical abstractions, the ornate syntax, and the alliterative, poetic quality of the language used. Yet, despite the plausibility that the intellectually sophisticated Stephen might "think" like this, the gap between a mimetic transcription of thought and its stylized representation here is surely too wide to ignore. If this passage finds its source in an "inner voice" of Stephen, it is one that bears the unmistakable traces of a narratorial intervention and transformation.

When we see Stephen's relationship to the object that occupies his perception – the algebra book – it becomes clear that the conception of Stephen *as* a consciousness is in fact contingent upon the grammatical and stylistic “packaging” of this consciousness by the narrator. The first sentence is a third-person description that uses words that Stephen might use – “grave morrice,” “mummery,” “quaint caps of squares and cubes” – but is too grammatically complete and crafted to pass for a direct perception of Stephen's. This perceptual sentence quickly gives way to Stephen's imaginative connection between the algebraic symbols and the scholasticism of Moorish culture. The colons lead us through the logic of the association: the dancing figures resolve into a “so” that transforms them into “imps of fancy.” But this apparent fragment resembles the movement of a logical proof rather than an unprompted association, emphasizing the rational, conscious discourse of Stephen. The long sentence that closes the paragraph is presented with a similar sense of craft: its paratactic connections from clause to clause indicate an associative pattern, but the alliteration, diction, and complex construction (“a darkness shining in brightens which brightness could not comprehend”) again signify a “Stephenization” of this perception that can only be externally achieved by the narrator. The object that prompts this brief reflection – the algebra notebook – is subordinated to the stylistic and logical traits of Stephen's mind, which, in contrast to Bryant's formulation, very much renders him as a “subject” distanced from and superior to an external world of objects.

I have suggested that Bloom's case is different; let me know amplify that claim. Structurally, many of Bloom's passages follow the same pattern, with third-person free indirect discourse giving way to bits of implied direct monologue. The fourth paragraph of the “Calypso” chapter begins to introduce these first-person fragments more fully: “Another slice of bread and butter: three, four: right. She didn't like her plate full. Right. *He turned from the tray, lifted the kettle off the hob and set it sideways on the fire. It sat there, dull and squat, its spout stuck out.* Cup of tea soon. Good. Mouth dry” (*U* 4.14, my italics). The italicized sentences, which indicate an unequivocal use of third-person narration, are lodged within fragments that are meant to approximate a present-tense unfolding of interior monologue. In Bloom's passages, there tends to be a marked distinction between third-person sentences that report action or perception in an unadorned way and first-person fragments that simulate Bloom's thought.

Several paragraphs later, the reporting third-person of “He watched the bristles shining wirily in the weak light as she tipped three times and licked lightly” gives way to the Bloomian thought, “Wonder is it true if you clip them they can’t mouse after” (*U* 4.39-41). Where Stephen’s narration tends to have a more uniform stylistic wash, Bloom’s mode typically moves from third-person declarative statements of action to a fragmented, present-tense, first-person mode that creates the impression of a “naïve” rather than a stylized representation of a fictional mind.

This alternating mode is better suited to constituting Bloom *as* an object within networks of other objects. First of all, the representation of Bloom resists the merger between an overarching style and a narrative sense of “self.” Certainly, there are plenty of third-person descriptive sentences of Stephen’s actions in the first three chapters, but the joins between the narrator and Stephen are typically effected through subtle modulations in point of view or language, as in the following: “He watched her pour into the measure and thence into the jug rich white milk, not hers. Old shrunken paps. She poured again a measureful and a tilly. Old and secret she had entered from a morning world, maybe a messenger” (*U* 1.397-400). Even the first sentence of this paragraph borrows Stephen’s discourse, namely the florid use of “thence” and the observation that sets up his next thought, “not hers.” By contrast, Bloom’s direct, monologic narration typically occurs after a more unadorned description of an object or scene. His internal speech therefore seems responsive or reactive to an external world, suggesting connection, rather than Stephen’s more withdrawn, evaluative statements, which suggest removal and abstraction. Bloom’s first-person fragments, following the fairly neutral report of his watching the cat, for example, are not terribly remarkable in terms of insight or artistry – but this response to an object in the exterior world prompts us to ascribe personality traits to Bloom: curiosity and empathy. The “mind” of Bloom does not extrude into the material realm, as many cognitive theorists would have it; his consciousness, rather, is *already* exteriorized as it is formed through his perceptual attention to objects in the world.

One way of indexing this constitution of an externalized, distributed consciousness is through the novel’s emphasis on Bloom’s sensory contact with the world. Sara Danius has written of the role of sensory perception in the novel, arguing that “*Ulysses* registers the social history of that interface between world and embodied individual known as the sensorium”

(151). Referring to a scene in which Bloom responds to the smell of onions on a man's breath, as well as the scene where Bloom visits the butcher's, she writes that "[s]ausages, onions, and the like make up a vast sensory space crowded by animated objects that actively enter into dialogue with Bloom's sensory apparatus, which they simultaneously help to define" (152). I follow Danius in her claim that Bloom's sensory faculties are a blending of subject and object; in fact, this physical, embodied merger reminds us that whatever we take to be Bloom's consciousness – the "character" of Bloom – is inseparable from the physical interface with the world. It also seems logical that the emphasis on Bloom's embodiment stands in contrast to the more cerebrally oriented representation of Stephen. What we take to be Bloom's consciousness, in other words, is often simply an awareness of his own body in the world. When he is riding in the carriage and trying unsuccessfully to avoid thinking about Boylan's assignation with Molly, he moves from looking at his fingernails to reflecting on his own aging body: "My nails. I am just looking at them: well pared. And after: thinking alone. Body getting a bit softy. I would notice that: from remembering. What causes that? I suppose the skin can't contract quickly enough when the flesh falls off" (*U* 6.203-6). This is a typical "stream of consciousness" passage from Bloom, but it really amounts to little more than a self-report on his own embodiment. Even in his most "subjective" moments, we are never far from understanding Bloom as a materialized object.

Ultimately, we assess the narrative articulation of fictional consciousness by examining how narrative conveys a particular flavor and texture of subjective experience, or what cognitive theorists call *qualia*, which might be translated, according to Palmer, as the phrase "*what it's like*" (*FM* 97, author's italics). While debates continue among cognitive scientists about whether or not humans think in language, if we take fictional narration as a figural, rather than literal, expression of consciousness, we can begin to sort out differences and distinctions. I have previously highlighted the ways in which Bloom's *qualia* contrast with Stephen's: based on their respective narrative discourse (which includes both third- and first-person sentences), Stephen appears more internalized, abstracted, self-centered, while Bloom comes to us as more externalized, engaged, and other-centered. What is striking about Joyce's method, though, is that Bloom seldom expresses "feelings" in the same way as Stephen. We are made to infer some internal emotional states through his

interactions with other people and things in the world, but these are seldom conveyed overtly. Bloom's *qualia* – “what it's like” to be Bloom – are largely left blank or implied. This restrained method pays off, for example, when Bloom encounters a situation that cannot but prompt an emotional response. In the “Hades” chapter, as Bloom rides in the funeral procession for Paddy Dignam, he is reminded both of his infant son's death and his father's suicide. Rather than dominate his attention throughout the chapter, the deaths of his loved ones are passed over in the matter of a few sentences each. Recalling the inquest into his father's death, Bloom thinks: “The redlabelled bottle on the table. The room in the hotel with hunting pictures. Stuffy it was. Sunlight through the slats of the Venetian blind. The coroner's sunlit ears, big and hairy. Boots giving evidence. Thought he was asleep first” (*U* 6.359-62). The content of Bloom's narration feels almost photographic, focused on the concrete images in his memory without any indicators of a specific emotional state. The only element that suggests emotional distress is the fragmented brevity of the sentences, as if the traumatic memories must be dispelled by the rapid movement from image to image. Bloom's trauma is conveyed through what is implied, and the *qualia* of his memories are left in the unspoken gaps between the physical objects that are narrated on the page.

### *Conclusion: Enmeshed Narration*

According to Lodge, in *Ulysses*, Joyce “came as close to representing the phenomenon of consciousness as perhaps any writer has ever done in the history of literature” (56). While I don't feel entirely comfortable with such sweeping assessments, Lodge does express what has become a critical commonplace, especially with respect to Leopold Bloom. I would qualify Lodge's claim by saying that, whether or not Joyce “represents the phenomenon” of consciousness in a mimetically superior way, there are elements to his style of narration that are particularly effective. Ironically, perhaps, the representation of consciousness is at its most compelling when it is at its most externalized. That is, when consciousness is expressed as a contingent, embodied assemblage in ever-shifting interfaces with the external world (as it is in Bloom's case), the reader is left to *construct* a mind actively rather than receive the “homogenous whole” of a character as so many traits that might be condensed to a short list. We

are invited into the distributed agency of narrative consciousness as another actant in a tremendously complex network. The reader's construction of "character," then, never feels like the "homogenous whole" of in the definition: instead, it is a heterogeneous, messy set of connections and responses that ultimately resolves into a conceptually distinct "thing," but a thing that is never static, inert, and closed.

Finally, one implication of my reading goes beyond the aesthetic reassessment of the fictional representation of consciousness. Many of the thinkers who advocate an object-oriented approach make an implicit (and sometimes explicit) critique of the consequences of anthropocentrism and the ontological separation of human and nonhuman worlds. We have, of course, come a long way from Georg Lukacs' assertion that the modernist representation of consciousness is a celebration of the "solitary, asocial" nature of humanity (1219). But even critical endeavors to suggest the sociality of fictional consciousness, such as Palmer's, continue to maintain an unexamined divide between the human and nonhuman. Some of this is simply due to the constitutive role of human (or anthropomorphized) agents in literary narratives; narratives require characters, simply put. By examining closely how such human agents are constructed, however, we can see more clearly that the ontological divide between human and non-human, between subject and object, is at best a blurry, shifting, and enmeshed realm. Bloom, perhaps more than any other character in fiction, bears the discursive traces of this meshing of immaterial mind and material world.<sup>9</sup>



- 1 In-text references to *Ulysses* will be indicated by chapter and line number from the Gabler edition.
- 2 Bloom's association with bodily organs is writ large in the structural conception of the novel, as the Gilbert schema for the novel identifies each chapter, beginning with Calypso, with a bodily organ. Not surprisingly, the organ that corresponds to "Calypso" is the kidney. Significantly, Joyce does not identify any organs for Stephen's first three chapters. In the other chapter to significantly feature Stephen, "Scylla & Charybdis," the organ that Joyce chooses is "brain." On the one hand, this "anatomy" suggests the metaphor of the novel as a living being; but, on the other hand, Joyce's conception of this living being is constituted through the material components of the body rather than the disembodied abstraction of a Cartesian mind.
- 3 See especially David Herman, *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in Fiction* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2011); Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* (Columbus: Ohio State University Press, 2006; Palmer, *Fictional Minds and Social Minds in the Novel*.
- 4 Hereafter abbreviated in the text as *FM* and *SMN*.
- 5 See Daniel Dennett, *Kinds of Minds: Toward an Understanding of Consciousness* (New York: Basic Books, 1996).
- 6 Bryant's work fits broadly within the parameters of the philosophical movement known as object-oriented ontology, but it is not meant to stand in for a rather diverse body of thinkers, among whom include: Bruno Latour, Graham Harman, Timothy Morton, Jane Bennett, Ian Bogost, Quentin Meillassoux, and others. A helpful introduction to the main concepts in O.O.O. can be found in Harman, *Tool Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (Peru, IL: Open Court Publishing, 2002). The literary critic Bill Brown has approached these questions from a different, though related, standpoint in his conception of "thing theory." See *A Sense of Things: Object Matter in American Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).
- 7 While there are many definitions of narrative, some minimalist and others more particular, I prefer this by James Phelan and Peter Rabinowitz: "Narrative is somebody telling somebody else, on some occasion, and for

some purposes, that something happened to someone or something”. The three “somebodies” in this definition, which roughly correspond to narrator, listener/reader, and character(s), highlight the inescapably human element to narrative. See *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Eds. David Herman et al. (Columbus: Ohio State University Press, 2012).

- 8 My thanks to Samantha Solomon for directing me to this particularly poetic passage of Stephen’s narration.
- 9 My special thanks to the students of my “Nonhuman Modernisms” graduate seminar at Washington State University, Fall semester 2013. Their insights about *Ulysses* helped me work through key parts of this essay and they are all, at some level, collaborators in this project.



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Bryant, Levi R. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011.
- Cappio, James. "Aristotle, Berkeley, and 'Proteus': Joyce's Use of Philosophy". *Philosophy and Literature* 5.1 (Spring 1981): 21-32.
- "Character, n." *OED Online*. December 2011. Oxford University Press. 18 October 2013. <<http://www.oed.com/>>.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1899. Ed. and Intro. Owen Knowles. London and New York: Penguin, 2007.
- Danius, Sara. *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 2002.
- Herman, David. "Cognition, Emotion, and Consciousness." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 2007: 245-59.
- Joyce, James. *Ulysses: The Corrected Text*. 1922. Ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Stepp and Claus Melchior. New York: Random House, 1986.
- Lodge, David. *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Lukacs, Georg. "The Ideology of Modernism." *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David Richter. 3<sup>rd</sup>. Ed. Boston and New York: Bedford/St. Martins, 2006: 1218-32.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press, 2004.
- . *Social Minds in the Novel*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2010.

# “Sanft ist der Amsel Klage”. Motivstrukturen bei Georg Trakl

---

*Elisabetta Mengaldo*

---

*Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*

1.

Ein Topos der Trakl-Forschung besagt, diese Dichtung würde oft zur Obskurität neigen. Schon Walther Killys Klassiker *Über Georg Trakl* (1960), der als erster auf textgenetische Fragen in Trakls Dichtung einging, beginnt mit dem verhängnisvollen Satz “Die Sprache dieses Dichters ist dunkel”, und setzt emphatisch fort, indem er die Hilflosigkeit des Lesers gegenüber dieser Sprache als Hindernis auf dem Weg einer existenziellen Suche nach Hilfe beklagt:

Man kann dem sinnlichen Klang der Worte, den vielen Farben und Schatten sich öffnen, aber es ist nicht leicht, dahinter mehr zu gewahren, das, was wir heute (vielleicht zu Unrecht) von Dichtung zu erwarten uns gewöhnt haben: Hilfe in der Ortlosigkeit unserer Welt, Antwort auf die Fragen nach unserem Dasein, ordnende Bilder in den Verwirrungen der Seele und der Zeit. Es ist hier nicht zu entscheiden, ob die Dichtung das, was man von ihr erwartet, leisten kann. Selbst wenn sie es zu leisten vermöchte, stehen wir doch den Versen Trakls nicht einsichtsvoller gegenüber. (5)<sup>1</sup>

Killy zufolge entziehen sich Trakls Texte insofern der Interpretation, als ihre Bilder ein offenes System von Chiffren bilden, die einerseits aufeinander verweisen, deren Bedeutung andererseits aber auch kontextabhängig ist und sich deshalb immer wieder leicht verschiebt:

Sie alle sind nicht im eigentlichen Sinne symbolisch (was eine wesentliche Kongruenz von Ding und Geist bedeuten würde, die von selbst einsichtig wird), sondern sie sind Teile eines in sich selbst, wiewohl mühsam, zu begreifenden Systems von Chiffren. [...] Das Spiel mit den Chiffren setzt zu immer neuen Einkreisungen des Eigentlichen, Unbegrifflichen und Unbegreifbaren an; es bleibt im "Offenen", und gerade deshalb zielen die Bilder- und Chiffrenfluchten darauf, möglichst viel Offenheit zu ermöglichen. [...] Damit ist der tiefere Grund berührt des kaleidoskopischen Charakters einer Poesie, die immer aufs neue wenige ursprüngliche Bilder variiert, gegeneinander setzt, gegeneinander spielt. [...] Das ist der Grund für die "Armut" an Ausdrücken und Wendungen. (19, 36f.)

Killy geht hier von der bekannten goetheschen Definition des Symbols aus. Die Anschauung des Allgemeinen im Besonderen sei demnach symbolisch (im Unterschied zur Allegorie, bei der "der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht") und somit die wahre "Natur der Poesie"<sup>2</sup> bei der "die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild" verwandelt wird, sodass "die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt"<sup>3</sup>. Solche "Kongruenz von Ding und Geist" sei nun bei Trakl nicht gegeben, weshalb Killy den für die hermetische moderne Lyrik häufig verwendeten Terminus "Chiffre" bemüht<sup>4</sup>, der mir jedoch, genauso wie "Spiel", ebenso etwas problematisch erscheint. Eine Chiffre definiert sich üblicherweise<sup>5</sup> als konnotativ geprägtes Geheimzeichen innerhalb eines Textes oder des Werks einer Autorin bzw. eines Autors, das also als privater symbolischer Code gilt. Als solche sind Chiffren also relativ stabil und fest sowie gewissermaßen auktorial festgelegt, während Trakls Motive tendenziell offen sind und keine feste Bedeutung, sondern eher einen semantischen 'Schwarm', eine Verdichtung von Bedeutungen aufweisen. Der Terminus Chiffre ist also im Falle von Trakl nur mit Vorsicht zu genießen. Mit dem Wort "Spiel", andererseits, schreibt Killy Trakl eine ästhetisierende Absicht zu, die jedoch diese hermetische Dichtung mit ihrer paradoxen und schmerzhaften 'Notwendigkeit' der Sprache, gerade wenn und weil sie vom endgültigen Schweigen bedroht ist, entbehrt. Diese Dimension der Traklschen Sprache lässt sich mit einer Überlegung Primo Levis zu Trakl und Paul Celan gut fassen:

Es ist wohl kein Zufall, dass die unergründlichsten<sup>6</sup> deutschsprachigen Dichter des 20. Jahrhunderts, Trakl und Celan, mit einem Abstand von zwei Generationen beide Selbstmord begangen haben. Demnach ließe sich die Obskurität ihrer Poetik als ein Vor-Selbstmord, ein Nicht-Sein-Wollen, eine Flucht aus der Welt lesen,

deren Krönung der gewollte Tod gewesen ist [...] Wenn von 'Botschaft' die Rede sein kann, dann verliert sich diese im 'weißen Rauschen' – es ist keine Kommunikation, keine Sprache, höchstens eine stumpfe und dunkle wie eben die Sprache desjenigen, der sich im Angesicht des Todes befindet und allein ist, wie wir es alle kurz vor dem Tod sein werden. (Levi 679f.)

Das große semantische Spektrum vieler Motive beruht auf einer Unbestimmbarkeit, die zum einen mit der elliptischen Sprache Trakls zu tun hat, die immer entschlossener den syntaktischen, aber auch den semantischen Ballast abwirft (wie man an den späten Gedichten sehr gut beobachten kann); damit korrespondiert zum zweiten der Aufbau einer Art Privatsprache, die einen selbstreferenziellen Raum eröffnet und eine konnotative Aufladung der Motive mit sich bringt. Bei Trakl scheint also nicht so sehr das freie Spiel mit der Sprache, sondern eher das Nicht-Bedürfnis der Kommunikation oder das Bedürfnis einer 'gebrochenen' Kommunikation eine Rolle spielen, was freilich ein häufiges Merkmal moderner, 'intransitiver' Dichtung ist. Der Leser wird aber trotz dieser Undeterminierbarkeit oder vielleicht gerade deswegen noch mehr in die Sinnkonstitution, in den Versuch und die Versuchung der Deutung mit einbezogen, wie etwa Wolfgang Iser für die moderne Prosa festgestellt hat<sup>7</sup>. Die sinnkonstitutive und hermeneutische Anteilnahme des Lesers wird im Falle Trakls nicht nur von der Obskürität der Bilder herausgefordert, sondern auch von der in seinen Texten immer stärker werdenden Tendenz zur Zweideutigkeit der syntaktischen Bezüge, etwa durch Verbellipse, unklare Appositionsverhältnisse, Valenzverstöße, parataktische Tendenz<sup>8</sup>, usw.

Gegenstand der folgenden Überlegungen sind jedoch nicht syntaktische, sondern vielmehr (text)semantische und kompositorische Verfahren der Traklschen Dichtung, vor allem die Frage, wie Trakl von der Leitmotivtechnik Gebrauch macht<sup>9</sup>. Dies bezieht sich nicht nur auf die reine Bedeutungsfunktion von Leitmotiven in seinen Texten, sondern auch auf die Rolle, die sie in der gesamten "Textur" (M. Baßler) spielen. Hinsichtlich des zweiten Punktes werden im Folgenden zwei Thesen vertreten. *Erstens* geht die Zunahme an Leitmotiven in der mittleren (ung. vom Herbst 1912 bis zum Anfang 1914) und späten (Frühling bis Herbst 1914) Produktionsphase Trakls mit der immer deutlicher werdenden Sprachreduktion einher, die von einem gewissen Moment an sowohl im semantischen als auch im syntaktischen Bereich eintritt. *Zweitens* leitet der

leitmotivische Charakter oft auch die Korrekturarbeit, etwa wo Trakl beim Ändern vom Allgemeinen zum Besonderen wechselt (mehr dazu später).

Obwohl der Begriff *Leitmotiv* in der Lyrik-Diskussion nicht so häufig verwendet wird, weil mit ihm eher eine narrative bzw. fiktionale Struktur verknüpft wird, scheint es angebracht, ihn auf einige Bilder Trakls anzuwenden, wenn sie die folgenden Merkmale aufweisen: rekursiv, konnotativ geprägt aber bedeutungs offen. Einige Motive sind schon in den frühen Dichtungen vorhanden, aber sie werden erst später zu *Leitmotiven*, indem sie erstens mehr konnotativen Wert auf Kosten der denotativ-beschreibenden Eigenschaften bekommen und, zweitens, zum Traklschen selbstreferenziellen, paradigmatischen ‘Netz’ beitragen, in dem jede Okkurrenz auf weitere ähnliche verweist, die in dieselbe Isotopie gehören.

## 2.

Beispielhaft für Trakls Umgang mit Motiven und semantischen Netzen ist das Motiv der Amsel. Der Vogel allgemein (bzw., vor allem in der mittelalterlichen und dann romantischen Tradition, die Nachtigall) symbolisiert in der lyrischen Tradition oft den dichterischen Gesang und kann also eine der möglichen Figurationsformen des lyrischen Ichs sein. Trakl zieht dem Allgemeinen das Besondere vor und wählt aber nicht die klassische und ‘poetischere’ Nachtigall, sondern die viel gewöhnlichere (aber in der Lyrik-Tradition eben seltener) Amsel<sup>10</sup>, die, besonders als singende bzw. flötende, nach dem Volksglauben einen frühen Tod ankündigt. Darüber findet man weder in Frenzels *Motive der Weltliteratur*, noch im *Dictionary of literary themes and motifs* einen Eintrag, während Jean Paul Clébert sie kurz in seinem *Bestiaire fabuleux* erwähnt: “Dans la symbolique chrétienne, où il est assez rare, le merle désigne la résignation” (Clébert 255).

*Die junge Magd* ist ein langes (achtzehn Strophen), um 1911 verfasstes Gedicht, das metrisch-syntaktisch (vierhebiger Trochäus, wenige Enjambements) wie bei vielen frühexpressionistischen Dichtern der deutschsprachigen volksliedhaften Tradition verpflichtet ist und insgesamt noch zu Trakls früher symbolistischer Phase gehört. Die 4. und 5. Strophe lauten:

Stille schafft sie in der Kammer  
Und der Hof liegt längst verödet.

Im Hollunder vor der Kammer  
Klänglich eine Amsel flötet.

Silbern schaut ihr Bild im Spiegel  
Fremd sie an im Zwielflichtscheine  
Und verdämmert fahl im Spiegel  
Und ihr graut vor seiner Reine.  
(Trakl, ITA, I: 424)

Die Beschreibung der harten Arbeit der Frau, hier wie an anderen Stellen, ist noch naturalistisch geprägt, aber das Thema des Spiegels und der Verdoppelung des Selbst ist ein symbolistisch-dekadentes Motiv, das dieser Text mit denjenigen aus den Jahren 1908-1909 gemeinsam hat. Der Kontrast zwischen Menschen drinnen (die Magd *in* der Kammer) und Natur draußen (die Amsel im Holunder *vor* der Kammer) entspricht einer für die europäische Tradition der Erlebnislyrik typischen Konstellation, bei der die Natur ein Spiegelbild des menschlichen Daseins zu sein scheint (hier die Amsel, die *klänglich flötet*). Die spätere elegische Funktion der Amsel scheint schon hier zumindest angedeutet zu sein, aber es geht noch nicht um einen direkten "Ruf" bzw. eine "Klage", sondern um ein leichteres, weniger dramatisches *flöten*, das *klänglich* ist. Bemerkenswert ist jedoch, dass das Substantiv *Amsel* noch vom unbestimmten Artikel begleitet ist, d.h. das Motiv gehört noch nicht zum Traklschen 'Netz', es ist noch nicht etwas Bekanntes und privat Codiertes. Es ist auch nicht eindeutig, ob die Amsel hier schon an das lyrische Ich gekoppelt ist, aber ihre Position im Textgefüge ähnelt der eines abseits stehenden Betrachters, eines nicht explizit genannten lyrischen Ichs: *Im Hollunder vor der Kammer*. Was auch für eine schon leitmotivische Rolle der Amsel sprechen könnte, ist die Tatsache, dass in demselben Kontext noch ein Traklsches Leitmotiv, der Holunder, auftaucht.

### *Verfall*

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,  
Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,  
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,  
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.  
5 Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten  
Träum ich nach ihren helleren Geschicken  
Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken.

So folg ich über Wolken ihren Fahrten.  
Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.  
10 Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.  
Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen  
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,  
Im Wind sich fröstelnd blaue Asten neigen.  
(Trakl, ITA, I: 228)

Dieses Gedicht, das schon im Titel auf die frühneuzeitliche und barocke *vanitas*-Lyrik anspielt, ist die Überarbeitung eines in der *Sammlung 1909* unter dem Titel *Herbst* enthaltenen Gedichts. Das erste Gedicht stammt aus den Monaten Juni-Juli 1909; die Korrekturen, die zum zweiten Text geführt haben, sind nicht sicher datierbar, lassen sich aber auf die Zeit 1911-12 zurückführen. Es handelt sich um ein sonett-ähnliches Gedicht: Nur das Reimschema (umarmender Reim in den Quartetten, Kreuzreim in den Terzetten) ist hier erhalten, aber in einem klassischen Sonett sind auch die Reime in den Quartetten die gleichen (also etwa nach dem Schema: abba, abba), was hier nicht der Fall ist (abba, cddc)<sup>11</sup>. Und wie es häufig in einem Sonett geschieht, wird auch hier ein Stimmungswechsel zwischen erstem und zweitem Teil erzeugt: Der traumhaften Zeitentrücktheit der Quartette folgen in den Terzetten die Ernüchterung und die Trauer um Vergänglichkeit und Verfall, die u.a. im Bild der verwitterten Brunnenränder verdichtet werden. Auf die Ambivalenz von Herbst als Fülle und Vollendung des Sommers und gleichzeitig als sich schon im Verfall befindender Jahreszeit verweisen die Varianten der Farbe *rot* auf Z. 11: *der rote Wein an rostigen Gittern*<sup>12</sup>. Dem verschiedenen Zeitempfinden entspricht eine verschiedene Art der Bewegung: Gradlinige und nach oben (zu den *helleren Geschicken*) in den Quartetten, ziellos und kreisend (*schwankt*) bzw. nach unten (*neigen*) in den Terzetten; einerseits weist das Verschwinden des "epiphanischen Zeichens" auf die "Neutralisierung der Zeit" hin, andererseits markiert die "abgetrennte, isolierte und greifbare Spur" (Vogl 99f.) den Verfall und das Zeitempfinden.

In diesem Wechsel spielt die Amsel eine zentrale Rolle: sie stellt nämlich einen der Angelpunkte der ganzen Struktur dar, weil sie mit den Vögeln kontrastiert, die im ersten Teil zusammen nach Süden fliegen. Sie bleibt aber, nach einem herkömmlichen, schon biblischen Topos<sup>13</sup>, nach dem der einsame Vogel als Repräsentationsform der menschlichen Seele

gilt. Die Verfall- und *Vanitas*-Thematik ist an das Singen der Amsel als Klage gekoppelt: Während die *wundervollen Flüge* der Vögel im ersten Teil eine idyllisch-utopische Ebene darstellten, die im *Wandeln* und *Träumen* des lyrischen Ichs ein Pendant findet, eröffnet hier die Klage der Amsel (wie in vielen Gedichten Trakls) die Dimension des Trauerns. Bemerkenswert ist die Variante an dieser Stelle. In der früheren Fassung hieß es *ein Vogel*, hier *die Amsel*: Trakl hat in der Überarbeitung nicht nur vom Allgemeinen zum Besonderen gewechselt, sondern er hat sich für den bestimmten Artikel entschieden.

Hugo Friedrich hat zum ersten Mal auf dieses Stilmerkmal als Spezifikum moderner Dichtung aufmerksam gemacht. Es gehört seiner Ansicht nach zum modernen Verfahren der "Verfremdung des Vertrauten": Etwas Unbekanntes, was der Text vorher nicht erwähnt hatte, tritt, im Gegensatz zum normalen Sprachgebrauch, mit dem bestimmten Artikel auf:

Der bestimmte Artikel drückt hierbei nicht eine sachliche Bestimmtheit des Nomens aus, das zu ihm gehört. Er führt es nur ein, um es zum Klangzeichen einer absoluten Bewegung zu machen, [...]. Immer ist es so, dass die Setzung der Determinanten, bei gleichzeitiger Unbestimmtheit des Ausgesagten, eine abnorme Sprachspannung erzeugt und mit dieser das Mittel, vertraut Klingendem die Unvertrautheit einzuprägen. Die moderne Lyrik, die ohnehin inkohärente Inhalte liebt, lässt in überraschender Plötzlichkeit Neues eintreten. Indem die Determinante ihm den Schein des Bekannten gibt, erhöht sie die Desorientierung, macht das isolierte, herkunftslose Neue noch rätselhafter. (Friedrich 160f.)

Friedrichs Beobachtung mag in vielen Fällen wohl stimmen, und sicher neigt die moderne Lyrik zur Verfremdung der Lesererwartung und also zu einer indirekten Lockung des Lesers, was eine Gegentendenz zum Mangel an Kommunikationsbedürfnis und zur Selbstreferenzialität darstellt. Die fast systematische Verwendung des bestimmten Artikels in Trakls Motiven zeugt jedoch auch von einer Art privater Aneignung, die dem Bild mehr konnotativen Wert und ein ‚vertrauterer Gesicht‘ verleiht. *Die Amsel* drückt, im Vergleich zu *einer Amsel*, die Kontinuität des Bekannten, die Identität statt des Einbruchs des Neuen aus. Gleiches gilt für beinahe alle Traklschen Motive, die zu Leitmotiven werden. Ein Anzeichen dieses Wechsels ist das Zurücktreten des unbestimmten zugunsten des bestimmten Artikels. Wie bei der Amsel, so beim Holunder (der mit Kindheitsbildern und allgemein mit Erinnerung oder aber mit der Sphäre des Todes verbunden ist), beim Weiher, bei der Mauer, usw. Es

handelt sich nicht so sehr um eine “Verfremdung des Vertrauten”, sondern eher um einen Verweis auf Bekanntes, auf das, was vertraut klingt, weil es mehrmals erwähnt wurde und am semantischen Netz Teil hat, das dem Traklschen ‘System’ immanent ist. Nicht nur die übliche, denotative Wortbedeutung, sondern auch die syntagmatischen Beziehungen innerhalb des einzelnen Textes werden von diesem paradigmatischen Netzwerk überlagert, dessen Fäden vor allem die Gedichte der mittleren Phase durchziehen und dem jeweiligen Text wie Varianten eines musikalischen Themas auch eine gewisse wiederkehrende Stimmung verleihen.

Dies lässt sich an einigen Beispielen aus späteren Gedichten veranschaulichen:

*An den Knaben Elis*

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,  
Dieses ist dein Untergang.  
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

5      Laß, wenn deine Stirne leise blutet  
Uralte Legenden  
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,  
Die voll purpurner Trauben hängt  
Und du regst die Arme schöner im Blau.

10     Ein Dornenbusch tönt,  
Wo deine mondenen Augen sind.  
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

15     Dein Leib ist eine Hyazinthe,  
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.  
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt  
Und langsam die schweren Lider senkt.  
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.  
(Trakl, ITA, II: 433)

Am Anfang des Gedichts wird der Untergang explizit thematisiert und Trakl spielt auf den Volksglauben von der todbringenden Amsel und auf die Farbe schwarz als traditionelles Trauer- und Todessymbol an, was auch durch das Motiv der Vogelflugdeutung in Vers 6 bekräftigt wird<sup>14</sup>. Das rein Elegische, das an anderen Stellen in Trakls Werk eben durch das Verb “klagen” deutlich gemacht wird, wird hier durch das “Rufen” in eine verkündend-prophetische Funktion umgewandelt<sup>15</sup>. So wird der Untergang am Anfang nicht als schon geschehen thematisiert, sondern als bevorstehend prophezeit, obwohl in der dritten Strophe die traumhaft-verklärte Charakterisierung Elis’ auf eine Transzendierung des Todeserlebnisses hinzuweisen scheint (“Du *aber* gehst mit weichen Schritten in die Nacht” [Hervorh. d. Verf.]). Das Verb “Rufen” erzeugt zugleich ein direkteres Verhältnis zwischen der Amsel und der ‘Hauptfigur’ des Gedichts, Elis, und letztlich, da die Amsel mit ihrem Flöten möglicherweise auch das lyrische Ich vertritt, zwischen diesem und dem Knaben. Die Ankündigung der Amsel erweist sich schon als Figuration des lyrischen Ichs, obgleich dieses erst im zweiten Teil des Gedichts und indirekt in der Wendung “Eine schwarze Höhle ist *unser* Schweigen” (Hervorh. d. Verf.) erscheint: Von einem Appell an die ins Idyllische verklärte aber schon vom Untergang bedrohte Figur von Elis geht der Text hier deutlich zu einer elegischen Tonart über (“O, wie lange bist, Elis, du verstorben”).

In den ersten beiden Strophen von *Kindheit* tritt die Korrespondenz von individueller idyllischer Zeit (Kindheit) und unschuldig-mythischem Zustand der Menschheit (Hirt) besonders eindeutig hervor:

Voll Früchten der Holunder; ruhig wohnte die Kindheit  
 In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,  
 Wo nun bräunlich das wilde Gras säust,  
 Sinnt das stille Geäst; das Rauschen des Laubs

Ein gleiches, wenn das blaue Wasser im Felsen tönt.  
 Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt  
 Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt.  
 (Trakl, ITA, III: 30)

Die Amsel hat hier ebenso eine elegische Funktion, scheint doch ihre “Klage” schon am Anfang des Gedichts die heraufbeschworene idyllische Welt als verloren zu beklagen, lange vor dem Augenblick der ‘Ernüchterung’ (“Leise klirrt ein offenes Fenster; zu Tränen / Rührt der Anblick des ver-

fallenen Friedhofs am Hügel”, V. 14f.). Dieser wird, ähnlich wie im Gedicht *Verfall*, quasi als ein Erwachen aus diesem Traumzustand dargestellt – dort durch einen *Hauch*, hier durch das *Klirren* des Fensters, ein alltägliches Geräusch, das mit den musikalischen “Rauschen” und “Tönen” in den Zeilen 4 und 5 kontrastiert. In Verbindung mit dem Amsel-Motiv tritt hier das typische Trakl-Adjektiv *sanft* auf, das mit dem stimmhaften “s” und mit dem hellen Vokal “a” von *Amsel* lautlich korrespondiert. Außerdem tritt *sanft* in Trakls Werk oft als Bezeichnung für das resignierte Opfersein in der Geschichte auf, d.h. für das milde Hinnehmen des eigenen Schicksals, das in Trakls Texten oft durch Tiere versinnbildlicht wird. Diese stellen einen für die expressionistische Epoche typischen, ‘regressiven’ und messianischen Mythos dar<sup>16</sup> und tragen im Gegensatz zur naturentfremdeten und aggressiven Zivilisation meist religiöse Züge (wie auch in der expressionistischen Malerei, vor allem bei Franz Marc)<sup>17</sup>, etwa in den Zeilen “Ein blaues Wild / Blutet leise im Dornengestrüpp” aus dem Gedicht *Elis* (Trakl, ITA, II: 455), in denen das Dornen-Motiv auf das Opfer Christi anspielt.

Auch am Anfang von *Siebengesang des Todes* kommt dieselbe Wendung vor: “Bläulich dämmert der Frühling; unter saugenden Bäumen / Wandert ein Dunkles in Abend und Untergang, / Lauschend der sanften Klage der Amsel” (Trakl, ITA, IV 1: 144). Im letzten Vers kommt sogar vier Mal nacheinander dasselbe Vokalpaar “a-e” vor (*lauschend* – *sanften* – *Klage* – *Amsel*), wodurch die elegische Stimmung an einen hellen und milden Ton gekoppelt wird. In *Frühling der Seele* wird der Amsel wieder eine Verkündungs- und Anredefunktion durch das wiederum onomatopoeische Bild der *dunklen Rufe* zugewiesen, das in den idyllisch-unschuldigen Kindheitszustand schon die Keime des Untergangs einzuträufeln scheint: “[...] O sanfte Trunkenheit / Im gleitenden Kahn und die dunklen Rufe der Amsel / In kindlichen Gärten” (Trakl, ITA, III: 383). Während der verkündenden Funktion also etwas Finsteres und Verhängnisvolles entspricht, besitzt die klagende, trauernde Stimme der Amsel, die schon Gesang ist, die Ruhe, die dem duldenden Eingedenken eigen ist.

In Trakls reifem Werk situiert sich die Amsel zwischen zwei sich verschränkenden Bereichen: dem der Trauer und Resignation und dem des lyrischen Gesangs. Sie steht häufig, wie bereits erwähnt, für die elegische Dichtung, die um das Verlorene trauert, und sie kommt auch in einigen als poetologisch lesbaren Gedichten, wie etwa *Geistliche Dämmerung*, vor. Hans Esselborn hat in seiner umfangreichen Studie über Trakl (Esselborn,

Krise 51-59) darauf hingewiesen, dass viele Texte der mittleren Schaffensphase wie moderne Versionen entweder der Elegie als Klage um das Verlorene oder der Idylle als Verklärung und Idealisierung der Vergangenheit interpretiert werden können. Elegie und Idylle sind aber zwei der drei Gattungen, die für Friedrich Schiller im Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* die moderne, sentimentalische Dichtung darstellen, die nicht mehr Natur ist, sondern die Natur als Verkörperung eines nicht mehr erreichbaren Ideals sucht, oder besser – ihr nachtrauert (die dritte moderne Gattung *par excellence* ist für Schiller die Satire, die bei Trakl aber so gut wie nie vorkommt). Während der naive (griechische) Dichter “die Natur in der Menschheit nicht verloren hatte” und “einig mit sich selbst und glücklich im Gefühl seiner Menschheit” war, sind wir moderne Menschen “uneinig mit uns selbst und unglücklich in unsern Erfahrungen von Menschheit” (Schiller 553), sodass in der modernen Dichtung selbst das Idyllische den Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Ich und Welt nur scheinbar aufhebt, ihn aber eigentlich, als Konstruktion einer verklärten Vision, nur bestätigen kann. Ähnlich – obschon freilich unter anderen Voraussetzungen – schreibt Th.W. Adorno in seiner *Rede über Lyrik und Gesellschaft*: “Was wir jedoch mit Lyrik meinen [...] hat, je ‘reiner’ es sich gibt, das Moment des *Bruches* in sich. Das Ich, das in der Lyrik laut wird, ist eines, das sich als dem Kollektiv, der Objektivität Entgegengesetztes bestimmt und ausdrückt; mit der Natur, auf die sein Ausdruck sich bezieht, ist es nicht unvermittelt eins. Es hat sie gleichsam verloren und trachtet, sie durch Beseelung, durch Versenkung ins Ich selber, wiederherzustellen” (Adorno 53). Man könnte also sagen, dass Trakls Lyrik zwischen einer Konstruktion des Idyllischen als Utopie, als ‘Glücksversprechen’, und der elegischen Klage um das Verlorene und um die Unmöglichkeit einer wirklichen Wiederherstellung dieses Glücks hin und her schwankt – jedoch (und dies ist entscheidend) so, dass in der Gegenwart eigentlich nur das elegische Moment möglich ist, während das Idyllische, sei es in Form einer verklärten Vergangenheit (Kindheit), sei es in Form von ins Mythische gesteigerten unschuldigen Gestalten (wie Elis), immer nur die Züge des Traumes annimmt oder aber schon die Anzeichen von Tod und Verfall in sich trägt. So ist es kein Zufall, dass der Holunder, der von der Trakl-Forschung mit dem Bereich des Todes in Verbindung gebracht wurde, sehr oft auch als Korrelat der Kindheit vorkommt<sup>18</sup>, und dass Figuren wie Elis oder der Frühverstorbene (in *An einen Frühverstorbenen*) eine unschuldige Dimension darstellen, die aber zugleich vom Untergang bedroht ist und sich

in einem schon prämortalen Zustand befindet. Mit Prägnanz hat Primo Levi also (s.o.) den Nagel auf den Kopf getroffen.

