

LES FRONTIÈRES DU RÉALISME DANS LA
LITTÉRATURE NARRATIVE DU XX^E SIÈCLE

THE BORDERS OF REALISM IN 20TH
CENTURY NARRATIVE LITTERATURE

**Actes du Colloque international
(Louvain-la-Neuve, 1-3 décembre 2004)**

**Proceedings of the International Conference
(Louvain-la-Neuve, 1-3 décembre 2004)**

**Volume coordonné par G. Fabry et H. Roland
et édité par V. Bragard, G. Fabry, G. Jacques, M. Lazzarini - Dossin,
H. Roland, S. Vanderlinden**

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE Geneviève Fabry et Hubert Roland.....	p. 9
I. TEXTES LIMINAIRES	
ALLOCATION D'OUVERTURE Michel Lisse.....	p. 17
LE ROMAN PEUT-IL SE PASSER DU RÉEL? LES QUERELLES DU RÉALISME Benôit Denis	p. 21
TEXTE, IMAGE ET RÉALISME. TRIO DOXIQUE OU EFFET DE PARADIGME ? Jean-Louis Tilleuil	p. 35
LE FUTURISME ET LE PARADOXE ROMANESQUE : LOCOMOTIVES ET CHAUSSETTES Barbara Meazzi	p. 47
THE TRAUMATIC IMAGINATION. SHOCK CHRONOTOPES AND HYPERREALITY IN MAGICAL REALIST WRITING Eugene Arva	p. 61
II. LES FRONTIÈRES DU RÉALISME DANS LES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE (Sous la dir. de G. Jacques)	
INTRODUCTION Georges Jacques.....	p. 75
LE DISCOURS HISTORIOGRAPHIQUE N'EST PAS RÉALISTE. UTILISATIONS D'UNE ÉTIQUETTE PAR LES HISTOIRES DE LA LITTÉRATURE EN FRANCE ET EN BELGIQUE François Provenzano	p. 79
CLASSEMENTS GÊNANTS : LES RÉALISMES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES ET LEUR RÉCEPTION CRITIQUE Maria Chiara Gnocchi.....	p. 93
DÉPASSER OU SURPASSER LE RÉALISME ? LE RÉCIT SURREALISTE DANS <i>NADJA</i> D'ANDRÉ BRETON Timo Kaitaro	p. 103
L'INSOUTENABLE CONTRADICTION DU POÈTE ENTRE REVENDICATION MIMÉTIQUE ET RECONSTRUCTION MYTHIQUE: L' <i>ORPHÉE</i> DE JEAN COCTEAU Franca Bruera.....	p. 109
SEGALEN : DE L'EXPERTISE MÉDICO-LITTÉRAIRE AU RÉALISME MYTHIQUE Jean-Pol Madou.....	p. 117

**III. LES FRONTIÈRES DU RÉALISME DANS LES LITTÉRATURES
DE LANGUE ITALIENNE
(Sous la dir. de M. Lazzarini-Dossin)**

- IL REALISMO NEL NOVECENTO E L'ALTRO LATO DELLO SPECCHIO:
QUANDO L'IMMAGINE RIFLESSA INTERROGA LA VERITÀ DI COLUI
CHE SI SPECCHIA
Muriel Lazzarini-Dossin..... p. 129
- RAPPRESENTAZIONI DELLO SPAZIO NELL'ULTIMO SVEVO: OLTRE IL REALISMO
Isabella Sardo p. 135
- I PARADOSSI DEL REALISMO: CROCE, BORGESE E CALVINO
Gian Paolo Giudicetti p. 147
- CESARE PAVESE TRA LA NARRATIVA AMERICANA E IL REALISMO MAGICO
Peter Gahl..... p. 159
- IL NEOREALISMO DI BEPPE FENOGLIO IN *LA MALORA* (1954)
Thomas Stauder p. 169
- APPUNTI PER UN REALISMO DELLA FORMA : STRUTTURA DEL TESTO
E DELLA REALTÀ IN PEREC E CALVINO
Claudia Marulo..... p. 185
- PAVESE E LA LEGGIBILITÀ MITICA DELLA REALTÀ
Solveig Malatrait..... p. 197

**IV. LES FRONTIÈRES DU RÉALISME DANS LES LITTÉRATURES
DE LANGUE NÉERLANDAISE
(Sous la dir. de S. Vanderlinden)**

- INLEIDING TOT DE BUNDEL OVER HET REALISME IN DE NEDERLANDSE (EN
AFRIKAANSE) LITERATUUR
Sonja Vanderlinden p. 213
- TECHNIEK, TECHNOLOGIE, STREEKLITERATUUR. DE REALITEIT VAN EEN GENRE
'NET ALS EEN TREIN, DIE OOK NIET BUITEN HAAR BAAN MAG GAAN'
Tom Sintobin p. 217
- IEDERE GELIJKENIS IS LOUTER TOEVALLIG
REALISME IN RECENT VLAAMS PROZA
Elke Brems..... p. 231
- REVISOR-LITERATUUR : VERBEELDING OM DE WERKELIJKHEID
TE DOORGRONDEN
Matthieu Sergier..... p. 239
- HET MAGISCH REALISME IN ENKELE RECENTE AFRIKAANSE ROMANS
Hennie Van Coller p. 247
- DE TRAGIEK VAN HET DAGELIJKS LEVEN
DE JONGE HERMAN DE CONINCK ALS 'GEMATIGD' NIEUW-REALIST.
Erik Spinoy p. 261

V. LES FRONTIÈRES DU RÉALISME DANS LES LITTÉRATURES
DE LANGUE ALLEMANDE
(Sous la dir de H. Roland)

FORMEN DES REALISMUS IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS Hubert Roland	p. 279
NORMALITÄT UND REALITÄT BEGRÜNDENDE DICHOTOMIEN UND IHR SCHEITERN IN THOMAS MANN <i>DER TOD IN Venedig</i> Andrea Kottow.....	p. 283
“DIE REALE ERKLÄRUNG DES REALEN GESCHEHENS INTERESSIERT MICH NICHT.” ROBERT MUSIL UND DER REALISMUS – EINE NACHLESE MIT FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN ZUM <i>MANN OHNE EIGENSCHAFTEN</i> Norbert Christian Wolf	p. 293
ABSOLUTER HORROR UND NEUDEFINIERUNG DES REALISMUSBEGRIFFES : ZU W.G SEBALDS THESEN ÜBER LITERATUR UND LUFTKRIEG Christian Mariotte	p. 311
REALISMUS DER MONTAGE. ALEXANDER KLUGE : <i>DER LUFTANGRIFF AUF HALBERSTADT AM 8. APRIL 1945</i> Ernst Leonardy	p. 329
AUTHENTIZITÄT VERSUS FIKTIONALITÄT. GRENZEN DES REALISMUS IN GÜNTER GRASS' NOVELLE <i>IM KREBSGANG</i> Alexandra Pontzen.....	p. 343
“ABER SIND DENN WOLKEN NICHT AUS WATTE?“ ÜBER POETIK, WIRKLICHKEIT UND REALITÄT IN JUREK BECKERS ROMAN <i>JAKOB DER LÜGNER</i> MIT EINEM AUSBLICK AUF ROBERTO BENIGNIS FILM <i>LA VITA È BELLA</i> Bettina Baumgärtel.....	p. 355
ZUR ERZÄHLERISCHEN VERMITTLUNG DES <i>EFFET DE RÉEL</i> IN DEN META-KRIMIS VON WOLF HAAS Gunther Martens	p. 369

VI. LES FRONTIÈRES DU RÉALISME DANS LES LITTÉRATURES
DE LANGUE ANGLAISE
(Sous la dir. de V. Bragard)

POSTMODERN REALISMS: OXYMORON OR HYBRID NEGOTIATION? Véronique Bragard.....	p. 383
THE BORDERS OF REALISM IN PAUL AUSTER'S <i>THE BOOK OF ILLUSIONS</i> (2002) Jaroslav Kušnír	p. 391
THOMAS PYNCHON'S <i>U.</i> AS “NOSTALGIC PASTICHE” OF HIGH MODERNISM Ronald S. Judy.....	p. 401
THE REALIST UNDERGROUND: MAPPING REFERENTIAL PRACTICES AT THE TURN OF THE TWENTY-FIRST CENTURY Christophe Den Tandt	p. 417

READING ETHICALLY EVER AFTER: HISTORIOGRAPHIC METAFICTION REVISITED Stef Craps.....	p. 433
COMPROMISES: GRAHAM SWIFT'S FICTIONS AND THE REALIST NOVEL David Malcolm	p. 447
CONSTRUCTING REALISM IN CONTEMPORARY BRITISH FICTION: REFLECTIONS ON POSTMODERN NARRATIVE Mariedale Boccardi.....	p. 461
THE FICTION OF JANE BOWLES AND A SPINOZISTIC REALISM Don Adams.....	p. 471
REALISM VIA THE FANTASTIC IN ANGELA CARTER'S «NIGHTS AT THE CIRCUS» AND «THE INFERNAL DESIRE MACHINES OF DR HOFFMANN» Mine Özyurt.....	p. 485

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Nous n'en avons pas fini avec le réalisme. L'esthétique réaliste telle qu'elle a été définie au XIX^e siècle, comme "figuration sérieuse, exacte et complète du réel saisi dans sa dimension essentiellement sociale",¹ n'en finit pas de ressurgir dans les débats critiques et les pratiques d'écriture tout au long du XX^e siècle. Chassée par la porte, elle revient par la fenêtre, quelle que soit d'ailleurs la parure choisie : magique ou poétique, ici, mythique, socialiste, formaliste, là. Comme le note judicieusement Dubois, "Si le réalisme premier [celui de l'école balzacienne] ne se survit guère, ses plus hauts enjeux demeurent" (10). Dans un mouvement dialectique de négation et de dépassement, l'esthétique réaliste ne cesse de revenir, transfigurée, ambiguë, mise en question, mais toujours vivante, pour rappeler que la représentation du réel est au coeur du projet romanesque tel qu'il s'est développé en Occident depuis plus de cinq siècles et ne peut donc être ni évincée, ni a fortiori abandonnée. Dubois ne précise-t-il pas encore qu'il n'est "de grand et de plein réalisme que dans son dépassement" (12) ? L'analyse du réel dans l'ensemble de ses articulations (l'allemand parlerait de *Zusammenhänge*, l'italien de *correlazioni*) s'est bien voulue, également dans le roman du XX^e siècle, une "expérience de totalisation" (13). Cette entreprise s'avéra d'autant plus multiple et complexe qu'elle ne pouvait pas ne pas tenir compte de l'élargissement et de l'approfondissement du réel, de même que du morcellement de sa représentation, tels qu'ils avaient été mis en œuvre par les différentes avant-gardes européennes dans les premières décennies du siècle écoulé. C'est ce constat d'ensemble très simple, lourd de conséquences et gros déjà de longs débats critiques, qui est à l'origine de la réflexion dont les résultats sont présentés ici. Cette réflexion s'est déroulée en plusieurs étapes.

La première a réuni des chercheurs en lettres de l'Université catholique de Louvain dans un séminaire qui portait sur l'un des retours les plus polémiques de l'esthétique réaliste au XX^e siècle : le réalisme magique. Nous avons tenté de reprendre à nouveaux frais l'examen de ce mouvement esthétique dans les principales littératures occidentales. Il nous a semblé utile d'opérer une radicale distinction entre, d'une part, le concept popularisé en Amérique latine, puis dans le monde entier, après la seconde guerre mondiale (indissociable de son contexte d'origine et d'un arrière-fond mythique et populaire) et, d'autre part, la réflexion menée en Europe occidentale (dans un premier temps en Allemagne et en Italie) pour renouveler l'esthétique "réaliste" et cela dès les années vingt. Il nous est apparu que les traditions littéraires anglophones et francophones de cette époque avaient participé à ces tentatives d'élargissement du réel, dans un effort de (re)construction de celui-ci, consécutif à

¹ Voir la conférence introductive de Benoît Denis, « Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme », qui sert de cadre non seulement à la présente introduction mais aussi à la plupart des synthèses qui prologuent les différents chapitres de cette publication.

l'essoufflement progressif des courants d'avant-garde, et ceci même si elles avaient eu recours à des appellations voisines comme celles de réalisme poétique. Le contexte où le réalisme magique a connu le plus grand succès, l'Amérique latine, est aussi celui où a été le plus remis en question le caractère théoriquement fondé et pratiquement opératoire du concept. Au terme de la première partie de notre parcours, force nous fut de reconnaître que la notion même de "réalisme magique" était impraticable dans le cadre d'une théorie littéraire basée sur une large et rigoureuse confrontation des principales littératures occidentales du XX^e siècle. En d'autres termes, la question était mal posée. Nous avons donc décidé de revenir au noyau de la problématique, à ce réel toujours plus large que tente d'appréhender l'écriture romanesque.²

Or, le réel que cherche à saisir le romancier n'est pas donné d'avance. Il est à connaître, à explorer. Aux frontières du réel connu, se déploient de "nouveaux réalismes" (cf. Oleza et Delprat) dont les instruments d'exploration, tantôt bien rôdés déjà, tantôt innovants, tentent d'appréhender *cela* qui n'est pas connu ni encore élaboré verbalement. Dans un essai stimulant, Jean-Marie Schaeffer définit la fiction comme une "modélisation de l'univers réel" (218), "une thématization de la réalité selon l'une de ses manifestations" (219). Le caractère plus ou moins homologue de la représentation d'éléments référentiels ne se situe pas au même niveau ni n'affecte le caractère constitutif de toute fiction d'être, avec un degré d'intensité et une réussite variables, une représentation modélisante de la réalité.³ Dans cette perspective, toute fiction, quelle que soit son inscription dans un genre ou un courant particulier, possède une dimension cognitive qui fait de sa production et de sa réception une opération d'exploration, compréhension et organisation qu'un sujet a de la réalité extratextuelle.

Une telle conception n'est pas sans implications très profondes en ce qui concerne le débat sur le(s) réalisme(s). En effet, elle rend non fondée la perception des "effets de réel" comme simulacre et illusion, c'est-à-dire, comme dimension négativement connotée face à une supposée autonomie de l'art. Au contraire, souligner la fonction exploratoire de la fiction nous invite plutôt à interroger en termes positifs les stratégies de renvoi au réel que déploie l'écriture narrative. Mais quel est ce réel que va s'efforcer de pointer et d'explorer la littérature narrative du XX^e siècle? Quels sont les dispositifs textuels concrets de ce renvoi? Quelle en est la productivité cognitive?

Ce sont ces questions, entre autres, qui ont sous-tendu la seconde étape du parcours, qui a donc consisté en une réflexion autour des zones frontières du réalisme, zones où s'accomplit la dialectique de sa négation et de son dépassement. Cette réflexion s'est tenue dans le cadre d'un colloque international organisé à Louvain-la-Neuve les 1, 2 et 3 décembre 2004. Zones certes disputées et revendiquées, comme toute limite, mais aussi poreuses et labiles, les frontières du réalisme dessinent, au fil du XX^e siècle, une carte mouvante qu'il faut sans cesse tenter d'objectiver en en précisant les

² Une tentative de systématisation du réalisme magique/ *magical realism* est néanmoins entreprise dans la contribution de E. Arva, qui entend par là une poétique (*a mode of writing*), pas un genre littéraire, au service d'un univers fictionnel qu'il appelle *traumatic imagination*, qui serait apte à véhiculer la représentation de situations extrêmes (*extreme events*), dont l'absence d'évocation se révélerait tout aussi insupportable que leur souvenir.

³ Cf. Schaeffer (218) : « un modèle fictionnel est de facto une modélisation de l'univers réel. En effet, les compétences représentationnelles qui sont les nôtres sont celles de la représentation de la réalité dont nous faisons partie, car elles ont été sélectionnées par cette réalité elle-même dans un processus d'interaction permanente. Nous pouvons certes former des modèles posant des entités inexistantes, nous pouvons même inventer les univers les plus fantaisistes, mais dans tous les cas ces entités et ces univers seront des variantes conformes à ce que signifie pour nous 'être une réalité' ».

coordonnées spatio-temporelles et linguistiques, sans jamais abandonner l'exigence théorique et comparatiste qui seule, in fine, fonde le dialogue scientifique.

C'est dans cet esprit que la réflexion, lors du colloque, s'est structurée en différentes sessions, tantôt plénières, de portée théorique et/ou interdisciplinaire, tantôt spécifiquement consacrées aux littératures de langue allemande, anglaise, française, néerlandaise, italienne et espagnole, au sein de séances de travail parallèles. Cette structuration se retrouve dans le présent volume : les synthèses qui introduisent aux différentes traditions littéraires du XX^e siècle s'efforcent de rendre compte des différents travaux mais aussi de refléter les débats qui ont animé chaque sous-groupe de travail. Ces synthèses partielles ont été menées à bien par les coordinateurs de section qui se sont également transformés en éditeurs de leur partie respective : nous tenons à les remercier vivement pour ce double investissement.

Que déduire de ce sextuple parcours?⁴ Dans toutes les traditions considérées, la question du réalisme au XX^e siècle non seulement n'est jamais abandonnée dans le débat critique,⁵ mais semble reprendre vigueur dans les dernières décennies.⁶ Certes, il est bien difficile de dégager des constantes dans un panorama si vaste et si touffu, qui comprend parfois des oeuvres s'échelonnant sur la totalité du siècle (comme dans la section italienne) ou au contraire qui se concentre sur les dernières décennies du XX^e siècle (comme dans la section de langue anglaise). Pourtant, il semble possible de dégager certains résultats intéressants, en repartant des questions énoncées plus haut. En effet, les textes présentés permettent de formuler une hypothèse quant à la continuité de certains pans du projet réaliste (par-delà la rupture instaurée par les avant-gardes⁷) et quant à la conception de la réalité privilégiée par l'exploration romanesque. C'est ainsi qu'ils déclinent ce que Benoît Denis a appelé des "réalismes alternatifs", selon une typologie à trois termes (poétique-magique, phénoménologique et formaliste) où l'exemple français peut être valide pour d'autres littératures. L'on verra que ces considérations ne sont pas sans conséquences sur le plan de l'historiographie littéraire et, plus généralement, celui de la réception.⁸

Qu'en est-il de la survie du projet réaliste initial, projet cognitif, idéologique et esthétique? L'expansion infinie de la conquête jubilatoire réaliste dont Denis soutient qu'elle arrivera promptement à saturation (dès 1890 environ, en France) concerne avant tout le social. Or le social est, selon Jacques Dubois, l'objet même du réalisme historique français : celui-ci a pour but d'exprimer "la vérité du social", c'est-à-dire, de

⁴ Les textes portant sur la littérature en espagnol jouiront d'une diffusion séparée, sous forme de livre à paraître aux éditions Peter Lang (*El enigma de lo real*, C. Canaparo y G. Fabry ed.). L'on se permettra cependant ici de faire référence à certains éléments majeurs apparus dans la section consacrée aux littératures de langue espagnole.

⁵ Il est à noter que le débat dépasse de loin la sphère littéraire et est à situer dans un contexte où l'image figurative omniprésente est également l'objet d'un "étonnant lestage axiologique et donc idéologique qui distingue tout débat sur le réalisme" (cf. communication de J.-L. Tilleuil).

⁶ Oleza et Delprat montrent que c'est spécialement vrai pour les littératures de langue espagnole, mais c'est aussi le cas pour, par exemple, la littérature française (cf. communication de J.-L. Tilleuil).

⁷ Cf. la communication de B. Meazzi, qui pose la question du paradoxe réaliste au sein d'une des esthétiques d'avant-garde les plus influentes, le futurisme. Longtemps négligée par l'historiographie de la littérature (comme c'est d'ailleurs le cas pour l'étude de la prose dans la plupart des mouvements d'avant-garde), la question du genre romanesque ou de la production en prose à l'intérieur du futurisme se pose en termes d'anti-réalisme, par le biais de l'irruption brutale de l'irrationnel dans une réalité *chaotisée*, là où la cohérence du genre romanesque était très spontanément associée au réalisme social et historique.

⁸ En effet, de telles considérations requerraient sans doute un réajustement, voire une révision dans l'historiographie littéraire. Seules deux communications ont ébauché ce travail dans le champ de la littérature francophone.

définir le “contenu de vérité du roman dans la capacité de celui-ci à accorder la société fictive qu’il élabore avec la société réelle à laquelle il fait penser et sur les référents de laquelle, n’importe comment, il s’indexe” (Dubois : 43). Cette connaissance du social comme objectif premier se maintient dans une série de textes et de genres examinés au cours du colloque : un roman régional néerlandais, un roman testimonial cubain ou encore certains romans véristes italiens. Peut-être cette préoccupation peut-elle être comprise comme un mécanisme compensatoire par rapport à ce que Thomas Pavel désigne comme “de nouvelles figures de l’imaginaire anthropologique”, héritées de l’aventure moderniste : “l’abolition des liens, la communauté problématique et l’apothéose de Narcisse” (358) Là où auparavant, l’individu s’avérait le simple produit de son milieu naturel, historique et social, il s’est découvert une singularité radicale, qui a mené à son autonomie (et donc à une liberté totale), mais qui a eu pour corollaire un état de déracinement, transcendantal ou non, dont on n’a pas fini de mesurer l’impact. Ceci explique l’ambivalence fondamentale du rapport à la communauté dans nombre de romans du XX^e siècle : droit élémentaire au refus de l’assimilation, mais aussi disponibilité, voire nécessité ultime de réintégration.

Mais revenons-en à des préoccupations de nature esthétique. Le canon de la vraisemblance établi au XIX^e siècle semble encore opératoire mais porté aux limites mêmes de son pouvoir d’illusion, comme dans certains textes italiens très contemporains ou dans le roman policier postmoderne (comme chez l’Autrichien Haas). C’est dans le roman postmoderne de langue anglaise que l’on trouve l’hybridation la plus systématique entre l’usage de techniques narratives chères au réalisme traditionnel et leur détournement sur le mode ironique, voire parodique, qui montre à la fois la nécessité de leur emploi et la perte définitive de l’innocence qui préside à leur usage : ainsi en va-t-il de la présence du narrateur omniscient dans un roman de Finney. Un même métissage est à l’œuvre dans le roman généalogique flamand (où une dimension documentaire est entrelacée à une forte fictionnalisation et une intense présence du mythe). L’ironie face aux procédés réalistes classiques parfaitement maîtrisés et dont on joue pour créer – et décevoir – des attentes chez le lecteur, est également magistralement illustrée par l’analyse de textes de Calvino et Pérec.

Dans l’entre-deux-guerres, les oeuvres importantes de Musil, Mann et quelques autres avaient déjà manifesté une dette face au projet réaliste : ces auteurs s’inscrivaient dans un projet qui, à l’instar des réalistes français du XIX^e siècle, prétendait à la totalisation. De là également, le recours au mythe, que l’on retrouve par ailleurs, au sein d’une esthétique fort différente, chez Cocteau, par exemple.

Mais plus intéressant que le constat – prévisible – de ces continuités du projet réaliste est le déplacement que la plupart des textes semblent opérer quant à la définition du réel. Certains récits s’inscrivent assez violemment contre la conception du réel prônée par les romanciers réalistes du XIX^e (le social) et du début du XX^e (la subjectivité) : c’est le cas par exemple de *Nadja* ou de l’oeuvre de Segalen. Nombreux, parmi les romanciers étudiés ici, sont ceux qui explorent les voies ouvertes par les “réalismes alternatifs” qui tentent de répondre à leur manière à l’impasse dans laquelle se trouve le projet réaliste au début du XX^e siècle, en France et ailleurs : le réalisme phénoménologique (Svevo, Kellendonk), magico-réaliste (certains auteurs sud-africains) ou formaliste. C’est dans cette dernière catégorie que l’on pourrait situer l’accent mis sur la structure de la réception inscrite dans le texte même chez Calvino, ou encore l’obsédante présence de la métafiction dans la littérature postmoderne de langue anglaise (comme chez Fowles, par exemple).

Dans la production romanesque la plus récente, le réel à explorer et à dire dans la fiction semble moins être de nature sociale ou même psychologique et davantage de type historique. Ce qu'il faut décrire, ce sur quoi doit porter l'éthos du romancier semble relever aujourd'hui davantage des grands traumatismes historiques que la mémoire officielle, paresseuse, ou privée, blessée, est trop prompte à faire taire. Le cas le plus clair à cet égard est celui de l'Allemagne contemporaine dans des récits de A. Kluge, W. Kempowski et G. Grass. Avec cet accent mis sur la dimension historique, le roman semble à nouveau revendiquer sa valeur d'instrument de connaissance, qui avait fait ses lettres de noblesse au XIX^e siècle, voire de discours alternatif face à la faillite des sciences humaines en général et du discours historique en particulier. Cette importance du fait historique traumatique (les "*Shock Chronotopes*" dont parle E. Arva) renvoie également auteurs et lecteurs à leur responsabilité et à leur sens éthique.

Au seuil du parcours plurilinguistique auquel nous invitons le lecteur, il nous reste à remercier les instances qui ont rendu possible, par leur soutien financier, le colloque dont nous présentons ici les actes : la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université catholique de Louvain (et spécialement son Institut de littérature, le Département d'études romanes, l'Unité de littérature et culture des pays de langue germanique) ainsi que le Fonds national de la Recherche Scientifique (FNRS). Nos remerciements vont également aux membres du comité scientifique et du comité organisateur, et tout spécialement à nos collaborateurs les plus directs (P. Decock, M. Sergier, E. Menz, A. García Caro, G. Polet), ainsi qu'aux rapporteurs qui ont accepté de piloter l'édition des textes relevant de leur section (S. Vanderlinden, G. Jacques, M. Lazzarini-Dossin, V. Bragard).

Geneviève FABRY,
Université catholique de Louvain

et Hubert ROLAND
FNRS et Université catholique de Louvain

BIBLIOGRAPHIE

- Delprat, François, 'Introduction', in *Les nouveaux réalismes (Amérique. Cahiers du CRICCAL n°23*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000), pp.5-7.
- Dubois, Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (Paris : Seuil, 2000).
- Oleza, Joan, 'Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo', in *diablotexto* (Valencia, n° 1, 1994), pp. 79-106. Recopilado en Gracia, Jordi, *Los nuevos nombres.1975-2000, (1er. Suplemento, Vol. 9/1. de la Historia y crítica de la literatura española, dirigida por F. Rico, Barcelona : Crítica, 2000)*, pp. 265-267.
- Pavel, Thomas, *La pensée du roman* (Paris : Gallimard, 2003).
- Pernot, Denis, « Réel », in *Dictionnaire du littéraire* (Paris, PUF : 2002).
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?* (Paris : Seuil, 1999).
- Todorov, Tzvetan, 'Introduction au vraisemblable', in *La notion de littérature et autres essais*, (Paris : Seuil : 1987), pp. 85-94.

I TEXTES LIMINAIRES

L

ES FRONTIÈRES DU RÉALISME

ALLOCUTION D'OUVERTURE

Geneviève Fabry et Hubert Roland ont jugé bon et utile d'associer à la notion de réalisme celle de frontière. Je dis bien « la *notion* de frontière », et je souligne le mot *notion*, pour ne pas me précipiter trop vite vers le concept de *concept*. En effet, comme j'ai tenté de le montrer lors d'un précédent colloque organisé en hommage au Professeur Leonardy, le concept de *concept* nécessite toujours le recours à une certaine délimitation, à une certaine frontière, à une certaine limite (*peras, limes, border, Grenze*) pour pouvoir être mis en place. Et donc nous avons là une situation en quelque sorte paradoxale ou aporétique qui devrait de manière tout à fait rigoureuse nous interdire d'associer frontière et concept, voire même de considérer qu'une forme de conceptualisation, dans toute sa pureté, puisse jamais être à l'œuvre. Tout discours philosophique, théorique ou historique feint toujours de s'assurer la maîtrise des limites, des bordures, des frontières. Cela ne va jamais sans un certain tour ou coup de force. Néanmoins, accordons-nous, le temps d'un colloque, de ne pas focaliser notre attention sur cette aporie et intéressons-nous à cette problématique des frontières.

Il n'y a pas de frontières naturelles ; une frontière est toujours un artifice, une technicité. Même lorsque, dans le langage courant, on parle de frontières naturelles, les éléments naturels qui sont tenus pour être une frontière, qu'il s'agisse d'une mer, d'un océan, d'une chaîne de montagnes, d'un fleuve..., ne sont à strictement parler pas des frontières. Si ces éléments naturels sont *tenus* pour des frontières, c'est parce qu'une certaine décision a souhaité les voir comme traces, limites, bordures et donc les a appréhendés dans une perspective technique, radicalement différente de l'aspect naturel. Une frontière est toujours artificielle, une frontière est toujours un coup d'écriture, une décision, une fiction.

Un des objectifs déclarés de ce colloque, du moins si j'en crois sa description, sa présentation, est de tenter de tracer une frontière entre le réalisme et le réalisme, entre deux réalismes, l'un associé au XIX^e siècle littéraire, l'autre associé au XX^e siècle littéraire, frontière bien entendu artificielle, frontière qui, comme toutes les frontières, met en contact avec une forme d'altérité. Une frontière en effet remplit une double fonction opposée, à savoir d'arrêter et de permettre le passage. La frontière arrête, dans le sens où, elle est supposée être le point ultime, la ligne ultime d'une prétendue identité, elle est le lieu où les signes identitaires sont renforcés et où les gardiens de l'identité se massent. Et en même temps la frontière permet le passage, le contact avec l'altérité. (En passant, je me permets de faire remarquer que le motif des frontières traverse la littérature du XX^e siècle (Dino Buzzati, *Les sept messagers*, Franz Kafka, *La muraille de Chine*.) C'est pourquoi sans doute Geneviève Fabry et Hubert Roland ont choisi d'insister sur la *zone frontière*, une sorte d'espace de contact, de rencontre entre le réalisme et son autre, qu'il s'agisse de la magie, du mythe, du

grotesque, de la poésie... Toutes ces notions semblent, et nous entendrons tout à l'heure un écho philosophique venir préciser et affiner cette hypothèse, s'opposer à celle de réel. Le réel opposé à la magie, le réel opposé au mythe, le réel opposé au grotesque, à la poésie, etc. Or, si j'en crois Geneviève Fabry et Hubert Roland, cette opposition ne pourrait pas subsister comme telle lorsque le réalisme entre en contact avec une de ces notions. Il semblerait que le réalisme puisse, d'une certaine façon, absorber ces notions, les faire siennes, tout en étant marqué par cette quasi-dévoration, cette incorporation. Sans doute n'est-ce pas un hasard si Geneviève Fabry et Hubert Roland ont choisi de reprendre le mot de *dépassement* pour qualifier l'aventure du réalisme au XX^e siècle. Dans cette notion de *dépassement*, je voudrais entendre, en reprenant maintenant les choses autrement, une forme d'écho philosophique.

Réalisme magique, réalisme poétique, réalisme grotesque, réalisme mythique... En lisant ces mots, en me les répétant, en les murmurant pour préparer d'autres mots que Geneviève Fabry et Hubert Roland m'ont généreusement convié à prononcer à l'entame de ce colloque, je ne pouvais m'empêcher de laisser revenir d'autres mots, très connus, qui semblent transformer les concepts de « réalisme magique », « réalisme poétique », « réalisme grotesque »... en oxymorons et les invalider. « Tout ce qui est réel est rationnel, tout ce qui est rationnel est réel », voilà ce que me souffle l'esprit de Hegel dès que, par un coup de force, la littérature fait se rencontrer, semble-t-il, réalité et magie, réalité et poésie, réalité et grotesque, réalité et mythe... Deux hypothèses, au moins, pourraient être risquées au regard de la doctrine spéculative, deux hypothèses qui délimiteraient l'espace de travail de ce colloque.

D'une part, le réalisme magique et les autres formes de réalisme, loin d'excéder la puissante dialectique spéculative, ne seraient qu'un de ses moments : le réalisme littéraire, nié par quelque autre pratique (l'ouverture au merveilleux, aux mythes, à l'inconscient...), dépasserait cette négation tout l'intégrant, la « relèverait » dans le réalisme magique, grotesque... Ceux-ci, donc, seraient un aboutissement momentané de l'histoire littéraire européenne : le réalisme du XX^e siècle comme *Aufhebung* du réalisme du XIX^e.

D'autre part, le réalisme magique et les autres formes de réalisme résisteraient à la logique dialectique : ni réel, ni irréel, ni rationnel, ni irrationnel, ils donneraient à penser une autre rationalité, une autre logique (mais ces mots sont ici inadéquats et ne peuvent être utilisés que sous rature). Depuis plusieurs années, dans notre Université, des colloques organisés par l'Institut de Littérature ou soutenus par lui (vigoureusement d'un point de vue intellectuel, modestement d'un point de vue financier) se sont efforcés d'approcher et de dire cette autre rationalité que donne à lire la littérature : qu'il s'agisse d'aborder des motifs comme ceux de l'espace, du secret, du témoignage et du mensonge, de mesurer des tensions et convergences entre fiction et histoire, d'interroger les imaginaires, ceux du mal, par exemple, etc., les travaux et recherches menés par des membres de l'Institut et leurs invités à partir de ces problématiques ont à chaque fois dégagé une autre logique littéraire, une autre rationalité. C'est dans cette tradition que se place, je le pense, le colloque organisé par Geneviève Fabry et Hubert Roland et qui permettra, une fois de plus, de donner à entendre ce que ne cesse de murmurer ou de crier l'activité littéraire : un certain

mode de l'exorbitant, c'est-à-dire, l'abandon des voies déjà tracées pour s'enfoncer dans l'ineffable *selva*.

Je vous souhaite un colloque riche et fructueux, un travail novateur et épanouissant.

Michel LISSE
Président de l'institut de littérature
(FNRS/ Université catholique de Louvain)

L E ROMAN PEUT-IL SE PASSER DU RÉEL ?

LES QUERELLES DU RÉALISME

Les pages qui suivent n'ont en aucune manière l'ambition de renouveler la vision que l'on peut avoir du réalisme. Elles entendent, pour l'essentiel, proposer une mise en perspective synthétique de l'histoire de cette esthétique romanesque, en vue d'en faire apparaître les avatars au XX^e siècle. Elles ont également le défaut de penser la question du réalisme à partir de la situation française et des débats qu'elle a suscités depuis la fin du XIX^e siècle : il nous a paru préférable de traverser un corpus critique limité et cohérent, et d'éviter ainsi les généralisations abusives. Il n'en reste pas moins que le cas français, où l'esthétique réaliste a toujours été discutée et n'a jamais véritablement acquis le statut d'une évidence, peut aussi être considéré comme révélateur d'une problématique plus générale, laissant apparaître des lignes de force applicables à l'ensemble des littératures occidentales.

L E « GRAND RÉALISME »

La notion de réalisme, on le sait, a été et reste l'objet de débats sans fin. En schématisant fortement la situation, on peut dire que deux acceptions du terme sont communément utilisées, sans être toujours clairement distinguées. La première est transhistorique et définit le réalisme au moyen du concept grec de *mimésis* : elle désigne une des tendances fondamentales de l'art occidental, depuis l'Antiquité, à rechercher l'imitation du réel (Auerbach 1990). Il s'agit là d'une définition large, et donc souvent floue, du réalisme, définition qui tend à subsumer une série de pratiques, d'esthétiques et de conceptions de la littérature qui n'ont parfois que peu de rapport entre elles, mais qui, en inscrivant ce débat dans la longue durée, permettent souvent de relativiser l'importance ou la centralité de la seconde acception du réalisme en art (voir à cet égard Pavel 2003).

Celle-ci est, quant à elle, historique : elle désigne une esthétique qui s'est développée au cours du XIX^e siècle en réaction tant à l'idéalisme romantique qu'aux limites que les bienséances classiques imposaient à la représentation ; elle postule une figuration sérieuse, exacte et complète du réel, saisi dans sa dimension essentiellement sociale. Si la bataille réaliste a d'abord été livrée sur le terrain de la peinture, notamment autour de Gustave Courbet, on doit cependant noter que c'est dans un genre littéraire, le roman, que le projet réaliste trouvera à se formuler et à se réaliser le plus complètement. En cela, l'apparition du réalisme a puissamment participé à ce que l'on pourrait appeler le « triomphe » du roman, assurant l'émergence et la légitimation d'un genre dont la dignité était jusque-là discutée. Cette association étroite établie entre le roman et l'esthétique réaliste est particulièrement sensible en France où, plus

longtemps qu'ailleurs, la légitimation du genre romanesque s'est heurtée à de fortes résistances ; avec le réalisme, le roman se dote d'un contenu et d'une forme, assume une fonction singulière dans l'économie du littéraire et trouve ainsi sa place dans le système des genres. En sorte qu'en première instance, on pourrait affirmer que le roman de l'époque moderne ne peut que difficilement se passer du réalisme, tant il lui doit d'être ce qu'il est devenu : le genre-roi du système littéraire.

Pour saisir à quoi tient la promotion moderne du genre romanesque, il convient peut-être de pointer quelques-unes des caractéristiques constitutives du projet réaliste.

Selon la formule célèbre de Duranty, « le réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère du milieu social, de l'époque où l'on vit ». Outre le fait que le réalisme est ici clairement associé à la description (ou à la reproduction) de la société qui lui est contemporaine, on insistera sur ce qu'il est convenu de nommer son ambition totalisante : dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le projet réaliste peut en effet être assimilé à un mouvement jubilatoire de conquête : le romancier réaliste rend figurables des portions de plus en plus vastes de la réalité matérielle et sociale, en particulier celles que les règles de la bienséance classique interdisaient de représentation (les milieux populaires, interlopes ou marginaux). De là vient la prédilection supposée de l'école réaliste pour ce que ses détracteurs nommaient le « bas » et le « vulgaire ». On assiste dès lors à une manière d'expansion infinie du réalisme : il s'agit d'épuiser le réel, dans une course acharnée entre écrivains pour s'approprier les sujets nouveaux qu'ils découvrent dans l'observation de la vie sociale. Au point qu'apparaîtra très tôt un sentiment de saturation et d'exhaustion : en moins de quarante ans, dès le milieu des années 1880, le projet réaliste paraît avoir atteint sa limite ; tout a été montré ; les sujets sont épuisés ; pour le dire d'un mot, Zola n'a rien laissé à ses successeurs.

Par ailleurs, et alors qu'il se présente comme unitaire, le projet réaliste se laisse en fait décomposer en trois sous-projets distincts, à la fois complémentaires et potentiellement contradictoires. Le premier d'entre eux est un projet de *connaissance* : il veut que le romancier se pose en descripteur objectif et en analyste du monde social, et qu'il se dote pour cela des instruments et des méthodes adéquats : l'observation sur le terrain, la collecte et l'usage des documents, l'emprunt plus ou moins contrôlé de modèles scientifiques (études cliniques chez les Goncourt, principe d'hérédité chez Zola, acquis de la psychologie scientifique chez Bourget, etc.). Ce faisant, le romancier fait plus qu'une simple description : non seulement il met au jour des pans jusque-là ignorés de la réalité sociale, mais en plus il entend découvrir les principes qui organisent celle-ci. De cette conviction que le romancier réaliste est un bâtisseur de savoirs sur l'homme et la société portent témoignage une longue série d'études qui ont posé l'écrivain réaliste en pionnier d'une connaissance neuve : intelligence du rôle déterminant de l'infrastructure chez Balzac (Lukacs 1967), « sens du social » chez Proust (Dubois 1997), anticipation des problèmes du freudisme chez Maupassant (Bayard 1994), etc.

Cette entreprise de connaissance se double cependant d'un projet de nature *éthique* ou *idéologique* : ainsi que l'indiquait l'usage du terme « sincère » par Duranty, ce qui authentifie la démarche réaliste, c'est la volonté de dire le monde tel qu'il est – mauvais – et tel qu'il va – mal. Il s'agit donc de le décrire sans fard et sans apprêt, en se débarrassant des illusions ou des croyances qui en dissimulent communément la dureté et la cruauté fondamentales. En d'autres termes, le réalisme relève de ce que l'on nomme le désenchantement et sa perspective est nécessairement critique.

Cette dimension « engageante » du réalisme se concilie d'ailleurs sans mal avec la précédente : dire le monde avec objectivité, c'est en faire voir la laideur ; mettre au jour les lois qui le gouvernent, c'est souligner que la vertu est rarement récompensée et que la méchanceté ou la bêtise n'empêchent nullement de réussir.

Enfin, la troisième composante de l'entreprise réaliste est de nature *esthétique* : reproduire la réalité consiste à définir les modalités de sa représentation ; pour le dire clairement : établir les conditions d'une vraisemblance, c'est-à-dire inventer une convention. Or, la mimésis classique reposait sur la conviction que le monde s'organisait selon un plan transcendant, préexistant à la représentation. Dans ce contexte, le vraisemblable n'était rien d'autre que l'expression de cet ordre transcendant, en sorte que la réalité et la conventionnalité de sa représentation se recouvraient parfaitement. La vraisemblance réaliste va rompre avec cet universalisme transcendant : il s'agit désormais de découvrir un ordre immanent au cœur même de cette profusion et de cette prolifération qu'on appelle le monde ou le réel. Et la conséquence en sera immédiate : réalité et représentation se disjoignent, découvrant l'artificialité ou la conventionnalité du vraisemblable. Pour le dire nettement, pas plus que les formalistes russes, la Nouvelle Critique n'a découvert l'illusion réaliste : sa production est au cœur du programme du mouvement, et c'est pourquoi celui-ci s'est d'emblée défini comme une entreprise esthétique. Que le réalisme soit, selon l'expression de Sartre, « un art déloyal », n'est, somme toute, que la conviction occulte sur laquelle cette entreprise s'est construite.

Ainsi que l'indique Jacques Dubois, « il y a donc une duplicité du réalisme », au sens où celui-ci s'avère clivé par « deux postulats contradictoires » (Dubois 2000 : 22-23) : il est à la fois une morale (prendre en charge le monde, le dire sans fard et sans concession, rompre avec les illusions consolantes) et une esthétique (donner l'illusion du réel, inventer une vraisemblance). Il en découle une tension perpétuelle entre la volonté de transparence du roman réaliste (la littérature s'effaçant devant la présence massive du monde) et son affirmation en tant que forme, laquelle fait nécessairement écran à la réalité. Cette ambivalence du projet réaliste est présente dès l'origine : en France, elle se matérialise dès les années 1850, dans l'opposition affichée entre Duranty et Champfleury d'une part, et Flaubert de l'autre (Thibaudet 1936 : 360-368) : les premiers s'affichent partisans d'une reproduction du réel « aussi simple que possible », afin que l'écriture ne puisse faire obstacle à l'appréhension directe de la réalité, tandis que le second pratique ce que Bourdieu nommera un « réalisme de l'art pur » (Bourdieu 1992 : 19-62), dont la réalisation ultime et utopique serait un livre sur rien.

L A QUERELLE DU RÉALISME

On voit ainsi se dessiner les données de base à partir desquelles se posera la question du réalisme pour les successeurs de la grande génération réaliste-naturaliste : d'un côté, une liaison forte, et presque nécessaire, entre roman et réalisme ; de l'autre, une tension interne au programme réaliste lui-même, qui en mine potentiellement l'ambition, tout en ouvrant une brèche pour une perpétuelle réforme de ses principes, codes et conventions. Ceci explique que, sitôt son succès acquis, le grand réalisme du XIX^e siècle n'a cessé d'être contesté, suscitant, dès la Belle Époque, une série de tentatives pour arracher le genre romanesque à un modèle esthétique jugé à la fois

écrasant et réducteur. Sans entrer dans le détail de ce que Michel Raimond (1966) a nommé indifféremment la « querelle du réalisme » et la « crise du roman », on peut résumer en quelques traits majeurs les reproches adressés au genre et à son esthétique de prédilection : le goût du bas et du vulgaire conduisant nécessairement à un immoralisme ; la présence d'un déterminisme massif, incompatible avec une éthique de la liberté individuelle ; une prédilection pour la banalité, les situations moyennes, les individus médiocres, au détriment des personnalités ou des situations d'exception qu'une conscience artistique aristocratique se doit de retenir ; la grossièreté enfin des procédés utilisés et par lesquels se dénonce le caractère « fabriqué » de cette prétendue reproduction du réel ; etc. Le genre, en outre, pâtit de toucher ce que Gide nommait « le gros public ». Enfin, et c'est peut-être moins souvent rappelé, le réalisme social est perçu en France comme une greffe étrangère qui peine à prendre sur la souche française, essentiellement psychologique : on oppose l'artificialité des réalistes français au naturel et à la spontanéité de leurs confrères anglo-saxons, et il est significatif de voir que la presque totalité des débats français sur le renouvellement esthétique du genre s'appuieront sur des sources étrangères : russes, américaines, dans une moindre mesure allemandes et italiennes, sans oublier le rôle d'emblèmes que joueront dans ces disputes les figures de Dostoïevski, Kafka, d'Annunzio ou Joyce, pour ne citer que quelques noms.

À lire l'inventaire que Michel Raimond a dressé des griefs adressés au réalisme au tournant du siècle, on pourrait conclure que les nouvelles générations d'écrivains entendaient purement et simplement renoncer à cette étiquette, massivement disqualifiée à leurs yeux. Or, le paradoxe est qu'il n'en est rien. En effet, dans son article fameux sur « Le réalisme en art », Roman Jakobson remarquait ironiquement ce qui est aujourd'hui une évidence : à savoir que « dans une large mesure les décadents, et enfin les futuristes, les expressionnistes, etc., ont souvent affirmé avec insistance que la fidélité à la réalité, le maximum de vraisemblance, en un mot le réalisme, est le principe fondamental de leur programme esthétique » (Jakobson 2001 : 99). Il ajoutait d'ailleurs, prenant la peinture pour référence : « Le peintre novateur doit voir dans l'objet ce qu'hier encore on ne voyait pas, il doit imposer à la perception une nouvelle forme. On présente l'objet par un raccourci inhabituel. Ainsi Kramskoiï, un des fondateurs de l'école dite réaliste dans la peinture russe, raconte dans ses mémoires comment il a cherché à déformer au maximum la composition académique, et ce "désordre" est motivé par un rapprochement vers la réalité » (Jakobson 2001 : 100-101).

Trois remarques s'imposent à la lecture des propos de Jakobson. La première confirme que l'étiquette réaliste est moins l'objet d'une récusation que l'enjeu de luttes pour sa redéfinition. La seconde, plus décisive, touche à l'appropriation savante de cette même étiquette : pour le dire vite, au tournant du siècle, le réalisme devient un enjeu propre aux zones les plus distinguées et les plus novatrices du champ littéraire ; en sorte que, pris dans le mouvement d'innovation qui caractérise la sphère de production savante, le réalisme va prendre un visage nécessairement paradoxal : une œuvre sera d'autant plus réaliste qu'elle s'éloignera de ce que le sens commun entend par « réalité ». Il en découle une troisième remarque : le débat sur la forme du roman, qui passe à l'avant-plan dès le début du XX^e siècle, recouvre en fait un enjeu plus fondamental : celui de la définition de la notion même de réalité, enjeu qui excède largement le cadre du roman puisqu'il intéresse aussi la plupart des avant-gardes, même lorsque leur expression littéraire privilégiée s'avère être la poésie.

La situation française de l'entre-deux-guerres est à cet égard presque caricaturale, tant elle met lisiblement en scène cet emboîtement d'enjeux et de conflits. Dès la fin de la Première Guerre, le champ littéraire français se trouve en effet structuré selon deux pôles dominants. D'un côté, la mouvance *Nrf* incarne la littérature française la plus légitime, et se distingue par un compromis typiquement moderniste entre classicisme et recherche, notamment formelle ; mais ce qu'il convient surtout de pointer, c'est que *La Nouvelle Revue française*, créée par la génération post-symboliste, s'est constituée autour d'un programme esthétique qui, implicitement, préconisait l'abandon de la poésie au profit du roman, considéré désormais comme le lieu privilégié de la recherche et de l'innovation. La conviction de Gide et Rivière est en effet que la poésie symboliste, et singulièrement celle de Mallarmé, représente une sorte d'aboutissement qui n'est plus susceptible de dépassement, là où le roman est un genre où tout reste encore à faire. En engageant ainsi le roman dans la voie de l'expérimentation et de l'innovation, la *Nrf* contribuera puissamment à la pleine reconnaissance du genre, tout en ouvrant une lignée qui aboutira de façon très cohérente et prévisible au Nouveau Roman. Face à ce pôle prestigieux, se dresse l'avant-garde surréaliste qui, quant à elle, se caractérise par le rejet bien connu du roman : à l'instar de Valéry, qui est d'ailleurs leur premier inspirateur, Breton et consorts s'avèrent de ce point de vue radicalement conservateurs de l'ordre littéraire établi ; et leur défense acharnée de la poésie peut apparaître comme l'ultime tentative de contester en littérature l'hégémonie acquise par le roman. Mais, fait significatif, ce rejet du roman, abandonné à la riche équipe de la *Nrf*, devait être compensé par les surréalistes sur un autre terrain : celui de la définition de la notion de réalité, auquel le surréalisme prendra la part qu'on connaît, et cela dans une large mesure pour arracher au roman le monopole qu'il avait acquis sur la représentation du réel.

Ce n'est cependant pas faire injure au surréalisme, ni aux autres avant-gardes historiques citées par Jakobson, de dire que cette lutte pour la prise en charge du réel sera remportée par le roman, qui apparaîtra comme le genre le mieux armé pour traiter de la réalité. Dès la fin des années 1920, le reflux européen des avant-gardes laisse au roman le champ libre pour faire du réel son objet propre : c'est à ce moment, qui se caractérise dans la plupart des littératures européennes par une forme de « retour à l'ordre », que se développeront les tentatives les plus cohérentes de fonder d'« autres sortes » de réalisme.

L ES TERMES DU DÉBAT

Avant d'en exposer quelques-unes qui peuvent apparaître comme les plus significatives, il convient cependant de soulever, en manière de précaution préalable, quelques problèmes généraux.

D'abord, considérer qu'à partir des années 1890 le réalisme traditionnel est en crise ne signifie nullement que cette esthétique est vouée à disparaître complètement. Au contraire, l'héritage réaliste tend à se prolonger dans diverses tentatives qui conserveront une forte visibilité jusqu'à la fin de l'entre-deux-guerres : le roman à thèse, inauguré par Barrès et Bourget, et dont l'ultime avatar sera le réalisme socialiste de la période jdanovienne ; le roman-chronique, illustré par Romain Rolland, Roger Martin du Gard (tous deux nobélisés) ou Georges Duhamel (tôt entré à l'Académie) ; le populisme, le régionalisme et le roman de guerre (sur la représentation de laquelle tant la *Nrf* que le surréalisme placeront significativement un interdit). Certes, ces

différents courants n'incarnent guère les tentatives romanesques les plus innovantes de leur temps : populisme, régionalisme et roman de guerre bénéficient même d'une légitimité restreinte, mais on soulignera que ces trois groupes, dans une sorte de fidélité à Duranty et Champfleury, conçoivent le réalisme comme le lieu d'expression d'une revendication sociale de la part des humbles et voient dans la simplicité d'écriture la forme la plus authentique dans laquelle cette revendication puisse s'exprimer efficacement. Ce qui revient à souligner ce fait, qu'une histoire littéraire trop finaliste tend souvent à négliger : une veine réaliste classique se maintient tout au long de l'histoire du roman au XX^e siècle, occupant une position moyenne au sein de la hiérarchie littéraire.

En second lieu, il est patent que, dès la fin-de-siècle, avec le roman dit « décadent », s'expérimentent une série de techniques romanesques nouvelles qui constitueront le réservoir dans lequel puiseront les auteurs des années 1920 et 1930. On soulignera cependant que, prise isolément, une technique romanesque neuve ne suffit pas à définir un projet réaliste d'un type nouveau. Le sacro-saint « monologue intérieur », emblème de la modernité romanesque, peut ainsi être utilisé à des fins très différentes : tantôt, il prétendra être la reproduction mimétique de la « vie de la conscience », tantôt, il s'avérera être essentiellement un procédé esthétique visant à rompre avec l'omniscience narrative et à la dénoncer, tantôt encore, il aura pour fonction de révéler un « moi profond », inaccessible par les techniques classiques de l'analyse psychologique ; il en va de même de la technique dite « simultanée » : elle peut représenter à la fois une simple variation de points de vue, une manière de donner à voir un événement en le présentant sous une multitude de facettes juxtaposées ou encore une façon de maintenir l'ambition totalisante du roman à un moment où l'omniscience narrative classique avait perdu de son crédit.