Das Elegische dagegen findet seine Konkretisierung u.A. im Motiv der Amsel und herrscht in den Gedichten der mittleren Phase, in der Erinnerung und Reflexion über die Vergangenheit (sowohl im individuell-existentiellen als auch im kollektiv-geschichtlichen Sinne) im Mittelpunkt stehen. Dies geht mit einer Zunahme an daktylischen Einheiten einher (anstatt des binären, trochäischen bzw. jambischen Rhythmus der früheren Phase), die nicht nur zur für diese Phase charakteristischen rhythmischen Vielfalt beitragen, sondern die vor allem die Haupteinheit des Hexameters sind, eines Grundbausteines des elegischen Distichons (vgl. dazu Wetzel)<sup>19</sup>. So finden sich auch einige perfekte Hexameter, etwa in *Frühling der Seele* ("Reinheit! Reinheit! Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes", ITA, III: 383) sowie in *Gesang des Abgeschiedenen* ("O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht", ITA, IV 1: 161).

Dies wird in den letzten (im Frühling-Sommer 1914 verfassten), sprachlich gestrafften und steilen Kurzzeilen nicht mehr möglich sein, die als geradezu radikale Beispiele von negativen Hymnen betrachtet werden können. In *Das Gewitter, Der Abend, Die Nacht*, usw. ist der Ton apokalyptisch und pathetisch, der lyrischen Sprache wird keine erinnernde, elegische und aufbewahrende Funktion mehr zugewiesen, sondern sie scheint schlicht das äußere Mittel einer Art geistigen Testaments und der Ankündigung der inneren und kollektiven Katastrophe zu sein. Diesem neuen Stil entspricht auch eine Ablösung von vielen Motiven durch andere und die Erzeugung eines neuen symbolischen Gewebes. Kein Hügel bzw. Wald (die der Tradition des romantischen Liedes gehören) dominieren diese Zeilen, sondern das kahle und mächtige Gebirge, auf das optisch und graphisch auch die Verlagerung auf die vertikale Achse hinzuweisen scheint, bei der ganz kurze Verse in längeren Strophen eingebettet sind. Auch das Amsel-Motiv verschwindet vollständig und wird vom Adler abgelöst, welches, ähnlich wie das Gebirge, das Gedicht in eine erhabene und feierliche aber auch tragisch-finstere Sphäre erhebt, und das auf den Adler der Offenbarung zu verweisen scheint (nicht umsonst heißt Trakls letzter Prosatext *Offenbarung und Untergang*): "Ihr wilden Gebirge, der Adler erhabene Trauer" (*Das Gewitter*, Trakl, ITA, IV 2: 148); "Schwermut! Einsam Adler klagen" (*Klage I*, ebd. 311); "Schlaf und Tod, die düstern Adler / Umrauschen nachklang dieses Haupt" (*Klage II*, ebd. 332).

3.

Nun entspricht die Konstruktion von Leitmotiven und semantischen Isotopien bestimmten Textverfahren in Trakls Dichtung. Wie oben angedeutet, wird der für den Frühexpressionismus typische Reihungsstil in den Texten ab Ende 1912 zugunsten einer immer stärker werdenden Symbolisierung und der Ausarbeitung einer Art Privatsprache aufgegeben. Als Beispiel mögen die ersten zwei Strophen von *Musik in Mirabell* dienen, einem Gedicht aus dem Jahr 1909, das Trakl später, vermutlich Ende 1912 bei der Herstellung der Satzvorlage für *Gedichte*, leicht modifiziert hat:

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn  
Im klaren Blau, die weißen, zarten.  
Bedächtig stille Menschen gehen  
Am Abend durch den alten Garten.

5  
Der Ahnen Marmor ist ergraut.  
Ein Vogelzug streift in die Weiten.  
Ein Faun mit toten Augen schaut  
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.  
(Trakl, ITA, I: 241)

Das lyrische Subjekt scheint hier zum bloßen Indikator vielfältiger aufeinander folgender Erscheinungen geworden zu sein. Die 'deiktische' Aneinanderreihung von Bildern scheinbar ohne Hierarchie drückt sich in parataktischen Sätzen aus, die oft durch die Konjunktion *und* miteinander verbunden sind. Syntaktische und metrische Einheit fallen zusammen, d.h. es gibt keine bzw. sehr schwache Enjambements<sup>20</sup>. Das Metrum ist fast immer der vierhebige bzw. fünfhebige Jambus oder Trochäus, im Unterschied zu den freien Rhythmen der meisten späteren Gedichte.

Man könnte es zugespitzt so formulieren: Die frühere Reihungsstil-Phase schafft Suggestion durch eine montageähnliche Aneinanderreihung des Disparaten, das von einem externen Beobachter registriert wird; in der mittleren Schaffensphase produziert Trakl Bedeutungskonsistenz durch Wiederholung des Bekannten, durch die Verwendung semantisch verdichteter, vertrauter Bilder. Diese Bilder behalten zwar einerseits ihre Konkretheit, werden aber andererseits zu Teilen einer Seelenlandschaft, einer Topographie der Existenz, und die Beschreibung wird zur Evokation.

Die Internalisierung der Situationen und die Entwicklung einer höchst konnotativen Sprache entsprechen einer entschiedenen Reduktion des sprachlichen Materials. Die Motive und viele Adjektive (etwa *leise*, *sanft*, welche die elegische Stimmung wiedergeben) wiederholen sich und verweisen aufeinander. Die Amsel, das Wild, der Holunder, der Weiher, die Mauern, usw., tauchen innerhalb eines schmalen Korpus mehrmals auf, die konnotative Dichte der Bilder nimmt also mit ihrer Rekursivität zu. Die stetig wachsende sprachliche Reduktion (die schon Killy aufgefallen war) und die Schaffung einer Privatsprache gehen also Hand in Hand.

Der Aufbau dieses textinternen Netzes erfolgt aber nicht nur auf der semantischen Ebene. Trakl versucht nämlich oft, Motive durch formale Ähnlichkeiten miteinander zu verknüpfen und so eine innere Kohäsion der Texte und gleichzeitig eine inter-, bzw. intratextuelle Verbindung zu schaffen. Er produziert zum Beispiel häufig semantische Analogie durch lautliche Ähnlichkeit, sodass Wörter, die auf den ersten Blick auf syntagmatischer Ebene einander eher fremd sind, Paare bilden, die sich wiederholen und sich in das paradigmatische Netz einfügen. So tritt im Vers 15 von *An den Knaben Elis* ("Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen") die Alliteration von "schw" bei *schwarz* und *Schweigen* auf. Das Adjektiv *schwarz* wiederholt sich drei Zeilen später („Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau“), wo es mit *Schläfen* aber vor allem mit *schweren* aus dem vorigen Vers alliteriert. In den Versen 15-18 findet man also eine Konzentration von alliterierenden Wörtern, die diese Zeilen enger miteinander verzahnen. Die *schwarze Höhle* wird direkt mit dem *Schweigen* identifiziert; diese Metapher wird dann durchgeführt und geht ins Bild des *sanften Tieres* über, das die "schweren Lider senkt". Das *sanfte Tier* kann, wie wir gesehen haben, als Emblem der Ergebung und Opferbereitschaft der Mildten und Unschuldigen der Geschichte gedeutet werden, und das Bild des Lider-Senkens verweist an dieser Stelle auch auf den semantischen Komplex des Schicksal-Hinnehmens. Diese Bedeutung wird zum Teil von der Todes- und Untergangsemantik überlagert, die den ganzen Text beherrscht (*Untergang*, *verstorben*, *wächsern*, *verfallen* sowie die Farben *schwarz* und *dunkel*). Das Bild des Taus, der auf Elis' Schläfen tropft, erweist sich ebenso als Todesbild und bezieht sich somit auf das Bild der blutenden Stirn in Zeile 4. Wie Hans-Georg Kemper hervorgehoben hat, steht bei Trakl das Nicht-Sehen (*schwarz*) oft mit dem Nicht-Sprechen (*Schweigen*) in Zusammenhang<sup>21</sup>: "Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt" (*Im Winter*, ITA, I: 376); "Über Stoppelfeld und Pfad

/ Banget schon ein schwarzes Schweigen" (*Herbstseele*, ITA, III: 111); "Gebirge: Schwärze, Schweigen und Schnee" (*Geburt*, ebd. 416); "Schweigsam stieg vom schwarzen Wald ein blaues Wild / Die Seele nieder" (*Nachtseele*, ITA, II: 91).

Solche alliterierenden Paare, die sowohl nebeneinander (d.h. als echte Alliteration) als auch etwas weiter auseinandergerückt erscheinen, finden sich recht häufig in Trakls mittlerem und spätem Werk. Die Verb-Adverb- bzw. Adjektiv-Substantiv-Paare weisen oft eine solche Laut-analogie auf, die das Syntagma befestigt (z.B. *leise läuten* oder *blaue Taube*). Bezeichnend ist jedoch, dass oft genau dasselbe Paar wieder vorkommt. Zusammen mit dem Paar *schwarz-Schweigen* ist das häufigste wahrscheinlich *Lider-leise*<sup>22</sup>. Ein und dasselbe Paar erscheint in verschiedenen Texten und evoziert eine ähnliche privat codierte Stimmung bzw. Situation; wie die wiederkehrenden Leitmotive konstituiert es eine Art Kette unter dem Schussfaden im Text-Gewebe. Es handelt sich um feste Konstellationen, die wie die Leitmotive zur intratextuellen semantischen Kohäsion und zu intertextuellen Korrespondenzen beitragen.

Wie verbindlich und produktiv diese beiden Aspekte (Leitmotivik und Lautähnlichkeit) sind, lässt sich auch an Trakls akribischer Korrekturarbeit beobachten. Es sei hier nur ein exemplarisches Beispiel aus der Textgenese des Gedichts *Hohenburg* angeführt: "Da er steinern die St<sup>√</sup>" → "Da er steinern die Lider über ein Antlitz hebt" → "Da er leise die Lider über ein Antlitz hebt". Trakl hat also zuerst *St* niedergeschrieben (er wollte vermutlich *Stirn* schreiben), es dann aber gleich durchgestrichen und an dieser Stelle *Lider* eingesetzt – eine Sofortkorrektur, in der ITA durch <sup>√</sup> signalisiert. Erst in einem zweiten Anlauf hat er dann *steinern* (das mit *St* alliterierte) durch *leise* ersetzt, das seinerseits mit *Lider* alliteriert. Das *l* gibt auch die Sanftheit und Weichheit des Bildes wieder, genau wie das *st* der Härte des Steins und der Stirn entsprach. Beim Ändern hat sich Trakl nicht nur an die lautliche Ähnlichkeit, sondern auch an den Charakter der Rekurrenz gehalten, in beiden Fällen eher der Signifikant- als der Signifikatsebene den Vorzug gebend. Beide Verfahren beruhen auf dem Prinzip der Analogie (R. Jakobson), das sich als Trakls wichtigstes und produktivstes poetisches Verfahren betrachten lässt.

Dass die Schaffung eines solchen intra- wie intertextuellen Netzes und die parallele Reduktion des Sprachmaterials erst dann geschieht, als Trakl sich vom festen Metrum losgelöst und begonnen hat, in freien Rhythmen und auch nach einer freieren Syntax zu dichten, lässt sich auch als

Ausgleichsmittel für ein lyrisches Schreiben ansehen, das sonst vom Zerfall bedroht werden würde. Die Trakl-Forschung hat immer wieder betont, dass Trakls Texte, wie ein großer Teil der modernen Lyrik seit der Romantik und dem französischen Symbolismus, hermetisch und dunkel sind; die Analogien sind viel freier, viel weniger konventionell geworden, und die Zusammenhänge sind oft schwer zu entschlüsseln. Diese sehr verbreitete, jedoch etwas vage Auffassung mag im Großen und Ganzen richtig sein, bedarf aber im Fall Trakls (und vermutlich in vielen anderen Fällen) einer Korrektur bzw. einer Erweiterung. Die oben beobachteten Verfahren erweisen sich also auch als eine textuelle Strategie der Eindämmung gegen das letztlich unvermeidliche Auseinanderfallen lyrischen Sprechens in der Moderne. In den früheren Dichtungen wird der innere Zusammenhalt der Texte durch das äußere Gerüst des festen Metrums und der regelmäßigen, tendenziell parataktischen Syntax bewahrt. Wenn Trakl diese Mittel als zu traditionell ansieht und sie aufgibt, werden sie durch andere, weniger sichtbare 'Gerüste' abgelöst, die einen Text in sich und mehrere Texte untereinander zusammenhalten, und die auf dem Prinzip der Sprachreduktion und des wechselseitigen Verweises beruhen.



- 1 Auch Hans-Georg Kemper spricht von der “hermetisch-abstrakten, vieldeutigen Bildlichkeit” von Trakls Texten (Kemper, Nachwort 275). Zur Dunkelheit der Traklschen Lyrik s. auch Berger, Dunkelheit. Kemper hat neulich die Verbindung Trakls mit der hermetischen Tradition und dem barocken *stilus obscurus* betont (Kemper, “Und dennoch sagt”).
- 2 Beide Zitate in Goethe, Maximen und Reflexionen 767.
- 3 Ebd. 904.
- 4 Es ist nicht auszuschließen, dass sich Killy dabei an Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* orientiert, in dem die fiktive Figur Gabriel im Gespräch mit Clemens den Terminus ‘Chiffre’ gegen das “schal” gewordene (und ursprünglich aus Opferritualen entstandene) ‚Symbol‘ ausspielt und als der Lyrik angemessener betrachtet.
- 5 Etwa so: “Stilfigur in der modernen Literatur, besonders in der Lyrik, bei der ein meist bildhafter Ausdruck einen von der ursprünglichen Wortbedeutung losgelösten, vom Autor gesetzten Sinn erhält, der aus dem Zusammenhang oder dem Gesamtwerk erschlossen werden muss” (Brockhaus 145).
- 6 Orig. *indecifrabile* (buchstäblich “unentzifferbar, undechiffrierbar”) – Anm. d. Verf., von der die Übersetzung stammt.
- 7 “Je mehr die Texte an Determinierbarkeit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet” (Iser, Appellstruktur 8). Und Stephan Jäger hat darauf hingewiesen, dass “Trakls Gedichte eine hermeneutische Lesart auf der Textoberfläche herausfordern” (Jäger, Theorie 221).
- 8 “Der parataktische Reihungsstil ist nur die konsequente Form der apodiktischen Setzung, die das Semioseprinzip dieser Lyrik ist” (Baßler, Textur 216). Zu syntaktischen Verfahren in Trakls Lyrik vgl. auch meine Studie (Mengaldo, *Ultimo oro*, insbes. 55-125).
- 9 In seiner Studie *Klang und Erlösung* (55 ff.) hat Albert Hellmich Leitmotiv und Polyphonie als die musikalischen Hauptmerkmale der Dichtung Trakls hervorgehoben und unter bildlichen, klanglichen und rhythmischen Leitmotiven unterschieden, hat jedoch Leit motive nicht in ihrer funktionellen und kompositorischen Bedeutung, sondern bloß deren symbolischen

- Gehalt untersucht. Er hat ferner bloß ihr Auftauchen innerhalb desselben Textes betrachtet und die intertextuellen Beziehungen außer Acht gelassen.
- 10 Auch in einer Erzählung von Robert Musil, *Die Amsel*, löst dieser Vogel die Nachtigall ab. Einerseits betont der Erzähler, dass die Amsel ein viel gewöhnlicherer Vogel sei als die Nachtigall (“Hier gibt es keine Nachtigallen – dachte ich dabei –, es ist eine Amsel”, in Musil 379), andererseits schlägt aber gerade die Tatsache, dass sie als singender und poetischer Vogel in der Literatur nicht so üblich ist, den Topos um: Ein ‘gewöhnlicher’ Vogel übernimmt die Rolle des Singens (“gerade dass es bloß eine ganz gewöhnliche Amsel gewesen ist, was mich so verrückt machen konnte: das bedeutet noch viel mehr!”: ebd. 370) und wird am Ende zum Begleiter des Erzählers. Die existentielle und poetologische Bedeutung dieser Epiphanie scheint gerade in der Gewöhnlichkeit dieses Tieres zu liegen.
- 11 Allerdings ist diese nicht ‘reine’ Variante schon in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts, etwa bei Baudelaire, extrem häufig und daher gar nicht mehr als ‘unkorrekt’ wahrgenommen.
- 12 Vgl. dazu Thauerer 214f.
- 13 Im 102. Psalm geht es allerdings um einen einsamen Spatz (der *passer solitarius* ist eine bestimmte Tierart): “Vigilavi et factus sum sicut passer solitarius”. Vgl. etwa Francesco Petrarca’s *Canzoniere*-Sonett 226: “Passer mai solitario in alcun tetto / Non fu quant’io [...]”, in: Petrarca 950 (“Kein einsamer Spatz auf einem Dach / Ist jemals so einsam gewesen wie ich [...]”), sowie Giacomo Leopardi’s Gedicht *Il passero solitario* (Leopardi 16f.). In seiner *Histoire naturelle des oiseaux* widmet Buffon hingegen dem *merle solitaire* (= “einsame Amsel”) ein ganzes Kapitel und beschreibt ihn folgendermaßen: “Voici encore un merle habitant des montagnes, et renommé pour sa belle voix. [...] Le ramage naturel du merle solitaire est en effet très-doux, très-flûté, mais un peu triste, comme doit être le chant de tout oiseau vivant en solitude. [...] Ce chant, tout pathétique qu’il est, ne suffit pas à l’expression du sentiment dont il est plein; un oiseau solitaire sent plus, et plus profondément qu’un autre” (Buffon, XVIII: 358f.).
- 14 Vgl. dazu die schöne Interpretation von Jaak De Vos, (De Vos, insbes. 57f.). Zu diesem berühmten Gedicht siehe ferner Heselhaus sowie Esselborn, Trakls Knabenmythos.
- 15 Als Verkünderin des Untergangs finden wir die Amsel auch in der ersten Strophe von *Sommersneige*, in der die Jahreszeitmetapher vorkommt: “Der grüne Sommer ist so leise / Geworden, dein kristallenes Antlitz. / Am Abendweiher starben die Blumen, / Ein erschrockener Amselruf. // Vergebliche Hoffnung des Lebens. Schon rüstet / Zur Reise sich die Schwalbe im Haus / Und die Sonne versinkt am Hügel; / Schon winkt zur Sternenreise die Nacht” (Trakl, ITA, IV 2: 318). Auch hier kommt das Motiv

- des Zurückbleibens wieder, in deutlichem Kontrast mit der sich auf die Reise vorbereitenden Schwalbe.
- 16 “Die Rückkehr zum Tier durch die Kunst ist unsere Entscheidung zum Expressionismus” – so Theodor Däubler, zit. in Anz 93. Zu diesem Thema vgl. auch die Monographie von Christine Cosentino.
  - 17 Vgl. dazu die aufschlussreiche Studie von Roland Mönig.
  - 18 Z.B. in *Helian*, wo das Motiv des Todes sich mit der diesem Gedicht innewohnenden heilsgeschichtlichen Perspektive verschränkt: “Die kindlichen Früchte des Hollunders / Sich staunend neigen über ein leeres Grab” (Trakl, ITA, II: 262); im schon erwähnten *Kindheit* (“Voll Früchten der Holunder; ruhig wohnte die Kindheit / In blauer Höhle”); in *Sebastian im Traum* (“Mutter trug das Kindlein im weißen Mond, / Im Schatten des Nußbaums, uralten Holunders”, ITA, III: 233); usw.
  - 19 Nicht zufällig stellt die elegische Dichtung Hölderlins in dieser Phase das Hauptvorbild Trakls dar. Abgesehen von den metrischen Merkmalen, die an die Form der Elegie allgemein anknüpfen, kommen häufig Reminiszenzen an Hölderlin, mehr oder weniger versteckte Hölderlin-Zitate, sowie ein diffuser hölderlinischer Ton vor. Vgl. dazu den Aufsatz von Bernhard Böschstein.
  - 20 Trakl bezeichnete seinen Reihungsstil in einem berühmten Brief an Erhard Buschbeck (Juli 1910) so: “Meine bildhafte Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet, mit einem Wort bis ins kleinste Detail ist das Gewand, die heiß errungene Manier meiner Arbeiten” (Trakl, Dichtungen und Briefe, Bd. 1: 478).
  - 21 Laut Kemper (Kemper, Entwürfe 55ff.) stellt das *tertium comparationis* zwischen Nicht-Sehen und Nicht-Sprechen eben die schwarze Höhle dar, die Augenhöhle oder Mundhöhle sein kann. Diese These ist überzeugend, und Kemper stützt sie durch andere Beispiele (“Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht”, *De Profundis*). Doch man könnte einwenden, dass eine schwarze Augenhöhle sicher für Blindheit steht, während eine schwarze Mundhöhle nicht so sehr auf Schweigen, sondern eher – und vor allem in der expressionistischen Epoche – auf das Schreien hinweist (man denke etwa an Edvard Munchs berühmtes Gemälde). Die Verbindung könnte also einfach in der Vernichtung eines menschlichen Vermögens (Sehkraft oder Sprache) bestehen, die vom Schwarz als herkömmlicher Farbe der Abwesenheit, des Mangels und des Todes symbolisiert wird.
  - 22 “Und Lider flattern angstverwirrt und leise” (*Menschliches Elend*, ITA, I: 464); “Von Lüften trunken sinken balde ein die Lider / Und öffnen leise sich zu fremden Sternenzeichen” (*Abendmuse*, ITA, II: 46); “Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne” (*Unterwegs*, ebd. 481); “Daß jener leise die bleichen Lider aufhob” (*Siebengesang des Todes*,

ITA, IV 1: 144); “Hebt der Wanderer leise die schweren Lider” (*Die Sonne*,  
ITA, III: 393).



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Adorno, Theodor W. "Rede über Lyrik und Gesellschaft". In Ders. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden, Bd. 11 (Noten zur Literatur)*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981.
- Anz, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002.
- Baßler, Moritz. "Die Textur der modernen Lyrik". In Ders. (Hrsg.): *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1996, 197-234.
- Berger, Albert. *Dunkelheit und Sprachkunst. Studien zur Leistung der Sprache in den Gedichten Georg Trakls*. Wien: Notring, 1971.
- Böschenstein, Bernhard. "Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werke Georg Trakls". In *Salzburger Trakl-Symposium*, hrsg. von Hans Weichselbaum und Walter Weiß. Salzburg: Otto Müller, 1978, 9-27.
- Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 2., völlig bearbeitete Auflage*. Hrsg. von der Lexikonredaktion der Verlags. Mannheim/Leipzig: Brockhaus, 2004.
- Buffon, Georges Louis Le Clerc de. *Histoire naturelle des oiseaux (1770-1783)*. In Ders. *Histoire naturelle générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy. Tome XVI-XXIV*. Paris: Imprimerie Royale, 1749-1789.
- Clébert, Jean-Paul. *Bestiaire fabuleux*. Paris: Michel, 1971.
- Cosentino, Christine. *Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus*. Bonn: Bouvier, 1972.
- De Vos, Jaak. "Verklärte Nacht. Eine Lektüre von Trakls Elis-Gedichten". *Studia Germanica Gandensia* 4 (1985): 53-77.
- Esselborn, Hans. *Georg Trakl. Die Krise der Erlebnislyrik*. Köln/Wien: Böhlau, 1981.
- . "Trakls Knabenmythos". In *Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, hrsg. von H. Hartung. Stuttgart: Reclam, 2006, 176-184.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarb. und erg. Aufl.* Stuttgart: Kröner, 2008.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Maximen und Reflexionen*. In Ders. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hrsg. von Karl Richter.

- Bd. 17, hrsg. von G.-L. Fink, G. Baumann und J. John. München/Wien: Hanser, 1991.
- Hellmich, Albert. Klang und Erlösung: Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller, 1971.
- Heselhaus, Clemens. "Die Elis-Gedichte von Georg Trakl". DVjS 28 (1954): 384-413.
- Iser, Wolfgang. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Univ.-Verl., 1970.
- Jäger, Stephan. Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke. München: Fink, 2001.
- Kemper, Hans-Georg. Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis, Tübingen: Niemeyer, 1970.
- . "Nachwort". In Georg Trakl. Werke – Entwürfe – Briefe, hrsg. von H.G. Kemper und F.R. Max. Stuttgart: Reclam, 2003<sup>2</sup>.
- . " 'Und dennoch sagt der viel, der Trakl sagt' ". Zur magischen Verwandlung von sprachlichem 'Un-Sinn' in Traklschen 'Tief-Sinn' ". In Károly Csúri (Hrsg.), Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Niemeyer, 2009, 1-30.
- Killy, Walther. Über Georg Trakl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.
- Leopardi, Giacomo. Tutte le opere, a cura di Walter Binni. Vol 1. Firenze: Sansoni, 1969.
- Levi, Primo. "Dello scrivere oscuro" (1976). In Ders. Opere, hrsg. von M. Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997, Bd. 2: 676-681.
- Mengaldo, Elisabetta. L'ultimo oro di stelle cadute. Strutture e genesi testuale della lirica di Trakl. Pisa: Pacini, 2009.
- Mönig, Roland. Franz Marc und Georg Trakl. Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus. Münster: LIT, 1996.
- Musil, Robert. "Die Amsel". In Ders. Frühe Prosa und aus dem Nachlass zu Lebzeiten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, 366-380.
- Petrarca, Francesco. Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta). Milano: Mondadori, 2004.
- Schiller, Friedrich. "Über naive und sentimentalische Dichtung". In Ders. Werke in drei Bänden, hrsg. von Herbert G. Göpfert unter Mitwirkung von Gerhard Fricke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, Bd. 2: 540-606.
- Seigneuret, Jean-Charles (Hrsg.). Dictionary of literary themes and motifs. New York: Greenwood Pr., 1988.
- Thauerer, Eva. Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin: Weidler, 2007.
- Trakl, Georg. Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte

- Trakls, hrsg. von Eberhard Sauer mann und Hermann Zwerschina, 5 Bde. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1995-. Im Text als ITA abgekürzt.
- . Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar, 2 Bde. Salzburg: Otto Müller, 1969.
- Vogl, Joseph. "Les signes de l'histoire chez Trakl". *Sud* 73/74 (1987): 95-112.
- Wetzel, Heinz. Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.



# Dall'orlo estremo di un'età sepolta, il Valéry di Walter Benjamin

---

*Ulisse Dogà*

---

*Universität Erfurt*

1.

Scrisse una volta Paul Valéry nei *Cahiers*: “Il me manque un Allemand qui achèverait mes idées” (V 671). Per Valéry i suoi quaderni rappresentavano una sorta di esercizio mentale, un monologo con se stesso che il poeta intrattene quotidianamente dal 1894 al 1945. Scritti nelle prime ore del mattino, quando il silenzio e la solitudine permettevano allo scrittore di dedicarsi religiosamente alle sue meditazioni, essi affrontano la domanda, fondamentale per Valéry, sulla natura del pensiero e del linguaggio umano, sui suoi meccanismi, sulle sue possibilità e limiti. Non erano però destinati alla pubblicazione: la ricerca della forma, della bella frase, della parvenza di sistema o in una parola di ordine di cui, d'altro canto, Valéry dà prova nelle sue opere poetiche e in prosa, avrebbero potuto interrompere il flusso di queste libere riflessioni.

A distanza di quasi un secolo si può dire che un tedesco a lui contemporaneo venne sì in soccorso a Valéry, ma questi non solo aveva una mente asistemica che si sarebbe voluttuosamente persa nei meandri dei *Cahiers*, ma fu a sua volta l'autore di un monumentale progetto sui *Passagen* parigini rimasto frammento; se pose la sua attenzione alle opere pubblicate di Valéry e se mise mano con reverenza ai suoi pensieri non fu certo per ordinarli prussianamente in precise categorie dello spirito, ma al contrario per disseminarli nuovamente come pollini preziosi nei molti giardini della sua vasta opera. Di fatto e per vari motivi nessun interprete

sembra essere più affine a Valéry che Walter Benjamin. Egli è quel lettore raffinato ed esigente che Valéry vede in Baudelaire e al quale Benjamin si richiama come modello metodico: “Es ist meine Absicht, dem standzuhalten, was Valéry ‘une lecture ralentie et hérissée des résistances d’un lecteur difficile et raffiné’ nennt” (*Gesammelte Schriften*, V 588)<sup>1</sup>. Benjamin dona a Valéry particolare attenzione, ne segue lo sviluppo, ne ammira la grandezza, gli riserva un elogio particolare che sappiamo destinato a pochissimi altri nomi nell’universo benjaminiano e cioè di avere acquisito in vita con la sua opera l’autorità di un classico, la quale è garantita dalla durata di ciò che è stato scritto, non dall’originalità, e non va confusa con l’immortalità o peggio ancora con la volontà di immortalità dello scrittore; a dire che l’opera di qualità resta e s’impone sulla vanità dell’autore e sulle mode, sulle tendenze più avanzate della propria epoca e sul gusto del pubblico. Tuttavia Valéry rimane per Benjamin intrinsecamente legato al periodo eroico della borghesia europea, rappresenta uno dei momenti più nobili di ciò che Benjamin definisce “il vecchio umanesimo europeo”, di cui egli stesso è grande protagonista, ma anche interprete disilluso e critico implacabile. Come Hofmannsthal, il quale, secondo Benjamin, rinunciò al compito poetico che si era dato condannandosi al mutismo, mentre Kafka nello stesso momento andava assumendosi la lingua di cui Hofmannsthal si era privato e il compito di cui questi si era mostrato moralmente e poeticamente incapace, così anche Valéry arriva a una soglia per lui, uomo di un’epoca al tramonto, umanamente e spiritualmente insormontabile, una soglia varcata però da André Gide aderendo al comunismo<sup>2</sup>, uscendo cioè da una sfera puramente intellettuale e apolitica e mischiandosi a quella pedagogica e morale. Ma questo limite di Valéry è in realtà anche ciò che per Benjamin ne chiarisce i contorni in modo particolare, non sfumato, con netti contrasti di chiaro-scuro; è un limite che aiuta l’interprete a focalizzare meglio l’oggetto della sua indagine, quasi avesse disposto sul suo tavolo di lavoro il ritratto in bianco e nero di una figura mitologica, già impotente e lontana dal tempo nella sua sublime astrattezza e superbia. Certo, qui l’interprete riconosce in Valéry indubbiamente anche un proprio simile, ritrova nella sua visione del mondo un’immagine poetica piena di intelligenza e malinconia che è anche la propria e a cui rimase paradossalmente fedele anche nei momenti di più fervente passione politico-rivoluzionaria...da qui a ritroso si può ricostruire o ripensare l’affinità elettiva fra il poeta francese e il grande critico tedesco<sup>3</sup>.

2.

Nel saggio *Über einige Motive bei Baudelaire (Di alcuni motivi in Baudelaire)* Benjamin constata la crisi irreversibile nella quale è entrata la poesia lirica verso la metà del XIX secolo. Baudelaire non è più il poeta “vate” e la sua lirica non è più considerata come poesia *tout court*: diventa un genere determinato, un modo particolare di fare arte fra gli altri, essa è espressione di una individualità scissa, incapace di una vera e piena esperienza della realtà; nella poesia di Baudelaire l’individuo tende progressivamente a scomparire, ad eclissarsi, a perdersi nella massa metropolitana. Benjamin svela l’individualismo come vuota ideologia e considera l’esperienza vissuta, originaria e vera, lo “Erlebnis”, fulcro centrale della poesia romantica e neoromantica, come un’esperienza illusoria e irrecuperabile in un contesto vitale reificato e alienato. Ma la liquidazione di qualsiasi romanticismo vitale e di ogni divinizzazione della personalità fu anche un punto centrale della poesia e prosa di Valéry che non a caso in questo riconobbe in Baudelaire un suo maestro: la critica della spontaneità, del sogno e del sentimento a favore della coscienza critica e del lavoro metodico sulle forme porta Valéry alla consacrazione dell’intelletto e della tecnica artistica, lo conduce addirittura a una specie di “martirio della coscienza”, come scrisse Macchia, che vincolò la poesia in uno stecato precisissimo, ma che diede però anche la luce a quella sua controfigura in terza persona, mirabolante e geniale, che fu il Monsieur Teste. Spirito puro, Teste doveva inevitabilmente affascinare il critico tedesco che andava affermando immodestamente, ma a ragione di sé: “Wenn ich ein besseres Deutsch schreibe als die meisten Schriftsteller meiner Generation, so verdanke ich das zum guten Teil der zwanzigjährigen Beobachtung einer einzigen kleinen Regel. Sie lautet: das Wort ‘ich’ nie zu gebrauchen, außer in den Briefen” (GS, VI 475)<sup>4</sup>.

Del Monsieur Teste, celeberrima personificazione dell’intelletto cartesiano, Benjamin dice che questa figura ricorda molto il dio di cui tratta la teologia negativa di Nicola Cusano, poiché “auf Negation läuft alles, was man von Teste erfahren kann, hinaus. Das überaus Reizvolle seiner Darstellung liegt denn auch nicht in den Theoremen, sondern in den Triks einer Verhaltensweise, die dem Nichtsein sowenig Abbruch wie möglich und der Maxime Genüge tut: ‘Jeder Erregung, jedes Gefühl ist Anzeichen eines Fehlers in der Konstruktion und der Anpassung’” (GS, II, 1 338)<sup>5</sup>. È una considerazione fondamentale quella di Benjamin perché individua al

di là dello stereotipato e freddo luogo matematico una zona di mezzo fra Cartesio e Pascal, fra la potenza e l'impotenza del pensiero, dove entrano in gioco anche l'astuzia e il trucco come mezzi vincenti di fronte alle sacche dell'irrazionale che all'epoca del *Teste* e della sua ricezione benjaminiana andavano pericolosamente a mangiar terreno nei confronti della coscienza vigile.

L'eclissi dell'io e la presa di distanza dall'esperienza di vita e dalle impressioni immediate è allo stesso tempo ricerca della loro essenza e tensione critica all'espressione, sicché il luogo del linguaggio, lo spazio letterario della riflessione e della poesia diviene la memoria; "Il ne faut pas s'exprimer comme on sent, mais comme on se souvient" (*Le coeur et ses raisons* 30), scriveva già Joseph Joubert – autore amato da Valéry e da Benjamin – poiché la memoria, di tutto ciò che si posa sulla superficie della nostra coscienza e ininterrottamente ne scivola via, "ne conserve plus que l'essence"; dunque la memoria come luogo dell'essenza, dove volontà e desiderio, impressioni e vissuto si placano o condensano nell'osservazione impersonale, nella riflessione elaborata, e da qui viene gettato un ponte verso quell'altro luogo confinante eppure così distante e spesso irraggiungibile, verso il regno delle forme. La consapevolezza della distanza fra essenza delle cose nella memoria e forma impedisce spesso di porre un limite preciso alla parola e una fine allo scritto; o per meglio dire tale coscienza del compito infinito spezza questo limite e apre l'orizzonte della scrittura della modernità che ora va dal frammento lirico all'aforisma filosofico, dal motto di spirito alla riflessione diaristica o scientifica, dalla prosa sintetica a quella fluviale e potenzialmente infinita. Nessuna di queste forme di scrittura al culmine della loro bellezza ed efficacia manca nel campione eccentrico delle opere di Valéry e Benjamin, i quali, in questo senso, sono fra le stelle più brillanti di quella costellazione nel cielo del Novecento che, in un ipotetico universo di maniera, potremmo chiamare la costellazione "dello Stile".

3.

L'essenza del pensiero non sistematico sta in una costitutiva diffidenza nei confronti dell'intuizione intellettuale e della volontà di pervenire alla verità come teoria della conoscenza. Alle mitologie della filosofia il pensiero non sistematico contrappone un concetto di verità che emerge solo nel corso

della riflessione e un metodo che ne favorisce l'accadimento. Questo principio viene formulato da Valéry e Benjamin in modo molto simile. Per entrambi la non conclusione o autocontemplazione del pensiero nella pace astratta del concetto corrisponde ad una indagine micrologica, immersa nel concreto, critica nei confronti degli strumenti concettuali e linguistici che riceve dalla tradizione e fundamentalmente dialettica come ripensamento e riqualificazione continua del sapere come linguaggio. Scrive Valéry in *Variété*: “Quant à moi, j’ai la manie étrange et dangereuse de vouloir, en toute matière, commencer par le commencement (c’est-à-dire, par *mon* commencement individuel), ce qui revient à recommencer, à refaire toute une route, comme si tant d’autres ne l’avient déjà tracée et parcourue... Cette route est celle que nous offre ou que nous impose le *langage*” (*Ouvres*, I 1316). In modo del tutto simile Benjamin apre così il suo libro sul dramma barocco tedesco: “Es ist dem philosophischen Schriftum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen. (...) Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück”. Ma se la verità non è né oggetto d’intuizione intellettuale né mera cosalità fenomenologica, allora essa coincide con il linguaggio come unico essere sottratto a ogni fenomenicità, come apparizione e darsi delle idee nello specchio del linguaggio: “Sache des Philosophen ist es, den symbolischen Charakter des Wortes, in welchem die Idee zur Selbstverständigung kommt, die das Gegenteil aller nach aussen gerichteten Mitteilungen ist, durch Darstellung in seinen Primat wieder herzustellen” (*GS*, I, 1 207, 216)<sup>6</sup>.

Se qui il discorso rischia di annegare nelle alte maree della linguistica – scienza che negli anni ha insistito moltissimo sulla metafisica del nome di Benjamin e sul simbolismo poetico di Valéry –, proprio quando queste ondate si ritirano dalla costa, ecco emergere dalla sabbia quell’indice simbolico e mitico, geroglifico antichissimo e nuovo, a cui ritorna il pensiero del filosofo e del poeta: una conchiglia, metafora di un tempo remoto e di un linguaggio fisico e naturale, ma è l’uomo che lo scruta, l’interpreta, e misura la potenzialità del suo linguaggio specchiandosi nel fondo opaco dei millenni. Secondo Valéry se si compara il tempo che occorre all’oceano per fare un conchiglia e quello che occorre all’artista per formare la sua opera, allora un artista vale mille secoli o ancora molti di più: questo indice temporale è un criterio particolare per misurare la validità delle opere d’arte e del fare artistico. E così commenta Benjamin nel suo omaggio a Valéry: “Hätte man am sechzigsten Geburtstag den

Verfasser dieses großartigen Werks, des *Eupalinos oder der Architekt*, mit einem Exlibris zu überraschen: es könnte einen gewaltigen Zirkel darstellen, den einen Schenkel fest in den Meeresboden gerammt, den andern weit zum Horizont ausgespannt. Es wäre ein Gleichnis auch für die Spannweite dieses Mannes” (*GS*, II, 1 386)<sup>7</sup>.

Ma vale lo stesso per Benjamin, “il mago”, a cui regaleremmo allora un binocolo magico capace di vedere lontano sì, ma non nello spazio, bensì nel tempo, e certi che la sua intelligenza curiosa e mobile dirigerebbe lo sguardo immediatamente verso quel luogo della letteratura che si staglia nella tradizione per simbolismo e iconicità, e cioè Weimar o, per meglio dire, verso il suo picco faustiano Goethe, nel quale Valéry si sarebbe più tardi riconosciuto con il suo *Mon Faust* e a cui Benjamin dedica questa divertente prosa di fantasia e rivelatrice del senso temporale amplificato intrinseco al pensiero che, rompendo il continuum storico fittizio, vuole e sa confrontarsi con la questione dell’origine: “In einem Traum sah ich mich in Goethes Arbeitszimmer. (...) Davor saß schreibend der Dichter im höchsten Alter. Ich hielt mich seitwärts, als er sich unterbrach und eine kleine Vase, ein antikes Gefäß, mir zum Geschenk gab. Ich drehte es in den Händen. Eine ungeheure Hitze herrschte im Zimmer. Goethe erhob sich und trat mit mir in den Nebenraum, wo eine lange Tafel für meine Verwandtschaft gedeckt war. Sie schien aber für weit mehr Personen berechnet, als diese zählte. Es war wohl für die Ahnen mitgedeckt” (*GS*, IV 1 87)<sup>8</sup>.

#### 4.

Più tardi sarà il poeta Pasolini a rivelarci in versi estremi il senso di questa mobilità del pensiero e della fantasia creatrice che isola chi ne è posseduto in una solitudine sisifica:

“Io sono una forza del Passato.  
Solo nella tradizione è il mio amore.  
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,  
dalle pale d’altare, dai borghi  
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,  
dove sono vissuti i fratelli.  
Giro per la Tuscolana come un pazzo,

per l'Appia come un cane senza padrone.  
 O guardo i crepuscoli, le mattine  
 su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,  
 come i primi atti del Dopostoria,  
 cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,  
 dall'orlo estremo di qualche età  
 sepolta. Mostruoso è chi è nato  
 dalle viscere di una donna morta.  
 E io, feto adulto, mi aggiro  
 più moderno d'ogni moderno  
 a cercare i fratelli che non sono più."  
 (*Poesia in forma di rosa* 24)

Se da un lato il distacco dall'umanità e dalla contemporaneità viene sofferto in tutta la sua drammaticità, tanto da rendere il poeta "unmenschlich", angelo e demone, dall'altro è proprio questa solitudine, questo distacco epocale e cosmico che dona al poeta una particolare preveggenza, poiché egli può prevedere il futuro in base alla sua capacità di vedere lontano nel passato; Benjamin parlava, citando Friedrich Schlegel, dello storico come un profeta con lo sguardo rivolto all'indietro; Valéry osservava nel '32 nel suo "Discours de l'histoire" che "nous entrons dans l'avenir à reculons" (*Œuvres*, I 1135). E la ridda dei benjaminiani non si è certo fatta sfuggire l'occasione per agganciare frettolosamente e in modo chiaramente errato e tendenzioso questo movimento *à reculons* al famoso angelo della storia benjaminiano, il quale avanza nella storia, trascinato da una tempesta chiamata progresso, appunto *à reculons*. Ma in Valéry questo gesto rimane del tutto scevro di pathos escatologico; di fatto esso rimanda invece a una sobrietà della coscienza, a un sovrano distacco dagli avvenimenti, ad una impossibilità di guardare al futuro con chiarezza che non gli permette di essere appunto "profeta" se non in senso del tutto negativo e pessimistico: "C'est là, pour moi, la plus certaine et la plus importante leçon de l'Histoire, car l'Histoire est la science des choses qui ne se répètent pas" (1135).

È un poeta del firmamento italiano, Andrea Zanzotto, a illuminarci sul significato di tutte queste visioni svelandoci il senso del tempo così come è esperito nella poesia, questa sorta di "storiografia ultima", capace non solo di ridare l'essenza del vissuto, ma – come videro appunto Valéry e Benjamin, e più avanti Pasolini e Celan – di spezzare la crosta delle false periodizzazioni progressive, facendo emergere gli strappi, le discontinuità,

le illusioni e le speranze ora tese fra un passato remoto e precedente l'uomo stesso da un lato e la curva del futuro dall'altro che la poesia e il pensiero vogliono continuamente valicare, dove la lunga citazione, che esenta da un ulteriore commento, segna chiaramente l'affinità elettiva fra queste coscienze critiche del Novecento letterario solo accidentalmente manifesta nel pensiero della conchiglia: "ho sempre avuto sottintesa la cruda, inquietante sensazione che tutta la storia umana, quella condensata nei libri, riguardava in fondo solo gli ultimi 6-7000 anni. E che non si teneva conto dei milioni di anni che l'hanno preceduta, tanto che non sappiamo quasi niente del prima e che bisogna arrivare tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento perché qualcuno parli anche di quel prima indistinto. L'ha fatto l'abate Giacomo Zanella, nella poesia *Sopra una conchiglia fossile*. Cito a memoria: '*Sul chiuso quaderno / dei vati famosi, / dal musco materno / lontana riposi, / riposi marmorea / dell'onde già figlia, / ritorta conchiglia*', e poi ancora: '*Riflesso nel seno / de' ceruli piani, / ardeva il baleno / di cento vulcani*'. Sono versi straordinari, nei quali la geologia entra nella storia, con quella conchiglia ricoperta dal fango espulso da vulcani sottomarini, e questo introduce al trauma forse più forte che l'uomo abbia dovuto soffrire: passare dalla storia alla geologia e tentare di armonizzare il tempo storico con il tempo biologico e, appunto, con quello geologico e cosmologico" (*In questo progresso scorsoio* 60).

5.

L'idea di uno tempo dilatato a tal punto da toccare i lembi dell'eternità torna in uno scritto centrale di Benjamin dedicato al narratore russo Nicola Leskov; è in questo testo che Benjamin, in riferimento a un famoso racconto di Peter Hebel intitolato *Unverhofftes Wiedersehen* (*Ricongiungimento insperato*), affronta il tema della morte che, lontana dall'essere heideggerianamente un esistenziale, è più semplicemente – dove la semplicità diventa indice di saggezza – la fine, la sanzione di tutto ciò che un narratore può raccontare; la morte è il confine ultimo per il singolo di una più ampia storia naturale del mondo in cui si situano le sue storie. La morte, espulsa e rimossa dall'istinto e dalla volontà igienica della società borghese, era invece un tempo onnipresente e venerata, al morente donava autorità e saggezza, o detto altrimenti, essa è l'autorità che sta all'origine del narrato. Questo viene espresso esemplarmente, come ci suggeri-

sce Benjamin, nel racconto di Hebel in cui un giovane minatore muore in fondo alla galleria alla vigilia delle sue nozze, ma la fidanzata gli resta fedele fino al ritrovamento moltissimi anni più tardi del cadavere del giovane rimasto intatto saturandosi di vetriolo nel fondo della miniera. Dopo il ritrovamento anche la donna ormai vecchissima può morire, ma è nel modo seguente che Hebel riesce a dare l'idea del lunghissimo arco di tempo intercorso: "Unterdessen wurde die Stadt Lissabon in Portugal durch ein Erdbeben zerstört, und der Siebenjährige Krieg ging vorüber, und Kaiser Franz der Erste starb, und der Jesuitenorden wurde aufgehoben und Polen geteilt, und die Kaiserin Maria Theresia starb, und der Struensee wurde hingerichtet, Amerika wurde frei, und die vereinigte französische und spanische Macht konnte Gibraltar nicht erobern. Die Türken schlossen den General Stein in der Veteraner Höhle in Ungarn ein, und der Kaiser Joseph starb auch. Der König Gustav von Schweden eroberte russisch Finnland, und die Französische Revolution und der lange Krieg fing an, und der Kaiser Leopold der Zweite ging auch ins Grab. Napoleon eroberte Preußen, und die Engländer bombardierten Kopenhagen, und die Ackerleute säeten und schnitten. Der Müller mahlte, und die Schmiede hämmerten, und die Bergleute gruben nach den Metalladern in ihrer unterirdischen Werkstatt. Als aber die Bergleute in Falun im Jahr 1809..."<sup>9</sup>.

Mai un narratore, dice Benjamin, ha calato più profondamente il suo racconto nella storia naturale di quanto faccia Hebel in questa cronologia, ma ciò che caratterizza anzitutto la narrazione è il fatto che il narratore non mira a un "in sé" dell'accaduto, ma a calare il fatto nella vita di chi lo racconta: "so haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale", sicché "die Erzählung, wie sie im Kreis des Handwerks – des bäuerlichen, des maritimen und dann des städtischen lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung" (*GS*, II, 2 451)<sup>10</sup>. Ed è a questo punto fondamentale del suo saggio che Benjamin si rifà nuovamente all'autorità di Valéry, il quale a suo dire tracciò in modo profondo l'immagine spirituale di quella sfera artigianale da cui esce il narratore quando parla delle opere perfette della natura e del lavoro artigianale come imitazione del lento e prezioso processo di creazione della natura: "Dieses geduldige Verfahren der Natur, sagt Paul Valéry, wurde vom Menschen einst nachgeahmt. Miniaturen, aufs vollendetste durchgearbeitete Elfenbeinschnitzereien, Steine, die nach Politur und Prägung vollkommend sind, Arbeiten in Lack oder Malerein, in denen eine Reihe dünner, transparenter Schichten sich übe-

reinander legen... – alle diese Hervorbringungen ausdauernder, entsagungsvoller Bemühung sind im Verschwinden, und die Zeit ist vorbei, in der es auf Zeit nicht ankam. Der heutige Mensch arbeitet nicht mehr an dem, was sich nicht abkürzen läßt” (448)<sup>11</sup>.

Che in Benjamin e Valéry la sfera artigianale non si tinga di tinte oltremodo melanconiche e reazionarie è segno della loro saggezza di interpreti e della grandezza del loro sguardo di critici. È chiaro però che se si vuole affrontare il tema benjaminiano della perdita dell’aura nella poesia e nell’arte moderna, avvicinare le tesi del Benjamin “avanguardista” al famoso saggio di Valéry *La conquête de l’ubiquité* – saggio che apre in citazione il trattato sull’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica di Benjamin – e vedere come lo spirito *engagé* benjaminiano si distacchi elegantemente dal lucido nichilismo di Valéry sulla questione del futuro dell’arte, è dallo sfondo tratteggiato poc’anzi e non da una improbabile anima sacrilega di Benjamin e tanto meno di Valéry nei confronti della tradizione che si deve partire<sup>12</sup>. Infatti, anche in un momento di improvvisa e sagace apertura di Valéry alla tecnica, è a un maggior godimento estetico e non, benjaminamente, a un uso politico dell’arte, che egli guarda ammirato e speranzoso: “C’en est fait à présent d’une servitude si contraire au plaisir, et par là si contraire à la plus exquise intelligence des œuvres” (*Euvres*, II 1285).

## 6.

Molto si potrebbe ancora aggiungere sulla presenza di Valéry nei saggi benjaminiani dedicati alla letteratura francese e all’avanguardia artistica di inizio Novecento, ma non è a un ottuso e sterile citazionismo che mira un breve intervento sulla affinità elettiva fra due grandi protagonisti dell’epoca “eroica” della borghesia europea, un’epoca per noi ormai remota perché sepolta e annichilita dalle macerie della seconda guerra mondiale, senza che vi sia per noi la minima speranza di ritrovarne ancora intatti dei momenti miracolosamente salvatisi dalla violenza umana e non naturale che si scatenò alla metà del secolo scorso. Da un punto di vista filosofico-storico è invece necessario sottolineare come Valéry e Benjamin si pongano nell’anno cruciale 1940 come due vedette, profetiche per spiccato senso realistico, sul mare montante di eventi catastrofici che da lì a pochi mesi avrebbe inondato l’Europa. Sono due visioni differenti quella del

*Mon Faust* di Valéry e quella delle *Thesen über den Begriff der Geschichte* (*Tesi sul concetto di storia*) di Benjamin, appostate in due angoli differenti dello stesso bastione e cioè la Francia occupata dalle truppe naziste, ma le due prospettive tendono, come due linee geometriche all'interno dello stesso quadro, allo stesso punto di fuga, dove esse si intersecano per poi di nuovo divergere all'infinito: ma fondamentale qui resta il fulcro di convergenza che si chiama testimonianza.

Nel maggio del 1940 Valéry abbandona Parigi invasa dai tedeschi e si ritira a Dinard sull'oceano Atlantico; qui, saputo che i figli e il genero si erano miracolosamente ricongiunti sani e salvi a Clermont-Ferrand, si sente il cuore improvvisamente alleggerito da un peso angoscioso e si trova a disporre di un periodo vuoto e libero. È così che un giorno egli inizia a improvvisare senza scopo né progetto un dialogo "semiserio" – serio nella sostanza e scherzoso nella forma – tra un Faust e un Mefistofele (*Cahiers*, I 1459). Rubando le parole al curatore italiano del dialogo "semiserio" diremo con Pontiggia che quest'opera si pone come una sintesi e come un congedo, dove tornano tutti i temi affrontati da Valéry nell'arco di cinquant'anni tra opere e *Cahiers*: anzitutto la dissoluzione del concetto di storia e della sua falsa paradigmaticità, il naufragio dell'individuo e dei valori nella nuova società di massa, e ancora numerose riflessioni sul metodo e sul linguaggio, sul concetto di genio e di creazione, sulla definizione di individuo e di realtà. Ma è il carattere filosofico-storico che maggiormente andrà sottolineato, poiché *Mon Faust* "è un'operetta disperata. Valéry giunge alla definizione di un nichilismo estremo e senza redenzione. Nulla di puro, di sostanziale, di prezioso può essere comunicato, cielo e spirito sono vuoti; la Storia è vana. Le creazioni della parola, i capolavori, i canti purissimi, le verità di diamante, le architetture della deduzione, le luci della parola sono RIEN, nulla. La maledizione di Faust è dover rivivere; il suo supplizio la ripetizione delle cose, l'opacità della legge cosmica. Che cosa resta? Caduta l'Europa, la potenza dello spirito è perduta. Resta l'indifferenziato. «Il bello non c'è più» dice Faust; «Il firmamento canta tutto ciò che vuole» dice il Solitario. Faust-Valéry, allora, può solo ritirarsi dal secondo atto di *Lust* per non tornare più in scena, lasciando l'opera necessariamente incompiuta" (*Valéry "Non Faust"* 230).

Simile al *Doctor Faustus* di Thomas Mann, romanzo composto ugualmente durante la guerra, il Faust di Valéry non può che constatare il collasso irreversibile dell'umanesimo europeo e decretarne la disfatta alla

luce degli eventi storici. Ma se in Mann resta, nonostante tutto, un barlume di speranza sotto le ceneri, una scintilla di ingenuità nella notte scurissima della coscienza infelice, una volontà di purificazione che deve passare attraverso tutte le dissoluzioni possibili, in Valéry viene a mancare per sfiducia e disgusto di fronte all'umano un'ironia redentrice; la sua è un'ironia nientificante, pura testimonianza della fine che si proibisce l'illusione salvifica della forma. Ed è esattamente in questo, e cioè in una disperata testimonianza dell'intelligenza e dello spirito, al di là di un concetto irrecuperabile e falso di umanesimo europeo, non cieco di fronte alla violenza scatenatasi dalle viscere dell'umano, che Benjamin è di nuovo vicino a Valéry. Certo, come detto, è solo un momento, quello della lucidità senza sconto di fronte alle insanabili contraddizioni del reale, poiché le *Thesen über den Begriff der Geschichte* (*Tesi sul concetto di storia*) di Benjamin, compenstrate fin nel linguaggio dall'attualità della guerra, rinviano a una dimensione messianica della salvezza che non ha e non può aver radici nella cultura borghese in disfacimento e per lo più corresponsabile della decadenza. Per Benjamin il messianico è esattamente quella forza che può spezzare l'incantesimo dell'eterno ritorno dell'uguale che intrappola e annichilisce Faust-Valéry nell'incubo di una ragione divenuta impotente di fronte agli enigmi e alla cieca volontà di potenza. E se il destino ha riservato al nichilista Valéry una serena vecchiaia, mentre ha concesso a Benjamin il tempo sufficiente per scrivere e mettere in salvo il suo testamento filosofico prima che la violenza degli eventi mettesse fine alla sua vita, ecco che "la durata" delle sue intuizioni, pensieri e giudizi gli ha riservato accanto all'ammirato Valéry il posto che spetta all'autorità di un classico.



- 1 “È mia intenzione tener fermo a ciò che Valéry chiama ‘une lecture ralentie et hérissée des résistances d’un lecteur difficile et raffiné’”. (t.d.a)
- 2 Vedi: Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, II, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 776.
- 3 Vi sono interventi sul rapporto fra Benjamin e Valéry, soprattutto di lingua tedesca, che ricostruiscono e analizzano con una certa precisione filologica e filosofica le ascendenze valériane nel discorso benjaminiano; tuttavia in questo mio lavoro cercherò di seguire unapproccio più panoramico, saggistico e “geistesgeschichtlich” sulla affinità elettiva fra i due autori che dovrà quindi prescindere da questioni più tecniche che il lettore più curioso troverà in: Collomb, Michel: “Paul Vealéry et la modernité vus par Walter Benjamin”, *Bulletin des Etudes Valeryennes* 44 (1987). 37-44. Nagasawa, Asako: “Benjamin und Valery. Die Methode von Monsieur Teste.”, *Doitsu Bungaku* (1998). Hofmann, Werner: “Allgegenwart. Kritische Anmerkungen zu Valery und Benjamin”, *Vernunft riskieren. Klaus von Dohnanyi zum 60. Geburtstag*. Hamburg: Christians 1988. 118-125. Grätzel, Stefan: “Die Hinwendung zur Spur. Valéry und Benjamin über Wahrnehmung”, *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektive der Komparatistik*. Wiesbaden: Deutscher Akademie Verlag, 2005. 107-118.
- 4 “se io scrivo un tedesco migliore della maggior parte degli scrittori della mia generazione lo devo per buona parte alla ventennale osservazione di un’unica semplice regola: non utilizzare mai la parola “io” se non nelle lettere”. (t.d.a.)
- 5 “tutto ciò che si può sapere di Teste porta alla negazione. Ciò che rende oltremodo affascinante la sua figura non sono i teoremi, ma i trucchi di un modo di comportamento che pregiudica il meno possibile il non essere e soddisfa alla massima: ‘ogni emozione, ogni sentimento è segno di un errore nella costruzione e nell’adattamento’”, tr. it. di Anna Marietti, in: Benjamin, Walter. *Avanguardia e Rivoluzione*. Torino: Einaudi, 1973. 44.
- 6 “È proprio della letteratura filosofica ritrovarsi da capo, a ogni sua svolta, di fronte alla questione della rappresentazione. (...) Costantemente il pensiero riprende da capo, circostanzialmente ritorna alla cosa stessa”, “è compito del

- filosofo ripristinare nel suo primato, mediante la rappresentazione, il carattere simbolico della parola, con quale l'idea perviene all'autotrasparenza", tr. it. di Enrico Filippini, in: Benjamin, Walter. *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi, 1971. 3-13.
- 7 "Se volessimo fare una sorpresa all'autore di questa opera grandiosa, *Eupalinos o l'architettura*, per il suo sessantesimo compleanno, regalandogli un ex libris, esso potrebbe rappresentare un potente compasso con una gamba piantata sul fondo del mare e l'altra tesa lontano sull'orizzonte. Sarebbe anche una metafora per l'apertura di quest'uomo, l'ampiezza della sua tensione", tr. it. in: Benjamin, Walter. *Avanguardia e rivoluzione*, op. cit. 42.
- 8 "In un sogno mi sono visto nello studio di Goethe. (...) Qui, intento a scrivere, sedeva il poeta in età avanzatissima. Io mi tenevo in disparte, quando lui si interruppe e mi diede in dono un piccolo vaso, una terracotta antica. La rigirai tra le mani. Nella stanza c'era un calore insopportabile. Goethe si alzò e passò con me nel locale attiguo, dov'era apparecchiata una lunga tavola per il mio parentado. Sembrava però destinata a molte più persone di quante questo ne contasse. Certo era apparecchiata anche per gli antenati", tr. it. di Bianca Cetti Marinoni in: Walter Benjamin. *Strada a senso unico*. Torino: Einaudi, 1983. 7
- 9 Hebel, Peter. *Aus dem Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*, cit. in: Benjamin, Walter. *GS*, II, 2. 451: "Nel frattempo la città di Lisbona fu distrutta da un terremoto, e passò la guerra dei Sette Anni, e morì l'imperatore Francesco I; fu soppresso l'ordine dei Gesuiti, e fu divisa la Polonia, e morì l'imperatrice Maria Teresa, e fu giustiziato Struensee. L'America si liberò, e la forza unita dei francesi e degli spagnoli non poté occupare Gibilterra. I Turchi circondarono il generale Stein nella fossa dei veterani in Ungheria, e morì anche l'imperatore Giuseppe. Il re Gustavo di Svezia conquistò la Finlandia russa, e cominciò la Rivoluzione francese e la lunga guerra, e anche l'imperatore Leopoldo II scese nella tomba. Napoleone conquistò la Prussia, e gli inglesi bombardarono Copenaghen, e i contadini seminarono e mieterono. Il mugnaio macinò, i fabbri martellarono, e i minatori scavarono in cerca di vene metallifere nello loro officina sotterranea. Ma quando i minatori a Falun nell'anno 1809..." trad. it. di Sergio Solmi in: Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, p. 259.
- 10 "il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio", "la narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione", op. cit., p. 256.
- 11 *Ibid.*, p. 448: "Questo paziente operare della natura era imitato, un tempo, dall'uomo. Miniature, avori profondamente intagliati, pietre dure levigate e scolpite, smalti e pitture ottenute dalla sovrapposizione di una serie di strati sottili e trasparenti... tutte queste produzioni di una fatica industriosa e tenace sono praticamente scomparse, ed è finito il tempo in cui il tempo non con-

tava. L'uomo odierno non coltiva più ciò che non si può semplificare e abbreviare”, op. cit., p. 257.

- 12 Vedi a proposito anche: Blanchard, Marc Eli: “Paul Valéry, Walter Benjamin, Andre Malraux: la littérature et le discours de crise,” *Esprit Créateur*, XXIII (1983): 38-50; Kambas, Chryssoula. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen: Niemeyer, 1983. Ponzi, Mauro. *L'Angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*. Roma. Lithos, 2001.



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991
- Blanchard, Marc Eli: "Paul Valéry, Walter Benjamin, Andre Malraux: la littérature et le discours de crise." *Esprit Créateur*, XXIII (1983)
- Collomb, Michel: "Paul Valéry et la modernité vus par Walter Benjamin", *Bulletin des Etudes Valeryennes* 44 (1987)
- Grätzel, Stefan: "Die Hinwendung zur Spur. Valéry und Benjamin über Wahrnehmung", *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektive der Komparatistik*. Wiesbaden: Deutscher Akademie Verlag, 2005
- Hofmann, Werner: "Allgegenwart. Kritische Anmerkungen zu Valéry und Benjamin", *Vernunft riskieren. Klaus von Dohnanyi zum 60. Geburtstag*. Hamburg: Christians 1988
- Joubert, Joseph. *Le coeur et ses raisons*. Rennes: La Part Commune, 2006
- Kambas, Chryssoula. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen: Niemeyer, 1983
- Nagasawa, Asako: "Benjamin und Valéry. Die Methode von Monsieur Teste.", *Doitsu Bungaku* (1998)
- Pasolini, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti, 2006
- Pontiggia, Giancarlo. "Valéry <Non Faust>". In Paul Valéry. *Il mio Faust*. Milano: SE, 1992
- Ponzi, Mauro. *L'Angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*. Roma. Lithos, 2001
- Valéry, Paul. *Cahiers*, I, Paris: Gallimard, 1973
- . *Œuvres*, I. Paris: Gallimard, 1957
- . *Œuvres*, II. Paris: Gallimard, 1960
- Zanzotto, Andrea. *In questo progresso scorsoio*. Milano: Garzanti, 2009

# *Vocis Imago. Zur archäologischen Dichtung* Durs Grünbeins

---

*Eve Kocziszky*

---

*Eötvös-Lorand-University Budapest*

“[...] als ob der innerste Abgrund der Dinge zu ihm vernehmlich spräche.”

(Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* 158)

*I*m Rückblick auf seine Dresdener Kindheitserlebnisse führte Durs Grünbein das Diktum Boris Pasternaks über “das stolze Bedauern” um die miterlebten Verwüstungen an: “Denn uns erzog die Schönheit der Ruinen” (*Poetikvorlesung* 45). Das grundlegende Erlebnis, von den Ruinen der Geschichte erzogen zu sein, teilte der zu einer weit jüngeren Generation gehörende Dichter mit solchen “Klassikern” der Nachkriegszeit wie Erich Arendt, Heiner Müller oder Günter Kunert, und diese Schulung hat sicherlich dazu beigetragen, dass er aus seiner “persönlichen Posthistoire” auf die Antike nicht nur als Gegenbild oder als ein “Kraftreservoir für Zeitdiagnose” zurückgreifen konnte,<sup>1</sup> um aus ihren Trümmern Chiffren eines globalen Verfalls, einer “Entwurzelung gleichsam vom Erdreich her” (*Poetikvorlesung* 46), herauszulesen. Vielmehr ist die Antike in seiner Dichtung als ein Heer von Worten und Metaphern zu betrachten, von dem er in einem Interview mit Heinz-Norbert Jocks Folgendes sagte: “Wir werden immer nur inmitten von Bruchstücken leben, zwischen den Resten abgebrochener Projekte. [...] Die Trümmer der untergegangenen Kulturen, das ist alles, was wir an Zusammenhang haben.” (*Grünbein im Gespräch* 19).

Der 2011 veröffentlichte Zyklus *Studien in Aquamarin* gewährt uns einen Taucherblick in die Trümmerwelt solcher untergegangenen Kulturen, zu denen auch wir mit unserer Zukunft gehören. Es sind hier die Fische selbst, diese “Studenten der Altertumskunde”, die so tief in den Zeiten abgetaucht”, uns einen solchen posthumanen Blick vermitteln. Der Lippfisch etwa, “der gerne Treppen steigt / Am Riff, die porösen Treppen aus Lavagestein”. Aus der Perspektive der See, “wie sie lebt”, oder genauer, wie sie einmal doch lebte, werden archäologische Theorien vom Untergang der antiken Thera – Atlantis – reflektiert, ausschließlich vom Ende, von *unserem* Ende her:

Das ist die See, wie sie lebt. Sie feiert  
Ende und Anfang einer jeden Geschichte, macht  
Aus jeder Moderne eine Antike der Zukunft,  
Aus jeder Antike die versunkenste aller Modernen.

Solche Trümmer bilden Grünbein zufolge den sprachlichen Stoff, aus dem die Worte der Dichtung genommen werden. Dann in seinem Essay *Mein babylonisches Gehirn* verglich Grünbein die Worte des Gedichts, diese plastischen Stücke “figurierter Zeit” mit jenen “ostraka”, gebrannten Tonscherben, auf denen unter anderem auch die Fragmente der Dichterin Sappho, dieser “zehnten Muse” der Griechen (Platon), erhalten geblieben sind:

Ist es nicht merkwürdig, daß viele der antiken Dichtungsfragmente, etwa die wenigen erhaltenen Zeilen der Sappho, in Form winziger Tonscherben, sogenannten Ostrakoi, auf uns gekommen sind? Denn um ebensolche Scherben, Bruchstücke einer früheren Erinnerung, handelt es sich im Grunde bei jedem Gedicht. (Grünbein, *Galilei* 26.)

Die Worte des Dichters sind Scherben, hinterlassene Relikte, die aus einer früheren Erinnerung dageblieben sind, archäologische Funde im Reich der Sprache. Die Poesie wird damit zur mentalen Form der Archäologie deklariert, in der eine eigenartige, tiefenwärts gerichtete Bildlichkeit herrscht. Sollten die Worte des Dichters eine fast plastische, eine dingliche Präsenz der in ihnen figurierten Zeiten verleihen, vermag in solchen Worten “der innerste Abgrund der Dinge”, d. h. eine in die Sprache des Bildes übersetzte dionysische Weisheit, vernehmlich zu werden. Es sind also – unserer poetologischen Lektüre zufolge – nicht die

Dinge selbst, denen – wie etwa bei Rilke – eine Sprache verliehen wird, es ist also nicht ihre Materialität, die uns fasziniert und weshalb etwa W. H. Auden Rilkes Poesie bewunderte. Es ist vor allem der *Abgrund der Dinge*, der vernehmbar zu sprechen beginnt, es ist eine dichterische Stimme, die im Grünbein'schen Gedicht eine fragile, paradoxe sinnliche Präsenz erhält. Somit reflektiert Grünbein das von Nietzsche postulierte ästhetische Wesen der dionysischen Kunst der Griechen, die in den *Abgrund der Dinge* drang, so dass die von ihr erzeugte Lust durch den Weg des Untergangs und der Verneinung, durch die Erkenntnis, dass alles Seiende dem Tode anheimgegeben ist, führen muss.<sup>2</sup>

In der vorliegenden Studie wird die archäologische Bildlichkeit Grünbeins mit der expliziten Poetik Dichters untersucht, insbesondere mit seinen Äußerungen zur grundlegenden Differenz zwischen Kunst und Poesie im Gespräch mit Heinz-Norbert Jockes, sowie mit seiner Bestimmung der poetischen Bildlichkeit als "vocis imago" (*Poetikvorlesung*, 37). Am Leitfaden dieses Vergilschen Oxymorons drei Gedichte werden kommentiert: *Aktiv*, *Auf der Akropolis* und *Metapher*. In allen drei Gedichten wird sich der ausgegrabene sinnlich anwesende Fund – das heißt die Antike selbst – als eine Stimme des Anderen erweisen.

### 1. Das Wort als archäologischer Fund: Aktiv

Da sagt jemand *Krater*, und schon stürzt du hinab.  
Ein Wort aus dem Griechischen, Bruchstück, es meint  
Einen Krug, in dem mischten sie Wasser und Wein.  
Den vulkanischen Abgrund, Empedokles' Grab.

Ein Wort nur, ein Splitter, und du siehst die Sandalen  
Am Trichterrand. Starrst durchs Loch in der Schädeldecke  
Auf die graue Substanz. – Diese riesigen, fahlen,  
Im Mondatlas abgebildeten, pockennarbigten Flecken.

Du hörst nur *Krater* – es knirscht, und das Ohr,  
Aus Keramik und Lavaschutt, zaubert Mythen hervor.  
Rotfigurige Szenen mit Hephaistos, dem Schmied.  
Oder Hades, der Persephone in sein Totenreich zieht.

Grünbeins Gedicht *Aktiv* wurde erstmals 2004 in der FAZ veröffentlicht, dann 2005 als Schlusstext in den Band *Der Misanthrop auf Capri* aufgenommen.<sup>3</sup> Das Titelwort "Aktiv" ist ein Adjektiv, das nicht anderes bedeutet als "aktiv" sein, "tätig", "schaffend" sein, es bezieht sich also in erster Linie auf den dichterischen Schaffensprozess selbst. Zum Adjektiv könnten verschiedene Subjekte gehören, aber in erster Linie ist das Gehirn – der Ort der Poesie – das, was sich im Gedicht als "aktiv" erweist.

Die poetologische Eigenart des Gedichts besteht darin, dass der Dichter hier ein einziges Wort "Krater" reflektiert und aus diesem einzigen Wort die Bildwelt der drei Strophen entfaltet. Das gehörte Wort ist ein Fragment, das uns aus den zahlreichen Stimmen, die uns ununterbrochen bombardieren, zu Gehör kommt, es ist wie ein Bruchstück eines unbekanntes Gesprächs. Es ist außerdem ein Fremdwort, ein Überbleibsel aus einer ausgestorbenen Sprache. Es taucht zunächst isoliert, entkontextualisiert auf, es drängt aus der Fülle der urbanen Geräusche aus den uns umgebenden Stimmen plötzlich und unbeabsichtigt in das Ohr des Ichs.<sup>4</sup> Das von allen Bindungen frei gewordene Wort ist einfach da, so dass das hörende Subjekt – um es mit Nietzsches Worten zu sagen – plötzlich "zu hören meint, als ob der innerste Abgrund der Dinge zu ihm vernehmlich spräche".<sup>5</sup> So gibt nun das vernommene Wort dem Gehirn des lyrischen Ichs den Anstoß, aktiv zu werden, sich in Bewegung zu setzen.

An dieser Stelle kann man nicht umhin, an Gottfried Benn zu denken, mit welcher "monomanen Besessenheit" er auf das isolierte dichterische Wort, insbesondere auf Südwest, fokussierte, in denen Jahrtausende Erd- und Kulturgeschichte mitschwingen. Im Prozess des Dichtens kam es bei ihm auf das einzelne Wort an, das – seiner Ansicht nach – allein durch seine Präsenz eine Assoziationsbewegung auszulösen imstande ist. In seinem programmatischen Gedicht *Ein Wort* formuliert er:

Ein Wort, ein Satz –: aus Chiffren steigen  
Erkanntes Leben, jäher Sinn,  
Die Sonne steht, die Sphären schweigen,  
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,  
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich –,  
und wieder Dunkel, ungeheuer,  
im leeren Raum um Welt und Ich.  
(Benn, *Gedichte* 304)

Zunächst ist man vielleicht durch dieses Echo, durch diese dichterische Wahlverwandtschaft zwischen Benn und Grünbein, fasziniert oder auch irritiert. Bei genauerem Hinsehen erkennt man aber allmählich, wie grundsätzlich anders Grünbeins Wort poetologisch fundiert ist. Bei Benn wird das einzelne Wort in seiner ureigenen schöpferischen Potenz in kosmischen Bildern und durch eine Lichtmetapher beschrieben. Somit legt das poetische Wort eine irrealen Präsenz der Totalität von Konnotationen frei und widerstrebt aller Deutung.<sup>6</sup> Benn selbst hat diese Eigenart des Wortes folgendermaßen formuliert: “Das Wort ist die Selbstbegegnung der Schöpfung und ihre Selbstbewegung.”<sup>7</sup> Des Weiteren werden bei Benn “Wort” und “Ich” eng miteinander verflochten, so dass nach dem Verglühen des Wortes das Ich vereinsamt in der kosmischen Leere steht: “wieder Dunkel, ungeheuer/, im leeren Raum um Welt und Ich.”

Grünbeins Worte nehmen ihre Assoziationsfülle und ihre Dynamik auch sehr oft aus ihrer Zugehörigkeit zum altmediterranen Kulturraum. In unserem Fall bezeichnet ja das Wort “Krater” nicht nur Vulkankrater, sondern auch ein griechisches Mischgefäß. Nichts steht ihm aber ferner, als sein dichterisches Wort schöpferisch und sinngebend aufzufassen, das die Welt, ja den ganzen Kosmos, erhellen sollte, aus dem “Leben” hervorginge. Seine Worte verlieren nie ihren zitathaften Charakter, den wir ansonsten am Wortspiel Krater (Vulkan) – Krater (Becher) wahrnehmen können. Der Spätklassiker Emmanuel Geibel hat dieses Wortspiel bereits in seinem Epigramm auf *Santorin* verwendet:

Hierher Zecher!  
Hier reift der Gott des Feuers Feuertrauben,  
Und hat das Eiland selbst geformt zum Becher.  
(Geibel 54)

Außerdem stellt Grünbein das Wort – im Gegensatz zu Benn – nicht mit dem Ich, sondern entsubjektiviert, nervenphysiologisch mit dem Gehirn in enge Beziehung.

Das im Gehirn aufbewahrte Wort besitzt eine Gedächtnistiefe “von Billionen Erinnerungen” (Eskin, *Nachwort* 108). Denn das Gedichtwort ist, wie Grünbein sagt, eo ipso archäologisch, es hält “Verbindungen zu den Gedächtnisgründen, den im Erdreich versunkenen Zivilisationen, den allgegenwärtigen Toten” (Grünbein, *Galilei* 22). Er nannte seine intensivste Erfahrung das Hören auf “das durch Vereinzelung freigesetzte, in einen

Traumzustande versetzte Wort”, “das seine Echos durch Zeiten und Räume von überall her empfing” (Grünbein, *Galilei* 32). Diese energetische Beziehung zwischen Gedächtnis und Poesie, welche von den Dichtern der Moderne so unterschiedlich beurteilt wurde, bildet für Grünbein einen weder positiv noch negativ aufgefassten neurologischen und tiefenpsychologischen Tatbestand.

Mit der bloßen Nennung der zwei lexikalischen Bedeutungen des Wortes “Krater” (Vulkankrater, Mischgefäß) geht es sofort tiefenwärts. Am Wort haften sofort Erinnerungsbilder aus antikem Kulturgut: Das Wort “Krater” evoziert nicht nur “den vulkanischen Abgrund”, sondern assoziiert im Gehirn zugleich “Empedokles’ Grab.” Diese Bildsequenz erinnert an die legendäre Lebensgeschichte des Philosophen, nach der er in den glühenden Krater des Ätna gesprungen sei und seine Schuhe als Beweis dafür am Trichterrand wiedergefunden wurden, wie man es bei Diogenes Laertios überliefert findet.

Außerdem führt die poetologische Reflexion auf das Wort des Gedichts auch einen impliziten Dialog mit bestimmten Theorien der Sprachwissenschaft, indem es hier um die Frage nach der Beschaffenheit des Wortes, um seine sinnliche Potenz geht, die der Dichter zu aktivieren hat. Die durch Grünbein konstatierte Gedächtnistiefe des Wortes hat nämlich die Sprach- und Religionswissenschaftler des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschäftigt. Max Müller beispielweise versuchte im Wort der natürlichen Sprachen die ursprüngliche innige Einheit von Vorstellung und Begriff, von Sinnlichem und Intellektuellem, wiederzuentdecken. Diese Einheit suchte er im Akt der Benennung zu ertappen, aus dem auf die Genese des Mythos aus dem Wort folgerte: “Mythos war zuerst soviel wie Wort”. Aus dem metaphorischen, das heißt uneigentlichen Gebrauch des Wortes seien die Göttergestalten und somit auch ihre Erklärungen, die Mythen, hervorgegangen (Müller 395). Ein solcher uneigentlicher, metaphorischer Gebrauch der Sprache gehört aber zum Wesen der Dichtung. Außer Müller könnte noch sein Zeitgenosse Hermann Usener angeführt werden, der aus dem Akt des Benennens die Entstehung göttlicher Wesen ableitete. Er betrachtete zwar die sprachlichen Zeichen als arbiträr, aber sie sollten seiner Auffassung nach in ihrer Genese noch nicht willkürlich gewesen sein: Der Name sei “Niederschlag äußerer Eindrücke”, ein “Bruchstück einer Beschreibung” (Usener 4). Es genüge in der Urzeit eine Metapher, und sofort wurden “Götter” auf die Welt gebracht.

Im Gedicht *Aktiv* reichen das Wort "Krater" und der vom ihm evozierte Eigenname "Empedokles" in die Zeit der Legendenbildung hinab. Sie sind Bruchstücke die aus dichterischen Texten genommen wurden, Worte aus zweiter Hand. "Die Sandalen / Am Trichterrand" können zum Beispiel im Gedächtnis des Lesers Bertold Brechts *Der Schuh des Empedokles* evozieren. Auf die suggestive Kraft des übernommenen Bildes, des vorgefundenes Bruchstücks weisen die Verse hin:

Ein Wort nur, ein Splitter, und du siehst die Sandalen  
Am Trichterrand.

Die mit dem Wort "Krater" assoziierten Erinnerungsbilder werden im Gehirn des Dichters angesiedelt, als ob sie dort sogar von außen her beobachtet werden könnten. Der Sturz in den Krater bildet einen Sturz in den Abgrund des Gedächtnisses, das heißt, in das "Loch" des eigenen *Gehirns*: "Starrst durchs Loch in der Schädeldecke/ Auf die graue Substanz." Somit werden die mythischen Erinnerungsbilder als Produkte einer "zerebralen Chemie" quasi von außen her, wissenschaftlich, betrachtet.

Da in dieser dichterischen Chemie die Wahlverwandtschaft unter den Worten auf eine neue Weise geknüpft wird, vermag der Leser wiederum die Stimme Gottfried Benns mitzuhören, etwa das Gedicht *Fleisch* oder den Prosatext *Ithaca*, in dem Rönne sagt. "ich habe den ganzen Kosmos mit meinem Schädel zerkaut. [...] Was war dann alles? Worte und das Gehirn, Worte und das Gehirn. Immer und immer nichts als dies furchtbare, dies ewige Gehirn." Das Gehirn stellt für Grünbein auch den Ort der Worte mit den in ihnen verborgenen Mythen dar. Das Gehirn ist einmal ein Vulkan, ein kochender Kessel, ein andern mal, wenn es sich abkühlt, erkaltet, wird es zu einer entfremdeten Mondlandschaft. Der Schreibakt im Moment der semantischen Lockerung der Worte wird als Entfremdung des eigenen Körpers erfahren: "Im erstbesten Moment, da sich alle semantischen Bindungen lockern, beginnt er sich interessiert zu beobachten. Es ist, als würde er seinem Hirn bei der Arbeit zusehen" (Grünbein, *Galilei* 20). Im Gegensatz zu Benn, der Gehirne "Muttersäue" nannte, aus denen die Worte wie "Wortferkel" "hervorgehurt" werden, spielt Grünbeins Reflexion ironisch auf die vulkanische Tiefe des Gehirns an. Aus Baudelaire's "babylonischem Herz" wird bei Grünbein ein *babylonisches Hirn* – ein Hirn, in dem ein "Babel" der Sprachen brodeln. Im Gehirn taucht das Wort heuristisch, augenblicklich auf. Grünbein spricht gerne

von Augenblicken, “in denen alles gesteigert erscheint, von plötzlicher und genauer Leutkraft des Wortes” (Grünbein, *Galilei* 16).