À l'inverse, mettre en évidence un certain nombre de programmes visant à fonder des formes nouvelles de réalisme ne doit pas faire ignorer que celles-ci s'inscrivent dans un questionnement général sur les formes et techniques du roman. De ce point de vue, deux questions au moins traversent l'ensemble de la période.

La première touche à la question du point de vue, vaste débat que nous ne ferons ici qu'effleurer. Pour le dire schématiquement, dès la Belle Époque apparaît l'idée que l'omniscience narrative est non seulement un procédé éculé, mais contre-productif. Qu'il s'exprime à la première personne ou à la troisième sur le mode de la focalisation interne, le réalisme subjectif s'impose comme le procédé le plus mimétique ou le plus apte à susciter l'effet de réel, en ne donnant à en voir que ce qui se trouve dans le champ perceptif d'une conscience, tout en mettant éventuellement en scène l'activité percevante elle-même. Ce réalisme subjectif a rapidement trouvé dans l'œuvre de Proust une manière d'accomplissement, ce qui a eu pour effet paradoxal de faire de la *Recherche* un massif romanesque aussi écrasant que l'était celui de Zola : le réalisme subjectif proustien et le réalisme omniscient du XIX^e siècle apparaissent ainsi rapidement comme les deux possibles romanesques fondamentaux, et exigent pareillement d'être dépassés (l'un des premiers articles de critique littéraire de Sartre s'achève ainsi sur un sonore « Nous voilà délivrés de Proust »).

La seconde question touche à l'ambition totalisante qui était celle du grand réalisme. Pour le dire vite, toute une série de procédés narratifs nouveaux ont été élaborés au nom même du réalisme, mais certains de leurs effets (dislocation du récit, mise à mal du principe de causalité, réduction du champ de vision à une subjectivité unique, etc.) tendent à rendre problématique la représentation totalisante du réel. Ainsi dans ses *Réflexions sur le roman*, Albert Thibaudet (Thibaudet 1938) distingue ce qu'il

nomme le roman « actif », qui isole une crise, et le « roman brut » ou « passif », qui peint une époque ou déroule le fil d'une vie, le second seulement pouvant prétendre à la peinture complète du temps présent. Il est en effet patent que, s'il s'agit de concevoir la vocation totalisante du roman comme l'expansion indéfinie dont il été question au début, s'il s'agit donc de continuer à faire « concurrence à l'État civil », alors la forme du réalisme du XIX^e siècle est difficilement dépassable. C'est pourquoi le débat va plutôt se porter sur le principe même de totalisation et sur les modalités selon lesquelles elle est susceptible de se réaliser : qu'est-ce qu'on totalise (le réel social, la vie de la conscience, le roman lui-même comme architecture autonome) ? qu'est-ce qui opère la totalisation (un narrateur omniscient, une subjectivité ou une addition de subjectivités, la forme romanesque) ? qu'est-ce, enfin, que la totalisation elle-même (l'exhaustivité, la cohérence d'un point de vue, la clôture et l'autonomie de la forme) ?

Ces quelques préalables étant posés, on passera maintenant à la présentation de quelques « réalismes alternatifs » qui ont été élaborés au cours du XX^e siècle pour faire pièce à l'hégémonie du grand réalisme du siècle précédent. Ils seront au nombre de trois : le roman poétique, ou réalisme magique ; le réalisme phénoménologique, ou réalisme de l'événement ; le Nouveau Roman, ou réalisme formaliste.

DU ROMAN POÉTIQUE AU RÉALISME MAGIQUE

La première voie qui fut explorée est celle que l'on a appelée en France le « roman poétique » et que nous n'hésiterons pas à assimiler ici au courant international du « réalisme magique ». Dès avant la Première Guerre, Jacques Rivière en propose une définition dans la *Nef* sous le couvert du *Roman d'aventure* (Rivière 1912), proposition qui trouvera rapidement sa concrétisation avec *Le Grand Meaulnes* de son beau-frère Alain-Fournier (1914). Pour l'animateur de la *Nouvelle Revue française*, la question du roman poétique s'inscrivait dans la perspective post-symboliste précédemment décrite : il s'agissait de dégager le roman de sa gangue naturaliste et de lui insuffler un peu des vertus poétiques du symbolisme. Pour Rivière, l'avenir du genre se trouvait dans un roman d'aventures intérieures qui se livrerait à l'exploration psychologique tout en évitant les motifs fantastiques. Il s'agissait d'adopter une posture spiritualiste, attachée à décrire la vie de l'esprit et récusant par avance la dimension déterministe du psychologisme zolien, la notion d'« aventure » soulignant le centre d'indétermination sur lequel devait être bâti le récit. Celui-ci se définissait dès lors par deux caractéristiques principales : d'abord, la divulgation d'un espace intérieur échappant à la psychologie traditionnelle, décrit sous la forme d'une plongée exploratoire en soi-même ; ensuite, un « élargissement » de la notion de réalité, ouverte à de nouvelles perceptions qui excèdent les limites du rationalisme entendu au sens étroit du terme.

La Première Guerre portera cependant un coup d'arrêt au développement de cette nouvelle esthétique romanesque : Alain-Fournier meurt au combat et Rivière disparaît en 1925 ; entre ces deux dates, se situe l'émergence du surréalisme qui, en condamnant le roman, s'approprie pour un temps le monopole de la définition du « poétique » en le plaçant dans une relation d'équivalence avec la notion de merveilleux, le genre romanesque étant purement et simplement assimilé à une esthétique déterministe et rationaliste. Il faut attendre les années 1930 pour voir le surréalisme, désormais aux prises avec la question politique, perdre de son emprise

sur la définition des genres (Lysøe 2002). C'est le moment que choisissent un certain nombre de critiques, parmi lesquels l'influent Edmond Jaloux, pour réhabiliter l'intuition de Rivière et repérer dans la production romanesque :

des auteurs qui se servent d'un réalisme aussi brutal et aussi précis [que les naturalistes] pour y introduire cette poésie centrale, cette atmosphère de rêve et de magie qui, pour certaines imaginations, se dégage tout naturellement du spectacle même de la réalité. (Jaloux 1934)

Jaloux repère l'émergence de cette nouvelle esthétique romanesque, « poétique » ou « magique », dans deux secteurs distincts : dans une certaine postérité du surréalisme d'abord, telle qu'elle se manifeste par exemple chez Julien Gracq et telle qu'elle permet d'envisager « que le surréalisme nous mène à une forme inconnue de la fiction, à la fois plus épique et plus féerique » (Jaloux 1939) ; mais surtout dans certains avatars du populisme, chez Dabit par exemple, où un réalisme particulièrement acéré débouche singulièrement sur une vision « dépassée » du réel.

Le roman poétique français rejoint en cela l'esthétique du réalisme magique, tel qu'il se développe en Allemagne d'abord sur les ruines de l'avant-garde expressionniste et dans une référence appuyée à l'idéalisme romantique. Ici encore, on postule une observation à ce point précise et aiguë de la réalité qu'elle finit par en dissoudre la perception communément admise, laissant apparaître des formes nouvelles et inattendues. À la différence du réalisme classique, qui opérait une décomposition analytique du réel, le réalisme magique est au contraire synthétique, et unifie au sein d'une vision et d'une perception « particulière » du réel, c'est-à-dire singulière et subjective, des catégories généralement opposées : le rationnel et l'irrationnel, la réalité et le rêve, le réel et l'imaginaire ; tout l'effort de l'esthétique magico-réaliste consiste ainsi en un dépassement des antinomies constituées pour proposer une appréhension renouvelée du monde. En cela, le réalisme magique s'érige lui aussi en une entreprise de connaissance qui, dans une perspective spiritualiste et idéaliste, cherche à saisir le mystère immanent du monde et à proposer une vision du réel élargie à des aspects habituellement récusés par le réalisme rationaliste. Ce faisant, le réalisme magique entend inclure dans la notion de réel des éléments qui en étaient traditionnellement exclus, tels que le mystère, le fantasme, le rêve ou le mythe. Enfin, cette esthétique est également aristocratique, au sens où elle choisit délibérément de mettre en avant une subjectivité singulière et hors-norme s'opposant à la banalité et à la prévisibilité des représentations collectivement admises du réel, aboutissant à l'instauration d'un « nouvel héroïsme » dont on retrouve la trace, pêle-mêle, chez Ernst Jünger, Julien Gracq ou Robert Poulet.

L RÉALISME PHÉNOMÉNOLOGIQUE OU RÉALISME DE L'ÉVÈNEMENT

Si le réalisme magique se présentait comme un idéalisme de type spiritualiste, le réalisme phénoménologique, dont on voudrait dire maintenant un mot, cherche quant à lui à dépasser l'opposition philosophique de l'idéalisme et du réalisme : son objet est la subjectivité percevante ou, si l'on préfère, la conscience. Il ne s'agit plus de saisir celle-ci comme une « vie intérieure » opposée à un monde d'objets qui existent en dehors d'elle et qu'elle devrait s'assimiler, mais de la considérer comme un pur mouvement de projection : l'élément unificateur de la représentation n'y est pas

l'objet extérieur, ou la psychologie individuelle, mais bien le phénomène, catégorie médiatrice dans laquelle se fondent l'objet perçu et les modalités de sa perception.

À bien des égards, le réalisme phénoménologique est moins un courant qu'une dénomination rétrospective qui permet de subsumer en une catégorie solide une série de tentatives romanesques modernes qui, selon René-Marill Albérès, se déploient depuis Proust jusqu'au Nouveau Roman (Albérès 1966). Un auteur, en particulier, permet de saisir ce tournant phénoménologique, parce que, sans l'inventer, il s'est essayé, à la fin de l'entre-deux-guerres, à le théoriser : il s'agit de Jean-Paul Sartre, qui inaugure en 1939 son travail critique dans la *Nrf* par un bref article consacré au concept d'intentionnalité chez Husserl. Pour Sartre, la réalité ne se situe ni dans la « vie intérieure » (Proust), ni dans l'extériorité radicale des choses, mais dans la médiation qui les relie, c'est-à-dire dans le mouvement de la conscience percevante, cette visée de la conscience sur l'objet que Husserl nomme intentionnalité :

Husserl voit dans la conscience un fait irréductible qu'aucune image physique ne peut rendre. Sauf, peut-être, l'image rapide et obscure de l'éclatement. Connaître, c'est « s'éclater vers », s'arracher à la moite intimité gastrique [de la vie intérieure] pour filer, là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse et je ne peux pas plus me perdre en lui qu'il ne peut se diluer en moi : hors de lui, hors de moi [...]. Du même coup, la conscience s'est purifiée, elle est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi. (Sartre 1993 : 30)

On aura noté que le lexique utilisé par Sartre tire clairement la représentation réaliste du côté du dynamisme et de l'instabilité : fuite, éclatement, glissement, mouvement, etc., tous ces termes dénotent que l'« autre sorte de réalisme » à laquelle Sartre s'efforce d'accéder ne possède pas la solidité de la représentation réaliste traditionnelle, pas plus que l'épaisseur psychologique et affective que lui conférerait le roman poétique. L'unité centrale de ce réalisme est le phénomène, qui a perdu toute réalité substantielle : il n'est ni chose en soi (réalisme), ni contenu de conscience (idéalisme psychologique).

En sorte que, tout bien considéré, on peut avancer que le réalisme phénoménologique de Sartre, tel qu'il s'étoffera notamment sous l'influence des romanciers simultanistes américains, est avant tout un réalisme de l'événement : ce qu'il s'agit de saisir, c'est la rencontre de la conscience avec le monde ou, pour le dire autrement, l'irruption du phénomène, tel qu'il s'impose à la conscience intentionnelle à la manière d'un choc ou d'une collision. Il s'agit donc de faire droit à l'événement à la fois comme « présence » et comme irruption : la valeur de l'événement, comme élément central du dispositif romanesque, s'établit alors dans son appréhension *au présent*, c'est-à-dire dans le moment de son surgissement. Ceci engage évidemment une rupture nette avec les formes classiques du réalisme, toujours rétrospectives.

Toute l'ambition du réalisme phénoménologique de Sartre réside dans cette volonté de « rendre à l'événement sa brutale fraîcheur, son ambiguïté, son imprévisibilité » (Sartre 1985 : 226). L'intentionnalité permet ainsi de concevoir l'instauration d'un « réalisme brut de la subjectivité, sans médiation ni distance » (Sartre 1985 : 305). Se dessine alors l'horizon d'un réalisme qu'on peut qualifier de « phénoménologique » pour souligner cette fois que la *mimésis* ne consiste plus dans la reproduction du réel mais plutôt dans la capacité du romancier à suggérer l'appréhension de l'événement par le sujet. Cette « autre sorte de réalisme » implique évidemment l'abandon

de l'omniscience narrative au profit d'une narration qui épouse étroitement la subjectivité du personnage. En retour, le réalisme phénoménologique dont Sartre trace les contours se veut prise en charge directe de l'événement, tel qu'il se donne à la conscience dans l'immédiateté, mais aussi dans l'opacité et l'incertitude de ce qui constitue un pur présent.

Si l'on peut faire crédit à Sartre du « réalisme » de sa méthode, reste un écueil qui s'avère difficile à surmonter : celui de la totalisation. Comment en effet produire une représentation totalisante du monde lorsqu'on s'efforce de le saisir à travers cette représentation instable et atomisée que procure l'événement ? La solution viendra de la technique simultanée : il s'agira de juxtaposer les angles de vues sur l'événement, de façon à multiplier les facettes selon lesquelles celui-ci est perçu, en vue d'épuiser, en principe au moins, les significations qu'il peut recouvrir. L'événement reste donc au cœur du dispositif réaliste puisque, comme dans l'esthétique unanimiste, il est à la fois ce qui totalise et ce qui est totalisé. Mais, comme le soulignait Sartre, cette multiplication des points de vue ne peut être obtenue que par une « orchestration de consciences qui [...] permette de rendre la pluridimensionnalité de l'événement » (Sartre 1985 : 305). En d'autres termes, entre le lecteur et l'événement s'immisce une présence organisatrice (qu'on ne peut appeler ici un narrateur), qui réduit l'effet d'immédiateté recherché : l'aporie du réalisme phénoménologique rêvé par Sartre tient à ce que la vraisemblance finit par se désigner elle-même comme effet d'un procédé.

L E RÉALISME FORMALISTE OU NOUVEAU ROMAN

À certains égards, on peut avancer que c'est sur le chantier abandonné des réalismes poétique et phénoménologique que va s'édifier après la Seconde Guerre la dernière tentative qu'on voudrait ici décrire : le Nouveau Roman. Il s'agit là, on le sait, d'une mouvance qui n'a été unifiée que par l'effet d'un discours critique volontariste (Robbe-Grillet, Barthes, Ricardou, Tel Quel) et qui regroupe en fait des auteurs aux pratiques souvent profondément divergentes : Claude Simon assume dans une large mesure l'héritage proustien ; Nathalie Sarraute n'est pas très éloignée du réalisme phénoménologique prôné par Sartre ; Butor dans *La Modification* est au plus près du réalisme magique ; etc. Le point commun de ces diverses démarches réside dans la critique très vive qu'elles proposent du réalisme traditionnel et de ses codes, dans l'usage de techniques d'écriture novatrices et s'affichant comme telles, dans l'autonomie enfin qu'elles revendiquent pour la forme romanesque. L'intérêt du Nouveau Roman, que l'on a souvent assimilé hâtivement à un formalisme pur, est cependant de s'être aussi affirmé, dans la polémique, comme un « nouveau réalisme » (voir Robbe-Grillet 1963).

De ce point de vue, deux étapes doivent être distinguées dans la constitution du projet des néo-romanciers. La première a été prise en charge par le discours d'escorte d'Alain Robbe-Grillet, très puissamment relayé par Roland Barthes. Elle consiste à affirmer que le Nouveau Roman est un réalisme intégral, au sens où il entend affirmer la distance radicale qui sépare l'homme et le monde, la conscience et les objets qu'elle rencontre, sans chercher en aucune manière à réduire cette distance selon les procédés classiques que Robbe-Grillet regroupait au sein de la triade « Nature, humanisme, tragédie ». Le réalisme qui s'affirme alors est celui de l'objet, qu'il s'agira de décrire minutieusement et exhaustivement, mais aussi froidement et

impassiblement : ce qu'il faut éviter, ce sont toutes les figures de style (métaphores, comparaison, analogies) qui risqueraient de projeter des affects sur la description et par là l'humaniser, en laissant entendre qu'il existe une connivence ou simplement une commune mesure entre l'homme et les objets du monde. L'objet doit apparaître dans sa solitude impersonnelle, dans son opacité massive, dans une présence qui fait écran et arrête le regard, mais qui ne « parle » pas. La « chose même », telle que le Nouveau Roman entend l'atteindre, ne signifie pas : elle a seulement à être là.

L'opérateur de ce réalisme objectif est le regard : regard scrutateur, qui décompose minutieusement les objets qu'il rencontre ; regard anthologique aussi, au sens où il semble collectionner ces objets qu'il parcourt sans autre logique que celle de l'accumulation ; regard mécanique et comme déshumanisé enfin, au sens où l'activité perceptive semble ici réduite à la seule fonction d'enregistrement ou de notation : ni sympathie, ni inquiétude, ni même compréhension ne doivent être ici à l'œuvre. En ce sens, le programme du Nouveau Roman, tel que Robbe-Grillet l'a d'abord défini, est bien celui d'un réalisme intégral, au sens philosophique du mot. Il constitue en un certain sens la pointe extrême du réalisme romanesque, au-delà de laquelle il n'est guère possible d'aller : il prend acte de la présence massive du monde et des objets, mais n'a rien à en dire, sinon qu'ils sont là, absolument extérieurs à nous.

Reste que, comme tous les réalismes, celui de Robbe-Grillet repose sur une convention, dont l'artificialité est rendue plus sensible du fait qu'il s'agit pour l'écrivain de « dénaturer » la représentation : cette convention, c'est la fiction du regard neutre ou impassible qui ne parcourrait que la surface des choses sans jamais en pénétrer la profondeur. Sitôt perçue, cette fiction se désigne en effet elle-même comme sujet du roman : le retour obsessionnel de certains objets, les variations de points de vue, l'exhibition volontaire des procédés utilisés, tout cela dessine une nouvelle profondeur à laquelle le lecteur est nécessairement conduit à s'attacher.

Parvenu à ce point, une nouvelle lecture prend le relais, avancée par Robbe-Grillet, mais systématisée par Jean Ricardou ou les théoriciens de *Tel Quel* ; on en connaît bien les attendus : coupant cours à toute velléité d'illusion référentielle, le roman devient une forme autonome, faisant d'elle-même son propre objet et qui ne cesse de se désigner comme telle, en exhibant sa facture, ses procédés, les effets de sa propre structure. Du coup, le statut de la réalité s'en trouve radicalement modifié : elle ne renvoie plus à aucun dehors (ce que Robbe-Grillet continuait de faire à certains égards), elle n'est plus préexistante au roman, mais elle est constituée par lui, n'ayant d'autre substance que textuelle et formelle. En d'autres termes, le réalisme formaliste ne prétend plus reproduire le réel, mais le *produire* sous les espèces d'une architecture ou d'une structure textuelle. Et parce que cette structure est autonome et autoréflexive, elle peut être tenue simultanément pour le moyen et la fin d'une entreprise de totalisation accomplie : la forme ne dit qu'elle-même, mais elle se dit totalement et intégralement, sans référence à une forme quelconque de dehors. La boucle est ainsi bouclée : le réalisme formaliste accomplit le livre sur rien prophétisé par Flaubert un siècle plus tôt, au moment même où le réalisme classique se constituait.

D'aucuns verront dans ce dernier avatar du réalisme un tour de passe-passe. Mais on peut aussi bien y voir la conclusion d'une histoire du réalisme qui possède sa cohérence et sa logique. Une histoire qui a en tout cas si solidement arrimé le roman à l'idée même de réalité qu'on pourrait conclure en soulignant que les querelles du réalisme n'ont finalement eu d'autre objet que le réel lui-même et sa définition. En cela, le roman moderne a en effet été un formidable instrument d'exploration de la

réalité, même si ce fut en un sens bien différent de celui qu’avaient imaginé, au milieu du XIX^e siècle, les fondateurs de l’école dite réaliste. Pour le dire vite, de la tension originelle entre réalisme conçu comme reproduction du réel social et réalisme conçu comme esthétique, il reste essentiellement un écart : la disjonction entre deux types de production romanesque : l’une, qui prolonge sans réel scrupule l’héritage du XIX^e siècle ; l’autre qui, prenant le chemin de l’esthétique pure, s’éloigne du sens commun sans jamais cependant renoncer à l’idée même du réel.

Benoît DENIS
Université de Liège

BIBLIOGRAPHIE

- Albérès, R.-M. (1966). *Métamorphoses du roman*. Paris, Albin Michel.
- Auerbach, E. (1990). *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard.
- Bayard, P. (1994). *Maupassant, juste avant Freud*. Paris, Minuit.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structures du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- Dubois, J. (1997). *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris, Seuil.
- Dubois, J. (2000). *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris, Le Seuil.
- Jakobson, R. (2001). « Du réalisme en art ». *Théorie de la littérature*. T. Todorov. Paris, Le Seuil: 98-109.
- Jaloux, E. (1934). « 'Un mort tout neuf', par Eugène Dabit. » *Les Nouvelles littéraires* (28 mars).
- Jaloux, E. (1939). « 'Au château d'Argol', par Julien Gracq. » *Les Nouvelles littéraires* (4 mars).
- Lukacs, G. (1967). *Balzac et le réalisme français*. Paris, Maspero.
- Lysøe, É. (2002). « Le réalisme magique : avatars et transmutations. » *Textyles. Revue des lettres de langue française* 21 : 10-23.
- Pavel, T. (2003). *La Pensée du roman*. Paris, Gallimard.
- Raimond, M. (1966). *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti.
- Rivière, J. (1912). « Le roman d'aventure. » *La Nouvelle Revue française* (juillet).
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un Nouveau Roman*. Paris, Minuit.
- Sartre, J.-P. (1985). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1993). *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris, Gallimard.
- Thibaudet, A. (1936). *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris, Stock.
- Thibaudet, A. (1938). *Réflexions sur le roman*. Paris, Gallimard.

T

EXTE, IMAGE ET RÉALISME. TRIO DOXIQUE OU EFFET DE PARADIGME ?

En fait, la littérature française du XX^e siècle, de Proust à Le Clézio, en passant par Malraux, Céline, Giono, Genet, Butor, s'est construite moins sur le procès du réalisme que sur son expansion, son approfondissement et ses transformations.

Henri Mitterand¹

[L]a fenêtre donnant sur le monde y communique sans efforts avec la fenêtre ouverte sur le ciel. L'artiste qui a affaire aux formes, aux couleurs, aux sons, perd le contact avec le public dès lors qu'obnubilé par l'*idée* il néglige la fenêtre du monde. Il n'y a plus alors d'harmonie céleste mais des grincements à faire fuir les chats, plus de déesse incarnée mais une « muraille de peinture ».

Annie Mavrakis²

INTRODUCTION

Les premiers mots de cette communication vont à l'image, afin de proposer une première et rapide justification de sa présence dans le titre. Ils nous donnent en tout cas l'occasion d'appuyer les développements qui suivent sur une évidence : les images visuelles matérielles, telles qu'offertes par l'affiche publicitaire, la télévision, l'ordinateur, la bande dessinée, le livre ou la presse illustrée, etc. sont désormais omniprésentes dans notre environnement. Ainsi que nous le rappelle le philosophe Jean-Jacques Wunenburger, il n'y a dès lors plus lieu de s'étonner que notre époque puisse se définir comme « une civilisation des images »³. Quant au texte, s'il paraît bien audacieux d'avancer que cette invasion des images ait pu remettre en cause les fondements de sa légitimité culturelle⁴, on peut cependant observer qu'il est de plus en plus rare de rencontrer un texte qui puisse se priver d'image, que celle-ci soit identifiée à une illustration et/ou à un processus d'iconisation de ce texte. Ce qui, d'une certaine manière et à quarante ans de distance, invite à retourner la fameuse affirmation de Roland Barthes, relative au fonctionnement de nos procédés

¹ Henri MITTERAND, « La question du réalisme », dans *Le grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 58.

² Annie MAVRAKIS, « Le roman du peintre », dans *Poétique*, n°116, 1998, Paris, Seuil, p. 431.

³ Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'imagination*, Paris, PUF, 1991 (1^{re} édit.), p. 7, coll. « Que sais-je », n°649 ».

⁴ Pour s'en convaincre, il suffit de prendre en compte la place, toujours dominante, occupée par les apprentissages de la lecture et de l'écriture dans les programmes de l'école (primaire et secondaire), instance déterminante de la reproduction sociale.

modernes de communication⁵. Mais qu'est-ce que le réalisme – troisième substantif du titre – a à voir avec tout cela ?

« Il n'est pas commode, au XX^e siècle, de parler du réalisme [...] » C'est par ces mots que commence l'article consacré à cette notion dans le *Dictionnaire universel des littératures*⁶. Le début du XXI^e siècle n'a pas changé la donne : la difficulté reste de mise. Peut-être d'abord parce que, sous ses airs de fausse simplicité, « le plus épineux, le plus problématique des – *ismes* » s'avère en fait d'une sourde complexité. Expliquer le réalisme d'une œuvre en posant qu'elle « [reproduit] assez fidèlement la réalité à laquelle elle se réfère » ne nous avance pas tellement⁷. Comment comprendre cette fidélité relative, d'autant que, poussée à l'extrême, cette relativité n'a plus grand-chose de sélectif : une œuvre peut-elle éviter de parler du monde ? On en apprend un peu plus lorsque l'on avance que le réalisme « met en question [l]es rapports entre le réel et l'art »⁸. Mais qu'en est-il de ces rapports ? On connaît les risques épistémologiques que font courir les notions d'*imitation* ou de *reflet*. Il est sans doute prudent de leur préférer celle de *transformation* esthétique. Encore faut-il préciser le *modus operandi* de cette transformation. À la suite de Lorenzo Bonoli et de la démarche qu'il adopte dans son récent article intitulé « Écritures de la réalité », on peut satisfaire à cette demande de précision en tenant compte du point de vue du lecteur, c'est-à-dire en s'intéressant à l'effet de réel global – et non local⁹ – produit par cette esthétisation sur le lecteur. L'œuvre réaliste produit un tel effet lorsqu'elle assume sa nature paradoxale de « fiction réelle » :

d'une part, sa nature fictionnelle implique une coupure avec la réalité, mais, de l'autre, son aspiration réaliste vise à résorber cette coupure afin de se donner à lire comme une description du réel¹⁰.

De manière plus explicite, l'œuvre réaliste propose des savoirs sur le monde susceptibles d'être reconnus et partagés par le lecteur, ce qui – sur le plan *cognitif* – produit l'illusion d'une continuité avec son monde d'expérience du réel ; c'est cette impression de continuité qui neutralise la coupure ontologique séparant – sur le plan *référentiel* – la construction fictionnelle diégétique opérée par ce même lecteur d'avec la réalité extérieure, et qui assure conséquemment l'effet de réel global¹¹. L'avantage de cette procédure d'analyse macrostructurale réside notamment dans le fait qu'elle peut convenir tant pour un texte (para)littéraire réaliste que pour une image figurative¹².

⁵ « Aujourd'hui, au niveau des communications de masse, il semble bien que le message linguistique soit présent dans toutes les images. » (Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », dans *Communications. Recherches sémiologiques*, n°4, 1964, Paris, Seuil, p. 43.

⁶ E. CARAMASCHI, « Réalisme », dans Béatrice DIDIER (sous la dir. de), *Dictionnaire universel des littératures. Volume 3. P-Z*, Paris, PUF, 1994, p. 3122.

⁷ Constanze BAETHGE, « Réalisme », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (sous la dir. de), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 492.

⁸ E. CARAMASCHI, « Réalisme », *op. cit.*

⁹ On pense aux petits « détails concrets » mis au jour par Barthes, sur lesquels reposerait l'esthétique de la vraisemblance.

¹⁰ Lorenzo BONOLI, « Écritures de la réalité », dans *Poétique*, n°137, février 2004, Paris, Seuil, p. 20.

¹¹ *Ibid.*, p. 20-24.

¹² Pour l'image, c'est moins la question du partage des savoirs qui peut faire problème que celle de l'absence de continuité entre l'image et le monde, qui, une fois admise, induit la possibilité de construction référentielle d'un monde iconique sans relation directe avec le monde réel. On sait en effet combien l'image est passée maître dans l'art de nous faire prendre des vessies figurées pour des lanternes plus vraies que nature. Cependant, même s'il lui arrive encore d'être prise en défaut de confondre le modèle avec son double iconique, la théorie contemporaine ne manque pas d'insister explicitement sur la nécessaire coupure sémiotique à installer entre le monde et sa représentation motivée et ressemblante. À la différence de l'indice, l'icone (dessin, photographie...)

La perspective définitoire du réalisme, que nous nous sommes contenté d'ouvrir, ne suffit de toute façon pas à rendre compte du problème posé par cette esthétique. Il est un autre aspect de la question qui complète voire conditionne celui abordé préalablement ; il consiste dans le repérage de l'étonnant lestage axiologique et donc idéologique qui distingue tout débat sur le réalisme. Que ce soit durant la phase dite d'épanouissement européen du réalisme sur le plan de l'art et de la littérature (1830-1885) ou dans le courant du XX^e siècle, on est pour ou contre le réalisme, on s'en réclame ou on le vomit, on en fait un absolu esthétique ou on discrédite sa pertinence critique¹³. Des indices supplémentaires des enjeux idéologiques qui pèsent sur la problématique du réalisme peuvent bien sûr être trouvés dans la grande longévité de ce débat (160 ans ?) et, plus encore, dans la tentation historique d'en fixer l'origine vers les années 1830-1850, comme s'il résultait d'une nécessité, d'une sorte de génération spontanée d'œuvres absolument nouvelles (le réalisme, c'est la 2^e moitié du XIX^e siècle !), qui est certes expliquée par tout un concours de circonstances (politiques, économiques, sociales, technologiques, etc.) mais dont on aurait fini par « naturaliser » l'avènement¹⁴. Des travaux ont tenté de corriger cette manière très conformiste de faire l'histoire¹⁵ et ont ainsi contribué à confirmer l'idée qu'il n'y a pas « un » mais « des » réalismes¹⁶, ce qu'attestent par exemple *Le roman bourgeois* de Furetières en 1666 ou les enluminures carolingiennes de l'*Évangélaire d'Ebbon* (avant 823).

Si, de ce passé déjà lointain, nous retrouvons le chemin de notre présent, force nous est de constater que la question du réalisme fait à nouveau l'actualité ; en d'autres mots, que le débat sur le réalisme a retrouvé sa place au centre du débat esthétique. Le présent colloque et le nombre de communications qu'il programme en sont déjà de très bons témoignages. Rappelons rapidement qu'ils furent précédés par d'autres prises de position. Ainsi, dès 1985, Thomas Pavel déclarait qu'« [a]près une longue défaillance, la représentation revient à la charge » et que « [l]e signal du retournement a sans doute été donné en peinture, où nous assistons depuis un moment – continuait-il – à l'étonnante efflorescence du figuratif, mais en littérature aussi, où [...] le retour du référent paraît inévitable »¹⁷. Plus proche encore de nous (en 2003), Anne Simon, dans un numéro spécial de la revue *Littérature* intitulé *Littérature et phénoménologie*, insiste sur le fait que « [l]a question de la référence en littérature [...] redevient un moteur de la réflexion de la linguistique, de la philosophie du

n'est plus prélevé sur le monde ; il s'ajoute à lui : « sensibles aux seuls indices, nos chiens et nos chats ignorent les publicités de croquettes à la télévision » (Daniel BOUGNOUX, « Indice, icône, symbole », dans ID., *La communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte, 1991, p. 51, coll. « Textes à l'appui »).

¹³ « Quant au réalisme, chacun sait ou voudrait savoir que c'est un attrape-nigaud. Seuls les lecteurs s'y laissent prendre. La lecture, ce vice puni, se fait délectation morose. » (Claude DUCHET, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », dans *Littérature. Littérature, idéologies, société*, n°1, février 1971, Paris, Larousse, p. 5. Pour illustrer la radicalisation des débats touchant au réalisme, on peut se reporter à l'analyse synthétique qu'en propose Georges BAFARO dans *Le roman réaliste et naturaliste* (Paris, Ellipses, 1995, p. 3, coll. « Thèmes et études »).

¹⁴ On relira à ce sujet certains passages de l'article d'E. CARAMASCHI, « Réalisme », *op. cit.*, notamment la page 3122.

¹⁵ L'histoire de l'art comme une lente progression, une évolution vers l'accomplissement d'un état idéal (fût-il « réaliste »)..., plutôt que comme une succession d'échanges et de conflits entre des positions esthétiques concurrentes, avec tout ce que cela implique de superpositions (de positions nouvelles à des positions anciennes), de retours (à des positions anciennes réactualisées comme nouvelles)...

¹⁶ On pense notamment à l'étude d'Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Corenélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 (1^{re} édit. en 1946 chez C.A. Francke A G Verlag), 561 p., coll. « Tel, n°14 ».

¹⁷ Thomas PAVEL, « Présentation », dans *Littérature*, n°57, février 1985, Paris, Larousse, p. 3.

langage et de la critique littéraire »¹⁸. Ce que nous voudrions apprécier dans la suite de cette étude, c'est précisément l'importance de ce retour du réalisme sur la scène de l'actualité scientifique et culturelle. Effet de mode ou transformation durable ? Pour décider de l'une ou l'autre solution, nous aurons à « aller voir » sous les manifestations apparentes de ce retour, où nous retrouverons les questions des visions du monde et des enjeux symboliques qui les supportent, comme nous y invitaient déjà la distinction d'un « réalisme médiéval »¹⁹ et, d'un point de vue méthodologique, la proposition de lecture de la « fiction réelle ». Nous nous servirons de deux fils conducteurs, le texte et l'image, tant comme productions culturelles que comme objets du discours scientifique. L'intérêt de leur sélection repose notamment sur les différences, voire les oppositions traditionnellement consacrées, qui caractérisent leurs manières respectives de transformer esthétiquement le réel.

UNE IMAGE À LA PAGE... « RÉALISTE »

Pourquoi commencer par l'image, plutôt que par le texte ? Une première raison, qui nous renseigne d'emblée sur le pouvoir modélisant de l'image « réaliste » par rapport au texte, nous est fournie par l'Histoire, en tout cas par celle qui situe l'émergence du réalisme vers le milieu du XIX^e siècle : avant d'être un mouvement littéraire, le réalisme a été une école de peinture²⁰ et c'est par référence à des œuvres en premier lieu picturales que le réalisme littéraire s'est précisé et est devenu militant au cours des années 1850. La deuxième raison pour laquelle la priorité va, dans notre développement, à l'image réside dans ses prédispositions sémiotiques à figurer le réel. Ce qui n'est pas sans avoir induit au cours des siècles quelques effets pervers qui contestent provisoirement l'avantage iconique précité. Ce sont en effet ces capacités à doubler le réel de manière si convaincante qui ont valu à l'image figurative en manque de légitimité de faire l'objet de considérations pour le moins ambiguës : tantôt on l'instrumentalise auprès du public le plus large, réputé moins savant, pour des motifs d'ordre religieux (d'abord) ou économique (ensuite) ; tantôt on argumente pour la dénigrer parce qu'elle est précisément trop proche du réel et jugée dès lors trompeuse, manipulatrice, aliénante... Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est – d'une certaine manière – dénié à l'image et que nous devons interroger, car cela intéresse notre étude au premier chef, c'est la reconnaissance du pouvoir de l'image de transformer le réel, avec comme corollaire pénalisant une euphémisation de ses enjeux formels.

¹⁸ Anne SIMON, « Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel », dans *Littérature. Littérature et phénoménologie*, n°132, décembre 2000, Paris, Larousse, p. 55.

¹⁹ « [U]n artiste médiéval était parfaitement capable, lorsque le besoin s'en faisait sentir, de créer une œuvre correspondant, quant aux proportions ou à l'anatomie, aux critères du réalisme qui furent en vigueur du XVI^e au XIX^e siècle. [...] Autrement dit, il ne faut pas lire l'histoire de l'art entre le V^e et le XV^e siècle comme une lente progression vers un réalisme retrouvé, mais comme un témoignage des modifications de la représentation du monde. Sur tout, il faut toujours garder présent à l'esprit un point commun à toutes les époques du Moyen Âge : dans un monde où le spirituel tient, dans les classes cultivées et aisées, mais aussi, selon d'autres modes, dans les classes les plus modestes, une place aussi importante, voire plus, que le matériel, la notion de réel ne se limite pas à celle du monde sensible, et l'objet d'art doit, par sa forme, révéler le spirituel derrière l'aspect plastique. » (Xavier DECTOT, « Réalisme », dans Xavier BARRAL et ALTET (sous la dir. de), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PU de Rennes, 2003, p. 718, coll. « Art et Société »)

²⁰ On pense entre autres à celle de Barbizon, qui rassemble quelques observateurs très attentifs de la réalité : Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Camille Corot...

À cet égard, la photographie, qui est née dans la 1^{re} moitié du XIX^e siècle mais dont les applications ou dérivés contemporains (cinéma, télévision, multimédia...) sont pour beaucoup dans l'invasion des images évoquée au tout début de cette étude, réactualise exemplairement et par là confirme cette ambiguïté qualifiante qui semble consubstantielle à l'image. On sait que la « nouvelle image » photographique, qui répondait à l'exigence d'exactitude réclamée par l'idéologie moderne²¹, évolua techniquement très vite et put dès lors rencontrer avec la même rapidité un très large public. Pour ce qui concerne la reproduction de la réalité, la photographie s'imposa comme une rivale sans égale de la peinture, avec comme conséquence pour celle-ci d'avoir à reformuler sa spécificité : ce qui se traduit par un abandon progressif de la fonction référentielle au profit d'une autoréférentialité métaiconique/plastique. Mais simultanément (ou comme par une sorte de retour de flamme symbolique), la photographie fut tout aussi vite discréditée pour son caractère mécanique et l'absence de médiation artistique. D'une manière bien involontaire, Nicéphore Niepce, l'inventeur du procédé photographique, avait contribué à la diffusion de cette idée reçue en désignant ses premières réalisations du nom d'« héliographie » : l'écriture... du soleil !

Un trait distinctif essentiel de ce déni de transformation esthétique qui frappe l'image « grand public », c'est qu'il fait de la résistance. Il faut entendre par là que non seulement il traverse les siècles (XIX^e, XX^e et XXI^e siècles) mais aussi qu'il se partage : le discrédit n'est pas qu'artistique, la 2^e moitié du XX^e siècle nous a rappelé qu'il pouvait être sémiologique. Nous voudrions revenir un bref instant sur un article qui a fait date en la matière, à savoir « Rhétorique de l'image » de Roland Barthes, dont le caractère emblématique pourrait bien résider dans la double ambiguïté qu'il entretient. On le sait, l'article de Barthes porte exclusivement sur la photographie (publicitaire), alors que le titre annonce la prise en compte d'un corpus nettement plus large : celui de l'« image » en général. Cette focalisation surprenante sur un type d'image particulier confirme, pour le XX^e siècle, l'enjeu stratégique de la photographie lorsqu'il est question d'image. La seconde ambiguïté, qui prend appui sur la première, nous fait retrouver l'opposition des effets (positif/négatif) d'une initiative, en l'occurrence barthésienne, qui vise à préciser le statut de l'image. D'un côté, l'article « Rhétorique de l'image » a considérablement contribué à faire reconnaître l'image de masse comme objet d'étude pertinent, mais, en même temps, il a procédé à son déclassement dans la perspective d'une affirmation de la dimension « réaliste » (au sens où nous l'avons défini) de cette image. Pour Barthes, dont la réflexion s'inscrit alors dans une logique sémiologique d'inspiration saussurienne (avec tout ce que cela suppose de violence symbolique, non plus de l'image picturale à l'égard de l'image populaire, mais du texte légitime à l'encontre d'une image qui l'est nettement moins), l'image dénotée (sans code) d'un objet réel hérite d'un même signifié que celui formulable devant le spectacle de l'objet réel... ce qui réduit (pour ne pas dire annihile) la différence entre cette image et l'objet qu'elle représente. Mais nous savons que Barthes a besoin de cette dénotation iconique « naturalisante » pour stigmatiser la manipulation idéologique exercée par le message publicitaire²²...

Dans le courant des années 1980, des voix de plus en plus nombreuses se sont fait entendre pour contester cette manière réductrice de « voir » l'image. Sans

²¹ Michel MELOT, *L'illustration*, Genève, Skira, 1984, p. 163, coll. « Histoire d'un art ».

²² R. BARTHES, « Rhétorique de l'image », *op. cit.*, p. 50-51.

doute a-t-il fallu d'abord insister sur le fait que toute perception est déjà « une construction, une interprétation, une mise au point qui provoque toute l'activité de l'individu »²³. Ou ensuite rappeler qu'une image matérielle, quelle qu'elle soit, ne s'iconise pas toute seule ; elle est toujours construite *par* quelqu'un *pour* quelqu'un et qu'elle garde (ou porte) des traces de celui qui l'a réalisée (comme de celui auquel elle est destinée). C'est dans cette perspective qu'il faut situer le renouvellement de l'intérêt des sémiologues²⁴, des historiens²⁵, des philosophes²⁶ ou des sociologues pour l'image populaire. À propos des travaux de ces derniers, on pointera celui consacré à la publicité en 1987, par Anne Sauvageot, et intitulé *Figures de la publicité, figures du monde*²⁷. L'auteur y met au jour une transhistoricité et une transgénéricité des sémantismes des profondeurs :

La grille de lecture proposée par l'outil sémiologique ne permet que de deviner, en arrière-plan du rapport signifiant-signifié, l'ampleur d'un imaginaire jamais pourtant ni parfaitement manipulé, ni complètement contrôlé.²⁸

Dans un même ordre d'idée mais par rapport cette fois à la télévision, Dominique Wolton défend depuis plusieurs années le point de vue selon lequel la « petite lucarne » est à considérer comme l'un des principaux facteurs de cohésion de la société individuelle de masse :

parce qu'elle demeure la seule activité partagée par toutes les classes sociales et toutes les classes d'âge dans une période de profondes ruptures sociales et culturelles, caractérisée précisément par une faible communication entre les strates sociales²⁹.

Cette réévaluation axiologique qui profite à l'image ne ressortit-elle qu'à la seule observation des discours critiques, dont on connaît leur rôle essentiel joué dans le processus de légitimation des créateurs et de leurs œuvres ? Nous voudrions, pour terminer ce développement sur l'image, nous arrêter quelques instants devant un autre paramètre qui entre en ligne de compte lorsque l'on veut étudier le fonctionnement du champ de l'image « réaliste », à savoir le public.

Le cinéma et la télévision ont certainement contribué à augmenter l'attente de vraisemblance de la part du spectateur. Cela étant, la participation de ce spectateur au spectacle offert, quel qu'il soit, n'induit pas pour autant toute perte de sens critique, toute disparition de la capacité à mettre entre lui et l'image la distance résultant de la prise de conscience de la construction de l'image. En d'autres mots, consommer

²³ E. CARAMASCHI, « Réalisme », *op. cit.*, p. 3123.

²⁴ Cf. par exemple Nicole EVERAERT-DESMEDT, *La communication publicitaire. Etude sémiopragmatique*, Louvain-la-Neuve, Cabay, 1984, 307 p., coll. « Questions de communication, n°12 ».

²⁵ Cf. par exemple Francis HASKELL, *L'historien et les images*, trad. de l'anglais par Alain Tachet et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1994 (1993 pour l'édition en anglais), 783 p., coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires ».

²⁶ Historien, critique et philosophe, Tzvetan Todorov déclare dans l'avant-propos de son ouvrage *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance* (Paris, Adam Biro, 2004 [pour l'édition en format poche], p. 9, coll. « Points : série Essais, n°514 ») : « Établir un rapport entre les conceptions du monde et les formes de la peinture implique que celle-ci ne soit pas seulement faite d'images mais aussi de pensées – ou plutôt, que les unes n'aillent jamais sans les autres. »

²⁷ Anne SAUVAGEOT, *Figures de la publicité, figures du monde*, Paris, PUF, 1987, 200 p., coll. « Sociologie d'aujourd'hui ».

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ Anne SAUVAGEOT, « Sociologie des médias », dans Jean-Michel BERTHELOT (sous la direction de), *La sociologie française contemporaine*, Paris, PUF, 2000, p. 233, coll. « Quadrige, n°344 ». Cf. notamment le chapitre 6 de l'ouvrage de Dominique WOLTON, *L'éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris, Flammarion, 1990, 318 p., coll. « Champs, n°276 ».

l'évasion fictionnelle et y adhérer n'impliquent pas de tenir l'univers en question comme authentique. C'est ce que pense Claude Lafarge, lorsqu'il déclare :

[I] est possible de croire aux fantômes, aux soucoupes volantes et aux horoscopes parce que c'est intéressant, et non parce que c'est vrai. Entre la croyance que suppose la lecture naïve et l'affirmation d'une proposition pour vraie, il existe une différence sensible [...].³⁰

Et de poursuivre :

Quelle que soit la puissance de suggestion des fictions, et particulièrement du cinéma, elles ne s'assimilent pas au rêve, en ce qu'elles n'abolissent pas vraiment le monde extérieur ; et, quand cela serait, les conditions de leur consommation, lecture ou salle obscure, les séparent matériellement de la 'vraie vie' au point que seul le travail critique rend perceptible leur irréalité : les communications sont rares entre ces deux modes. La confusion entre réalité et fiction, les domaines d'expérience étant strictement définis, relève de la pathologie, du refus de principe de réalité, et il serait abusif d'en chercher la raison dans les mensonges des fictions [...].³¹

De leur côté, des études anglo-saxonnes portant sur la culture télévisuelle ont mis en évidence, durant les années 1980-1990, la diversité des réceptions que manifestent les classes socialement dominées³². On peut donc raisonnablement penser, sans trop s'avancer, que le public soit même devenu, l'expérience et l'éducation aidant, de plus en plus critique à l'égard du « réalisme » de l'image de grande consommation. En tout cas moins crédule que ce public des temps glorieux de l'illustration lithographique du *Charivari*, pour lequel l'image apparaissait « comme un élément de vérité et de lumière »³³, ou que celui des premiers pas de l'illustration photographique, pour lequel l'image tenait lieu de preuve, alors que le texte était soupçonné d'imprécision³⁴, ou celui enfin qui fut pris d'une peur panique à sa vision du fameux train filmé par les frères Lumières...

Pour conclure ce développement sur l'image et les enseignements que son étude peut nous apporter sur l'éventuel retour du réalisme dans nos préoccupations scientifiques et culturelles, on retiendra qu'il n'a peut-être jamais été autant placé sous le feu des projecteurs auxquels recourent les productions pour mettre en scène leurs fictions qu'aujourd'hui. Mais en même temps, la construction du réel sur laquelle repose cette esthétique n'en finit pas d'être discutée, une réduction à sa plus simple expression et/ou à un projet de manipulation lénifiante étant de plus en plus souvent opposée à la reconnaissance d'un investissement formel non négligeable, suite à la prise en compte des pratiques culturelles effectives du grand public et des discours critiques qui en théorisent les résultats. Qu'en est-il du rôle tenu par le texte dans l'actualité de ce débat sur le réalisme ? Compte tenu de son omniprésence dans notre environnement culturel et de son association de plus en plus fréquente avec le texte, l'image influence-t-elle ce jeu de rôle du texte ?

³⁰ Claude LAFARGE, *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, p. 277.

³¹ *Ibid.*, p. 278. Une position similaire est adoptée par Catherine Perret dans son article intitulé « La fiction, ou l'image de personne » (dans *Littérature. Roman, fiction*, n°123, septembre 2001, Paris, Larousse, p. 86).

³² Lire à ce sujet : Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003, p. 78, coll. « Repères, n°366 ».

³³ M. MELLÔT, *L'illustration*, *op. cit.*, p. 155.

³⁴ *Ibid.*, p. 166.

UN TEXTE PLUS « VRAI » QUE NATURE

Comme pour l'image, notre ambition n'est pas de parcourir toute l'actualité d'un mode de production, en l'occurrence le texte littéraire, envisagé comme pratique d'écriture ou comme objet de réflexion théorique. Nous n'en avons ni le temps, ni les moyens, ni les compétences. Il s'agit plutôt d'observer si nous pouvons y rencontrer, ici aussi, des indices qui attestent au minimum l'existence d'un contexte favorable à l'expression de l'esthétique dite « réaliste ».

Depuis une trentaine d'années, des discours critiques d'origine différente (plus strictement « littéraires » ou davantage inspirés par la linguistique) participent à la mise en place et à l'entretien d'un tel contexte. À l'intérêt pour la clôture, pour l'autonomie de l'œuvre littéraire, telles que revendiquées depuis la 2^e moitié du XIX^e siècle par la doctrine de l'Art pour l'Art (en littérature comme en peinture³⁵) et relayées au XX^e siècle par un structuralisme français fortement marqué par la réflexion saussurienne³⁶, s'est substitué un intérêt contraire, soucieux de remettre en cause cette autoréférentialité au profit d'une ouverture du texte sur ce qui lui est extérieur (le monde textuel, culturel ou naturel) mais qui conditionne l'écriture comme la lecture de ce texte. Notre référence à l'article récemment publié par Lorenzo Bonoli, qui développe une réflexion sur les modalités d'analyse du texte littéraire « réaliste », atteste toute l'actualité des théories de la lecture et de leur attention pour le contexte proche de l'œuvre, identifié au lecteur dont le rôle est donné comme essentiel pour l'interprétation des contenus référentiels et cognitifs du texte³⁷. C'est également dans le courant des années 1970 que « commence à se rencontrer çà et là » – pour reprendre les termes de Claude Duchet³⁸ – le terme de sociocritique et que se développe son appareillage théorique et méthodologique destiné à mettre en relation le texte avec son hors-texte. À côté de sa pratique d'une ouverture large du texte³⁹, la sociocritique se distingue par son souci de dépasser une vieille logique binaire qui oppose (notamment) Littérature et Réalité. Dès son baptême, la sociocritique est investie d'un projet de *conciliation* qui, en l'occurrence, consiste à rassembler analyse des contenus et analyse de la textualité, à associer *socialité* et *littéarité*, entendu que l'étude sociocritique se doit d'avoir pour objet la socialité dans le texte et non pas la socialité du texte : la socialité dans le texte est mise au jour par l'étude des procédures par lesquelles cette forme textuelle inscrit ce qui l'articule au social⁴⁰.

³⁵ Cf. ce qui a été dit précédemment à propos de la réorientation de la finalité picturale dans la 2^e moitié du XIX^e siècle.

³⁶ Cf. le développement sur l'analyse barthésienne de l'image dénotée. Pour plus d'information sur le rapprochement entre écrivains et théoriciens, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle comme au XX^e siècle, lire notamment : Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 107, 108, 120, 145, coll. « La couleur des idées ».

³⁷ E. BONOLI, « Écritures de la réalité », *op. cit.*, p. 21.

³⁸ Cl. DUCHET, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *op. cit.*, p. 5.

³⁹ On notera, par exemple, que pour Pierre Barbéris, le texte attire dans sa lecture non seulement tout l'*aval* (c'est-à-dire ses interprétations, ses destinées culturelles et scolaires), mais aussi tout l'*amont* du texte (c'est-à-dire ses conditions de production). Doté d'une telle disponibilité, le texte apparaît, dans une perspective d'étude sociocritique, comme « l'un des lieux où s'élabore la réaction de l'homme au réel et comme l'un des discours qu'il tient sur sa condition parmi les êtres, les choses et les événements » (Pierre BARBÉRIS, « La sociocritique », dans Daniel BERGEZ [sous la dir. de], *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 152.

⁴⁰ « Le postulat de la sociocritique est bien celui de la nature sociale de l'objet dit littéraire, de la présence constitutive du social en lui, ou, si l'on veut, de la fonction constructive du social dans l'élaboration de cet objet. L'esthétisation, la mise en texte, est aussi un processus de socialisation. » (Claude DUCHET, « Avant-propos », dans Graham FALCONER et Henri MITTERAND

On terminera ce très bref inventaire des théories qui peuvent intéresser notre propos par une référence à l'analyse du discours⁴¹ et aux recherches qui se réclament de la pragmatique⁴², l'une et les autres interférant avec la perspective sociocritique.