Anders als in diesem Prosazitat bleibt die Energie des Wortes in unserem Gedicht ausschließlich im Bereich des Hörens, das Grünbein den “privilegierte(n) Zugang zum Unbewussten” (Grünbein, *Galilei* 41) nannte. Der akustische Effekt wird hier sogar onomatopoesisch imitiert:

Du hörst nur *Krater* – es knirscht, und das Ohr,  
aus Keramik und Lavaschutt, zaubert Mythen hervor.

Man hört (durch die Kr- und wiederum R-Laute) ein Knirschen, das Wort “Krater” wird lautmalerisch imitiert, und das Ohr “zaubert Mythen hervor”. Welche Mythen? Es wird hier kein konkreter Mythos erzählt, es werden nur “Mythen” im Plural genannt, repräsentiert durch drei Namen. Die drei Namen sind Hephaistos, Persephone und Hades. Sie sind isoliert genannt, sind narrativ nicht miteinander verbunden, sie weisen nur sehr knapp auf Szenen aus der Geschichte dieser mythischen Personen hin:

Rotfigurige Szenen mit Hephaistos, dem Schmied.  
Oder Hades, der Persephone in sein Totenreich zieht.

“Hephaistos”, der Name des griechischen Schmiedegottes, passt genau zum Grundwort “Krater”: setzt man doch Hephaistos mit dem lateinischen “Vulcanus” gleich. Mit dem *Wortspiel*, das in dieser mythologischen Übersetzung steckt, bleiben wir immer noch im Reich des Ohres, das – wie bei der Genese des Mythos – aus dem Wort “Krater” einen Gott “Vulcanus” hervorzaubert. Wir sind also wiederum bei den sprachwissenschaftlichen Theorien über die Entstehung des Mythos gelandet, indem der Eigenname der Person bereits ihren Mythos in sich birgt: einen Gott des Vulkans, der unter dem Ätna seine Schmiede eingerichtet hat, einen Schmiedegott, der nun als Dichter mit seinem “orphisch-dädalischem Handwerk” (Grünbein, *Galilei* 13) Worte hämmert; Vulcanus-Hephaistos ist aber außerdem auch ein Stürzender, derjenige, der vom Olymp auf die vulkanische Insel Lemnos heruntergeworfen wurde, also einer der Grünbein’schen “Höllenfahrer”.

Nach Empedokles und Hephaistos ist der dritte Höllenfahrer Persephone, die vom Hades selbst in die Unterwelt entführt wird: “Hades, der Persephone in sein Totenreich zieht”. Der Raub der Persephone durch Hades scheint zunächst ein Mythos zu sein, der eine weitere Geschichte

vom Sturz in den Krater darstellen würde. Zu den Unterweltfahrern Empedokles, Hephaistos und Persephone gesellt sich aber bei Grünbein auch immer wieder die Figur des Dichters, der wie Orpheus oder wie Dante in die Tiefe der Zeit und des Raumes, zu den Anfängen des Wortes, in den Abgrund der Totenwelt hinunterfährt. In seinem Essay *Galilei vermisst Dantes Hölle* erklärte Grünbein Dante für eine emblematische Figur aller dichterischen Höllenfahrer, “eine gelebte Verkörperung aller Unterweltfahrer und Bergsteiger von Odysseus bis Empedokles” (Grünbein, *Galilei* 97). Und seit Dantes *Göttlicher Komödie*, dieser “verschütteten Römerstraße von der antiken in die moderne Welt”, gehört Persephone, dieses einst blumenpflückende unschuldige Mädchen, unerlässlich zu den Unterweltfahrern der Moderne. Aus dem Namen *Persephone* könnte man mit einer spielerischen Etymologie (im Stil des Platonschen *Kratylos*) Etymologie das Wort “Phone”, “Laut”, “Stimme” heraushören, so würde der Laut das dichterische Wort selbst, das in die Unterwelt entführt wird. Persephones Abstieg in die Unterwelt bildet eine poetologische Reise: “Lyrik ist eine Reise ins Innenohr” – sagt Grünbein – “in die Gedächtnistiefen und phonetischen Labyrinth.” (*Grünbein in Gespräch* 31).<sup>8</sup>

Die Höllenfahrt der Persephone führt in diese “phonetischen Labyrinth hinunter, erst in den “vulkanischen Abgrund”, dann in das Reich einer verschwundenen Zeit, in den Hades der Toten. Aus diesem mit Lavaschutt bedeckten Erinnerungsschichten eines Archivs kollektiver Erinnerung werden nun einige Wort-Scherben mit den Überresten von Mythen, Worten, ausgegraben, Überbleibsel einer untergegangenen, verschwundenen europäischen Kultur.

Es ist nicht nur das Gehirn, dessen “graue Substanz” während des Schreibprozesses “aktiv” wurde: Das Ich stürzt zuletzt in ein noch unbekannteres Reich hinab, in das Reich des aktivierten babylonischen Herzens. Die Szenen werden “rotfigurig”, also zum ersten Mal farbig, nicht nur, weil sie mit einem archäologischen Fachausdruck die Herstellungstechnik des Kraters benennen. Die “rotfigurige(n) Szenen” kontrastieren mit der “grauen Substanz” des Gehirns, sie sind Scherben einer Liebesgeschichte, Spuren vom Raub der Eurydike-Persephone.

Die Sinnlichkeit der Liebe ist die letzte poetologische Instanz, sie führt die Splitter der Totenwelt zusammen und verleiht ihnen neues Leben. Zur kühlen archäologischen Zusammenführung der Scherben gesellt sich ihr Kontrast, nämlich die warme Zuneigung zur schattenhaften Präsenz dieser heraufbeschworenen Vergangenheit.<sup>9</sup> Somit zeigt das poetische

Wort erst hier in den Schlussversen sein Doppelwesen, als Signifikant eines abwesenden Anwesens: Es ist erstens ein Fremdkörper, ein zufälliger Fund, den man wie die befremdende kalte Tiefe des eigenen Gehirns experimentell betrachten kann. Es ist aber zugleich eine magische Stimme aus dem Hades der Vorzeit, der das Herz aktiviert. Nennen wir sie mit dem mythischen Namen Persephone. Sollte Grünbein deklariert haben, dass ihm die teuren Toten, die Schatten der Vorzeit weit anwesender seien als seine lebende Zeitgenossen, lässt sich doch die traurige Erfahrung dieses Gedichts so resümieren, dass diese Schatten, diese Stimmen genauso wenig umarmt werden können, wie auch Odysseus verwehrt war, den Schatten ihrer toten Mutter zu umarmen. In der Nekya-Szene der *Odyssee* wollte er nämlich ihr Gespenst dreimal umarmen, sie entflog aber dreimal ihren Armen, „als sei sie ein Schatten /oder ein Traum“ (Od. XI ; 205ff ).

Gegen die Kälte des Wortes als Fremdkörper, als bloßes Objekt nüchterner sprachwissenschaftlicher Beobachtung oder als Artefakt (wie es etwa bei Benn war), setzt also Grünbein die ereignishafte Wärme der Stimme aus der Tiefe der Zeit entgegen. Die vernommene Stimme ist aber zwiespältig, anwesend und abwesend zugleich, die durch einen Lebenden vernommene Stimme eines Toten.

## 2. *Die Antike ist die Stimme des Anderen: Auf der Akropolis*

Das Gedicht *Aktiv* hat es gezeigt: Für Grünbein ist die Antike – wie es bereits für Keats war – immer die Stimme des Anderen. Hier zufällig ins dingende Stimmen, anderswo, so zum Beispiel im Gedicht *Auf der Akropolis* Stimmen deutscher Klassiker.

### Auf der Akropolis

“Aber bist du mir jetzt näher und bin ich es dir?”

Friedrich Schiller

Er war nie hier. Auch diese nicht, und jener –  
Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland.  
Bis nach Sizilien kamen sie, Bordeaux. In Jena  
Durchdachte einer, was er seit der Schulzeit kannte,  
Und blieb doch fern. Wie Diener tuschelnd vor der Tür,  
Berieten sie, die Kenner, sich in Philosophensprache.

Die Steine, von Touristen, Kodakjägern heut berührt,  
Sie sind noch da, streng nummeriert, gefallne Pracht,  
Und schweigen doch, die Säulen, abgewetzt, die Stufen.  
Nur einer hat ihn noch gespürt im Leib, Apollons Schlag.  
Ein Andres immer suchend, darbt er, an fernen Ufern.  
Ein Tempelberg, und ringsum Reisebusse, Tag für Tag.  
Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn,  
Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tages dort oben an.  
Was er da sieht, verstört, ist das alters her Gewohnte:  
Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian.  
(Grünbein, *Gedichte* III, 173)

Den Versen wurde ein Schiller-Motto vorangestellt: “Aber bist du mir jetzt näher und bin ich es dir?” Die Frage stammt aus Schillers Gedicht *Die Antike an den nordischen Wanderer* und wird dort von der personifizierten Antike selbst an den Wanderer gestellt, der sich über Ströme und Meere hinwegsetzte, um die Antike “in der Nähe zu schau’n” (Schiller, Bd. 2, S. 88). Somit fingiert Grünbein durch das Zitat ein Gespräch mit einem toten Klassiker und reflektiert zugleich selbstironisch auf seine eigene physische Nähe zur Antike, anlässlich seines Besuchs auf der Akropolis. Die Technik des Zitierens gehört bekanntlich zu den wichtigsten poetischen Mitteln Grünbeins, wodurch mehreres erzielt wird. Erstens wird der Effekt einer Überzeitlichkeit oder – wie eben in diesem Gedicht – einer Verbindung mehrerer Zeitebenen erzeugt; zweitens wird dem Text der Effekt des Dialogischen, also ein dramatisches Prinzip, beigefügt (Alexander Müller 36).

Der Sprecher des spätmodernen Reisegedichts gedenkt mit seinem Schreiben des von Griechensehnsucht erfüllten jungen Klassikers Schiller, des Dichters der *Götter Griechenlands*, der, wie im ersten Vers ausgesprochen wird, doch nie in Griechenland war: “Er war nie hier”:

Er war nie hier. Auch die nicht, und der und jener –  
Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland.

“Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland” sind Schiller, Goethe und Hölderlin. “Bis nach Sizilien kamen sie, Bordeaux”, wie Goethe und wie Hölderlin. Goethe wird aber dann nicht mehr erwähnt. Es ist ironisch genug, dass man vom Olympier eben in diesem Kontext nur noch schweigt. Also die Lebenswege Schillers und Hölderlins

werden einander entgegengesetzt. In einer Anspielung auf Hölderlins Brief an Casimir Böhlendorff (Hölderlin, 2, 921), in dem der Dichter den Einbruch seiner plötzlichen psychischen Zerrüttung mit dem Bild, vom Apoll geschlagen zu sein, umschrieb, wird Hölderlins *leibliche* Erkenntnis des Griechischen erinnert, die ihm auf einer Station seiner unruhigen Wanderexistenz, die ihn “an fernen Ufern”, vielleicht an den Ufern des in das Meer mündenden Garonne als, “Apollons Schlag” traf. Wenn irgendwo, dann in diesen referentiell durchaus belasteten Versen<sup>10</sup> würde der Terminus “essayistische Lyrik” auf Grünbein zutreffen:

Nur einer hat ihn noch gespürt im Leib, Apollons Schlag.  
Ein Andres immer suchend, darbt er an fernen Ufern.

Wie der geistige Vater Hölderlin weiß der verlorene Sohn Grünbein auch, “jedes wirksame Schreiben” geht “vom Körper aus” (Grünbein, Galilei 40). Die bloß intellektuelle, philosophische und untertänige Haltung Schillers kontrastiert aber deutlich mit einer solchen Erkenntnis. Er wird wie ein Kammerdiener charakterisiert, der nur anderen die Tür öffnet, selbst aber draußen bleibt und “tuschet” in abstrakter “Philosophensprache”. Sollten diese entgegengesetzten Grundhaltungen einander widersprechen, haben sie trotzdem etwas Wichtiges gemein: Sie – Schiller und Hölderlin – gehören zu den “Vätern”, auf die sich der spätmoderne *poeta doctus*, als ‘verlorener Sohn’, zurückbesinnt:

Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn,  
Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tages dort oben an.

Diese emphatische neutestamentliche Metaphorik vom Vater und vom verlorenen Sohn enthält einen krassen ironischen Zug. Der Sohn kehrt dort ein, wohin die Väter nie gelangen konnten, aber “heimatlos” ihre vermeintliche wahre Heimat suchten. Das väterliche Haus sei somit mit der verkommenen Ruine der Akropolis identisch. Die Verwandtschaft von Vater und Sohn zeigt sich außerdem darin, dass der “Sohn” mit den Worten der “Väter” reden darf.

Der Besuch allzu vertexteter Orte mag das Gefühl der Überflüssigkeit eigener Autopsie manchmal sehr vehement zum Ausdruck bringen.<sup>11</sup> Dem alten Topos der fragwürdigen Autopsie gibt aber Grünbeins Gedicht eine neue Wendung. Er weiß, dass der Dichter nicht an dem realen Ort, sondern

an einem literarischen Ort ankommt, wenn er auf die Akropolis hinaufsteigt. Seine Poetik steigert die in den vorangehenden Kapiteln vielfach erörterte Spannung zwischen dem Ort (Topos) und dem literarischen Topos ins Extreme. Der Dichter weiß wohl, dass wir uns nicht am Ort selbst, sondern in der Schilderung des Ortes befinden, dass wir in unserer Begegnung mit touristischen Plätzen immer ein *déjà vu* erleben, da der fremde Ort bereits aus literarischen Quellen, aus dem Fernsehen und aus den Photographien auf vielfache Weise bekannt ist (*Grünbein im Gespräch* 72).

Die Besinnung auf die Dichterpersönlichkeiten der deutschen Klassik verwandelt die Akropolis zu Athen zu einem besonderen Ort der literarischen Erinnerung. Topographie ist die Verzeichnung, Beschreibung, Darstellung oder Aufzeichnung einer Lokalität, die ihre Besonderheiten, Zusammenhänge und Ordnungen feststellt; auf ähnliche Weise weist die dichterische Topographie auf die literarischen Topoi in ihren Zusammenhängen hin. Der Sprecher erinnert sich und uns an die fragwürdige Realität des Ortes, die sich teils aus der *Utopie* "Athen" der deutschen Klassiker, teils aus ihrem Gegenpol, aus dem Atopie eines modernen Nicht-Ortes des Tourismus zusammengesetzt ist. Die dialogisch aufgebauten Verse lassen das Einst und das Jetzt, das pathetische "Schwärmen" und die nüchterne "Realität" aufeinanderprallen, so dass sie einander in ihrer Verquickung gegenseitig auslöschen:

Die Steine, von Touristen und Kodakjägern heut berührt,  
Sie sind noch da, streng nummeriert, gefallne Pracht,  
Und schweigen doch die Säulen, abgewetzt, die Stufen.

[...]

Ein Tempelberg, und ringsum Reisebusse, Tag für Tag.  
Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn,  
Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tages dort oben an.  
Was er da sieht, verstört, ist das von alters her Gewohnte:  
Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian.

Aus dem Monument, das zwar uns noch mit seiner schillerischen "gefällne(n) Pracht" anzusprechen versucht, ist eine auf die Steine, auf diese strikt materielle Fragmente reduzierte numerische Präsenz geworden. Die Steine seien "streng nummeriert", anscheinend von Archäologen, die sich in ihrem Umgang mit dem antiken Kunstwerk genauso in der Wissensordnung des bloß Numerischen, des Quantifizierbaren bewegten wie einst Galilei, als er Dantes Hölle genau nach ihrem Maß durchmessen

wollte. Das Verfehlt dabei sei nicht der Versuch gewesen, kommentiert Grünbein das Ereignis, dass ein Naturwissenschaftler wie Galilei Dantes dichterische erfundene, aber theologisch existierende Hölle als einen topographisch messbaren Ort aufgefasst hatte, sondern dass sie für ihn nur noch als solches galt: "Der Blick hat sich verengt auf den Bereich des Quantifizierbaren, er kehrt zurück in die Grenzen des faktischen Wissens, die eine Wüste umschließen, wie sie am biblischen Anfang geherrscht hat." (Grünbein, Galilei 98). Mit Günter Eich zu sprechen: "Die Welt ist in ihrer Messbarkeit erweitert, in ihrer Innigkeit verkleinert worden" (Eich 348), womit sich der Blick auf den Parthenon auf das banal Verständliche, auf das fraglos Machbare des Baus verengt.

Der nüchtern registrierende Ton des ersten Verses wird mit einem schwulstigen, zitathaften Vers fortgesetzt, mit einem Gemeinplatz: "Und schweigen doch, die Säulen". Das Schweigen des Marmors bzw. der Säulen ist ein bekannter Topos in der klassizistischen Dichtung, man liest ihn u. a. bei Emmanuel Geibel: "Bei euch, ihr hohen Säulen, lasst mich weilen, /ihr stummen Zeugen..."; dann bei Heinrich Vierordt: "Aus dem Trümmerfeld verschwiegen/ Steigt der Marmorsäulen Hain".<sup>12</sup>

Aus dieser kleinen und sicherlich hier noch nicht vollständig aufgelisteten Referenz intertextueller Bezüge ist zu ersehen, dass die Gemeinplätze zumeist von Kleinmeistern stammen, wie Emmanuel Geibel, dem Wiesbadener Heimatdichter Heinrich Vierordt (1855-1945) oder dem Verleger Hermann Kesten. Der intertextuelle Bezug zu Geibel und Vierordt wird durch die Betitelung *Auf der Akropolis* klar akzentuiert.<sup>13</sup> Im Spannungsfeld von Idealismus und ernüchternder Autopsie, von Worten verstaubter Klassiker-Väter und denen der "verlorenen Söhne" kann der Sprecher 'seine' Worte nur noch im schneidend selbstironischen Ton formulieren.

Wo kommt man also an, wenn man sich *Auf der Akropolis* befindet? Gewiss nicht am Ort der Referenz. Aber welcher literarische Ort wird sich hier als Sprachraum öffnen! Es ist kein literarischer Ort, an dem der Sprecher zu Hause wäre, wohin er wie ein verlorener Sohn einkehren könnte. Der identitätsstiftende Ort Europas, seine Heimat existiert nicht mehr. Das Ich des Gedichts kommt in ein Überall an. Man sieht nur "ein(en) Tempelberg und ringsum Reisebusse" oder das "von alters her Gewohnte". Der Blick des Besuchers wird mit Nachdruck "verstört" genannt.<sup>14</sup> Es ist ein verstörtes, fragiles, ja diffuses Ich, das auf paradoxe Weise eben "das von alters her Gewohnte" schockiert. Es ist eine beinahe

absurde, schockierende Mischung, die das Ich dort in Sicht bekommt: "Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian".

Zuerst wird mit einem Selbstzitat der "Müll" genannt. In Grünbeins Dichtung und in seinen Prosatexten kommt dem Müll eine besondere Bedeutung zu. In seiner *Frankfurter Poetikvorlesung* nannte Grünbein die von allen Menschen benutzte, ja abgenutzte Sprache selbst ein Abfallprodukt, mit dem der Dichter vorliebnehmen müsse: Seine Gedichte gedeihen auf diesem Müll. Der Müll als Selbstzitat wird in unserem Text im archäologischen Kontext wiederholt: Müll ist das, was aus unserem kulturellen Gedächtnis herausgefallen ist, was man dem Vergessen übergab, das man als relativ wertlos beurteilt.<sup>15</sup> Der Archäologe wurde bereits in den satyrischen Gedichten eines Richard Dehmel zu einem bloßen Schuttgräber, zu einem Müllsammler degradiert, der alle Art von nutzlosen Resten aus dem Schutt zusammenkramt. Müll ist aber bei Grünbein auch Abfall anderer Natur: Die Worte und Zitate aus einer vergessenen Dichtertradition, all das, was man literarisch ausgräbt: "[...] der Pinsel des Ausgräbers, die Schaufel des Müllsammlers, dies ist der Stoff, aus dem die Gedichte sind." (Grünbein, *Gedicht und Geheimnis* 18.)

Das zweite Motiv bildet "ein blaues Kleid". Es scheint beim ersten Blick die Spur einer momentanen Sinneswahrnehmung zu bewahren. Dieser individuelle Erinnerungssplitter klingt aber bei erneuter Lektüre doch einigermaßen rilkeisch, und zwar wegen der Art, wie sich der Beobachter auf einzelnen optischen Eindruck, insbesondere auf die Farbe des Kleides konzentriert. Waren es die berühmten Verse aus Rilkes Gedicht *Das Karussell*, die im Ohr des Dichters ein Echo fanden?

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,  
nur daß er einen Sattel trägt und darüber  
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Ein Essay Grünbeins, dessen Titel *Ein kleines blaues Mädchen* heißt, verrät uns, dass er sich um 2007 intensiv mit diesem Gedicht auseinandersetzte. Ähnlich wie im Schluss des Rilkeschen Gedichts die einzelnen Farbeffekte "Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet" werden, werden im Schlussvers Grünbeins die einzelnen fragmentierten, auf einen einzigen Moment reduzierten Eindrücke schnell "vorbeigesendet". Wollten wir über diese Koinzidenz zwischen Rilkes und Grünbeins Gedicht noch eingehender nachdenken, ließe sich fragen, ob Grünbein die touristisch aus-

gebeutelte Akropolis – um sie herum mit den Reisebussen – dem ich des Gedichts nicht etwas wie ein perverser Vergnügungspark, wie ein Karussell erscheint?

Und drittens gesellt sich das Motiv der “Biene überm Thymian” zur Reihe, ein Zitat, das an die ehemalige Wahrnehmung der Akropolis in ihrer Umgebung durch Vierordt, Gerhart Hauptmann, Hermann Kesten oder Theodor Däubler erinnert. Ich führe als philologischen Nachweis bloß die folgenden Zitate an:

Vierordt: “Sind es Bienen, leise summend?”

“Veilchen athmen, Thymiandüfte/ Weben um das Parthenon”

Kesten: “Auf dem Hymettos summen noch die Bienen”

Mit dem Hinweis auf die “Biene überm Thymian” wird also dem als gesäubert, geräumt, verplant und entfremdet empfundenen historischen Ort ein melancholischer Sprachgestus entgegengestellt. der mit der “falschen” Erinnerung den Verlust, die Leere, demonstriert. Die einst noch lebendige Flora und Fauna der Akropolis mit den Thymianpflanzen und den Bienen als Erinnerungsbild widerspricht völlig dem wackligen, öden, steinernen Monument, einer von seiner natürlichen Umgebung gereinigten wissenschaftlichen Konstruktion mit ihrer kulissenhaften Musealisierung. “Die Erinnerung wecken, den Geist eines Ortes – für sich im Stillen, weit weg vom Geschehen, ließ sich das jederzeit machen. Was aber war, wenn der Ort längst geräumt war, hinterrücks neu verplant, mit allen Kräften verfälscht, als Kulisse musealisiert?”, fragt Grünbein in seiner *Frankfurter Poetikvorlesung* (46).

Das dichterische Ich sieht (es wird emphatisch gesagt: “was er sieht...”) das Abwesende, die Bienen, die in seiner dichterischen Erinnerung und zugleich in seiner selbstreflektierten dichterischen Aktivität immer noch Honig aus den Tälern der Musen: Die erst abgedroschenen Topoi, lose Einzeleindrücke von Farbe und Duft haben etwas von der Magie der Belebung, sie verleihen Leben dem ansonsten aus streng nummerierten Steinen wiederaufgebauten Tempel, einem Monument unserer bloß statistischen, buchhaltungsmäßig verwalteten Existenz. Somit verleiht das Abwesende, das Nicht-Existierende Leben dem, was es noch anwesend zu sein schien, an sich aber nichtig, nur funktionsloser archäologischer Müll wäre.

An der Stelle des verfallenen Monuments ist aber die Dichtung noch da, der Dichter schreibt noch ein Gedicht von der Akropolis, wenn auch nur unter Verwendung von Worten und Zitaten aus zweiter Hand. Die Akropolis mit ihrem Thymianduft und den summenden Bienen lebt nämlich in der literarischen Erinnerung des dort eben anwesenden Dichters, der sich nun als Biene betrachtet. Die Dichter wurden ja in Platons *Ion* als bienenähnliche Wesen vorgestellt, die “aus Gärten und Tälern der Musen Honig sammeln und uns so ihre Lieder bringen wie die Bienen den Honig” (*Ion*, 534a). Eben dieses letzte poetologisch selbstreferentielle Motiv der Bienen unterstreicht, mit der Energie des Schlusswortes beladen, dass das Geschäft des Dichters als Biene zugleich ein Secondhandladen geworden ist, in dem all aufgefundener benutzter, abgelegter, in den Müll geworfene Kram wieder ausverkauft wird. Man kann nicht umhin, eine künstlerische Analogie zu assoziieren, Michelangelo Pistolettos *Venere dei stracci*: eine plumpe Gipskopie einer nackten Venusstatue steht vor ihrem “Kleiderschrank”, d. h. vor einem (Müll)Berg von Secondhandklamotten.

Inmitten der selbstreferentiellen, poetologisch wirksamen Ironie des lyrischen Textes Grünbeins lässt sich aber ein melancholischer Ton vernehmen. Nicht anders verhielt es sich mit der Schlußsentenz des *Aktiv*, in der mit der Erinnerung an Persephone und Hades eine Neigung zum Totenreich zu spüren ist. Die ruinierte antike Welt wird damit nicht nur zur Chiffre für modernen Verfall, wie bei Gottfried Benn, sondern verwahrt ihre Integrität in ihrer Absenz. Sie ist das Verschwundene, das Tote, das der Dichter mit kaltem Gehirn ausgräbt, aber dessen Scherben er im Schutt doch mit einer gewissen Trauer wehmütig – aber ohne Nostalgie – betrachtet.

### 3. Charontische Übertragung: Metapher

Im dritten Gedicht *Metapher* ist die ausgerabene Antike eine Maske, die des sarkastischen<sup>16</sup> Dichters Lukian und der mythischen Figur Charons, mit der der letztere redet. Das Gedicht fängt mit einem Zitat an:

“Zerplatzen aber müssen sie alle” scherzt Lukian  
Mit der Stimme des Charon. Vor Lachen  
Kaum halten kann der sich, auf Erden zu Gast.

Gemeint sind die Blasen, alle die Menschenleben,  
Wie Schaum unterm Wasserfall aufgeworfen.  
Ein Bild für die Götter, dies ihr quirliges Werden  
Und Vergehen binnen kürzester Zeit.

Angeführt wird hier zuerst Lukians Dialog *Charon oder die Weltbeschauer*. Charon: “Soll ich dir also sagen, Merkur, wie mir die Menschen und ihr ganzes Leben vorkommen? Du mußt ja wohl oft die Blasen in einem mit Gewalt hervorsprudelnden Wasser gesehen haben, aus deren Zusammenhäufung der Schaum entsteht? Von diesen Blasen sind die meisten so klein, dass sie augenblicklich zergehen und verschwinden; andere dauern etwas länger, und indem mehrere kleine mit ihnen zusammenfließen, blähen sie sich auf und steigen mit großem Schwulste, zerplatzen aber doch bald wieder so gut wie jene, weil es ihrer Natur nach nicht anders sein kann. Geradeso kommt mir das Leben der Menschen vor. Alle werden auf kurze Zeit mit Lebensgeist angeschwellt, die einen mehr, die anderen weniger; bei vielen hat diese Aufblähung einige wiewohl sehr kurze Dauer, andere verschwinden schon im Entstehen, *zerplatzen aber müssen sie alle*.” Charon schafft hier eine poetische Metapher, das Bild der Wasserblasen, welches das Menschenleben darstellt. Indem er auf seine Weise an dieser Metapher bastelt, wird er gewissermaßen zu einem Dichter, seine Stimme verwandelt sich zur Stimme Hölderlins, der nicht nur einen Traktat über *Das Werden im Vergehen* schrieb, sondern in *Hyperions Schicksalslied* den *Vergleich* des Menschenlebens mit den Wasserblasen am Meeresufer schuf: “Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer / Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen [...]” (Hölderlin, I, 745).

Aus dem Hölderlin’schen Vergleich wird auf Charons Mund eine sarkastische Metapher, indem er ja schon wegen seines Berufs als Fährmann und als “Dichter” den Tod bejaht. Die Metapher wird herkömmlich als die rhetorische Figur der “Übertragung” des Sinnes definiert, was schon in ihren Namen angegeben ist: “Metapherein” heißt etwas “hinüberbringen”, “über-tragen”. Ein Hinüberbringer, ist aber *eo ipso* auch Charon selbst, der Unterweltsfahrer, der mit seiner Barke die Toten vom Ufer des Lebens in den Hades hinüberbringt. Bilder aus dem Bereich der Schifffahrt wurden in der europäischen Dichtung von alters her zu Metaphern für Dichten und Dichtung. “Der Dichter wir zum Schiffer, sein Geist oder sein Werk zum Kahn” – stellte Ernst Robert Curtius fest. Bei Grünbein wird jedoch diese

metaphorische Koinzidenz zwischen dem Dichter als Schiffer und Höllenfahrer, der immer schon in Charons Barke sitzt, und dem Schiffer Charon, sowie zwischen dem Zitat und dem Gedicht selbstreflexiv gebraucht. Aus dem Tatbestand der “Metapher”, des Übertragens tritt mit einem Wortspiel die mythische Figur des Übertragers, der Dichter-Charon hervor, die dieselbe tut wie die Metapher: hinüberbringt; in diesem Wortspiel bringt er aber zugleich seine Wortmetapher zum Zerplatzen.

Indem der Dichter (Lukian- Grünbein) mit Charon metaphorisch gleichgesetzt wird, erweist sich seine Lyrik als ein Grenzverkehr zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten. Man dürfte fragen, ob Grünbeins “Metapher” nicht in einer ähnlichen dichterischen Logik wurzelt, welche die Antinomien der metaphorischen Komponenten so wendet, dass es zwischen den binären Oppositionen, wie etwa die Oppositionen von Leben und Tod, oder Anwesenheit und Abwesenheit auch ein Drittes gibt: ein lebendiges Totes und ein totes Lebendiges, ein Gespenst, die verkörperte Präsenz der Absenz. Unsere obige Lektüre der Grünbeinschen Topoi, ver- oder übernommenen Zitate könnte folglich so resümiert werden, dass wir in ihnen eine subversive Sinnlichkeit erkennen, eine hautnahe, gespenstische Präsenz der fernsten poetischen Stimmen. Und eben diese paradoxe, oxymoronhafte Dialektik der anwesenden Absenz charakterisiert Grünbeins Archäologie des Wortes.



- 1 Ich zitiere das Nachwort von Michael Eskin. Grünbein, *Der Misanthrop* 112.
- 2 Zur Deutung des Nietzsche-Zitats siehe den Nietzscheband von Volker Gerhardt und Renate Reschke.
- 3 Siehe zum Gedicht die Untersuchung von Sonja Klein.
- 4 Jene “urbane Trance”, in der man “ständig von einer Fülle von Geräuschen umgeben” ist, nennt Grünbein die Brutstätte seiner Dichtung. Grünbein, *Galilei* 41.
- 5 Siehe Motto.
- 6 Siehe dazu Dickhoff 180; sowie Düppe 244.
- 7 Zitiert nach Zimmermann 48 f.
- 8 Hier ist es zu bemerken, dass Grünbein die Bildlichkeit der Dichtung ganz entscheiden von der bildenden Kunst trennt, indem er betont: Die Bilder der Dichtung seien auch für Blinde verständlich.
- 9 Siehe dazu Böttiger – Grünbein, sowie Leeder, S. 277ff.
- 10 ‘Ein Andres immer suchend’ – lässt sich auch als ein verdecktes Hölderlin-Zitat lesen.
- 11 Siehe dazu Zintzen 75 f.
- 12 Emmanuel Geibel: *Auf der Akropolis zu Athen*, Heinrich Vierordt: *Die Karyatiden am Erechtheustempel*.
- 13 Über die intertextuelle Verweisfunktion der meisten Grünbein’schen Titel siehe Berg 181.
- 14 Im Wort “verstört” kann man außerdem eine Anspielung an Hölderlin hören; somit wird die vorher bereits akzentuierte Verwandtschaft zwischen dem toten Dichter (Vater) und dem Gedicht-Ich (verlorener Sohn) verstärkt.
- 15 Siehe die in dieser Hinsicht aufschlussreiche Darstellung von Sonja Klein 65 f.
- 16 Zum Sarkasmus siehe Ahrend 48f.



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Ahrend, Hinrich. "Tanz zwischen sämtlichen stühlen". *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2010.
- . *Essayistische Lyrik. Grünbeins Grenzgänge zwischen Poesie und Poetik*. In: Kai Bremer / Lampart, Fabian / Wesche, Jörg (Hg). *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg-Berlin-Wien 2007, 135-170.
- Benn, Gottfried. *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1982.
- Berg, Florian. *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2007.
- Böttiger, Helmut / Grünbein, Durs. *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik*. In *Text und Kritik*, Bd. 153.
- Dickhoff, Wilfried W. *Zur Hermeneutik des Schweigens. Ein Versuch über das Imaginäre bei Gottfried Benn*. Königstein 1984.
- Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln: Dumont Verlag 2001.
- Eich, Günter. *Rede von den Kriegsblinden. Gesammelte Werke*. Hrsg. V. Axel Viereg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991. Bd. 4.
- Geibel, Emmanuel. *Vermischte Gedichte*. In: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Stuttgart: 1888, Bd. 2.
- Gerhardt, Volker/ Reschke, Renate (Hg.). *Friedrich Nietzsche. Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*, Berlin: Akademie Verlag 2007.
- Grünbein, Durs. *Galilei vermisst Dantes Hölle. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996.
- . *Der Misanthrop auf Capri*. Mit dem Nachwort von Michael Eskin. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.
- . *Gedicht und Geheimnis*. Aufsätze 1990-2006. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.
- . *Ein kleines blaues Mädchen*. Zu Rainer Maria Rilke "Das Karussell", Detmold 2007.
- . *Gedichte*, Bde I-III, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.

- . *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2008*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2010.
- . *Studien in Aquamarin*. *Mare. Zeitschrift der Meere*, Nr. 83, 12/2010-1/2011.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*, I-III. Hg. Michael Knaupp. München: Carl Hanser Verlag 1993.
- Klein, Sonja. "Denn alles, alles ist verlorne Zeit". *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008.
- Leeder, Karen. *Flaschenpost. The Address of German Poetry*. Aus: *German Life and Letters*, Vol. 60, 2007, 277-293.
- Müller, Alexander. *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*. Oldenburg: Igel Verlag 2004.
- Müller, Max. *Natürliche Religion*. Leipzig 1880.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987.
- Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe in 20 Bänden. Hrsg. v. Otto Günther und Georg Wittkowski, Leipzig 1911, Bd. 2.
- Usener, Hermann. *Götternamen*, Bonn 1896.
- Zimmermann, Christel Martha Antonie. *Gottfried Benn. Sein Werk in der Dimension von Wort" und "Gestaltung"*, Diss. Bonn 1987.
- Zintzen, Christiane. *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*, Wien: Universitätsverlag 1998.

# Psicologia e potere in *Im Westen nichts Neues*. Una lettura del romanzo di Remarque a partire da Freud

---

Cristina Fossaluzza

---

Università Ca' Foscari Venezia

Pochi mesi dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, nella primavera del 1915, Sigmund Freud scrive il saggio *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* in cui riflette su due pressanti questioni poste dalla storia recente, ossia su come sia ancora possibile la guerra in società culturalmente avanzate come quella europea occidentale dei suoi giorni e su come sia cambiato il rapporto della modernità con il “male”, la violenza e la morte. Già a una prima lettura risulta chiaro come le *Considerazioni* di Freud costituiscano una voce fuori dal coro rispetto al dibattito intellettuale sviluppatosi nei paesi di lingua tedesca nel 1914-15. Come è noto, tale dibattito assume infatti molto spesso toni entusiastici rispetto a un possibile rinnovamento della società europea grazie al conflitto mondiale, in cui vede soprattutto una “guerra delle idee”, una battaglia della “Kultur” tedesca e per la “Kultur” tedesca (cfr. Beßlich, Fossaluzza 97-117 e Schneider/Schumann). Va ricordato che quella sulla “guerra delle idee” è una discussione che, utilizzando principalmente il genere saggistico e il canale pubblicistico, argomenta con categorie estetiche, filosofico-vitalistiche (*lebensphilosophisch*) e neoromantiche. Per rendersene conto basta solo pensare ad alcuni saggi scritti nei primi anni del conflitto mondiale come *Europäertum, Krieg, Deutschtum* di Robert Musil (Musil 1020-1022), *Gedanken im Kriege* di Thomas Mann (Mann 27-46) o “Antwort auf eine Umfrage des Svenska Dagbladet” di Hugo von Hofmannsthal (Hofmannsthal 159-161), nei quali ricorre la categoria estetica “schön”

per definire il conflitto, si istituiscono dei paralleli fra “Krieg” e “Kunst” o ancora si paragona l’evento bellico a un purificatorio cataclisma naturale che consentirà la rigenerazione del sistema culturale prebellico, considerato vecchio e malato.

Viceversa, le *Considerazioni* di Freud si distinguono per un carattere disincantato che spicca nel panorama delle cosiddette “idee del 1914”, sottolineando sin dalle prime righe la parzialità della discussione intellettuale coeva e denunciando apertamente come persino la scienza e la cultura del tempo abbiano rinunciato alla propria indipendenza e autonomia per diventare strumento al servizio delle ideologie e dei nazionalismi (cfr. ZKT, 35). Da questo punto di vista, le *Considerazioni* anticipano la distanza critica con cui la letteratura si dedicherà alla Grande Guerra nel corso degli anni Venti con romanzi scritti da una generazione più giovane di Freud, di cui fanno parte molti autori che hanno vissuto direttamente l’esperienza del fronte (per una panoramica generale sulla letteratura europea sulla Prima Guerra Mondiale si confronti Senardi 7-52). Sia l’estraneità delle *Considerazioni* di Freud dal dibattito coevo che la loro prossimità alla successiva riflessione più genuinamente letteraria sul primo conflitto mondiale<sup>1</sup> si spiegano a mio parere se si pone l’accento sul punto di vista non tanto estetico-filosofico quanto prettamente *psicologico* con cui Freud guarda al fenomeno della “guerra”.

È proprio tale punto di vista ad avvicinare le *Considerazioni* di Freud a *Im Westen nichts Neues* di Erich Maria Remarque, per molti anni uno dei romanzi sulla Prima Guerra Mondiale più letti e tradotti in Europa (e oggi, paradossalmente, uno dei più trascurati dalla letteratura critica; per una panoramica aggiornata sugli studi esistenti sul romanzo si confronti Glunz/Schneider 76-109). Pur non essendo documentata una lettura dell’opera di Freud da parte di Remarque negli anni precedenti alla pubblicazione del suo romanzo (1928-29)<sup>2</sup>, esiste un forte legame concettuale fra le *Considerazioni* freudiane del 1915 e *Im Westen nichts Neues*, una sorta di analogia strutturale tra le riflessioni dei due autori sulla psicologia del potere in guerra e, più in generale, sui complessi rapporti fra diritto e potere nelle situazioni-limite. L’analisi di tale legame permette di evidenziare la straordinaria attualità del pensiero di un autore pressoché dimenticato come Remarque e al contempo di far emergere una fondamentale e ancora inesplorata linea *psicologica* della discussione scaturita dal confronto del mondo intellettuale dell’epoca con la Prima Guerra Mondiale. Tale linea, che con Freud e Remarque si snoda nella letteratura tedesca tra la

metà degli anni Dieci e la fine degli anni Venti e i cui ulteriori sviluppi meriterebbero di essere approfonditi, si distacca sia dal dibattito pubblicitario sul “Kulturkrieg” di autori come Hofmannsthal, Thomas Mann e Robert Musil che dalla specifica riflessione storico-politica del “romanzo sulla guerra” (sia essa documentaria, celebrativa o pacifista) che emerge nei successivi anni Venti: da Ernst Jünger, a Ernst Glaeser, Ludwig Renn e Arnold Zweig.