Si nous quittons les lieux de la théorie pour risquer une incursion du côté de la pratique littéraire romanesque au XX^e siècle, nous pouvons observer – pour peu que nous suivions l'analyse qu'en fait Lise Gauvin dans *La fabrique de la langue* – comme une « nécessité » existentielle et langagière à laquelle bon nombre de romanciers auraient été sensibles et certains auraient même délibérément répondu dans leur travail d'écriture, à savoir d'éviter « le danger qui menace la littérature de tomber dans l'alexandrinisme si elle s'éloigne trop de la pensée collective »⁴³. Et la critique de citer bien évidemment un écrivain comme Céline, mais aussi Queneau et Sarraute. Une réserve s'impose cependant par rapport à nos propres objectifs de recherche : les moyens mis en œuvre par ces auteurs ont quelque chose de paradoxal, qu'il faut sans doute imputer à leur situation dans le champ littéraire. Car s'il s'agit de faire coïncider langue parlée et langue écrite, il est aussi question de s'éloigner de certaines pratiques d'écriture réaliste et faire de la parole l'enjeu même du récit. La focalisation sur la fable est davantage de circonstance lorsque nous retournons dans cette fin du XX^e siècle pour y pointer – mais était-ce évitable ? – ce que certains présentent comme un avatar de l'autobiographie : l'autofiction⁴⁴. Celle-ci nous intéresse moins pour ce qu'elle put avoir, en son temps, de prétention avant-gardiste : comme confirmation de la crise du « je » narratif ou, au contraire, comme sa résolution par une mise en fiction de ce sujet qui parle, seule capable de mettre au jour la vérité de l'être⁴⁵. C'est plutôt son exploitation ou sa récupération commerciale qui retient notre attention, en littérature... comme en paralittérature (en bande dessinée en tout cas⁴⁶). On peut en effet se demander si ce qui séduit tout particulièrement le lecteur dans ces récits qui n'en finissent pas d'occuper les chroniques littéraires, fussent-elles du *Monde*⁴⁷,

[sous la dir. de], *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert & Company, 1975, p. [2] ; « C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité. » (Claude DUCHET, « Positions et perspectives », dans ID. [sous la dir. de], *Sociocritique. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris-VIII et New York University*, Paris, Narhan, 1979, p. 3-4, coll. « Nathan Université »)

⁴¹ On entend par « discours », l'ensemble des textes considérés en relation avec leurs conditions historiques (sociales, idéologiques) de production. À la suite de Dominique MAINGUENEAU, on identifie l'objectif de l'analyse du discours à l'appréhension de « la structure des énoncés à travers l'activité sociale qui les porte. Elle rapporte des paroles à des lieux. À travers la multiplicité des situations de communication le discours éclate en une multiplicité de genres dont il faut analyser les conditions de possibilités, les rituels et les effets » (dans *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 17).

⁴² Pour Maingueneau, la pragmatique est moins une doctrine qu'« une certaine manière d'aborder la communication, verbale et non verbale, à travers quelques idées forces : la primauté de l'interaction, le discours comme activité, la réflexivité de l'énonciation, l'inscription des énoncés dans des genres de discours, l'inséparabilité du texte et du contexte... » (*ibid.*, p. 18).

⁴³ Lise GAUVIN, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, p. 209, coll. « Points : série Essais, n°512 ».

⁴⁴ Que l'on peut définir, à la suite de Philippe Lejeune, de la manière suivante : tout espace entre une autobiographie qui ne veut pas dire son nom et une fiction qui ne veut pas se détacher de son auteur...

⁴⁵ Thomas RÉGNIER, « De l'autobiographie à l'autofiction », dans *Magazine littéraire. Les écritures du Moi*, n°409, mai 2002, Paris, p. 65.

⁴⁶ L'autobiographie en bande dessinée étant, selon Philippe Lejeune, « un genre en pleine expansion actuellement » (Michel DELON, [propos recueillis par], « Philippe Lejeune. Pour l'autobiographie » (*ibid.*, p. 20).

⁴⁷ Par exemple : l'article d'Ariane CHEMIN, « La littérature, arme d'une douce vengeance », dans *Le Monde*, 09/04/2004, Paris, p. 14. Du côté de l'actualité littéraire en Belgique francophone, on notera que l'autofiction romanesque retient toujours l'attention des critiques et du public, toutes générations confondues. En 2004, les Prix Rossel sont allés à des romans de vie : à *Ça ne se fait pas*,

ne réside pas dans l'opportunité qui est offerte à ce lecteur d'expérimenter un pacte relationnel intense et ludique, qui favorise la continuité entre son monde à lui et le monde du texte.

Nous voudrions réserver nos derniers mots sur le texte aux interférences produites par l'image dans la manière dont ce texte représente la réalité. Pour ce qui concerne les relations texte-image, il semble que la norme soit à une généralisation des « petits empiètements » que décrivait Lessing dans son *Laocoon* et qui rendaient déjà moins infranchissables les frontières de la peinture et de la poésie⁴⁸. S'appuyant sur ce même Lessing pour rappeler les tensions nées au XIXe siècle de l'émancipation de la peinture de la tutelle littéraire, Annie Mavrakis confronte les destinées de personnages peintres en quête de la réussite absolue à celles de leurs témoins écrivains dans des romans d'auteurs habituellement rangés sous la bannière du « réalisme » (Balzac, Flaubert et Zola⁴⁹) et fait apparaître que l'issue de la concurrence littérature/peinture avantage – certes de manière pragmatique – la première nommée :

Tableaux lacérés, brûlés, portraits maudits dont on se sépare avec horreur, que l'on fuit comme la peste : au-delà de l'échec de l'artiste (ou de son envers désastreux), c'est de la peinture même que le roman du peintre fait un champ de ruines.⁵⁰

Quant à l'écrivain, il se distingue par la conscience que

les concessions, les à-peu-près qui minimisent en apparence le mérite de l'artiste sont nécessaires.⁵¹

Ce qui, conclut la critique, a pour effet de réconcilier d'une certaine manière l'écrivain avec la réalité :

l'écrivain, qui sait se contenter de ce qu'il peut atteindre, semble nourri de l'échec même du peintre, invite à [...] [une] réconciliation avec l'imperfection, avec l'impureté, qui pourraient être le nom de ce Réel qui insiste, qui se joue des classifications rationnelles.⁵²

À en croire Jeanne-Marie Clerc, plus ou moins un siècle après Balzac, Flaubert et Zola, les romanciers modernes porteraient témoignage d'un retournement de situation. C'est désormais le texte romanesque qui rend des comptes à l'image parce qu'il lui emprunte, dans une perspective coupée des motivations réalistes traditionnelles, des images en nombre, de nature très diverse (cinéma, télévision, affiche...) et fréquemment détournées de leurs usages habituels, ainsi que des structures perceptives (qui apparaissent dans les techniques de description), des codes iconiques (champ/contre-champ, appel du hors-champ, variation des angles de vue...), etc. avec pour effet de perturber le héros enclin à confondre ces images

d'Isabelle Spaak (Edit. des Equateurs) et à *Relations d'incertitude*, d'Elisa Brune et Edgar Gunzig (Edit. Ramsay) pour le Prix Victor Rossel des jeunes...

⁴⁸ « Il est donc établi que le temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre. [...] Pourtant, de même que deux sages et bienveillants voisins, tout en ne permettant pas que l'un prenne au cœur même du domaine de l'autre des libertés inconvenantes, usent cependant, sur les limites extrêmes, d'une indulgence réciproque qui compense de part et d'autres les petits empiètements que l'imprévu des circonstances oblige l'un à faire sur les droits de l'autre, de même en est-il pour la peinture et la poésie. » (Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990 [édit. franç. intégrale], p. 132 et 133, coll. « Savoir sur l'art »)

⁴⁹ Il s'agit du *Chef-d'œuvre inconnu* (1832), de *L'éducation sentimentale* (1869) et de *L'œuvre* (1886).

⁵⁰ A. MAVRAKIS, « Le roman du peintre », *op. cit.*, p. 440.

⁵¹ *Ibid.*, p. 441.

⁵² *Ibid.*

avec la réalité et de subvertir l'ordre du texte (sa linéarité, sa temporalité). Pour la critique, il faut y voir la mise en abyme romanesque de ce qu'elle identifie au

combat engagé de nos jours entre les mots et les images [qui] tient aux sources profondes d'une culture cartésienne, dont l'instrument fondamental était jusqu'à maintenant les mots, et que le règne généralisé des doubles iconiques, en suscitant l'irruption massive de "structures anthropologiques de l'imaginaire" jusque-là occultées fait vaciller sur ses bases.⁵³

Il peut être utile de vérifier un tant soit peu la validité de tout ce qui vient d'être avancé par un retour sur le terrain même de la création. Celle qui vous est proposée et qui sera très rapidement analysée est extraite de ce champ de production dont une des particularités consiste à sensibiliser les jeunes au plaisir de la lecture du texte et de l'image, et conséquemment à préparer les lecteurs adultes de demain. Il s'agit d'un roman pour enfants (7-8 ans) qui a été lauréat du Prix Verzele 2000, alors qu'il recourait à un réalisme pour le moins provocant (on serait tenté de dire : « trash » !). Son titre annonce – il est vrai – la couleur : *Mon affreux papa*⁵⁴ ! Ce roman met en scène une fillette qui a bien du mal avec son papa, ce qui ne l'empêche pas de l'aimer et de se donner les moyens, dans un contexte familial pourtant bien désarçonnant, de se construire une identité somme toute assez équilibrée. La pratique du dessin – c'est-à-dire de l'image – lui procure un moyen d'épanouissement. Par ailleurs, ce sont les dessins désormais très beaux parce qu'on y reconnaît tout, qu'elle réalise en fin de récit et que nous découvrons à la toute dernière page du roman, que nous pouvons comprendre que la fillette expérimente un processus de création très proustien : arrivée au terme de son aventure, la fillette va se mettre à rédiger et à illustrer le roman que nous venons de lire...

C ONCLUSION

« Texte », « Image », « Réalisme » : à considérer chacun de ces trois mots séparément, l'on sait que l'on aura à affronter à chaque fois une notion complexe, floue, flottante, et fortement marquée sur le plan idéologique. Que dire alors quand on se prend la prétention de les rassembler sous le prétexte d'apprécier chez les deux premiers – le texte et l'image – l'éventuelle pertinence d'un « retour » du troisième – le réalisme – alors que l'on répète à l'envi que les questions de stylisation, de symbolisation, de convention esthétique « sont historiquement liés au prestige, donc à la "classe", donc au pouvoir »⁵⁵ ! Avec comme conséquence que l'on doit s'attendre à ce que leurs réponses soient arbitraires, « naturalisées », gardant dissimulés les enjeux symboliques de ces questions. À prolonger un instant notre brève incursion du côté de la production littéraire enfantine, nous pouvons en effet constater que derrière la revendication de l'auteur Chris Donner pour un réalisme cru sans fard, qui touche à la thématique, au développement narratif et imprègne même le parcours esthétique

⁵³ Jean-Marie CLERC, « La littérature comparée devant les images modernes : cinéma, photographies, télévision », dans Pierre BRUNÉL et Yves CHEVREL (sous la dir. de), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 295.

⁵⁴ Chris DONNER et Alex SANDERS, *Mon affreux papa*, Paris, L'école des loisirs, 1998, 61 p., coll. « Mouche ».

⁵⁵ E. CARAMASCHI, « Réalisme », *op. cit.*, p. 3122. On se reportera également à ce qui est dit à propos de l'image picturale « réaliste » dans l'article de X. DECTOT, « Réalisme », *op. cit.*, p. 719.

de la petite apprentie dessinatrice (ses dessins évoluent du gribouillage horrible à la caricature réaliste), on peut déceler d'autres enjeux : légitimer une position nouvelle au sein du champ, tout en y confirmant la permanence d'un imaginaire traditionnel des rapports sociaux de sexe. À bien regarder les étapes de l'apprentissage au dessin réaliste de la fillette, c'est-à-dire à prendre le temps de les contextualiser par une référence à l'évolution des pratiques et des goûts enfantins du dessin dans notre société contemporaine, nous pouvons conclure que contrairement à ce qui nous est « dit » dans le texte, cet autoapprentissage vers le réalisme n'a rien de spontané ; il serait comme téléguilé de l'extérieur, entendu qu'il est lié à un besoin de conformité davantage repérable chez les garçons que les filles⁵⁶. Si donc ce roman illustré nous fait suivre une construction identitaire féminine, celle-ci paraît influencée par une modélisation masculine.

En fait, ce que nous serions – sans doute très audacieusement – tenté de voir non seulement dans cette production enfantine exemplaire mais, au-delà, dans l'histoire des relations image-texte aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles au sein du champ culturel, c'est l'évolution d'un rapport de force entre deux paradigmes épistémologiques, [rapport de force/rapport de lutte] qui pourrait bien connaître aujourd'hui, comme Jean-Marie Clerc nous y invitait à le croire, un état particulier de crise. À côté d'un paradigme qui procède d'une autonomisation au carré, entendu que le champ considéré s'autonomise en prônant le monologisme autosuffisant, le primat de l'intransitivité, le culte de l'indicible ou de l'invisible, soit, en une formule, un idéalisme abstrait, un « nouveau » paradigme lui ferait aujourd'hui de l'ombre, en proposant d'autres stratégies de distinction, misant plutôt sur la pratique dialogique, la transversalité des savoirs, l'hétérogénéité des produits et des publics... et une recherche ludique de continuité entre les mondes (textuel, culturel, naturel), ce dernier trait nous invitant à comprendre que si ce paradigme semble dominé par une logique pragmatique, celle-ci a à se teindre de « réalisme » tel que nous l'avons défini. Une autre manière de présenter ces deux paradigmes consisterait à identifier métaphoriquement celui qui vient d'être évoqué à « une fenêtre donnant sur le monde », celui-ci ayant à trouver son ordre de manière immanente ; il serait en concurrence avec « une fenêtre ouverte sur le ciel » d'où émanerait un ordre transcendant. Annie Mavrakis, que nous citons dès notre épigraphe et à laquelle nous reprenons ce jeu de fenêtres, insistait sur la compatibilité orientée de ces deux ouvertures : le spectacle de la première fenêtre non seulement ne fait pas obstacle à celui de la seconde ; il peut même en favoriser la découverte...

Jean-Louis TILLEUIL
Université catholique de Louvain

⁵⁶ Jacqueline DANSET-LÉGER, *L'enfant et les images de la littérature enfantine*, Bruxelles, Mardaga, 1980, p. 63, coll. « Psychologie et sciences humaines ».

L E FUTURISME ET LE PARADOXE ROMANESQUE : LOCOMOTIVES ET CHAUSSETTES

OU DU RÉALISME FUTURISTE

Et le langage ne nous a-t-il pas été donné pour libérer
les choses de leur image, pour porter
à l'apparence l'apparence même, pour
la mettre en gloire ? (Agamben 115)

Ceci est une histoire vraie, je vous le jure. Oh, j'ai changé
les noms, bien sûr ; j'ai changé les lieux, l'époque, les métiers
les dialogues, l'ordre des événements et leur signification ;
et pourtant, tout ce que je vais vous raconter est vrai. (Huston 11)

Le réalisme est une illusion de réalité, le personnage est toujours
l'auteur, l'objet est personnage, il est l'auteur, cet arbre
que je regarde et décrié est touché par la culture, il est
Jeanne d'Arc et la retraite de Moscou, nos ancêtres
les Gaulois, la Joconde, il est mon œil. (Gary in Huston 9)

I. INTRODUCTION

Dans un article intitulé « Le mouvement littéraire en Italie – La doctrine de *Lacerba* », paru une première fois le 6 juin 1920 dans le quotidien d'action latine, *Don Quichotte*, dirigé par Luigi Campolonghi, puis une deuxième fois dans le numéro 2 de *L'Esprit Nouveau*, le 15 novembre 1920, Ungaretti effectue l'état des lieux de la situation littéraire italienne ; le post-scriptum de l'article est fort intéressant :

PS. Comme on vient de le voir, le romantisme a été poussé à ses extrêmes conséquences, depuis un certain temps, en Italie.

À cette époque, Apollinaire (*Alcools*) était encore symboliste.

L'Incendiario et le *Codice di Perelà* de Palazzeschi, les *Rarefazioni* de Govoni, les *Sintetismi* de Folgore, *Hermaphrodito* de Savinio, les *Parole in libertà* de Marinetti, et cette *Opera prima* de Papini et ces *Chimismi lirici* de Soffici que je place aussi haut que les *Illuminations* et les *Calligrammes*, tout cela a précédé de quelques années la parution du dernier recueil de vers de notre inoubliable Apollinaire.

Le premier manifeste Dada, enfin, ne date que de 1916. [...]. (Ungaretti 894)

Ungaretti juxtapose ici des recueils poétiques et des textes en prose sans que cela lui pose le moindre problème : l'accent est mis sur le rôle d'anticipation de ces ouvrages par rapport à Apollinaire, le principal point de référence de l'avant-garde

italienne en France ; par ailleurs, en observant la juxtaposition des titres, on dirait qu'Ungaretti n'est pas du tout touché par la différenciation des genres.

Les futuristes non plus, ne semblent pas vraiment affectés par le besoin de différencier leurs créations littéraires, d'où un rapport en apparence paradoxal entre le futurisme et le genre romanesque : le roman est considéré comme une forme d'expression traditionnelle que l'on ne songe absolument pas à renouveler (Contarini 21-22) – le seul manifeste futuriste consacré au roman apparaîtra en 1939 (Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* 222-226) –, pourtant la production romanesque futuriste est abondante. Du moins en apparence car, à ce propos, la critique contemporaine n'est pas du tout unanime : selon des points de vue très divergents, (Contarini 22) l'on compterait entre cinq ou huit – ou onze – romans en tout et pour tout, entre 1910 et 1935 : *L'Ellisse et la Spirale* de Paolo Buzzi, *Mafarka le Futuriste* (1910), *Gli Indomabili* (1921) et *L'aeropoema del Golfo della Spezia* (1935) de Marinetti, *Il Codice di Perelà* d'Aldo Palazzeschi, *Sam Dunn è morto* (1914) de Bruno Corra, *Arlecchino* (1914) d'Ardengo Soffici, *Imbottigliature* (1917) de Primo Conti, *Astra e il sottomarino* (1935) de Benedetta, *Infinito* (1933) de Bruno G. Sanzin, *Le locomotive con le calze* (1919) d'Arnaldo Ginna.

En réalité il y aurait eu, à mon avis, davantage de romans futuristes dans les années Vingt : Corra en publie au moins quatre, entre 1918 et 1920, dont un, *L'isola dei baci* (1918), rédigé avec Marinetti ; Carli, Fillia, Brosio, Casavola, Buzzi et Folgore et le même Marinetti publient toute sorte de « romans », anti-romans, poèmes-romans, tentatives de romans, romans chirurgicaux, romans vécus, romans collectifs : chaque texte, nous le verrons, affiche sa spécificité en préface ou dans les sous-titres par rapport à une norme qui, de fait, n'existe pas vraiment.

Quelle est la raison de cet oubli de l'univers romanesque futuriste ? Il est certes très difficile d'établir une frontière entre un texte en prose long – pouvant être un poème – et un roman : Ungaretti ne semble pas avoir l'intention d'établir une classification, sans doute parce qu'il n'en voit pas la nécessité, et peut-être c'est ainsi qu'il faut considérer les choses. Même les futuristes ont du mal à appréhender l'émergence d'une prose en liberté ayant une forme romanesque. Et la critique contemporaine, se trouvant dans la même impossibilité de classification et de différenciation, se demande s'il est pertinent de parler de roman futuriste, sans prendre en considération toute la production romanesque futuriste ou proche du futurisme, peut-être à cause de la valeur esthétique de ces écrits. Il faut reconnaître que la qualité de cette production est très variable, mais cela ne vaut pas que pour les écrivains moins connus. Quoi qu'il en soit, ces textes en prose, ainsi que le souligne notamment Silvia Contarini (15-41), outre le recours à l'irrationnel et à l'esprit ludique, ont en commun l'anti-réalisme. Or, il serait sans doute intéressant d'étudier cet anti-réalisme et d'analyser son rapport au réel. Il est possible du reste que ce travail d'approfondissement autour de la production futuriste romanesque permette à cette même production de trouver une légitimité à côté d'autres écritures romanesques où le réalisme et le réel se conjuguent et se mêlent au fantastique, à l'incongru, à l'ironie, au jeu, au réalisme magique, à l'expressionnisme *autogène* italien, au pré-surréalisme, devenant « différent et plus parfait », tel que Papini le définissait dans *Un uomo finito* (Papini 79).

Le but de mon analyse est de montrer ou simplement de constater, dans un premier temps, l'apparition d'un genre romanesque dans le futurisme des années 1910 et 1920 ; puis, dans un deuxième temps, j'essaierai d'étudier, à partir d'un ouvrage d'Arnaldo

Ginna, *Le locomotive con le calze* (233-306), l'émergence d'une réalité surréelle que la critique a cru bon de définir comme pré-surréaliste, sans doute pour la légitimer, alors qu'elle est significative et caractéristique d'une production proprement futuriste. Si j'ai choisi ce roman, rédigé à une époque d'effervescence littéraire où les contours des œuvres littéraires sont très vagues, c'est justement parce qu'ici l'écriture ne sait pas encore qu'elle peut être une opération magique de *straniamento*, d'éloignement de la réalité en place (Gahl¹ 143-157) – comme ce sera le cas plus tard par exemple chez Bontempelli (Airoldi-Namer 125-152) – mais l'auteur sait au moins que le monde dans lequel il vit est double. Les récits – nous prévient le narrateur – concernent des choses *assez intéressantes et presque extraordinaires* (Ginna 248) : il y a un monde réel et un monde « autre », de même qu'il y a un conscient et un sub-conscient². Le devoir de l'écrivain n'est pas de rendre compte de la réalité en place telle qu'elle est, car cela ennuerait le lecteur : son devoir est plutôt de « narrarvi e descrivervi ciò che si vede si ode e si sente salendo la cappa di un camino settecentesco che per più di un secolo non è stato pulito [...] » (238)³ : quoi de plus réaliste et réel qu'une cheminée⁴, voie d'issue privilégiée vers un passé mythique et vierge ?

II. LE RÉALISME, LE ROMAN ET LE FUTURISME

Il faudrait tout d'abord pouvoir donner une définition du roman, ainsi que du réalisme : je ne m'y hasarderai point, bien que cela serait fort utile ici. Un roman est un texte en prose d'une certaine longueur, mêlant le réel et l'imaginaire, peut-on lire dans le *Trésor de la Langue Française*, et qui, dans sa forme la plus traditionnelle, cherche à susciter l'intérêt, le plaisir du lecteur en racontant le destin d'un héros ; s'il est réaliste, c'est qu'il relate l'expérience individuelle de personnages donnés, en opposition aux universaux, tout en présentant dans le détail leur environnement (Watt 23). Le roman – réaliste de surcroît – serait par conséquent un compte rendu complet de l'expérience humaine ; le lecteur devrait pouvoir trouver dans le roman réaliste la forme littéraire incarnant son désir de correspondance étroite entre la vie et l'art (Watt 41-42). C'est justement ce qu'annonce la préface à *L'isola dei baci* (1918) de Corra et Marinetti :

È un libro che volta le spalle con risoluta disinvoltura a tutte le noiose e gravose persone le quali dedicano solitamente la loro attività alle cose letterarie: scrittori, giornalisti, filosofi, critici, pensatori, intenditori d'arte. [...]. Per le stesse ragioni per le quali dispiacerà alle persone di lettere questo libro piacerà agli altri, a quelli che sono lontani dalla letteratura. Sarà letto con simpatia da ufficiali, da professionisti, da studenti, da industriali, da signore.

Con simpatia e con disinvoltura: senza pedanteria. [...]. Esso è, in complesso, un pezzo di vita. Può quindi essere veramente capito solo da chi ama la vita più della letteratura, da chi ama le discussioni, le risate, le burle, le conversazioni, [...], le polemiche e le ubbriacature più che non le parole stampate. Noialtri autori

¹ Je me dois de remercier Peter Gahl de l'université de Constance pour ses précieuses suggestions et pour l'attentive relecture de ce texte.

² Les futuristes dans les années 1910 ne connaissent pas encore Freud ; Ginna parle de sub-conscient dès 1915.

³ « [V]ous raconter et vous décrire ce que l'on voit et ce que l'on entend en remontant une cheminée du XVIII^e siècle qui, pendant une centaine d'années, n'a pas été nettoyée ». Sauf indications contraire, j'ai traduit toutes les citations de l'italien en français.

⁴ Dont l'image avait été utilisée par Palazzeschi dans le *Codice di Perelà* de 1911.

ci siamo divertiti immensamente a scriverlo. Lo abbiamo scritto senza annoiarci e senza affaticarci. (8-10)⁵

Le réalisme est à opposer au merveilleux, qui n'est pas le fantastique, l'étrange ou le surnaturel, écrivait Todorov (Hamon 126) ; le réalisme n'est pas l'incongru, explique Pierre Jourde à une époque plus récente. Le roman réaliste contient du vraisemblable, un effet de réel, il contient des dates, une transparence onomastique, une motivation psychologique des personnages, un nivellement tonal de la narration (Hamon 126-162) ; le roman réaliste présente les événements, les objets et les personnages dans la grisaille du quotidien. Cela dit, le concept de réalisme a des contours très vagues pouvant inclure le fantastique, l'étrange, le surnaturel, l'incongru, jusqu'au merveilleux, peut-être, tout en relatant l'expérience individuelle des personnages⁶.

Les futuristes considèrent théoriquement le genre romanesque comme une forme traditionnelle et abhorrent tout particulièrement le genre romanesque réaliste qui les a précédés (Contarini 22) : cela dit, il serait sans doute intéressant et utile d'aller relire certains textes, en rendant finalement peut-être ainsi justice à Marinetti, souvent dénigré à cause du caractère péremptoire, violent et proto-fasciste de ses affirmations⁷.

Dans le texte manuscrit « Mort du moi littéraire - Matière et vie moléculaire », repris et publié en italien dans *Lacerba*, dans l'article « Dopo il verso libero le parole in libertà », le fondateur du futurisme écrivait par exemple :

Je veux en outre exprimer l'infiniment petit qui nous entoure [...], l'imperceptible, l'invisible, l'agitation des atomes, le mouvement brownien, toutes les hypothèses passionnées et tous les domaines explorés de l'ultramicroscopique. Je m'explique : ce n'est pas scientifiquement, mais intuitivement que je veux introduire dans la poésie cette immensurable vie moléculaire. [...]. Ce monde inexploré se mêlera dans l'œuvre d'art avec les spectacles et les drames de l'infiniment grand [...], en formant la synthèse intégrale de la vie. (Marinetti, *Dopo il verso libero*)

Puis, dans la conclusion du texte manuscrit « Orthographe libre expressive », inédit, Marinetti insère une allusion à Flaubert :

⁵ « C'est un livre qui tourne le dos avec fermeté et désinvolture à toutes les personnes ennuyantes et pénibles qui ne consacrent leurs activités qu'aux affaires littéraires : écrivains, journalistes, philosophes, critiques, penseurs, experts d'art. [...]. Ce livre ne plaira pas aux gens de lettres, il plaira cependant aux autres, ceux qui sont loin de la littérature, et ce pour les mêmes raisons. Il sera lu avec sympathie et avec désinvolture : sans pédanterie. [...] Dans l'ensemble, il s'agit de tranches de vie. Il ne peut par conséquent être compris que par ceux qui aiment la vie plus que la littérature ; par ceux qui aiment les discussions, les rires, les blagues, les conversations, [...], les polémiques et les cuites plus que les mots imprimés. Nous autres, les auteurs, nous nous sommes beaucoup amusés pendant sa rédaction. Nous l'avons écrit sans ennui et sans aucune peine. »

⁶ À ce propos, la bibliographie est très vaste ; une indication parmi d'autres : Pellini, Pierluigi. *In una casa di vetro - Generi e temi del naturalismo europeo*. Florence : Le Monnier, 2004.

⁷ « Quand je parle de détruire les canaux de la syntaxe, il est bien entendu que je ne suis ni catégorique ni systématique. Dans les mots en liberté de mon lyrisme désentravé on trouvera çà et là des traces de syntaxe régulière et même des véritables périodes logiques [...]. Cette inégalité dans la concision et la liberté est inévitable et naturelle : la poésie n'étant en réalité qu'une vie supérieure, plus ramassée et plus intense que celle vécue par nous tous les jours - est composée comme celle-ci. D'éléments [...] ultra-vivants et d'éléments agonisants. Il ne faut donc pas trop se soucier de ces derniers ; ce qu'il faut éviter à tout prix c'est [...] d'exprimer laconiquement du vieux lyrisme et d'accumuler des banalités télégraphiques. » (Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* 71-72) : je transcris ici en réalité un extrait de « Mort du vers libre ». La version italienne correspond presque entièrement à l'inédit français cité ici partiellement et a été publiée dans le manifeste « Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà » le 11 mai 1913 dans la revue *Lacerba*.

Dans ce volume de mots en liberté qui équivaut au point de vue de l'intensité à 2500 pages de Flaubert, j'ai dépassé tout et tous, entièrement renouvelé la vision du monde et atteint le premier les domaines inexplorés de l'art.

L'on voit ici déjà surgir de nombreuses références à une réalité *autre* bien plus importante que la réalité en place. Cette réalité *autre* est sous nos yeux et fait partie de notre existence, dit Marinetti, en insistant ensuite sur la nécessité de modifier la manière de l'appréhender et, par conséquent, de l'exprimer.

Il peut être intéressant d'approfondir par ailleurs l'exploration des textes théoriques futuristes autour des occurrences du réalisme et du réel. Sur cinquante-huit manifestes répertoriés (*I manifesti futuristi*), des termes appartenant au champ sémantique de la réalité, du réel, du rationnel et leurs dérivés comptent 79 occurrences en tout ; le futurisme est le mouvement qui préconise la réalisation et l'action *réalisante*, l'effort de volonté pour lequel rien n'est impossible. Le mot « réalisme », cependant, n'a aucune occurrence, alors que le terme « réalité » revient dans les manifestes une quarantaine de fois, surtout dans les manifestes signés par Corra, Settimelli et Ginna.

Il n'y a rien d'aussi paradoxal et étrange que la réalité, affirme Marinetti dans « Contro l'amore e il parlamentarismo » (Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*) ; par ailleurs la réalité, soutenaient en 1915 les signataires du manifeste sur le théâtre futuriste synthétique, ne peut pas être saisie dans sa globalité : « la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati » (Marinetti, *Il teatro futurista sintetico*)⁸ : s'il y a une vibration au niveau microscopique, écrit encore Marinetti, c'est qu'il y a une vibration également au niveau macroscopique, bien plus importante.

Cette image de réalité revient presque identique dans le manifeste consacré à la cinématographie : la réalité n'est saisissable que par tranches, morceaux allant se mélanger à toutes les formes possibles d'expression et de création. Ce n'est pas vrai, alors, que le futurisme se limite à utiliser la matière brute sans prétentions artistiques⁹ :

Dans le film futuriste entreront comme moyen d'expression les éléments les plus variés : de l'épisode de la vie réelle à la tache de couleur, de la ligne aux mots en liberté ; de la musique chromatique et plastique à la musique des objets. En résumé, il sera peinture, architecture, sculpture, mots en liberté, musique de couleurs, lignes et formes, assemblage d'objets et réalité en chaos. Nous offrirons de nouvelles inspirations aux recherches des peintres lesquels tendent à forcer les limites du tableau. Nous mettrons en mouvement les mots en liberté qui brisent les limites de la littérature en marchant vers la peinture, la musique, l'art des bruits et en jetant un pont merveilleux entre les paroles et l'objet réel. (Lista 298)

La réalité *chaotisée* – pour reprendre le néologisme italien – affirmaient en 1914 Corra et Settimelli, est le seul endroit où l'artiste et surtout l'art aient leur place :

[...] l'artiste trouvera enfin sa place dans la vie ; entre le charcutier et le fabricant de pneus, entre le fossoyeur et le spéculateur, entre l'ingénieur et l'agriculteur. [...]. Nous, les futuristes, nous affirmons que le fait de faire passer le souffle des locomotives et la pulsation fébrile des foules de la vie moderne à travers le corps épuisé de l'art aura pour effet immédiat une production et une sélection

⁸ « [L]a réalité vibre autour de nous en nous assaillant par des rafales de fragments d'événements combinés entre eux, enchevêtrés les uns dans les autres, confus, mêlés, *chaotisés*.

⁹ Comme l'affirmait Papini plus ou moins à la même époque dans son article « Il cerchio si chiude », lors de sa rupture avec le futurisme milanais (Papini 115).

d'œuvres mille fois meilleures à celles que nous avons eues jusqu'à aujourd'hui.
(Lista 360)

Finalement, le futurisme se poussera jusqu'à l'élaboration d'une subversion de la réalité en place ; Balla et Depero, dans leur manifeste « Ricostruzione futurista dell'universo » envisagent le surgissement d'une réalité nouvelle :

Nous futuristes, Balla et Depero, nous voulons réaliser cette fusion totale afin de reconstruire l'univers en lui infusant la joie, c'est-à-dire en le recréant complètement. Nous donnerons un squelette et une chair à l'invisible, à l'impalpable, à l'impondérable, à l'imperceptible. Nous trouverons des équivalents abstraits pour toutes les formes et pour tous les éléments de l'univers, puis nous les combinerons ensemble, selon les caprices de notre inspiration, et nous en formerons des complexes plastiques auxquels nous communiquerons le mouvement. (Lista 202)

Les textes en prose de création font également et continuellement référence au réalisme mais, comme nous venons de le voir, il s'agit d'un réalisme bien particulier que les peintres et les romanciers futuristes – c'est ainsi qu'écrivit Corra – doivent atteindre :

È urgente e necessario che anche noi poeti e romanzieri muoviamo avanti con rinnovata energia verso la distribuzione (sic) di tutti i vecchi schemi letterari, verso la costruzione di una nuova realtà letteraria completamente staccata dal passato. (Ginna 236)¹⁰

Le manifeste sur le roman n'apparaît enfin qu'en 1939, c'est-à-dire lorsque le futurisme a quasiment clos sa saison avant-gardiste ; néanmoins, ce manifeste redit un certain nombre de concepts contenus dans les textes que l'on vient de citer et reconnaît, par ailleurs, implicitement le caractère romanesque de toute une production en prose préalable :

Vogliamo superare o perfezionare :

1. Il romanzo a sfondo materno per signorine e il romanzo d'ambiente provinciale (*Mastro Don Gesualdo* di Verga)
2. Il romanzo poetico o poema narrativo (*Mafarka il futurista* di Marinetti *Il trionfo della morte* di G. d'Annunzio)
3. Il romanzo a sfondo poetico-filosofico-sociale (*I Miserabili* di V. Hugo)
4. Il romanzo caricatura politico-giuridico-sociale (*L'Isola dei Baci* di Marinetti e Corra *Patriottismo Insetticida* di Marinetti *Ottimismo ad ogni costo* di B. Sonzin)
5. Il saggio di economia romanzata o avventura a cifre [...]
6. Il romanzo di guerra vissuta (*L'alcova d'acciaio* di F.T. Marinetti)
7. Il romanzo a sfondo storico (*I promessi sposi* di A. Manzoni)
8. Il romanzo storico (Walter Scott Guerrazzi Dumas)
9. La storia romanzata [...]
10. Il romanzo analitico socialpessimista comunisteggiante (Thomas Mann Jules Romains) degenerazione del "monologo interiore" di Dujardin che Proust

¹⁰ « Il est urgent et nécessaire que nous aussi, les poètes et les romanciers, nous allions en avant avec une énergie renouvelée, vers la distribution [ou plutôt la destruction, n.d.t.] de tous les vieux schémas littéraires, vers la construction d'une nouvelle réalité littéraire complètement détachée du passé. »

e Joyce corrompendo le nostre parole in libertà sintetiche dinamiche simultanee trasformarono in una sciolta di parole

11. Il romanzo di vita trasognata (*Astra e il Sottomarino* di Benedetta) (Marinetti, *Il romanzo sintetico*)¹¹

Les propos du manifeste ne sont pas moindres : le roman futuriste sera très court, original, optimiste et lyrique. Il devra s'adapter facilement à la cinématographie ; tout en étant en contact direct avec la réalité, il devra anticiper des événements de toute sorte – militaires, artistiques, moraux, sociaux et scientifiques – sans jamais tomber dans le catastrophisme. *Repetita juvant* ; à part cela, le contenu du manifeste ne contient aucune véritable nouveauté : Corra, dès sa préface de 1917 à *Sam Dunn è morto* de 1914, insistait déjà sur la possibilité de synthèse offerte par la forme romanesque ; dans l'introduction à son roman de 1920, *La famiglia innamorata*, il reconnaissait du reste un nouveau rôle à l'écriture romanesque :

Vi ho rappresentata, con la più lineare semplicità, quella che è la vera crisi della famiglia nella società contemporanea: l'ingrandimento continuo, fluido, senza limiti. Crisi prodigiosamente gravida di avvenire, creatrice di nuovi sentimenti ignoti alle generazioni passate. La vita moderna è resa qui nella sua magrezza oggettiva senza amplificazioni fantastiche e senza diluizioni stilistiche. [...]. Noi artisti nuovi che siamo destinati a determinare lo stile di pensiero e di sensibilità dell'epoca che viene, ci distacciamo decisamente da tutte le formule della letteratura passata e vogliamo portare nel romanzo, nel dramma e nel poema la tecnica scarna, sintetica e poliespressiva del cinematografo e del grande quotidiano. (5-6)¹²

Le thème de la famille, celui de la crise de la bourgeoisie, le thème de la grisaille du quotidien, ce sont autant d'éléments présents dans ce roman qui se veut réaliste et qui surtout envisage ces thèmes en tant qu'occasion de renouveau possible.

¹¹ « Nous voulons dépasser ou perfectionner :

1 Le roman à fond maternel pour jeunes filles et le roman d'ambiance provinciale (*Mastro Don Gesualdo* de Verga)

2 Le roman poétique ou le poème de narration (*Mafarka le Futuriste* de Marinetti *Il trionfo della morte* de G. d'Annunzio)

3 Le roman à fond poético-philosophico-social (*Les Misérables* de V. Hugo)

4 Le roman caricature politico-juridico-social (*L'Isola dei Baci* de Marinetti et Corra *Patriottismo Insetticida* de Marinetti *Ottimismo ad ogni costo* de B. Sonzin)

5 L'essai d'économie romancé ou d'aventures à clés [...]

6 Le roman de la guerre vécue (*L'Alcova d'acciaio* de F.T. Marinetti)

7 Le roman à fond historique (*Les fiancés* d'A. Manzoni)

8 Le roman historique (Walter Scott Guerrazzi Dumas)

9 L'histoire romancée [...]

10 Le roman analytique social-pessimiste à tendance communiste (Thomas Mann Jules Romains) dégénération du « monologue intérieur » de Dujardin que Proust et Joyce, en corrompant nos mots en liberté synthétiques dynamiques simultanées, transformèrent en une diarrhée de paroles

11 Le roman de vie rêveuse (*Astra e il Sottomarino* de Benedetta). »

¹² « J'ai ici représenté, le plus simplement possible, la véritable crise de la famille dans la société contemporaine : l'agrandissement continu, fluide, sans limites. Une crise prodigieusement remplie d'avenir, créatrice de nouveaux sentiments inconnus aux générations passées. La vie moderne est rendue ici dans sa maigreur objective sans amplifications fantastiques et sans dilutions stylistiques. [...]. Nous, les artistes nouveaux destinés à déterminer le style de la pensée et de la sensibilité de l'époque qui arrive, nous nous détachons fermement de toutes les formules de la littérature du passé ; dans le roman, dans le drame et dans le poème nous entendons utiliser la technique la plus dépouillée, synthétique et poly-expressive du cinématographe et du grand journal quotidien. »

En somme, je ne suis plus tellement certaine que les futuristes considèrent le roman comme une forme inintéressante d'expression verbale de création ; je pense plutôt qu'ils l'assimilent à toute autre forme d'écriture, d'autant plus qu'ils l'utilisent sans crainte, Marinetti le premier : ce qui semble intéresser les futuristes, ce n'est évidemment pas la forme, finalement, mais surtout la possibilité de juxtaposer, à l'intérieur d'une même forme de création, plusieurs types de réalités.

Finalement le futurisme soustrait le roman au genre, pour en faire une forme d'écriture sans contraintes – contrairement à la poésie et au théâtre (Marinetti, *Il teatro futurista sintetico*) – et qui paradoxalement se donne à voir, comme s'il s'agissait de peinture ou de cinéma. C'est ce qui ressort d'ailleurs des différentes préfaces des romans publiés dans les années 1910, 1920 voire 1930. Marinetti, qui avait choisi comme sous-titre pour *L'alcova d'acciaio* de 1921 « romanzo vissuto » (roman vécu), écrit dans l'introduction de *Gli indomabili* de 1922 :

Come definire *Gli indomabili*? Romanzo d'avventura? poema simbolico? romanzo fantastico? fiaba? visione filosofico-sociale? - Nessuna di queste denominazioni può caratterizzarlo. E' un libro parolibero. Nudo crudo sintetico. Simultaneo policromo polirumorista. Vasto violento dinamico.

Certo lo avevo nelle mie vene libere e nei miei liberi muscoli quando giocavo bambino nudo coi monelli negri nudi sulle dune roventi di Ramleh. [...] Avevo certamente nelle vene *gl'Indomabili* durante il mio ultimo viaggio nell'Alto Egitto. Ma la concezione di questo poema parolibero mi assalì il cervello nel dormiveglia di un mattino di settembre, qualche giorno dopo aver compiuto *L'alcova d'acciaio*, ad Antignano. - Sulle officine livornesi occupate dagli operai garrivano bandiere rosse. Ma sembravano grigie sulla bianca scarlatta risata negra del mare ispiratore. (Marinetti, *Gli indomabili*, E-F)¹³

Buzzi, l'auteur de *L'Ellisse e la Spirale*, note dans l'introduction à son deuxième roman, *La luminaria azzurra. Romanzo del Fronte Interno* :

Mia prima idea fu quella di fermare in un libro di pura sintesi alcuni scorci scenici oltre parecchi stati d'animo determinati dalla guerra, nel 1916, in Milano, la città della guerra magnificamente sonora e responsabile. Il libro voleva essere tutt'al più lombardo e finì col diventare, come era - del resto - suo preciso dovere, addirittura italiano. E' un tentativo di romanzo, indubbiamente futurista, cioè antivigliacco e antigrazioso certo necessario del «fronte interno». (Buzzi 5)¹⁴

Encore une fois, la réalité en place et la réalité *autre* se confondent, s'enchevêtrent ; encore une fois un auteur futuriste ou prétendu tel ressent le besoin de théoriser autour

¹³ « Comment définir *Gli Indomabili* ? Roman d'aventure ? poème symbolique ? roman fantastique ? conte de fée ? vision philosophico-morale ? – Aucune de ces dénominations ne peut le caractériser. C'est un livre mots-libriste. Nu cru synthétique. Simultané polychrome poly-bruitiste. Vaste violent dynamique.

Certes je l'avais dans mes veines libres et dans mes muscles libres lorsque, enfant nu, je jouais avec les gamins nègres nus sur les dunes brûlantes de Ramleh. [...] J'avais certainement dans mes veines *Gli Indomabili* lors de mon dernier voyage dans le Haut Égypte. Mais la conception de ce poème mots-libriste m'assaillit le cerveau pendant le demi-sommeil un matin de septembre, quelques jours après l'achèvement de *L'alcova d'acciaio*, à Antignano. – Sur les usines de Livourne occupées par les ouvriers les drapeaux rouges claquaient. Mais ils paraissaient gris sur le rire blanc écarlate nègre de la mer inspiratrice. »

¹⁴ « Ma première idée fut celle de figer dans un livre de synthèse pure certains aperçus scéniques et quelques états d'âme déterminés par la guerre, en 1916, à Milan, la ville de la guerre magnifiquement sonore et responsable. Le livre voulait être tout au plus lombard, il finit par devenir, comme c'était de son devoir, du reste, italien. C'est une tentative de roman, sans doute futuriste, c'est-à-dire anti-lâche et anti-gracieux certes nécessaire du 'front intérieur'. »

de sa création poétique en prose : Buzzi n'ose pas employer le terme de « roman », pourtant il insiste bien sur l'idée qu'il s'agit d'une œuvre futuriste, et il le fait en récupérant l'image de la peinture des états d'âme de Boccioni. Sûrement il ne veut déplaire ni à son éditeur, ni à son protecteur et mécène ; néanmoins, il est évident qu'à l'intérieur du mouvement futuriste il y a une prolifération de préfaces ou de sous-titres où le terme « roman » et l'adjectif « futuriste » sont rapprochés, comme si tous ces auteurs ressentaient le même besoin de légitimer une forme de création littéraire non théorisée officiellement et pourtant pratiquée sans difficulté. Corra, en rédigeant la préface du roman de Ginna, souligne également le fait que *Le locomotive con le calze* n'appartienne pas à un genre bien défini ; il ne s'agit ni de nouvelles, ni de contes de fées, ni de récits fantastiques, ni de petits poèmes, et de tout cela à la fois :

Bisogna che il pubblico si persuada oramai che quando davanti ad un'opera letteraria si domanda, oggi, a quale genere appartenga si commette lo stesso errore misonista di chi si ostina ancora a chiedere davanti ad un quadro moderno che cosa rappresenta. Bisogna che il pubblico contemporaneo sappia che egli ha la fortuna di assistere oggi al più radicale rinnovamento che mai si sia compiuto nel campo delle ricerche artistiche.

Si tratta, per noialtri artisti nuovi, di collaborare alla costruzione di tutta una nuova realtà artistica: [...]. (235)¹⁵

|||. LOCOMOTIVES ET CHAUSSETTES

Ginna, avec son frère Corra, est une figure assez particulière du futurisme, auquel il adhère en 1914, en participant à l'exposition de la galerie Sprovieri à Rome. Il participe activement à la rédaction de la revue *L'Italia Futurista* entre 1916 et 1918 ; après avoir réalisé avec Corra des courts-métrages abstraits, il dirige en 1916 le film *Vita futurista* et il est d'ailleurs l'un des signataires du manifeste de la cinématographie futuriste. Il sera aussi l'auteur de synthèses théâtrales et d'un essai sur la peinture, *Pittura dell'avvenire* (1917). Malgré les efforts déployés pour la cause futuriste et son incessant travail, il avait été critiqué par les peintres du mouvement, qui lui reprochaient le manque de dynamisme dans ses tableaux (Bertoni 84).

Son roman futuriste, *Le locomotive con le calze*, préfacé par Corra, est subdivisé en chapitres ou récits ayant parfois un lien entre eux : les événements ne se suivent pas chronologiquement, mais l'on retrouve certains personnages d'un récit à l'autre.

Chaque chapitre contient des éléments constitutifs du roman réaliste : la collocation précise dans le temps, « Il giorno 7 maggio 1905 io compivo il quindicesimo anno » (Ginna 268)¹⁶, dans l'espace, notamment : « A Roma in via Veneto » (248) puis, quelques lignes plus loin :

¹⁵ « Il faut désormais que le public soit convaincu que, en voulant connaître le genre d'une œuvre littéraire, il perpète la même erreur misonéiste commise par celui qui s'obstine à se demander ce que représente un tableau d'art moderne. Il faut que le public contemporain sache qu'il a la chance d'assister aujourd'hui au renouvellement le plus radical que l'on n'ait jamais accompli dans le domaine des recherches artistiques.

Il s'agit, pour nous, les artistes nouveaux, de collaborer à la construction de toute une nouvelle réalité artistique : [...]. »

¹⁶ « Le 7 mai 1905 je fêtais mon quinzième anniversaire. »

[...] mentre uscivo dall’Hôtel Flora, [...] a pochi passi dalla tea room ‘Golden gate’ che trovassi, come sapete, in Via Veneto, proprio dirimpetto al Flora. (248)¹⁷

L’expérience personnelle du lecteur, souvent sollicité et interpellé par le narrateur, est complètement troublée :

Chiunque siate e in qualunque luogo abbiate vissuto, o se anche siete stato sempre morto, avrete conosciuto malgrado voistessi il capitano Caraz Bobilaques Rodomontores, re e signore delle barriere tramontabili, capriccioso fautore dei nonnulla effimeri. (253)¹⁸

Ailleurs, le narrateur insiste sur le réalisme de ce qu’il relate :

Eravamo al Bar Tabarin di Roma? Certamente era un caffè-ristorante chic di una grande città.

È se io non so dirvi precisamente dove ci trovavamo non vuol dire che il mio racconto non sia interessante e non vuol dire che il mio racconto non sia vero. (262)¹⁹

Très rapidement il apparaît évident que l’écriture de Ginna n’a rien à voir avec le réel et avec le réalisme, qui sont pourtant continuellement invoqués. Toute logique narrative est subvertie, parfois par la mise en place de métalepses ; les personnages, tantôt des enfants, tantôt des personnes très âgées, tantôt les parents des enfants protagonistes, accomplissent des gestes incongrus, mais avec le plus grand naturel. Les choses qui se produisent sont « abbastanza interessant[i] e quasi straordinari[e] » (248)²⁰, toujours suspendues entre un fou rire et une terreur injustifiée, « smettemmo di ridere tremando dalla paura » (243)²¹, là où il est possible de laisser choir la logique rationnelle.

C’est d’ailleurs aussi ce qui se passe dans le récit consacré au fakir qui émet des sons insensés, porte sur la tête un moule à crème caramel et enfila la louche derrière l’oreille, comme si c’était un crayon. Les gens – encore faudrait-il comprendre qui sont ces gens : les lecteurs, la foule qui regarde et à laquelle se confond le narrateur – s’attendent à ce que cet homme étrange sorte de son sac un nouveau remède pour les cals, alors qu’il s’agit d’un petit canon gonflable à partir duquel l’homme étrange lance des projectiles très puissants jusqu’au centre de la terre. Suite à cet étrange bombardement, un gouffre s’ouvre, au-dessous du canon, rempli de guirlandes d’ampoules électriques qui tournent en spirale. Du fond du gouffre l’on entend des voix très faibles : un enfant lance alors un caillou. Celui qui l’a reçu en plein dans l’œil ne tarde pas à faire entendre sa protestation en dialecte vénitien : « ti me gâ schisà un ocio, fiol d’un can! » (252)²². La lumière tout d’un coup s’affaiblit, le trou se restreint et se remplit de brouillard. Au bout d’une demi-heure, il ne reste plus rien. Le fakir, nous apprend le narrateur dans le final, n’était autre qu’un porteur de la gare, borgne d’un œil, qui sait que personne – pas même le narrateur – n’aura

¹⁷ « [...] pendant que je sortais de l’Hôtel Flora, [...] à quelques pas du salon de thé ‘Golden gate’ qui se trouve, comme vous le savez, via Veneto, juste en face du Flora. »

¹⁸ « Qui que vous soyez et quel que soit le lieu où vous avez vécu, ou même si vous avez toujours été mort, vous avez dû connaître malgré vous-même le capitaine Caraz Bobilaques Rodomontores, roi et seigneurs des barrières basculantes, capricieux partisan des riens éphémères. »

¹⁹ « Étions-nous au Bar Tabarin de Rome ? Certainement c’était un café-restaurant chic d’une grande ville. Et si je ne sais pas vous dire avec précision où étions-nous, cela ne veut pas dire que mon récit n’est pas intéressant, et cela ne veut pas dire que mon récit n’est pas vrai. »

²⁰ « assez intéressantes et presque extraordinaires. »

²¹ « nous arrêtons de rire et tremblions de peur. »

²² « [T]u m’as frappé l’œil, fils de chien ! »

le courage de lui rappeler son passé. Le narrateur, déçu et probablement brimé, lui flanque une torgnole de temps en temps (252), en guise de punition.

L'univers du capitaine Caraz Bobilaques Rodomontores, que tout le monde connaît bien, est assez semblable : cet homme, par exemple, est capable de faire rentrer les fourmis dans nos bras, dès que l'on arrête de bouger les mains. Dans son monde, les papillons portent des lunettes et chevauchent des tricycles aériens, les locomotives ont des chaussettes, les asperges ont un haut-de-forme. Et les morts reviennent en chair et en os, pour faire encore rire leur étrange progéniture. Le bonheur et l'allégresse familiale ne durent qu'un temps : en recevant en cadeau une boîte rouge, l'enfant aîné protagoniste du récit est abandonné par ses parents, pour des raisons mystérieuses et apparemment illogiques. Le lecteur, observe alors un peu sèchement le narrateur, feint de ne pas comprendre ou de ne pas pouvoir comprendre :

Il fatto sta, o lettore che ti dà l'aria di non aver capito, che questa fu la famosa eredità del "vecchio senza coda". I miei parenti, alla consegna di questo talismano, mi piantarono in asso con una scusa che voleva dire così: Ciao, ora pensaci da te, ne hai abbastanza per tutta la vita.

Il fatto sta, o lettore che non mi puoi capire interamente, che io ora sono solo nella vita, tremendamente solo con questa terribile coscienza tutrice infernale d'ogni mio pensiero. (273)²³

L'intérêt pour l'occultisme est évident ici : Ginna, ainsi que son frère Corra, était un adepte de la théorie de l'anthroposophie et de Rudolf Steiner (Bertoni 83-90). Le monde invisible, sub-conscient, caché aux sens, remonte à la surface de l'écriture. La théorie de Steiner ne semble pas avoir cependant, chez Ginna, une valeur absolue de référence : nous sommes évidemment en présence d'une écriture parfois fragmentaire, basée essentiellement et constamment sur la confusion entre irrationnel, surréel et irréel, que la théorie occultiste nourrit abondamment, certes, mais non exclusivement.

Ce qui est indéniable, c'est que le lecteur, interpellé et brusqué par le narrateur intradiégétique, est complètement désemparé face à ces finaux incongrus qui sont la conséquence de décompositions successives de la réalité ; plus l'accent est mis sur la réalité et sur la vraisemblance de la situation, plus irréalité et surréalité se confondent, se fondent et brouillent les pistes de lecture. Du coup, même le narrateur perd le sens de la réalité : « Non saprò mai se fu sogno o realtà » (306)²⁴.

IV. VERS UNE CONCLUSION

Il faut à présent essayer d'aboutir à une conclusion, ne serait-ce que partielle et incomplète : il existe une écriture romanesque futuriste bien avant le manifeste de 1939, qui n'a jamais vraiment été soumise à une normalisation, contrairement aux autres domaines d'expression artistique. Pourtant, beaucoup de futuristes s'adonnent à ce type de création, à commencer par Marinetti, avec des résultats dans l'ensemble

²³ « Le fait est, ô lecteur qui fais semblant de ne pas avoir compris, qu'il s'agissait du fameux héritage du 'vieux sans queue'. Mes parents, en me donnant ce talisman, m'abandonnèrent avec une excuse qui voulait dire : Salut, maintenant débrouille-toi, tu en as assez pour toute ta vie.

Le fait est, ô lecteur qui ne peux pas me comprendre entièrement, que maintenant je suis seul dans la vie, terriblement seul avec cette horrible conscience tutrice infernale de chacune de mes pensées. »

²⁴ « [J]e ne saurai jamais si ce fut un rêve ou la réalité. »

plus cohérents que ceux auxquels on pourrait s'attendre, si l'on considère toute la production romanesque des années 1910, 1920 et 1930. De toute évidence, le fondateur du futurisme ne cesse jamais d'écrire des romans, les mots en liberté limitant ses possibilités et ses besoins expressifs.

Cette production romanesque et en prose est difficilement classable, parce qu'elle se situe au cœur du *poïétique* et en marge de l'écriture poétique : souvent, du reste, ces artistes éprouvent le besoin de rajouter un sous-titre où spécifier le type de roman ; souvent ils éprouvent le besoin de rédiger – ou de faire rédiger – une introduction ou une préface où sont expliquées les intentions de l'auteur, ce qui montre bien le sens de désorientation face à une création que l'on n'arrive pas à appréhender et qu'aucun manifeste ne vient réguler.

La cohérence de cette production surgit de plusieurs éléments : une écriture dans l'ensemble assez fragmentaire, caractéristique de l'époque. Par ailleurs, si l'on considère d'autres romans que celui de Ginna, que j'ai essayé d'analyser rapidement ici, l'on se rend compte du fait que l'apparition d'une réalité *autre* s'oppose très vite à des matériaux de type symboliste ou décadent. À l'exception de *Mafarka le Futuriste*, encore très lié aux modèles littéraires précédents, les romans de Corra, Ginna, Carli, Settimelli et Palazzeschi renouvellent le genre « romanesque » : ce renouvellement se produit tantôt grâce à la commixtion des genres, tantôt grâce à l'incessante opposition et juxtaposition de synthèse et analyse, illusion et réalité, silence et parole, rationnel et a-logicité, réalisme et anti-réalisme.

Pourtant, cette écriture a du mal à être définie comme futuriste : du fait de l'apparition d'une réalité *autre*, se situant entre surréalité, irréalité, paradoxe, incongru et non-sens, procédant parfois par analogies, chaînes d'associations, fragments de réalités et ancrée sur l'ironie, l'adjectif « futuriste » ne suffirait pas. Quoi qu'il en soit, du coup, cette écriture en prose indéfinissable, est qualifiée de surréaliste ou pré-surréaliste, comme si c'était mieux, comme si l'écriture des futuristes avait besoins d'être cautionnée par un autre mouvement d'avant-garde, sans doute par méprise, mais surtout, je continue de le penser, par mépris. Comme si le futurisme ne pouvait pas être considéré comme un mouvement de création et d'expression profondément libres et libérées.

Barbara MEAZZI
Université de Savoie

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Idée de la prose*. Paris : C. Bourgeois, (1988), 1998.
- Airoidi-Namer, Fulvia. « Le vieil homme et la jeune déesse : Bontempelli et le Futurisme ». In *Le Futurisme et les Avant-Gardes littéraires et artistiques au début du XX^e siècle*. Ed. S. Contarini et K. Cardini. Nantes : CRINI, 2002.
- Balla, Giacomo, Depero, Fortunato. « Ricostruzione futurista dell'universo », 1915.
- Bertoni, Alberto, « Elementi innovatori del futurismo emiliano-romagnolo : le 'periferie' di Ravenna e di Ferrara ». In *Futurismo in Emilia-Romagna*. Modène : Artioli Editore, 1990.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- Buzzi, Paolo, *La luminaria azzurra. Romanzo del Fronte Interno*. Milan : Edizioni dirette da Maria Ginanni – Facchi Editore, 1919.
- Contarini, Silvia. « Il Futurismo e il romanzo ». In *Narrativa*, n. 9, Paris X Nanterre, février 1996.
- Corra, Bruno, Settimelli, Mario. « Pesi Misure e Prezzi del Genio Artistico », 1914.
- _____. *Sam Dunn è morto. Romanzo sintetico futurista*. Milan : Studio Editoriale Lombardo, (1914), 1917.
- _____. *La famiglia innamorata. Romanzo*. Milan : Facchi Editore, 1920. *Don Quichotte*, 6 juin 1920.
- Gahl, Peter. « Das intensive Leben der Postavantgarde - Metanarrative Komik in Massimo Bontempellis *La vita intensa* ». In *Avantgarde und Komik*. Ed. L. Scherer, R. Lohse. Amsterdam, 2004, p. 143-157.
- Ginna, Arnaldo. *Le locomotive con le calze*, (1919). In *Zig-Zag – Il romanzo futurista*. Ed. Alessandro Masi. Milan : Il Saggiatore, 1995.
- Hamon, Philippe. « Un discours contraint ». In Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
- Huston, Nancy. *Une adoration*. Paris : Actes Sud, 2003.
- I manifesti futuristi – Arte e Lessico*. Ed. Stefania Stefanelli. Livourne : Sillabe, 2001.
Tous les manifestes, sauf indications différentes, sont cités à partir du Cd Rom contenu dans l'ouvrage d'où l'absence des pages, par moment.
- Jourde, Pierre. *Empailler le toréador*. Paris : Corti, 1999.
- Lista, Giovanni. *Futurisme, Manifestes, Documents, Proclamations*. Lausanne : L'Âge de l'Homme, 1973.
- Marinetti, Filippo T. « Dopo il verso libero le parole in libertà ». In *Lacerba*, 15 novembre 1913.
- _____. « Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà ». In *Lacerba*. 11 mai 1913.
- _____. « Guerra sola igiene del mondo », 1915.

- _____. Corra B., Settimelli M., Ginna A., Balla G., Chiti M. « La cinematografia futurista », 1916.
- _____. Corra, Bruno. *L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*, Milan : Studio Editoriale Lombardo, 1918.
- _____. Settimelli M., Corra B., « Il teatro futurista sintetico », 1915.
- _____. *Gli indomabili*. Plaisance : Edizioni Futuriste di Poesia della Società Tip. Editoriale Porta, 1922.
- _____. Scrivo L., Bellanova P. « Il romanzo sintetico », 25 dicembre 1939.
- _____. *Teoria e invenzione futurista*. Ed. Luciano de Maria. Milan : Mondadori, 1968.
- Meazzi, Barbara. « Défense et illustration de Palazzeschi incongru ». In « *Rires* » - *Revue d'Esthétique*, n. 38, Paris, 2001.
- _____. « Paul Dermée entre Belgique, France et Italie ». In *Les correspondances franco-belges*. Ed. André Guyaux. Université de Paris IV La Sorbonne, décembre 2003, à paraître.
- Miretti, Lorenza. « Manifesto e romanzo. Generi a confronto nel primo Futurismo ». In *Bollettino '900 - Electronic Newsletter of '900 Italian Literature* - © 2001, décembre 2001, n. 2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2001-ii/Wbol/Miretti/mirettitesto.html#fine>.
- Papini, Giovanni. *L'esperienza futurista*. Florence : Vallecchi, (1919), 1981.
- Papini, Maria-Carla. « Giovanni Papini : entre Surréalisme et Réalisme magique ». In *Les assassins du clair de lune*. Marseille : Éditions Via Valeriano, 1992.
- Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo - Saggi e interventi*. Milan : Mondadori, 1974.
- Trésor de la Langue Française Informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm>.
- Watt, Ian. « Réalisme et forme romanesque ». In Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.

THE TRAUMATIC IMAGINATION¹ - SHOCK CHRONOTOPES AND HYPERREALITY IN MAGICAL REALIST WRITING –

I posit the idea that magical realism – as a mode of writing and *not* as a canonical genre limited to a certain geography or culture – has proved to be, roughly over the past half-century, a strangely adequate medium for the representation of extreme events. Viewed in the larger context of postmodernist fiction, magical realist writing foregrounds and at the same time transgresses the traditional borders between text and reality, on the one hand, and those between different ontological levels within the text itself, on the other. Magical realist language has demonstrated its versatility by affecting literary genres that traditionally were immune to fantastic imagery or implausible plot events.

In order to avoid limiting magical realism to certain authors or socio-cultural spaces, or, on the contrary, stretching its meaning as a self-justifying mantra to be applied to sundry literary productions, I will use the term “traumatic imagination.” The traumatic imagination designates a type of artistic consciousness that enables author/narrator and reader to act out, or even work through, trauma by means of magical storytelling. Hence, the traumatic imagination characterizes, in my argument, all literary texts struggling to represent the unrepresentable, to speak of the unspeakable, and ultimately, to recapture events whose absence is just as unbearable as their remembering. The traumatic imagination is the essential consciousness of survival when the human psyche, confronted with the impossibility of forgetting limit events, compulsively repeats images of violence and loss.

*

I have obviously borrowed the term “chronotope” from Mikhail Bakhtin, who defines it as the artistic time-space that fleshes out the literary text. “Shock” is added in the sense it carried in “shell-shock,” the World-War-One phrase for what we now call post-traumatic stress disorder. Bakhtin’s definition of the artistic “chronotope” (“the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” [Bakhtin 84]) does not seem to be always in concordance with his usage of the term; its semantic field sometimes tends to overlap with that of “theme.” Whatever the case, I understand Bakhtin’s term as “represented history” or “history in representation”: codes, signs, and rules that have turned bare facts

¹ This essay attempts to outline an ongoing project. Therefore, its schematic structure and brief arguments are mostly due to article-length considerations.

and numbers into events, which does not mean in the least that history has been “explained” or “interpreted.” Representation becomes problematic when this very rendering of time as “artistically visible” is faced with seemingly insurmountable hurdles like forgetting or, worse still, the impossibility of telling. When the violence of an event prevented its being grasped, rationalized, archived, and stored in the subject’s consciousness when it happened, the time-space (chronotope) is so shaky that even making it artistically visible, that is, turning it into an artistic chronotope, requires an act of *imagination*, which I will henceforth call *traumatic*. Touching on the best known, or by now uncannily familiar, extreme historical events – slavery, colonialism, communism, and the Holocaust – I will refer to these flickering time-space indicators as “shock chronotopes.” This type of artistic representation, the epitome of which is magical realism, should not be regarded as a denial of “historical fact,” or as its distortion for the purpose of making it more “palatable” cognitively and/or emotionally, but rather, as one of the best means of coping with a painful memory by *telling* – by bearing witness to it. In such a context, the “represented” truth will *not* be of what happened but, rather, of what was experienced as happening.

The temporal element of any trauma narrative always needs some kind of restoration, a reintegration in the artistic time-space continuum in order to be experienced, often for the first time, as a factual (be it still impossible) occurrence. Bakhtin also remarks that, “In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history” (Bakhtin 84). The concept of the chronotope, therefore, becomes crucial for a multi-angled understanding of the events narrated by both traumatized and non-traumatized authors.² For Bakhtin, the chronotope is not only the “organizing center” for the narrative events of the novel, but also, and more importantly perhaps, the main locus of meaning (Bakhtin 250). The representational power of the chronotope provides concreteness to narrative events and restores time to its perceivable, experience-able condition.³ Referring specifically to the novel, Bakhtin points out the representational importance of the chronotope in relation to the abstract elements of the genre, which I read as its ideational content: “All the novel’s abstract elements – philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect – gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work” (Bakhtin 250). However, not only content is chronotopic: so is every literary image. The chronotopic character of every individual image might account, as I will show, for the sometimes seemingly incidental presence of magical realist imagery in works usually not associated with this mode of writing. If every image has a chronotopic core – as do language and every word⁴ – it follows that shock chronotopes, and implicitly their magical realist representations, may appear

2 Kalí Tal acknowledges the relevance of non-traumatized authors when she writes, “Literature of trauma holds at its center the reconstruction and recuperation of the traumatic experience, but it is also actively engaged in an ongoing dialogue with the writings and representations of nontraumatized authors” (Tal 17).

3 Bakhtin refers to this reification of time and events as follows: “We cannot help but be strongly impressed by the *representational* importance of the chronotope. Time becomes, in effect, palpable and visible; the chronotope makes narrative events concrete, makes them take on flesh, causes blood to flow in their veins” (Bakhtin 250).

4 “Any and every literary image is chronotopic. Language, as a treasure-house of images, is fundamentally chronotopic. Also chronotopic is the internal form of a word, that is, the mediating marker with whose help the root meanings of spatial categories are carried over into temporal relationships (in the broadest sense)” (Bakhtin 251).

in the fabric of a text even without defining its larger themes (slavery narrative, postcolonial writing, Holocaust literature, etc.) or style (memoirist, documentary, allegorical, fantastic, realist, magical realist, etc.).

The uncanny reality of shock chronotopes usually hides some kind of extreme event and, implicitly, a certain type of trauma. By analyzing the shock chronotopes, as unstable time-spaces, in relation to the uncanniness of traumatic experiences, I attempt to establish a homology between the uncanny and trauma. The concept of “traumatic imagination” may acquire multiple theoretical valences applied to specific literary works constructed around the following four chronotopes: slavery, colonialism, communism, and the Holocaust. Consequently, I intend to direct my investigation toward chronotopes based on events whose violence has produced an absence or a loss, and thus rendered them problematic for representation. On closer scrutiny, shock chronotopes are prone to reveal the uncanny reality of traumatic events – a history that was and was not, at the same time: it was, because *facts* may “verify” its taking place; and it was not, because none of the events ever came to be turned into a *felt* fact, having eluded, at the very moment of its occurrence, both the cognitive and the emotional capabilities of the human subject.

*

The act of witnessing and bearing testimony to limit events requires a language capable of reinventing itself in order to overcome the caesura caused by the loss of its referent. How can one speak of death from the position of survivor or witness? And who will speak for those who cannot bear testimony anymore? How does one speak about living with trauma?

Before attempting to answer these questions, we need to review two basic concepts of Freudian psychoanalysis: the uncanny and the traumatic neurosis. The uncanny is a feeling produced – or *projected*, rather, into the present – by things or events which were not processed, partially or integrally, at the moment of their occurrence in the past. Consequently, their involuntary revisiting by the conscience brings about a terrifying combination of familiarity and strangeness, a paradoxical pair that the German original word *das Unheimliche* expresses with somewhat more clarity than its English counterpart (Freud, “The ‘Uncanny’” 377). In the discussion of magical realism and its postmodernist context, the uncanny acquires a crucial role in explaining the possible sources of the fantastic and magical imagery. Even if a thing or event looks or sounds fantastic, it may nevertheless have come into being in a realistic context with real causes. As strange as the world of unfamiliar – “magical” – phenomena could seem at first glance, its simultaneous perception as familiar intriguingly suggests that it is, in fact, not a parallel universe or a world “beyond” but very much part and parcel of our “real” reality. Consequently, while a chronotope may seem quite real (or actually be so), its flicker (caused by repressed memories) will still convey strangeness and fear – the combination that makes the mind hesitate, delay its responses, and plunge into a deep state of uncertainty. Magical realism, as a mode of textual representation, gives traumatic events an expression that traditional realism could not, seemingly because the magical realist writing style and the traumatized subject share the same ontological ground: being part of a reality that is constantly escaping witnessing, telling, or any kind of representation.

Coping with an extreme state of uncertainty, as in an experience of the uncanny, is also characteristic of dealing with trauma. Dominick LaCapra distinguishes between structural trauma, which is “related to transhistorical absence (absence of/at the origin)” (LaCapra 77), and historical trauma, which is “specific, and not everyone is subject to it or entitled to the subject position associated with it” (LaCapra 78). His argument clarifies what happens in the process of witnessing, and particularly in writing history and trauma. Whether the author/narrator is a primary witness or not, the chances are usually high that the reader will still become a secondary witness of sorts, affected by the narrated events to the extent of developing him – or herself a traumatic neurosis. However, being traumatized is not the same as being a victim, warns LaCapra: “Being responsive to the traumatic experience of others, notably of victims, implies not the appropriation of their existence but what I would call empathic unsettlement, which should have stylistic effects or, more broadly, effects in writing which cannot be reduced to formulas or rules of method” (LaCapra 41). By transgressing the boundaries of verisimilitude, the magical realist text, in my view, may both convey the author/narrator’s empathy and, at the same time, induce empathy on the part of the reader. And even if the extreme events which the text tends to capture can be neither understood nor represented (in the traditional, mimetic sense) as a coherent history, magical realist writing takes on the daunting task of recreating history in order to bring it closer to the reader’s conceptual and emotional world. According to Cathy Caruth, “The traumatized carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess” (Caruth 5). I will point out (and demonstrate with literary examples) that impossible histories produce impossible narratives or, rather, narratives of the impossible.

In her discussion of literary texts that try to deal with extreme events, Shoshanna Felman raises a few intriguing questions: “Is the act of *reading* literary texts itself inherently related to the act of *facing horror*? If literature is the *alignment between witnesses*, what would this alignment mean?” (Felman 14). Facing the horror demands courage; writing about it asks for responsibility. Therefore, an “alignment between witnesses” becomes, in my view, a rhizomatic relationship outside of which none of the players can preserve his or her identity: a witness asserts his or her own identity in relation to other individuals, seen as potential witnesses, exactly through bearing witness, testifying, telling, breaking the silence. Underscoring the importance of bearing witness to limit events, Dori Laub equates the impossibility of witnessing with the total annihilation of one’s history and, implicitly, identity: “This loss of the capacity to be a witness to oneself and thus to witness from the inside is perhaps the true meaning of annihilation, for when one’s history is abolished, one’s identity ceases to exist” (Laub 67). And yet, provided there *is* an audience willing to listen, there always lurks the danger of the treacherous word that may easily distort the truth of the account, in the otherwise *bona fide* attempt to rationalize it and make it understandable.

*

Before approaching magical realist fiction as a postmodernist type of writing, and implicitly, as a versatile, self-reflective mode of reality representation, it is useful to review a few contemporary theories of representation that try to explain a world

whose reality seems to be constantly eluding us. According to Guy Debord, “spectacle” is not merely “representation,” something related to “show,” “performance,” or just an assemblage of images, but “rather, it is a social relationship between people that is mediated by images.” In the society of the spectacle, “all that once was directly lived has become mere representation” (Debord 12). By the same analogy that has led to my assumption that the uncanny and trauma share the same symptomatic level, I will now posit that the spectacle, as the “heart of society’s real unreality,” is in fact one of the tenets of the magical realist effect: although perceived as supernatural and out of this world, the magical realist image is nevertheless accepted by the reader as just another component of his or her “verifiable” world. If fairy tales, fantasy, and science fiction require the suspension of the reader’s disbelief as the *sine qua non* of the literary experience, magical realism, on the contrary, expects the reader to keep aware of its textual constructs and unconditionally accept them as part of his or her “real” reality, as unreal as they may seem.

For Jean Baudrillard, we are past the moment of the society of the spectacle because of the loss of all referent. All that is left is just simulation, that is, “the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal” (Baudrillard, *Simulacra and Simulation* 1). Therefore, our reality is that of simulacra and simulation, or, as I will show in resonance with Slavoj Žižek, the world of *The Matrix*. According to Žižek, it is our “passion for the Real” (the thrill of reality) that might also prompt us to avoid it (Žižek, *Welcome to the Desert of the Real* 9). Viewed from this perspective, we are all virtual magical realists, even to the point where our reality (signs, codes, messages) becomes more “real” than the Real we constantly try to recapture. Thus, the hyperreal is nothing but the spectacle of a spectacle without origins, very much like magical realism is the representation of events (seemingly) without a history, or the recreation of an absence that first needs to be acquiesced before it can be assigned some kind of meaning, if any. It seems that magical realist fiction – very much in Baudrillard’s spirit – comes to compensate for that lack of “vital illusion” that characterizes us, “victims of an absence of destiny” (Baudrillard, *The Vital Illusion* 81). Moreover, even when we do create our mini-worlds of illusion, like Disneyworld for instance, it is just to convince ourselves that the surrounding world is real; in fact, it is no longer real but hyperreal, overpopulated with simulacra.

While viewing magical realism primarily, but not exclusively, in a postmodernist context of reality representation, it is important to analyze the linguistic patterns and stylistic devices that constitute magical realist writing. For Brian McHale, if modernism was an art form preponderantly epistemological, the dominant of postmodernist fiction is ontological. Narrowing the focus of his argument, McHale contends that “the fantastic no longer seems to be the exclusive property of texts which are identifiably fantastic in their ontological structure; a *generalized fantastic effect or ‘charge’ seems to be diffused throughout postmodernist writing*, making its presence felt in displaced forms in texts that are not formally fantastic at all” (McHale 81). Even if I do not equate the fantastic with magical realism, I still regard the fantastic as part of the magical realist imagery, whence the importance of McHale’s statement in my argument. Taking Tzvetan Todorov’s theory of the fantastic one step further, McHale emphasizes that in texts that “hesitate between the literal and the allegorical,” for instance, the hesitations are ontological and *not* to be confounded with the hesitations that Todorov associates with traditional fantastic writing. In Salman Rushdie and Gabriel García Márquez, McHale recognizes the rhetoric of “contrastive banality,” in which the miraculous comes to appear as routine

(McHale 77). The conflating of the fantastic and the banal is, after all, one of the hallmarks of postmodernist fiction – and, especially, of magical realism.

Many discussions of magical realist fiction *per se* begin with Tzvetan Todorov's theory of the fantastic genre. In Todorov's view, on a simplified time scale, the marvelous would correspond to the future (because it corresponds to "an unknown phenomenon, still to come"), the uncanny to the past (because it refers to the inexplicable in a known, previous experience), and the fantastic to the present. According to Todorov, the fantastic world of the character "is defined by the [implicit] reader's own ambiguous perception of the events narrated" (Todorov 31). Ambiguity thus arises from a simultaneous presence of both the events' plausibility and their inconceivability in the reader's mind. Unable to make up his mind in the search for truth, the reader hesitates. This is where Todorov places the fantastic: between the two possible explanations of an *uncanny* phenomenon (including, as shown earlier, an *extreme* event), as having either natural or supernatural causes; and "the possibility of a hesitation between the two creates the fantastic effect" (Todorov 26). The fantastic exists only as long as the text keeps alive the reader's uncertainty.

In the context of reader-response to the text, the uncanny leads to feelings of fear and anxiety, and thus becomes a sort of prerequisite to that permanent state of tension that is the *sine qua non* of any magical realist text. David Mikics even goes so far as to regard the uncanny as a mode of writing showing certain similarities to magical realism: "Magical realism, like the uncanny, a mode with which it has strong affinities, projects a mesmerizing uncertainty suggesting that ordinary life may also be the scene of the extraordinary. [...] Both the uncanny and magical realism narrate fantastic events not merely alongside real ones, but as if they were real. What seems most strange turns out to be secretly familiar" (Mikics 372-373). The extent to which the uncanny constitutes an actual mode of writing remains, of course, debatable. Between the uncanny and magical realism, I tend to distinguish a relation of inclusion, rather than one of simultaneity between two different modes of writing: the uncanny is a catalyst which becomes the *a priori* condition of the magical realist effect.

The ontological dimension of the magical realist convention finds its expression also in the work of theorists like Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (including those of several other essayists anthologized by Zamora and Faris). They underscore at every stage in their analysis that magical realism is a mode suited to transgressing boundaries – ontological, political, geographical or generic. Magical realist writers, for instance Toni Morrison and Isabel Allende, use magic "to recuperate the real, that is, to reconstruct histories that have been obscured or erased by political and social injustice." Sharing a role similar to that of post-Holocaust literature, post-colonial literature is still struggling to find the appropriate linguistic means to speak about the unspeakable without emptying itself of meaning and without harming the memory of those who did not survive the horrors of history. In what I will call the magical realist "convention," only magic and the dream are valid modes of representation because they seem to be the only discursive elements able to present the unrepresentable and to speak of the unspeakable where the realistic text fails.

It is the halo of uncertainty created by the magical-realist imagery that marks, in my opinion, the place of articulation between magical realism and the type of realism which Michael Rothberg calls *traumatic*, that is, "a form of documentation and historical cognition attuned to the demands of extremity" (Rothberg 14). If

magical realist language seems to be struggling to bring extremity as close as possible to its textual witnesses (readers) and make it be *relived* by them, “traumatic realism” tries to *document* extreme events down to the minutest detail and to communicate them as truthfully as possible. Rothberg analyzes traumatic realism as a mode of writing in his seminal study of representations of genocide, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Analyzing texts by Ruth Klüger and Charlotte Delbo, Rothberg remarks that “traumatic realism mediates between the realist and antirealist positions in Holocaust studies and marks the necessity of considering how the ordinary and extraordinary aspects of genocide intersect and coexist” (Rothberg 9). By analogy, I will argue that magical realist writing is similarly capable of representing the coexistence of the ordinary and the extraordinary in other shock chronotopes (like slavery, colonialism, and Communism) as well. Its seemingly impossible intrinsic dichotomy is in itself suggestive of a *modus operandi* straddling two realities: the actual shock chronotope and its narrativized counterpart.

Even if LaCapra does not make use of the concept of “traumatic realism” with Rothberg’s consistency, he resorts to the more general one of “traumatic or post-traumatic writing,” which would involve “processes of acting out, working over, and to some extent working through in analyzing and ‘giving voice’ to the past – processes of coming to terms with traumatic ‘experiences,’ limit events, and their symptomatic effects that achieve articulation in different combinations and hybridized forms” (LaCapra 186). As vitally important as it is to give voice to the past, coming to terms with an extreme event might still remain a traumatized victim’s latent wish for an undetermined length of time – most often forever. Writing trauma, regardless of its form or mode, may thus be regarded both as a process of acting out trauma and as a deliberate (but rarely successful) attempt at working through it. Traumatized (or vicariously traumatized) authors compulsively and constantly strive to find a voice capable of expressing what is too terrifying to express, that horrible event which resists witnessing.

Although details may render images believable to readers, realism usually stumbles at their transmission as reflections of rational, understandable experiences. Slavery, colonialism, communism, and the Holocaust have all been constituted, after all, as “histories” of a long series of extreme experiences. If they appear in the same sentence here, it does not mean that I intend to put them in any comparative perspective. I will attempt to trace and describe the *traumatic imagination*, as an expression of the consciousness of survival that so many texts constructed around extreme events seem to share. Therefore, I will explore the appropriateness of selected magical realist texts to act out and/or work through trauma in the larger context of literatures that write (about) slavery, colonialism, communism, and the Holocaust. The project will analyze literary works by Caribbean, American, African, Jewish, and Eastern European writers, and will foreground the essential links between magical realism and traumatic events.

A few brief sketches of the proposed literary analyses:

1) Where Is My Country and Where Do I Belong?

In the works of Caribbean writers, such as Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea*, Alejo Carpentier’s *The Kingdom of This World*, Maryse Condé’s *I, Tituba, Black Witch of Salem...* and Toni Morrison’s *Beloved*, both adoptive- and motherland are tragically inaccessible to characters and narrators, leaving them with no other possibility of

telling – of bearing witness – than the magical language of imagination. “Slavery is a struggle with no witnesses,” says Édouard Glissant, meaning that a “real” communication of its horrors will most likely never take place. For more than half a century now, Caribbean writers have been “writing their world into existence” (Glissant). According to their own testimonies, the task of discovering a long-forbidden identity has proved to be quite painful and daunting, primarily because of the inherently elusive character of the referent: landscape, history, as well as ethnical, social, and political identities could be defined only through writing, and more specifically, through a language capable of presenting the unrepresentable, of documenting a reality either too beautiful or too terrifying – or mysteriously both – to be reflected in a traditional, “realistic” type of narrative.

2) Handcuffed to History

Paradoxically, colonialism might prove to be the most shocking (and therefore seemingly unrepresentable) and at the same time, the most subtly represented chronotope in Salman Rushdie’s *Midnight’s Children*, Gabriel García Márquez’s *One Hundred Years of Solitude*, and Tayeb Salih’s *Season of Migration to the North*. Their works are likely to confirm that the paradox is, however, only superficial: the more horrifying and historically untraceable the event, the more artistically powerful its fictional representation.

3) The Party that Rewrote History

Although a chronotope based on an ongoing historical reality (Cuba, China, North Korea, etc.), Communism will be discussed using Aleksandr Isayevich Solzhenitsyn’s *The Gulag Archipelago* (as an example of traumatic realism), Yevgeny Zamyatin’s *We*, Ismail Kadare’s *Palace of Dreams*, and Milan Kundera’s *The Book of Laughter and Forgetting*, that is, texts whose literary time-space (chronotope) is already three to nine decades old. Whether dreamlike hallucinations like Kadare’s whole novel, or occasional reality-disruptive sequences like those in Kundera’s work, magical realist images convey the muted cries of societies crushed by brutal dictatorial regimes. In a world where speaking one’s mind may be dangerous, writing becomes a gesture of defiance, an act of working through, as well as one of acting out trauma.

4) How Can We Eat and Drink When So Many Have Perished?

The chapter dedicated to perhaps the most controversial shock chronotope in history will include analyses of Joseph Skibell’s *A Blessing on the Moon*, D. M. Thomas’s *White Hotel*, and Bernard Malamud’s *The Fixer*. Charlotte Delbo’s *Auschwitz and After* will be contrasted to these works as an example of traumatic realism. I will also add to the variety of representations that this chronotope has engendered such works as Art Spiegelman’s *Maus*, viewed by many critics as a serious challenge to the ethics of contemporary artistic representations of history’s most violent chapter.

*

With Günter Grass’s famous trope in mind, I understand traumatic imagination as a “beating of the drums” characteristic of magical realist fiction, that is, as an

attempt to restore the voices that a history of horror has reduced to silence. If traumatic realism exhausts the semantic load of each and every noun in the text (as it does in Delbo's terse language) to underscore, perhaps, the impossibility to describe limit events, then the unreal, the fantastic, and the uncanny, as essential components of magical realism, come to bridge the caesura in the transmission of violent realities. Magical realism writes the *silence* that trauma keeps reverting to, and converts it into history.

Eugene L. ARVA
University of Miami

WORKS CITED

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- _____. *The Spirit of Terrorism*. Trans. Chris Turner. New York: Verso, 2002.
- _____. *The Vital Illusion*. Ed. Julia Witwer. New York: Columbia University Press, 2000.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- _____. (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trans. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1999.
- Delbo, Charlotte. *Auschwitz and After*. Trans. Rosette C. Lamont. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Felman, Shoshana and Dori Laub (eds). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Trans./ed. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1989.
- _____. *The Interpretation of Dreams*. Trans./ed. James Strachey. New York: Avon Books, 1998.
- _____. "Recollection, Repetition and Working Through." In *Collected Papers, Volume 2: Clinical Papers; Papers on Technique*. Trans. Joan Riviere. New York: Basic Books, 1959.
- _____. "Mourning and Melancholia." In *Collected Papers, Volume 4: Papers on Metapsychology; Papers on Applied Psycho-Analysis*. Trans. Joan Riviere. New York: Basic Books, 1959.
- _____. "The 'Uncanny.'" In *Collected Papers, Volume 4: Papers on Metapsychology; Papers on Applied Psycho-Analysis*. Trans. Joan Riviere. New York: Basic Books, 1959.
- _____. "Psycho-Analysis and War Neuroses." In *Collected Papers, Volume 5: Miscellaneous Papers, 1888-1938*. Ed James Strachey. New York: Basic Books, 1959.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Trans. Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Laub, Dori. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle." In *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

- Felman, Shoshana. "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching." In *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Mikics, David. "Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History, and the Caribbean Writer." In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham: Duke University Press, 1995.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Parkinson Zamora, Lois and Wendy B. Faris (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real!* New York: Verso, 2002.



LES FRONTIÈRES DU
RÉALISME DANS LES
LITTÉRATURES DE LANGUE
FRANÇAISE

(Sous la dir. de G. Jacques)

L ES FRONTIÈRES DU RÉALISME DANS LA LITTÉRATURE DE LANGUE FRANÇAISE : INTRODUCTION

Un rapporteur se doit d'être neutre et donc de reproduire aussi fidèlement que possible les choses qu'il a entendues. Il n'est toutefois pas un pur esprit et si je trouve la formule derridienne citée au début du colloque bien jolie (je la rappelle : « accueillir sans pouvoir loger l'autre chez soi »), j'ai, sans aucun doute, accueilli, mais avec, peut-être de temps à autre, la tentation d'offrir le logement, voire même la pension complète. Mais, trêve de plaisanterie, je n'ai pu m'empêcher d'avoir constamment à l'esprit la formule de Michel Lisse. Une frontière n'est pas seulement une limite, c'est peut-être davantage un espace. J'ai donc tenté d'être sensible à ce qui pouvait se passer dans cet espace plutôt qu'à ce que les limites pouvaient jouer comme rôle d'obstruction.

J'ai aussi constamment essayé d'avoir présentes à l'esprit quelques propositions de Benoît Denis lors de la conférence introductive. Une formule m'avait particulièrement frappé : une œuvre sera d'autant plus réaliste qu'elle s'éloignera davantage de la conception habituelle de la réalité. Et aussi cette conception des réalismes alternatifs.

Est-ce un hasard ? Pour la section qui s'est intéressée au français, la majorité des intervenants, dans les sujets qu'ils ont traités, se sont prioritairement intéressés à des alternatives : *Nadja* d'André Breton, récit sans aucun doute, mais produit par celui qui passe pour le pape des opposants à la catégorie romanesque ; l'œuvre entier de Segalen, c'est-à-dire une machine de guerre contre le roman réaliste ; une pièce de théâtre de Cocteau, mais programmée par le récit vieux comme le monde que constitue le mythe orphique. Ceux qui n'ont pas mis en évidence une œuvre échappant aux canons traditionnels n'ont pas eu une attitude moins problématique, puisqu'ils se sont intéressés l'un aux dangers de l'étiquetage en historiographie, l'autre aux classements gênants de la critique.

Pour peu, tout ceux dont on s'est occupé dans notre section relèveraient presque de ce que, dans son essai *Carabas*, l'écrivain suisse Jacques Chessex classe, non sans humour caustique, parmi les « attardés et isolés ».

Je reprends donc dans l'ordre les différentes communications.

En s'intéressant au discours historiographique, François Provenzano (Liège) rappelle que les panoramas sont des discours et peuvent interférer avec ce qu'ils sont censés objectiver. Il est à cet égard intéressant de comparer comment, face au même phénomène, Français et Belges se sont comportés différemment. En suivant Pierre Bourdieu, on a bien affaire à deux logiques historiographiques. D'une part, Lanson et Thibaudet ont considéré deux écoles réalistes. La première à apparaître dans le temps, celle des Murger, Champfleury et Duranty, qui n'aspire d'ailleurs pas à être une école, semble vouée à l'échec dans sa façon de mêler révoltes esthétique et politi-

que. C'est en quelque sorte par haine de ce réalisme-là que Flaubert et les Goncourt écrivaient. Leur manière d'adopter, aussi bien contre le bourgeois que contre l'intellectuel prolétarien, une posture fondamentalement esthétique, où la réalité observée n'est pas primordiale, où l'écriture artiste ne se préoccupe guère des masses, ferait mouche en instaurant la véritable modernité romanesque. La même bipartition apparaîtra en Belgique avec un mouvement qui se situerait à la gauche libérale avec des gens comme Émile Leclerc ou Louis Hymans, prônant, comme jadis Champfleury, la spontanéité créatrice. Dans la même problématique d'une littérature nationale, le mouvement de la Jeune Belgique, tout en proclamant « Soyons nous », défendra l'art pour l'art et fournira rapidement le personnel des académies, et c'est cette fraction qui, notamment dans le Charlier-Hanse, bénéficiera d'une hypervisibilité au détriment de l'autre, victime de dénis, voire de stigmatisations. C'est bien au cœur de l'historiographie que le combat se déroulera et, en 1937, le manifeste du groupe du lundi, avec notamment Robert Poulet, dirigera une manœuvre d'évitement du réalisme. Tout cela n'ira pas sans paradoxes : pour n'en prendre qu'un, Marcel Thiry, dans le Charlier-Hanse, fera avant tout de Simenon un poète épris de style.

Maria-Chiara Gnocchi (Bruxelles-Bologne), en analysant, quant à elle, la collection des « Prosateurs français contemporains » aux éditions Rieder, entre 1921 et 1939, montre combien, tel qu'il y apparaît, le continuum réaliste est le fruit d'une projection où les frontières internes au réalisme sont véritablement créées par des discours critiques. Durant cette période, qu'il s'agisse de récits de guerre dénués d'héroïsation ou d'études de milieux modestes s'imposant par la médiocrité, le mot *réalisme* n'apparaît presque jamais. Il est remplacé par *témoignage*, *simplicité*, *véracité*, *authenticité*, la vie l'emportant sur la littérature, un véritable privilège semblant être accordé aux écrivains non professionnels. L'étiquette régionaliste se substitue à celles du réalisme et du naturalisme. À la fin des années vingt, les populistes, d'un côté, les tenants de l'art prolétarien, de l'autre, revendiquent, malgré leurs oppositions, l'héritage réaliste, mais de manière implicite, héritage qui sera récupéré par le réalisme socialiste sans que ses partisans le voient nécessairement comme un dogme. Malgré la modernité de certains textes, la plupart des écrivains en question sont tombés dans l'oubli à cause des classements dont ils « bénéficièrent » dans l'entre-deux-guerres, autrement dit à cause de catégories non pertinentes.

Les trois communications suivantes se sont toutes, à leur manière, attachées à des œuvres constituant des espèces d'hapax.

En examinant *Nadja* d'A. Breton, Timo Kaitaro (Académie de Finlande) manie ce qui, dans le manifeste surréaliste, pourrait apparaître comme une critique générale du genre romanesque. C'est plutôt l'attitude réaliste qui est visée, Breton tentant de substituer une référence indicielle à une référence iconique. Un reproche tout aussi fondamental vise la psychologie. Pour Breton, les personnages les plus intéressants sont ceux qui échappent à leur créateur parce qu'ils ne peuvent être qu'eux-mêmes. Et dans *Nadja*, tout semble bien échapper au contrôle de l'auteur, alors que le roman réaliste limite la réalité, en utilisant notamment de manière abusive les coïncidences qui détruisent le vraisemblable au lieu de le renforcer. Breton souligne la discontinuité du réel, les écarts par rapport à ce qui est prévisible. L'irruption du discontinu ne débouche pas sur le vide, mais sur l'excès de réalité, une réalité poétique contenue dans le réel quotidien, des analogies apparaissant entre des éléments du récit, avec effets de glissade, et l'écriture automatique. Le langage surréaliste devient ainsi une réalité autonome plus qu'un procédé de transparence.

Franca Bruera (Turin), en traitant de la pièce *Orphée* de Cocteau (1927), étudie un théâtre fondé sur un mythe largement narratif. Situait mythes et réalités dans un même plan, Cocteau se place aux sources d'un réalisme féerique consistant à montrer des choses surprenantes que l'habitude nous empêche de voir. En présentant le poète comme démembré, devenu incapable de faire de la poésie mais n'ayant qu'un désir : retrouver ses capacités, Cocteau déforme les éléments primitifs et crée un nouvel Orphée dans un contexte inédit. On se trouve proche des conceptions de Gilbert Durand estimant que la pérennité du mythe repose sur sa revalorisation, en l'occurrence ici sur sa modernisation. Objets de la vie quotidienne appartenant à la platitude du confort bourgeois et objets de prestidigitations s'appuient sur le poids inimitable du vrai mais créent un univers anti-héroïque, anti-mythique, des faits ordinaires et des détails futiles annonçant peu à peu l'intervention des forces magiques. On assiste ainsi à un double recours aux modalités réalistes : on se sert du réalisme banalisant, comme souvent dans des contextes comico-grotesques, et on instrumentalise le réalisme pour abattre les vérités aveuglantes. Ainsi est manifestée l'ambivalence de la réalité, à la fois quotidienne et insolite, comme le mythe mêle le fabuleux et un réel plus vrai que le vrai.

Jean-Pol Madou (Université de Savoie) présente Segalen comme un penseur de la différence et du divers, dénonçant dans l'esthétique réaliste une dénégation du réel : tout réalisme serait faux et masquerait le réel. On lit là l'influence de Schopenhauer et la tentative de traduire la vie des choses telles qu'elles sont et qu'on ne peut saisir, l'art ne révélant la vérité qu'au prix du déchirement. D'abord fasciné par les naturalistes, Segalen consacre sa thèse de médecine à ceux qu'il appelle les cliniciens ès lettres, insistant sur la similitude entre le regard du clinicien et celui de l'écrivain, dans une transposition de ce qui est émouvant en ce qui est intéressant et vice-versa, l'impassibilité flaubertienne consistant en l'extrême contraction d'une subjectivité épurée. Le réel aura toujours chez Segalen le dernier mot, ce qui le rendra sévère vis-à-vis des rêves évanescents du symbolisme, même si l'influence mallarméenne subsiste toujours chez lui. À partir de l'expérience des pays lointains, se pose la question : comment atteindre l'immédiateté des choses sans sortir du discours rapporté, comment feindre la parole de l'autre ? Ce sera le sujet des *Immémoriaux*, œuvre à la fois mythique et réaliste. Dans un essai joint à *René Leys*, Segalen s'en prend à la figure du romancier, suppôt et support du mensonge. Il construit un faux roman et en arrive à l'idée que le genre le plus lié à l'expérience du réel serait la poésie parce que le poète n'a pas à raconter, ni à décrire, ni à expliquer. On finit par voir chez Segalen, comme en filigrane, l'image de Rimbaud. Segalen ne choisit jamais entre l'imaginaire et le réel. À travers son livre *Équipée*, on découvre combien le réel, c'est ce qu'on rencontre parfois sur la route, par chance, ce qui engendre nécessairement angoisse et/ou jouissance.

Georges JACQUES
Université catholique de Louvain

LE DISCOURS HISTORIOGRAPHIQUE N'EST PAS RÉALISTE. UTILISATIONS D'UNE ÉTIQUETTE PAR LES HISTOIRES DE LA LITTÉRATURE EN FRANCE ET EN BELGIQUE

Un peu à l'image du dictionnaire ou des encyclopédies, les histoires de la littérature sont souvent considérées comme le "sens commun" du littéraire, comme des appareils consignants fidèlement, au fil du temps, la lente progression d'une littérature. Nous oublions ainsi volontiers que ces panoramas sont avant tout des discours livrant une certaine vision de la vie et des hiérarchies littéraires, qu'ils ont leurs "usages", plus ou moins codifiés, qu'ils répondent à un certain nombre d'enjeux d'ordre institutionnel, et qu'ils sont susceptibles d'interférer eux-mêmes sur la vie littéraire — et donc les "manœuvres" des écrivains — qu'ils sont censés objectiver. L'objectif de cette communication sera ainsi d'examiner quelques-unes de ces logiques discursives à l'œuvre autour du "réalisme", c'est-à-dire de l'étiquette "réalisme", en tant que signifiant pris en charge dans certaines portions de ces univers de signification que sont les histoires de la littérature. Nous nous centrerons en particulier sur les cas français et belge, cherchant à mettre en évidence le fonctionnement spécifique de chacun de ces appareils historiographiques, en rapport avec leurs objets respectifs.

| GESTE FLAUBERTIEN ET HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE

Commençons par la France, en rappelant brièvement que le réalisme y est fortement lié à l'émergence même d'un champ littéraire — ce qui, comme on va le voir, constitue un défi majeur pour l'historiographe. En effet, comme l'a montré Pierre Bourdieu (1998 : 85-191), le coup de force d'un Flaubert peu après 1850 est d'avoir pu contester et l'art bourgeois et les contestataires de l'art bourgeois, ces "intellectuels prolétariodes" (127) qui formaient alors le "courant réaliste", cette petite bourgeoisie bohème groupée autour de Champfleury et Duranty et défendant les valeurs de l'art social. Le père de *Madame Bovary* crée ainsi cette "position à faire" qu'est celle de "l'art pour l'art" et invente du même coup "ce personnage social sans précédent qu'est l'écrivain ou l'artiste moderne, professionnel à plein temps [...], indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale" (131-132). Ce qui, dans ce contexte, rend éminemment problématique l'étiquette "réalisme", c'est qu'elle sera appliquée à Flaubert, notamment lors du fameux procès sur *Madame Bovary*¹, alors que l'auteur lui-même déclare que c'est "par haine du réalisme qu'il a entrepris ce roman" (Flaubert [1856] : 643-644).

¹ "Au procès de Flaubert, le réquisitoire du substitut Pinard dénonce la 'peinture réaliste' et invoque la morale qui 'stigmatise la littérature réaliste' ; l'avocat de Flaubert est obligé de reconnaître dans

Face à cette double injonction — faire du réalisme une école dont le chef de file en est en même temps l'adversaire — l'historiographie française réagit de manière sélective. Nous avons examiné les ouvrages des deux historiens qui ont sans doute le plus marqué l'historiographie littéraire française du XX^e siècle : Gustave Lanson (Lanson 1902) et Albert Thibaudet (Thibaudet 1936). Chez l'un comme chez l'autre, le cas de Flaubert est assez facile à régler, nous ne nous y attarderons pas : figure isolée de toute école, il est coincé entre le romantisme et le naturalisme, ou encore présenté comme héritier de Balzac et fondateur du romanesque moderne. Le cas du "réalisme" est quant à lui plus complexe à démêler, dans la mesure où le terme est susceptible de recouvrir plusieurs extensions sémantiques. En commençant par Lanson, on notera que la table des matières du célèbre historien ne comporte pas de subdivision entièrement consacrée au "réalisme" — comme il y en a une pour "l'époque romantique" et une pour "le naturalisme". On ne trouve chez Lanson de trace, ni de Champfleury, ni de Duranty ; le seul romancier auquel est associée, dans la table, l'étiquette "réaliste" étant Maupassant — manière de re-qualifier le maître (Flaubert) par son disciple. Dès lors, le "réalisme" est bien envisagé dans le cadre de l'école naturaliste, dont il serait l'un des procédés de création, l'une des postures esthétiques définitoires. "Répression de la sensibilité", "étude sévère de l'objet", "précision de l'observation" (Lanson 1902 : 1065–1066) : conformément à la doctrine zolienne, le romancier naturaliste serait un "documentaliste du réel", retranscrivant l'échantillon de réalité sur lequel il aura choisi de faire porter son enquête. Le réalisme entre ici en relation avec d'autres caractéristiques esthétiques, définitoires d'un corpus naturaliste identifiable chronologiquement. On notera encore, à propos de cette première extension sémantique, que le choix de l'objet de l'observation — classes bourgeoises ou populaires plutôt que classes supérieures — est uniquement lié à des raisons de "rentabilité esthétique", et non d'engagement politique.

Chez le même Lanson, mais cette fois dans la partie consacrée à l'époque romantique, un deuxième type d'emploi lie le "réalisme" au roman moderne, tel qu'il a été inauguré par Balzac et sa *Comédie humaine*. Décrit comme une carence de poéticité romantique, le "réalisme" serait cette attitude scripturale qui définit le romancier par opposition au poète, depuis 1850 jusqu'à nos jours, et qui définit par là même la spécialisation thématique du roman français, à savoir la peinture des classes moyennes :

On voit aisément par où Balzac a pu passer pour le père du réalisme contemporain. Il a été effrénément romantique : mais comme il manquait de sens artistique, de génie poétique et de style, les romans et les scènes d'inspiration romantique sont justement aujourd'hui les parties mortes, ayant été toujours les parties manquées de son œuvre. Au contraire, il a représenté en perfection les âmes moyennes ou vulgaires, les mœurs bourgeoises ou populaires, les choses matérielles et sensibles ; et son tempérament s'est trouvé admirablement approprié aux sujets où il semble que l'art réaliste doive toujours se confiner chez nous. Ainsi, par ses impuissances et par sa puissance, Balzac opérait dans le roman la séparation du romantisme et du réalisme. (Lanson 1902 : 991)

sa défense que son client appartient à l'« école réaliste. » (Bourdieu 1998 : 129)

2 Conception particulièrement bien illustrée par ce passage chez Thibaudet (367) : "Le sujet naturel du roman réaliste sera la réalité populaire ou bourgeoise, qui *rendent d'ailleurs plus*, tant en émotions qu'en ridicules, que les classes dites dirigeantes." (Nous soulignons.)

On retrouve, formulées de manière pratiquement équivalente, ces deux extensions du terme “réalisme” dans l’ouvrage de Thibaudet. Le critique fournit cependant un autre type d’occurrence, lorsqu’il résout le paradoxe mentionné plus haut en distinguant deux “réalismes” : “D’un côté sont les bohèmes ou anciens bohèmes, enfants du peuple, Murger, Champfleury, Duranty. De l’autre les grands bourgeois, les Goncourt et Flaubert. Les deux classes se dénigraient, se méprisaient [...] On distinguera donc un réalisme populaire premier dans l’ordre du temps, et un réalisme de bourgeois [...], premier dans l’ordre d’importance.” (361)

C’est dans ces quelques lignes qu’est concentrée toute l’efficace du geste flaubertien sur l’historiographie littéraire française. Si le sociologue a son ordre social (“enfants du peuple” *vs* “grands bourgeois”), l’historien son “ordre du temps” (les “premier[s]” *vs* les suivants), l’historien de la littérature a son “ordre d’importance” (les “premiers” *vs* les secondaires). C’est bien à cette logique que demeure finalement fidèle Thibaudet, lorsqu’il consacre deux pages et demie aux Murger, Champfleury et Duranty et plus de dix à Flaubert et aux Goncourt. En ce sens, nous parlions d’une résolution “sélective” du paradoxe du “réalisme” par l’historiographie française qui, dans les diverses extensions qu’elle attribue au terme, choisit clairement d’éclipser l’acception identifiée à “l’école réaliste” de Champfleury au profit d’un sens tantôt plus vague (le “réalisme” comme emblème du romanesque moderne), tantôt plus technique (le “réalisme” comme posture créatrice du romancier naturaliste), en tous cas totalement indifférent à une quelconque exigence morale ou politique, et en cela conforme à la figure de l’artiste moderne inaugurée par Flaubert.