Un primo aspetto del romanzo di Remarque che merita di essere sottolineato è che, a differenza di quanto potrebbe sembrare a prima vista e come Remarque stesso ha invece sottolineato in diversi articoli e interviste, *Im Westen nichts Neues* non vuole essere un reportage sulla guerra e nemmeno in via esclusiva un *Antikriegsroman*. *Im Westen nichts Neues* si propone invece di rappresentare una problematica squisitamente psicologica ed esistenziale, ossia il trauma vissuto dai protagonisti in conseguenza del nuovo, sconcertante rapporto con la morte e con la violenza imposto loro da una situazione d’eccezione come la guerra (cfr. Schneider, *Ein militanter Pazifist* 140 sg.). Il nucleo tematico è già annunciato nell’incipit del romanzo, che non a caso prende le distanze sia dalla prospettiva realistico-autobiografica della confessione sia da quella pedagogico-morale della denuncia per condensare e riassumere l’idea genuinamente psicologica intorno alla quale esso ruota. L’autore tiene qui infatti in primo luogo a sottolineare come la guerra sia stata un’esperienza non solo fisicamente, ma anche psichicamente devastante per un’intera generazione: “Dieses Buch soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Es soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam” (WnN [5]). Se è vero, come ha scritto Franco Moretti, che il grande genere sette- e ottocentesco del romanzo di formazione si conclude con la Prima Guerra Mondiale, *Im Westen Nichts Neues*, ponendo un trauma al centro del “percorso formativo/distruttivo” dei giovani protagonisti, ne rappresenta una delle ultime e più radicali rivisitazioni (cfr. Disanto 79 sgg.). Come lo stesso Remarque afferma in un’intervista del 1929 con il giornalista e scrittore Axel Eggebrecht, anch’egli reduce dal fronte, nel suo romanzo egli avrebbe inteso soprattutto soffermarsi sull’esperienza-chiave della sua generazione: giovani di circa diciotto anni che, proprio nel momento in cui avrebbero dovuto cominciare a confrontarsi con la società, furono costretti dalla Storia a guardare in faccia il vuoto, ossia a misurarsi con la morte,

la violenza e con tutti quegli “aspetti oscuri” dell’uomo che la cultura occidentale era invece da sempre abituata a rimuovere:

Unsere Generation ist anders aufgewachsen als alle anderen vorher und nachher. Ihr stärkstes unmittelbares Erlebnis war der Krieg, ganz gleich, ob sie ihn bejaht oder verneint haben, ob sie ihn nationalistisch, pazifistisch, abenteuerhaft, religiös oder stoisch auffaßte. Sie sah Blut, Grauen, Vernichtung, Kampf und Tod, das war das allgemeine menschliche Erleben aller. [...] Nur über die von allen erlebten Schauer, über das Grauen, über den verzweifelten, oft rohen Trieb der Selbsterhaltung, über die zähe Kraft des Lebens, das dem Tode und der Vernichtung gegenübersteht, habe ich gesprochen. (Schneider, *Ein militanter Pazifist* 45)

Incentrandosi dunque sul dramma di una generazione dilaniata dalla tensione fra “Tod” e “Kraft des Lebens”, “Trieb der Selbsterhaltung” e “Vernichtung”<sup>3</sup>, il romanzo di Remarque, esattamente come le *Considerazioni* di Freud, interpreta la guerra con categorie psicologiche, vedendovi un’esperienza che riporta l’uomo a una sorta di grado zero precedente alla civiltà. Chi vive la guerra, scrive Freud, non è più in grado di guardare a tale fenomeno dal punto di vista convenzionale del cittadino della società civile, ossia quello di uno spettatore che, come di fronte a una finzione letteraria, può morire innumerevoli volte con i suoi eroi per poi sopravvivere nella vita e uscirne (secondo la categoria estetica del “sublime”) fisicamente indenne e razionalmente vincitore. A differenza che nella società civile, nella quale la morte può ancora essere considerata un fenomeno tutto sommato occasionale, in tempo di guerra essa diventa infatti un elemento dominante e irrinunciabilmente legato al qui e ora, un aspetto necessario dell’esistenza. È interessante notare come Freud, descrivendo come la guerra abbia imposto un nuovo atteggiamento (non più “convenzionale”, non più estetizzante, non più di rimozione) nei confronti della morte, si chieda quasi *en passant* come la guerra abbia così influenzato non solo la psicologia di chi, come la generazione di cui egli stesso fa parte, l’ha vissuta da casa, ma anche quella dei soldati impegnati al fronte (ZKT, 51). È proprio su questa sollecitazione, che Freud nelle sue *Considerazioni* pone ma lascia irrisolta, che circa tredici anni dopo la riflessione letteraria di Remarque si interseca con la sua e la sviluppa: quali conseguenze ha esercitato la guerra sulla psicologia dei soldati? Come sarà immaginabile per queste giovani vite reinserirsi nella società civile nel dopoguerra, riallacciare un legame con la vita, fidarsi di se stessi e degli altri, guardare con speranza al futuro? In altre parole: sarà possibile dimenticare la gorgone,

tornare a rimuovere la parte oscura dell'uomo, riuscire nuovamente a esorcizzarla superandola nella dimensione estetica, guardare alla morte secondo le convenzioni della società occidentale nei termini già descritti da Freud nelle sue *Considerazioni*? Proprio da questo punto di vista psicologico Remarque riprende dunque e prosegue i pensieri del padre della psicoanalisi<sup>4</sup> e esattamente in questo senso l'autore stesso ha ribadito in più occasioni che *Im Westen nichts Neues*, più che essere un romanzo sulla guerra, è una riflessione sulla sua conclusione e, non da ultimo, sul dopoguerra (cfr. Schneider, *Ein militanter Pazifist* 45, 140).

La spaccatura fra le convenzioni della società e il "principio di realtà" del fronte viene messa in luce da Remarque non solo attraverso la rappresentazione estremamente critica di un mondo di padri e di educatori che non conosce direttamente la guerra e la idealizza in nome di una causa, ma anche e in primo luogo attraverso la narrazione dell'incomunicabilità fra i giovani soldati e la società (non è stato ancora rilevato dalla critica che da questo punto di vista *Im Westen nichts Neues* è anche un'opera che da un lato riprende la grande problematica filosofica primonovecentesca dello scetticismo sul linguaggio, portandola alle estreme conseguenze e applicandola al contesto storico e all'esperienza traumatica della guerra, e dall'altro anticipa il dibattito sull'insufficienza della lingua dopo Auschwitz nel secondo dopoguerra. Cfr. a tale proposito Kiedaisch). Per rendersi conto di come tale tragica incomunicabilità costituisca una delle principali tematiche del romanzo è sufficiente pensare all'estraneità del protagonista, Paul, rispetto al mondo "civile" durante l'episodio della sua licenza dal fronte, alla sua incapacità di parlare delle esperienze vissute anche con le persone a lui più vicine come i genitori, o ancor più precisamente alla sua presa d'atto che quanto è accaduto e accade in una situazione limite come la guerra, al di là delle regole della comunità, non può assolutamente essere raccontato perché questo significherebbe dover prendere pienamente coscienza di una verità impossibile da sopportare:

Er [mein Vater] möchte, daß ich etwas erzähle von draußen, er hat Wünsche, die ich rührend und dumm finde, zu ihm schon habe ich kein rechtes Verhältnis mehr. Am liebsten möchte er immerfort etwas hören. Ich begreife, daß er nicht weiß, daß so etwas nicht erzählt werden kann, und ich möchte ihm auch gern den Gefallen tun; aber es ist eine Gefahr für mich, wenn ich diese Dinge in Worte bringe, ich habe Scheu, daß sie dann riesenhaft werden und sich nicht mehr bewältigen lassen. Wo blieben wir, wenn uns alles ganz klar würde, was da draußen vorgeht. So beschränke ich mich darauf, ihm einige lustige Sachen zu erzählen. (WnN, 119 sg.)

L'incomunicabilità e il silenzio, o nel migliore dei casi l'aneddoto divertente e la battuta di spirito, sono dunque per Paul veri e propri strumenti di autodifesa psicologica, l'unico modo per poter dominare il trauma che deriva dall'aver scoperto che nel profondo l'umanità non è solo come gli è stato insegnato dai maestri sul banco di scuola e sui libri, e nemmeno come le persone "civili" sono abituate a credere; l'umanità, nel profondo, è quella che ha visto e vissuto in guerra. La sfiducia nella parola come strumento di comunicazione diventa più in generale anche sfiducia nella cultura, una cultura che prima della guerra rappresentava per il protagonista un valore *tout court* e che dopo questa esperienza non è più in grado di trasmettergli nulla, tanto che anche la parola della narrazione, per raccontarlo, giunge poco a poco a frantumarsi in singoli mozziconi di frase:

Müde stehe ich auf und schaue aus dem Fenster. Dann nehme ich eines der Bücher und blättere darin, um zu lesen. Aber ich stelle es weg und nehme ein anderes. Es sind Stellen darin, die angestrichen sind. Ich suche, blättere, nehme neue Bücher. Schon liegt ein Pack neben mir. Andere kommen dazu, hastiger – Blätter, Hefte, Briefe.

Stumm stehe ich davor. Wie vor einem Gericht.

Mutlos.

Worte, Worte, Worte – sie erreichen mich nicht.

Langsam stelle ich die Bücher wieder in die Lücken.

Vorbei.

Still gehe ich aus dem Zimmer. (WnN, 125)

La parola, strumento che si svuota completamente di contenuto nella comunicazione con il mondo esterno, si carica di significato e diventa efficace mezzo di espressione solo quando deve definire con singoli termini tecnici l'orrore del mondo reale, ossia la realtà della guerra: "Trommelfeuer, Sperrfeuer, Gardinenfeuer, Minen, Gas, Tanks, Maschinengewehre, Handgranaten – Worte, Worte, aber sie umfassen das Grauen der Welt" (WnN, 98). Ed è proprio questa realtà crudele a diventare paradossalmente non solo l'unico spazio in cui sia ancora possibile comunicare e instaurare autentici rapporti umani (veri e propri rapporti di "fratellanza", come il narratore sottolinea a più riprese)<sup>5</sup> ma anche un luogo che è parte integrante dell'identità di Paul e dei suoi compagni, come il protagonista comprende durante il già citato episodio della licenza. È in questo momento che il protagonista prova infatti un insormontabile sentimento di disagio rispetto al mondo del suo passato, nel quale gli risulta impossibile reinte-

grarsi e nei confronti del quale, pur non riuscendo a esprimere neanche solo un frammento della sua reale esperienza in guerra, si sente come un condannato davanti al tribunale. Il senso di alienazione di Paul è così profondo da portarlo a un'apodittica presa d'atto su se stesso e sulla propria identità: "Ich bin ein Soldat, daran muß ich mich halten" (WnN, 124). La trincea, il luogo in cui la verità sulla natura umana, sui rapporti di forza e di violenza che in origine regolano le relazioni umane si manifesta in tutto il suo orrore, diventa perciò paradossalmente anche l'unica sfera in cui sia possibile sopportare il trauma, vivere con indifferenza e rassegnazione la propria condizione di soldati. Solo qui si può e si deve vivere infatti in uno stato pre-morale e pre-cosciente in cui non è necessario riflettere sulla morte e in cui si può ancora instaurare una forma di "comunità sociale fondata sul senso pratico" ("ein praktisches Zusammengehörigkeitsgefühl", WnN, 25). Se nella prima parte del romanzo la morte dell'amico Kemmerich riesce infatti ancora a suscitare in Paul un senso di profondo dolore e di compassione, nella parte finale anche il terribile senso di colpa provato subito dopo aver ucciso il tipografo francese gli apparirà addirittura assurdo e incomprensibile non appena ne parlerà con i compagni Kat e Albert, che lo rassicureranno con parole da cui emerge proprio il "senso pratico" tipico della trincea: "Du kannst gar nichts daran machen. Was solltest du anders tun. Dazu bist du doch hier!" (WnN, 161). Tale concretezza è la vera e propria ricetta della sopravvivenza che Paul e gli altri apprendono in trincea dove imparano che la spazzola per scarpe, un bottone lucido e dei buoni stivali in guerra contano di gran lunga di più della libertà, dello spirito e di "quattro volumi di Schopenhauer" (WnN, 21) e dove giungono infine alla, prima amara e poi semplicemente apatica, presa d'atto che "la guerra è la guerra, in fondo" (WnN, 162) e che "tutto, anche la trincea, è una questione di abitudine" (WnN, 101).

L'atteggiamento pratico dei soldati è descritto come una lotta costante contro il rischio di impazzire, come una sorta di necessaria animalità basata solo sul soddisfacimento dei bisogni primari, sul dimenticare velocemente, sul non pensare mai, sulla battuta di spirito come presa di distanza e strumento di autodifesa: "[W]enn jemand stirbt, dann heißt es, daß er den Arsch zugekniffen hat, und so reden wir über alles. Das rettet uns vor dem Verrücktwerden; solange wir es so nehmen, leisten wir Widerstand" (WnN, 102). Quello della trincea è perciò un uomo che di fronte alla guerra regredisce a uno stadio "primitivo", precedente alla morale e alla civiltà: un uomo al grado zero, né buono né cattivo, che Freud nelle sue

*Considerazioni* aveva definito “Urmensch” e che Remarque nel suo romanzo denomina, con un concetto molto simile, “Menschentier” (“uomo-animale”) (WnN, 45)<sup>6</sup>.

Lo stato primitivo, pre-morale in cui il protagonista del romanzo di Remarque si trova proiettato in guerra, scontrandosi con quella parte oscura dell’uomo che nella società civile viene abitualmente rimossa e relegata all’inconscio, è uno stato che diventa immediatamente e insopportabilmente conscio non appena il “Menschentier” torna a contatto con la società civile, nella quale il velo di apatia e indifferenza si solleva per scoprire una ferita aperta: “Ich beiße in meine Kissen, ich krampfe die Fäuste um die Eisenstäbe meines Bettes. Ich hätte nie hierherkommen dürfen. Ich war gleichgültig und oft hoffnungslos draußen; – ich werde es nie mehr so sein können. Ich war ein Soldat, und nun bin ich nichts mehr als Schmerz um mich, um meine Mutter, um alles, was so trostlos und ohne Ende ist. Ich hätte nie auf Urlaub fahren dürfen” (WnN, 133). Come emerge dalla dissociazione di Paul durante l’episodio della licenza, rimanere soldato si rivela perciò l’unica identità per lui ancora psicologicamente sopportabile. Da questo punto di vista, come lo stesso personaggio afferma esplicitamente, il problema posto dal romanzo di Remarque non è tanto quello di come una generazione abbia vissuto, anche con molta sofferenza, la guerra. Il nucleo di *In Westen nichts Neues*, tematizzato dall’autore anche in altre sue opere, è piuttosto come essa possa “tornare a casa”<sup>7</sup>, dominare il trauma, sopravvivere senza impazzire dopo aver guardato in faccia la morte e quel lato oscuro dell’uomo su cui la società occidentale è abituata a stendere un velo di silenzio: “Und ich weiß: all das, was jetzt, solange wir im Kriege sind, versackt in uns wie ein Stein, wird nach dem Kriege wieder aufwachen, und dann beginnt erst die Auseinandersetzung auf Leben und Tod” (WnN, 103).

Se la guerra ci riporta perciò per necessità in uno stato prima della civiltà e delle sue regole di rimozione, è perché la guerra, come anche Freud illustra nelle sue *Considerazioni*, è una forza in grado di provocare una sorta di “regressione psicologica” (“Rückbildung”, ZKT, 46), ovvero un ritorno a fasi precedenti della vita affettiva. Come si è già sottolineato, la “Rückbildung” di cui parla Freud non è affatto una regressione sul piano morale; nella visione pre-morale che caratterizza il suo pensiero e che parte dal presupposto che la natura umana più profonda non sia buona o cattiva, ma sia formata da impulsi elementari volti al soddisfacimento di determinati bisogni fondamentali (cfr. ZKT, 41), la “Rückbildung” consi-

ste invece nel riemergere di stadi psichici precedenti a quello della civiltà, rimasti latenti per lungo tempo ma mai scomparsi definitivamente. Freud descrive perciò l'andamento della vita psichica come un percorso non linearmente progressivo e che sfugge alle logiche di qualunque altro processo evolutivo, nel quale, esattamente come avviene nel sogno, coesistono contemporaneamente, consci o inconsci, diversi stadi della vita affettiva. Secondo Freud il riaffermarsi delle pulsioni primitive in determinate situazioni estreme e di "eccezione" può annullare temporaneamente lo stadio psichico della civiltà con le sue regole morali. In tal modo viene sospesa anche la rinuncia al soddisfacimento di determinati desideri originari, che per l'autore, come si legge nelle *Considerazioni*, costituisce l'essenza della cultura *tout court*: "Kultur ist durch Verzicht auf Triebbefriedigung gewonnen worden und fordert von jedem neu Ankommenden, daß er denselben Triebverzicht leiste" (ZKT, 42). La psiche è perciò una materia plastica e in continuo movimento, le cui diverse fasi convivono secondo un principio di contemporaneità completamente alieno dalla logica progressiva del pensiero occidentale. Tali fasi per Freud si alternano a seconda delle strutture di potere con cui la stessa psiche si trova confrontata; una delle forze di "eccezione" in grado di annullare lo stadio della civiltà e far emergere lo "Urmensch", l'uomo primitivo che c'è in ogni individuo, sarebbe dunque proprio la guerra (cfr. ZKT, 46).

A testimonianza dell'affinità tra l'analisi di Remarque e quella di Freud è significativo notare come anche Remarque utilizzi nel suo romanzo un concetto molto simile a quello freudiano di "regressione", ossia quello di "Zurückentwicklung", descrivendo come la guerra, essendo una situazione ai confini con la morte, comporti necessariamente per i protagonisti una sorta di ritorno alla primitività, di alienazione dall'individualità precedente alla guerra, di livellamento, passività e adattamento animale alle condizioni della trincea: una sorta di ritorno a uno stadio vitale precedente alla cultura e alla morale:

Das Leben hier an der Grenze des Todes hat eine ungeheuer einfache Linie, es beschränkt sich auf das Notwendigste, alles andere liegt in dumpfem Schlaf; – das ist unsere Primitivität und unsere Rettung. Wären wir differenzierter, wir wären längst irrsinnig, desertiert oder gefallen. Es ist wie eine Expedition im hohen Eise; – jede Lebensäußerung darf nur der Daseinserhaltung dienen und ist zwangsläufig darauf eingestellt. Alles andere ist verbannt, weil es unnötige Kraft verzehren würde. Das ist die einzige Art, uns zu retten, und oft sitze ich vor mir selber wie vor einem Fremden, wenn der rätselhafte Widerschein des Früher in stillen

Stunden wie ein matter Spiegel die Umrisse meines jetzigen Daseins außer mich stellt, und ich wundere mich dann darüber, wie das unennbare Aktive, das sich Leben nennt, sich angepaßt hat selbst an diese Form. (WnN, 190)

Le energie dei protagonisti tendono perciò, come concluderà il narratore poco oltre, verso una sorta di involuzione (“Zurückentwicklung”, cfr. WnN, 191). L’atteggiamento animale e primitivo degli “uomini-animali” protagonisti del romanzo di Remarque, guidato dalla fisicità, dall’istinto, dai sensi, è anch’esso, come quello descritto da Freud, un atteggiamento plastico, un atteggiamento che per autodifesa e autoconservazione li fa rifugiare in una parte nascosta del loro essere, riportandoli, come lo “Urmensch” freudiano, “indietro di migliaia di anni” (WnN, 45).

Nelle sue *Considerazioni*, ampliando la prospettiva psicologico-individuale e sociale a quella giuridico-morale, Freud sottolinea come la guerra sia uno stato che ci pone temporaneamente in una sfera di violenza primitiva al di là del diritto dei popoli (“Völkerrecht”). All’interno di tale sfera non solo non si riconoscono più i diritti acquisiti in tempo di pace, ma risulta evidente come gli stessi Stati, nel rapporto con gli altri Stati, commettano abusi di potere che paradossalmente al loro interno vietano invece ai singoli membri della comunità (cfr. ZKT, 39 sgg.). In tal modo appare palese come proprio gli Stati, i garanti dell’ordine, in guerra istituzionalizzino e legittimino quindi comportamenti che vanno al di là dei limiti convenzionali della legge e della morale, lasciando così spazio a nuove commistioni fra diritto e potere che si riflettono anche sui rapporti fra gli individui. In tal senso, leggendo il saggio di Freud come una considerazione sulle relazioni fra legge e violenza, è possibile vedervi un contributo sulla guerra come “stato di eccezione”. Quello sullo “stato di eccezione”, già a partire dalle sue origini negli anni Venti, non è infatti un dibattito limitato esclusivamente all’ambito filosofico e giuridico-politico da cui prende le mosse (basta ricordare le riflessioni di Walter Benjamin e Carl Schmitt in scritti come *Zur Kritik der Gewalt* e *Politische Theologie*), ma che si può estendere a molte altre aree della discussione intellettuale coeva come quella estetico-letteraria, teologica e psicologica<sup>8</sup>. Se si guarda allo “stato di eccezione” in questo orizzonte più ampio, si può riconoscere in Freud uno dei primi pensatori che, pur non essendosi esplicitamente confrontato con tale concetto dal punto di vista giuridico-politico, per primo lo interpreta magistralmente dal punto di vista psicologico. In questa ottica, quella di Freud nelle *Considerazioni* è dunque una riflessio-

ne sulle reazioni psichiche alla guerra come condizione di soglia fra diritto e violenza e sui meccanismi di potere che in essa si sviluppano<sup>9</sup>. A tale proposito è significativo come, comprendendo violenza e primitività quali fasi potenzialmente pronte a riemergere in ogni momento nella civiltà e nella cultura, Freud descriva l'*eccezione* (pur senza definirla esplicitamente così) come una sfera certo apparentemente inconciliabile ma di fatto contemporanea e intimamente collegata a quella della *regola*, secondo un meccanismo di inclusione-esclusione molto simile a quello che Giorgio Agamben illustrerà nel suo studio sullo stato di eccezione (33 sg. 47 sgg.). Andando ancora oltre, non sembra azzardato sostenere che proprio ricorrendo alla logica di coesistenza di fasi manifeste e fasi latenti con cui Freud interpreta l'andamento della psiche si riesce a comprendere meglio anche l'intimo, indissolubile rapporto fra l'eccezione e la legge (e fra la violenza e il diritto) che caratterizza la modernità e che fu descritto per primo da Carl Schmitt nelle sue opere degli anni Venti. Mentre nella visione progressiva del diritto positivista tutto ciò che è eccezione non può che risultare sfuggente e scomparire dal campo della legge, è infatti solo applicando all'ambito giuridico-politico uno schema affine a quello della com-presenza e con-temporaneità già illustrato da Freud in relazione alle fasi della psiche che si riesce a vedere nell'eccezione una parte necessaria e ineliminabile della legge, e nella violenza una parte necessaria e ineliminabile della civiltà, anche là dove eccezione e violenza non si manifestano apertamente ma rimangono in uno stato di latenza. "Es ist ein Fehler in der Rechnung, wenn man nicht berücksichtigt, daß Recht ursprünglich rohe Gewalt war und noch heute der Stützung durch die Gewalt nicht entbehren kann", ribadirà Freud in una sua più tarda lettera a Albert Einstein (WK, 280), nella quale afferma inoltre che la violenza non sia stata per nulla eliminata dal diritto ma continui ad esistere in esso sotto un'altra forma, ossia non più come potere del singolo ma della comunità (WK, 277 sgg.). Il punto di vista di simultaneità con cui Freud interpreta le dinamiche della psiche, e di conseguenza anche quelle della cultura e della società, lo portano perciò a interpretare la violenza come una sfera niente affatto estranea o superata nel tempo rispetto a quella della civiltà, bensì come un ambito cronologicamente contemporaneo e localmente compresente a quest'ultimo<sup>10</sup>. In particolare, la violenza, l'inganno, il tradimento, la crudeltà riaffiorano per Freud nelle situazioni-limite in cui si allentano i divieti convenzionali posti della comunità e vengono poste nuove soglie fra diritto e violenza. Per il singolo ciò si riflette in una diminuzione della "paura socia-

le” (ZKT, 39 sg.), in una condizione cioè in cui può riemergere il rimosso<sup>11</sup>, giacché, come sentenza il padre della psicoanalisi: “[D]as primitive Seelische ist im vollsten Sinne unvergänglich” (ZKT, 45).

Solo attraverso la logica illustrata da Freud è possibile comprendere la già descritta dissociazione psicologica dei personaggi di Remarque e spiegare inoltre come essi possano avere una sorta di doppia personalità e un rapporto assolutamente ambivalente con l’autorità e il potere. L’esempio forse più eclatante in *Im Westen nichts Neues* è quello del sottufficiale Himmelstoß, che nella società civile era un semplice postino e in guerra, come sottolinea il soldato Kat, cambia in qualche modo personalità, esercitando fino in fondo tutto il potere di cui dispone nei confronti dei suoi sottoposti: “Mag der Mann in Zivil sein, was er will, in welchem Beruf kann er sich so etwas leisten, ohne daß ihm die Schnauze eingeschlagen wird? Das kann er nur beim Kommiß! Seht ihr, und das steigt jedem zu Kopf! Und es steigt ihm umso mehr zu Kopf, je weniger er als Zivilist zu sagen hatte” (WnN, 37). Come nel caso di Himmelstoß, ed esattamente come descrive Freud, dove vengono temporaneamente a mancare i vincoli imposti dalla civiltà e si affermano nuove commistioni di diritto e violenza può emergere il rimosso, tant’è che l’atteggiamento dei personaggi di Remarque di fronte al potere cambia rispetto al contesto in cui essi si trovano. In guerra, in uno spazio privo dei codici e delle regole della civiltà ma al contempo estremamente strutturato, gerarchico e altrettanto fondato sul principio di autorità – un principio, per inciso, mai messo in dubbio da nessuno dei protagonisti – essi si sentono legittimati a esercitare il proprio potere e la propria forza in una misura e secondo delle regole diverse da quelle vigenti in tempo di pace. Per rendersene conto è sufficiente pensare alla vendetta dei soldati su Himmelstoß, che viene vissuta da Haie come “il punto culminante della propria esistenza”, come un’esperienza così intensa e profonda che, come confessa a Paul, talvolta gli si ripresenta persino in sogno (WnN, 59). O basta ripensare alla rivincita di Mittelstaedt sull’insegnante Kantorek nel momento in cui quest’ultimo si arruola ed è, in modo diametralmente opposto rispetto al contesto precedente alla guerra, assoggettato al potere istituzionalizzato del suo allievo che ora ha un grado più alto del suo (WnN, 125 sgg.)<sup>12</sup>. Nel suo romanzo Remarque mette in luce proprio tale divaricazione fra legge (morale) e potere, diritto e violenza nella percezione dei protagonisti, guardando, come Freud, alla tematica dello “stato di eccezione” da un punto di vista psicologico. La psicologia dell’eccezione, nella sua relazione con la vio-

lenza e il potere, è una tematica su cui Remarque, in modo estremamente affine a Freud, inizia a riflettere confrontandosi con l'esperienza più traumatica della sua giovinezza, la Prima Guerra Mondiale. L'interesse di Remarque per la psicologia dell'eccezione è così profondo che esso non si spengerà con la pubblicazione di *Im Westen nichts Neues* ma andrà ad animare anche buona parte della sua opera letteraria successiva, non da ultimo nel confronto con la Seconda Guerra Mondiale. Anche nella sua prefazione del 1952 al romanzo *Der Funke Leben*, nella quale, non solo ispirandosi a una sua autorevole fonte (*Der SS-Staat* di Eugen Kogon del 1946 che dedica due capitoli alla psicologia delle SS e degli internati. Cfr. Kogon 363-404)<sup>13</sup>, ma proseguendo indubbiamente la sua personale riflessione sul complesso rapporto fra psicologia e violenza, già iniziata molti anni prima con *Im Westen nichts Neues*, affermerà infatti che le parti dedicate alle SS sono da intendersi esplicitamente come analisi psicologica. In particolare, l'autore intende qui soffermarsi proprio sul rapporto fra psicologia e violenza nello "stato di eccezione" rappresentato dai campi di concentramento – anche qui, non a caso, poco prima della capitolazione. Il suo obiettivo è infatti quello di interrogarsi sui motivi che portarono degli uomini a torturare a tal punto altri uomini senza considerare le proprie azioni al di fuori della legge e della morale ma, al contrario, percependole, all'interno del "nuovo ordine", come assolutamente legittime. Come in *Im Westen nichts Neues*, l'aspetto che anche in questo più tardo romanzo sta ancora una volta a cuore all'autore è dunque la labile soglia fra diritto e violenza come fenomeno psicologico e culturale.

Da questo punto di vista così centrale nella produzione letteraria di Remarque, *Im Westen nichts Neues* non va dunque visto solo come uno dei "romanzi sulla guerra" di maggiore successo del Novecento. *Im Westen nichts Neues* è soprattutto una delle prime opere a tematizzare da un punto di vista psicologico e a elaborare in forma estetico-letteraria quella problematica fondamentale per la modernità che dagli anni Venti a oggi, a partire da *Politische Theologie* di Carl Schmitt e *Zur Kritik der Gewalt* di Walter Benjamin, va sotto il nome di "stato di eccezione"<sup>14</sup>.



- 1 È significativo che la riflessione di Freud sulla guerra, che oltre alle *Considerazioni* anima anche altri saggi del periodo bellico (si pensi solo a *Vergänglichkeit* del 1915-16), venga ripresa all'inizio degli anni Trenta in una famosa lettera aperta a Albert Einstein (WK).
- 2 L'interesse di Remarque per la psicologia, soprattutto in relazione alle situazioni-limite come la guerra, non è solo evidente in *Im Westen nichts Neues* ma emerge da buona parte delle sue opere letterarie posteriori al 1929. Inoltre, come si legge nei diari, nel 1950 lo scrittore si occupa attivamente di psicoanalisi: il 13 luglio di quell'anno si sottopone infatti a una terapia con la psicologa Karen Horney, con cui discute anche di tematiche generali riguardanti la psicologia (cfr. Remarque, *Das unbekannte Werk* 425 sg., 428 sgg., qui 431).
- 3 Una contrapposizione psicologica, questa, intorno a cui tra l'altro ruotano anche opere più tarde di Remarque come il romanzo *Der Funke Leben* del 1952. La "scintilla di vita" del titolo, che emerge in un contesto di morte come quello del campo di concentramento, ricorda infatti il "Trieb zur Selbsterhaltung" di cui parla Remarque rispetto a *Im Westen nichts Neues*. Si confrontino a tale proposito le stesse affermazioni dell'autore nella prefazione del 1952, in Schneider, *Ein militanter Pazifist* 91. Se il bestseller di Remarque non si propone di essere un reportage sulla guerra, anche *Der Funke Leben* non vuole essere un romanzo documentario sui campi di concentramento ma un'analisi psicologica sui rapporti di potere e di violenza nelle situazioni limite.
- 4 Raccontando la storia di Paul Bäumer dal punto di vista individuale del protagonista, Remarque rende tra l'altro impossibile al lettore, che a sua volta guarda alla guerra dal di dentro attraverso gli occhi di Paul, assumere il ruolo di uno spettatore esterno. In questo modo anche per lo stesso lettore di Remarque diventa difficile estetizzare degli eventi narrati attraverso la categoria del sublime, ossia applicare il "metodo convenzionale" di guardare alla morte descritto da Freud nelle *Considerazioni* (ZKT, 51).
- 5 Basti ricordare l'episodio in cui Paul e Kat arrostitiscono e mangiano insieme l'oca: "Was weiß er von mir – was weiß ich von ihm, früher wäre keiner unserer Gedanken ähnlich gewesen – jetzt sitzen wir vor einer Gans und fühlen unser Dasein und sind uns so nahe, daß wir nicht darüber sprechen

mögen [...] Wir sind Brüder und schieben uns gegenseitig die besten Stücke zu" (WnN, 72 sgg.).

- 6 Mentre l'uomo-animale descritto da Remarque non è più in grado di provare dei sentimenti di compassione e si rifugia in un'indifferenza necessaria per sopravvivere, è interessante notare come la violenza contro gli animali veri, in particolare il gemito di cavalli feriti in un'indimenticabile scena del romanzo, riesca invece ancora a straziare il cuore dei soldati (WnN, 50 sg.).
- 7 Si pensi ad es. al romanzo scritto subito dopo *Im Westen nichts Neues*, dal titolo emblematico *Der Weg zurück* (1931) ma anche al già citato *Der Funke Leben* (1952). È significativo, tra l'altro, che per dare più rilevanza alla tematica del "ritorno a casa", *Im Westen nichts Neues* si concentri sulla fine della guerra. Le uniche indicazioni temporali del testo si riferiscono infatti al 1918.
- 8 Significativamente in questi anni la riflessione sui rapporti fra diritto e potere anima molte opere di autori come Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Robert Musil e Robert Walser. Per un'analisi della rappresentazione di diversi aspetti di tale problematica da parte del mondo letterario nel periodo fra le due guerre mondiali cfr. la miscellanea di prossima pubblicazione: Fossaluzza/Panizzo.
- 9 Anche da questo punto di vista il saggio di Freud si dimostra uno scritto straordinariamente attuale per l'epoca, considerando che, come sostiene Giorgio Agamben, la Prima Guerra Mondiale rappresenta un fondamentale momento di cesura storica per la problematica in questione, perché è proprio da allora che l'"eccezione", sul piano giuridico, comincia a trasformarsi in condizione permanente (cfr. Agamben 17, 22 sg.).
- 10 Nelle sue *Considerazioni* Freud riflette perciò su questa problematica non solo sul piano del *locus* descritto da Agamben (34), ma anche su quello dia-cronico e storico.
- 11 Come Freud afferma anche in altri scritti, secondo la psicoanalisi un qualunque moto affettivo rimosso si trasforma in paura. Di conseguenza, l'attuarsi della paura può comportare un ritorno del rimosso. (Cfr. Freud, *Das Unheimliche* 263).
- 12 In questo senso la Prima Guerra Mondiale rappresenta uno "stato di eccezione", anche perché è in grado, pur mantenendo fino in fondo il concetto di autorità, di sovvertire i rapporti di potere di una società estremamente rigida com'era quella pre-bellica, una società che nel romanzo trova una riuscita espressione nella figura dell'educatore Kantorek.
- 13 Nella prefazione Remarque cita infatti lo studio di Kogon sul sistema dei campi di concentramento tedeschi (Schneider, *Ein militanter Pazifist* 92).
- 14 Nel saggio di Benjamin "*Ernstfall*" (un termine che anche Schmitt usa come sinonimo di "*Ausnahmezustand*"), cfr. Agamben 70.



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Agamben, Giorgio. *Stato di eccezione*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- Beßlich, Barbara. *Wege in den "Kulturkrieg". Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- Disanto, Giulia A. "Giovani soldati a confronto con i maestri: sul capolavoro di Erich Maria Remarque". In Senardi, Fulvio. (a cura di). *Scrittori in trincea. La letteratura e la Grande Guerra*, Roma: Carocci, 2009. 78-85.
- Fossaluzza, Cristina. *Poesia e nuovo ordine. Romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*, Venezia: Cafoscarina, 2010.
- Fossaluzza, Cristina./Panizzo, Paolo. (Hrsg.). *Literatur des Ausnahmezustands (1914-1945)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014 (im Druck).
- Freud, Sigmund. *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. In *Studienausgabe IX, Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M.: Fischer, 1970. 33-60 (abgekürzt als: ZKT).
- . *Warum Krieg?* In *Studienausgabe IX, Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M.: Fischer, 1970. 271-286 (abgekürzt als: WK).
- . *Das Unheimliche*. In *Studienausgabe IV. Psychologische Schriften*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a. M.: Fischer, 1970. 243-274.
- Glunz, Claudia./Schneider, Thomas F. (Hrsg.). *Erich Maria Remarque Jahrbuch – Yearbook 2010: Remarque-Forschung 1930–2010. Ein bibliographischer Bericht*, Göttingen: V&R Unipress, 2010.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Reden und Aufsätze 3*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. In *Sämtliche Werke XXXIV*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011.
- Kiedaisch, Petra. (Hrsg.). *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam, 1995.
- Kogon, Eugen. *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, München: Wilhelm Heyne Verlag, 2006.
- Mann, Thomas. *Große kommentierte Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher*. Hrsg. von Hermann Kurzke, Bd. 15.1. (*Essays II 1914-1926*), Frankfurt a. M.: Fischer, 2002.
- Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*, Milano: Garzanti, 1986.

- Mayer, Mathias. *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik: historische und systematische Perspektiven*, Paderborn/München: Fink, 2010.
- Musil, Robert. *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Adolf Frisé, Bd. 8 (*Essays und Reden*), Hamburg: Rowohlt, 1955.
- Remarque, Erich Maria. *Im Westen nichts Neues*, Berlin: Ullstein, 1955 (abgekürzt als: WnN).
- . *Das unbekannte Werk*. Hrsg. von Thomas F. Schneider und Tilman Westphalen, Bd. 5 (*Briefe und Tagebücher*), Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- Schneider, Thomas F. *Erich Maria Remarque. Ein militanter Pazifist. Texte und Interviews 1929-1966*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.
- Schneider, Uwe./Schumann, Andreas. (Hrsg.). *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Senardi, Fulvio. (a cura di). *Scrittori in trincea. La letteratura e la Grande Guerra*, Roma: Carocci, 2009.



# Il romanzo *Loufoque* di Éric Chevillard: usare la lingua per leccarsi le dita dei baffi

---

Gianmaria Finardi

---

Università di Verona

*P*otendo contare su una produzione di ben diciannove romanzi editi presso Minuit, Éric Chevillard si è indiscutibilmente guadagnato una posizione dominante nel panorama della narrativa contemporanea; si tratta di una personalità alquanto ingombrante e destinata più che mai a fare parlare di sé, anche in ragione del suo ruolo di acuto ed intransigente recensore di testi letterari settimanalmente ricoperto nella rubrica di *Le Monde*, *Le Monde des livres*. Quel che stupisce, semmai, è la molteplicità dei giudizi di volta in volta espressi dai critici sulla sua opera. Troppo spesso, del resto, qualifiche come *minimaliste*, *impassible*, *ludique*, *fantaisiste* sono risultate un po' generiche, insufficienti a render conto delle *mille facettes* di questo autore di ascendenza beckettiana. D'altro canto, le chiavi di lettura più puntuali, improntate ad individuare in singoli caratteri stilistici elementi distintivi ed emblematici di tutta la sua poetica, come ad esempio il "cliché comme forme d'engagement" (73) brillantemente osservato da Gaspard Turin in un recente saggio, sembrano segnalare l'inizio di un atteggiamento assai prudente ormai adottato da una parte della critica; tali caratterizzazioni si configurano significativamente come il sintomo diffuso di una certa sfiducia rispetto alle effettive *chances* di descrivere per intero un'opera che pare fare dell'inclassificabilità il proprio marchio di fabbrica.

Nell'impossibilità di eludere l'intrinseca poliedricità del romanzo chevillardiano, bensì nel tentativo di ricalcarne gli irregolari contorni, è opportuno accostarlo ad una modalità letteraria idonea, a sua volta altamente instabile: la *loufoquerie*. Non deve sorprendere quindi che la definizione preliminare di *loufoquerie*, per quanto precisa, rischi di risultare, di primo acchito, piuttosto oscura: "Une forme de représentation surprenante sans être réellement novatrice, plutôt plaisante sans être réellement comique, faiblement signifiante sans échapper réellement aux règles du sens." (Jourde, *Loufoque* 155).

Forse più funzionale, a questo punto, è osservare questa a dir poco sfuggente modalità letteraria, in una prospettiva diacronica, come il prodotto composito di una sedimentazione operata nel corso dei secoli. Per quanto la *loufoquerie tout court* sia stata sintetizzata solo attorno al 1890 nei sovversivi ambienti dei *fumistes*, degli *zutistes* e degli *hydrophathes*, in quanto importante componente di una corrente di estrazione antipositivista, essa trae il sostentamento originario dalla profonda vena *gauloise* di derivazione rabelaisiana, sopravvive nell'ombra, al riparo dai lumi del classicismo e del razionalismo settecentesco, per poi iniziare a sbocciare sotto il sole nero dei piccoli romantici. Nel Novecento, tale tradizione viene coltivata nelle fantasie dei surrealisti, lontano dalle frange più *engagées* del movimento di Breton, mentre trova ancora terreno fertile nella concezione ludica della letteratura tramandata dagli oulipiani alla postmodernità.

Un primo restringimento rispetto all'iperconnotazione della *loufoquerie*, in quanto fenomeno letterario, può essere utilmente praticato osservando la duplice etimologia dell'aggettivo corrispondente, *loufoque* e del suo equivalente inglese, *zany*. L'epiteto francese deriverebbe – non è l'unica ipotesi – dal "mot resté argotique, *louf* ou *loufdingue*" (Lecerclé 167), ponendosi così in una stretta relazione con il sema della follia. La via anglosassone, invece, si rivela assai più impervia da seguire, ma, come fa notare Lecerclé, non meno feconda: "*Zany* a [...] une origine italienne. Non pas *loffa*, une vesse, mais *Zanni*, un personnage bouffon de la *commedia dell'arte*." (168). Si evidenzia così un forte legame con il sema della comicità, che investe il termine in questione di una connotazione più leggera rispetto a quella precedentemente isolata. Basta, del resto, continuare a scavare nell'etimologia della parola britannica, per avere la conferma della natura semantica mista del termine *loufoque*, che deve essere inteso nella sua doppia accezione di "folie douce" (Jourde, *Loufoque* 155), di delirio comico: "Et si l'on entend dans ce *z* initial une trace d'accent

vénitien, on se rend compte que cet adjectif a pour origine un prénom commun, *Gianni, Jean*, personnage burlesque et foldingue, mélange habituel de clown et de valet.” (Lecerle 168).