II. LES GONCOURT ET CHAMPFLEURY : LE “BON” ET LE “MAUVAIS” RÉALISME

Pour saisir d’un peu plus près ce qui définit précisément cette conformité, effectuons à présent un bref retour sur les deux discours qu’on retient traditionnellement comme programmatiques, ou théoriques, du “réalisme” ; disons les deux tentatives d’inscription dans le champ littéraire français passant par la revendication d’un certain “réalisme” — l’une ayant échoué, celle de Champfleury, l’autre ayant fait mouche, celle des Goncourt.

Dans leurs différentes préfaces (Goncourt 1888), les frères Goncourt affirment clairement que c’est leur posture esthétique de romanciers qui fait tout l’enjeu de leur entreprise et qui prime sur les réalités décrites. Le sujet — laideur du bas-peuple ou raffinement de la haute société — ne correspond qu’à un degré de difficulté pour l’artiste dans sa capture de la réalité. En plaidant pour un élargissement de l’enquête sociale à toutes les strates de la société, les auteurs précisent (52–53, préface aux *Frères Zemganno* [1879]) : “Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l’homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs [...] demandent des années pour qu’on les perce, pour qu’on les sache, pour qu’on les *attrape* [...]”

De plus, ils entendent associer le réalisme à la modernité romanesque elle-même. En se proclamant “la jeune et sérieuse école du roman moderne” (48, préface à *La Fille Elisa* [1877]), ou en prétendant, à propos des *Frères Zemganno*, “hausser le roman moderne à une sérieuse étude de l’amitié fraternelle” (6), c’est bien le roman

lui-même, en tant que genre littéraire, qu'ils veulent doter de ce "sérieux" qui lui était encore refusé en littérature. Dans cette entreprise, toute l'attention se focalise évidemment sur le romancier-créateur. Avec une formule qui indique on ne peut plus clairement la clôture du champ littéraire et sa dissociation à l'égard des hiérarchies sociales établies, les Goncourt, ces aristocrates, se disent "ouvriers du genre littéraire triomphant au XIX^e siècle" (65, préface à *Chérie* [1884]). Ce sont eux, ces romanciers-ouvriers, qui s'exposent dès lors à toutes les souffrances de la création, et qui sont le plus à plaindre, plus que les lecteurs, plus que les sujets dépeints, dont il n'est même pas question : "Les lecteurs se plaignent des dures émotions que les écrivains contemporains leur apportent avec leur réalité brutale ; ils ne se doutent guère que ceux qui fabriquent cette réalité en souffrent bien autrement qu'eux, et que quelquefois ils restent malades, nerveusement, pendant plusieurs semaines, du livre péniblement et douloureusement enfanté." (54-55, préface aux *Frères Zemganno* [1879])

Centralité du créateur, revendication de modernité, indépendance du regard esthétique : voilà qui rend le discours des Goncourt conforme à des "règles de l'art" alors à peine instituées dans le champ littéraire français. Suprême signe de ralliement des artistes purs, la prise de position à rebours des goûts du public est également clairement exprimée par les Goncourt qui, en préfaçant *Germinie Lacerteux*, avertissent : "Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai" (25, préface à *Germinie Lacerteux* [1864])³. Fidèles à une conception élitiste de la communication littéraire, les pères de l'écriture-artiste situent leur romanesque réaliste au cœur d'un marché littéraire réservé, puisque "toujours, toujours, [l]e romancier écrira en vue de ceux qui ont le goût le plus précieux, le plus raffiné de la prose française, et de la prose française de l'heure actuelle" (Goncourt 1888 : 66, préface à *Chérie* [1884]).

Tout autre est le discours d'un Champfleury qui, dans *Le Réalisme* (Champfleury 1857), compile une série d'écrits théoriques censés préciser ses positions sur cette esthétique qui a tant fait parler d'elle autour de 1850. Ce qui frappe avant tout à la lecture de ces textes très disparates, c'est que, contrairement à ce que pourrait laisser penser l'énoncé un peu provocateur et doctrinal du titre ("*Le Réalisme*"), la posture adoptée par Champfleury n'a rien de celle du novateur visant à instaurer une rupture fondatrice d'une nouvelle forme de modernité en littérature. En opposition complète avec les accents des Goncourt, Champfleury déclare d'entrée de jeu : "Je n'aime pas les écoles, je n'aime pas les drapeaux, je n'aime pas les systèmes, je n'aime pas les dogmes ; il m'est impossible de me parquer dans la petite église du *réalisme*, dussé-je en être le dieu." (3) Plus loin, il avertit encore clairement ses lecteurs :

Ceux qui croiraient trouver dans le présent volume une bible, une charte, un codex pour se livrer à la composition d'œuvres réalistes se tromperaient. Les différents morceaux critiques sont purement *personnels* : en littérature, en musique, en art dramatique, en poésie, j'ai imprimé ce que *j'ai* pensé à diverses époques. Il serait peut-être dangereux de se nourrir trop exclusivement de ces idées. (21)

Cette absence d'une volonté de "faire école", de jouer le jeu des luttes esthétiques synchroniques apparaît encore clairement dans le renoncement devant toute tentative de définition un peu systématique et précise de cette étiquette qu'il place en titre de

3 Bien sûr, on peut toujours voir dans ce genre de formule une façon détournée de gagner encore les faveurs d'un large lectorat. On soulignera d'ailleurs que Flaubert lui-même a voulu couper court à toute ambiguïté et, en bon nomothète, rappellera à l'ordre les deux frères (à propos d'une autre préface) : "Qu'avez-vous besoin de parler au public ? Il n'est pas digne de nos confidences." (Flaubert [1879] : 263)

son volume : “Je ne vous définirai pas, madame [Sand], le *réalisme* ; je ne sais pas d’où il vient, où il va, ce qu’il est [...]” (273)

C’est que Champfleury ne construit pas tant sa position en fonction des forces en présence dans le champ qu’en référence à un patrimoine littéraire de plus vaste étendue, une image de la France littéraire façonnée essentiellement par les XVII^e et XVIII^e siècles. En exaltant Diderot, Sorel, Furetière, en consacrant toute une section — “De la réalité dans l’art” — à récupérer l’œuvre méconnue de Robert Challe, conteur des *Illustres Françaises* (1713) dont il vante tous les mérites de “réaliste”, c’est finalement un certain classicisme que défend surtout Champfleury. Classicisme stylistique, lorsqu’il ironise sur les procédés d’un Barbey d’Aurevilly ; classicisme — voire même purisme — linguistique, lorsqu’il déclare que son intention est de “combattre tant que [il] le pourr[a] pour défendre ce que Rivarol appelait si justement la *probité* de la langue française” (15). Contre la pure innovation formelle, Champfleury entend mettre l’accent sur le contenu⁴.

C’est dès lors, inévitablement, toute sa conception du créateur artistique qui est à rebours de celle correspondant au geste flaubertien tel que décrit par P. Bourdieu. En effet, pour Champfleury, “les véritables écrivains furent ceux qui se contentèrent de boire à la source de ce ruisseau clair, limpide, murmurant joyeusement sur les cailloux, qui n’est autre que la langue française.” (113) À l’idée d’un écrivain orfèvre des mots, suant sur chaque phrase et entraînant, par son travail, une certaine forme d’infraction linguistique, s’oppose ici la valorisation de “l’écrivain-ignorant” qui, tel Challe, n’a qu’à “presser son cœur et à l’égoutter comme une éponge dans son encrier” (81). Manière de faire de la “sincérité” la seule posture possible du romancier. C’est aussi, du même coup, le rapport de l’écrivain au public qui s’en trouve modifié. Loin de l’aristocratie de Flaubert ou des Goncourt, Champfleury s’adresse non pas “aux bibliophiles”, mais “au public du livre à vingt sous [...] le vrai et le seul public” (116). Et nous voici au nœud du problème : en promouvant un répertoire de textes tels que la poésie populaire ou les contes du XVIII^e siècle, en stigmatisant la posture du dandy⁵ au profit de celle de “l’honnête esprit”, usant d’une langue déjà construite pour livrer sans malice son propre vécu, Champfleury ne lutte pas tant pour la reconnaissance d’une formule esthétique que pour l’entrée en littérature d’une certaine classe de producteurs et de consommateurs culturels, dont il se veut le porte-parole, contre le monopole de la bourgeoisie et de ses goûts sur le marché littéraire.

P. Bourdieu rend compte de ce type de position en parlant, à propos de Champfleury et son groupe, d’une absence de reconnaissance de la différence entre champ artistique et champ politique, faisant ainsi de leur démarche “une révolte inséparablement esthétique et politique contre l’art et les artistes “bourgeois” [...] et, à travers eux, contre les “bourgeois”” (Bourdieu 1998 : 436). En choisissant de reléguer Champfleury à l’ombre des Goncourt et de Flaubert, l’historiographie

4 Par exemple : “Tous les jours, nous cherchons de nouvelles formes au roman [...]. Depuis vingt ans le roman a essayé de tout et s’est lassé de tout. [...] La maladie de notre temps a été la recherche ardente de procédés nouveaux, qui, du reste, servent merveilleusement une absence trop grande d’idées et d’observations. Le langage le plus magnifique, qui voile la pauvreté de sentiments humains, me fait penser aux épées de fonctionnaires municipaux de province : la garde est en nacre, la lame est en bois [...]. J’admets les formes les plus bizarres, les plus maniérée, les plus tourmentées, quand le fond en vaut la peine.” (260)

5 Cf. notamment, à propos d’*Une vieille maîtresse*, de Jules Barbey d’Aurevilly : “Mais n’est-ce pas assez de citations pour démontrer quel dévoiement de style, quelles prétentions, quel maniérisme, quelle volonté persistante, quel honteux abus de la langue président à cette composition [...] ? Cette littérature de décadence ressemble à la cuisine épicée des vieillards ; à qui peut-elle plaire ? [...] c’est de la littérature de *courtisan*, de dandy, d’homme blasé, ennuyé, qui se jette un jour dans les lettres pour se distraire, et qui y apporte tous les vices d’une race éteinte.” (313–316)

française a ainsi clairement orienté la lecture du « réalisme » en fonction de la rupture structurale opérée par l'auteur de *Madame Bovary*, qui place la littérature en circuit relativement fermé à l'égard des autres champs d'activité.

III. LES ÉCRIVAINS RÉALISTES EN BELGIQUE (1850-1880) ET LEUR STIGMATISATION : UN ENJEU HISTORIOGRAPHIQUE

Ce long détour par la France, ses "réalismes" et son historiographie nous était indispensable et utile pour aborder à présent, en Belgique, une autre génération qui, entre 1850 et 1880, s'est placée sous le sceau du "réalisme". Détour indispensable pour ce que nous aimerions entreprendre : une comparaison entre deux logiques historiographiques dans leur manipulation du "réalisme". Détour utile puisque plusieurs des caractéristiques que nous avons pointées dans le discours de Champfleury peuvent également qualifier les positions théoriques de ces écrivains belges du réel emmenés par un certain Émile Leclercq et qui comptent, parmi les moins inconnus, Paul Reider, Paul Heusy, Émile Greyson, Caroline Gravière ou Louis Hymans⁶. En effet, défendant la spontanéité créatrice de l'écrivain dans son rendu de l'expérience, la simplicité testimoniale de son écriture, les valeurs de "sincérité" et de "vérité" contre le déploiement d'acrobaties formelles, Leclercq et ses compatriotes se réfèrent aussi, comme leurs homologues français, au moralisme anti-bourgeois d'un Proudhon.

Nous ne pouvons bien sûr pas nous étendre sur les détails de la configuration institutionnelle spécifique dans laquelle doit se comprendre la position d'une telle génération ; configuration dont nous pointerons ici uniquement les aspects essentiels, éclairant le discours programmatique de ces réalistes belges et leur traitement par l'historiographie. Situés à gauche de l'aile libérale sur l'éventail politique belge, ces agents s'opposent à la génération d'écrivains catholiques romantiques, qui mobilisaient l'académie et freinaient toute rénovation du paysage littéraire. Mais aussi, en tant que libéraux progressistes, ils s'opposent tout autant à l'aile doctrinaire de leur parti. En particulier, ils contestent les structures d'encadrement du champ artistique — un système d'aide aux lettres — mises en place par les libéraux doctrinaires au pouvoir. Dans un pamphlet demeuré célèbre, Charles Potvin⁷ scelle ainsi clairement les revendications des dominés de l'institution artistique à celles des dominés du champ politique :

Ce qui manque, c'est l'esprit remplaçant enfin la lettre de la loi, c'est le vrai libéralisme en vigueur dans nos institutions, comme il est écrit dans nos chartes. Alors, tous les arts, gueux ou nobles, seront égaux, car la vraie liberté n'a peur d'aucune lumière, ni d'aucune ombre ; alors le libéralisme s'appellera du grand nom qui résume toutes nos libertés : DÉMOCRATIE ! (Potvin 1860 : 40 ; cité d'après : Michaux 1997-1998 : 142⁸)

6 Nous renvoyons à la thèse de Marianne Michaux (Michaux 1997-1998), seul véritable travail d'envergure mené, à notre connaissance, sur cette génération d'écrivains.

7 Associé seulement de façon latérale à la génération réaliste, cet écrivain est en fait déjà largement reconnu par les différentes instances de légitimation. Son cas, très particulier, est notamment évoqué dans Michaux 1997-1998 : 140-144. Ceci n'invalide en rien le caractère exemplaire de son pamphlet.

8 M. Michaux souligne ensuite : "La rupture mise en œuvre ici fonde la revendication de l'autonomie du champ littéraire sur l'opposition au régime libéral et doctrinaire de 1857."

Cet engagement à gauche, voire pour certains à l'extrême-gauche, se traduit notamment dans des activités militantes, par l'exercice d'un mandat politique, ou par l'appartenance à des associations progressistes (Michaux 1997–1998 : 198s).

Sur le plan de la littérature, il est particulièrement important de pointer que cette génération d'écrivains tiendra un discours à finalité fortement instituante. Entendant brasser, avec son esthétique réaliste, l'ensemble de la problématique littéraire nationale, Leclercq exprime très clairement son désir de fonder, avec les auteurs réalistes de sa génération, une littérature belge originale : "Il faut avant tout que nous soyons nous, si nous voulons que notre littérature soit un jour aussi recherchée que celles des peuples qui nous ont devancés dans cette belle manifestation de l'intelligence humaine." (Leclercq 1859 ; cité d'après Michaux 1997–1998 : 88)

Ces accents ne sont pas sans faire penser à ceux des Jeune-Belgique. Génération succédant immédiatement à celle de Leclercq et consorts, elle aussi entreprendra d'instituer une littérature nationale et originale, faisant même du "Soyons-nous" le slogan de cette double revendication. La seule différence, mais elle est de taille, c'est que les réalistes de 1850–1880 auront continuellement hésité entre "art pour l'art" et "art social", avant de finalement se rattacher à cette dernière formule (Michaux 1997–1998 : 86–92). Les théoriciens de *La Jeune Belgique* ont, quant à eux, rapidement coupé court à toute hésitation pour se faire les ardents défenseurs de l'"art pour l'art", contre l'"art social" ; ils annoncent, dès le premier numéro : "Nous faisons de la Littérature et de l'Art avant tout." (D'après Biron 1994 : 72) Créant une sorte de mainmise institutionnelle sur la vie littéraire belge de la fin du XIX^e siècle, ils s'imposent, dès la première véritable histoire de la littérature en Belgique, écrite par l'un des leurs (Nautet 1892–1893), comme la génération fondatrice d'une littérature nationale autonome. Au cours des années vingt, ils prennent place dans les fauteuils de l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises de Belgique (ARLLF), d'où ils sont à même d'assurer la perpétuation de ce type de discours, qui trouve son apogée dans la célèbre et elle-même très académique *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique* de 1958 (Charlier et Hanse, dir. 1958⁹) : "Contre la routine, l'esprit bourgeois, le conformisme, l'intrusion de la politique dans la littérature, le mouvement de la Jeune Belgique va entreprendre une campagne acharnée en ne cessant d'insister sur l'importance du style. Il ne s'agit pas d'un réveil, mais d'une véritable révolution." (336) C'est dès lors elle, et elle seulement, qui "représente [...] toute notre littérature renaissante" (352).

Cette hyper-visibilité de la génération immédiatement successive à celle de nos réalistes rend pratiquement impossible l'intégration de ces derniers dans le panorama historiographique. Bien qu'ils aient, eux aussi, largement plaidé en faveur d'une littérature belge dotée d'un fonds d'originalité spécifique, il devenait évidemment impossible pour l'historiographe de leur attribuer rétrospectivement les bénéfices de "l'acte fondateur" dont *La Jeune Belgique* avait obtenu l'exclusivité. Un examen un peu approfondi de cette visibilité atténuée des réalistes pré-*Jeune Belgique* dans l'histoire des lettres belges révèle cependant que le gommage de cette génération, et de l'étiquette "réaliste" qui l'accompagne, n'est peut être pas dû aux mêmes raisons "structurales" que dans le cas français, et peut encore être invoqué pour éclairer certaines manœuvres d'écrivains et historiographes (ou écrivains-historiographes) des générations successives.

9 La grande majorité des collaborateurs à l'ouvrage sont académiciens ou en passe de le devenir.

Nous nous sommes penché sur les titres les plus marquants de l'historiographie des lettres belges, en essayant d'y repérer comment étaient traités cette génération et le "réalisme" qu'elle tentait de promouvoir. On a pu ainsi isoler quatre types de manœuvres particuliers.

Le premier type est celui du déni pur et simple. Ainsi, Francis Nautet se montre particulièrement habile à proposer de l'époque précédant immédiatement 1880 une vision pour le moins raccourcie : "Avant les approches de 1880, on ne peut mentionner de mouvements littéraires suivis." (Nautet 1892-1893 : 41) La seule genèse de sa génération, il la voit dans les écrivains groupés autour de Théodore Hannon et de la revue *L'Artiste* ; genèse qu'il étiquette évidemment "naturalisme", et non "réalisme" (64). Les seuls vrais précurseurs esthétiques étant dès lors Charles De Coster et Camille Lemonnier, Nautet opère une sorte d'uniformisation temporelle des années 1850 à 1880, qui vise évidemment à faire ressortir l'extraordinaire concentration de l'activité littéraire qui lui est contemporaine.

On touche ici au deuxième type de manœuvre, qui consiste à opérer un contrepoint mettant en évidence la génération suivante ou la conception de la littérature qui y correspond. Ainsi, lorsque Nautet évoque la figure d'Émile Leclercq, c'est surtout pour y opposer par contraste ses "lumineuses et juvéniles lettres actuelles" (99). Chez Gustave Charlier, la période 1850-1880, qualifiée de "période à part", est marquée par la "propagande politique, ou sociale, ou religieuse", tandis que "l'art désintéressé", "la production proprement littéraire demeure[nt], dans l'ensemble, assez faible[s] et médiocre[s]" (Charlier 1938 : 53). Même type de manœuvre dans le chapitre du "Charlier-Hanse" rédigé par Gustave Vanwelkenhuyzen qui, à propos de la période considérée, récuse d'emblée les catégories de "l'originalité" ou du "chef d'œuvre" : "La littérature romanesque qui répond à cette curiosité nouvelle [l'étude réaliste des mœurs nationales] est toutefois moins originale qu'abondante. Il serait vain d'y vouloir découvrir une œuvre digne d'être mise au tout premier rang." (Vanwelkenhuyzen : 294) C'est une approche globale, indifférenciée, qui prévaudra pour cette production, qui n'a qu'une valeur documentaire pour l'histoire littéraire. Ainsi, on trouve à plusieurs reprises chez les historiographes l'explicitation d'une posture spécifique qui consiste à parler de cet objet particulier (la génération de réalistes située entre 1850 et 1880) en tant que "souvenir" très localisé de l'histoire littéraire, tandis qu'on parlera de l'épopée de *La Jeune Belgique* comme d'une geste intemporelle qui transcende sa propre inscription historique. La manœuvre est particulièrement symptomatique chez Gustave Charlier, dans un ouvrage qu'il consacre précisément au roman réaliste en Belgique (Charlier 1944). En opposant le réalisme des Leclercq et consorts au réalisme "magnifié ou poétisé par la splendeur du style" des Jeune-Belgique, l'historien dit des premiers qu'"aucun d'eux n'affirme, de toute évidence, une personnalité littéraire de premier plan" et que c'est par une sorte d'hommage rétrospectif qu'ils trouvent leur place dans l'histoire littéraire :

À défaut de grand art, leurs œuvres valent par la sincérité, souvent par l'émotion, presque toujours par la vérité précise et lucide de l'observation. [...]

C'en est assez pour que l'histoire littéraire doive un souvenir à ces oubliés et à ces dédaignés. (24-25)

Nous ne nous attarderons pas sur le troisième type de manœuvre, qui consiste à "dé-nationaliser" le mouvement, à le remettre en filiation avec des unités historiographiques déjà utilisées par ailleurs. Manière de récuser l'idée d'une

“impulsion littéraire” proprement belge antérieure à l’époque des Jeune-Belgique. M. Michaux a en effet déjà pu montrer comment l’historiographe belge tendait à réduire le mouvement réaliste de 1850-1880 à un simple décalque de la “bataille réaliste” française, scandée par les scandales “Courbet” et “Flaubert” (Michaux 1997-1998 : 68-70). Soulignons également qu’aux côtés de ce type de “dénationalisation” du mouvement¹⁰, on trouve d’autres procédés pour dissoudre cette génération réaliste dans d’autres catégories ou unités historiographiques. Citons, pêle-mêle, le recours aux termes “coloristes”, “roman de mœurs (nationales)”, “vérité”, “observation”, “romans historiques” ou “naturalisme”.

Enfin, le quatrième type de manœuvre — celui qui nous intéresse particulièrement — consiste à parler de ces auteurs en leur conférant des stigmates particuliers. L’intérêt est que ceux-ci s’appliquent moins aux caractéristiques proprement stylistiques de leurs œuvres — c’est d’ailleurs sur ce terrain que l’historiographe leur fait le plus souvent des concessions — qu’à leur profil de romancier et au public qu’ils visent. Le texte de G. Vanwelkenhuyzen est assez représentatif de ce procédé. D’entrée de jeu, l’historien a recours aux étiquettes de “polygraphes” ou “flâneur des lettres” pour évoquer son personnel (Vanwelkenhuyzen : 293). Dans la suite de son panorama, la brève présentation biographique qu’il donne de ces écrivains met presque à chaque fois en évidence l’absence d’une réelle “vocation” dans la carrière des lettres¹¹, ce qui constitue, aux yeux de l’historien, un motif de minorisation. En effet, en relayant — sans y apporter de grandes nuances — les opinions de Camille Lemonnier et de Francis Nautet, l’historiographe fait de ces romanciers des “fonctionnaires des lettres”, chez qui manque une qualité essentielle, le “sentiment artiste” (303)¹². Et pour ceux qui, comme Caroline Gravière, “échappent au reproche”, la stigmatisation s’opère alors via le lectorat : “[...] ces pages, on l’imagine, ont fait les délices de nos grand-mères et arrière-grand-mères, avides dans leur quiétude désœuvrée de confidences romanesques et d’exaltantes indignations.” (Vanwelkenhuyzen : 300)

C’est donc un profil d’agent des lettres et le type de communication littéraire qui lui est associé qui semblent irrecevables pour une parole historiographique qui, depuis Nautet, s’attache à exalter la figure de “l’écrivain-artiste”, la seule qui puisse

10 Dont on trouve une autre belle illustration chez G. Vanwelkenhuyzen : “C’est dans ces œuvres étrangères [françaises, anglaises, américaines, allemandes] que les nôtres découvrent les possibilités qu’offre [sic] au romancier la représentation des mœurs contemporaines, l’ample matière et les nombreuses variétés du roman d’observation et d’analyse.” (Vanwelkenhuyzen 1958 : 294)

11 Ce qui apparaît de façon évidente dans ce relevé, qui balait l’ensemble du texte de Vanwelkenhuyzen : “[E. Leclercq] manie la plume et le pinceau” ; “[L. Hymans] Professeur, journaliste, traducteur, historien, folkloriste, homme politique” ; “[E. Greyson] Fonctionnaire au Ministère de l’Instruction publique [...] Curieux de littérature” ; “[P. Reider] Après un début prometteur [...] cesse d’écrire. On le retrouve, bien des années plus tard, remplissant à Schaerbeek les fonctions de directeur de l’enseignement” ; “[C. Gravière] une vocation d’écrivain, trop longtemps contrariée. [...] parmi tant de romanciers amateurs, une “véritable professionnelle” [l’auteur cite ici Nautet]” ; “[Dominique Keiffer] fit carrière dans l’enseignement moyen, trouva le loisir d’écrire, en dehors de ses travaux pédagogiques, des histoires qui ont le plus souvent pour cadre [...]” ; “[Georges Vautier] D’abord historien, puis journaliste [...] fut de surcroît un novelliste fécond et apprécié” ; “[Hermann Pergameni] fut avocat, puis professeur à l’Université libre de Bruxelles. Il a publié des études d’histoire littéraire, des poésies et des romans” ; “[Xavier de Reul] Homme de science et grand voyageur”.

12 L’auteur renvoie certainement au jugement exprimé par C. Lemonnier dans *Une vie d’écrivain. Mes souvenirs* (Lemonnier 1945) ; et, cette fois sans aucun doute, à celui rendu par F. Nautet dans son *Histoire...* : “[A]imables amateurs, soucieux de la forme [...] on ne peut [les] considérer comme des écrivains de carrière. [...] Ces écrivains sont, si vous voulez, des lettrés, des observateurs, des penseurs, et beaucoup de qualités sont dans leurs livres, sauf une : le sentiment artiste.” (Nautet 1892-1893 : 10-11)

revendiquer la participation au combat littéraire¹³. Étant l'affaire, dans la Belgique de 1870, de romanciers-réformateurs sociaux, le réalisme était placé sous le signe de ce profil inacceptable pour qui entend promouvoir une définition "exclusive" de l'écrivain. Et nous touchons ici à un autre nœud de la question : à la différence de la France, ce type de combat sur la définition du profil légitime de l'acteur du champ a lieu, en Belgique, au cœur même de la parole historiographique. Le cas est évident chez Nautet, lui-même écrivain associé au mouvement de *La Jeune Belgique* et saisissant l'autorité de l'historiographe pour valider le profil de "l'écrivain-artiste" qui correspond à sa génération. Mais cet enclassement de la prise de position de l'écrivain dans la parole historiographique apparaît aussi, nous l'avons vu, chez G. Vanwelkenhuyzen, qui reprend les jugements de C. Lemonnier et du même Nautet à propos des réalistes d'avant 1880.

Autrement dit, ce n'est pas tant par non-conformité à un geste fondateur qui — comme le geste flaubertien — aurait redéfini les modalités de la lutte littéraire, que le "réalisme" se voit, dans l'historiographie littéraire belge, vidé de toute opérativité. Ce serait bien plutôt parce qu'il n'a cessé d'être l'enjeu d'une lutte qui se déroule sur ce terrain historiographique lui-même, sur lequel, comme on l'a vu, les agents littéraires ont tant de prise. Depuis la génération de *La Jeune Belgique*, la prise de pouvoir institutionnelle passe aussi par une mainmise sur l'énonciation historiographique. De Nautet en 1892 au consortium d'académiciens de 1958, c'est un même monopole qui s'exprime, notamment, dans la dévaluation d'une étiquette — "le réalisme" — associée à un groupe d'agents — des romanciers engagés — qui mettrait en péril toute la fiction sur laquelle repose l'entreprise historiographique elle-même : l'autonomie de la littérature à l'égard des autres champs d'activité.

IV. MANŒUVRES SUCCESSIVES

C'est aux liens entre le "réalisme" et l'autonomie — en tant que mode de structuration du littéraire, ou en tant que modèle intériorisé/fantasmé par l'historiographie belge — que touchent les manœuvres d'écrivains (ou écrivains-historiographes) que nous nous proposons d'examiner en guise de conclusion.

Le *Manifeste* du Groupe du lundi, publié en 1937 par une vingtaine d'écrivains belges, est un texte demeuré célèbre dans l'histoire de la littérature en Belgique par le fait qu'il plaide pour l'appartenance de cette littérature et de ses meilleurs écrivains à la sphère culturelle française. On notera cependant que, lorsqu'ils entreprennent de "resituer" les écrivains belges "dans la perspective de la littérature française", les lundiistes évoquent "le romantisme", "le parnasse", "le symbolisme", et non "le réalisme" (Groupe du lundi 1937 : 229¹⁴). Rassemblant, dans un article non moins célèbre que le *Manifeste*, d'autres éléments probants, Jean-Marie Klinkenberg a pu montrer qu'au-delà de la simple illustration de la thèse francophile, le *Manifeste* visait particulièrement le courant régionaliste, sa filiation avec la tradition réaliste et, surtout, "ses présupposés idéologiques" (Klinkenberg 1992 : 116). Ces analyses, J.-M. Klinkenberg les déploie alors qu'il s'interroge sur l'énonciateur du *Manifeste*, qu'il ne peut manquer de rapprocher de la figure de Robert Poulet. Violent pamphlétaire

13 Ainsi, pour Nautet, Charles De Coster, pourtant immédiatement contemporain des Leclercq, Greyson ou Reider, est ce "premier écrivain-artiste belge qui, [en 1860], lutta désespérément, seul, sans escorte et sans appui — contre tous." (Nautet 1892-1893 : 139)

14 Nous nous référons à la pagination du *reprint*.

de droite durant la Seconde guerre mondiale, R. Poulet, membre du Groupe du lundi, a en effet témoigné en plusieurs endroits de sa haine pour un réalisme perçu comme porteur d'une idéologie socialisante. Nous renvoyons ici à une analyse menée récemment par Benoît Denis, qui a mis en évidence le lien entre l'esthétique et l'idéologique dans les conceptions de R. Poulet sur la littérature et le roman contemporain en particulier¹⁵. Ces conceptions assez radicales laissent déjà entrevoir la dérive totalitaire de l'extrémiste de droite. Nous retiendrons, pour notre propos, les formulations plus modérées qui construisent l'argumentaire de R. Poulet et son opposition au réalisme traditionnel. Ainsi, pour ébranler un peu la vieille machine romanesque, R. Poulet propose essentiellement de lui "administrer [...] les poisons toniques de la poésie" (Poulet 1929 : 553¹⁶). Celle-ci contribuerait à conférer au roman cette "lueur d'irréalité", cette "phosphorescence", qui en accentuerait le caractère "vivant" (562). Roman et poésie s'interpénètrent, tout autant, dès lors, que "vérité" et "irréalité", "réalité" et "rêve", "observation objective" et "coloration subjective".

Le contexte de la guerre amènera Poulet à radicaliser ses convictions. Mais, ici encore, nous pointerons ce que nous considérons, sur le plan strictement littéraire (et non pas idéologique), comme la traduction modérée de ces projets, à savoir le souhait d'un travail critique d'envergure¹⁷. Ce souhait avait déjà été exprimé par Poulet et les autres signataires du *Manifeste* de 1937 lorsqu'ils déploraient "l'absence d'un grand travail critique qui aurait pu dissiper les malentendus et mesurer les distances, aussi bien dans les lettres du passé que dans celles d'aujourd'hui" (Groupe du lundi 1937 : 231). En 1940, le chroniqueur du *Nouveau Journal* revient à la charge en annonçant l'arrivée d'une "Jeune Belgique, nouvelle mouture", pour laquelle il appelle à une "juste et saine publicité", qui trancherait avec la "profusion apparente" des histoires littéraires contemporaines (Poulet 1940).

Ce grand travail historiographique, on en trouvera la réalisation dans la vaste entreprise de Gustave Charlier et Joseph Hanse, et plus particulièrement, pour la matière qui nous concerne, dans le chapitre consacré à la prose contemporaine (Thiry 1958). L'élément essentiel pour notre démonstration est évidemment que ce chapitre est rédigé par Marcel Thiry : frère d'Oscar Thiry, l'auteur d'un ouvrage à la gloire de la génération de 1880 et au titre très peu équivoque — *La miraculeuse aventure des Jeune Belgique* —, signataire du *Manifeste* de 1937 aux côtés de Robert Poulet, membre de l'ARLLF, il est l'auteur d'une œuvre mêlant prose et poésie et flirtant avec le fantastique. Il illustre ainsi à merveille la mainmise de l'énonciateur académique sur ce grand récit des lettres belges, mais surtout l'enchevêtrement de la parole de l'écrivain et de la parole historiographique. Même si elles laissent de côté tout ce que les propositions de l'auteur d'*Handji* pouvaient avoir d'inacceptable après la Seconde guerre mondiale, les pages de Thiry dans le "Charlier-Hanse" relaient largement la manœuvre d'évitement de Poulet autour du "réalisme" : "[Q]ui dit régionalisme ou naturalisme dit réalisme ; ce réalisme abjuré, la poésie va reprendre ses droits." (Thiry 1958 : 585) Cette phrase résume à elle seule l'essentiel du chapitre qui, centré

15 Cf. : "[...] Poulet possède une conception totalisante de l'activité intellectuelle, qui le mène en permanence à indexer l'idéologique sur l'esthétique et vice-versa ; en d'autres termes, pour Poulet, les choix esthétiques ne sont jamais neutres et l'espace des possibles littéraires recouvre étroitement celui des grandes divisions politiques." (Denis 2002 : 34)

16 C'est l'article où ces conceptions s'expriment le plus clairement. Nous nous référons à la pagination du *reprint*.

17 Cf. : "[...] Poulet souhaite que les nouveaux pouvoirs publics favorisent l'éclosion de ces travaux historiques dont le Manifeste déplorait l'absence (on n'y tiendrait compte que des quelque cinquante écrivains véritables du pays, et non de ses six cents versificateurs de clocher)." (Klinkenberg 1992 : 119)

sur un petit nombre d'écrivains dont l'historiographe souligne la "vocation", se borne pour chacun à montrer la combinaison du prosaïsme à la poéticité. À peine le mot "réalisme" apparaît-il sous la plume de l'historiographe qu'il est aussitôt corrigé par le "surnaturel", le "surréal", le "fantastique", la "pureté". Même pour Simenon, le "secret lyrisme", le "secret instinct poétique" rachètent les effets faciles du prosateur et Thiry conclut qu'il y a bien "un poète — encore un — dans ce producteur de romans noirs en série" (596–597). Ce dernier exemple montre particulièrement qu'il s'agit encore, pour l'historiographe, de ramener le profil de "l'écrivain consacré" à l'étalon du "pur poète", épris de style et exempt, dans son travail d'écriture, de toute compromission avec le social. Dans ce fantasme de l'autonomie, le "réalisme" fait encore office de bête noire et ne peut être toléré tel quel, comme en témoigne ce jugement à l'égard d'un roman de Robert Vivier, mis en contraste avec l'art des romanciers prolétariens :

[*La Plaine étrange*, l]ivre réaliste, témoignage intègre sur la vie du fantassin aux tranchées et au cantonnement. Mais l'art est tout différent de celui d'un Barbusse. [...] Vivier n'a pas recours au procédé plus ou moins mécanique, à l'enregistrement des propos de soldats dans leur forme la plus grossière [...] [C]e serait tomber dans une espèce de régionalisme, et ce futur membre du Groupe du lundi sait déjà s'en détourner. [...] Cette pureté [...] marquera toute l'œuvre [...]. (592–593)

Il y aurait bien sûr de quoi gloser davantage sur ce seul chapitre de Marcel Thiry et sur les étiquettes ("fantastique", "roman poétique") qu'il mobilise. Nous voudrions ici souligner essentiellement que l'écrivain-historiographe y joue sa propre canonisation. À l'instar d'un Nautet effaçant l'épisode réaliste qui précède sa génération ou déclassant les romanciers réalistes en tant que "non-professionnels", Marcel Thiry se fait l'écho du rejet du réalisme par les lundistes et par Poulet, au profit du "roman poétique", tout en veillant par ailleurs à souligner que les auteurs qu'il canonise sont bien des écrivains à temps plein. Ainsi, Thiry contribuerait à produire, par son activité historiographique elle-même, la représentation de l'autonomie (au sens bourdieusien) de l'activité littéraire en Belgique.

Ce à quoi nous a mené cet examen de différents usages de l'étiquette "réalisme" tiendrait donc à ceci : faisant irruption dans le champ littéraire français de 1850, Flaubert et son œuvre y auront opéré ce qu'on pourrait appeler un "geste structural", duquel serait inséparable le "réalisme" en tant qu'opération par laquelle le roman a accédé à la modernité. Intégrant pleinement la conception "autonomisante" du littéraire promue par Flaubert, le discours historiographique retiendra donc des "réalismes" celui qui coïncide avec cette représentation "pure" de l'écrivain comme créateur de modernité esthétique¹⁸. Dans la Belgique de 1880, les parnassiens de *La Jeune Belgique* prennent place dans l'institution littéraire et éclipsent la génération de romanciers réalistes engagés qui les précédait. Dès leur premier historiographe, ils sont présentés comme incarnation de la rupture autonomisante de la pratique littéraire en Belgique. Loin de constituer le simple enregistrement d'un état de faits contemporain, cette opération aura contribué à faire du discours historiographique un terrain des luttes de la définition du littéraire. Ainsi, s'il s'appuie également sur une modification des structures sociologiques — que nous ne nions pas, mais sur

18 Ajoutons au dossier cet élément supplémentaire que nous ne pouvons ici qu'évoquer, mais qui mérite un commentaire approfondi : l'absence quasi-totale, dans l'historiographie littéraire française, du "réalisme socialiste" promu pourtant par une figure de taille, Aragon. Cf. Olivera 2002. Comme l'illustre l'ouvrage même auquel appartient l'article de P. Olivera, l'absence du "réalisme socialiste" dans l'historiographie littéraire n'empêche nullement — au contraire, encourage, serait-on tenté de dire — sa prise en charge par d'autres discours sur le littéraire, notamment le discours sociologique.

laquelle nous n'avons pu revenir ici — le geste des Jeune-Belgique est aussi un “geste discursif”, par lequel le “réalisme” se trouve, en Belgique, relégué dans l'univers discursif de l'hétéronomie.

François PROVENZANO
Aspirant du F.N.R.S.
Université de Liège

SOURCES ET TRAVAUX CITÉS

- Aron, Paul, Frédérique Matonti et Gisèle Sapiro, dir. 2002. *Sociétés et représentations* (n° 15). *Le réalisme socialiste en France*. Paris : CREDHESS.
- Biron, Michel. 1994. *La Modernité belge. Littérature et société*. Bruxelles–Montréal : Labor–Presses de l'Université de Montréal, "Archives du futur".
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, "Points-Essais" (1^{re} éd. : 1992).
- Champfleury. 1857. *Le Réalisme*. Paris : Michel Lévy Frères.
- Charlier, Gustave. 1938. *Les lettres françaises de Belgique. Esquisse historique*, Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Charlier, Gustave. 1944. *Le Roman réaliste en Belgique*. Bruxelles : Office de publicité.
- Charlier, Gustave et Joseph Hanse, dir. 1958. *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Denis, Benoît. 2002. "Le roman poétique en 1929. *Nord*, entre fantastique réel et réalisme magique". *Du fantastique réel au réalisme magique*, dossier dirigé par Benoît Denis, *Textyles* (n° 21). Bruxelles : Le cri, 2002 : 31-40.
- Flaubert, Gustave. [1856]. "Lettre à Edma Roger de Genettes [30 oct. 1856]". *Correspondance*, t. II. Paris : Gallimard, "Pléiade". 1926.
- Flaubert, Gustave. [1879]. "Lettre à E. de Goncourt [1^{er} mai 1879]". *Correspondance*, t. VIII. Paris : Conard. 1933.
- Goncourt, Edmond (de) et Goncourt, Jules (de). 1888. *Préfaces et manifestes littéraires*. Postface de Jean Ajalbert. Paris : Flammarion–Fasquelle.
- Groupe du Lundi. 1937. *Manifeste*. Bruxelles : Imp. Van Doorslaer. Rpt in : *Les concepts nationaux de la littérature : l'exemple de la Belgique francophone ; une documentation en deux tomes*, tome 2 : 1880–1980. Éd. Stefan Gross et Johannes Thomas. Aachen : Alano Rader Publikationen, 1989. 228–232.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 1992. "Lectures du 'Manifeste du Groupe du lundi' (1937)". *Lettres de Belgique. En hommage à Robert Frickx*. Köln : Janus Verlagsgesellschaft, 1992 : 98–124.
- Lanson, Gustave. 1902. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette (7^e édition revue et complétée).
- Leclercq, Émile [sous le pseudonyme d'E. Pittore]. 1859. "Art et littérature". *Uylenspiegel*, 18 décembre 1859.
- Lemonnier, Camille. 1945. *Une vie d'écrivain. Mes souvenirs*. Bruxelles.
- Michaux, Marianne. 1997–1998. *Entre littérature et politique. Les écrivains belges du réel (1850–1880)*. Thèse dirigée par Paul Aron, Faculté de Philosophie et lettres de l'ULB. Bruxelles.
- Nautet, Francis. 1892–1893. *Histoire des lettres belges d'expression française*. Bruxelles : Charles Rozet.
- Olivera, Philippe. 2002. "Aragon, 'réaliste socialiste'. Les usages d'une étiquette littéraire des années trente aux années soixante". In : Aron, Matonti et Sapiro, dir. 2002 : 229–246.

C LASSEMENTS GÊNANTS : LES RÉALISMES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES ET LEUR RÉCEPTION CRITIQUE

Dans *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Jacques Dubois définit le réalisme « un continuum de sens et de valeur », à concevoir « comme un grand intertexte dans la mesure où les différentes entreprises se sont pensées l'une l'autre, ont échangé thèmes et formes, se sont définies mutuellement par assimilation et rupture »¹. Ce continuum n'est pas une donnée objective, mais une projection, le fruit d'un regard porté, par quelqu'un, sur l'ensemble des textes ; au cours de l'histoire littéraire, suivant différents points de vue, la critique a établi tantôt des barrages, tantôt des ponts à l'intérieur de ce « grand intertexte ». Nous pouvons donc concevoir les « frontières du réalisme dans la littérature narrative du XX^e siècle » comme des frontières *internes* au réalisme : des frontières de démarcation et de définition, créées par les discours critiques qui se sont développés autour des textes, et d'autant plus importantes qu'elles sont destinées à conditionner, de manière parfois décisive, la réception des œuvres. L'histoire des des combats². L'attention est plutôt focalisée sur les petits faits insignifiants de la vie quotidienne des soldats, restitués d'une manière que les critiques contemporains lectures du réalisme est partie intégrante de l'histoire du réalisme.

Un exemple nous permettra d'évaluer toute la portée de ce constat. Nous assistons, dans l'entre-deux-guerres, à la fortune critique d'une série de textes et d'auteurs que nous pouvons considérer comme réalistes, selon les définitions proposées par Jacques Dubois dans l'essai cité. J'ai dit « que nous pouvons considérer comme réalistes » : le débat critique autour du réalisme est en effet particulièrement vif au cours des années 1920 et 1930, mais il se cache sous d'autres étiquettes, et fait peu de place au terme réalisme lui-même. Dans la présente étude, je voudrais illustrer comment se dessine l'intertexte réaliste perçu par la critique de l'entre-deux-guerres, autour de quels textes et de quels mots-clés. J'entends ensuite démontrer que la perception de cet ensemble contribue dans un premier moment au succès des écrits concernés, tout en les condamnant au purgatoire dans une phase ultérieure. Mon constat se double d'un souhait : celui de revoir la formulation de cet intertexte, afin de réhabiliter des œuvres qui ne méritent peut-être pas le sort que l'histoire littéraire leur a réservé.

1 Dubois, Jacques. 2000. *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris : Seuil, « Points Inédit Essais », p. 28. Je prends ce texte, et les paradigmes qu'il propose, comme référence privilégiée du réalisme tel que je l'entends dans la présente étude (le fait même que Dubois parle de romanciers du réel, et non de romanciers réalistes *stricto sensu*, convient particulièrement bien à mon analyse, qui porte sur des auteurs et des textes auxquels la critique n'a pas toujours explicitement attribué l'étiquette réaliste).

2 Selon Jacques Dubois, l'expérience de la Première Guerre mondiale et le « climat intense et convulsif » qui en est la conséquence déterminent la fin du réalisme en tant que tel, c'est-à-dire en tant que mouvement littéraire spécifique : il s'est répandu largement et est devenu le bien de tous (Dubois 291-292). Je trouve significatif que ce soient les témoignages des combats qui ouvrent la nouvelle vague réaliste de l'entre-deux-guerres.

L'un des mots-clés pour indiquer les textes réalistes dans l'entre-deux-guerres est le terme « témoignage ». Il s'impose, alors que le conflit n'est pas encore terminé, pour désigner certains récits de guerre, dont les modèles sont *Le Feu* d'Henri Barbusse (prix Goncourt 1916), *Vie des Martyrs* et *Civilisation 1914-1917* de Georges Duhamel (1917 et 1918) et *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès (1919). Ces récits – et tous leurs émules, un nombre vraiment impressionnant – sont pour la plupart autobiographiques, et ne restituent des événements que la vision partielle qu'un personnage (souvent, un soldat simple) en a eue. Dénués d'intrigue véritable, ils procèdent par saynètes décousues, qui empêchent toute lecture héroïque définissent simple et vraie³.

Aux témoignages du front s'ajoutent les témoignages pour ainsi dire « de l'arrière », c'est-à-dire les œuvres qui représentent le conflit tel que l'ont vécu les civils, les femmes, les enfants, les « acteurs non-protagonistes ». Selon Maurice Rieuneau, auteur d'une étude sur la guerre et la révolution dans le roman français de 1919 à 1939, l'un des premiers modèles de ce sous-genre serait *La Maison à l'abri* de Marcel Martinet (1919)⁴. La tendance de certains écrivains à mettre en lumière les « figurants » ne se limite pas aux récits de guerre : dans les années 1920 et 1930, de nombreux volumes paraissent qui peignent, encore une fois de manière simple et « authentique », la vie des « petites gens » issus des milieux les plus variés, du sous-prolétariat urbain aux paysans des campagnes, du milieu minier aux petits employés. Ainsi que Benoît Denis et Jacques Dubois l'ont très bien démontré, le « médiocre » s'impose de plus en plus en littérature en tant que nouvelle catégorie à la fois thématique et esthétique, voire en tant que valeur à part entière⁵.

Un fait important à noter : les œuvres consacrées aux « petites gens » sont souvent signées par des auteurs qui proviennent eux-mêmes des milieux décrits (défavorisés pour la plupart), qui ne sont pas des professionnels de l'écriture, et dont la scolarité est même parfois déficitaire. Ouvrant leurs portes à cette catégorie d'écrivains et à ce genre de récits, les éditeurs renouvellent une « vogue » qui date de la période avant-guerre. Au début du siècle nouveau, suite à l'essor d'un grand mouvement littéraire régionaliste, de nouvelles thématiques, voire de nouvelles esthétiques s'étaient affirmées : on chantait les provinces, le monde rural, la vie populaire, et d'une manière qui se voulait simple et sobre⁶. Les champions du courant régionaliste du début du XX^e siècle sont des auteurs provinciaux, dotés d'un capital scolaire réduit et provenant des plus basses couches de la société. Leurs écrits les plus célèbres ont paru entre le début du siècle et le déclenchement de la Première Guerre mondiale : citons par exemple *Bubu de Montparnasse* (1901) de Charles-Louis Philippe ; *La Vie d'un simple* (1904) d'Émile Guillaumin ; *La Maternelle* (1904, prix Goncourt) de Léon Frapié ; *Marie-Claire* (1910) de Marguerite Audoux. Largement autobiographiques, ces écrits pourraient tous porter comme sous-titre le titre de Guillaumin *La Vie d'un simple* – que ce soit un paysan, une couturière ou une institutrice. Je n'insiste pas par hasard sur l'activité professionnelle de ces personnages, puisqu'elle est au cœur de toute une série d'écrits qui paraissent avant et après la guerre. Dès 1908 Pierre Hamp,

3 Cf. aussi les trois premiers chapitres de Niogret, Philippe. 2004. *La revue Europe et les romans français de l'entre-deux-guerres (1923-1939)*. Paris : L'Harmattan, « Espaces littéraires ».

4 Cf. Rieuneau, Maurice. 1974. *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*. Paris : Klincksieck.

5 Denis, Benoît, et Dubois, Jacques. 2000, « Du médiocre jusqu'à *La Nausée*. Canonisation d'un thème et transactions au sein de la hiérarchie littéraire de l'entre-deux-guerres en France ». In Saint-Jacques, Denis (dir.), *Que vaut la littérature ?*. Montréal : Éditions Nota Bene, p. 187-217.

6 Thiesse, Anne-Marie. 1991. *Écrire la France. Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. PUF : « Ethnologies ».

écrivain autodidacte, avait lancé la mode, inaugurant un cycle de récits intitulé *La Peine des hommes*, entièrement consacré au monde du travail ; avant la Seconde Guerre mondiale, le cycle comprend vingt volumes, ayant pour sujet divers métiers⁷. Le travail en lui-même, ainsi que ses outils principaux, s'y trouvent décrits dans les détails⁸. Dans l'entre-deux-guerres, de nombreux écrivains émulent Pierre Hamp dans son entreprise. Par exemple Jean Pallu, un autre écrivain non-professionnel (il était ouvrier dans l'industrie automobile), écrit d'abord *L'Usine* (1931), un recueil de nouvelles consacré à diverses catégories de travailleurs et travailleuses, toujours de bas rang, puis *La Créole du Central Garage* (suivie de *Jouer le jeu*, 1935), où il met en scène des ouvriers dans un atelier de réparations de véhicules. Le milieu décrit dans ces « témoignages de travail » n'est pas nécessairement ouvrier. Ainsi Léon Werth, qui avait publié un premier roman autobiographique en 1913 chez le même éditeur que Marguerite Audoux, et qui avait ensuite écrit *Clavel soldat* (1919), récite largement autobiographique d'une année de guerre, fait-il paraître en 1932 *Cour d'assises*, un recueil d'annotations sur le monde judiciaire vu de l'intérieur.

En quoi ces divers « témoignages » peuvent-ils être considérés comme réalistes ? Nous appuyant toujours sur l'essai de Jacques Dubois, nous pouvons définir leurs auteurs des « romanciers du réel » puisqu'ils situent les événements racontés dans un contexte historico-social défini ; puisqu'à leurs yeux « le destin individuel » ne paraît « prend[re] valeur et relief qu'au sein d'une vie collective » ; puisque leur ambition (souvent déclarée) est d'imiter le monde réel « en complète transparence » ; puisque leur « intention didactique » est assez évidente (dans le cas spécifique des récits de guerre, par exemple, elle coïncide généralement avec un message pacifiste) ; etc.

Et pourtant, dans les articles et comptes rendus critiques de l'entre-deux-guerres, le mot « réalisme » n'est presque jamais utilisé. D'autres mots, d'autres expressions, d'autres références reviennent fréquemment pour définir ces œuvres, qui ne sont donc pas moins perçues dans leur dimension intertextuelle. Au contraire, les critiques contemporains invitent à les lire comme un continuum, leur trouvant des modèles communs dans le passé et mettant l'accent sur leur parenté esthétique et thématique⁹. Qu'il s'agisse de récits de guerre, de témoignages de travail ou d'histoires de « petites gens », les commentateurs ont tendance à mettre en avant les traits suivants, qui renvoient tous à un projet réaliste pourtant jamais nommé en tant que tel.¹⁰

Il s'agit de « témoignages authentiques » : il y a souvent une correspondance (réelle, supposée ou suggérée) entre le vécu de l'auteur et le sujet de sa narration, laquelle se présente comme une transcription fidèle du réel ; les œuvres sont définies comme vraies, sincères ; un jugement moral s'y ajoute parfois : elles sont alors honnêtes, humaines.

Les récits sont rarement bâtis à partir d'une architecture complexe : les séquences se succèdent en série ou par simple juxtaposition, sans besoin d'être artificiellement

7 Parmi les plus célèbres, citons *Le Rail*, qui paraît avant-guerre (1912), et *Le Lin*, qui date de 1924. Le cycle *Gens* du même auteur, amorcé en 1917 et conclu en 1941 (six volumes au total), ressemble par plus d'un trait à *La Peine des hommes*.