Così individuata, tale compresenza semica permette di dettagliare ulteriormente la definizione sin qui fornita: si può sottoporre ad un breve esame comparativo e contrastivo la *loufoquerie*, accostandola ad una selezione di altre modalità letterarie, attinenti ora alla follia ora più specificatamente alla comicità. È il carattere irrazionale della *loufoquerie* ad imporre un fugace richiamo al genere del “fantastique pur” (Todorov 57), giacché in entrambi i casi *l'enjeu* fondamentale è costituito da un fenomeno inspiegabile con l'ausilio della ragione, né in alcun modo riconducibile alle leggi fondanti del nostro mondo: “Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous bien connaissons, [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier.” (29).

Sentito come il sintomo leggero dell'insanabile divorzio tra uomo e mondo, come il piccolo segno del decadimento di qualsivoglia illusione di armonia, il *loufoque* finisce per ricordare la concezione dell'assurdo dolorosamente sperimentato dal Novecento. Proprio la presenza di una certa leggerezza, tuttavia, costituisce il discrimine più netto tra la *loufoquerie* e l'assurdo. Per quanto capace di esprimersi per “*éclats loufoques*”, l'universo sartriano – tanto per citare un caso emblematico – “*prend les figures du monstrueux et se surcharge de sens (le cadavérique, le repoussant)*” (Mourey, *Bêtes* 22); la *loufoquerie*, al contrario, si presenta come una modalità “plus volatile”, poiché essa “ne se fixe pas en un agencement de figures déjà codées et sursémantisées” (22).

Per il suo carattere aleatorio, la *loufoquerie* può legittimamente essere associata al *nonsense*. Non a caso, la differenza tra i due potrebbe talvolta essere ridotta a una “question quantitative” (Jourde, *Empailler* 48). Considerato in se stesso, il *nonsense* non significherebbe nulla, producendo l’“absence finale d'un certain sens” (Benayoun 16); il *loufoque*, invece, in quanto poco significativa, non risulterebbe totalmente privo di senso, giacché “consiste à dire des choses, non pas dépourvues de sens, mais privées de nécessité” (Jourde, *Empailler* 28). Più *tranchante*, allora, pare una distinzione tra le due modalità letterarie praticata relativamente al contesto in cui una data formulazione è inserita. Mentre il *nonsense* si mostra come un'impertinenza in aperta contraddizione con il senso, in modo più sottile, il *loufoque* “se produit dans le cadre conventionnel de l'apparition du sens, il ne la contredit pas de manière flagrante” (48).

Da un punto di vista macrostrutturale, tali leggere impertinenze implicano un principio di rottura rispetto all'unità di senso, oltre che all'attività del lettore, avvicinando la *loufoquerie* ai dispositivi afferenti alla *fantaisie*, tipica del *roman* cosiddetto *excentrique*. Così come nella *loufoquerie*, i mille stratagemmi orditi nel romanzo che si inserisce nella posterità di Sterne postulano, almeno in linea teorica, "l'irruption de l'hétérogène dans l'œuvre littéraire, qui s'ouvre à des corps étranges et étrangers" (Sangsue 24). A ben guardare, però, l'etica della rottura cui si richiama il romanzo eccentrico non è rispettata che superficialmente: ad incollare i cocci narrativi concorrono i continui richiami alla condizione della narrazione che, in quanto situazione della produzione del senso, rinvia indirettamente alla sovranità dell'"esprit créateur, qui s'affirme par-delà les hiérarchies et les contraintes esthétiques" (Jourde, *Empailler* 291). A dispetto della loro varietà, del resto, gli espedienti della *fantaisie* rivelano tutti una finalità digressiva, finendo per costituirsi come la norma del testo, per fissare la nuova velocità di crociera della lettura; considerata in un'ottica globale, la discontinuità espressa dagli espedienti del *roman excentrique* perde di intensità, si risolve, per fusione, in un fuoco di paglia.

Emerge, di contro, il carattere asistemático della *loufoquerie*, che fa dell'irriducibilità al contesto non solo una peculiarità, bensì una delle condizioni fondamentali della propria esistenza. Se tale modalità letteraria "rompt un enchaînement et se manifeste par rupture, comme un événement singulier" (Grojnowski 136), lo si deve alla sua intrinseca fragilità: "Le loufoque résiste mal à la systématisation." (Méaux 78). La medesima necessità di conservazione spiega perché il *loufoque* debba emergere incidentalmente, come "une apparition" (Jourde, *Empailler* 191), e, di conseguenza, perché il lettore vi riconosca le giubilanti "allures d'une trouvaille" (Méaux 79).

Come occorrenza leggera e in apparenza spontanea, in grado di suscitare una certa percezione di *déplacement* nel lettore, la *loufoquerie* pare connettersi in maniera piuttosto automatica ad alcune modalità comiche. Se la si trova però un po' dappertutto, "dans des textes qui paraissent fonctionner selon des recettes éprouvées du comique", ciò non significa che sia possibile associarla in maniera troppo compatta a certe forme: la *loufoquerie* si caratterizza piuttosto come una modalità infestante delle strutture codificate della comicità, da cui risulta "transporté[e] en contrebande" (Jourde, *Empailler* 24). Il suo carattere anarchico, infatti, le vieta di inserirsi in veri e propri sistemi, di partecipare attivamente, seppur nei

modi del riso, ad una qualche festa del senso. La *loufoquerie* in sé si distingue così dalle forme comiche basate sul *renversement* di un'opera preesistente, nella misura in cui si vuole priva di qualsivoglia intento *pastichant* o legato a ciò che Genette chiama *travestissement*.

In quest'ottica, sia la parodia che le modalità afferenti al *burlesque*, che “au sens stricte consiste pour l'essentiel dans une parodie en style bas” (Schoentjes 68), risultano troppo finalizzate alla sovversione di un modello, quindi bandite dall'orizzonte *loufoque*. Analogamente, “la loufoquerie ne se confond pas avec les jeux subversifs de la carnavalisation” (Mourey, *Ouvertures* 8), che Mikhail Bakhtin ha definito “le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal, et abstrait sur le plan matériel et corporel” (*Œuvre* 87): l'inversione delle scale di valore postula a sua volta un rovesciamento dell'ordine referenziale e, come tale, non rende la carnevizzazione dissimile dalle forme parodiche. La medesima qualità asistemica, invece, finisce per avvicinare il *loufoque* alle mostruosità del *grotesque*, “lieu des bigarrures”, “pot-pourri, [...] cabinet de curiosités étranges, hétéroclites et comiques” (Loicq 265). Del resto, come espressione di una comicità eccessiva, à la *lisière* del delirio, il *grotesque* sembra poter incarnare l'animale chimerico per antonomasia, lo stesso cui la derivazione etimologica di “loup-phoque” (Bessard-Banquy 149) fa apertamente riferimento.

Della ricchezza semantica del termine *loufoque*, inoltre, rende conto il lavoro di Pierre Jourde sulla categoria dell'incongruo. Lo studioso investe indirettamente la *loufoquerie* del valore *incongrus* di “rencontre sans accord”, di “une superposition intenable” (*Empailler* 30), per poi individuare tre linee guida, utili a orientarsi anche nel chiasso della rapsodia *loufoque*: “Rupture, rencontre hétéroclite, superflu.” (34).

Certo, benché la stratificazione semica sin qui individuata si traduca nell'impossibilità di sbilanciarsi in un giudizio che sancisca la prevalenza di un carattere sull'altro, i problemi maggiori riguardano la coerenza della lettura: tocca ad un lettore munito di pezzi difettosi, con infinita pazienza, il completamento del puzzle *loufoque*. Tornando a Chevillard, allora, si terrà in debita considerazione il ruolo del lettore, procedendo dall'osservazione degli effetti di gratuità a quelli scaturiti dalla comicità, fino ad arrivare alle ragioni che soggiacciono all'effetto straniante della sua opera: sarà possibile inscrivere la poetica chevillardiana nel solco della tradizione letteraria caratterizzata dal ricorso al *loufoque*.

Dovendo tentare di esprimere, in maniera efficace, la perplessità del lettore alle prese con i romanzi di Chevillard, forse converrebbe partire dalla celeberrima immagine utilizzata da Umberto Eco: “Se il testo è una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco, allora il testo altro non è che una macchina presupposizionale.” (24-25). Benché valida per qualsivoglia opera letteraria, la rappresentazione offerta da Eco necessita davvero di poche precisazioni per calzare perfettamente al caso in questione: si dirà allora che il testo di Chevillard è una macchina presupposizionale, giacché ha bisogno delle attualizzazioni del lettore per funzionare, ma anche che è una macchina rotta, prima ancora di risultare pigra. Troppo spesso, infatti, il lettore si trova di fronte a formulazioni che appaiono avulse dal contesto in cui si trovano inserite, nella misura in cui non concorrono a completarlo, rivelandosi globalmente prive di funzionalità. Se è vero che “le lecteur reste perplexe sur le statut et les intentions de ce qu’il lit” (Jourde, *Empailler* 23), ciò è dovuto alla fondamentale gratuità di queste parti di testo, che si presentano come il frutto casuale di altrettanti “choix dépourvus de nécessité, parmi une foule d’autres choix possibles” (51). Il lettore si trova così ad avere a che fare con parti incoerenti rispetto alla macchina testuale, che assume le sembianze di una vera e propria accozzaglia di pezzi inservibili.

Un tale effetto di incoerenza non potrebbe prodursi senza un diffuso indebolimento della coesione logica tra le parti. Al preciso intento di minimizzare i nessi che regolano le gerarchie esistenti tra i vari costrutti, infatti, si riconducono il ricorso esasperato alla paratassi e il sistematico impiego del presente indicativo. Ciò è evidente nel seguente passo tratto da *Un fantôme*:

Sa conscience et son corps ne coïncident pas, la première souffre et s’amuse, mais ce dernier s’ennuie, s’ennuie, s’accomplit chaque jour dans les mêmes gestes, refait chaque jour les mêmes promenades en boucle, il ne lui arrive rien, il vieillit dans ces fonctions, hors du temps. (Chevillard 55)

Come significativamente sottolineato dalla locuzione avverbiale conclusiva, nonché dalla messa in scena della tematica della monotonia, l’uso regolare del presente evacua del tutto la questione della *consecutio*, proiettando la narrazione in una dimensione atemporale. Secondo una consuetudine assai consolidata, si produce quindi un effetto di libera disar-

nicolazione sintattica che viene amplificato dalla cancellazione di qualsiasi rapporto di subordinazione esistente tra le proposizioni: l'enunciato si mostra come un informe accumulo di nove principali, in grado di assumere estensioni potenzialmente infinite.

La mancanza di necessità generalmente esibita nel testo raggiunge il parossismo quando prende le fattezze della parodia del discorso speculativo proprio della scienza, massima espressione della logica formale. Si pensi all'incipit di *Au plafond*, l'ottavo romanzo concepito da Chevillard; qui, partendo da una disquisizione che si vuole irrefutabile, la voce narrante giunge alla dimostrazione assurda dell'insensibilità dell'uomo moderno al colore grigio:

Les plus gros nuages sont gris, les plus hautes et vastes villes sont grises, l'éléphant, l'hippopotame, tous les pachydermes sont gris, on les voit de plus loin que le colibri ou le papillon excessivement colorés, or le préjugé demeure qui veut que le gris soit la plus mince manifestation du visible, ce qui se distingue à peine du rien ou s'en rapproche le plus, préjugé si tenace qu'il a d'ailleurs fini par aveugler pour de bon les populations: combien d'hommes et de femmes restent des jours, des mois, des années entières sans voir un éléphant, un hippopotame, comme si de telles bêtes énormes étaient bel et bien devenues imperceptibles pour eux? Aujourd'hui, la sensibilité au gris caractérise quelques rares esthètes qui ont des âmes de musiciens. (7)

Proprio mentre si apprezza il carattere ilare del brano, che poggia soprattutto sulla natura incompatibile dei dati messi in relazione, ci si accorge della sua "apparence raisonneuse" (Jourde, *Loufoque* 156); solo presentata nella veste logica di una concatenazione fondata su un presunto rapporto di causa ed effetto, del resto, la serie di fatti messa in scena risulta ancora legittimata, evitando di iscriversi apertamente nel *nonsense*. Qui – ormai è chiaro – Chevillard gioca a spacciare come prodotto della logica formale ciò che in realtà appartiene alla logica naturale, sconfinando nel campo della *ruse*, della retorica.

Da un punto di vista strettamente dialettico, infatti, Chevillard argomenta la propria tesi insistendo su alcune tautologie: egli finisce per mettere paradossalmente in dubbio l'identità di alcuni oggetti, nel momento stesso in cui ne specifica il colore; è il caso delle nubi, delle città, degli elefanti e degli ippopotami, animali di cui si precisa la ben nota appartenenza all'ordine dei pachidermi. Per di più, il labile legame tra queste prime asserzioni, che sono significativamente coordinate per asindeto, è

espletato dal solo colore grigio; da qui, si originano una serie di zeugmi semantici, capaci persino di unire sotto una comune egida cromatica il destino degli esseri più disparati, come pachidermi e farfalle. Ma è nel periodo conclusivo del passo che risiede l'argomento e il dispositivo più efficace per tentare di persuadere il lettore: a Chevillard basta prendere *au pied de la lettre* la frase fatta *les préjugés aveuglent les gens*. Secondo un modo di procedere assai diffuso, egli provvede alla risemantizzazione del lessicalizzato, dando luogo a un *déravage* linguistico che risulta tanto bizzarro quanto apparentemente razionale: proprio perché letteralmente acccati dai pregiudizi sull'inconsistenza del grigio, gli uomini non riuscirebbero a vedere gli animali macroscopici per antonomasia, gli elefanti, se non – suggerisce ironica la voce narrante – in alcune rare occasioni.

Pur senza prodursi in una conclamata deriva del senso, molto spesso Chevillard opera un sabotaggio della retorica classica: l'effetto è ancora più eclatante. Si prenda in considerazione, ad esempio, la metonimia indubitamente risolta dal narratore omodiegetico per ribadire di essere un soggetto sano di mente: "Toutes les antennes de mes sens sont à leur place." (Chevillard, *Au plafond* 9). Qui, la voce narrante non si limita all'espressione metonimica e appartenente alla lingua figurata, *avoir des antennes*, normalmente impiegata per sottolineare che si ha dell'intuito; al tempo stesso, non si accontenta della formula pressoché equivalente e altrettanto lessicalizzata di *avoir les sens à leur place*. Quasi non sapesse decidersi, l'io narrante arriva a saldare le due frasi in questione sciogliendo abusivamente la metonimia che prevede l'esplicitazione delle sole *antennes* in luogo della sensibilità; in questo modo, Chevillard costruisce la frase impossibile che mostra, nella sua natura ridondante e apparentemente sgraziata, il proprio margine di gratuità, come si conviene ad uno scrittore capace di usare la lingua per leccarsi le dita dei baffi.

Eludendo i dettami della logica formale tanto quanto i costrutti previsti dalla dialettica, nel suo complesso il testo non può che configurarsi come una miriade di frammenti tra loro incoerenti. Questa constatazione sembra suggerire l'esistenza di una diretta correlazione tra la globale indecidibilità della visione *loufoque* e la sostanziale brevità dei frammenti nei testi di Chevillard. Non è solo il riscontro di una certa propensione della *loufoquerie* per le forme brevi ad insinuare il sospetto che non si tratti di una coincidenza fortuita: "Le loufoque, visiblement, est séduit par l'exploration des genres brefs." (Vray 379). Proprio il riconoscimento di un'indubitabile tensione dell'opera di Chevillard verso il frammento lette-

rario, confermato dalla brevità dei romanzi e dal frequentissimo ricorso alle formule gnomiche, condurrebbe ad individuare nell'insufficienza di una parola ridotta ai minimi termini la ragione fondamentale dell'indeterminatezza del testo.

Tuttavia, come invita a fare lo stesso Eco quando specifica che "il testo è un meccanismo pigro e economico" (52), pare utile trasportare la questione sul piano dell'economia linguistica. Prendendo le movenze dai postulati di Ducrot, secondo il quale "il testo è intessuto di *non-detto*" (51), e poggiando sulle acquisizioni di Grice, che fissa le regole base della condivisione dell'informazione nella comunicazione, Eco stabilisce l'esistenza di una quota minima di attualizzazioni richieste dall'opera al lettore, perché questi la aiuti a funzionare. In questa nuova prospettiva, emerge il principio antieconomico che regola il malfunzionamento della macchina testuale chevillardiana: in quanto – come s'è detto – meccanismo rotto, il romanzo di Chevillard finisce spesso per esplicitare ciò che non serve, mentre tace quel che è necessario alla comprensione.

Ciò è comprovato nel corso della lettura di *Du h risson*, romanzo narrato in prima persona, dove il progetto autobiografico promesso dal protagonista-scrittore   impedito da "un h risson naif et globuleux" (Chevillard 9), un tanto fastidioso quanto improbabile riccio;   con l'aiuto di un espediente digressivo dichiarato, e anche minuziosamente descritto per oltre duecento pagine, che il narratore riesce a non raccontare pressoch  nulla della propria vita.

Solo alleggerito del peso della necessit , d'altra parte, il testo pu  riuscire, nei casi pi  estremi, a riempirsi di una serie di eventi preliminarmente o retrospettivamente esibiti in quanto ipotetici, concorrenziali al racconto vero e proprio, secondo una modalit  narrativa significativamente catalogata da Prince come "alternarr " (223). Emblematico a tal proposito   un brano tratto da *Palafox*, che muove da un fatto apparentemente incontrovertibile, il soffocamento dell'animale Palafox. A confermare questa impressione, del resto, contribuisce la speculazione di un'imprecisata voce narrante dal carattere onnisciente che, mentre formula ipotesi sulla dinamica dell'incidente, sembra offrire al lettore una vera e propria analessi in grado di aiutarlo a ricostruire l'accaduto; Palafox si sarebbe strangolato girando attorno al palo a cui si trovava legato:

Palafox à demi étranglé g t sur le flanc [...]. Après avoir en vain tiré sur sa longe, il se sera mis à brouter sans appétit, plutôt pour passer le temps, sinon pourquoi

dans le sens des aiguilles d'une montre? La corde s'enroulait autour du pieu, à chaque nouveau tour le rayon d'action de Palafox se réduisait et bientôt [...] la pauvre bête tomba sur les genoux et de là sur le flanc, à demi étranglée. Bien sûr, il lui aurait suffi de faire machine en arrière, de tourner cette fois dans le sens inverse des aiguilles d'une montre pour recouvrer l'aisance de naguère. Mais Palafox n'en est pas là. Il n'a qu'une connaissance approximative du cadre spatio-temporel dans lequel il évolue [...]. Maureen le détache, lui verse ses cacahuètes dans une soucoupe. Palafox cabriole, se roule aux pieds d'Olympie. (Chevillard 103-104)

Ma è proprio la frase conclusiva della speculazione – la quarta frase dell'estratto – a gettare un'ombra sull'intero passo, allorché suggerisce che l'animale avrebbe potuto anche fare marcia indietro, iniziando a girare in senso opposto, quello antiorario. Non è un caso fortuito se la precisazione sul senso di rotazione di Palafox dà luogo all'ipertrofica immagine delle lancette di un orologio: essa non si riferisce tanto all'animale quanto all'omonimo testo, di cui esplicita la logica narrativa. Solo dopo aver postulato un'inversione dello spazio-tempo nel narrato, il lettore comprende il significato delle frasi successive, che, come indica la congiunzione avversativa, negano retrospettivamente quella iniziale: Palafox non si è mai trovato a terra agonizzante, giacché gode di ottima salute, intento com'è a giocare con Olympie, e Maureen aveva provveduto a liberarlo.

Scavando nel solco dell'ironia rivolta contro il lettore, si può allora cercare una prima spiegazione alla complessiva indeterminatezza della visione chevillardiana. L'incoerenza del testo non è imputabile ad un'insufficienza di ordine quantitativo dell'espressione, ma pare piuttosto sintomatica di una fondamentale inefficacia; di conseguenza, la parola esibita dal testo di Chevillard assume i connotati di una parola esitante, balbuziente, mancata rispetto al proprio oggetto.

Non è sorprendente che la presentazione di una parola mancata, intesa come espressione di un tentativo fallito, produca un certo effetto comico. Tale fenomeno trova una spiegazione preliminare nella teoria di Bergson, che individua nel riso il segno del riconoscimento di un processo di reificazione dell'individuo: l'ilarità scaturirebbe dalla messa in scena di un soggetto succube di un sistema funzionante per meccanizzazione, pertanto privato di quella libertà che fa di lui un soggetto *à part entière*. A tal proposito, particolarmente eloquente è il brano tratto da *La Nébuleuse du Crabe* riferito alle peripezie di M. Crab:

Hier, Crab a eu du mal au ventre toute la journée, des crampes à l'estomac. Cela faisait longtemps qu'il n'avait pas eu mal au ventre [...]. Alors évidemment, il fallait bien qu'un jour ou l'autre, de nouveau, il ait mal au ventre [...]. Ce matin Crab n'éprouve aucune douleur, mais son réveil en panne n'a pas sonné. Cela faisait longtemps que le réveil de Crab n'était pas tombé en panne. Alors évidemment il fallait bien qu'un jour ou l'autre, de nouveau, il tombe en panne [...]. (Chevillard 46-47)

Non senza aver provocato il riso del lettore, il povero Crab si rivela essere la vittima designata di tutta una serie di infausti eventi, posti secondo un *climax* di crescente gravità. Del resto, è la natura inconsistente di tale determinismo, sottolineata ironicamente dalla rigorosa simmetria dei costrutti sintattici, a costituire il fulcro comico del passo. Certo, come mostra questo stesso estratto, la meccanizzazione artefice del mondo alla rovescia di Crab esula dai procedimenti propriamente *loufoques*, rivelandosi più connessa con il *renversement* già osservato in merito alle forme parodiche: in quanto tentativo non riuscito, espressione di impotenza, la *réification* postula il successo e la libertà del soggetto tanto quanto “le raté du moteur suppose le moteur, [...] son bon fonctionnement” (Jourde, *Empailler* 21).

Di estrazione leggermente diversa si rivelano alcuni divertenti *calembours*, che, per il richiamo fonico installato tra le parole, si configurano come casi di meccanizzazione applicata al linguaggio. Mentre mostrano gli effetti del determinismo di Bergson sull'impotenza del soggetto parlante, tali costrutti hanno anche il merito di mettere direttamente in scena l'essenza della comicità *loufoque*, in quanto modalità di cortocircuitare la macchina linguistica. Ciò è illustrato da un brano tratto da *Le Vaillant petit tailleur*, dove l'interminabile proliferazione dei participi presenti appare finalizzata a sottolineare il carattere smisurato della devastazione perpetrata dai due giganti antagonisti del sarto:

Deux géants [...] désolent le pays, volant, violant, vitriolant, grillant, [...] rackettant, salissant, fumant, grimaçant, fracturant, lacérant, tordant, brisant, [...] prostituant, pigeonnant, avilissant, vandalisant, ruant, obstruant, inondant, pinçant, ravaageant. (Chevillard 117-118)

Come dimostra il medesimo brano, però, è alla riserva di gratuità di alcuni giochi di parole che si deve guardare per ritrovare il carattere distin-

tivo della comicità *loufoque*. Da un punto di vista semantico, infatti, alcuni participi presenti, come ad esempio *fumant* e *grimaçant*, si rivelano di certo marginali, quando non estranei, rispetto alla dominante semica della gigantesca devastazione, non trovando, in quella posizione, alcuna giustificazione diversa dalla loro mera forma participiale. Posto in questa prospettiva, diviene immediatamente comprensibile il celebre aforisma di Bobby Lapointe, secondo il quale “ce qui fait rire, ce sont les mauvais calembours” (Jourde, *Empailler* 21): solo nella sua forma mancata e quindi ingiustificata, in quanto espressione di un meccanismo linguistico inceppato, il gioco di parole offre la possibilità di avvicinare la comicità del testo *loufoque* di Chevillard.

A tal scopo, pare ora opportuno tradurre la questione nei termini economici di spesa, seguendo alcuni dei dettami della teoria del riso elaborata da Freud in *Il Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Mentre afferma che “ridiamo di un dispendio eccessivo” (169), il padre della psicoanalisi sostiene che il vero oggetto del riso sia da ricercarsi nello scarto tra la necessità di un gesto e la sua effettiva estensione: la gesticolazione che eccede la misura richiesta dalla sua effettiva necessità si qualifica come goffa, determinando un effetto comico. In questa accezione di eccedenza rispetto al senso, del resto, la comicità distingue i testi in questione dalle forme caricaturali. “L'excès caricatural ne laisse pas de déchets, mais gonfle le significatif” (Jourde, *Empailler* 33), per meglio sottolineare il senso; al contrario, l'espressione comica di Chevillard prende, persino nelle formulazioni più sintetiche, le ingombranti sembianze di una parola di troppo, detta per niente.

In questa nuova prospettiva, è possibile osservare la presenza di un disegno in grado di collegare molti dei motivi messi in campo, fino ad ora non classificabili; nella veste comune di dispositivi sorprendentemente sofisticati in rapporto alla loro funzione, si notano diverse declinazioni della tematizzazione dell'inutilità. Si pensi all'invenzione dei macchinari più complessi e dalla dubbia funzionalità che vengono spesso portati sulla scena da Chevillard. Questo è il caso della “machine à broyer du noir” (*La Nébuleuse* 21) faticosamente ideata da Crab, non prima di riscontrare che questa aveva già trovato una perfetta realizzazione nella macchina da scrivere. Nello stesso quadro si iscrive lo sperpero di risorse umane connesso alle numerose *gags* di stampo clownesco disseminate nei romanzi, in cui le immotivate gesticolazioni degli attanti occupano un ruolo centrale a

livello narrativo. L'esempio più eclatante è costituito da *Le Caoutchouc décidément*, il cui protagonista, Furne, spende l'esistenza accumulando vecchi pneumatici.

Nel ricordare scenari dalle tinte beckettiane, quindi, la comicità del superfluo messa in campo da Chevillard pare accostarsi alle problematiche dell'*humour noir*. Ponendosi come obiettivo il "senso dell'inutilità teatrale del tutto" (Angeli 11), del resto, il riso codificato da Breton attorno al 1936 si candida automaticamente al ruolo di perfetto antecedente. Se considerato invece nell'inquietante veste di "universo di orrori e minacce che si rovesciano in piacere e divertimento" (13), segno del passaggio dal dolore al piacere osservato in termini psichici da Freud, l'*humour noir* mostra la sua peculiarità. All'urgenza di sottolineare il rapporto di filiazione tra le due comicità, ma soprattutto di definire la leggerezza distintiva della parola *loufoque*, "visant le vide du monde" (Mourey, *Bêtes* 22), si deve l'espressione elaborata da Tournier di "humour blanc" (191). È allora nel tentativo di dire il vuoto, il margine di insignificanza del nostro mondo, che si intravede il primo obiettivo della comica parola *en trop* di Chevillard.

Certo, "emporté[e] par l'ivresse et la joliesse du tourbillon lexical" (Rabadi 112), la parola finisce letteralmente per girare a vuoto e perdere la presa sulle cose. A dispetto della sua endemica leggerezza, infatti, la lingua è confrontata direttamente con il peso delle cose brute, se è vero che queste non sono amalgamate, ma trasportate integre nell'impasto verbale. Questa è l'altra faccia della stessa medaglia, che oppone alla perturbazione logico-retorica, osservata come sintomo di inefficacia linguistica, il ricorso insaziabile agli oggetti. Del resto, mentre da un punto di vista quasi compensatorio conferisce un globale effetto di "hyperréel illogique" (Jourde, *Empailler* 60) alla finzione, il contatto con la materia investe l'oggetto testuale di un'aura di giubilante euforia, che solo l'esperienza diretta del mondo può dare: in questo senso, il carattere materiale della finzione contribuisce a dar corpo alla sua comicità. Proprio alla simbiosi con gli oggetti sostanziali il testo deve l'appellativo di "fiction concrète" (213), dove il richiamo alla durezza della materia aiuta a sciogliere, almeno in parte, l'enigma della sua proverbiale refrattarietà rispetto ai tentativi definitivi della critica.

La fame di concretezza esibita dal testo ha la sua perfetta incarnazione nel cucinare, che vi figura in quanto attività per antonomasia della manipolazione delle sostanze. L'attenzione garantita dal motivo gastrono-

mico alla materia, con particolare riguardo alle qualità, alle quantità e alle modalità di trasformazione degli elementi, risulta tanto più acuta quanto più la ricetta in questione si dimostra inattesa. Ancor più dell'ordine alfabetico di un'enciclopedia, del resto, la ricetta, intesa come elenco fatrastico, permette di portare sulla scena gli ingredienti più disparati, che vengono liberamente accostati, dando vita al più variegato degli impasti.

Si prenda, ad esempio, una delle dodici ricette consigliate da Mme Fontechevide ad Algernon per cucinare Palafox, il protagonista proteiforme ed eponimo del terzo romanzo di Chevillard. Qui, Palafox, da animale chimerico quale è, si impone da solo come emblema dell'insieme eteocrito, venendo inizialmente descritto con gran dovizia di particolari nelle sue singole parti; in seguito, esso è lavorato insieme agli alimenti più disparati, fino al momento dell'impattamento, dove – non senza suscitare una certa ilarità – è accompagnato da un'ordinaria purea di pomodoro:

Plumez Palafox pendant qu'il est encore tiède [...]. Coupez nageoires et queue [...]. Enlevez la vessie natatoire [...] en prenant garde de ne pas crever la poche à fiel [...]. Puis désossez, parez, farcissez de pain aillé, arrosez de saindoux, et braisez [...]. Lorsque Palafox aura perdu sa coloration rouge, salez, saupoudrez de farine. Mouillez de vin blanc et de bouillon, autant de cidre, relevez avec thym, raifort, épices, poivre moulu et une pointe de cayenne. Comptez une heure trente de cuisson [...] et envoyez à table avec une purée de tomates. (151)

Non meno sostanziale appare il valore implicitamente veicolato dal carattere alimentare della ricetta. In quanto attività che prelude all'ingestione, all'assimilazione di sostanze estranee, la cucina assume un significato gnoseologico. Considerata unitamente al ricorso frequente allo scatologico, del resto, l'allusione al divorare completa il quadro rabelaisiano del *grand gosier avaleur*, il modello archetipico della ricerca epistemologica, dove la conoscenza del mondo si unisce alla gioia di vivere: "Un rire peut naître de ces manipulations verbales, qui tient de la jouissance procurée par la dévoration – car jouer avec les mots, c'est se mettre les choses dans la bouche." (Jourde, *Empailler* 25). Si pensi alle proporzioni pantagrueliche dell'abbuffata con cui si concludono i festeggiamenti per le imprese del piccolo sarto in *Le Vaillant petit tailleur*:

On ne prend plus la peine de coucher les bêtes dans les plats. On les empoigne avec le feu qui les cuit. Les grives, les cailles, les bécasses, les pigeons sont engloutis entiers, avec la tête et les os, avec le ciel. On a une canine encore en guise

de lulette. On se tape sur la panse en grondant de plaisir. Puis dans le dos pour expectorer une arête centrale d'esturgeon. (Chevillard 247-248)

Come dimostra lo stesso esempio, però, è in una prospettiva più residuale che materiale che si deve intendere l'epistemologia a metà messa in scena dalla cucina *loufoque* di Chevillard: essa finisce per esibire agli occhi del lettore una *dévoration non consommable*, tanto eccessiva quanto impossibile. È proprio nel tono iperbolico della descrizione che risiedono le tracce, non solo dell'ironia dell'autore, ma anche del duplice movimento che caratterizza il malandato stomaco dell'opera chevillardiana: al sussulto volitivo del testo, che mette in scena l'ingurgitamento frenetico e avido delle sostanze, si contrappone inmancabilmente la strenua resistenza delle stesse, troppo calde, troppo integre, troppo grandi, troppo dure per venire assimilate; in tal senso, si deve intendere l'immagine conclusiva del brano, che accosta il piacere del mangiare all'espettorazione della lisca centrale di uno storione. Proprio l'andamento a singhiozzo del particolare "moteur à explosion" della ricerca gnoseologica presentata nel testo, che procede per fasi di "rejet, expulsion, et en même temps consommation" (Jourde, *Empailler* 25), suscita un riso strozzato nel lettore.

Fuor di metafora, infatti, è possibile individuare nella controversa dinamica del riso *loufoque* il segnale di una questione ben più seria, legata all'identità. Come si evince dalla teoria formulata da Chesterton in *Tales of the Long Bow*, il riso scaturisce dall'atto linguistico emanato da un soggetto che tenta di operare una riduzione dell'estraneità avvertita come tale in seno all'oggetto di cui ride. Benché postuli il riconoscimento di un'estraneità, conferma l'antropologo, l'attività del riso non sarebbe esercitabile da un individuo che non avesse rapporti con il bersaglio del proprio riso. Seguendo la sua fondamentale condizione di *mise en place*, la "référence au vécu", per cui "le rire concerne en effet une expérience partagée dans le vécu qu'il convoque" (Sardoulet 304), il riso rivela il paradosso su cui si fonda, un'identità posta alla base della differenza.

Se trasportato sul piano dell'interrogazione ontologica, tale paradosso può sperare di essere, almeno in parte, risolto. È in nome di un atteggiamento essenzialmente nichilista che Chevillard si confronta con le sostanze di cui riempie di continuo il testo. Nel tentativo di decontestualizzarle, privandole completamente della rete di rapporti e significati assunti nel nostro mondo, l'autore mette le cose in connessione diretta con il nulla: "Les fantômes n'existent pas. Il n'y en a pas, il n'y en a jamais eu.

C'est d'ailleurs ce qui rend leurs apparitions si effrayantes." (*L'Autofictif* 20). Una volta postulato nella forma di un'equivalenza, per cui una cosa è nulla e nulla è qualcosa, tale illogismo di partenza dà il via ad una serie illimitata di possibilità.

Solo procedendo da un'assenza di necessità, del resto, le cose proiettate nel testo si prestano alle più disparate ed inattese combinazioni: "La tortue retournée court sur la face cachée de la lune." (Chevillard, *L'Œuvre* 85). Come mostra l'esempio, in cui la luna piena si trasforma nella parte inferiore del carapace di una tartaruga, nell'universo chevillardiano ogni cosa è potenzialmente in grado di diventare qualsiasi altra cosa: da questo principio positivo emerge l'infinita riserva di creatività del testo. Pur foriera di un intento ludico, allora, tale scrittura ha il merito di farci vedere un mondo diverso, producendosi in una "interrogation perpetuelle des choses", una "interrogation impossible hors des mots" (Bessard-Banquy 153). Se si considera anche quest'alta finalità palesata dell'opera, tesa ad un'esplorazione semantica del mondo, si capisce meglio la perplessità provata dal lettore di fronte alla sua comicità *interlope*, capace di suscitare ora una *franche rigolade* ora un'inesprimibile stupore.

D'altra parte, interrogarsi sul significato intrinseco della realtà si rivela un'operazione alquanto seria, giacché presume una profonda messa in crisi del rassicurante ordine su cui si fondano le nostre certezze. In questo quadro straniante si inscrivono le visioni di un mondo privato di necessità, dove persino la scansione cronologica è elusa:

Je dois impérativement téléphoner, dit un jour Alexander Graham Bell en repoussant son assiette, et devant les convives stupéfaits, il se mit à tracer fiévreusement sur la nappe les plans d'un appareil étrange: le téléphone était né. (Chevillard, *Le Caoutchouc* 112)

Come suggerisce questa raffigurazione paradossale della realtà restituita dal testo, il mettere in dubbio l'ordine costitutivo del reale implica un'incertezza di fondo riferita al senso della Storia. Proprio dall'urgenza del testo di interrogarsi sulla direzione percorsa dalla Storia, sulla necessità delle sue presunte origini, nascono le visioni alternative di Chevillard. Non senza una gran dose di autoironia, l'autore affida a Bell la postura del creatore, l'essere per cui le cose sarebbero già nominate prima ancora di esistere. In questo modo, come fa notare Jourde, si individua nel linguaggio, qui simboleggiato dall'invenzione dello strumento di "déperdition de

la parole” (*L'Œuvre* 280) per antonomasia, il luogo dell'*avant big bang*, il vero punto zero della Storia, in cui si assiste all'incontro primordiale: quello tra parole e cose.

Ma questo stesso brano si rivela doppiamente significativo. Ad uno sguardo più attento, infatti, esso si mostra come un'allusione sorprendentemente precisa a un passo tratto da una ricerca sulla logica modale condotta alla fine degli anni Sessanta, *An Introduction to Modal Logic*. Qui, in particolare, gli studiosi Hughes e Cresswell portano l'esempio della creazione del telefono per mettere l'accento su una questione basilare della teoria dei mondi possibili, ovvero quello della concepibilità di altri mondi dal punto di vista del nostro:

But this stronger sense of conceivable, although it makes accessibility transitive, does not make it symmetrical. For example, we can conceive of a world without telephones [...]. But if there had been no telephones, it might surely have been the case that in such a world no one would know what a telephone was, and so no one could conceive of a world (such as ours) in which there are telephones; the telephoneless world would be accessible to ours but ours would not be accessible to it. (78)

La centralità del brano a cui Chevillard sceglie di richiamarsi è del resto certificata da Eco, che se ne serve a sua volta, dieci anni più tardi degli studiosi, per fondare il suo approccio costruttivistico ai mondi possibili. Nel commento al passo in questione, il semiologo osserva la “necessità metodologica di trattare il mondo reale come un costruito culturale” (132): “se vogliamo parlare di stati di cose alternativi (o mondi culturali) bisogna avere il coraggio [...] di ridurre il mondo di riferimento alla loro misura.” (134).

Proprio su questa consapevolezza, allora, si fonda la saldezza dei mondi possibili concepiti da Chevillard; in quest'ottica, non deve sorprendere che la straordinaria originalità delle sue visioni vada di pari passo con la loro solidità: quest'ultima si costruisce direttamente sulla messa in discussione del mondo di riferimento, quello che chiamiamo mondo reale. D'altra parte, se tutte le finzioni di Chevillard sono calate in atmosfere atemporali e dedicano – come si è notato negli estratti già citati – tanta attenzione al mondo fantasioso degli animali, lo si deve alla natura marcatamente antiprogredista dell'immaginario dell'autore, profondamente immerso nell'antichità dell'infanzia.

Ciononostante, i testi di Chevillard sono creazioni tutt'altro che *naïves*. Basta osservare i romanzi in filigrana, alla luce del fenomeno dell'in-

tertestualità, per notare che essi sono frutto di un'insospettabile erudizione, e l'estratto da poco citato in fondo lo dimostra. Ma è il caso anche del fugace riferimento della voce narrante alla triste condizione in cui versano gli artisti dell'isola di Choir, nella finzione eponima. Tale riferimento pare trovare giustificazione persino al di fuori del quadro antiutopico dipinto nel romanzo, dato che funge da perfetta dichiarazione di poetica: "Nos artistes honnis et détestés se cachent, ils œuvrent sinistrement au fond des puits, nous ne voulons pas d'eux à la surface." (13). Infatti, dietro a questa breve descrizione, che designa una condizione di esilio forzato, si intravede un richiamo tanto preciso quanto ironico alla concezione strettamente mimetica del linguaggio auspicata da Platone. È riportando alla mente del lettore avveduto il celebre passo de *La Repubblica*, in cui l'autore greco esclude dalla propria città ideale i poeti, tacciati di tradire la realtà, che Chevillard arriva a sancire la finalità poetica della propria arte: "E un uomo dottamente capace di tramutarsi in tutte guise e di imitare ogni cosa, ove giungesse alla nostra città con l'intento di farci mostra della sua poesia, noi [...] gli diremmo che nella nostra città né esiste né è lecito esista un uomo simile, e lo rispediremmo in un'altra città." (1.3: 94-95).

Non meno significativo è il rimando intertestuale che si cela dietro a un estratto de *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* sotto riportato. Si tratta di una delle *notices* che accompagnano le opere letterarie di Thomas Pilaster, l'autore inventato da Chevillard e oggetto delle attenzioni di un malevolo critico letterario, Antoine Marson: anche in questa occasione, egli si dimostra più intenzionato a denigrare Pilaster che a redigere una recensione in piena regola. Del resto, la sola menzione di un libro che l'autore stesso avrebbe rinnegato, tentando di distruggerne tutte le copie, mostra inequivocabilmente il vero fine di Marson. Nella fattispecie, non è un caso se il giudizio sull' *Étude de babouche pour la mort de Sardanapale* ha il sapore di una totale stroncatura, né potrebbe essere altrimenti, visto che è presentato come un'insignificante storia sulle pantofole:

#### NOTICE

On oublie trop souvent que le troisième livre de Thomas Pilaster, *Étude de babouche pour la mort de Sardanapale* (1959), prétentieuse méditation poétique [...] dans laquelle, entre autres innombrables audaces de la même encre, la sandale d'Empédocle et la pantoufle de Cendrillon se rencontrent et... conversent! – livre renié par son auteur qui fit rechercher et pilonner la quasi-totalité des exemplaires [...]. (57)

Tuttavia, è proprio leggendo fra le righe, ovvero lasciando dialogare la babbuccia di Chevillard con altre pantofole illustri della letteratura, che essa cessa di apparire come un oggetto del tutto anodino. Scavando nell'intertestualità riservata alle pantofole, ci si imbatte in un'opera di Nodier che si palesa subito come il perfetto prototesto del passo chevillardiano, *Le Roi de Bohême et ses sept châteaux*. Si pensi a un brano in particolare, dove si vedono i protagonisti parlare di un testo andato bruciato, *L'Éloge d'une maîtresse pantoufle*: basta il titolo di questo presunto racconto nel racconto a dare la misura dell'inconsistenza del geniale testo di Nodier. A Chevillard, quindi, è sufficiente parlare di un'opera ormai introvabile e intitolata *Étude de babouche pour la mort de Sardanapale* per iscriversi nella posterità di uno dei massimi esponenti della letteratura *loufoque*, che fa dell'effetto di gratuità una questione fondante:

Il est trop vrai que *L'Éloge d'une maîtresse pantoufle* qui aurait été scellé un jour dans le piédestal de ma statue littéraire – je n'ai pas renoncé aux autres – a disparu dans un incendie partiel et borné, mais dont le résultat fait frémir [...]. Du seul livre essentiel de notre temps [...] il ne me reste exactement parlant que vingt-deux petits fragments brûlés par les bords. (85)

Ma il valore intrinseco di questa allusione chevillardiana si rivela anche maggiore, nella misura in cui il testo di Nodier si costruisce a sua volta su un altro testo. Si tratta del *Pantagruel* di Rabelais per cui, come ha ampiamente dimostrato un recente studio, “cette drôle de savate constitue de fait [...] un motif récurrent de polysémie salace et moqueuse” (Kammerer 348): non solo “au détour de quelque allusion bien sentie, elle devient l'apanage sexuel féminin”, ma finisce anche per evocare “l'attribut essentiel de l'autorité papale” (348).

Certo, è chiaro che per l'autore ottocentesco la pantofola non possa rappresentare l'oggetto farsesco utilizzato a suo tempo da Rabelais per ironizzare sulla chiesa di Roma; Nodier, che pure attinge alla vena del *rieur grivois* per antonomasia, si serve della pantofola unicamente nella menzione de *L'Éloge d'une maîtresse pantoufle*, – lo si ricorda – “à peine encore un titre de livre” (Kammerer 359). Così facendo, Nodier mira a suscitare “le rire fantastique du rêveur qui, ne croyant pas à la plénitude du monde rabelaisien, évide ses pantoufles pour n'en laisser qu'une enveloppe qui résonne d'un rire étrange” (357), un riso *creux*. In questa operazione dissacrante, di svuotamento del procedimento tradizionalmente pre-

posto alla connotazione, si deve intendere il senso più profondo del rimando messo in atto da Chevillard: in mano a lui, la pantofola diviene metametonimica, rinviando al fenomeno stesso dell'allusione letteraria.

Tornando al passo di Chevillard, quindi, si possono isolare i due principi generali che regolano il meccanismo dell'intertestualità nel suo romanzo *loufoque*. Da una parte, come mostra il richiamo all'opera di Nodier – ma anche a quelle di Cresswell, Eco e Platone –, il testo tende a criptare i riferimenti intertestuali più importanti, lasciando che sia il lettore ad individuarli da solo. D'altra parte, lo stesso testo rende espliciti i rinvii più inani, dimostrando di sapersi servire persino dell'allusione letteraria come di un procedimento ludico al pari degli altri, al fine di indurre ipotesi di lettura fuorvianti. Anche in questo modo si spiega la qualifica di "dérivoire savant" (Piégay-Gros 86) attribuita a Chevillard. Basti pensare alle menzioni di Empedocle e Cenerentola; se anche contribuiscono a rafforzare il sentimento di gratuità del testo, facendo appello alle scarpe e alla scarpetta abbandonate rispettivamente ai bordi del cratere dell'Etna e sulle scalinate che portano alla magica sala da ballo, esse sono chiamate in causa soprattutto per distogliere il lettore dal riferimento a Nodier: ecco perché l'autore di *Minuit* si premura di nascondere sotto un mucchio informe di opere, *entre autres innombrables audaces de la même encre*. Si individua, allora, il bersaglio ultimo dell'ironia in chi credesse di servirsi della propria erudizione come del solo strumento affidabile per decifrare i romanzi: Chevillard non fa sconti a nessuno, tanto meno al suo lettore più *avisé*.

Fin dalle prime battute, la lente sfaccettata della modalità *loufoque*, considerata nella sua duplice accezione di *folie douce*, pare utile a cogliere la complessità intrinseca del caleidoscopico romanzo di Chevillard. L'intensa perturbazione dei costrutti riscontrata a livello logico e retorico conferma l'impressione globale di una visione altamente frammentaria e in fin dei conti impalpabile. Se si trasferisce la questione dell'insufficienza quantitativa della rappresentazione sul piano dell'economia linguistica, però, il testo finisce per rivelare una sostanziale inefficacia. Non senza suscitare un certo effetto comico, la parola chevillardiana assume le sembianze di una lingua balbettante, di una gesticolazione votata a dire solo il superfluo. Proprio alcune implicazioni legate alla sua particolare comicità fanno emergere un obiettivo minimo della narrazione, che mira a raccontare i margini di insignificanza, i *petits riens* costitutivi del nostro mondo. Alla sostanziale inconsistenza dell'impasto verbale, tuttavia, fa da contraltare l'elevatissimo tenore di concretezza degli oggetti letteralmente tra-

sportati nella finzione dalle tematiche di riferimento. Presentata sotto le spoglie di un nutrimento immangiabile, del resto, l'ambizione gnoseologica messa in scena rivela presto la sua natura auto contraddittoria. In un'ottica meno raggiante, allora, il testo offre una lettura esistenziale della dimensione extra finzionale, di cui mette in evidenza la mancanza di necessità. Tale indagine ontologica, che nel momento più propositivo assume i tratti di un'esplorazione semantica, viene portata al proprio parossismo, fissando nel linguaggio il luogo della vera origine del mondo. In tal senso, non deve stupire che le visioni di Chevillard, per strambe che possano risultare, siano altresì caratterizzate da un'estrema solidità.

Quale che sia la *nuance* da privilegiare, per il carattere fondamentale ibrido, di modalità *en relation*, la *loufoquerie* ben si presta a tentare di descrivere il mondo dell'*entre-deux* chevillardiano, quel territorio franco, di frontiera, in cui si incontrano comicità e follia, essere e non essere, cose e parole. Questa fuggevolezza endemica dei testi si ripercuote persino sul lettore più preparato: da un lato, egli è costretto a faticare enormemente per riuscire a reperire i riferimenti intertestuali fondanti, come quelli in grado di inscrivere ufficialmente le finzioni nella tradizione *loufoque*; dall'altro, deve riconoscere le trappole tese dall'autore, evitando di prendere troppo seriamente in considerazione i rinvii esplicitati dal testo. Proprio per mettere in luce il paradosso fondamentale del romanzo *loufoque* ordito da Chevillard, senza dimenticare l'immagine originariamente coniata da Eco, pare utile definirlo come una macchina presupposizionale estremamente sofisticata, ma anche scassata, giacché necessita del continuo intervento del lettore per potere sperare di funzionare.



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Angeli, Giovanna. *Surrealismo e umorismo nero*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- Bakhtine, Mikhail. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Benayoun, Robert. *Les Dingues du nonsense*. Balland: Point virgule, 1984.
- Bessard-Banquy, Olivier. "La Rhétorique du loufoque". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 149-154.
- Chevillard, Éric. *Au plafond*. Paris: Minuit, 1997.
- . *Choir*. Paris: Minuit, 2010.
- . *Du hérisson*. Paris: Minuit, 2002.
- . *La Nébuleuse du Crabe*. Paris: Minuit, 1993.
- . *L'Autofictif voit une loutre*. Talence: L'Arbre vengeur, 2010.
- . *Le Caoutchouc décidément*. Paris: Minuit, 1992.
- . *Le Vaillant petit tailleur*. Paris: Minuit, 2003.
- . *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris: Minuit, 1999.
- . *Palafox*. Paris: Minuit, 1990.
- . *Un fantôme*. Paris: Minuit, 1995.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- Freud, Sigmund. "Il Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio". In Freud, Sigmund. *Opere 1905-1908. Il Motto di spirito e altri scritti*, edizione diretta da C. L. Musatti. Torino: Boringhieri, 1972, 7-211.
- Grojnowski, Daniel. "Une poétique de l'incongru". *Révue d'Esthétique* 38 (2001): 129-138.
- Hughes, George Edward. Cresswell, Maxwell John. *An Introduction to Modal Logic*. London: Methuen, 1968.
- Jourde, Pierre. *Empailler le toréador*. Paris: José Corti, 1999.
- . "Le Loufoque comme exercice d'épuisement". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 155-166.
- . "L'Œuvre anthume de Éric Chevillard". *Critique* 622 (1999): 265-281.

- Kammerer, Elsa. "Histoires de pantoufles". In AA.VV.. *Rire à la Renaissance*. Genève: Droz, 2010, 347-363.
- Lecerclé, Jean-Jacques. "Phoque et loufoque". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 167-176.
- Loicq, Aline. "Grotesque". In AA. VV.. *Dictionnaire du littéraire*, publié sous la direction de Aron Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. Paris: Presses Universitaires de France, 2004, 265-266.
- Méaux, Danièle. "L'Illusionniste, le diable et le bricoleur". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 69-79.
- Mourey, Jean-Pierre. "Bêtes, machines et dispositifs insolites". In AA.VV. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 13-23.
- . "Ouvertures". In AA. VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 7-9.
- Nodier, Charles. *Histoire du Roi de Bohême et ses sept châteaux*. Paris: Delangle, 1830.
- Piégay-Gros, Nathalie. *L'Érudition imaginaire*. Genève: Droz, 2009.
- Platone. *La Repubblica*. Milano: Rizzoli, 1981.
- Prince, Gerald. "L'Alternarré". *Strumenti Critici* 4. 2 (1989): 223-231.
- Rabadi, Isabelle. "Palafox & Cie: l'animal dans l'écriture romanesque d'Éric Chevillard". In AA. VV.. *Écrire l'animal aujourd'hui*, études réunies par Lucile Desblache. Rennes: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, 103-112.
- Sangsue, Daniel. *Le Récit excentrique*. Paris: José Corti, 1987.
- Sardoulet, Pierre. "Le Loufoque de contenu". In AA.VV. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 289-307.
- Schoentjes, Pierre. "Burlesque". In AA. VV.. *Dictionnaire du littéraire*, publié sous la direction de Aron Paul, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. Paris: Presses Universitaires de France, 2004, 68-69.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1990.
- Tournier, Michel. *Le Vent paraquet*. Paris: Gallimard, 1977.
- Turin, Gaspard. "Toussaint, Echenoz, Chevillard: le cliché comme forme d'engagement littéraire". *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes* 52 (2006): 73-96.
- Vray, Jean-Bernard. "Le Fourneau incandescent de la cuisine loufoque". In AA.VV.. *Figures du Loufoque au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 363-380.



# La chambre noire du voyageur

---

*Geneviève Henrot Sostero*

---

*Università di Padova*

## *La notion de voyage dans la Recherche*

Quand ils pensent à l'univers de la *Recherche* et à la vie quotidienne de son protagoniste, les lecteurs n'ont pas d'abord à l'esprit l'image d'un voyageur. Le personnage central, celui qui dit "je", dans son enfance comme dans sa vie d'adulte, nous laisse le souvenir d'un grand sédentaire: dans le film intérieur que notre imagination se confectionne au fil de la lecture, on le voit avec les yeux de l'esprit assis des dimanches entiers à lire dans la guérite au fond du jardin de Combray, en paisible promenade familiale dans sa campagne native, en visite rituelle dans les salons de sa capitale ou couché des jours et des nuits dans son lit douillet comme un nid d'oiseau. On se souvient bien qu'il rend longuement visite à un ami dans la ville de garnison appelée Doncières, ou qu'il passe de longs étés en Normandie; mais ce type de changement de cadre quotidien répond, bien plus qu'à celles du voyage-éclair que nous vivons aujourd'hui, aux conditions de la *villégiature* telle qu'on la goûtait autrefois, où ce qui gratifie les racines de l'être sédentaire, c'est le "témoignage que pendant un certain temps cette demeure fut la nôtre" (4: 204).

Du reste, ce que confie le narrateur en matière d'expérience de voyage ne plaide pas en faveur du globetrotteur. Dès l'ouverture de la *Recherche*, le narrateur (adulte, malade et alité) exprime d'importantes

réerves sur l'utilité des voyages et sur leur efficacité. Il semble en avoir gardé surtout un goût de grande déception, puisqu'on ne retrouve jamais dans le lieu réel ce qu'on a d'abord imaginé avant son départ. Sont bien connus les coups de théâtre qui renversent la vapeur de la locomotive entre les rêveries sur les noms bretons et la découverte des villes réelles. L'exemple prototypique en est la désillusion éprouvée face à Balbec :

Mais pour Balbec, dès que j'y étais entré, ç'avait été comme si j'avais entrouvert un nom, qu'il eût fallu tenir hermétiquement clos et où, profitant de l'issue que je leur avais imprudemment offerte en chassant toutes les images qui y vivaient jusque-là, un tramway, un café, les gens qui passaient sur la place, la succursale du Comptoir d'escompte, irrésistiblement poussés par une pression externe et une force pneumatique, s'étaient engouffrés à l'intérieur des syllabes qui, refermées sur eux, les laissaient maintenant encadrer le porche de l'église persane et ne cesseraient plus de les contenir. (2: 21)

Cette première déception du héros se mue en *modus vivendi* du voyageur, au point qu'elle revient sur le mode générique (racontée au nom d'un voyageur type) et partant, itératif (au présent des vérités générales), comme terme de comparaison incontesté :

Mais comme *le voyageur*, déçu par le premier aspect d'une ville, se dit qu'il en pénétrera peut-être le charme en en visitant les musées, en liant connaissance avec le peuple, en travaillant dans les bibliothèques, je me disais que si j'avais été reçu chez Mme de Guermantes [...]. (2: 329-30)<sup>1</sup>

Mais sans aller chercher tellement loin (de la maison d'enfance), il suffit de comparer l'imaginaire des sources de la Vivonne<sup>2</sup> et la réalité prosaïque découverte sur le tard :

Un de mes autres étonnements fut de voir les "sources de la Vivonne", que je me représentais comme quelque chose d'aussi extra-terrestre que l'entrée des Enfers, et qui n'étaient *qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles*. (4: 268)

Le contraste brutal entre la mythique "entrée des Enfers" (1: 169) et le "lavoir carré où montaient des bulles" (4: 268) était pour plaire à Proust, qui chérit ce genre de "chute de phrase" sur la note prosaïque ponctuelle, puisqu'aussi bien, l'expression traverse inchangée divers brouillons depuis *Jean Santeuil*.

Si l'on étudie de près les quelque 180 occurrences du mot "voyage" dans la *Recherche*<sup>3</sup>, il est facile d'observer, en-deçà de vocations thématiques bien différentes, qu'elles se rencontrent néanmoins sur un point commun: le voyage permet de reproduire, d'enrichir et de consolider les relations sociales acquises en résidence. Mais, si l'on prête attention à distinguer les occurrences qui ressortissent de l'énonciation des personnages fictifs de celles qui relèvent de l'énonciation narrative, on s'aperçoit que, pour les uns (les personnages mondains de la diégèse), cet avantage se joue comme un pari, un enjeu où l'on veut gagner ou craind de perdre du terrain dans le jeu de marelle de la société; tandis que pour le narrateur, cette vision du voyage n'est pas aussi satisfaisante, tellement elle reproduit un quotidien mondain somme toute limité, car "[...] la vie de bains de mer et la vie de voyage me font comprendre que le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de 'situations'":

C'était en effet la dégradante influence, comme le charme aussi qu'avait eu ce pays de Balbec, de devenir pour moi un vrai pays de connaissance; si leur répartition territoriale, leur ensemencement extensif le long de la côte, en cultures diverses, donnaient forcément aux visites que je faisais à ces différents amis la forme du voyage, ils restreignaient aussi le voyage à n'avoir plus que l'agrément social d'une suite de visites. (3: 496)

Cette vision réductrice du voyage connaîtra d'ailleurs tout au long du récit une évolution en courbe qui lui fait raconter une histoire en soi, spéculaire par rapport à l'histoire spirituelle du narrateur et symptomatique de son évolution. L'enfant rêve de voyages bien avant de les accomplir, puis il les vit dans un drame de désillusion, il les assimile inconsciemment comme un nouveau vécu résidentiel, puis l'adulte désabusé finit par y renoncer, car c'est en soi-même qu'il convient de s'aventurer; mais les souvenirs que ces séjours ont laissés en lui alimentent à point nommé son imaginaire d'écrivain. Il en est donc du voyage comme de la mondanité, de l'amitié, de l'amour, dont l'être mûr ou vieillissant se dépouille et se déleste pour en avoir vérifié l'inanité, mais entre-temps en a fait son miel.

Du point de vue formel (linguistique), le motif du voyage s'accompagne souvent de *modalités logiques* qui en font varier la valeur de vérité: à ces "diverses manières d'envisager le prédicat de la phrase comme vrai, contingent (ou nécessaire), probable (ou possible)" (Dubois *sub voce*) contribuent d'une part l'énonciation (*assertive, interrogative,*

*injonctive*) et d'autre part les coverbes ou auxiliaires de mode (*devoir, pouvoir, savoir, vouloir, faire, laisser*). C'est la modalité du "devoir" qui semble la plus riche, avec ses valeurs tour à tour aléthique (de nécessité), déontique (d'obligation) et épistémique (de supposition, d'hypothèse, de probabilité) (Wilmet 305 et ss)<sup>4</sup>. Toutes peuvent se combiner avec la négation. Ainsi le voyage est-il présenté, dans la *Recherche*, soit comme une "obligation" subie (*devoir voyager*) soit comme une "interdiction" (*ne pas devoir voyager*), pour cause de maladie par exemple.

D'autres modalités expriment des valeurs globalement *contrefactuelles* qui rendent compte du voyage encore non accompli ou tout bonnement irréel, parce qu'il est projeté dans le futur ou dans l'imaginaire. Font partie des modalisations aspectuelles contrefactuelles (c'est-à-dire présentant le fait comme non réalisé, comme appartenant à une vie qui n'a pas eu lieu ou qui n'aura pas lieu) toutes les occurrences où le voyage évoqué relève d'un simple "*vouloir voyager*": *désir* d'un voyage impossible, *projet* vaguement ébauché, *intention* encore incertaine, *promesse* qui peut tomber, *imminence* sujette à imprévu (au futur du présent ou du passé). Ou bien il relève d'un "*ne pas vouloir voyager*", à travers la résistance du corps malade ou de l'esprit inquiet<sup>5</sup>, bref, du *renoncement*:

[...] de la même façon que ceux qui, s'étant tourmentés longtemps à cause d'un voyage qu'ils ne voulaient pas faire, ne vont pas plus loin que la gare, et rentrent chez eux défaire leur malle. (1: 577)

On peut encore souligner un "ne pas vouloir que *l'autre* voyage", assez fréquent dans la *Recherche*: Swann voudrait dissuader Odette de partir en croisière, Saint-Loup est inquiet de voir Rachel aller à Bruges, le Narrateur tremble d'imaginer Albertine à Trieste.

Une importante modalisation à effet contrefactuel est en effet la *négation*, qui est une autre façon de vider la notion de voyage, tantôt de son accomplissement, tantôt de sa substance existentielle. La négation, phénomène logique, linguistique et pragmatique très complexe, peut se manifester de multiples façons, toucher l'événement proprement dit ou plutôt la façon dont le sujet l'envisage: elle peut donc se loger dans des propositions telles que "ne pas voyager", mais aussi, plus subtilement, "ne pas *pouvoir* voyager", "ne pas *vouloir* voyager", "ne pas *savoir* voyager", "*faire comme si* on ne voyageait pas", c'est-à-dire, à la rigueur, tout de même se déplacer dans l'espace, mais sans en apprécier les bienfaits et la

nouveauté. C'est le cas de la marquise de Villeparisis à Balbec. Parisienne de souche et de coutume, quand la marquise se rend à Balbec, c'est entourée d'une telle quantité d'êtres et d'objets familiers (malles et domestiques) qu'elle crée autour d'elle une espèce de bulle protectrice qui l'empêche de se rendre à l'évidence qu'elle n'est plus chez elle:

Cette dame envoyait d'avance un domestique mettre l'hôtel au courant de sa personnalité et de ses habitudes, et coupant court aux salutations du directeur gagnait avec une brièveté où il y avait plus de timidité que d'orgueil sa chambre où des rideaux personnels, remplaçant ceux qui pendaient aux fenêtres, des paravents, des photographies, mettaient si bien, entre elle et le monde extérieur auquel il eût fallu s'adapter, *la cloison de ses habitudes*, que c'était *son chez elle*, au sein duquel elle était restée, qui voyageait plutôt qu'elle. (2: 39)

Bref, le voyage, quoique nommé, a rarement *lieu* dans l'*hic et nunc* de la narration, dans la "conscience vive" du narrateur et sous les yeux du lecteur. Il est le plus souvent "indirect" tout comme le style qui en rend compte (dans leurs conversations, les personnages en donnent des nouvelles ou y font allusion)<sup>6</sup>. Le voyage, remémoré, ou indéfiniment différé, ou vécu par procuration, se vide de toute puissance expérientielle à n'être plus qu'une modeste circonstance subordonnée à un fait plus important, ou une phrase incidente qui n'est pas le véritable objet de l'échange. Voici un passage qui illustre à la fois le climat de souffrance engendré par la perspective du voyage et les procédés stylistiques (parenthèse, modalisation, incidence) mis en œuvre pour en minimiser la valeur existentielle:

Mais d'autres fois au contraire – Odette *était sur le point de partir en voyage* – c'était après quelque petite querelle dont il choisissait le prétexte, qu'il se résolvait à ne pas lui écrire et à ne pas la revoir avant son retour. (1: 305)

Associées aux modalités logiques qu'on vient de passer en revue, abondent également des *connotations affectives négatives* (parce que le voyage est source de malaise et de souffrance). En ce sens, le mot est aussi utilisé comme paradigmatique de la maladie (tous deux justifiant l'absence), ou bien comme euphémisme pour la mort, par exemple par la grand-mère du héros, lorsqu'elle s'inquiète: "Que deviendrais-tu si je partais en voyage?"<sup>7</sup> Le voyage est parfois une telle source d'angoisse pour celui qui reste et voit s'échapper l'être aimé qu'on a parfois comparé ce thème de la *Recherche* à la fable de La Fontaine intitulée *Les Deux Pigeons* (2:

361)<sup>8</sup>. Pour le narrateur aussi, le voyage garde longtemps quelque chose de virtuel, de suspendu aux aléas des départs, et à leur fièvre subite; il reste ainsi domicilié, pendant son enfance, dans le monde élastique et pur de l'imagination, dans...:

[...] ce Temps imaginaire où nous situons non pas un seul voyage à la fois, mais d'autres, simultanés, et sans trop d'émotion puisqu'ils ne sont que possibles – ce Temps qui se refabrique si bien qu'on peut encore le passer dans une ville après qu'on l'a passé dans une autre. (1: 385)

Aussi tout un discours se développe dans la *Recherche*, qui est contraire aux vertus du voyage physique et caresse plutôt le voyage mental, intérieur, imaginaire: un “voyage autour de ma chambre”, comme aurait dit Xavier de Maistre (1794). Cette distinction radicale du voyage géographique et du voyage imaginaire est du reste cohérente à la vision du *Contre Sainte-Beuve*, qui dissocie de façon pour ainsi dire étanche un “moi social” (équivalent ici du voyageur mondain) et un “moi profond” (équivalent du rêveur solitaire): le voyage réel s'enlise en effet dans la mondanité (à Doncières, à Balbec, à Venise), cependant que le voyage intérieur s'élève dans la création imaginaire.

#### *La chambre noire du voyageur: l'exemple de Venise*

Or, le narrateur accomplit tout de même quelques voyages: à Doncières, ville de garnison, où il rejoint son ami Robert de Saint-Loup, officier de carrière (2: 87-643); à Balbec, station balnéaire, où il séjourne à deux reprises tout l'été (2: 3-304; 3: 148-526); et enfin à Venise, ville d'art par excellence, qu'il visite avec sa mère (4: 202-466).

#### *Venise/Combray. Impression, surimpression*

Ce séjour à Venise du narrateur accompagné de sa mère est raconté dans le chapitre III d'*Albertine disparue*. Dans la fiction, c'est la première découverte de la célèbre ville de Vénétie. Ce passage extraordinaire instaure une symétrie serrée, un va-et-vient continu entre Venise la merveilleuse et, tour à tour, l'humble petite bourgade de l'enfance (Combray),

la station balnéaire, ses falaises et ses bateaux (Balbec), la métropole et sa vie mondaine (Paris). L’“Ouverture” du séjour à Venise propose donc une nouvelle convergence narrative qui convoque à nouveau les divers lieux du roman, comme l’avait fait, en guise d’annonce, l’“Ouverture” de *Du côté de chez Swann* (1: 5-8). En voici le début:

Ma mère m’avait emmené passer quelques semaines à Venise et – comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses – j’y goûtais des impressions analogues à celles que j’avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche. Quand à 10 heures du matin on venait ouvrir mes volets, je voyais flamboyer, au lieu du marbre noir que devenaient en resplendissant les ardoises de Saint-Hilaire, l’ange d’or du campanile de Saint-Marc. Rutilant d’un soleil qui le rendait presque impossible à fixer, il me faisait avec ses bras grands ouverts, pour quand je serais une demi heure plus tard sur la Piazzetta, une promesse de joie plus certaine que celle qu’il put être jadis chargé d’annoncer aux hommes de bonne volonté [...] ce furent les impressions de la première sortie à Venise, à Venise où la vie quotidienne n’était pas moins réelle qu’à Combray, où, comme à Combray le dimanche matin on avait bien le plaisir de descendre dans une rue en fête, mais où cette rue était toute en une eau de saphir, rafraîchie de souffles tièdes, et d’une couleur si résistante que mes yeux fatigués pouvaient, pour se détendre et sans craindre qu’elle fléchît, y appuyer leurs regards. Comme à Combray les bonnes gens de la rue de l’Oiseau, dans cette nouvelle ville aussi les habitants sortaient bien des maisons alignées l’une à côté de l’autre dans la grand-rue: mais ce rôle des maisons projetant un peu d’ombre à leurs pieds était, à Venise, confié à des palais de porphyre et de jaspe, au-dessus de la porte cintrée desquels la tête d’un dieu barbu (en dépassant l’alignement, comme le marteau d’une porte à Combray) avait pour résultat de rendre plus foncé par son reflet, non le brun du sol, mais le bleu splendide de l’eau. Sur la Piazza l’ombre qu’eussent développée à Combray la toile du magasin de nouveautés ou l’enseigne du coiffeur, c’étaient les petites fleurs bleues que sème à ses pieds sur le désert du dallage ensoleillé le relief d’une façade Renaissance, non pas que, quand le soleil tapait fort on ne fût obligé, comme à Combray, de baisser, au bord du canal, des stores.. Mais ils étaient tendus entre les quadrilobes et les rinceaux de fenêtres gothiques. (4: 202-3)

La pratique du parallélisme, typique du tableau, suppose ici une part de points communs et des différences soulignées entre les divers lieux, français et italiens. Les parts respectives de ressemblance et de différence, qui “marient” le fond de rassurante familiarité avec les épices du dépaysement, sont confiées à toute une riche panoplie de moyens linguistiques de la comparaison, grâce auxquels l’édifice du tableau manifeste sa structure

binaire et guide le regard pendulaire du lecteur: des connecteurs (*comme* (Chaudier), *aussi bien que, plus (que), autant (que), pas moins (que), au lieu de, certes... mais* (Fontvielle, Galli), *non pas que... mais, à la façon de, en même temps que*), des adjectifs (*analogue à, différent de*), des substantifs (*l'équivalent de, la ressemblance avec*), des verbes (*faire penser à, ajouter*), mais aussi des structures d'emphase telles que l'extraction, l'opposition (*si jadis... maintenant*), ou des modes contrefactuels (*subjonctif passé, conditionnel passé*). La rhétorique fournit elle aussi ses modes d'association, grâce à la métaphore (les *flancs des palais* [comme des falaises] (4: 208), les *équipages des gondoles* [comme des voitures] (4: 209)).

La progression thématique du tableau propose un parcours solidement fléché par une logique à la fois spatiale et temporelle. D'une part, selon une pratique chère à Proust et bien connue de ses critiques (Houston 88-104, Genette 145-50), la journée-type vénitienne se décline du réveil "à dix heures du matin", et de la première sortie matinale "sur la piazzetta", jusqu'au plein soleil de midi ("quand le soleil tapait fort"); puis elle raconte le retour à l'hôtel pour le déjeuner ("ma mère m'attendait"), et la seconde promenade de l'après-midi; elle propose ensuite un parcours en gondole au couchant: "Ta grand-mère aurait eu autant de plaisir à voir le soleil se coucher sur le palais des Doges que sur une montagne" (Proust 4: 208). Tout naturellement, la dernière promenade s'enfonce dans une nuit vénitienne pareille au Bagdad de Shéhérazade. C'est le soleil, avec ses rayons et ses ombres, qui trace le parcours diurne sur une sorte de cadran solaire, mis en place d'ailleurs dès le début de la description, puisqu'aussi bien "le monde n'est qu'un vaste cadran solaire où un seul segment ensoleillé nous permet de voir l'heure qu'il est" (Proust 4: 202). Ce faisant, les principaux lieux-dits de Venise ont été compris dans le périple touristique: Saint Marc, le Palais des Doges, la Piazzetta, le Grand Canal, les *calli e campi* de la ville populaire.

### *Impression et intratexte*

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est d'apprécier *quel regard* le narrateur pose sur Venise et ce que la ville et le voyageur s'apportent l'un à l'autre. Le tableau lui-même, par sa seule composition en contrepoint, nous dévoile dès l'"Ouverture" une motivation du regard, cette nostalgie du lieu tant aimé de l'enfance, la petite ville champenoise: la grande Venise se déchiffre

sur la partition du petit Combray. Par souci d'économie, inscrivons dans un tableau les principaux motifs rencontrés (4: 202-205)<sup>9</sup>, qui suivent fidèlement le regard du promeneur, de son réveil à son retour pour le déjeuner:

Motif: hypéronyme	Combray		Venise	
	Parties et Propriétés		Parties et Propriétés	
Toit de l'église [vu du lit]	<b>Ardoises</b> de Saint- Hilaire	(comme) <b>Marbre noir</b> resplendissant	<b>Ange d'or</b> du campa- nile de Saint Marc	Or flamboyant rutilant au soleil
Rue	Rue de l'Oiseau et boutiques	En fête, di- manche	Cette rue	Toute en une eau de saphir, couleur résis- tante
Demeures ali- gnées	Maisons alignées dans la grand-rue	Projetant un peu d'ombre à leurs pieds	<b>Palais ali- gnés</b>	<b>de porphyre et de jaspe</b>
Porte	Porte Le marteau	(Syllepse ar- tisanale)	Porte La tête d'un dieu barbu	(Connotation mythologique)
[Couleur/reflet]	Un reflet	rend plus foncé le brun du sol	Un reflet	rend plus sombre le bleu splendide de l'eau
Ombre déve- loppée par	La toile du magasin de nouveau-tés, l'enseigne du coiffeur	Sombre	Le relief d'une fa- çade Re- naissance	(comme) Pe- tites fleurs bleues sur le désert du dal- lage ensoleillé
Fenêtres [vues de la rue]	Fenêtre de la chambre de tante Léonie	Asymétrie, hauteur ex- cessive, barre coudée, ten- tures bleues, distance iné- gale	Fenêtres	Gothique à quadrilobes et rinçaux; ogive encore à demi arabe
Escalier [vu du bas]	Petit esca- lier de bois aux marches rapprochées	Sensation de fraîcheur Utile leçon de Chardin	Nobles sur- faces de degrés de marbre	Courant d'air marin; écla- boussées à tout moment d'un éclair de soleil glauque Véronèse

Grâce aux systèmes corrélés de comparaison (*tout comme ... ainsi*), un jeu rythmé de va-et-vient entre “comparant” et “comparé” confie à la forte cohésion syntaxique du passage la puissance fusionnante d’un regard stéréoscopique: le narrateur “voit” à *la fois* Venise, qui l’éblouit, et, comme imprimée sur elle, le Combray de son enfance, qui l’émeut: réapparaissent en effet tels motifs descriptifs semés dans “Combray”, comme le sombre petit escalier du coucher, la fenêtre de Tante Léonie, rue de l’Oiseau les dimanches, et surtout l’église Saint-Hilaire et son clocher, que l’enfant décline à toutes les heures du jour et du couchant (1: 62-65)<sup>10</sup>. La part réservée à Combray dans l’“Ouverture” de Venise est en effet bien plus consistante que celle laissée aux deux autres lieux rapatriés par inférence (Balbec et Paris).

Par son parallélisme serré, le tableau atteint donc plusieurs buts. Un objectif structurel vise à relier en boucle le premier et le dernier lieu du roman. Une intention communicative cherche à éveiller une forte émotion affective en y auréolant d’ogive la mère tant aimée. Un projet poétique consiste à appliquer un critère de sélection descriptive en s’attachant sur les seuls points d’attache entre les deux paysages; et ce faisant, à pratiquer la rhétorique visuelle du *punctum* qui s’arrête sur le détail apparemment anodin, mais séducteur: croquer deux villes en quelques pages oblige en effet à tracer des lignes de force, à appuyer des courbes, à fixer une lumière, à subsumer une couleur, à zoomer sur l’un ou l’autre détail (taches d’ombre sur le sol, détail du portail, angles d’une fenêtre, embrasses de rideaux). Proust y parvient grâce à une figure fréquente dans ses descriptions, la synecdoque: la partie pour le tout, la statue pour l’église, l’ardoise pour le toit, l’ogive pour la fenêtre, le marteau pour le portail, la marche pour l’escalier. C’est à la synecdoque que l’auteur confie du reste souvent son sens du réel comme celui de l’humour, tant cette figure inflige à l’envol poétique de ses phrases une “retombée” les deux pieds sur terre, comme ici:

Parfois apparaissait [sur les *campi* de Venise] un monument plus beau qui se trouvait là comme une surprise dans une boîte que nous viendrions d’ouvrir, un petit temple d’ivoire avec ses ordres corinthiens et sa statue allégorique au fronton, un peu dépaysé parmi les choses usuelles au milieu desquelles il traînait, car nous avions beau lui faire de la place, le péristyle que lui réservait le canal gardait l’air d’un quai de débarquement pour maraîchers. (4: 207)

Mais nous allons voir qu'aux motivations ci-dessus (construire, émouvoir, faire rire), appliquées à du matériau intratextuel appartenant à la *Recherche*, se joint également une impulsion culturelle profondément ancrée dans la sensibilité de Proust: son bagage littéraire et ses préférences picturales.

### *Surimpressions et intertexte*

Des “ardoises” de Saint-Hilaire à l’“air marin” de l’hôtel vénitien, la structure comparative et la sélection des motifs font résonner dans notre mémoire de lecteurs un hypotexte possible de ce passage, le sonnet *Heureux qui comme Ulysse* (Du Bellay, *Regrets* 31) de Joachim Du Bellay<sup>11</sup>, dont voici les tercets:

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,  
Que des palais Romains le front audacieux,  
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine:

Plus mon Loir<sup>12</sup> gaulois, que le Tibre latin,  
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin,  
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

Tels sont précisément les principaux motifs choisis pour comparer Venise à Combray: ardoise et marbre, façades modestes ou superbes, l'eau des canaux; et même le “mont” est présent, dans cette métaphore du palais de marbre comme une falaise rose qui fait ressembler Venise à Étretat (4: 208).

Mais si le poète renaissant repousse les splendeurs de Rome au profit des douceurs angevines, Proust revient sur cette position pour remettre à l'honneur la valeur de l'architecture aristocratique. Pour lui, la comparaison, sans amoindrir le charme de la province natale, n'en établit pas moins la merveille des grands monuments:

Puisque à Venise ce sont des œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie, c'est esquisser le caractère de cette ville, sous prétexte que la Venise de certains peintres est froidement esthétique dans sa partie la plus célèbre [...] qu'en représenter seulement les aspects misérables, là où ce qui fait sa splendeur s'efface, et pour rendre Venise plus intime et plus vraie, de lui donner la ressemblance avec Aubervilliers. (4: 205)

Rompre une lance pour Venise au lieu que pour “Aubervilliers”, toponyme parangon de la Province française, c’est aussi répondre à ses contemporains qui voulaient ne voir de Venise que les “côtés” excentriques:

La Venise agonisante de Barrès, la Venise carnavalesque et posthume de Régnier, la Venise insatiable d’amour de Mme de Noailles, la Venise de Léon Daudet [...] exercent sur toute imagination bien née une fascination unique. Et, maintenant, de cette contemplation un peu passive de Venise, Ruskin va nous faire sortir. (Proust “John Ruskin”. Cit. in Tadié, Marcel Proust 2: 627)

Proust était en effet parti pour Venise dans l’espoir de goûter avec Ruskin les beautés de “l’architecture domestique au Moyen Âge” (“dwelling-house architecture”)<sup>13</sup>: cette disposition préalable lui permet certes d’apprécier dans Venise, *calli* et *campi*, fenêtres ouvertes sur des scènes familiales. Mais elle lui permet également d’estimer combien cette architecture domestique a pu partager ses styles et ses motifs avec l’architecture religieuse, ou même les lui prêter; telle est du moins la thèse que semble vouloir défendre Ruskin, et qui a modelé le regard de Proust:

Les sculptures qui ornent les porches de Saint-Marc ont eu leur équivalent sur les murs de chaque palais du Gran Canal [...] L’histoire séculaire a été sans cesse introduite dans l’architecture religieuse; et l’histoire ou les allusions religieuses ont en général constitué la moitié de l’ornementation des maisons d’habitation. (Ruskin 91)

Ainsi les dieux barbus n’animent-ils pas seulement des frontons de temples ou des gargouilles de cathédrales, mais aussi bien les portes des demeures patriciennes.

### *Venise/Delft. Surimpression et art pictural*

Mais si Proust est sensible aux tableaux de la vie quotidienne, c’est aussi pour avoir élu en Chardin et Vermeer ses peintres préférés. Tandis que le narrateur construit son parcours à travers Venise sur un fonds de savoir partagé avec le lecteur (le passé de Combray), Proust glose cette vision à partir de curiosités culturelles de son temps: certes, la récente notoriété de John Ruskin, mort le 20 janvier 1900, mais aussi l’attention du public pour des peintres tels que Chardin, et surtout pour Vermeer de Delft, découvert

par Proust en 1902 lors d'un voyage en Hollande et exposé au Louvre en avril-juin 1921<sup>14</sup>.