8 Selon Philippe Hamon, les vocabulaires techniques morphologiquement « transparents » servent à merveille le discours réaliste (cf. Hamon, Philippe. 1982. « Un discours contraint ». In Barthes, Roland ; Bersani, Leo ; Hamon, Philippe ; Riffaterre, Michael ; Watt, Ian. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, « Points inédit », p. 155).

9 Je fonde ce jugement sur l'analyse d'un grand nombre d'articles et de comptes rendus parus, dans l'entre-deux-guerres, dans les revues *La Nouvelle Revue Française*, le *Mercure de France* et *Europe*. Cf. aussi Niogret 2004.

10 Je me concentre, pour cette première mise au point, surtout sur les comptes rendus critiques des années 1920.

mises en système, ni gonflées par des effets rhétoriques. La brièveté des romans est compensée par le fait que plusieurs d'entre eux s'enchaînent en cycles qui permettent au lecteur de suivre un même personnage de l'enfance à l'âge adulte (notons que, aux yeux de Jacques Dubois, le romancier du réel vise à une « totalisation cumulative » qui peut être atteinte par la sérialisation).

L'impression qui en résulte, c'est que « ce n'est pas de la littérature » : par une sorte d'effet de réel, « c'est la vie elle-même » qu'on a l'impression de percevoir ; les critiques arrivent jusqu'à nier le caractère « littéraire » de certaines œuvres, sans que cela prenne nécessairement le ton d'un reproche. Le style de nombreux écrivains est mis en relation avec les arts graphiques ; à cause de la fréquente fragmentation des textes, et du style net et concis qui est propre à divers auteurs, les critiques évoquent souvent les gravures, les croquis, les « tableaux » ; on compte plus d'un renvoi au cinéma aussi (en particulier, aux films documentaires).

Quant à la langue et au style, on insiste sur quelques maîtres mots : « simplicité » semble les résumer tous. Le *modus scribendi* est souvent décrit par la négative, par ce qu'il sait éviter : l'emphase, les embellissements stylistiques, les figures de rhétorique ; le style est alors qualifié d'épithètes tels « nu », « sobre », « essentiel », comme si c'était le cœur d'un discours que d'autres habillent et chargent. (Dans l'entre-deux-guerres, les écrivains et les critiques sont nombreux qui alimentent cette illusion spontanée de l'expression, nourrie d'une sorte de rêve cratylique : dénué de tout artifice, le langage serait en mesure de mimer le réel jusqu'à obtenir une équivalence, voire une coïncidence entre les mots et les choses¹¹. Notons que, si on partage cette idée, les écrivains non professionnels seraient en quelque sorte privilégiés, du moment qu'ils connaissent très bien la réalité dont ils parlent, et qu'ils ne maîtrisent pas les instruments propres à altérer ces « faits nus »¹².)

La place que ces écrivains font à la langue parlée est importante – à cet égard les critiques sont parfois positives, parfois négatives (« L'une des manières les plus pertinentes de rendre compte de la variété du social jusque dans ses zones les plus indignes est de la recueillir dans ses discours et parlés », écrit Jacques Dubois)¹³.

Lorsqu'il s'agit de trouver des maîtres qui auraient pu influencer ces auteurs, ou auxquels ils pourraient être comparés, quelques noms reviennent avec une certaine fréquence : parmi les plus cités, citons Charles-Louis Philippe au début des années 1920 et quelques romanciers russes de la nouvelle génération à partir de la fin de la même décennie.

Le renvoi aux courants réaliste ou naturaliste est très rare. En revanche, le mot régionalisme apparaît çà et là, surtout au cours des années 1920. Cette dernière

11 Il s'agit de produire, par des moyens littéraires, « une illusion non littéraire, l'illusion représentative qui n'est pas autre chose que la forme limite, la forme triomphante de l'"illusion référentielle" décrite par Riffaterre » (cf. Grignon, Claude et Passeron, Jean-Claude, 1989. *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Seuil, « Hautes Études », p. 230).

12 Conscients de cette « supériorité », certains prosateurs y mettent l'accent vis-à-vis des critiques et des éditeurs. Ainsi, Neel Doff déclare à son directeur de collection Jean-Richard Bloch que rien, dans son récit *Dans nos Bruyères*, n'est inventé : tout « est rigoureusement calqué, sans exagérations ni inventions » (lettre de N. Doff à J.-R. Bloch, 24 juin 1927, Bibliothèque nationale de France). Tousseul explique de même à son confrère Hubert Krains : « Je n'ai pas tant de mérite que vous croyez du reste, puisque mes histoires sont presque authentiques : je n'ai fait que copier mes braves gens » (lettre de J. Tousseul à H. Krains, 7 juin 1927, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature).

13 Dubois 49. Dans l'entre-deux-guerres, les romanciers sont nombreux à faire une place grandissante aux expressions de la langue parlée : cf. Meizoz, Jérôme, 2001. *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*. Préface de P. Bourdieu. Genève : Droz, « Histoire des idées et critique littéraire ».

notation mérite une réflexion. Avant la guerre, le mouvement littéraire régionaliste avait su conquérir la faveur de l'institution, renouvelant de fait la tradition réaliste et naturaliste, mais sans y renvoyer explicitement (il était important, au contraire, de jouer la carte de la nouveauté). Dans l'entre-deux-guerres, on parle beaucoup moins de régionalisme : le mouvement en tant que tel a perdu du souffle. Toutefois, les romanciers qui se situent dans ce sillon sont très nombreux ; des collections spécifiques sont créées pour les accueillir, et il suffit de lire les sommaires des anthologies et des histoires littéraires relatives à cette période pour avoir une idée à la fois de l'abondance de la production régionale et régionaliste, et de l'importance de ce classement aux yeux des contemporains. Comme toute étiquette, élément d'une processus de légitimation ou de dé-légitimation, le régionalisme a ses limites et ses ambiguïtés : de fait, dans la première moitié du siècle dernier, un grand nombre d'écrivains sont définis comme régionalistes seulement parce qu'ils assument leur provenance périphérique ou parce qu'ils situent leurs récits dans un décor provincial (ou même étranger, c'est le cas de la Suisse ou de la Belgique) décrit avec plus ou moins de fidélité. Aux yeux des lecteurs contemporains, la plupart de ces œuvres font partie du continuum réaliste, ce qui ne manque pas d'engendrer des malentendus, les catégories du réalisme et du régionalisme ne se recoupant pas forcément (surtout dans les cas où – et dans l'entre-deux-guerres cela arrive fréquemment – l'étiquette régionaliste est attribuée à presque toute production périphérique).

Vers la fin des années 1920, le débat entre les promoteurs du populisme et les tenants de la littérature prolétarienne fournit l'occasion d'une remise en question de ces définitions, voire des traditions qu'elles mettent en cause. Rappelons rapidement la controverse. Le premier article important sur « L'Art prolétarien » – un art *par* et *pour* le peuple – paraît en 1913 et porte la signature de Marcel Martinet. Dans les années 1920, le plus grand protagoniste de la promotion de la littérature prolétarienne est Henri Barbusse qui lance, dans les revues *L'Humanité* et *Monde*, d'importants débats qui font de l'art prolétarien une question littéraire légitime dans la quasi totalité du champ (cf. Meizoz 214). Mais c'est surtout grâce à la provocation qu'on doit aux fondateurs de l'école populiste que la littérature prolétarienne arrive à toucher toutes les franges du monde littéraire. Le manifeste de l'école populiste, guidée par Léon Lemonnier et André Thérive, paraît une première fois en revue en 1929¹⁴ et est ultérieurement approfondi dans les volumes *Le Manifeste du roman populiste* et *Populisme*, que Lemonnier publie en 1931¹⁵. Tous ces textes expriment un souhait : celui de voir naître un « nouveau naturalisme » (telle est la définition de Lemonnier) qui réagisse aux tendances mondaines, fantastiques, analytiques et surréalistes de certains romans contemporains. Les populistes veulent étudier attentivement la réalité, mais sans aucune implication politique. Quoiqu'ils ne prétendent pas être d'origine populaire (ce sont pour la plupart des bourgeois), ni même écrire pour le peuple, ils entendent tirer leur inspiration des histoires « simples et vraies » des « petites gens » et des « gens médiocres ». Les populistes privilégient leur travail esthétique par rapport au « matériau » auquel il s'applique, démarche par laquelle ils se détachent de la plupart des « romanciers du réel » évoqués jusqu'ici. L'essor de ce mouvement coïncide d'ailleurs avec le retour de Zola au premier plan de l'actualité littéraire, inauguré en 1929 par la publication de *Mort de la pensée bourgeoise* d'Emmanuel Berl (le pamphlet contient un vibrant éloge du maître de

14 Lemonnier, Léon. 1929. « Un manifeste littéraire. Le roman populiste ». *L'Œuvre*, 27 août.

15 Id., 1931. *Manifeste du roman populiste*. Paris : La Centaine, et *Populisme*. 1931. Paris : La Renaissance du livre.

Médan), consolidé entre autres par le *Zola* de Barbusse (1932), favorisé enfin par la célébration du cinquantenaire de *Germinal* en 1935¹⁶.

En 1930, Henry Poulaille, écrivain autodidacte, répond aux populistes par un article-pamphlet qui paraît dans les *Cahiers bleus* et qu'il développe ensuite, en toute hâte, dans *Nouvel Âge littéraire* (Valois, 1930), un livre qui est à la fois un essai et une anthologie sommaire. Aux yeux de Poulaille, les déclarations des populistes (en premier lieu le choix du peuple comme sujet exotique d'écriture) sont une insulte vis-à-vis des écrivains-travailleurs, auxquels on doit la vraie, l'authentique littérature prolétarienne, œuvre du peuple lui-même. Expression d'une classe, celle-ci représente une « formule d'art en réaction contre la littérature bourgeoise » (Poulaille 47).

Bien qu'ils se veuillent rivaux, les théoriciens de l'une et de l'autre école partagent un projet réaliste dont les traits ne sont pas toujours divergents. Les uns comme les autres entendent récupérer une partie de la tradition naturaliste ; ils se dressent contre la littérature bourgeoise, analytique, psychologique ; ils se penchent sur le peuple et trouvent dans ses protagonistes et ses expériences les plus beaux sujets littéraires ; ils s'attachent à la réalité sociale et veulent replacer l'individu dans son milieu et son métier ; ils cherchent une forme d'expression littéraire simple et concrète qui « fasse vrai ». La revendication de la tradition réaliste reste presque toujours implicite. En 1928, dans *Monde*, Henri Barbusse prône un réalisme se fondant sur le *credo* que « la vérité est révolutionnaire » ; l'artiste est censé montrer au public « le monde réel », postulant la transparence des mots par rapport aux choses¹⁷. Poulaille n'aime pas le terme « réalisme » et défend plutôt la conception spontanéiste de l'expression littéraire à laquelle j'ai précédemment fait allusion¹⁸ : « écrire est un moyen, non un art, encore moins un but » (Poulaille 150)¹⁹ ; à ses yeux, la plus grande valeur de la littérature prolétarienne vient du fait qu'elle constitue un document et qu'elle sert de témoignage. Quant aux populistes, ce n'est qu'après le deuxième conflit mondial qu'ils se proclament « les héritiers orgueilleux du réalisme »²⁰.

Ceci dit, tant les populistes que les défenseurs de l'art prolétarien se servent, pour définir la littérature qu'ils veulent promouvoir, des mêmes critères de lecture et d'évaluation par lesquels les critiques des années 1920 ont jugé les œuvres que j'ai définies réalistes. Les expressions et les images que j'ai passées en revue plus haut reviennent de façon récurrente dans leurs écrits : pour les uns et pour les autres, la littérature doit être l'expression de la vérité ; il faut que la narration procède selon des schémas simples et que la langue d'expression soit claire ; en particulier, Poulaille reconnaît aux seuls prolétariens la prérogative du témoignage, qui reste

16 Cf. Baudorre, Philippe. 1991. « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d'un retour de Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, n. 65, 37^e année, p. 7-23.

17 Barbusse, Henri. 1928. « Notre enquête sur la littérature prolétarienne ». *Monde*, 20 octobre, cité dans Relinger, Jean. 1977. « Les conceptions de Barbusse sur la littérature prolétarienne ». *Europe*, mars-avril, p. 198.

18 Le mépris de Poulaille vis-à-vis des *pseudo-romanciers réalistes* est manifeste ; dans *Nouvel Âge littéraire*, il écrit à propos des œuvres d'Auguste Brepson : « Ce n'est pas de la littérature, cela la dépasse trop, c'est de la vie de tous les jours, non pas comme la voient les pseudo-romanciers réalistes qui sont des utilisateurs de matériaux – dont ils se servent au hasard » (Poulaille 368-369).

19 Cf. aussi Touret, Michèle. 1989. « Quelle esthétique pour une littérature prolétarienne ? ». In Garguilo, René. *Poulaille et la littérature prolétarienne en France de 1920 à 1940. La Revue des Lettres Modernes*, n. 918-924, p. 63-102.

20 Lemonnier, Léon. 1943. Préface à *Poèmes populistes du deux*. Paris : Cahiers de Paris, p. 5. Déjà en 1933, par contre, l'écrivain et critique belge Robert Vivier résume en ces deux formules le populisme d'André Thérive : « réalisme vrai, réalisme des moyennes humaines » (Vivier, Robert. 1933. « *Anna et le hasard*. Réflexions sur le populisme et les ressorts du roman ». *Le Flambeau*, p. 449).

inaccessible aux bourgeois qui donnent à leurs histoires des cadres populaires fictifs. Ce n'est pas tout. Dans les livres-manifestes de Lemonnier, les postulats théoriques s'accompagnent de l'illustration de quelques « aînés », de quelques écrivains populistes *ante litteram*. Henry Poulaille fait de même dans *Nouvel Âge littéraire*, et reconnaît à la littérature prolétarienne une longue tradition. Des opérations subjectives d'autant plus discutables que les deux écoles se trouvent dans plus d'un cas à revendiquer les mêmes romanciers. Lesquels – on pouvait s'en douter – coïncident souvent avec les écrivains des années 1920 que j'ai définis comme réalistes. Si, d'une part, nous pouvons déclarer ces opérations discutables, d'autre part elles sont parfaitement compréhensibles en vertu des traits que les deux écoles partagent, mais aussi en fonction d'une stratégie d'émergence assez manifeste : à la recherche de crédit et de lecteurs, les populistes et les prolétariens essaient de récupérer, à leur avantage, une tradition littéraire qui leur est indubitablement proche, et qui avait fait preuve de cohésion (du moins aux yeux de la critique) et de succès.

La stratégie est gagnante, et a des conséquences tangibles : à l'instigation des pères fondateurs de ces deux écoles et grâce à la renommée qu'elles atteignent au début des années 1930²¹, la critique commence à lire différemment les œuvres produites dans les années 1920 aussi. En particulier, les récits qui avaient, jusque-là, été considérés des témoignages authentiques écrits, au nom de la simplicité, dans une langue sobre, avec des intentions plus ou moins didactiques, etc. sont rattachés aux courants populiste ou prolétarien (au-delà des revendications des auteurs).

La situation évolue de manière décisive vers le milieu des années 1930, lorsqu'on assiste à l'essor du réalisme socialiste (d'abord en Russie, puis en France), qui récupère à son tour l'héritage de la réflexion autour de la littérature prolétarienne²² et, de manière plus générale, autour de la littérature de témoignage (notons que, pour la première fois depuis plusieurs années, on recommence à parler explicitement du réalisme). Selon la doctrine du réalisme socialiste, le romancier doit donner une représentation véridique et historiquement concrète du « monde réel »²³ en mesure de l'expliquer, voire de le dénoncer : les sujets sont encore une fois à chercher dans les milieux prolétaires, moins pour peindre la misère que pour démontrer qu'elle est le produit des conflits de classe. L'authenticité est très appréciée dans les récits, qui arrivent à intégrer de véritables documents d'époque par la technique du montage. En Russie, la panoplie des formes artistiques et des sujets littéraires initialement autorisés se restreint au fil des années, et le réalisme socialiste finit par devenir une arme de propagande dans la main de Staline²⁴. Tous ceux qui, en France, défendent le réalisme socialiste ne le vivent pas nécessairement comme un dogme, au contraire. Mais, pour la plupart, la doctrine suscite des jugements sévères de

21 Grâce, entre autres, à la création en 1931 du « Prix populiste » et aux polémiques engendrées par les premières attributions (il suffit de rappeler que le premier prix est offert à Henry Poulaille lui-même, puis à Eugène Dabit, lié lui aussi au groupe prolétarien).

22 Selon certains auteurs des années 1930, le réalisme socialiste constitue une étape ultérieure de la littérature prolétarienne et révolutionnaire ; pourtant, Philippe Baudorre a récemment rappelé que c'est *contre* la littérature prolétarienne qu'une conception très militante du réalisme socialiste se met en place (Baudorre, Philippe. 2002. « Le réalisme socialiste français des années trente : un faux départ ». In Aron, Paul ; Sapiro, Gisèle ; Matonti, Frédéricque (dir.). *Le Réalisme socialiste en France. Sociétés & représentations*, n. 15, p. 15-38).

23 *Le Monde réel* est le titre d'une série romanesque de Louis Aragon : l'écrivain se propose comme le champion du réalisme socialiste en France.

24 Régine Robin a très bien expliqué que la notion de réalisme socialiste n'a pas été inventée par Staline, et que les écrits de propagande qui ont été rattachés à cette école n'en sont qu'une émanation extrême (cf. Robin, Régine. 1986. *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Préface de L. Robel. Paris : Payot).

la part des critiques du monde entier²⁵, et jette de fait le discrédit non seulement sur ses formes les plus extrêmes mais aussi, souvent, sur tout ce dont ils paraissent l'aboutissement. Il en résulte que, dorénavant, plusieurs critiques auront tendance à entrevoir cette dégénérescence dans la plupart des écrits prolétariens ou ceux que la critique a simplement, à un moment donné, définis de la sorte. Y compris certains récits des années 1920, étrangers de fait à ce courant, mais qui faisaient partie du même intertexte aux yeux des commentateurs de l'époque.

Déjà très compromis par les excès du réalisme socialiste, le continuum se referme brusquement au déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale ; une guerre longue, qui clôt définitivement une époque, voire un demi-siècle. Après la guerre, le cadre de la littérature française et européenne a changé. Divers protagonistes du monde culturel de l'entre-deux guerres sont morts pendant le conflit, et ceux qui restent développent de nouvelles catégories de goût et d'appréciation. Les années 1950 correspondent à l'« ère du soupçon », « le doute est jeté sur les fondements du romanesque, depuis l'intrigue jusqu'aux personnages » (J. Dubois), ce qui implique une prise de distances par rapport à une certaine littérature qui se voulait vraie, sincère, etc. Le critère de l'authenticité perd toute sa valeur, puisque le réalisme est conçu comme un style littéraire dont on peut décrire les règles (l'une d'elles aurait précisément pour effet de dissimuler toute règle et de donner l'impression d'un discours transparent). Le roman cultive davantage sa forme, et substitue « à la référence au monde une référence à soi, c'est-à-dire à la littérature » (Dubois 10). Depuis lors (exception faite pour un certain nombre d'auteurs prolétariens temporairement réhabilités dans les années 1970), la plupart des écrivains dont j'ai parlé ont sombré dans l'oubli. À cause, précisément, des classements qui leur ont été réservés dans l'entre-deux-guerres, lesquels faisaient appel à des catégories d'appréciation aux antipodes de celles en vogue dans les années qui suivent la Deuxième Guerre mondiale.

Je voudrais compléter cette conclusion provisoire, anticipée dès le début de ma communication, par une sorte d'« ouverture » : par l'invitation à une réflexion ultérieure, que je ne saurais épuiser ici. J'ai mis l'accent sur les caractéristiques, voire sur les ambiguïtés, du continuum réaliste tel qu'il était perçu dans l'entre-deux-guerres ; mon intention n'est pas de le contester, mais de le relativiser. Les critiques contemporains l'ont défini à partir de certaines catégories de goût et de valeur, à partir de certains signes, à partir de certains mots-clés. Mais les textes concernés ne contiennent pas seulement les signes qui sautaient aux yeux à l'époque, et ces mêmes signes peuvent être déchiffrés d'une manière qui n'est pas univoque. Situé dans un contexte socio-culturel bien défini, l'intertexte peut perdre de sa pertinence en dehors de celui-ci. Je parle de mon expérience personnelle : la lecture des romans faisant partie du continuum réaliste de l'entre-deux-guerres m'a réservé plus d'une surprise. J'ai découvert par exemple la modernité et l'humour de certains récits des années 1920 et 1930, considérés à l'époque tantôt comme populistes, tantôt comme prolétariens – la tradition littéraire m'en avait légué une tout autre image. Spontanément, je ne les aurais jamais classés de la sorte, et je crois pouvoir partager cette impression avec d'autres lecteurs de nos jours. Non seulement les étiquettes

25 Benoît Denis a démontré que, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les écrivains « engagés » Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Roland Barthes ont profité de la méfiance générale vis-à-vis du réalisme socialiste pour en faire un repoussoir, aux fins de faire accepter l'engagement comme une conception de la littérature à mi-chemin d'un purisme esthétique stérile et d'une écriture de propagande. La célébrité de ces auteurs et leur habileté rhétorique et discursive ont contribué de manière décisive au dénigrement de toute la tradition réaliste socialiste. Cf. Denis, Benoît. 2002. « Les écrivains engagés et le réalisme socialiste (1944-1953) », in Aron *et alii*, p. 247-259.

« populiste », « prolétarienne » m'ont parfois étonnée, appliquées à certaines œuvres, mais l'étiquette (implicite) « réaliste » elle-même, que seule l'étude du contexte m'a aidée à expliquer. Au-delà de toute appréciation, positive ou négative, il m'a déplu de voir certains livres condamnés à l'oubli en fonction de catégories qui ne me paraissaient pas toujours pertinentes. Inversement, j'ai appris avec plaisir que d'autres œuvres ont regagné la faveur du public selon des lectures qui n'ont, parfois, rien à voir avec les classements de l'entre-deux-guerres. Un exemple éclatant : les livres de Céline (surtout les premiers) faisaient partie, dans l'entre-deux-guerres, du continuum réaliste ; ils étaient lus et commentés en tant que témoignages vrais, faisant une place importante aux petites gens et à leur manière de s'exprimer. L'auteur lui-même jouait, dans les années 1930, la carte de l'authenticité²⁶. Après 1945, il revendique par contre son habileté de styliste, d'orfèvre des mots ; il a intérêt à le faire, puisque la qualité formelle (recherchée non sans peine) est entre-temps devenue un critère de valeur dominant dans la critique (Meizoz 388). L'inscription de Céline dans le filon réaliste, populiste ou prolétarien paraît justement réductrice aux yeux de la plupart des critiques d'aujourd'hui (Jacques Dubois parle, à son égard, d'« un réalisme de l'extrême », Dubois 298). Cela choquait beaucoup moins leurs collègues des années 1930 : en 1933, selon la presse parisienne, le Prix populiste était prêt à lui être décerné pour *Voyage au bout de la nuit* ; il ne l'obtiendra pas seulement parce qu'il reçoit le Renaudot suite au scandale du Goncourt.

J'accorde aux études sur la réception et sur la valeur littéraire le mérite fondamental d'inviter à la relecture. Car à la lumière de ces analyses, je crois pouvoir conclure en disant que le réalisme dans la littérature narrative du XX^e siècle est un continuum qu'il serait intéressant, à présent, de découper différemment.

Maria Chiara GNOCCHI
 Université Libre de Bruxelles / Université de Bologne

²⁶ « C'est pourtant ainsi que je parle, tout simplement. Je ne fais pas de "style" », confiait-il aux *Nouvelles Littéraires* du 14 août 1937 (cité dans Meizoz 387).

DÉPASSER OU SURPASSER LE RÉALISME ? LE RÉCIT SURRÉALISTE DANS *NADJA* D'ANDRÉ BRETON¹

On lit souvent le fameux passage du *Manifeste du surréalisme* sur le roman² comme s'il s'agissait d'une critique générale du genre romanesque. Il suffit de lire le *Manifeste* avec soin pour voir qu'il n'en est rien et que Breton est loin de condamner tous les romans. Il serait donc peut-être plus plausible d'y voir une critique du roman réaliste. Il est vrai que Breton aimait quelques romans naturalistes, ou même tout à fait réalistes comme le *Jude l'Obscur* de Thomas Hardy³, mais ce n'est pas dans le *Manifeste* qu'il révèle ces préférences. Le manifeste paraît effectivement diriger sa critique contre une certaine « attitude réaliste » représentée curieusement par les deux noms disparates de saint Thomas et d'Anatole France, une attitude que Breton tient d'ailleurs responsable de l'abondance des romans. Il fallait pourtant voir de plus près ce que Breton trouvait si inacceptable dans cette attitude réaliste. Ce n'est pas seulement le « style d'information pure et simple » ou les descriptions qu'il reproche aux romans⁴. Ses objections les plus sérieuses paraissent avoir trait à la psychologie, sujet sur lequel il dit « n'avoir garde de plaisanter ». Breton reproche aux romanciers d'inventer et de mettre en scène des personnages dont les actions et les réactions sont « admirablement prévues » par les calculs de l'auteur, alors qu'en fait les romans les plus intéressants sont ceux où les personnages échappent à l'auteur et commencent à vivre de leur propre vie⁵. Donc ce que Breton critique dans les romans est l'absence de l'altérité réelle. Dans l'« Introduction sur le peu de réalité », Breton dit la même chose en écrivant que la spéculation littéraire est illicite « dès quelle dresse en face l'auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces ». Malgré la foi que Breton avait dans les pouvoirs de l'imagination, il observe qu'il y a quand même une limite et c'est l'autrui : « [l']imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même »⁶. Il est donc tout à fait inutile de prétendre *imaginer* des personnages autres que soi-même.

1 Cet article s'inscrit dans le projet no. 49182 de l'Académie de Finlande.

2 André Breton, *Oeuvres complètes I-III* (désignées désormais par OC), Paris, NRF/Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, 1992, 1999, tome I, pp. 313-316.

3 Sur Breton et le naturalisme, voir Dominique Combe « L'œil existe à l'état sauvage », *Mélysine*, no. XXI, Réalisme-Surréalisme, Études réunies par Henri Béhar, Paris, L'Age d'Homme, 2001, pp. 9-24. L'opinion de Breton sur *Jude l'Obscur*, « Le beau livre de Thomas Hardy », s'est exprimée dans *Arcane 17* (OC III, p. 48).

4 Pourtant dans *Les vases communicants* il dit qu'il aime les descriptions naturalistes (OC II, p. 178).

5 Donc Breton écrit à propos des héros de Stendhal : « Où nous les retrouvons vraiment, c'est là où Stendhal les a perdus » (OC I, p. 316).

6 OC II, p. 266.

L A RENCONTRE ET LE RÉEL

Comment donc écrire un récit qui soit vraiment ouvert à l'altérité ? Or, s'il est impossible d'imaginer un personnage autre que soi-même, il est toujours possible d'en *rencontrer* un. Mais avec la rencontre on entre dans l'imprévisible : il n'est plus question de tout prévoir et de tout contrôler comme dans le monde imaginaire romanesque. Une rencontre réelle risque bien de déstabiliser le sujet en le laissant pénétrer par l'altérité et en mettant en jeu son unité et ses limites. Elle oblige à remettre en question l'identité du sujet et à reformuler la question « qui suis-je ? » sous une forme qui la fait dépendre de l'autrui, de sorte que tout reviendrait enfin à savoir « qui je hante ? ». On reconnaît déjà peut-être le livre qui raconte l'histoire d'une telle rencontre, c'est *Nadja*. Dans ce livre tout paraît échapper au contrôle et aux calculs de l'auteur, mais au lieu de prendre cela *uniquement* au tragique, pour un signe de l'hostilité du monde qui déjoue toujours les projets du sujet, Breton y voit aussi d'«invraisemblables complications»⁷.

Mais ce n'est pas seulement l'autrui qui menace la consistance et l'unité du sujet mais aussi la réalité, sous la forme des hasards, des « faits-glissades » ou « faits-précipices », qui le convainquent de son illusion toutes les fois qu'il se croit seul à la barre⁸. Dans *Nadja*, Breton raconte des événements qui, en se situant hors du plan organique de sa vie, en brisent la continuité apparente. Breton reste bien sûr maître de son langage, de sa façon de décrire les événements, de ce qu'il dit et de ce qu'il tait. On peut même mettre en question la fidélité de son récit, mais c'est exactement le fait qu'une telle question puisse se poser qui distingue un livre comme *Nadja* d'un roman, où les événements décrits ne débordent pas du livre et où l'auteur peut décider si le personnage arrive ou n'arrive pas dans un café, ce qu'il dit et même ce qu'il pense, sans avoir à se soucier que quelqu'un puisse lui donner tort.

Donc il s'agit d'un récit qui fait référence à une réalité qui ne se réduit pas à celle, fictive, créée par le texte lui-même. Le roman réaliste a bien sûr lui aussi une relation référentielle à la réalité, mais cette relation passe par l'imitation de la réalité : au lieu d'une *correspondance*, il s'agit d'une *ressemblance* de la réalité fictive avec la réalité dite objective. Dans la fiction réaliste, il s'agit de faire vraisemblable, d'écrire de la sorte que les événements et les actions des protagonistes passent dans un ordre qui correspond à nos attentes habituelles et logiques – au moins dans la mesure où il est nécessaire pour créer l'illusion qu'ils auraient pu avoir lieu ainsi réellement. Si l'on ne reproche pas à un romancier que les faits et les événements qu'il décrit n'ont jamais eu lieu dans la réalité ou se sont passés autrement, on peut lui faire d'autres types de reproches : que la ville où l'action se passe ne rassemble pas à la ville où l'action est censée se passer ou que les personnages agissent d'une façon psychologiquement peu crédible. On peut lui reprocher donc tout ce qui détruit l'illusion de la réalité dans un récit dont le lecteur sait pourtant qu'il s'agit d'une fiction. Par exemple, l'utilisation abusive des coïncidences bizarres ou des événements invraisemblables, qu'on reproche parfois aux romanciers ou aux auteurs dramatiques, détruit effectivement cette illusion. Même dans les récits de science-fiction ou dans la littérature fantastique, on essaye de faire rentrer l'invraisemblable dans l'ordre habituel en invoquant une explication scientifique, pseudo-scientifique ou occultiste.

⁷ OC I, p. 652.

⁸ Id.

Nadja trouve son point de contact avec la réalité d'une autre manière. Comme l'observe bien Denis Hollier en reprenant la terminologie de Peirce, dans le cas de *Nadja* la référence à la réalité n'est pas iconique, basée sur la ressemblance, mais indicielle. Selon Peirce, un signe iconique « renvoie à la chose qu'il dénote en vertu de caractères qu'il possède indifféremment, qu'un objet de ce type existe quelque part ou non » au lieu qu'un index entretient avec ce qu'il désigne une relation réelle, de cause à effet⁹. Donc *Nadja* est l'indice du Nadja. Dans *Nadja* Breton ne se propose pas de produire l'illusion de la réalité, parce que c'est la réalité elle-même qu'il décrit. Il paraît même faire le contraire de ce que fait un romancier : il préfère les faits et les coïncidences invraisemblables aux événements ordinaires, aux « moments nuls » de sa vie dont il refuse de faire état¹⁰. Et d'une façon exceptionnelle, il ne fait aucune tentative pour expliquer les faits parfois invraisemblables, donc pour les faire rentrer dans le cadre du connu : il se borne à les *convenir*¹¹. Mais il ne fait pas non plus de tentative pour les faire rentrer définitivement dans l'inconnu : il ne les prend pas pour des signes d'une autre réalité transcendante. Il écrit ailleurs qu'il s'incline à une « philosophie de l'immanence, d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure »¹².

Il s'agit donc de souligner la discontinuité du réel, les écarts par rapport à ce qui est prévisible, dans l'ordre des choses. Maurice Blanchot observe dans son analyse de *Nadja* que « la rencontre qui a nécessairement lieu dans la continuité du monde est précisément ainsi donnée qu'elle rompt cette continuité et s'affirme comme interruption, intervalle, arrêt ou ouverture ». Selon Blanchot, le surréel est constitué justement par l'aléa, le désarrangement ou le non-coïncidant¹³. De la même manière, dans son ouvrage *La poésie moderne et le sacré*, Jules Monnerot fait référence, à propos du surréalisme, à la catégorie de l'« insolite » comme une des conditions qui président à la naissance du sacré, en observant que l'insolite « se trouve au niveau du choc affectif, rupture avec le prévu, dénivellation brusque, changement de plan abolissant d'abord d'un coup les mécanismes de l'habitude »¹⁴. Cette caractérisation constitue sans doute une description exacte de l'expérience surréaliste. Et, comme l'usage surréaliste du langage, l'insolite suppose le normal qu'il contredit, la règle qu'il viole. Donc, il s'agit, comme l'observe Monnerot, d'une privation, d'une absence plutôt que d'une présence¹⁵.

Il y a au moins deux raisons de penser qu'il s'agit plutôt d'une absence que d'une présence. Premièrement, d'une certaine manière, c'est la continuité qui nous sert de critère de la réalité des choses, même chez Breton dans le *Manifeste*, quand il compare l'état de veille et le rêve en soutenant qu'il se peut que celui-ci soit plus continu qu'il n'en a l'apparence et celui-là pas toujours si continu qu'il paraît¹⁶. Donc, l'absence de continuité constituerait un signe d'absence de réalité. Deuxièmement, comme l'observe Monnerot, c'est dans la manière de se comporter par rapport à cette absence que se situe la différence entre les « primitifs modernes », c'est-à-dire les

9 Denis Hollier, « Précipités surréalistes (à l'ombre du préfixe *sur*) », in *L'ère le regard : André Breton & la peinture*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, coll. Pleine Marge, no. 2, Lachenal & Ritter, 1993, pp. 29-57.

10 OC I, p. 315.

11 OC II, 695.

12 Breton (1928), *Le surréalisme et la peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 74.

13 Maurice Blanchot, « Le demain joueur », *La nouvelle revue française*, 15^e année, no 172 (1^{er} avril 1967), pp. 863-888.

14 Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1945/49, pp. 123-124.

15 Ibid., p. 125.

16 OC I, pp. 317-319.

surréalistes, et leurs collègues étudiés par les ethnologues : l'homme primitif tend à expliquer l'insolite par la manifestation, par la présence des entités surnaturelles¹⁷. Or, autant les surréalistes sont des matérialistes qui nient toute réalité surnaturelle ou spirituelle, tout au-delà transcendant, il semble que les surréalistes seraient obligés de prendre les brèches ou les déchirures dans la réalité quotidienne, non pour des signes d'une autre réalité, mais pour des signes de non-sens ou d'absence de réalité. Derrière les « ouvertures » dont parle Blanchot, on trouverait le néant. Mais ne s'agit-il pas d'une fausse alternative que d'être obligé de choisir entre un monde de sens commun, logique, quotidien et réel, et l'absence de réalité ? Fallait-il donc prendre nécessairement l'irruption du discontinu dans la vie pour une irruption du vide, du non-sens ou du néant ? Ou fallait-il plutôt la prendre pour un signe de l'*excès* de réalité, donc de surréalité, par rapport au « peu de réalité » quotidienne ? L'interruption dans le cours régulier des événements routiniers ne montre-t-il pas justement que le monde ne se réduit pas au connu et au prévisible, donc à ce que les moyens du réalisme traditionnel peuvent en montrer ? Si cela est le cas, on se demande si ce qui résiste ainsi à la représentation est une réalité mystique irrépressible ou s'il s'agit seulement des limites du réalisme traditionnel. Peut-être y-a-t-il d'autres moyens d'approcher cet excès.

ÉCRITURE ET RÉALITÉ

Le premier moyen que choisit le surréalisme pour révéler cet excès de réalité était la poésie, qui, en détruisant systématiquement les références prosaïques du langage¹⁸, en déréalisant le monde quotidien, crée en même temps des nouveaux objets poétiques¹⁹. Mais le statut ontologique de ce monde créé par la poésie est ambigu : malgré les protestations de Roger Caillois pour qui l'« opposition du poétique et du réel est devenue difficilement défendable »²⁰ ou de Breton qui insiste sur l'*objectivité* des révélations poétiques²¹, on pourrait toujours présumer qu'il s'agit de décrire un monde imaginaire, ou de détruire purement et simplement toute référence à une réalité quelconque²². Mais Caillois souligne dans *Le surréalisme au*

17 Monnerot, *op. cit.*, pp. 121-122.

18 Voir Timo Kaitaro, « Les images invisibles du surréalisme », *Mélines*, no. XXIV, Paris, L'Age d'Homme, 2004, pp. 305-313.

19 Dans le « Merveilleux contre le mystère », Breton observe que la culture systématique des possibilités du langage « soustrait à l'usure et la décoloration qui résultent de sa fonction d'échange élémentaire » mène à la *recréation* du monde (OC III, p. 657). De même, le théoricien principal du surréalisme belge Paul Nougé pense que l'activité poétique, autant que l'activité scientifique d'ailleurs, est un moyen d'inventer des objets nouveaux. (Paul Nougé (1930), *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 87). Or, on peut en fait, comme l'a fait Joseph Fahey en ayant recours à la phénoménologie husserlienne, montrer comment la poésie surréaliste constitue des objets nouveaux, qui en tant qu'objets « en crise de constitution » se distinguent des objets déjà *faits* de la prose réaliste. Voir Joseph Fahey, « L'objet du poème : La constitution de l'objet dans *Clair de terre* », *Mélines*, no. XXI, Paris, L'Age d'Homme, 2001, pp. 113-123.

20 Roger Caillois (1933), « Spécification de la poésie » *Le Surréalisme au service de la révolution*, no. 5, pp. 30-31. Collection complète rééditée par Jean-Michel Place, Paris, 1976.

21 Breton écrit, à propos des éléments de l'écriture automatique dans *Les champs magnétiques* qui se recommandent par leur *absurdité immédiate*, que cette absurdité cède la place à un examen plus approfondi à « tout ce qu'il y d'admissible, de légitime dans le monde : la divulgation d'un certain nombre de propriétés et de faits non moins objectifs, en somme, que les autres » (OC I, p. 327).

22 De la résistance du langage surréaliste aux références univoques, de ce « flottement des références », auquel renvoie Jacques Rattray dans son analyse de la poésie surréaliste de José Maria Hinojosa, on aura facilement la tentation (à laquelle nous résistons ici) de conclure que ce qui reste entre les mains du lecteur est en fin de compte le « livre ouvert dans lequel nous lisons le poème ».

service de la révolution en 1933 que, si le surréalisme travaille à déconsidérer la réalité ou « à mettre en doute avec preuves à l'appui toute solidité objective », il essaye en même temps « d'accréditer tout ce que le pragmatisme industriel et rationnel avait tenté de retrancher à la réalité »²³. Selon Caillois la poésie nous met en contact avec le « résidu irrationnel » des objets, un résidu que la science et l'utilisation technologique du monde sont obligées de laisser de côté. Donc il faudrait démontrer qu'un tel résidu existe dans la réalité quotidienne et non seulement dans l'imaginaire des poètes. Or, c'est exactement cela que propose *Nadja* : il s'agit de montrer que cette réalité poétique qu'on trouve dans la poésie surréaliste est contenue dans la réalité quotidienne. Cette tâche requiert une autre stratégie et un autre langage que celui de la poésie. Au lieu d'avoir recours aux descriptions poétiques qui sont toujours suspectes de manquer d'objectivité, il fallait avoir recours à un discours qui est, ou que l'on tient pour exact et objectif. Donc dans la préface écrite en 1962 pour *Nadja*, Breton écrit qu'il a pris comme modèle le style prosaïque de l'observation médicale²⁴.

Mais malgré la différence entre le langage prosaïque que Breton utilise dans son récit et l'écriture proprement surréaliste, *Nadja* continue les expériences de l'écriture automatique et les questionnements que celle-ci provoque en les transposant à un autre niveau. Bien que *Nadja* ne soit aucunement un texte surréaliste, il y a une analogie entre les événements que décrit le récit de Breton et l'écriture automatique. Dans *Nadja*, Breton évoque la différence entre les « faits-glissades » et les « faits-précipices » dont il fait état dans son livre et les autres faits, dont il se flatte de discerner les tenants et de présumer les aboutissants, et il compare cette différence à celle qui se trouve entre une phrase ou un texte « automatique » et l'affirmation ou l'ensemble d'affirmations d'un texte dont les termes ont été mûrement réfléchis et pesés. Il observe que la responsabilité de l'auteur se trouve engagée dans le premier cas, mais, en revanche, il est « infiniment plus surpris, plus fasciné » par ce qui se passe dans le deuxième cas. Et, d'une manière inattendue, le sujet se trouve plus libre dans celui-ci²⁵. Donc, Breton cherche la vraie liberté non du côté d'un sujet autonome, celui qui prend des décisions rationnelles et réfléchies, mais plutôt du côté d'un sujet hétéronome qui se laisse envahir par le langage ou par les événements au lieu de les contrôler ou de les assujettir à ses calculs.

Il faut pourtant se garder de conclure de la comparaison de Breton qu'il s'agit simplement d'assimiler le réel à un texte dont il faudrait pénétrer les sens. Il se peut bien, comme Breton le dit, que la vie demande d'être déchiffrée comme un « cryptogramme »²⁶, mais il faut aussi tenir compte du fait qu'en même temps qu'il souligne la nature « textuelle » de la réalité, le surréalisme insiste sur le fait que le langage, au lieu d'être un moyen transparent d'expression, est une réalité autonome dont les pouvoirs de signifier et de créer des réalités, y compris nous-mêmes, dépassent de loin les nôtres. On peut dire de l'emploi surréaliste du langage ce que Breton écrit à propos des « manifestations objectives de [son] existence » : qu'il « n'est que ce qui passe, dans ces limites de cette vie d'une activité dont le champ [lui] est tout à fait inconnu »²⁷. Donc l'écrivain surréaliste est dans la même position par rapport

Voir Jacqueline Rattray, « The Metamorphosis of Vision in the Surrealist Text: José Maria Hinojosa's "Granadas de fuego" », in Michael Syrotinski & Ian Maclachlan, *Sensual Reading: New Approaches to Reading and Its Relation to the Senses*, Lewisburg, Bucknell University Press / London, Associated University Press, 2001, pp. 166-176.

23 Caillois, *art. cit.*

24 OC I, p. 645.

25 OC I, p. 652.

26 OC I, p. 716.

27 OC I, p. 647.

au langage que le « témoin hagard » des « faits-glissades » et des « faits-précipices » par rapport à ces événements : ce n'est pas lui qui est responsable de leur réalité et de leur sens. Donc si la réalité ressemble à un texte qu'il faut interpréter, elle est comme un texte surréaliste où ce n'est pas l'intention préconçue du sujet écrivain qui est à l'origine de son sens. On ne découvre pas le sens des événements ou des textes surréalistes en interrogeant le sujet mais plutôt le contraire : on découvre celui-ci en interrogeant ceux-là. La naissance du sens n'est pas à chercher du côté l'activité du sujet, mais dans l'épaisseur matérielle du langage et dans sa capacité de signifier avec ou sans nos intentions. Donc, de la même manière, en réponse à la question posée au début du *Nadja*, Breton n'attend pas qu'il puisse trouver une « figure achevée de sa pensée » qui serait antérieure et à l'origine – comme le seraient les intentions par rapport aux expressions réfléchies – des événements de sa vie qui lui révèlent la réponse²⁸. Et malgré le fait qu'il trouve sa responsabilité dans ces événements moindre que dans les autres, il y trouve la même liberté que dans l'écriture automatique : une liberté où il ne s'agit plus de contrôler et de calculer mais de laisser les significations proliférer et de créer ainsi de nouvelles façons de sentir et de voir.

Donc, on peut conclure que pour montrer que la liberté trouvée dans l'écriture surréaliste est disponible aussi dans la réalité, que l'on peut vraiment « pratiquer la poésie » comme Breton incite à le faire dans le premier *Manifeste*²⁹, il fallait écrire un récit qui soit, comme le dit bien Denis Hollier, plus réaliste que le roman³⁰. Un texte qui montre l'altérité du réel, la part, maudite ou bénie, qui n'est pas assujettie aux projets, prévisions et calculs du sujet pensant, mais qui leur échappe. Un monde donc qui ne se réduit pas à ce que nous pouvons en représenter et imaginer selon les catégories établies de la raison ou selon nos moyens et nos codes de représentation habituels, ceux du réalisme traditionnel inclus. Et qui de ce fait n'est pas moins réel mais plus réel, parce qu'il ne se réduit pas à nos représentations, et qui, comme le dit Maurice Merleau-Ponty, nous promet toujours « autre chose à voir »³¹.

Timo KAITARO
Académie de Finlande

28 OC I, pp. 647-648.

29 OC I, p. 322.

30 Hollier, *art. cit.*

31 Maurice Merleau-Ponty (1945), *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1976, p. 384.

L'INSOUTENABLE CONTRADICTION DU POÈTE ENTRE REVENDICATION MIMÉTIQUE ET RECONSTRUCTION MYTHIQUE: L'ORPHÉE DE JEAN COCTEAU

Engendré par effet de re-création et de réécriture, le mythe d'Orphée se perpétue depuis l'Antiquité dans son acception mythologique de système en re-élaboration permanente et traverse le XXe siècle fort d'innombrables métamorphoses témoignant de l'extrême faculté d'adaptation du récit mythique. *L'Orphée* de Jean Cocteau, œuvre théâtrale remontant à 1927¹, constitue l'un des modèles les plus audacieux de modernisation de ce sujet mythique dans l'entre-deux guerres, puisqu'il s'agit d'un des premiers et des plus frappants exemples de renversement et de mise en crise des lectures traditionnelles des structures du récit mythique. Cette œuvre nous paraît représenter une étape obligatoire pour toute réflexion sur le processus de re-présentation du mythe d'Orphée au cours du XXe siècle, puisqu'elle se propose en tant que modèle de parcours narratif nouveau par rapport à une tradition écrite ancrée dans les structures ancestrales du mythe.

Relevant d'un côté d'une exigence de revendication mimétique et de l'autre d'une nécessité de reconstruction mythique, la figure d'Orphée telle qu'elle se dégage de la plume de Cocteau nous semble en outre intéressante par rapport aux formes du réalisme du XXe siècle et à ses ambiguïtés sur lesquelles nous sommes invités à réfléchir. Elle émerge en effet grâce à un processus de réécriture du mythe puisant aux sources d'un soi-disant réalisme féerique et illusionniste, définition que Cocteau lui-même nous suggère en commentant son propre réalisme de la façon suivante : « Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir »². Orphée ne pourra ainsi reconquérir son pouvoir incantatoire que par le biais de sa propre vie, de sa propre régénération et de sa propre redécouverte dans le réel, et c'est en partant du mélange savant de registres différents puisant aux sources de l'illusion, qu'elle soit réaliste ou mythique, que nous allons aborder les spécificités de la reconstruction de cette nouvelle expérience d'Orphée dans les années de l'entre-deux guerres.

Figure-clé d'un parcours esthétique transgénérique, Orphée est le modèle et le guide qui accompagne le poète dans son parcours protéiforme à travers les arts, dès ses débuts poétiques du *Cap de Bonne Espérance* (1924), jusqu'à ses expériences cinématographiques qui font du poète thrace le protagoniste de la célèbre trilogie

1 Jean Cocteau, *Orphée*. Tragédie en un acte et un intervalle, Paris, Stock, 1927. (Première représentation : Théâtre des arts, 15 juin 1925)

2 Jean Cocteau, *Essais de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932, p. 56.

filmique réalisée entre les années '30 et '60³. Ses portraits multiformes sont d'ailleurs bien esquissés dans les nombreux dessins que Cocteau lui a consacrés à partir des années '50, dans lesquels le poète-peintre rassemble les éléments éparpillés du mythe qu'il avait combinés de façon variée dans ses oeuvres pour les reconstruire sous forme graphique et y retrouver l'essence héroïque archétypique⁴.

Un mouvement à rebours par rapport à la structure narrative du mythe semble caractériser l'évocation d'Orphée dans la pièce de Cocteau: dès sa première apparition sur la scène, le poète est présenté comme métaphoriquement démembré, décomposé, privé des qualités génératives et séduisantes que la légende lui a attribuées dès l'antiquité. Orphée est en fait un poète qui ne sait pas faire de la poésie ; tombé dans un désespoir sans issue, il cherche tous les moyens qui lui permettent de retrouver son double mythique caché. Sur ces présupposés, la réécriture coctélienne du mythe se réalisera par un processus de renarrativisation qui fera de l'épilogue du mythe l'exorde d'un récit revisité 'à la moviola', adapté d'abord au théâtre, par la suite au cinéma et dans les deux cas tout épris de réalité et de merveilleux à la fois.

En partant donc du mytheme du démembrement et par le biais de la progressive reconstruction des fragments orphiques éparpillés tout au long de la pièce, Cocteau reconstitue les étapes du récit mythique suivant un schéma dichotomique de respect des principales unités structurales - bien que sémantiquement brouillées - et de bouleversement des valeurs qui, au cours des siècles, ont garanti la survivance et la continuité du mythe.

Sur l'axe paradigmatique des événements, la réécriture du mythe prévoit la reprise de quelques-unes des unités constitutives de la vie du poète - son être poète, la perte de sa femme et la mort - toutefois grossièrement déformées; tout élément diégétique consentant à reconstruire ses origines - sa naissance, son éducation, son mariage - est absent, ce qui place l'existence du nouvel Orphée dans un contexte tout à fait inédit, sur lequel se greffent les séquences narratives archétypiques de la descente aux Enfers et de la mort. La sensation de fragilité par rapport au monde qui se dégage du personnage donne à Orphée dès le début de la pièce une faiblesse et une vulnérabilité empêchant apparemment tout type de rachat: sa force ne pourra pas naître des vérités mythiques codifiées par la tradition ancienne, ni d'un code génétique mythique universellement acquis; sa puissance se révélera dans son rapport au réel, de son adhésion complète jusqu'au détachement total du final de la pièce. En même temps, plus la distance par rapport au mythe s'accroîtra, plus le rapprochement avec le réel fera d'Orphée le prolongement moderne de cette 'charogne du mythe' dans laquelle Baudelaire avait reconnu la mort de tous les organes vitaux du matériel mythique⁵.

Cependant, toute mort est une renaissance. Nous nous trouvons face à ce que Gilbert Durand appelle "les deux faces du mythe"⁶, à savoir la nécessité de faire coexister pérennité et dérivation du mythe, la pérennité étant alors acquise par la revalorisation (dans notre cas par la modernisation) des contenus. "Le temps des

3 Nous nous référons à *Le Sang d'un poète* (1932), *Orphée* (1950), et *Le Testament d'Orphée* (1960).

4 Cf. *Images d'Orphée*, par Pierre Caizergues, Turin, Centre Culturel français de Turin, 1990.

5 A propos de Baudelaire en tant que point de référence de la modernité, Cocteau a écrit : « La poésie est exactitude. Depuis Baudelaire, le public a, peu à peu, compris que la poésie était un des moyens les plus insolents de dire la vérité », dans Jean Cocteau, *Portraits-souvenirs*, Paris, Grasset, 1935, p. 14.

6 Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 87.

hommes - a écrit Cocteau dans *La Machine infernale* - est de l'éternité pliée⁷: de ce point de vue, l'histoire d'Orphée se développant dans le quotidien, dans le temps et dans l'espace d'un homme et non d'un dieu, finira par se révéler la répétition et le calque extratemporel du modèle antique d'où elle tire son origine, étant donné qu'avec le quotidien, le temps et l'espace humain Cocteau alternera des séquences puisant aux sources du merveilleux et du substrat mythique. Le recours à certaines modalités empruntées au réalisme sera alors pour Cocteau le moyen de réduire le mythe à son appauvrissement total, en fonction de son retour.

L'Orphée débute dans une villa bourgeoise, habitée par le poète et sa femme Eurydice. L'ambiance est familiale, conventionnelle et insolite à la fois; le décor n'épargne pas le moindre objet, ni les nombreux bibelots que l'on pourrait dire dignes d'une représentation naturaliste comme il se doit - les carafes, les verres, les fruits, les chaises, les tables recouvertes d'une nappe, les tables à écrire etc. -, ni les nombreux accessoires nécessaires à un spectacle de prestidigitation - des masques, des gants, des valises d'où l'on sortira des bobines, du fil blanc, etc. - : cela, dit le poète, « est un décor utile où le moindre détail joue son rôle comme les appareils d'un numéro d'acrobates »⁸, nous reviendrons sur ce point.

Les époux paraissent sur la scène en simples habits de campagne, renversant le modèle exemplaire du couple amoureux par leurs disputes ininterrompues: leurs litiges, leurs discussions continues sur des arguments futiles ou prosaïques rythment obsessionnellement leurs dialogues. Leurs figures, ainsi standardisées et stylisées, nous révèlent que nous sommes en présence d'un poète à la recherche de l'inspiration perdue⁹ et d'une femme colérique, qui fait le ménage en même temps que ses reproches et ses caresses à un mari qui ne l'a pas encore perdue mais qui l'a déjà abandonnée à sa solitude pour se replier complètement sur lui-même.

Ainsi commence la pièce, avec un goût manifeste et provocateur pour la vérité d'une situation thématique bien ancrée dans l'actualité du présent : les caractéristiques du décor, les registres linguistiques utilisés, sur lesquels nous reviendrons, les costumes, les trouvailles du contenu (le concours de poésie et ses modalités d'exploitation, l'atmosphère de roman policier qui se crée autour de la disparition d'Eurydice, etc.), les éléments spatiaux et temporels donnent à voir un souci très marqué de vraisemblance par rapport au temps historique; et du reste, comme l'a dit Pierre Caizergues, avec *Orphée* Cocteau « s'installe ici et aujourd'hui, dans le temps présent, dans son actualité ; et c'est par ce coup de force qu'il accède à l'originalité »¹⁰.

« A quoi bon raconter une histoire qui ne porte pas en elle le poids inimitable du vrai ? », écrit Cocteau dans ses *Portraits-Souvenirs*¹¹. Et pour bien installer Orphée et Eurydice dans l'actualité, il nous semble également qu'il recourt, parmi les modalités traditionnellement exploitées par le réalisme classique, à celles qui donnent le mieux au spectateur la sensation d'adhésion au réel. Parmi les exemples les plus évidents, signalons la tendance à privilégier le côté matériel et grossier d'un décor et d'un

7 *La Machine infernale*, in Jean Cocteau, *Théâtre complet*, éd. publiée sous la direction de M. Décaudin, avec la collaboration de P. Caizergues, P. Chanel, G. Lieber, F. Ramirez, Ch. Rolot et J. Touzot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 510.

8 *Orphée*, in Jean Cocteau, *Théâtre complet*, cit., p. 387.

9 La réplique d'Eurydice que voici est la seule qui permette de connaître le passé du poète : « Orphée, mon poète... Regarde comme tu es nerveux depuis ton cheval. Avant tu riais, tu m'embrassais, tu me berçais ; tu avais une situation superbe. Tu étais chargé de gloire, de fortune. Tu écrivais des poèmes qu'on s'arrachait et que toute la Thrace récitait par cœur. Tu glorifiais le soleil. Tu étais son prêtre et un chef. », *ibid.*, p. 391.

10 *Ibid.*, p. 1664.

11 Jean Cocteau, *Portraits-Souvenirs*, cit., p. 14.

ménage familiaux et, par conséquent, l'attention portée à la construction de deux personnages ordinaires et médiocres, s'interrogeant pour savoir si l'un aime l'autre sur un ton rappelant de loin le lyrisme usé d'un Paul Géraudy¹² et dans un style qu'on n'hésiterait pas à définir bas... Le portrait du couple standard bien embourgeoisé est complété par les tirades centrées sur le caractère jaloux des deux époux. Autrefois poète renommé, Orphée compte maintenant les coups de sabot d'un cheval rencontré dans la rue qu'il a accueilli chez lui, dans l'espoir que celui-ci lui insuffle la veine poétique perdue ; Eurydice craint la présence du cheval, « Tu aimes le Cheval. Je passe en second »¹³, dit-elle au poète. La jalousie est réciproque : « Tu casses chaque jour un carreau pour que le vitrier monte »¹⁴, réplique Orphée face à l'autre présence suspecte dans leur foyer, le vitrier/ange Heurtebise.

Si l'on ajoute à ces variantes du mythe (nous éloignant de plus en plus de la solennité qui l'a rendu éternel) les spécificités d'une écriture qui repose sur une action psychologique parfaitement encadrée dans la description d'un milieu banal, nous pouvons remarquer dans la pièce non seulement le recours à quelques-unes des solutions les plus conventionnelles du réalisme, mais aussi voir dans ce recours un moyen adéquat pour priver la figure d'Orphée du sublime que par antonomase elle incarne : la transformation des espaces et des lieux mythiques en espaces et lieux réels, la déformation d'Orphée et d'Eurydice en névrosés, assimilés à un couple bien bourgeois cherchant à sortir de l'immobilisme conjugal, concourent à la création d'un univers anti-mythique parfait.

C'est ainsi que se développe l'histoire d'un Orphée tout à fait moderne : une fois perdus tous ses points de repères, Orphée repart du degré zéro de son existence et vit une nouvelle dimension contextuelle et psychologique. C'est le désir d'être reconnu et accepté par la société et par la communauté des poètes qui pousse Orphée à négliger Eurydice et à se retrancher dans son égoïsme, au point de ne pas se rendre compte d'avoir perdu sa femme. En outre, aussi bien Orphée qu'Eurydice semblent s'intégrer profondément dans la platitude du contexte bourgeois dans lequel ils vivent ; leur univers psychologique fondé sur la naïveté des sentiments, l'ingénuité des comportements et la superficialité d'esprit en reflète nettement les caractéristiques. Le langage, conforme au milieu des personnages, traduit par son registre familier la vérité de dialogues reproduisant des tranches de vie conjugales et des flux de conscience qui n'ont rien de mystérieux, se résolvant dans des considérations sur la vie quotidienne du couple.

Grâce à cette forte exigence de revendication mimétique, que nous retrouvons dans l'attachement d'Orphée au réel et au quotidien, le poète entreprend son parcours parallèle à la recherche de sa propre reconstruction mythique. Cocteau insiste sur des faits ordinaires qui font progresser l'action dramatique, en annonçant par des détails apparemment futiles - la jalousie et la crise conjugale, l'arrogance du poète¹⁵ par exemple - non seulement la catastrophe de la mort d'Eurydice, mais aussi l'intervention des forces magiques, véritable *deus ex machina* qui permettra à Orphée de renouer ses liens avec le passé.

Ces quelques suggestions de lecture nous permettent de risquer l'hypothèse d'un double recours coctelien aux modalités réalistes. D'un côté, l'écrivain semble se servir

12 Nous nous référons surtout à la première scène : Eurydice « Nous étions si calmes », Orphée « Trop calmes », Eurydice « Tu m'aimais », Orphée « Je t'aime »..., *ibid.*, p. 392-393.

13 Scène première, *ibid.*, p. 393.

14 Scène première, *ibid.*, p. 194.

15 Voir la scène neuvième où Orphée regardera dans les yeux Eurydice en la renvoyant dans le royaume de l'au-delà, *ibid.*, p.408-415.

du réalisme sans briser la règle classique selon laquelle le quotidien trouve sa place littéraire uniquement dans un cadre comique ou grotesque: l'histoire d'Orphée qu'il propose au public, sémantiquement banalisée, parodiée par la peinture de portraits fades et anti-mythiques, ridiculisée par l'emploi d'un langage familier et enrichie de vulgarismes, aplatie par la médiocrité du contexte, se situe dans le sillon de ces réécritures banalisant et normalisant leurs hypotextes¹⁶, telles qu'*Antigone*¹⁷ ou *La Machine infernale*¹⁸, par exemple. Cet usage demeure pourtant instrumental : si, comme nous l'avons remarqué, le vrai réalisme selon Cocteau consiste à « montrer les choses surprenantes que l'habitude cache », tout emprunt de matrice réaliste devient alors paradoxalement le présupposé pour combattre et abattre tous les types de réalisme et de vérité aveuglants.

Cocteau n'aime pas les miroirs qui ne reflètent pas¹⁹ ; ce n'est pas la peinture du vrai au sens réaliste ou naturaliste du terme qui l'intéresse, mais plutôt le dépassement de ce qu'il identifie dans cette forme d'habitude au penchant visible des choses. En revanche, ce n'est pas non plus le goût surréaliste pour le discontinu et l'activité occulte qui le pousse à user du vrai pour s'en débarrasser, le sur-passer ou simplement s'en moquer. Son rapprochement avec le réel fait partie d'une réalité féerique²⁰ qui n'est pas exempte de jeux illusionnistes. C'est le quotidien qui accueille le vitrier Heurtebise suspendu en l'air²¹, qui reçoit la femme-mort avec ses deux aides Raphaël et Azraël²², le soi-disant Cheval-poète²³, qui permet finalement la descente dans l'au-delà. C'est encore une fois une pièce située dans un espace et un temps réels qui est à l'origine de toute une stratégie démolissant les catégories traditionnelles de l'espace et du temps : le premier se situant à moitié en deçà du miroir magique, à savoir dans la maison d'Orphée, à moitié au delà de ce même miroir, c'est-à-dire dans le royaume de l'au-delà ; le second s'écoulant et s'arrêtant jusqu'à la parfaite coïncidence de la scène huitième et huitième bis, point de convergence de l'espace et du temps du visible et de l'invisible. Ce mélange de réalité et d'illusion, de visible et d'invisible se réalise d'une façon tout à fait naturelle et spontanée, dénonçant ainsi l'ambiguïté et l'ambivalence foncière de la réalité. David Guillentop a écrit à propos de la capacité de Cocteau à conjuguer le visible et l'invisible : « [...] il importe toujours davantage de recourir aux éléments du monde matériel parce qu'en renvoyant autant à l'existence quotidienne qu'à une existence autre, ils sont seuls en mesure de désigner une réalité en évolution permanente, à découvrir et à construire »²⁴.

Ainsi, nous sommes tentée d'affirmer que pour Cocteau l'enjeu du réel conçu comme évolution permanente d'un quotidien se mêlant à l'insolite, devient une forme de simulation ou plutôt de répétition du mythe aussi bien dans son acception de récit qui comprend une part de fabuleux intégré à la réalité, que dans son sens de système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes²⁵. Le mythe est « le

16 Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

17 Paris, Gallimard, 1928.

18 Paris, Grasset, 1934.

19 « Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images » J. Cocteau, *Essais de critique indirecte*, cit., p. 260.

20 Jean Cocteau – André Fraigneau, *Entretiens*, Paris, Ed. du Rocher, 1988, p. 155.

21 *Orphée*, in Jean Cocteau, *Théâtre complet*, cit., scène quatrième, p. 397.

22 Scène sixième, *ibid.*, p. 400-404.

23 Voir de la scène première à la quatrième, *ibid.*, p. 389-397.

24 David Guillentop, *Du théâtre de la poésie à la poésie de théâtre*, dans *Cocteau et le théâtre*, Montpellier, Centre d'Etude du XXe siècle, Université Paul Valéry, 2000, p. 56.

25 Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 64.

rien qui est tout »²⁶, illusion et réalité plus vraie que le vrai²⁷, de la même façon que le réel, pour Cocteau, présuppose la coexistence de forces surnaturelles et de ressources naturelles. Tout détail dans la pièce joue son rôle comme les appareils d'un numéro d'acrobates : « nous jouons très haut et sans filet de secours »²⁸, dit Orphée dans le prologue. Dans la pièce, le féérique et le réel sont mis sur le même plan dans leurs acceptions d'instruments de connaissance et distingués en fonction de leurs fins : si le réel n'est au fond qu'une forme de contextualisation des personnages dans le quotidien, donc un reflet du monde, le merveilleux qui alterne avec lui, suggéré par le quotidien lui-même, en est une déformation. Alejo Carpentier nous a appris que le merveilleux ne s'obtient pas par des trucs de prestidigitation, mais par une altération inattendue de la réalité présupposant une croyance et une foi : qui ne croit pas aux saints ne peut que guérir grâce aux miracles des saints, a-t-il dit dans *El reino de este mundo*²⁹. Orphée croit aux événements mystérieux, au pouvoir des gants rouges lui permettant de passer à travers le miroir, au cheval lui dictant des vers par des coup de talon, ce qui le guérira de son prosaïsme foncier. Déchiré entre deux obligations antinomiques – sa nature humaine et son hérité mythique – il pourra se retrouver lui-même dans cet interrègne, se révélant un emblème d'une ambiguïté toute moderne.

De ce point de vue, la pièce de Cocteau se situe dans le sillage de ces œuvres de la modernité qui ont remplacé la catégorie du beau par celle du vrai. L'art, comme l'a bien dit Alexis Nouss dans son étude sur la modernité « continue de refléter le monde mais le monde est devenu terrible, et avant que la conscience humaine ne le comprenne, l'art l'enregistre »³⁰. Il en dérive un nouveau langage esthétique, selon lequel « le beau s'efface devant le vrai et ce rapport de vérité au réel demande non plus de l'imiter ou de l'exprimer dans ce qu'il a de représentable mais aussi dans ce qu'il a d'irreprésentable »³¹.

L'*Orphée* de Cocteau nous semble refléter cette incertitude intrinsèque à la modernité, non seulement par le jeu funambulesque du vrai-faux qui le régit, mais aussi par l'approche volontairement partielle et incomplète du mythe, dont quelques séquences diégétiques seulement sont prises en compte : la totalité d'Orphée ne sera saisie que par sa perception fragmentée. En ce sens, Cocteau ne semble pas non plus s'écarter de cette sensibilité de l'entre-deux guerres qu'Erich Auerbach a savamment illustrée, lorsqu'en analysant le réalisme littéraire³² de cette époque il remarquait la tendance à négliger l'exposition complète et chronologique des événements au profit d'un fait quelconque, choisi au hasard, comme représentation de la somme des destins. Cocteau ne propose à son public que quelques moments de la vie d'Orphée, entrelacés avec quelques fragments tirés du mythe; au cours des treize scènes dont la pièce se compose, aucun personnage appartenant au mythe n'accompagne Orphée et Eurydice³³, ce qui focalise l'attention sur les deux protagonistes et, surtout, à travers

26 Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 463.

27 Cf. Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

28 *Orphée*, in Jean Cocteau, *Théâtre complet*, cit., p. 389.

29 Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Siglo XXI editores, 1983.

30 Alexis Nouss, *La Modernité*, Paris, PUF, p. 119.

31 *Ibid.*, p. 121.

32 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946.

33 Aux personnages appartenant au mythe, Cocteau substitue des personnages inventés, insérés dans le nouveau contexte pour revivifier le mythe. Il s'agit du vitrier/ange Heurtebise, du commissaire de Police, du Greffier, du Facteur, des Anges qui accompagnent la mort.

la suppression de plusieurs séquences du mythe, sur des fragments de la vie des deux personnages mythiques.

En conclusion, Orphée est un poète de son temps ; il est le double du poète, ancré dans l'individualisme de son temps, vivant à travers sa vie renouvelée la crise de la poésie, comme la fin de la pièce en témoigne³⁴. Il s'agit cependant d'une expérience de vie quotidienne qui ne le satisfait pas. Ainsi, le mythe servira de fondement à la représentation de l'expérience du réel, qui deviendra elle aussi obsession du double, à savoir le prototype d'un autre 'mensonge qui dit toujours la vérité'³⁵.

Franca BRUERA
Université de Turin

34 Scène douzième : Le commissaire : « [...] Vous vous appelez ? » La tête d'Orphée : « Jean. » Le commissaire « Jean comment ? », La tête d'Orphée « Jean Cocteau », Le commissaire : « Coc... », La tête d'Orphée : « C.O.C.T.E.A.U. Cocteau », in *Orphée*, in Jean Cocteau, *Théâtre complet*, cit., p. 420.

35 Jean Cocteau, *Opéra*, Paris, Stock, 1927.

S EGALEN : DE L'EXPERTISE MÉDICO-LITTÉRAIRE AU RÉALISME MYTHIQUE

Écrivain-voyageur inlassablement en quête de l'Autre, poète et ethnologue, romancier et théoricien de l'exotisme, médecin et clinicien ès lettres, archéologue et sinologue, penseur de la Différence et du Divers, Victor Segalen n'a cessé d'affronter dans son œuvre la question du Réel dans ses rapports au langage. Aux frontières du réalisme, mais se situant déjà résolument de l'autre côté, l'œuvre de Segalen n'a cessé dénoncer dans l'esthétique réaliste une dénégation même du Réel. Appartenant à une génération marquée par ce que Michel Decaudin appelait «la crise des valeurs symbolistes», Segalen s'est efforcé de s'affranchir de l'héritage symboliste tout en refusant de s'engager dans l'autre voie qui s'offrait à lui, celle de l'écriture naturaliste. En effet, si l'écriture ne doit pas se laisser enfermer dans l'espace de l'imaginaire, elle ne saurait non plus se voir livrée et prostituée, au nom d'un faux réalisme, au Réel lui-même. Car tout réalisme est toujours faux. L'écriture réaliste est la meilleure façon de manquer le Réel. Pour Segalen la question essentielle fut bien celle du Réel, car ni le réalisme ni le naturalisme n'étaient parvenus à en saisir la complexité. Nul ne l'a sans doute mieux formulé que Maupassant lui-même lorsqu'il affirme dans la préface de *Pierre et Jean* : « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner une vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même » C'est bien cette vision, plus réelle que la réalité même, que Segalen disputa aux écrivains naturalistes. Gardons-nous cependant d'opposer symbolisme et naturalisme comme l'histoire de la littérature a trop coutume de le faire, et rappelons-nous que ces deux esthétiques jugées contradictoires ont puisé en vérité à la même source philosophique, en l'occurrence celle de Schopenhauer, dont la présence est incontournable aussi bien dans l'œuvre de Mallarmé que dans celle de Maupassant : « Toute œuvre d'art tend donc, à vrai dire, à nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont dans leur réalité, mais telles aussi que chacun ne peut les saisir immédiatement à travers le voile des accidents objectifs et subjectifs. C'est ce voile que l'art déchire¹. » L'art déchire et ne révèle la vérité qu'au prix d'une déchirure. Le symbolisme et le naturalisme ne constituent que deux modalités différentes d'une seule et même opération, d'une seule et même détermination de la vérité. Si la ligne de séparation entre le symbolisme et le naturalisme s'avère en dernière instance plus retorse qu'une simple ligne de démarcation, l'œuvre de Segalen n'est pas sans en recueillir le tracé sinueux.

Les condamnations que Segalen proféra à l'égard de la littérature réaliste ne doivent pas nous faire oublier que l'auteur des *Immémoriaux* commença par éprouver à l'égard des écrivains naturalistes une fascination telle qu'il décida de leur consacrer sa thèse de doctorat en médecine. Après avoir fait l'objet d'une soutenance en 1902 à l'École de Médecine de Bordeaux sous le titre *L'observation médicale chez les écrivains*

¹ Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF p.1139.

naturalistes, la dissertation doctorale fut ensuite éditée sous le titre que nous lui connaissons aujourd'hui : *Les Cliniciens ès lettres*². Ce travail, audacieux et hybride, à la frontière des genres, donna au jeune récipiendaire l'occasion de donner libre cours à ses « tendances personnelles » en lui permettant de transgresser au sein de l'institution académique non seulement les frontières entre les disciplines, en l'occurrence la science médicale et la critique littéraire, mais plus profondément celles qui devraient maintenir séparées sa passion pour la littérature et l'austère et impassible rigueur de l'éthique médicale. Car ce sont bien les frontières du *pathos* et du *logos* qui se trouvent subrepticement subverties par ce travail, et par conséquent le statut même de la science médicale qui risque de s'y trouver compromis. Cependant, Segalen se veut rassurant. Comme il l'écrit dans une lettre adressée à ses parents :

Cela me permettra une fois dans ma vie de faire coïncider mes propres aspirations avec le travail du moment. La sensation est neuve : ayant fait jusqu'à présent de la physique en rhétorique, de la littérature en philosophie, de l'harmonie en première année de médecine³.

Sans doute le jury s'attendait-il à voir le candidat traiter les textes littéraires comme des documents qui, conformément à la méthode de Taine ou de Lanson, se verraient soumis à l'autorité indiscutable et indisputée de la science positive. La littérature déjà soumise à l'autorité de la méthode historique se plierait maintenant à celle des sciences de la nature. C'est bien ce que les examinateurs ont cru y lire. D'ailleurs, pouvaient-ils y lire autre chose puisque Segalen déclare sans ambiguïté dans son introduction :

Puis, très vite, la recherche du vrai s'affranchit des tendances utilitaires de son origine, se justifia comme application désintéressée aux choses de l'art des méthodes scientifiques nouvelles. La formule se résuma d'un mot : le *document humain* ; l'exact équivalent du *Fait*, du *Phénomène*, matériaux élémentaires de toute science concrète⁴.

En vérité, sous les apparences du sérieux scientifique, se dessine un tout autre mouvement qui vise à attirer le savoir médical et le texte littéraire dans un jeu de miroirs, où chacun tentera de s'emparer de la vérité de l'autre. Tout se passe comme si, pris dans les jeux de la rivalité mimétique, la littérature et la médecine étaient amenées à se disputer l'obscur objet de leur désir : le Réel. Mais par-delà les jeux de miroirs et les rivalités, ce que Segalen cherche avant tout à dévoiler – non sans une évidente naïveté épistémologique – c'est la similitude entre l'enquête médicale et la démarche artistique, la parenté profonde entre le regard du clinicien et celui de l'écrivain réaliste. Comme si l'extrême sensibilité de l'un et l'impassibilité de l'autre n'étaient finalement que deux modalités différentes d'une seule et même « métasensibilité ». Qu'est-ce que Segalen entend par métasensibilité, terme forgé pour les besoins de la thèse ?

Elle n'est pas à coup sûr, synonyme d'*émoussage* de la sensibilité. Mais plutôt entraînement spécial à transformer le *retentissement émotif* en notions intellectuelles, à changer automatiquement les images concrètes- terrifiantes à

² Segalen, *Les Cliniciens ès lettres*, dans *Œuvres complètes*, vol 1, Paris, Laffont, collection Bouquins, 1995.

³ Lettre citée dans « Segalen aux confins de la médecine », préface de Jean Starobinski à l'édition Fata Morgana de 1980, p.10.

⁴ *Les Cliniciens ès lettres*, in *op.cit.*, p.15.

l'état d'images – en éléments abstraits de diagnostic, éléments *intéressants* mais non plus *émouvants*.⁵

Si la métasensibilité se définit par ce pouvoir de transposition de l'*émouvant* en *intéressant* (la science) ou de l'*intéressant* en *émouvant* (l'art, la littérature), elle désigne plus profondément une sorte d'intuition pure, une vision à la fois vierge et anonyme, où le Réel se donnerait pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour *rien*. Aussi l'usage du concept de métasensibilité permet-il de penser la trop célèbre impassibilité flaubertienne, érigée en dogme par les écrivains naturalistes, non comme une absence ou une négation de la sensibilité mais comme l'extrême contraction d'une subjectivité épurée, source d'observation comme de toute émotion. Affection « transcendante », racine de toute intuition, la métasensibilité seule peut faire que « l'émotion et la pitié sortent s'il y a lieu des choses mêmes. » C'est bien aussi à cette vision pure et nesciente que Segalen convie le clinicien comme à la source de toute vérité :

Jusqu'à présent, nous avons supposé les observateurs partant d'un diagnostic *connu* et consciemment choisi. Il existe un second mode d'observation objective, plus impersonnelle encore, et ainsi plus rigoureuse : C'est l'observation *Ignorante*, vierge d'étiquette nosologique, l'exposé du *symptôme* pour lui-même, et non plus en en raison d'un diagnostic initial qu'il s'agirait de fortifier⁶.

N'en déplaise aux docteurs Trousseau, de Fleury et autres honorables membres de la Faculté, abondamment cités dans la thèse, il n'a pas fallu attendre les développements de la science positive pour voir le génie de Shakespeare anticiper et saisir la vérité de la *démence sénile* dans le roi Lear, de la *manie aiguë à teinte érotique* dans la figure d'Ophélie, de la *mélancolie avec hallucinations de la vue* dans le personnage de Lady Macbeth⁷. Aussi Segalen distingue-t-il deux catégories d'artistes et d'écrivains : ceux qui tel Flaubert observent à vif : « J'irai à Clamart ouvrir des cadavres, écrit Flaubert à Madame Roger des Genettes, oui Madame, voilà jusqu'où m'entraîne l'amour de la littérature (1mai 1874). » Malheureusement, il y a aussi ceux qui s'éloignent de l'observation directe et se laissent submerger par le flux et le fatras de la documentation livresque. Tel fut le cas, selon Segalen, de l'œuvre immense et touffue du Zola dont les matériaux mal assimilés conduisent plus d'une fois à des invraisemblances :

L'observation indirecte devient vite surabondante, confine parfois au fatras, déchoit jusqu'au degré infime de vulgarisation scientifique, qui nous semble en matière de science, l'exact répondant du feuilleton quotidien, pitance littéraire d'une importante partie de notre société⁸.

En effet, distinguant trois sources d'information, Zola ne place l'observation directe et personnelle qu'en troisième position après les livres et les témoins. L'attitude de Segalen à l'égard de l'œuvre de Zola est des plus ambiguës. L'élaboration d'un univers romanesque aussi complexe que celui des *Rougon-Macquart* exige la mobilisation de tout un savoir encyclopédique. Mais privilégiant ainsi la documentation indirecte, Zola coupe le romancier des sources vives de l'expérience :

Mais l'érudition ne suffit même pas à l'ampleur de vues de M. Zola Les frères Goncourt avaient à leur actif, un mot superbe et total : *le document humain*. M.

⁵ *Ibidem*, p.17-18.

⁶ *Ibidem*, p.28-29.

⁷ *Ibidem*, p.29.

⁸ *Ibidem*, p.421.

Zola voulut être le père d'une autre expression typique, et il lança le mot de *roman expérimental*. Ce fut un mot malheureux ⁹.

Pourquoi dès lors Segalen taxe-t-il le « roman expérimental » d'entreprise malheureuse ? Pourquoi reprocher à Zola le recours à la méthode expérimentale alors que celle-ci devrait tout au contraire nous ramener à l'expérience dont l'érudition et la science livresque risquaient de nous éloigner définitivement ? N'est-ce pas précisément le recours à l'expérience qui permet de ramener la médecine et la poésie, la littérature et la science à leur source commune, l'imagination ? En effet, il n'y a pas de découverte scientifique sans hypothèse ni d'élaboration d'hypothèse sans le travail de l'imagination. Et n'est-ce pas avant tout « grâce à l'expérience que la littérature peut revendiquer son statut scientifique sans renoncer à la fiction¹⁰ » ? Mais pour Segalen l'expérimentation n'est pas l'expérience. Répétition de procédures appliquées sous le contrôle de la raison, l'expérimentation n'est jamais que l'objectivation d'une expérience, laquelle, foncièrement subjective et intuitive, ne livre son secret que dans la douleur de l'introspection et la passion de l'empathie. Aussi la « clinique subjective » place-t-elle l'introspection et l'empathie au fondement de tout art médical :

Passer de l'examen des autres au retour sur soi-même, c'est évidemment restreindre son champ d'enquête, mais, en revanche, c'est incomparablement gagner en *pénétration d'analyse* et *puissance d'expression*. Hyperacuité d'une part, grande intensité de vie de l'autre, ces deux qualités communes à toute introspection s'exaspèrent ici du fait qu'il s'agit d'*introspection douloureuse*¹¹

Mais face aux arguments que le Dr Cabanès oppose à l'application de la méthode expérimentale au champ de la fiction romanesque et selon lesquels :

Le savant s'efface devant l'expérience, laissant agir les seules forces naturelles, il ne réapparaît que pour en constater les résultats. Le romancier, au contraire, doit tout imaginer, l'expérience elle-même aussi bien que ses conséquences...¹²

Segalen se reprend soudain en faveur de Zola dont il loue la qualité de visionnaire épique :

A ces objections, M. Zola répondit simplement qu'il n'était pas un savant, mais un romancier, un artiste. Peut-être a-t-il, quant à l'essence réelle de son esprit, pleinement raison, et reste-t-il le plus souvent, même au milieu de son laboratoire littéraire, un véritable *poète épique*¹³.

L'érudition, fût-elle scientifique, n'est pas la Science. Et le réalisme n'est peut-être lui-même qu'un vaste réseau labyrinthique de livres et de documents, qui, pour le mieux, débouche sur une bibliothèque fantastique et qui, pour le pire, se répand et se dissout dans la masse amorphe et larvaire des feuilletons quotidiens et des « romans contemporains. » Quant au concept de métasensibilité, il se voit abandonné aussitôt l'épisode de la thèse terminé. Mais sa disparition ne sera pas sans effet puisqu'elle laissera l'Imaginaire et le Réel désormais sans médiation en un face à face, qui tient à la fois de la rivalité mimétique, de l'étreinte amoureuse et du combat fratricide et qui

⁹ *Ibidem*, p.51

¹⁰ Paolo Tortonese, « Métaphore ou modèle ? Notes sur 'Le roman expérimental' », dans *Mélanges à Colette Becker*, Paris, Osea, 2002, p.183.

¹¹ *Les Cliniciens ès lettres*, p. 32.

¹² *Ibidem*, p.51.

¹³ *Ibidem*.

trouvera plus tard au dernier chapitre d'*Équipée* (1914-1915) sa figuration dans le sceau de la dynastie des Han où un Dragon azuré (l'Imaginaire) et un Tigre blanc (le Réel) semblent de toute éternité se disputer un étrange objet rond percé d'un trou carré :

Un symbole emprunté comme il convient à la Chine antique, – pays où se déroulaient l'expérience et le débat. Quoi de plus juste ? – Ce symbole n'a peut-être rien de commun avec ce qu'il prétend signifier. C'est le sort de bien des symboles [...] Tout est permis... Je crois plutôt à la figuration d'une simple monnaie, la sapèque chinoise, ronde, percée d'un trou carré... Mais ceci est l'interprétation historique grossière... L'objet que ces deux bêtes se disputent, – l'être en un mot – reste fièrement inconnu.¹⁴

Mais dans ce duel, qui tient à la fois de l'affrontement et de l'étreinte, de l'angoisse et de la jouissance, ce sera toujours le Réel qui chez Segalen aura le dernier mot. Si l'approche du réel fut trahie par l'écriture réaliste, l'expérience de l'imaginaire le fut tout autant par le symbolisme. Dirigée contre le roman réaliste, la théorie de l'exotisme le sera aussi contre la poésie symboliste à laquelle Segalen avait consacré en annexe à sa thèse une longue étude intitulée *Les synesthésies et l'École symboliste* parue la même année dans *Le Mercure de France*. Tout se passe donc comme si Segalen, au moment de terminer ses études, se mesurait une dernière fois au réalisme et au symbolisme avant de les renvoyer dos à dos, d'en dénoncer la fausse alternative et de se frayer, à travers l'horizon littéraire de son époque, une voie toute personnelle. Tel sera l'enjeu de *l'Essai sur l'exotisme*, resté à l'état d'ébauche. L'œuvre de Segalen procède ainsi d'une double rupture, l'une avec le réalisme au nom du Réel, l'autre avec le symbolisme qui ne survivait d'ailleurs plus que dans les rêves évanescents d'un néo-symbolisme languissant. Jamais, en revanche, Segalen ne reniera l'héritage mallarméen dont on retrouve dans son œuvre poétique voire dans chacune de ses « stèles » la marque indélébile : la rhétorique de l'allusion, la poétique de la négativité, la philosophie de l'indicible, « le pouvoir et l'éloge de l'absence » pour ne citer que le titre de l'un des ses plus beaux poèmes.

Le voyage à Tahiti et aux îles Marquises que Segalen accomplit en qualité de médecin-major de la marine marchande (1902-1904), la découverte de la culture maorie et plus tard le séjour en Chine (1909-1911) vont donner une tournure radicalement différente à sa pensée. Des *Immémoriaux* à *Équipée*, une question ne cesse de parcourir l'œuvre de Segalen : comment traduire dans le langage du savoir l'immédiateté de l'expérience sensible, par exemple la sensibilité maorie, sans porter atteinte à sa spontanéité ? Comment dans une fiction habiter et animer de l'intérieur la voix et la vision d'un récitant indigène sans jamais porter atteinte à son altérité ? C'est à partir de l'expérience polynésienne que la question du Réel va se déplacer sur celle de l'Autre. Comment la voix narrative peut-elle laisser se développer la parole de l'Autre sans l'enfermer à l'intérieur des guillemets du discours rapporté ? Qui raconte *Les Immémoriaux* ? Est-ce la voix maorie qui au moment de s'éteindre nous lance un dernier écho d'un monde de plénitude et de jouissance ? Ou bien est-ce déjà la voix de l'Ethnologue, du Savoir occidental puisque Segalen avait épuisé pour la rédaction de son roman toute la documentation ethnologique dont on pouvait disposer à l'époque sur le sujet ? Dès lors, comment identifier cette voix narrative qui se cache derrière le « il » du récit ? Est-ce le narrateur occidental omniscient qui, riche de son savoir ethnologique, sonde les reins et les cœurs des Maoris ? Ou bien

¹⁴ *Équipée, OC*, vol2, p.320

est- ce le héros maori qui, investi du plus noble des pouvoirs sacerdotaux, celui de « Récitant », met dès l'ouverture du récit la voix narrative en abyme :

Cette nuit-là – comme tant d'autres nuits si nombreuses qu'on ne pouvait y penser sans une confusion – Terii le Récitant marchait, à pas mesurés, tout au long des parvis inviolables. L'heure était propice à répéter sans trêve, afin de ne pas en omettre un mot, les beaux parlers originels : où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivants, les ruts et monstrueux labeurs des dieux maori.¹⁵

L'écriture des *Immémoriaux* fut un véritable défi à l'égard de la littérature réaliste et de l'un de ses produits, la littérature exotique et ses codes pittoresques. Aussitôt le projet conçu, l'auteur se trouva confronté à une alternative. Ou bien écrire un roman traditionnel sur la vie et les mœurs des Maoris. Mais le pouvait-il sans faire prévaloir le regard de l'ethnologue ? Ou bien feindre un narrateur indigène et lui céder la responsabilité d'un récit à la première personne. Mais cela eût-il été crédible ? Rien n'aurait été plus suspect que cette fausse prise de parole. Le *je* s'y serait d'ailleurs très vite avéré être le double imaginaire de l'auteur. Dès lors, comment feindre la parole de l'Autre ? Tel est l'enjeu des *Immémoriaux*. Tout l'art de Segalen consiste à tisser dans un seul et même tissu narratif deux voix sans que jamais l'une ne porte atteinte à l'autre : celle du récitant maori déclinant du fond de la mémoire mythique la généalogie des dieux et des ancêtres, et celle anonyme de la Science occidentale. Aussi nulle part la Nature ne nous est-elle décrite selon les codes du réalisme pittoresque. La perception qui nous en est donnée se trouve narrativisée par les opérateurs mythiques de la culture maorie elle-même :

Le temps des pluies prenait fin. Oro par sa présence au firmament de l'île, avait fécondé la grande Rina terrestre, et s'en allait imperturbable,, avec son cortège de nues vers d'autres terres, ses autres femelles, pour les féconder aussi.¹⁶

La Nature dans son déploiement fastueux est elle-même un Récit proféré par les voix du vent, des récifs et des prêtres. Le point de vue maori se trouve de surcroît étayé par toute la texture linguistique du récit. Toute une série de mots polynésiens envahissent le texte et s'y intègrent tels quels, effaçant les guillemets de la citation ou les marques de l'italique comme il conviendrait à des mots étrangers importés dans notre langue : haere-po, marae, atua, piritane, farae. La langue française y acquiert une résonance bien étrange, et la langue maorie une familiarité soudaine. S'il est vrai, comme nous le rappelait Barthes, qu'un récit se déploie comme une grande phrase, nous serions tentés de voir dans *Les Immémoriaux* le déroulement d'une grande phrase construite au style indirect libre. Qu'est-ce que le style indirect libre sinon cette ruse de l'écriture par laquelle la voix narrative reproduit les états d'âme et les pensées d'un tiers tout en faisant semblant de s'absenter du discours par lequel elle les reproduit ? Mais en feignant de s'effacer de la scène du discours, la voix du récit y marque en creux la place vide d'un narrateur impossible. Est-ce un hasard si le grand maître du réalisme fut aussi celui du style indirect libre ? Le réalisme ne serait-il pas la recherche d'un narrateur impossible ?

Le roman tahitien de Segalen est hanté par la nostalgie de la parole épique, d'un monde où les mots ont l'efficacité magique des choses, puisque le Nom y est à la racine de l'être :

¹⁵ *Les Immémoriaux*, dans *OC*, vol 1, p.107.

¹⁶ *Ibidem*, p.127

Les mots passant par les gorges frénétiques, et par des lèvres qui grimaçaient épouvantablement, semblaient des armes plus meurtrières que les haches de jade, des armes tueuses de courage¹⁷.

Oeuvre singulière que *Les Immémoriaux*, à la fois mythique et réaliste ; mythique, puisque c'est une voix venue du fond des âges qui nous raconte, à travers ses chants rituels et la diction cadencée de ses cosmogonies, les cataclysmes qui s'abattent sur la civilisation polynésienne ; réaliste, puisque tous les événements qui y sont narrés sont compatibles avec les données de l'anthropologie et de l'histoire à telle enseigne que, lors d'une réédition chez Plon en 1956, le roman fut accueilli dans la collection «Terre humaine». Le récit naturaliste et la poésie néo-symboliste ne seraient-ils maintenant que de lointains souvenirs ? Rien n'est moins sûr. Malgré la publication du roman en 1907 sous le pseudonyme de Max Anely, Segalen continue à se débattre avec les fantômes du symbolisme en publiant en cette même année 1907, au Mercure de France, *Dans un monde sonore*, court récit très marqué par *À rebours* de Huysmans. D'autre part, il éprouve plus que jamais le besoin de s'en prendre à la littérature réaliste, et particulièrement aux grands maîtres de la littérature exotique (Pierre Loti, Claude Farrère) en s'attaquant avec une rare violence au fondement même du genre romanesque.

Dans *Sur une forme nouvelle de roman ou un nouveau contenu de l'Essai*, réflexions théoriques sur le roman qu'il rédigea en marge de *René Leys*, Segalen s'en prend à la figure même de l'auteur de « romans contemporains. » Il ne s'agit pas pour Segalen de dénoncer, comme le fera un peu plus tard Valéry, la succession arbitraire des énoncés narratifs qui caractérise la temporalité romanesque, mais de démasquer l'instance même de l'Auteur, suppôt et support de l'affabulation, du mensonge romanesque. Certes, Segalen ne fait pas la distinction, comme la conceptualité contemporaine nous obligerait à la faire, entre l'auteur et le narrateur. Mais l'Auteur, que Segalen écrit avec majuscule, désigne conformément à son étymologie latine l'autorité dont se pare toute fiction romanesque et qui n'est ici qu'une autorité usurpée :

Le Personnage haïssable de tout roman : l'Auteur. Celui-là qui sait invraisemblablement tant de choses et les étale avec impudeur. Celui-là qu'on sent partout sans qu'il ait souvent le courage de paraître. Celui-là qui apostrophe ses lecteurs, et de quel droit ? qui prévoit que « le » chapitre va finir ; celui-là qui ayant cru changer de sujet, aura donné son effort pour être neuf, et reste obstinément lui-même... L'auteur impersonnel est un être à tuer¹⁸.

Mais l'auteur des *Immémoriaux* n'était-il pas lui-même impersonnel ? Et Segalen de répondre en se référant à l'exemple de Flaubert :

Je n'appelle pas auteur impersonnel celui des romans d'une objectivité grande. Salammbô, par exemple : L'auteur aurait pu être Carthaginois¹⁹.

Si *Les Immémoriaux* nous avait introduit dans un monde où la vérité des choses s'inscrit au cœur des mots, où le clivage de l'imaginaire et du réel n'existe pas, il en va tout autrement de *René Leys* (Pékin, 1912). Alors que le roman *Les Immémoriaux* était solidement bâti et ancré dans son réalisme mythique, *René Leys* expérimente l'écriture d'un récit mi-fictif, mi-biographique. Parodie de l'enquête policière comme de la quête métaphysique, du roman initiatique comme du roman populaire, *René Leys* est

¹⁷ *Ibidem*, p.136.

¹⁸ *Sur une forme nouvelle de roman ou un nouveau contenu de l'Essai* dans *OC*, vol 2, p. 590.

¹⁹ *Ibidem*.

un faux roman qui, égarant et piégeant son lecteur dans des jeux de miroirs et de simulacres autour de la Cité Interdite, se plaît à faire dysfonctionner les codes de la narration romanesque. Et ce n'est évidemment pas sans ironie de la part de Segalen si c'est précisément dans un roman, genre dont il a toujours souligné la complicité avec le réalisme, que l'Imaginaire et le fantasme s'en donnent à cœur joie et en viennent à submerger le Réel. À la solidité tectonique des *Immémoriaux* répondent les fluctuations quasi-hallucinatoires de l'imaginaire de *René Leys*. Comme l'écrit Henri Bouillier : « Segalen a tenu son pari de rivaliser avec les romans à succès sans renoncer à ses théories²⁰. » Dès lors, renverserait-il la rhétorique traditionnelle des genres et réserverait-il à la poésie l'expérience du Réel et au roman les délires de l'Imaginaire ? En effet, l'opposition de l'Imaginaire et du Réel vient croiser le partage rhétorique des genres tel qu'il s'était mis en place en France depuis Mallarmé²¹. Repris par Valéry, Reverdy et Breton, ce dispositif, dont on trouve encore des échos chez Sartre, se fonde sur l'exclusion du narratif en dehors de la sphère de la poésie : le poète n'a pas à raconter ni à décrire ni d'ailleurs à expliquer. Rappelons-nous aussi à ce propos le premier feuillet d'une *Saison en enfer* où Rimbaud s'adressant à la figure de Satan s'écrie : « vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives ». C'est bien de Rimbaud aussi qu'il s'agit dans l'œuvre de Segalen. Faisant escale du 6 au 14 janvier 1905 à Djibouti sur le chemin qui le ramenait de Tahiti vers la France, Segalen y perçut comme inscrites dans le paysage désertique les traces de Rimbaud dont l'œuvre l'avait déjà accompagné tout au long de son voyage aux îles : rencontre bouleversante qui donna naissance à l'essai *Le Double Rimbaud* dont la rédaction fut commencée sur les lieux mêmes. Double Rimbaud ! Double Segalen ! Segalen réussira-t-il, contrairement à Rimbaud, à unir les deux moitiés de lui-même : l'imaginaire et le réel, la poésie et le roman, la voyance et le voyage ? Et lorsque, au cours de son équipée sur les sentiers escarpés de la Chine occidentale, Segalen crut percevoir à la faveur d'une vision hallucinatoire, qualifiée de « lucidité inattendue », l'image de son propre double sous les traits d'un « mystérieux adolescent », il n'est pas interdit, croyons-nous, d'y voir en filigrane le visage de Rimbaud : « L'Autre était moi, de seize à vingt ans »²². C'est aussi l'âge de René Leys.

Si l'œuvre de Segalen oscille ainsi entre les deux pôles de l'Imaginaire et du Réel, encore faut-il savoir quel sens l'auteur donne à ces notions qui nous semblent aujourd'hui bien scolaires. Par l'Imaginaire Segalen entend non seulement l'imagination comme faculté de déformer des images mais la pensée elle-même dans son pouvoir de maîtrise, d'anticipation et de totalisation. Or, ce pouvoir de maîtrise n'est autre que celui d'un moi narcissique qui, mû par un désir de toute-puissance, projette sur le monde extérieur l'image spéculaire à laquelle, fasciné, il s'est identifié. Le Réel, en revanche, est tout ce qui, en dehors du moi, se déploie dans sa diversité, irréductible à tout principe d'unité qui lui serait transcendant : « Le Réel n'a rien voulu dire d'autre que ce qui s'oppose au pur jeu de la pensée. » La pensée, abandonnée au jeu formel et vide de ses concepts, ne peut qu'échafauder des constructions imaginaires qui ne seront jamais que des « fictions », ce que Jules de Gaultier appelait des « erreurs créatrices ». Jamais Segalen ne choisit le Réel contre l'Imaginaire ni l'Imaginaire contre le Réel mais expérimente par l'écriture et le voyage ethnologique leur différence irréductible : « L'Imaginaire déchoit-il ou se renforce-t-il quand il se

²⁰ Henri Bouillier, Notes sur *René Leys*, dans *OC*, p.454.

²¹ Cf. Dominique Combe, *Poésie et Récit*, Paris, José Corti, 1987.

²² *Equippée*, dans *OC*, vol 2, p.312.

confronte au réel ? »²³ se demande le narrateur autobiographique d'*Equipée*. Le Réel est le Divers, le Différent, l'Autre (même s'il y a aussi un autre imaginaire). Déjouant toute emprise pratique et intellectuelle, toute prévision, le Réel ségalénien, comme l'écrit Paul-Laurent Assoun, est ce qu'on rencontre par hasard (tuchè d'Aristote) sur sa route par chance ou malchance. Il gît par-delà l'imaginaire et ses automatismes psychiques. Il déjoue toute médiation, tout calcul, toute mesure. Il est de l'ordre de l'imprévisible et de l'immédiat. Il ne se manifeste que par la violence du choc ou la qualité de la sensation qu'il nous communique. Se soustrayant au regard théorique et objectivant, le réel se donne de façon privilégiée au toucher et au goût, car *déguster* le réel est sans doute la meilleure manière de le connaître :

Si la saveur croît en fonction de la différence, quoi de plus savoureux que l'opposition de deux irréductibles, le choc de contrastes éternels²⁴.

Affirmant la qualité sensorielle et gustative du réel, Segalen en maintient l'altérité irréductible, inassimilable. Étrange philosophie que celle de Segalen qui affirme en même temps l'extériorité la plus radicale et l'intériorité la plus immédiate, l'éloignement de l'Autre et l'immédiateté de la sensation, la distance infinie et la proximité la plus brûlante. C'est bien ce tracé sinueux entre les contradictoires qui caractérise l'écriture de Segalen. *Equipée, le Voyage au pays du Réel* nous en donne une dernière leçon. Rédigé en 1915 mais publié à titre posthume en 1929, *Equipée*, qui tient à la fois du récit et de l'essai, du lyrique et de l'épique, relate une expédition archéologique entreprise par l'auteur en 1914 au cœur de la Chine occidentale. Mais le récit autobiographique prend dès la première page la tournure d'une réflexion sur le duel de l'Imaginaire et du Réel dont l'issue devrait se révéler au terme du voyage tant est grande l'opposition entre :

celui que l'on pense et celui que l'on heurte, entre ce qu'on rêve et ce que l'on fait, entre ce qu'on désire et cela que l'on obtient ; entre la cime conquise par une métaphore et l'altitude lourdement gagnée par les jambes ; entre le fleuve coulant dans les alexandrins longs, et l'eau qui dévale vers la mer et noie ; entre la danse ailée de l'idée, - et le rude piétinement de la route.²⁵

Que serait l'imaginaire sans le Réel sinon une pure construction mentale, une harmonie intime mais sans justification intérieure, « un pays peuplé de couleurs immobiles et de seules musiques » ? Et inversement, que serait le Réel sans l'appui de l'imaginaire sinon un vide impossible à conjurer ? Ni rêve, ni rêverie, ni fuite en dehors de la réalité, l'Imaginaire soutient le sujet dans son rapport angoissé au Réel. Car le Réel chez Segalen est toujours de l'ordre de l'angoisse et/ou de la jouissance. C'est avec une gestualité toute chinoise que le narrateur se présente :

Car j'habite une chambre aux porcelaines, un palais dur et brillant où l'Imaginaire se plaît [...] C'est avant tout une chambre close et réfractaire, un abri bien protégé revêtu de la sœur minérale du plus aigre des métaux, l'acier – la porcelaine.²⁶

Mais la chambre aux porcelaines ne sera jamais être assez close pour empêcher le narrateur de répondre à l'appel du Dehors, au désir de l'Autre. Et comme la porcelaine s'avère être la sœur minérale de l'acier, la méditation s'avère être la sœur

²³ *Ibidem*, 267.

²⁴ *Essai sur l'exotisme, OC*, vol 1, p.767.

²⁵ *Equipée, OC* vol 2, , p.266.

²⁶ *Ibidem*, p.267-268.

de l'action, l'imaginaire le jumeau du réel. Aussi qualifierions-nous la poétique du voyage de Segalen de chanson de geste, si par « geste » nous entendons à la fois le faire *et* le dire, l'action héroïque *et* le chant qui en fait une œuvre de langage. En effet, c'est bien à la chanson de geste médiévale que Segalen en appelle lorsque, critiquant sévèrement le roman réaliste, il étend impitoyablement son jugement au genre romanesque tout entier, allant jusqu'à démasquer dans la figure même du romancier « un être informe, inconsistant, inopportun, larvaire, bref à tous points de vue méprisable²⁷ » :

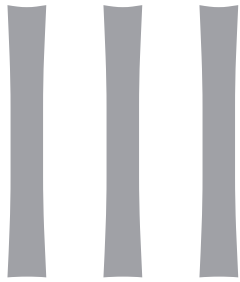
Oui, j'étouffe dans le Roman. N'y a-t-il pas d'autre alternative ? Pourquoi revêtir fatalement tout germe de cette chape qui n'a pas dit son dernier mot, dont je reconnais toute la beauté, mais enfin, qui n'est qu'une forme entre d'autres ! Et si je voulais reprendre la chanson de geste ?²⁸

Cette nostalgie de l'épopée, cette référence à la chanson de geste traduit le désir d'un Réel qui déborde de toutes parts les codes de la représentation romanesque traditionnelle. S'agirait-il alors d'un autre réalisme ? Pourquoi ne pas l'appeler « réalisme mythique » ou « réalisme épique » ? Si le concept de réalisme peut encore avoir un sens, c'est parce que, de sa pointe acérée, le Réel empêche l'écriture de se replier dans la chambre aux porcelaines, de s'enfermer dans les jeux de miroirs d'un imaginaire livré au vertige de son propre néant.

Jean-Pol MADOU
 Université de Savoie à Chambéry

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Sur une nouvelle forme de roman, OC, vol 2, p.589.*



LES FRONTIÈRES DU
RÉALISME DANS LES
LITTÉRATURES DE
LANGUE ITALIENNE

(Sous la dir. de M. Lazzarini-Dossin)

L REALISMO NEL NOVECENTO E L'ALTRO LATO DELLO SPECCHIO:

QUANDO L'IMMAGINE RIFLESSA INTERROGA LA VERITÀ DI COLUI CHE SI SPECCHIA

Più modesto di altri per il numero di intervenuti, la sessione italiana del convegno dedicato alle Frontiere del realismo si è indubbiamente distinto per la qualità e la profondità dei suoi dibattiti. È raro assistere ad un convegno in cui ognuno utilizza le proprie conoscenze e risorse culturali per arricchire la riflessione generale e contribuire alla costruzione di una verità, certo parziale, ma condivisa. È proprio questo il risultato a cui sono giunti i relatori e il pubblico riunitisi attorno agli autori italiani figuranti nel programma del convegno. Anch'io ho scelto di sottoporre al lettore, nel passo seguente, una riflessione, che indubbiamente è personale, ma che tenta di integrare allo stesso tempo le linee guida di questo percorso intellettuale comune elaborato durante il convegno, a partire dalle esposizioni individuali.

Il *corpus* proposto agli amanti della letteratura italiana del convegno risultava attraente poiché esplorava ampiamente l'intero Novecento. Si è partiti dalla scrittura innovatrice di Italo Svevo con *Una vita* (1893), *Senilità* (1898), *La coscienza di Zeno* (1923), senza dimenticare un quarto romanzo, iniziato e lasciato incompiuto nel 1928, per riprendere con l'elenco degli anni venti: Borgese e il suo romanzo *Rubé* (1921) che, come alcuni critici dicono, segna il punto di partenza di una nuova corrente di scrittura romanzesca realista in Italia¹. Successivamente, gli anni trenta e quaranta, rappresentati da Cesare Pavese, i cui scritti hanno catturato l'attenzione di diversi intervenuti: *Il carcere* (1939), *Paesi tuoi* (1941), *Dialoghi con Leucò* (1947), *La luna e il falò* (1950). Beppe Fenoglio e *la Malora* (1954) hanno aperto la seconda metà del Novecento che vede sbocciare la scrittura emblematica di Italo Calvino. L'autore di *Il visconte dimezzato* era spesso citato dai relatori, sia per evocare *Il barone rampante* (1957) che per opere più recenti come *Il guidatore notturno* (1967), *Le città invisibili* (1978) o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Questo viaggio attraverso cent'anni di letteratura italiana si è concluso con una scelta di romanzi caratteristici degli anni novanta e degli inizi del Novecento.