C'est en effet à Vermeer que fait allusion un autre point d'orgue de cette description de Venise. Alors que Véronèse illustre bien les "palais de porphyre et de jaspe", en revanche, la vie quotidienne qu'on surprend derrière les petites fenêtres populaires se déchiffre mieux à travers la poésie simple de Vermeer, dont chaque cadre est une scène pensive et distraite, immobilisée dans les menus gestes de tous les jours:

Et d'ailleurs l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une vieille femme à la figure, devinée dans l'ombre, de sorcière – faisait comme une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés, de chaque pauvre maison silencieuse et toute proche à cause de l'étroitesse de ces *calli*. (Proust 4: 229)

Proust n'entend donc cantonner Venise ni dans un traité de somptueuse architecture religieuse, ni dans un essai de modeste architecture laïque. Il veut plutôt montrer combien, à Venise, la seconde rivalise avec la première et l'a même sans doute influencée. C'est ce qui ressort entre autres du passage romanesque où chaque croisée se transforme en objet de musée, pour sa moulure ou pour sa toile. Proust, qui avait savouré les profils de fenêtre esquissés en séries dans *The Stones of Venice* (Ruskin 232-45), ne garde plus qu'une seule moulure ("l'ogive encore à demi arabe") mais l'anime d'une succession de portraits inspirés de Vermeer. De la recherche esthétique à la description romanesque, le regard du voyageur a glissé de l'ogive, des rinceaux, des meneaux, vers la scène que ceux-ci servent à encadrer; il abandonne la savante déclinaison des courbes pour y loger des morceaux de vie quotidienne. Il a quitté Ruskin pour Vermeer.

### *Venise/Haarlem. Surimpression, cliché et métaphore*

Tout comme la connaissance de Vermeer fait apprécier chaque fenêtre comme pièce unique d'une délicieuse galerie, l'évocation de la Hollande met en branle un cliché notoire de ses paysages: les champs de tulipes. La vision proustienne projette sur les toits des maisons une métaphore audacieuse et surprenante: les cheminées évasées de Venise, caressées par les

rayons du couchant, se transforment en un vaste champ de tulipes roses et rouges, poursuivant ainsi l'étrange comparaison de Venise aux paysages du Nord:

Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli*. Le soir, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs, c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, avec des nuances si variées qu'on eût dit, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. (4: 229)

Or il est curieux de découvrir que la même phrase apparaît quelques volumes plus tôt<sup>15</sup>, où c'est Paris, et non plus Venise, qui fleurit, non plus au couchant, mais à l'aube<sup>16</sup>.

Ce n'est pas à Venise seulement qu'on a de ces points de vue sur plusieurs maisons à la fois qui ont tenté les peintres, mais à Paris tout aussi bien. Je ne dis pas Venise au hasard. C'est à ses quartiers pauvres que font penser certains quartiers pauvres de Paris, le matin, avec leurs hautes cheminées évasées auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, et qui fleurit en nuances si variées qu'on dirait, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. (2: 860)

La vision picturale se superpose (se surimpose) donc indifféremment aux cheminées de Venise ou à celles de Paris, quitte à se renvoyer écho et reflet, là où aucun indice "biographique" du personnage principal ne permet d'évoquer une vision directe, comme c'était le cas pour Combray. En effet, celui-ci ne fait nulle part état dans la diégèse d'un voyage qui l'aurait mené à Delft ou Haarlem<sup>17</sup>; au contraire, la seule autre occurrence de Haarlem dans la *Recherche* apparaît incidemment pour attester que ce dernier *n'y est pas allé*: "Je dis que j'étais allé autrefois à Amsterdam et à La Haye, mais que, pour ne pas tout mêler, comme mon temps était limité, j'avais laissé de côté Haarlem". (2: 813)

### *Proust voyageur*

Il en va un peu autrement lorsque nous interrogeons la biographie de Proust (Tadié). On y découvre que Proust a voyagé jusqu'à l'âge d'environ trente-cinq ans, c'est-à-dire tant que le lui a permis son état de santé

(il était asthmatique depuis l'enfance, et ne pouvait supporter le contact avec la végétation naturelle). Mais avant que la maladie ne l'oblige à s'enfermer dans une chambre tapissée de chêne-liège et hermétiquement close, Proust a voulu voir les cathédrales du Nord de la France, la côte normande, la Côte d'Azur, l'Allemagne, l'Engadine, Padoue et Venise, la Belgique et la Hollande<sup>18</sup>...

Les différents voyages vécus au long de sa jeunesse ont beaucoup nourri son imaginaire artistique. On s'aperçoit alors que Proust a éparpillé et camouflé dans son roman ses expériences de voyage. Mais il leur a fait subir toute une série de transformations telles que les traces biographiques en sortent transmuées. D'une part, comme le fait remarquer Marie Miguet-Ollagnier (1068-70), il a réparti ses propres voyages entre les différents personnages de la *Recherche*: Odette séjourne à Bayreuth et navigue en Méditerranée (1: 367), les Guermantes racontent avoir été en Hollande et voudraient s'assurer la compagnie de Charles Swann pour visiter la Vénétie (2: 881), Gilberte choisit Bergotte comme guide pour apprécier les cathédrales gothiques de la France du Nord (1: 98); l'amie de Saint-Loup va partir pour Bruges (2: 424); d'autres encore voyagent par amour, tel Charlus, qui suit jusqu'à Orléans une "intrigante petite personne", tandis qu'Albertine aurait passé trois semaines à Trieste en compagnie d'une amie (3: 852).

Par ailleurs, Proust lui-même envisageait et préparait ses voyages tout comme il les faisait mijoter dans l'esprit du narrateur: le moment le plus fébrile de l'excursion se situe, non sur place, mais *avant* le départ, quand la semence d'une information de choix vient surexciter l'imagination: le nom de Parme attire à lui et absorbe le climat distillé par *La Chartreuse de Parme* de Stendhal<sup>19</sup>, celui de Padoue rappelle les gravures des *Vices* et des *Vertus* qui enjolivaient la salle d'études de Combray. Celui de Venise se charge des lectures toutes récentes de Ruskin: *The Stones of Venice*, *Saint Mark's Rest*.

Or telle était bien la façon de voyager de Proust: profondément intellectuelle et artistique, cérébrale avant que sensuelle, elle se fondait sur la "procuration". On sait par ses lettres que Proust ne pouvait partir en voyage sans avoir fiévreusement préparé son périple, jusqu'à savourer *L'Annuaire des Châteaux* et *L'Indicateur des Chemins de Fer*. C'est après avoir approfondi la lecture d'Émile Mâle et s'être passionné pour John Ruskin qu'il entreprend le tour des cathédrales gothiques de la France du Nord, et en particulier celle d'Amiens. Le premier avait écrit une thèse

restée fondamentale pour l'histoire de l'art, sur l'art religieux au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Il continua d'explorer ce sujet tout au long de sa carrière, mais Proust, en 1900, ne pouvait avoir eu connaissance que de ses toutes premières publications<sup>21</sup>. Tandis qu'on doit au second (Ruskin) *La Bible d'Amiens*, que Proust a vaillamment entrepris de traduire – lui qui ne connaissait pas l'anglais – tellement il aimait ce livre, et cette cathédrale. Et à Venise, à en croire Marie Nordlinger qui l'accompagnait (*Lettres à une amie*, in *Bulletin* 36), Proust sillonnait les *calli* “bardé d'une bibliothèque ruskinienne” (Tadié *I* 625)<sup>22</sup>: *The Stones of Venice* et *Saint Mark's Rest* n'étaient pas encore traduits en français (Anguissola, in Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* 4: n. 1, 249), mais Proust avait tenu à les avoir pour sa visite<sup>23</sup>. Il est vrai que ce voyage à Venise semble avoir été dicté par une sorte de mission scientifique, celle qu'avait entreprise Proust à la mort de l'historien de l'art (en avril 1900), à savoir traduire son œuvre en français. Il existe donc un point commun fondamental entre les voyages vécus par l'écrivain et les voyages narrés dans la *Recherche*: ces voyages se fondent sur un regard particulier, qui présuppose l'adoption d'une vision supérieure, telle que peut la fournir l'artiste de génie ou le grand savant: “voir avec les yeux de...”, voyager avec un Virgile<sup>24</sup>:

Le seul véritable voyage [...] ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'entre nous voit, que chacun d'eux est: et cela nous le pouvons avec un Elstir [qui était peintre], avec un Vinteuil [qui était musicien]. (3: 762)

C'est ainsi que le narrateur “voit” Venise avec les yeux combinés de ses souvenirs d'enfance champenoise, de lecteur de Du Bellay et de Ruskin, d'amateur de Chardin<sup>25</sup> et de Vermeer. Il ne décrit pas ce qu'il voit, mais ce qu'il *a vu* ou ce qu'il *a lu*, par un processus de surimpression, de fusion, de projection virtuelle sur le rideau du réel, par couches d'images superposées. Le regard du voyageur n'est jamais neutre: il est porteur d'un bagage culturel introjecté (lectures, peintures, visites antérieures<sup>26</sup>), et de visions secrétées par l'imaginaire personnel: telle est sa “chambre noire”.



- 1 C'est moi qui souligne dans toutes les citations.
- 2 Cette citation renvoie à son pendant thématique, saisi dans le droit fil des fameuses promenades combraisiennes. En allant du côté de Guermantes, on longe cette rivière, la Vivonne, et on se surprend à rêver de ses sources "qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale, que j'avais été aussi surpris quand on m'avait dit qu'elles se trouvaient dans le département, à une certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j'avais appris qu'il y avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait, dans l'Antiquité, l'entrée des Enfers". (1:169)
- 3 Ce lot d'occurrences a été rapatrié grâce à la requête faite à *Frantext*, la banque textuelle de l'Atilf, sur la totalité de la *Recherche* (voir Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française, <http://www.frantext.fr/>). Frantext est hélas basé sur l'édition *princeps* de la *Recherche*, qui est la moins bonne de toutes. Mais le coup de filet des occurrences n'a ici qu'un but heuristique et pittoresque, sans prétention aucune d'exhaustivité analytique, pour offrir un "coup d'œil" rapide sur la distribution du vocable.
- 4 Voir aussi Nicole Le Querler, *Typologie des modalités*.
- 5 Il est intéressant d'observer la nature affective négative qui domine lorsque c'est le narrateur qui parle de voyage: abondent les adjectifs tels que "pénible", "cruel", "tourmenté", "dur", "lassé", "nostalgique", ou les substantifs exprimant une résistance ou une souffrance du corps: "suffocation", "objection", "fatigue", "puérilité", "illusion".
- 6 [Odette] me racontait: "Tenez, une fois il y avait un homme qui s'était toqué de moi et que j'aimais éperdument aussi. Nous vivions d'une vie divine. Il avait un voyage à faire en Amérique, je devais y aller avec lui. La veille du départ, je trouvai que c'était plus beau de ne pas laisser diminuer un amour qui ne pourrait pas rester toujours à ce point [...]". (4: 598) Du reste, il n'est que de consulter l'index des noms de lieux (Proust, 4:1644-1683) pour mesurer l'amplitude de la palette géographique évoquée dans la *Recherche*: sans compter les toponymes français, ni les noms présents seulement dans les brouillons, d'Agadir à Zuyderzee, on compte plus de 260 noms de lieux étrangers tous usages confondus (toponymie, synecdoque, métonymie).

- 7 Sans compter les occurrences les plus banales où “voyage” actualise son sémème de simple trajet, déplacement utilitaire d’un lieu à un autre, en train comme en ascenseur.
- 8 Il est intéressant d’observer que la fable est “mise en scène” tout au bout du *Temps retrouvé*, précisément entre deux femmes rivales, Gilberte l’épouse et Rachel la maîtresse, qui se disputent le même “pigeon” (Proust 4: 579-80).
- 9 Poursuivre l’analyse jusqu’à la page 209 montrerait qu’à Venise se superposent également des souvenirs de Normandie et du boulevard Saint-Germain.
- 10 La superbe analyse faite par Gérard Genette de la métonymie chez Proust n’a rien perdu de sa pertinence (*Figures III* 41-63). Il serait intéressant d’appliquer à ces premières pages une lecture symétrique, qui aille y glaner les métaphores maritimes susceptibles d’annoncer Venise (et Balbec): tantôt, “sur la pointe d’un clocheton”, on y voit “comme une mouette arrêtée avec l’immobilité d’un pêcheur à la crête d’une vague” (1: 63); plus loin, le clocher se fait rival d’un autre, “flèche purpurine et crénelée de quelque coquillage fuselé en tourelle et glacé d’email” (1: 65).
- 11 La conviction partagée de cette résonance vaut à Du Bellay une brève évocation dans une note de la Pléiade 1989 (4: 1109), attachée précisément à ce passage et à ce sonnet. Il faut cependant préciser que ni Du Bellay ni son sonnet ne sont cités dans la *Recherche*. Proust avait l’habitude de métaboliser à ce point ses réminiscences de lecture que toute trace finissait par en disparaître. Tout comme il effaça Ruskin de ses références, ainsi Du Bellay n’est pas nommé dans le roman (voir Léonard 141-58).
- 12 Le Loir était d’ailleurs le premier nom de la Vivonne, cette rivière qui mène mystérieusement du côté de Guermantes.
- 13 Ce sujet a déjà beaucoup sollicité les critiques. Voir, pour une introduction rapide et efficace, l’article “Ruskin”. In *Dictionnaire Marcel Proust, sub voce*: 886-91). On lit, dans *Pastiches et Mélanges*, l’article intitulé “En mémoire des églises assassinées/ III John Ruskin”, qui contient l’aveu suivant: “Je partis pour Venise afin d’avoir pu, avant de mourir, approcher, toucher, voir incarnées, en des palais défailants mais encore debout et roses, les idées de Ruskin sur l’architecture domestique au Moyen Âge” (139).
- 14 D’aucuns affirment même que Vermeer devrait sa notoriété tardive au charme de la description qu’en fait Proust dans la *Recherche*: tels François Fosca, *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*, (77) et Daniel Arasse, *L’Ambition Vermeer*, (180, note 9). Voir Emily Eells, “Vermeer”, in *Dictionnaire Marcel Proust* (1036-38) et Kazuyoshi Yoshikawa, “Proust et Vermeer: Nouvelles approches”, in Luc Fraisse (éd.), (793-802), repris dans *Proust et l’art de la peinture*. Voir aussi René Huyghe, “Affinités électives: Vermeer et Proust”, *L’Amour de l’art* (7-15), Philippe Boyer, *Le Petit pan de mur jaune*, Giovanni Macchia, “Proust e Vermeer”, *L’Angelo della notte* (187-201) et Lorenzo Renzi, Proust e Vermeer. *Apologia dell’imprecisione*.

- 15 Les cheminées de Paris transformées en tulipes de Haarlem apparaissent aussi dans *Le côté de Guermantes*. Or on sait que Proust avait rédigé ensemble le premier et le dernier volume du cycle, et projetait de les intituler *Le Temps perdu* et *Le Temps retrouvé*. La rédaction de la visite à Venise date en effet d'avant la conception de la *Recherche*, dans un des cahiers du *Contre Sainte-Beuve*. Mais c'est la reprise du thème dans la *Recherche* qui lui donne sa valeur de récit (*Cahiers* 48, N.a.fr. 16688, ff° 47r°-65r° et 50, N.a.fr. 16650f° 18r°, de 1911). C'est le long contretemps éditorial imposé par la première guerre mondiale qui permet à Proust d'étoffer son roman en rédigeant l'intervalle, à partir d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* jusqu'à *Albertine disparue*.
- 16 De ces répétitions quasi textuelles, qui font figure d'interpolations, on ne s'étonne plus guère dans le monde des proustiens, sachant comment Proust écrivait, découpait, déplaçait, recollait, récupérait... et parfois, dans les volumes posthumes, n'avait pas eu le temps d'effacer les traces de réemploi.
- 17 Sur la présence de la Hollande dans la *Recherche*, entre allusions, "repentirs" et absences, voir le numéro 8 de *Marcel Proust aujourd'hui*: "Proust et la Hollande".
- 18 La biographie de Jean-Yves Tadié reconstitue les circonstances et les étapes de ces différents voyages entrepris entre 1889 et 1906. Voir aussi, de Luzius Keller, *Proust sur les Alpes*, et pour Venise, Peter Collier, *Mosaïci proustiani*, et Edward Bizub, *La Venise intérieure*.
- 19 On connaît bien, du reste, la rêverie sur les noms italiens et bretons, si bien analysée par Roland Barthes, Gérard Genette, Claudine Quémar et Jean Milly. Voir aussi le pouvoir du nom à stratifier des impressions superposées: Geneviève Henrot, "Marcel Proust et le signe *Champi*", et "Mnemosyne and the Rustle of Language".
- 20 Et Proust échange plusieurs lettres avec le jeune savant avant de se rendre sur place étudier les cathédrales pour mieux traduire *La Bible d'Amiens* de Ruskin.
- 21 *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Ernest Leroux, date en effet de 1898 et *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* de 1908.
- 22 L'influence que Ruskin a exercée sur Proust a toujours beaucoup intéressé la critique, depuis Jean Autret, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust* (1955), jusqu'à Keiichi Tsumori, "Gothique et paysage dans "Combray": Proust, Ruskin et Émile Mâle" (2013).
- 23 En avril 1900, Proust s'enquérât, mais en vain, auprès de Robert de La Sizeranne: "Ce serait un grand repos pour moi que de lire sur place Les Pierres de Venise en français" (*Corr.* t. 21: 587). C'est en effet sur les traces

- de Ruskin et sous son influence que Proust entreprend ce voyage à Venise: en témoigne son article du 1<sup>er</sup> août 1900 paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, qui confluera dans le chapitre III de la préface de *La Bible d'Amiens*.
- 24 Dans la *Recherche*, Virgile apparaît à travers des citations ou allusions mythiques mises dans la bouche des personnages proustiens (des Bergotte, des Brichot etc.). Mais il est surtout, pour Proust, le guide de deux catabases (descentes aux enfers, comme voyage pour atteindre la vérité), celle d'Énée et celle d'Orphée, à qui les ombres qui apparaissent en cours de route rappellent des souvenirs du passé. (Miguet-Ollagnier 1053-1054).
- 25 En 1895, Proust ajoutait à ses futurs *Essais et articles* un essai sur "Chardin et Rembrandt" (372 et ss.).
- 26 Pour une synthèse remarquable de l'expérience pictural de Proust, voir Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*.



---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Arasse, Daniel. *L'Ambition Vermeer*. Paris: Adam Biro, 1993.
- Autret, Jean. *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*. Paris: Droz, 1955.
- Barthes, Roland. "Proust et les noms". In *To Honour Roman Jakobson*. La Haye/Paris: Mouton, 1967, 150-158, repris en 1972 dans *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*. Paris: Seuil, 121-134.
- Bizub, Edward. *La Venise intérieure. Proust et la poésie de la traduction*. Neufchâtel: la Bâconnière, 1991.
- Bouillaguet, Annick, Brian, Rogers (dir.). *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Champion, 2004.
- Boyer, Philippe. *Le Petit pan de mur jaune*. Paris: Seuil, 1987.
- Chaudier, Stéphane. "'Comme', morphème de poéticité". *Bulletin d'Informations Proustiennes* 35 (2005): 105-116.
- Collier, Peter. *Mosaici proustiani*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Dubois, Jean. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse/Bordas, VUEF, 2002.
- Eells, Emily. "Vermeer". In *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris: Champion, 2004.
- Fontvielle, Stéphanie, Galli, Hugues. "La figure du *distinguo*. Esthétique du fragment dans la *Recherche*". In Henrot, Geneviève, Serça, Isabelle (dir.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*. Paris: Champion, 2013, 61-77.
- Fosca, François. *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*. Paris: Albin Michel, 1960.
- Genette, Gérard. "Proust et le langage indirect". In *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, 223-294, repris dans "L'Âge des noms", *Mimologiques. Voyages en Cratylie*. Paris: Seuil, 1976.
- . *Figures III*. Paris: Le Seuil, 1972.
- Henrot, Geneviève, Serça, Isabelle (dir.). *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*. Paris: Champion, "Recherches proustiennes", 2013, 61-77.
- . "Marcel Proust et le signe *Champi*". *Poétique* 78 (1989): 131-50.
- . "Mnemosyne and the Rustle of Language". In Mortimer, Armine, Kolb, Katherine (dir.). *Proust in Perspective: Visions and Revisions*, Actes du Colloque international Proust 2000, de l'Université d'Urbana-Champaign,

- Illinois, 13-16 avril 2000. Urbana-Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 2002, 101-115.
- . *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Champion, 2011, 101-22.
- Houppermans, Sjef, Montfrans, Manet (van), et Schulte Nordholt, Annelies (eds.). *Marcel Proust aujourd'hui* 8, "Proust et la Hollande". Amsterdam-New York: NY, 2011.
- Houston, John Porter. "Les Structures temporelles d'À la recherche du temps perdu". In *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1971, 88-104.
- Huyghe, René. "Affinités électives: Vermeer et Proust". In *L'Amour de l'art*, janvier 1936.
- Keller, Luzius. *Marcel Proust sur les Alpes*. Traduit de l'allemand par Jean Kaempfer. Genève: Zoe, 2003.
- Leonard, Diane. "La langue du silence: inscriptions ruskiniennes dans la Recherche". In *Marcel Proust 2. Nouvelles directions de la recherche proustienne I*. Paris-Caen: Minard Lettres modernes, 2000, 141-157.
- Le Querler, Nicole. *Typologie des modalités*. Caen: Université de Caen, 1996.
- Léonard, Diane. "La Langue du silence: inscriptions ruskiniennes dans la Recherche". In *Marcel Proust II, Nouvelles directions de la recherche proustienne I*. Paris-Caen: Revue des Lettres Modernes, 2000.
- Macchia, Giovanni. "Proust e Vermeer". In *L'Angelo della notte*. Milano: Rizzoli, 1981.
- Mâle, Émile. *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Ernest Leroux, 1898.
- . *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Paris: Ernest Leroux, 1908.
- Miguet-Ollagnier, Marie. "Voyage". In A. Bouillaguet et B.G. Rogers (éd.), *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Champion, 2004.
- Milly, Jean. "Sur quelques noms proustiens". *Littérature* 14 (1974): 61-82, repris dans *La Phrase de Proust*. Paris: Champion, 1983, 79-97.
- Porter Houston, John. "Les Structures temporelles d'À la recherche du temps perdu". In *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, "Points", 1971.
- Proust, Marcel. "John Ruskin: *Les Pierres de Venise*". Traduction par Mathilde P. Crémieux." *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1906.
- . "Lettres à une amie". In "Huit lettres inédites à Maria de Madrazo présentées par Marie Riefstahl-Nordlinger." *Bulletin des Amis de Marcel Proust* 3 (1953) 36.
- . *Alla ricerca del tempo perduto*. Milano: Mondadori, 1996. Note di Alberto Beretta Anguissola, trad. di Giovanni Raboni.
- . *Correspondance. 21*. Paris: Plon, 1993.

- . *Essais et articles*. In *Contre Sainte Beuve*, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971.
- . *Jean Santeuil. Précédé de Les Plaisirs et les jours*. Paris: Gallimard “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971.
- . *Pastiches et mélanges*. In *Contre Sainte Beuve*, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1971.
- . *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, édition dirigée par J-Y. Tadié; 4 vol., 1987-1989.
- Quémar, Claudine. “Rêverie(s) onomastique(s) proustienne(s) à la lumière des avant-textes”. *Littérature* 28 (1978): 77-99; repris dans *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, 1979, 71-102.
- . “Sur deux versions anciennes des ‘côtés’ de Combray”. In *Études proustiennes II*, 1975.
- Renzi, Lorenzo. *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*. Bologna: Il Mulino, 1999.
- Riefstahl-Nordlinger, Marie. “Lettres à une amie. Huit lettres inédites à Maria de Madrazo”. In *Bulletin des Amis de Marcel Proust*, n° 3, 1953.
- Ruskin, John. *Les Pierres de Venise*, trad. par M. P. Crémieux. In *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1906.
- . *The Stones of Venice*. London: Dent, 1935.
- Spitzer, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, “Tel”, 1970.
- Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust I. Biographie*. Paris: Gallimard, “Folio”, 1996.
- . *Marcel Proust II. Biographie*. Paris: Gallimard, “Folio”, 1996.
- Tsumori, Keiichi. “Gothique et paysage dans “Combray” : Proust, Ruskin et Émile Mâle”. In *Bulletin d'Informations proustiennes* 43 (2013).
- Wilmet, Marc. *Grammaire critique du français*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2003.
- Yoshikawa, Kazuyoshi. *Proust et l'art pictural*. Paris: Champion “Recherches proustiennes”, 2010.
- . “Proust et Vermeer: Nouvelles approches”. In Fraisse, Luc (éd.). *L'Histoire littéraire: ses méthodes et ses résultats*, Genève: Droz, 2001.



Note sugli autori  
Notices sur les collaborateurs  
Notes on Contributors  
Die Autoren

**Ulisse DOGÀ** ha conseguito il dottorato al dipartimento di letterature comparate della Freie Universität di Berlino con un lavoro su Paul Celan (2005). Ha in seguito insegnato letteratura tedesca nelle Università di Trieste e Venezia (2008-2009). Attualmente sta conseguendo l'abilitazione per l'insegnamento in Germania di letteratura tedesca e letteratura comparata. Ha pubblicato le monografie *Der Entreimte. Über Paul Celans Spätwerk* (Rimbaud-Verlag, Aachen 2007); *“Port Bou – Deutsch?”*. *Paul Celan liest Walter Benjamin* (Rimbaud-Verlag, Aachen 2009) e saggi critici su Beckett e Celan, Walter Benjamin, Ernst Meister e Pasolini.

Gianmaria **FINARDI** ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature Straniere e Scienza della Letteratura presso l'università di Verona. Da anni si occupa di letteratura francese contemporanea, dedicando particolare attenzione all'opera di Éric Chevillard. Collabora con la rivista “Studi Francesi”. Attualmente è impegnato nel campo delle traduzioni letterarie.

Cristina **FOSSALUZZA** è ricercatrice di Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia. È autrice di due studi monografici su Karl Philipp Moritz (*Subjektiver Antisubjektivismus*, Hannover 2006) e su Hugo von Hofmannsthal (*Poesia e nuovo ordine*, Venezia 2010) e curatrice del volume *Literatur des Ausnahmezustands 1914-1945* (Würzburg 2014). Nelle

sue ricerche ha trattato i legami fra estetica e politica e fra letteratura e psicologia nella cultura austriaca e tedesca dal Settecento al Novecento, concentrandosi inoltre su convergenze e divergenze con la cultura italiana.

Jon **HEGGLUND** is Associate Professor of English at Washington State University, Pullman, where he teaches in modernism, media studies, and literary theory. He is the author of *World Views: Metageographies of Modernist Fiction* (Oxford UP, 2012) as well as a number of articles and book chapters on modernist fiction and film. He is currently working on a project, *Allegories of the Anthropocene*, which traces the fictional disappearance of “character” in relation to popular narratives of human extinction since 1900.

Geneviève **HENROT SOSTERO** è Professore Associato di Lingua e Linguistica francese presso l'Università degli studi di Padova. Le sue ricerche trentennali sull'opera di Marcel Proust si avvalgono di strumenti e concetti attinti a varie discipline linguistiche e letterarie (stilistica, genetica, poetica, linguistica, pragmatica) o alla psicanalisi. Oltre ad una quarantina di articoli pubblicati in riviste europee, ha pubblicato *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne* (Padova, Cluep, 1991), *Peaux d'âme* (Paris, Champion, 2009), *Pragmatique de l'anthroponyme* (Paris, Champion, 2011) e ha curato il volume collettaneo *Marcel Proust et la forme linguistique du texte* (Paris, Champion, 2013).

Eva **KOCZISZKY** is Full Professor of German at Dr. Eötvös-Lorand-University, Department of Philosophy. Among her research interests are the reception of antiquity, aesthetics and philosophy of the Enlightenment, mythology in modern age, German poetry. Her recent publications include *Hölderlins Orient* (Königshausen & Neumann Verlag Würzburg 2009); *Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste*, (hg. v. Eva Kocziszky, Reimer Verlag Berlin 2011); *Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern*. (Hg. v. Eva Kocziszky und Jörn Lang, Zabern Verlag Darmstadt 2013).

Elisabetta **MENGALDO** si è addottorata nel 2007 presso le Università di Siena e Hildesheim con un lavoro su Georg Trakl, poi pubblicato (*L'ultimo oro di stelle cadute. Strutture e genesi testuale della lirica di Trakl*, Pisa,

Pacini, 2009). Nel 2009 ha ottenuto una borsa di ricerca post-doc della Fritz-Thyssen-Stiftung presso la Freie Universität di Berlino e da dicembre 2009 è assistente di Letteratura tedesca moderna e contemporanea alla Ernst-Moritz-Arndt-Universität di Greifswald. Ha pubblicato saggi sulla forma aforistica in Nietzsche e in Th.W. Adorno, su Trakl e sul mito di Medea nella modernità.

Neil **MURPHY** is currently Associate Professor with the English department. at NTU, Singapore. He is the author of *Irish Fiction and Postmodern Doubt* (2004) and editor of *Aidan Higgins: The Fragility of Form* (2009). He also co-edited (with Keith Hopper) both the special Flann O'Brien centenary issue of the *Review of Contemporary Fiction* (2011) and *The Short Fiction of Flann O'Brien* (2013), a scholarly collection of Flann O'Brien's short fiction. He has published numerous articles and book chapters on contemporary fiction, Irish writing, and theories of reading.



# Abstracts

**NEIL MURPHY**

**Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and a Tradition of Dissent**

Samuel Johnson's famous dismissal of Sterne's *Tristram Shandy* ("Nothing odd will do long. *Tristram Shandy* did not last.") might well be one of the most short-sighted critical claims in literary history. In recent years, Sterne's novel has been successfully adapted as a film and as a graphic novel and has been repeatedly cited as a major influence on Modernism and Postmodernism, a forerunner to the major metafictional texts of the twentieth century, and Calvino's claim that *Tristram Shandy* is the "undoubted progenitor of all avant-garde novels of our century," offers an indication of the value in which it is held among many experimental fiction writers. This paper will present a case that it is precisely *Tristram Shandy*'s 'oddness' that has ensured its place in an alternative novelistic tradition in Europe, a tradition that finds ample correspondence with the non-realist tradition in the history of the Irish novel, a tradition that has formal and philosophical dissonance at its centre.

**JON HEGGLUND**

**"Objects in Bloom: The Agency of Things in *Ulysses*"**

Drawing upon Franco Moretti's reading of the early chapters of *Ulysses* as "stream-of-unconsciousness" narration, along with recent insights in object-oriented ontology and thing theory, my essay examines the ways in

which the characters of Stephen Dedalus and Leopold Bloom are created through contrasting methods in the first six chapters of Joyce's novel. Where many critics would point to the animation of objects in "Circe" or the detached, catechistic descriptions of "Ithaca" to discuss the role of nonhuman things in the novel, I look instead to the more "conventionally" modernist chapters, particularly the triad that introduces Leopold Bloom: "Calypso," "Lotos-Eaters," and "Hades." In contrast to a style that organizes narration around Stephen Dedalus' sense perception in the first three chapters, the chapters that introduce Bloom place him, both narratively and syntactically, among a world of nonhuman objects and entities. Through a focus both on Bloom's immersion within objects, and indeed his own object-nature, Joyce advances a new model of character – one that is not an essence but instead a contingent material aggregation of things that must be constantly made anew.

**ELISABETTA MENGALDO**

**"Sanft ist der Amsel Klage". Motivstrukturen bei Georg Trakl.**

The essay examines the leitmotif-technique in the lyric poetry of the expressionist Austrian poet Georg Trakl (1887-1914). This term, which is common in musicology (for example to describe Wagner's usual technique) and in literary studies (to delineate both narrative techniques and techniques of psychological characterisation, such as in Tolstoj's and Thomas Mann's texts), is here applied to Trakl's poetry to describe images which feature recursivity, strongly connotative meaning and semantic open-endedness.

In his poetry the leitmotif-technique appears to contribute to the formation of a private language, the opacity of which descends not so much from a programmatic intransitivity of the poetical language (as typified by Mallarmé), but rather from the need for a broken, dismembered, non-transparent communication. This linguistic obscurity develops as an existential feature before turning into aesthetic intention and poetic programme. Such construction of intratextual, 'private' semantic networks through leitmotifs is part of a progressive reduction of the semantic range and increasing ambiguity of the syntactic links, especially in Trakl's late poetry.

**EVA KOCZISCKY**

***Vocis Imago. Zur archäologischen Dichtung Durs Grünbeins***

The article investigates Durs Grünbein's love for ruins. This passion for archaeology is not only reflected in Grünbein's poetic imagination but also in his poetic and aesthetic agenda, with its recourse to the great classics of German literature. On the whole, it can be stated that archeology itself and the archaeological object paradoxically acquire their materiality and sensory presence through the poetic activity, whereby it is the poetic word itself which is excavated through language, or retrieved among the waste and the débris of our European culture.

**ULISSE DOGÀ**

**Dall'orlo estremo di un'età sepolta: il "Valéry" di Walter Benjamin**

The article aims to analyze the presence of the French poet and writer Paul Valéry in the work of German philosopher Walter Benjamin. For many reasons – that will be investigated in detail – no interpreter seems to be more akin to Valéry than Walter Benjamin. Benjamin paid particular attention to Valéry: he followed his development, admired his greatness and reserved him special praise, that of having acquired the authority of a classic author. The article aims to show that Valéry remains for Benjamin intrinsically linked to the heroic period of the European bourgeoisie and that he is one of the most noble examples of what Benjamin calls "the old European humanism", of which Benjamin himself is one of the greatest protagonists, but also a disillusioned interpreter and relentless critic. The interpreter Benjamin recognized in Valéry was undoubtedly an "allied", as he found in his vision of the world a poetic image full of wit and melancholy. This image was also Benjamin's own, and he remained paradoxically faithful to it even in times of more fervent political and revolutionary passion. These are the principal points from which the article will start to rebuild and rethink the elective affinity between the French poet and the great German critic.

**CRISTINA FOSSALUZZA**

**Psychology and power in E. M. Remarque's *Im Westen nichts Neues*. A reading through Freud.**

In 1915, a few months after the outbreak of the 1<sup>st</sup> World War, Sigmund Freud writes the essay *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in which he

reflects about the reason why war is still possible in a cultural advanced society like the western one, and about the relation of modernity with the problem of “evil”, violence and death.

This article takes its cue from this essay in order to analyse Erich Maria Remarque’s novel *Im Westen nichts Neues* (1928-29) from an innovative point of view. Remarque himself argues in many interviews and articles that his book should neither be considered a historical report about the 1<sup>st</sup> World War nor merely an antiwar-novel about the dramatic experience of a lost generation, but rather a true *psychological* novel. As a matter of fact, *Im Westen nichts Neues* tells about the “human all too human” mechanisms of violence and power through an understated representation of the trauma of a generation which was thrown into a sort of “state of exception”, a state situated simultaneously outside and inside civil society. The essay aims to illustrate how Freud and Remarque take a very similar perspective in their works about the Great War when considering the complex relation between culture and war, civilisation and violence, psychology and power in western modern society.

**GIANMARIA FINARDI**

**Il romanzo *Loufoque* di Éric Chevillard: usare la lingua per leccarsi le dita dei baffi.**

The subject of this work is an analysis of the novels by Éric Chevillard published between 1987 and 2012 by Minuit. Chevillard, one of the most unique voices in the current panorama of French literature, is considered heir to authors like Beckett and Michaux by critics who incessantly search for a collocation for his “unnerving” texts. He progressively elaborates an incongruous aesthetics, aimed at involving the reader in the construction of a deep-seated sense that continuously eludes every attempt to categorize it, hovering between playfulness, linguistic inventiveness and the exposure of plausible fictions. This contribution aims at accepting the challenge offered by the novels themselves, offering a label which expresses both their nuances and elusiveness, able to communicate the infinite facades of their ambiguous poetics through incongruity: the *loufoque*.

This aesthetic category can also be related to principles of linguistic economy, in order to strengthen the analysis with a further purpose. On the one hand, the semiotic acceptance of *loufoque* enables to see the unexpected rigour of the texts, whose propensity to poke fun at the reader rep-

resents one of the most serious aims, whose almost nonsensical effects presume a logical criterion for writing. On the other hand, the reference to the *loufoque* itself allows to underline the intertextual dimension of such intriguing fictions and collocates them in the steps of a specific literary tradition.

**GENÉVIEVE HENROT SOSTERO**

**La Chambre noire du Voyageur**

What does it mean for Proust's hero to travel around Europe? Which kind of look does he give at foreign landscapes? A deep insight into the occurrences of the word "voyage" helps us to describe the conditions and nature of the traveller's vision. It appears that the hero perceives, for instance, Venice views through his many artistic and literary readings, and combines intellectual and phenomenological views by the means of metaphor. The description that comes out from his *camera oscura* is the pure expression of a personal, unique "vision".

Rivista iscritta al n. 880 Reg. Stampa Periodica  
dal Tribunale di Trieste in data 1 agosto 1994  
ISSN: 1123-2684

*Prospero* è una pubblicazione annuale dell'Università di Trieste. **Abbonamenti:** Euro 25,00. Per abbonamenti e richieste arretrati rivolgersi a EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. I manoscritti, di lunghezza non superiore alle 8.000 parole, vanno inviati in duplice copia (accompagnati da un file con estensione .doc o .rtf) al comitato di redazione al seguente indirizzo: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Si raccomanda di attenersi allo stile MLA per citazioni, note e bibliografia. A richiesta si invia una versione abbreviata delle regole MLA. Per ulteriori chiarimenti è possibile rivolgersi a Roberta Gefter (gefter@units.it) o Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* pubblica saggi e recensioni sulla lingua e la letteratura inglese (estesa a tutti i paesi anglofoni), americana e tedesca, francese e francofona, spagnola e ispano-americana, le letterature slave, comparate e gli studi culturali. I manoscritti possono essere redatti in italiano, inglese, tedesco, francese e spagnolo. Per la **recensione** su *Prospero* i testi proposti vanno inviati alla redazione all'indirizzo sopraindicato.

*Prospero* is an annual publication of the University of Trieste. **Subscription:** Euro 25,00. Apply to EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Submissions:** manuscripts, which must not exceed 8,000 words in length, should be submitted in duplicate (accompanied by a file .doc or .rtf) to the editors at the following address: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Authors should comply with the MLA Style Sheet, a shortened version of which may be obtained from the editors on request. Further information may be requested to Roberta Gefter (gefter@units.it) or Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publishes essays and reviews on English (including all anglophone countries), American, German, French and francophone, Spanish and Hispano-American, Slavic languages and literatures, comparative literature and cultural studies. Contributions may be in Italian, English, German, French or Spanish. **Book reviews:** all copies of books to be considered for review should be submitted to *Prospero*, at the above address.

*Prospero* ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift der Universität Triest. **Abonnementspreise** pro Heft: 25,00 Euro. Bestellung und Zahlung lautend auf EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Manuskripte**, die nicht mehr als 8000 Wörter umfassen und in zweifacher Kopie (mit beigelegtem file .doc oder .rtf) ausgeführt werden sollen, sind an den wissenschaftlichen Beirat mit der folgenden Adresse zu richten: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Zitierungen, Anmerkungen und Bibliographie sollen den MLA-Richtlinien entsprechen, zu denen auf Anfrage ein kurzes Merkblatt verfügbar ist. Für weitere Fragen wenden Sie sich an folgende e-mail-Adressen: Roberta Gefter (gefter@units.it) oder Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* veröffentlicht Essays und Rezensionen über englische (alle englischsprachigen Länder einbezogen), amerikanische, deutsche, französische (alle französischsprachigen Länder einbezogen), slawische, spanische, und lateinamerikanische Literatur und Sprache, vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften. Die Manuskripte können auf italienisch, englisch, französisch, spanisch oder deutsch verfaßt werden. Die zur **Rezenion** in *Prospero* vorgeschlagenen Texte sind ebenfalls an die Redaktion (Adresse wie oben) zu senden.

*Prospero* est une publication annuelle de l'Université de Trieste. **Abonnement** : 25,00 euros. Pour abonnements et commandes d'anciens numéros, s'adresser à EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. Les **manuscrits**, d'une longueur n'excédant pas 8.000 signes, doivent être envoyés en double exemplaire (accompagnés d'un fichier au format DOC ou RTF) au comité de rédaction à l'adresse suivante: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Les auteurs doivent se conformer aux normes MLA pour les citations, les notes et la bibliographie. Une version abrégée des normes MLA peut être envoyée sur demande. Pour de plus amples informations, contactez Roberta Gefter (gefter@units.it) et Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publie des essais et des critiques sur la langue et la littérature anglaise (étendue à tous les pays anglophones), américaine et allemande, française et francophone, espagnole et latino-américaine, les littératures slaves, comparées et les études culturelles. Les manuscrits peuvent être rédigés en italien, en anglais, en allemand, en français et en espagnol. Afin d'être publiés dans la revue *Prospero*, les comptes rendus proposés doivent être envoyés à la rédaction à l'adresse indiquée ci-dessus.