R REALISMO, SI MA....

Tutte le opere del *corpus* presentano, se pur in modo diverso, dei tratti ricorrenti del genere realista. Tuttavia se i relatori italiani al convegno li hanno citati, è per sottolineare subito dopo tutto ciò che differenzia questi romanzi dal realismo canonico e interrogare la pertinenza di questa categoria letteraria per caratterizzare la produzione romanzesca del Novecento. Così dunque, Rubé è ricco di descrizioni

¹ Gian Paolo Giudicetti, *I paradossi del realismo: Croce, Borgese e Calvino.*

precise, di ritratti di personaggi e di dettagli storici, ma quest'ultimi hanno senso solo nella tensione spirituale vissuta dal protagonista giacché – insiste Gian Paolo Giudicetti – lo sfondo del reale serve da supporto alla decantazione del surreale. Allo stesso modo *Il barone rampante* gioca, se pur a suo modo, con le frontiere del realismo perché, come ricorda Giudicetti, la descrizione minuziosa del mondo – unicamente irreali – con cui un individuo sceglie di condurre il resto della sua esistenza, fra gli alberi, assomiglia ad un fine studio sociologico e pertanto riveste lo stesso valore di realtà rispetto ad una descrizione oggettiva e scientifica del reale. *La Malora* di Beppe Fenoglio ha diverse caratteristiche in comune con *I Malavoglia*, la più importante e conosciuta opera di Giuseppe Verga e del Verismo all'italiana: la trama è identica – la storia di una famiglia perseguitata dal destino – e la lingua, in entrambi i casi utilizza il dialetto per inquadrare attraverso il linguaggio la mentalità dei personaggi. Tuttavia, commenta Thomas Stauder, il contesto storico è passato e superato e non conserva nessun punto di contatto con il presente dell'autore. Tutto ciò colloca il progetto di Fenoglio agli antipodi di quello di Verga dato che non si tratta in nessun caso di descrivere una realtà storica per denunciarla e trasformarla. Quarto esempio, quarto tranello: se il romanzo incompiuto di Italo Svevo ha tutte le sembianze di essere un'opera realista, non si tratta che di un inganno. Isabella Sardo ne considera una prova alcune descrizioni del paesaggio, frutto di quattro occhi, di cui uno strabico, e che per di più, si costruisce in partenza da ciò che non si vede. Risultato dell'operazione: un'interiorizzazione del paesaggio che, da movimento attraverso uno spazio esterno diventa movimento dell'anima e ritratto di spazi intimi. I luoghi interiori sfuggono allo stesso modo al canone realista. I volumi che appaiono nel campo visivo si attenuano in uno spazio che essi non definiscono e non caratterizzano più. Si riducono a semplici macchie di colore, come se la macchina fotografica che le ha ritratte non fosse stata regolata per una buona messa a fuoco. Questo effetto sfumato è tuttavia accompagnato da un'estrema precisione nei dettagli, che ricorderebbero la meticolosità degli scrittori realisti se non denotasse un morboso bisogno di riagganciarsi a qualche ancora di salvezza anche se in una realtà che non si dà più a vedere. Cesare Pavese, anch'egli, si colloca perfettamente in questo panorama di romanzieri che si appropriano delle tecniche realiste per meglio superarle.

Secondo la critica, Pavese si ispira ad un modello straniero: il provincialismo americano. Basandosi su ciò, l'autore italiano forgia opere "naturaliste", con accento dialettale, torinese o piemontese. Nel 1941, in *Paesi tuoi*, il protagonista, cittadino, scopre una realtà sconosciuta, la campagna, eminentemente fisica, violenta e sanguinosa. Tuttavia, dei paesaggi e di ciò che si vede – nota Peter Gahl – sono messi in risalto solo i colori – in predominanza il rosso –, delle figure femminili avvolte da un alone misterioso, enigmatico. Questi elementi non sono casuali ma permetteranno al personaggio di capire lo spazio nuovo con il quale si confronta. Dopo la guerra, l'approccio di Pavese si arricchisce della dimensione mitica. Solveing Malatrait, dimostra che in questa seconda tappa letteraria, il mito costituisce, come i colori e le forme di *Paesi tuoi*, il mezzo necessario alla comprensione del reale e di sé. Non tanto per Pavese quanto per gli autori citati precedentemente, non si può quindi parlare di realismo in senso stretto.

Per concludere il percorso cronologico, restano i romanzi della fine del XX secolo e quelli dell'inizio del XXI secolo. La caratteristica più evidente della scrittura contemporanea risiede nella rottura della tacita collaborazione tra autore e lettore, che vede il primo fornire al secondo un'informazione affidabile, pertinente e chiara.

Gli scrittori presi come esempio da Costantino Maeder si dilettono nel privilegiare una informazione inutile e non pertinente che ha come effetto quello di offuscare il senso dell'opera. Nonostante ciò, dice Maeder, questo tipo di romanzo funziona come uno specchio del nostro mondo contemporaneo, che presenta la follia, la ferocia e la crudeltà. La perdita dei punti di riferimento necessari a stabilire il senso, fonda paradossalmente il gioco dello specchio poiché il lettore, che si sente escluso dal testo, grazie all'esperienza estetica della lettura raddoppia il contenuto di ciò che legge, conseguenza della sospensione e della perdita drammatica di punti di riferimento.

Da Svevo all'ultima produzione di questi ultimi anni, percepiamo l'impronta, forse l'eredità, del realismo. Ma ogni volta, se lo scrittore si ispira a questo canone è per prenderne meglio le distanze. Oppure, se consideriamo le opere presentate da Costantino Maeder, se l'autore scrive contrariamente alle tecniche realiste, è per ritrovarne meglio il motivo iniziale: denunciare una realtà tragica e inaccettabile. Questo dondolio, percepibile nell'analisi dei testi che gli oratori del convegno hanno preso in considerazione, trova un eco nell'esitazione terminologica. Le parole, in contrapposizione le une con le altre, nel tentativo di avvicinarsi meglio al gioco letterario con il reale che si propone in questi romanzi, esprimono la perplessità dell'esegeta di fronte a delle scritture che flirtano con le frontiere del realismo. Surreale (Borgese citato da Gian Paolo Giudicetti), realismo formale (Ian Watt, id.), realismo strutturale (Claudia Marulo), neorealismo (Thomas Stauder, Isabella Sardo), postrealismo (I. Sardo) antirealismo (id.), irrealismo (id.), metarealismo (id.), pseudorealismo (id.), realismo linguistico (Solveig Malatrait), "blocchi di realtà" (Pavese), "realismo simbolico" (id.), realismo magico (Peter Gahl) sono esempi di espressioni che cercano di inquadrare e definire una realtà letteraria che, se pur rivela una qualche somiglianza con il realismo, tuttavia non si può confondere con esso.

A ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE TEORICA... REALISTA

Data l'incapacità linguistica di definire questa differenza fra il realismo canonico e l'arte di scrivere dei racconti realisti nel Novecento, restava l'opzione, senz'altro più difficile, di cercare di definire ciò che è comune, ciò che spinge a riunire queste opere sotto l'etichetta "realismo" benché aderisca in modo imperfetto all'oggetto che descrive. È sembrato tuttavia che alcune teorie del realismo implicassero una definizione di cosa fosse la realtà; questo argomento ha dirottato inevitabilmente la riflessione sulla percezione e la rappresentazione che ognuno può avere della realtà. Ma non è forse questo uno dei maggiori problemi di questa letteratura che pretende di far parte del realismo senza appartenervi realmente?

La prima definizione proposta è quella di Claudia Marulo: è realista qualsiasi forma di scrittura il cui testo faccia riferimento in un modo o nell'altro alla realtà. Sicuramente molto ampia, questa definizione permette di ipotizzare un "realismo di struttura", ossia un gioco di isomorfismo per mezzo del quale la forma del testo sposa la struttura della realtà. I testi di Calvino, e in modo particolare *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che Claudia Marulo studia parallelamente ad un altro romanzo molto conosciuto, *La vie mode d'emploi* (1978) di Georges Perec, suggeriscono che la letteratura realista non parla soltanto della realtà, forse accessibile a tutti se crediamo a ciò che ha detto Kant, ma anche al nostro modo di vederla e di comprenderla. Sia in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che nel romanzo di Perec, il testo sembra

essere un puzzle e offre l'immagine fedele di un puzzle realista, scomposto e da ricomporre. L'effetto reale non risiede nel visto ma nel vedere. Questa traslazione è resa possibile grazie al linguaggio, che partecipa con la stessa natura ambigua della realtà. Il linguaggio, come il reale, è un insieme di elementi da combinare per creare il senso, in un gioco infinito che ricomincia continuamente. Ed è vero che non si è visto niente finché non si è detto ciò che si è visto. La definizione teorica di Claudia Marulo sembrerebbe allettante ma un altro romanzo di Calvino, citato da Giudetti, *Le città invisibili*, ricorda che non basta condividere lo stesso linguaggio per condividere la stessa realtà poiché il linguaggio non riguarda la sola funzione di comunicazione e di circolazione del messaggio; esso tende ugualmente, per sua natura, alla rigidità e all'immobilità e si presta da quel momento in modo molto imperfetto alla dinamica del puzzle. *Il rovescio del sublime*², sempre di Calvino, va più in là e afferma l'incompatibilità fra la poesia fatta di idee, di parole e di sillabe, e la realtà di un paesaggio, fatto di foglie, di colori e di luce. Ecco perché il guidatore notturno, protagonista di un altro testo di Calvino³, avverte il bisogno di trasformarsi in luce, in segnale luminoso, poiché tali segnali si trasmettono più facilmente rispetto alle vibrazioni prodotte con il linguaggio. In conclusione, i recenti romanzi degli anni novanta non vogliono produrre effetti diversi quando la proliferazione di inutili dettagli nasconde il testo e oscura il senso. La tecnica è diversa ma l'effetto è analogo: in un caso e nell'altro, celare il senso risulta essere un invito per il lettore a crearsi un proprio senso, la sua propria realtà.

Di fronte alla difficoltà, apparentemente insormontabile, di definire il realismo in se, Peter Gahl suggerisce di distinguere due livelli nel romanzo: la produzione letteraria, opera dell'autore; e la ricezione, compito del lettore. Ognuno di questi due poli dell'atto letterario si deve definire in base al rapporto che esso ha con la realtà. L'autore ovvero l'emittente del testo, può avere o no un'intenzione realista nel momento in cui scrive il suo testo. Il lettore o ricevente, da parte sua, può scegliere di entrare o no a far parte di "un patto realista", in altre parole può scegliere o no di accettare di credere che ciò che l'autore racconta è reale, accettare di sospendere ogni movimento di incredulità o, al contrario, rifiutare di dargli fiducia. La figura emblematica di Pavese mostra chiaramente l'insieme delle reazioni possibili che sono offerte al candidato-lettore posto di fronte ad un dato romanzo.

Nel quindicesimo dei *Dialoghi con Leucó*, intitolato "I fuochi", due pastori, padre e figlio, hanno acceso un fuoco per il solstizio. Il padre racconta al figlio la storia del re Atamante che fu sul punto di essere sacrificato sul rogo affinché ritornasse la pioggia. Piovve, e così il re si salvò. Il padre e il figlio interpretano ciascuno a suo modo questo racconto mitico. Per il figlio, l'aneddoto corrisponde a verità, in quanto mostra la crudeltà dei Primitivi, capaci di sacrificare i propri simili. Il padre vede tutto sotto un'altra ottica: gli uomini primitivi uccidono per conquistarsi le grazie degli dei; nel mondo civilizzato, invece, non esiste più il sacrificio poiché gli umani vivono talmente male che il semplice spettacolo dei loro mali basta ad allietare questi stessi dei. Secondo la prima chiave di lettura, quella del figlio, il mito è una caratteristica; per il padre, il mito è simbolico: permette di pensare il reale, è un ritorno a se e alla realtà vissuta. Potremmo quindi considerare l'estratto citato dei *Dialoghi* di Pavese come una *mise en abyme* (chinese box) delle letture possibili del testo, e singolarmente di quelle rese possibili a seconda che il lettore

² Parte di una raccolta di saggi, intitolata *Collezione di sabbia* e pubblicata nel 1984 (Garzanti, Milano).

³ *Il guidatore notturno* (1967).

accetti il patto realista o no. Sorprendentemente, al convegno si è voluto dare un'illustrazione concreta della *mise en abyme* nella misura in cui i tre specialisti di Pavese hanno rispettato alla lettera il suo invito a moltiplicare le letture e hanno difeso un'interpretazione diversa. Infatti, se Thomas Stauder vedeva in *Paesi tuoi* un racconto puramente naturalista, Peter Gahl, da parte sua, sottolineò l'utilizzo suggestivo della realtà spaziale, nel caso delle forme e dei colori, e quanto la scelta degli elementi è rivelatrice allo stesso tempo sia della difficoltà a capire il reale sia della necessità di portare a buon fine questo lavoro di comprensione.

Se Thomas Stauder affermò che, per Pavese, il paesaggio acquista un valore mitico, per Solveing Malatrait è il mito che in-forma la materia del racconto, che sia paesaggio o altro, e ne costituisce la chiave.

Per formalizzare questa proposta teorica, l'idea fu quella di approfittare della ricchezza della lingua italiana che dispone di due parole per dire "réaliste": realista e realistico. Secondo il Grande dizionario della lingua italiana, è realista colui che elabora o applica i principi e le teorie del realismo; mentre sarà realistico ciò che presenta le caratteristiche del realismo letterario⁴. In altri termini, realista si riferisce più al risultato e alla ricezione; invece realistico designa l'intenzione e di conseguenza l'emissione. Partendo da ciò, possiamo benissimo costruire una griglia a quattro caselle, a seconda che il racconto sia contemporaneamente realista e realistico, né l'uno né l'altro, oppure l'uno o l'altro. Infatti, tanto l'autore quanto il lettore sono liberi di stabilire il rapporto che più gli piace con il reale. Bisogna considerare ugualmente la possibilità per l'autore di mischiare le carte, ossia di giocare con le caselle della griglia.

Questa griglia divisa in quattro parti, la cui pertinenza dovrebbe essere verificata con un campione più vasto di romanzi, rispetta per lo meno l'ambiguità costitutiva del "reale". Dopo Kant, infatti, quest'ultimo non consiste tanto nella realtà a me percepibile quanto allo spettacolo che la mia percezione ricostruisce a partire dalle informazioni ricevute e registrate. Ora, questa constatazione vale tanto per l'autore e la ricreazione del reale che egli realizza, che per il lettore posto di fronte ad un gioco di immagini decantato dalla visione dello scrittore. Né l'uno, né l'altro può scappare all'ambiguità del riflesso che, lontano dal fissare il reale, interroga colui che si specchia e lo incita a.... riflettere su ciò che costituisce la "sua" realtà. In definitiva, potrebbe esistere questo comune denominatore che spinge il critico a classificare le opere del Novecento con l'etichetta "realista", se pure imperfetta: il gioco dei limiti fra reale e scrittura, dove la scrittura non si accontenta di rimandare al reale; il reale in un andirivieni di riflessi, rimanda a sua volta il lettore alla sua interpretazione della realtà. Questa letteratura, contrariamente a quella che sbocciò e fiorì nel Ottocento, rifiuta di essere un riflesso – o una riflessione – della realtà, per dedicarsi invece a riflettere (sul) riflesso stesso. L'autore, attraverso la focalizzazione più o meno confusa che egli stesso sceglie per il suo racconto, è il primo a lanciare i dadi per cercare di tracciarsi il suo percorso, di casella in casella, cercando di costituire la sua griglia del reale. Quando il gioco passa nelle mani del lettore, lo scrittore lo invita a penetrare a sua volta dall'altra parte dello specchio, ricordandogli che l'uno e l'altro stanno al reale, come la lettura sta' alla scrittura.

Muriel LAZZARINI-DOSSIN
Vrije Universiteit Brussel

⁴ Grande dizionario della lingua italiana, s.v. «realista» et «realistico».

R APPRESENTAZIONI DELLO SPAZIO NELL'ULTIMO SVEVO: OLTRE IL REALISMO

Pareva facile giuoco
Mutare in nulla lo spazio
(Eugenio Montale)

La rivoluzione antirealista sembra toccare il suo punto più avanzato nel modo con cui l'autore non realista tratta il tempo, polverizzando il tempo ordinato e cronologicamente conseguente della rappresentazione ottocentesca e assemblando un tempo frantumato in schegge, disordinato, disorganico, non conseguente. La rappresentazione artistica del Novecento ha attuato questa operazione di frammentazione e confusione temporale in tutti gli ambiti delle arti tradizionali e di quelle non tradizionali: indubbiamente, il romanzo ha sperimentato una delle fasi più trasgressive di questo sovvertimento della percezione temporale nell'arte.

In questa sede ci siamo voluti interrogare su un ambito poco indagato dalla critica, ma necessario per delineare, insieme col tempo, un asse « cronotopico » che potrebbe risultare interessante per l'esegesi dei testi sveviani: lo spazio. Accade anche per lo spazio qualcosa di simile a quanto occorso al tempo? E in che misura Italo Svevo, che al disgregamento della percezione temporale proposto dalla letteratura realista aveva in ambito italiano inferto i colpi più duri, contribuisce ad un parallelo disgregamento della percezione spaziale ?

Nelle sue prime prove narrative Svevo tende a delineare con molto scrupolo gli spazii narrativi. Il modulo utilizzato è stato definito flaubertiano-zoliano e per adeguarsi ad esso –secondo la critica più illuminata- il giovane Svevo rimase imbrigliato in pedissequi omaggi ai grandi francesi¹. *Una vita*, da un punto di vista spaziale, è storicamente e sociologicamente molto interessante perché costituisce un prezioso documento descrittivo dell'ambito lavorativo post- rivoluzione industriale, precedente da cui gli scrittori italiani del Novecento non potranno prescindere. Ad esempio Volponi, il cui personaggio giustamente è stato affiancato a *Zeno*, nell'impianto spaziale delle ricorrentissime descrizioni della fabbrica di X, mostra di avere ben presente Svevo di *Una vita* e la sua rappresentazione della ditta Maller. In *una Vita*, storia di un suicidio, dove il sentimento accumulato dagli effetti della scrittura risulta essere quello dell'angoscia soffocante, da un punto spaziale è proprio

¹ Marco Forti parla di un «bisogno minutamente descrittivo e quasi bozzettistico». M. Forti, *Svevo romanziere*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1966, p. 25; Giancarlo Mazzacurati lamenta debiti evidenti pagati alla tecnica naturalista nel delineare una «scenografia minuziosa» (G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse*, Einaudi, 1998, p. 194.) e Mario Lunetta di una «difficoltà di superare il fitto reticolato sociologico e descrittivo-ambientale» (Mario Lunetta, *Invito alla lettura di Italo Svevo*, Mursia, Milano 1972, p. 55)

l'angustia dello spazio chiuso a prevalere.² Il modulo utilizzato si articola seguendo i canoni di un chiaro ossequio ai grandi precedenti realisti d'oltralpe, anche se, in una sede diversa da questa, si potrà discutere sull'ipotesi, per esempio, di un uso simbolico dei colori e delle luci.³ Il che spiegherebbe come mai Montale, suggestionato dalla matrice segreta della città, individuò nella Trieste di *Una Vita* un luogo metafisico piuttosto che geografico o geometrico.⁴

Di tutti i romanzi sveviani *Senilità* è al contrario quello in cui maggior rilievo prende, da un punto di vista spaziale, l'impianto *en plein air*. Anche per questo potrebbe essere particolarmente affascinante una lettura su gli spazi in quest'opera, sulla rappresentazione di Trieste che risulta assai diversa da quella della *Coscienza* e di varie altre novelle, perché più suburbana. I personaggi, soprattutto Emilio, guardano spesso verso il mare, il che provoca uno sfondamento ulteriore della prospettiva spaziale; questo set *en plein air*, con ampi orizzonti che si volgono verso il mare, si proietta sia sulla definizione del personaggio (differenziandolo sostanzialmente sia da Alfonso Nitti che da Zeno Cosini), sia sulla raffigurazione del suo amore per Angiolina, delineando una psicologia principalmente di tipo evasivo.

Con l'allontanarsi dai moduli flaubertiani-zoliani, la descrizione spaziale propriamente detta è una delle prime coordinate narrative a correre seriamente il rischio di una radicale soppressione. Di fatto nell'ultima produzione sveviana nessuna traccia o quasi si rinviene dell'affresco ambientale con cui la narrativa naturalista introduceva il lettore al testo, alle sue vicende, ai suoi personaggi. La realtà ambientale si frantuma così come si frantuma l'asse temporale della diegesi, e rimangono sulla pagina scritta, a garantire un ancoraggio con la dimensione del reale, alcuni oggetti del viver quotidiano, descritti anche con improvvisa minuzia ma lasciati fluttuare in spazi indistinti, sfocati, a punteggiare con la loro presenza materiale, prosaica, immediata, un mondo interiorizzato in monologhi interiori, in processi *à rebours* istituiti da una memoria bugiarda, viaggi verso l'inoscio e la deformazione onirica o memoriale. Per questo motivo tenteremo un'analisi degli spazi sveviani proprio lì dove essi in realtà tendono sempre di più a scomparire, e cioè nell'ultima produzione sveviana. Tenteremo un approccio comparativo tra la narrativa e la scrittura teatrale, soffermandoci in particolar modo sulla commedia *Rigenerazione*, e sul quarto romanzo incompiuto, composto principalmente dai grandi frammenti *Le confessioni del vegliardo*, *Umbertino*, *Il mio Ozio*, *Il vecchione*, *Un contratto*, alcuni dei quali, soprattutto le *Confessioni* e *Umbertino*, condividono con la commedia parte della materia narrata.

Partiremo con l'esaminare le due grandi coordinate spaziali per eccellenza: il dentro e il fuori. Il fuori, nella produzione sveviana, è rappresentato quasi sempre dalla città. La città, nei casi esaminati, è o una Trieste esplicitamente protagonista del racconto o, più raramente (è il caso della commedia *Rigenerazione*) una città

² Diego Marani fa notare che «tutti i grandi drammi dei romanzi di Svevo si consumano in stanzette anguste, di preferenza nel cuore della notte».

Diego Marani *A Trieste con Svevo*, Bompiani 2004, p. 36

³ A tal proposito basterebbe rileggere l'introduzione spaziale del romanzo: «Un piccolo corridoio angusto e oscuro univa la stanza al corridoio principale ai cui lati c'erano gli uffici, tutti ancora illuminati, dalle porte eguali con le cornici nere e le lastre appannate. Quelle delle stanze del signor Maller e del signor Cellani, il procuratore, portavano i nomi in nero sopra una piastra dorata. Nella sua luce uguale, le pareti pitturate a imitazione di marmo, le lastre delle porte illuminate più fortemente così senza penombre, il corridoio deserto sembrava uno di quei quadri fatti a studio di prospettiva». Svevo, *Romanzi e continuazioni*, Meridiani Mondadori, Milano 2004, p.11. Tutte le successive citazioni si riferiscono a questa edizione.

⁴ Eugenio Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 1963, p.19

senza nome. Salvo eccezioni la narrativa ed il teatro sveviani sono molto cittadini, prevedono personaggi cittadini, uomini d'affari che godono di contatti assai saltuari (spesso cruenti) con un contesto naturale extra-cittadino quali la pesca e, soprattutto, la caccia. Un cinquantennio di critica sveviana ha riproposto pressoché immancabilmente monografie in cui il primo capitolo è dedicato a Trieste, il suo ruolo nell'equilibrio europeo e nella cultura italiana, e la sua influenza sulla formazione di Ettore Schmitz. Sull'onnipresenza triestina esplicita o taciuta non è quindi necessario aggiungere superflue ripetizioni. Più interessante è soffermarsi sulla possibilità di delineare una sorta di «topografia simbolica» della Trieste dei romanzi e delle novelle sveviane. Nel suo recentissimo *A Trieste con Svevo*, che non si può in alcun modo tacciare di rigore scientifico ma solo elogiare per l'estrema piacevolezza e facilità di lettura, libretto affascinante in bilico tra una guida turistica e un resoconto da investigatore privato, Diego Marani individua pertinentemente una Trieste dell'amore (rintracciata nel quartiere del giardino pubblico, il Passeggio Sant'Andrea, la Strada Opicina), una Trieste della paura (Corso Italia, la Biblioteca Comunale), della vecchiaia (il colle San Giusto, il tram), della pazzia (via del Lazzaletto Vecchio, Campo San Giacomo, la stazione), lasciando evincere al lettore l'ipotesi concreta che esista una coerenza topografica simbolica che si rispecchia tra un testo sveviano e l'altro.⁵

In verità nell'ultimo Svevo Trieste, le sue vie, il suo parco, i suoi porti, compaiono sempre meno. Se visualizziamo l'evolversi del tempo come un'entità chiaramente diacronica e la rappresentazione dello spazio come una entità quasi sempre sincronica⁶, percepiremo tutta la coerenza logica del cronotopo zeniano: Zeno della *Coscienza*, infatti, si muoveva intorno ad una varietà di spazi che andavano dalla casa paterna all'ufficio (il regno dell'Olivio) casa Malfenti, il Tergesteo, la collina del mancato omicidio di Guido, la campagna, luogo deputato alla caccia, il nuovo ufficio di Guido, il cimitero, la clinica, casa di Carla, il giardino pubblico etc. etc. Una carrelata di spazi che accompagnano la narrazione che segue le vicende di un individuo rappresentato in una fase attiva della propria esistenza. Zeno vecchione del quarto romanzo incompiuto, di contro, dà vita ad un cronotopo assai più ridotto. Il dentro ed il fuori vengono coerentemente ridotti all'osso, ed il dentro sopraffà il fuori. Della città rimane un'eco lontana, il riflesso di un caos non più dominato, sfrecciante attraverso i finestrini di macchine o tram impazziti. Anche nelle rare scene metropolitane, come ad esempio quella del contratto firmato dal vecchione in *Un Contratto* in uno studio vicino al Tergesteo (scena su cui si ritornerà), lo spazio non è in alcun modo definito, il che ha una sola, ovvia, spiegazione: lo spazio non scalfisce la coscienza, e non ha quindi accesso alla parola. Ma forse perché ciò accada (perché, cioè, la coscienza si riveli pronta ad accogliere come elemento determinante la coordinata spaziale) è necessario che, nella vecchia coscienza lenta e stagionata del personaggio narratore, si allontani il caos e si faccia silenzio, si raggiunga una sorta di pace sensoriale impossibile a trovare nel brulicante caos cittadino: ecco che una fuga dalla città può portare a conseguenze negative se non pericolose (panne dell'automobile, incontri delusi, partite di caccia cruenta...) ma la fuga da essa può anche dare luogo ad esperienze di grande importanza esistenziale dell'individuo sveviano, di profondo impatto nella sua coscienza, che trovano la via per la parola

⁵ Diego Marani, *A Trieste con Svevo*, op. cit.

⁶ Tale non è in alcuni casi specifici, il più evidente dei quali è costituito dalla rappresentazione dello spazio durante un viaggio, di cui Svevo dà la prova più compiuta in *Corto viaggio sentimentale*.

scritta : solo tramite la parola scritta, infatti, il personaggio sveviano può «intendere»⁷ la realtà. Nella prefazione conosciuta come *Il Vecchione*, il narratore, con Augusta, intraprende una gita verso la campagna della Carnia, spingendosi sempre più lontano e pervenendo ad un contatto con i contorni naturali del paesaggio e delle cose che lo compongono che, anche volendo, non può non creare un immediato riferimento con i 'segnali dell'infinito' leopardiani :

Non vedemmo più la strada e neppure i campi ai piedi della cima cui eravamo arrivati ma soltanto innumerevoli, dolci, verdi colline che ci impedivano di vedere altro che le vicine enormi montagne dalle cime di roccia azzurra che ci guatavano molto serie. (...) io trassi un sospiro di sollievo : una gioia che non dimenticai più. La gioia mi rese intraprendente e su quella cima arrivai ad accostare l'altra parte, opposta a quella della strada donde eravamo venuti. Da quella parte scorsi una casetta ai piedi della collina e dinanzi ad essa un uomo che con colpi vigorosi di maglio piegava su un incudine un pezzo di ferro. Come un bambino ammirai...⁸

Si assiste ad un uso dello sguardo del personaggio sulle cose che non è facile rintracciare nel personaggio autodiegetico che, dalla *Coscienza* in poi, la scrittura sveviana ripropone con risultati stilistici assai alti. In primo luogo lo sguardo è doppio, composto dei quattro occhi (uno è storto) del vecchione e della moglie, ma ben presto la fatale (ma benedetta) vocazione all'interiorizzazione dell'uomo sveviano rende necessario sganciarsi dalla parallela contemplazione della compagna, procedere *solo* in un paesaggio dove lo sguardo avanza lungo elementi oppositivi e la focalizzazione (in senso letterale, oculare) si costituisce a partire da ciò che NON si vede, da ostacoli visivi a catena. Lo spazio subisce una progressiva espansione ascensionale, che si attua su livelli multipli sempre più alti. Dalla strada ai campi che conducono verso la cima, poi dolci colline e da ultimo lo sfondamento finale, supremo delle enormi montagne che dominano il tutto. La progressiva ascensione è poi accompagnata da un similmente progressivo passaggio cromatico (il primo implicito: dal colore polveroso della strada a quello delle colline) e poi dal verde collinare (ed è il verde il colore-guida de *Il vecchione*, assolutamente predominante, segnale cromatico della bellezza e della freschezza e dei ricordi) all'azzurro delle montagne, che forse infondo può essere interpretato come purificazione massima del verde, e che comunque svolge, a livello iconografico, il suo ruolo usuale di segnale di sfondamento spaziale e di dilatamento delle superfici. L'ascensione porta con sé anche un progressivo evolversi emozionale presso il personaggio ascendente: allo stadio più basso (il livello strada) a predominare è la stanchezza, sostituita al livello intermediario-collinare dalla sorpesa, dalla dolcezza e soddisfazione (il panorama viene considerato come un premio); infine la gioia, un inedito senso di intraprendenza («la gioia mi rese intraprendente») ed un ritorno alle emozioni dell'infanzia. Non c'è -si noterà- alcun indugio compiaciuto nel contatto naturale: nonostante il rilievo assoluto di questa interiorizzazione del paesaggio, Svevo non tradisce, qui, il suo

⁷ L'espressione "intendere la vita" compare in un passaggio fondamentale dell'explicit della *Coscienza*: «Il dottore, quando avrà ricevuto quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest'ultimo periodo?» (Italo Svevo, *Romanzi e Continuazioni*, ed. I Meridiani Mondadori, Milano 2004, p.1083. Tutte le citazioni sono riferite a questa edizione). Il ruolo fondamentale della lettura della propria parola scritta, in questa impresa di maieutica della verità esistenziale condotta dal personaggio Zeno nell'ultima parte della sua esistenza letteraria, è ribadito con particolare chiarezza e ricorrenza negli ultimi frammenti, e soprattutto in *Le Confessioni del vegliardo* e *Il mio Ozio*. Cfr. Isabella Sardo, *Letture neglette*, in : *La lettura en abyme*, e-montaigne, Louvain, 2005.

⁸ Svevo, *Romanzi e continuazioni*, cit., p. 1229.

nuovo stile, che però definire 'antirealista' presupporrebbe, da parte dello scrittore, una volontà sovvertitrice tipica delle avanguardie storiche, le vere cariche 'antirealiste' del contesto letterario ed artistico di quegli anni. Piuttosto quindi che definire il nuovo stile sveviano come 'antirealista', sarebbe indubbiamente più giusto coniare ad hoc un termine più neutro come 'post-realista'. In questo stile, il dettaglio naturale, nella sua fisionomia prossimizzata, non può aggiungere niente all'acquisizione finale, al sentimento di gioia fanciullesca (non universale, come potrebbe suggerire l'accostamento a Leopardi). Il senso lirico della descrizione paesaggistica (se c'è) si rivela a partire da un'attività contemplativa di un paesaggio interiorizzato espresso in parole tramite l'attività svolta dalla coscienza del personaggio; il risultato narrativo è simile a quello descritto da Genette a proposito delle pause proustiane: non sono pause « jamais le récit proustien ne s'arrête sur un objet ou un spectacle sans que cette station corresponde à un arrêt contemplatif du héros lui-même, et donc jamais le morceau descriptif ne s'évade de la temporalité de l'histoire »⁹; in questo, più che in un risultato formalmente sganciato dai moduli flaubertiani, mi sembra si percepisca maggiormente la distanza ormai estrema del paesaggio sveviano rispetto a quello dei grandi realisti, alle loro dettagliate descrizioni che esulano il personaggio focalizzato e la temporalità della storia.

Veniamo all'altra grande coordinata spaziale, quella del dentro. Il dentro è rappresentato, non certo sorprendentemente, dallo spazio-casa. Se lo spazio-città è luogo deputato agli affari (soprattutto nel perno intorno a cui essa sembra roteare e che organizza lo spazio cittadino della Trieste sveviana: il Tergesteo), lo spazio casa è lo spazio della famiglia, degli affetti e della riflessione. Equivalenza tipica dell'antropologia moderna, che proprio nella grande produzione romanzesca dell'Ottocento aveva raggiunto, forse, la sua più evidente e definitiva cristallizzazione letteraria.

Per quanto riguarda il teatro, il dentro è, per ragioni geneticamente pertinenti il genere, lo spazio teatrale per eccellenza, spazio deputato alla messinscena teatrale. Formalmente, la definizione spaziale trova nella scrittura teatrale un luogo deputato che è la didascalia, anche se recuperi indiretti di delimitazioni spaziali possono attuarsi chiaramente anche nelle battute interne al dialogo tra i personaggi.

Come ribadito dallo storico studio di Rimini (il primo studio serio, forse, eseguito sul teatro sveviano) nel titolo suo stesso *La morte in salotto*, lo spazio esclusivo e altamente standardizzato del teatro sveviano è il *salotto*: scelta quasi automatica, per un teatro alto-medio borghese, che la borghesia stessa vuole rappresentare ed ironicamente analizzare, in quel periodo in cui l'autore si trova ad operare; spazio ambiguamente mortifero come prescritto dal modello ibseniano-strimberghiano onnipresente in Svevo. Il milieu salottiero, nella produzione sveviana in generale, è contrassegnato anche da segnali di pericolo o quanto meno di minaccia alla propria libertà, come sperimentato dal giovane Zeno alle prese con il suo corteggiamento salottiero in casa Malfenti.

Il salotto borghese: ordito e trama di pericolose manovre femminili che non lasciano scampo, quasi una rete di ragno abilmente tessuta insieme a delicati ricami e leggiadri fazzoletti. Del salotto della propria figlia Zeno vegliando riferisce: « certamente il salotto di Antonia era tuttavia preferibile alla trincea ».

Adottando, nella sua indagine sull'uomo borghese, lo spazio-salotto come proposto dai grandi riferimenti teatrali di quegli anni, primi tra tutti Ibsen e Checov,

⁹ G. Genette *Figures III*, Seuil, Paris 1972, p.134.

Svevo affina via via il suo intuito teatrale nel trattare l'elemento-casa, raggiungendo in *Rigenerazione* e nell'*Avventura di Maria* i suoi risultati migliori; mostrando anche la sua conoscenza dell'insegnamento strinberghiano, che in *Teatro da camera* spiegava esplicitamente come il nesso tra casa e persona fosse organizzato secondo la dialettica classica del dentro e del fuori, del chiuso e dell'aperto, e come la topografia della casa corrispondesse anche ad una topografia dell'anima.¹⁰

Il teatro sveviano è stato definito, prendendo in prestito il termine dalla classica definizione di Peter Szondi¹¹, l'«epopea del dramma in una boccia di vetro». E' interessante vedere come la vetrosità dello spazio, evocata dalla suggestiva definizione di Szondi, sia perfettamente rappresentata in *Rigenerazione* dalla grande finestra che circostrive lo spazio-salotto ma contemporaneamente lo apre verso il fuori, creando un oggetto verso il trascolorare della luce, mediante cui non solo si percepisce il trascorrere del tempo ma si suggeriscono delle chiavi simboliche di grande suggestione. Da un punto di vista temporale, l'uso che Svevo fa della finestra è molto accattivante e più moderno di quello realizzato in altre pièces,¹² di grande interesse per uno studio semiologico del fatto teatrale: nella finestra confluiscono infatti segnali contrastanti di due sistemi diversi :

a) il sistema del tempo esterno che irrompe nel

b) tempo dello spazio scenico del 'dentro', il salotto appunto.

Nella finestra (luogo tipico del teatro e del romanzo realista) si coagulano tutti quei segnali extratestuali che suggeriscono allo spettatore la percezione temporale che ci si aspetta lui percepisca (per il lettore tutto questo viene di nuovo suggerito nelle didascalie). In *Rigenerazione*, questo tempo filtrato attraverso il grande vetro della finestra, però, non si presenta come realisticamente rappresentato e rappresentabile : lo spazio-finestra deforma il tempo reale in tempo intimistico, quasi simbolico, restituendo un'immagine scenica in cui le luci ed i colori non seguono una consequenzialità rigorosa del fluire temporale dei giorni.¹³ E dalla finestra vengono mandati anche i segnali che identificano un tempo diverso,

c) il tempo del sogno e dell'ebbrezza, un tempo, insomma, irrazionale, individuato da una luce rarefatta filtrata dai vetri (che, per esempio, con l'irrompere della dimensione onirica diventa « luce debole azzurrigna »).¹⁴ Sulla finestra, sull'equivoco (mortale, per gli uccellini) del suo dover restare aperta, si 'apre' (appunto!) la commedia, mentre un sole « abbacinante » da «grande estate» filtra attraverso i vetri.¹⁵

¹⁰ Strinberg *Teatro da camera*, trad. B. Argenziano e L. Codignola, Milano, 1968, p. 287.

¹¹ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 1956.

¹² E' probabilmente Zola, la punta più estrema e moderna della creazione realista-naturalista (seguito da Alain Robbe Grillet), colui che sfrutta nel modo più intensivo le potenzialità letterarie, evocative, simboliche dell'oggetto finestra. Scrive Pierluigi Pellini. «Il tema della finestra, già presente in tutta la tradizione novellistica e teatrale, assume negli scrittori naturalisti un'importanza inedita: luogo\non luogo, mette in collegamento e insieme separa un interno ed un esterno; al tempo stesso rende possibile e delimita la visione; funziona cioè da *connettore tematico* e da *demarcatore testuale*». Oltre che, aggiungiamo noi, connettore scenico. Pier Luigi Pellini, *La descrizione*, Editori Laterza, Bari 1998, p. 60.

¹³ Cfr. Angela Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, ETS Editrice, Pisa 1986.

¹⁴ Svevo, *Teatro e saggi*, Meridiani Mondadori, Milano 2004, p. 693. Tutte le successive citazioni si riferiscono a questa edizione.

¹⁵ Il sole abbacinante aveva caratterizzato i ricordi di Zeno al dottor S. nella scena con il fratello, l'unica in cui questi compaia: l'uso della luce abbacinante è, anche qui, chiaramente simbolico (cfr.

Le persiane, chiuse per distrazione di Anna, uccidono gli uccellini. Lo spazio finestra, spazio di confine per eccellenza, racchiude in sé segnali contrastanti che rimandano a simbologie oppostive: in primissima battuta la simbologia è chiaramente mortifera (poiché la finestra, con un effetto ghigliottina sul nido uccide –suscitando lo sgomento di Anna– la nidiata di uccellini, che finiscono in pasto al gatto) ed esprime l'orrore minaccioso di un fuori cruento e mortale, che attenterà, nella scena dodicesima e nell'ultimo atto, alla vita di altri 'pulcini': il piccolo nipote Umbertino ed un bambino ignoto che Giovanni si illuderà di aver strappato dalla morte. Nel prosieguo del primo atto, però, la finestra si riappropria della sua valenza profondamente vitale: passaggio obbligato e trasparente di quella luce solare che, agognata dal vecchio Giovanni, è percepita come una terapia antivecchiaia, quasi nella speranza di una inedita fotosintesi clorofilliana, rigenerazione nella *rigenerazione*. Giovanni identifica la vita, la gioventù, l'ardore del primo amore in una luce abbagliante:

E allora voglio tranquillarmi e credere che domattina quando mi desterò ritroverò lo stesso calore, lo stesso amore per la vita, la stessa luce. Sì! Una cosa che abbacina.¹⁶

La finestra separa ed unisce il dentro ed il fuori, attraverso i suoi vetri interagiscono i suoi personaggi (con un omaggio sempre più palese al salotto ibseniano ed alle sue pareti di vetro: grandi protagonisti spaziali di pièces come *I pilastri della terra*). Alcuni personaggi, soprattutto, vengono teatralmente filtrati attraverso il vetro, in *Rigenerazione* in primo luogo Fortunato, il giardiniere: il personaggio che più di tutti è portabandiera di un motivo tipico non solo di Svevo ma soprattutto della sua produzione teatrale (a cominciare dalle *ire di Giuliano*, per continuare con *Una commedia inedita*, *Un marito*) quale quello della gelosia:¹⁷ motivo, appunto, congenitamente legato all'attività del guardare ed al tema della finestra (si pensi solo alla lettura estensivamente ambigua che Robbe Grillet ne offre in *La jalousie*).

Nei frammenti non compare un luogo-non luogo dell'importanza della finestra, anche se Svevo, nei racconti, aveva già reso lo spazio-finestra il perno narrativo del racconto, soprattutto in *Corto viaggio sentimentale*. Lo spazio di un dentro quasi fuori, nei frammenti, compare ripetutamente rappresentato nella «pergola dinanzi alla villa», assiduamente frequentata dalla famiglia Cosini nei suoi momenti di autentica intimità familiare, e costeggiata da un ubbriacone melomane la cui musica stonata, la cui presenza «estranea al contesto» si insinua nel cerchio familiare apportando, nella placida vita borghese dei Cosini, un influsso bizzarro, quasi grottesco, sicuramente poco borghese, come indagato da Noemi Giachery in *Il superuomo dissimulato*.¹⁸

Mazzacurati, che alla simbologia della luce abbagliante dedica *Teresina, la luce, l'apocalisse di Zeno*, ora in cit. p. 257-277.) «La stanza era tutta bianca ed anzi io non vidi giammai una stanza tanto bianca e tanto illuminata dal sole. Il sole di allora passava attraverso le pareti?[...] Quando levò finalmente la faccia, io la vidi tutta come si contrasse ai raggi del sole che lo colpirono in pieno mentre la mia (Dio ne sa il perché) si trovava nell'ombra». Svevo, *Romanzi e continuazioni*, cit., p. 630.

Qui, nella scena d'apertura di *Rigenerazione*, la luce accecante contrasta violentemente con il lutto integrale dei due personaggi in scena, il che lascia pensare ad un gusto espressionistico per il contrasto, chiaramente simbolico, tra luce e ombra.

¹⁶ Svevo, *Teatro e saggi*, op. cit. p. 714.

¹⁷ Riguardo al motivo della gelosia filtrata attraverso lo spazio-finestra, si rilegga soprattutto la prima didascalia della scena diciottesima del primo atto: «FORTUNATO (*prima si sente dalla finestra un battere di forbici grosse da giardino, poi egli si presenta alla finestra accecato dal sole*) Renata! Sei qui? Io ho da tagliare dei rami qui alla finestra; Maledetto sole! Non si vede nulla.». Svevo, *Teatro e saggi*, op. cit. p. 671

¹⁸ Noemi Paolini Giachery, *Il superuomo dissimulato*, Studium, Roma, 1993.

Questo spazio di snodo tra dentro e fuori è contrassegnato, sul piano narrativo, dalla improvvisa irruzione dell'elemento irrazionale (anche se più composto rispetto al suo corrispettivo scenico) rappresentato dall'allegria malinconia canora dell'ubriaco (ritorna, insomma, ben dissimulato, il tema dell'ubriacatura che aveva fatto irruzione nel salotto di *Rigenerazione*, apportando stravolgimenti e deformazioni, nonché nella novella *Vino generoso*).

Il fuori dei frammenti, come già anticipato, è abbastanza raro poiché quasi tutti i dissidi e gli affetti intorno a cui ruotano i ricordi annotati dal vecchio personaggio-redattore attecchiscono all'interno della grande casa, la villa, le sue tante stanze di cui una tra tutte svetta come la prediletta, spazio del raccoglimento e della scrittura: lo studio del vecchione; lo studio diventa spazio per eccellenza dell'attività riflessiva e creativa del narratore, è lo spazio della sua scrittura, in quanto tale è lo spazio della creazione. E poiché l'atto di scrittura del narratore è atto di libertà (come spesso accade per la scrittura diaristica, d'altronde), lo studio è lo spazio deputato a ospitare l'atto liberatorio, e si contrappone talvolta anche bruscamente al resto della casa: un fuori dove una microsocietà (la famiglia, la moglie, i domestici, i dottori) attenta alla libertà del personaggio, alla sua immaginazione, al suo raccoglimento, al suo atto creativo.¹⁹ Lo studio del vecchio Zeno sembra il corrispettivo letterario dei tanti, ricorrenti studi dove pittori di ogni epoca hanno inserito il proprio autoritratto. Una mise en espace ricorrente, densa di significazioni, atta ad aprirsi verso improvvise, vorticose mise en abyme. Italo Svevo esprime per questo spazio-studio d'artista una assoluta predilezione, e nei frammenti lo contrappone ad un altro studio, esattamente inverso, quello del notaio²⁰: non spazio del raccoglimento creativo e della libertà, ma della speculazione affaristica e della coercizione dell'individuo. Lo spazio-studio notarile riveste una sospetta importanza nell'ultimo Svevo, comparando anche, nel diario, sottoforma di sogno.²¹ Pur essendo spazio degli affari, lo spazio notarile non conserva nulla di quell'approccio realista che aveva contrassegnato un altro spazio-affari come quello della ditta Maller. La scena viene tutta interiorizzata, la scrittura si sfronda di qualunque rappresentazione esteriore per cogliere la confusione del personaggio. Il gabinetto del notaio che dovrà notificare il nuovo umiliante contratto a cui il vecchio protagonista deve accondiscendere non viene introdotto in alcun modo, non viene delineato, tutto è confusione, persino il rappresentante più tangibile del contratto: il notaio, appunto :

A dire il vero io quel notaio non lo ricordo neppure perchè non lo vidi. So che a quel posto tanto importante sedeva qualche cosa di molto giovane, biondo o rosso, vivace come nessuno pensa possa essere un notaio.²²

¹⁹ La contrapposizione tra l'io (operante all'interno dello studio, alla ricerca della propria libertà) e gli altri (individuati nel 'fuori' e attentanti a questa libertà), si rintraccia con facilità in tutti i frammenti, e soprattutto in questo brano delle *Confessioni del vegliardo*: «Io voglio scrivere ancora. In queste carte metterò tutto me stesso la mia vicenda. In casa mi danno del brontolone. Li sorprenderò. Non aprirò più bocca e brontolerò su questa carta.» Svevo, *Romanzi e continuazioni*, cit. p. 1117.

²⁰ A teatro lo spazio dello studio professionale compare in *Un marito*, nello studio legale di Arcetri. Lo studio viene presentato così: «*Studio dell'avvocato Arcetri. Ambiente di severa eleganza. Porta di fondo. Il tavolo da scrivere addossato alla parete a destra dello spettatore. Nel mezzo un tavolo e d'intorno il mobiglio di un salottino. Sulla parete di fondo un ritratto di donna.*» Svevo, *Teatro e saggi*, op. cit. p. 289.

²¹ *Pagine di diario e sparse*, in ID., *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Milano 1968, p. 836. «Si va dal notaio a firmare il contratto ed io vedo l'atto che somiglia a un atto ipotecario che una volta firmai».

²² Svevo, *Romanzi e continuazioni*, op. cit. p. 1110.

Tutto viene sfumato nella caligine: i personaggi della scena, la stanza, i suoi oggetti. Volumi che semplicemente riempiono lo spazio senza definirlo o caratterizzarlo, macchie cromatiche indistinte che non vengono messe a fuoco. Il superamento dell'analisi realista, l'immersione coatta dentro all'amalgama confusionale del monologo regolante la narrazione. Da questa caligine però, salta fuori all'improvviso, corredato di minuzie descrittive degne quasi della penna di Flaubert, un particolare insignificante, un occhialino del notaio:

Mi colpì l'oro dei suoi occhiali dai quali pendeva un cordoncino d'oro che per arrivare ad una buca del gilè passava dietro l'orecchio. Osservai quel cordoncino forse perché era una cosa tanto pedantesca ordinata che mi parve l'unica cosa che in quell'uomo fosse veramente da notaio.²³

Ecco che grazie a quest'ultima notazione posta a conclusione dell'improvvisa descrizione, questa acquisisce una necessità narrativa: il personaggio narratore sembra giustificare questo suo sorprendente accanimento sul dettaglio, attribuendolo ad un bisogno impellente di aggirarsi alla precisione di uno degli elementi definiti della realtà (l'occhialino) per continuare la narrazione senza che la confusione sensoriale ed esistenziale la ingolfi irrimediabilmente. Così, parallelamente, in teatro, alcuni improvvisi riferimenti precisi alla contestualizzazione domestica, « il buffet, nel tinello, con una bottiglia di Marsala appena aperta ed un bicchiere » e « la flanella intrisa di aceto con cui Rita lucida le maniglie, i vetri, i cristalli » irrompono proprio a introdurre la confusione assoluta della scena dell'ubriacatura dei due personaggi.

E' come se l'elemento realistico giungesse invocato per opporsi al disordine, all'entropia sopravvenuta; l'individuo sveviano per combattere il caos si aggrappa cocciutamente alla stabilità di cose concrete e realisticamente descrivibili perché definite da contorni precisi, materici, oggetti quotidiani, pacifici, ordinati, capaci di restituire consistenza alla nebulosa e al caos individuale (annunciato come apocalitticamente universale nell'epilogo della *Coscienza*).²⁴ E' appunto l'immensa aporia ordine-disordine, questo immenso iato che sembra coinvolgere l'individuo in una spirale di contraddizioni esistenziali che rischiano di risucchiarlo verso il nulla: il nulla, limite estremo del tragitto umano dell'uomo sveviano, tragicamente evocato nell'explicit della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Al disordine nichilistico, perturbante, intimamente novecentesco, si oppone l'ordine, valore borghese per eccellenza, valore della famiglia, della casa borghese, della sua organizzazione sociale oltre che spaziale,²⁵ valore del romanzo inteso come epos borghese appunto, valore mercantile invocato da uno dei personaggi-commercianti sveviani più sensibile a questo nulla incombente sulla vita umana: Giovanni Chierici:

²³ Svevo, *Romanzi e continuazioni*, op.cit. p. IIII-III

²⁴ In tal senso, forse, il ricorso di Svevo alla matericità degli oggetti nello spazio come barriera contro lo sgomento del nulla (dello spazio bianco), potrebbe avere qualcosa in comune con la carrellata gozzaniana sulle buone cose di pessimo gusto. Ed indubbiamente ha un suo gusto squisitamente crepuscolare.

²⁵ E' il matrimonio ad essere visto come l'istituzione borghese per eccellenza, ed in quanto tale 'regolatrice' del disordine. La moglie è quindi la figura sociale che più rappresenta l'oppositrice (e l'eventuale salvezza) contro il nulla. A proposito del suo matrimonio e della propria moglie, Svevo scrisse: «Già per quella borghese la cosa essenziale è di vivere in buona pace con tutti e tenersi le proprie idee nella piccola testa difesa da tanti capelli; non le importa di convincere. Mentre noi siamo tutti apostoli di qualche idea o del Nulla. (...) Insomma mia moglie, i miei suoceri, le cugine e cugini, dicono ch'io sono un buon marito e il peggio si è che quando me lo dicono io non mi adiro». Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito con altri inediti di I.S.* (stesura di Lina Galli), nuova ed. a cura di A. Pittoni, Trieste, Ed. dello Zibaldone, 1958, p. 53-55.

Giovanni: Ma un certo ordine in questa casa deve pure esserci. Che cosa farei io se non trovassi le mie cose al loro posto, quando alla sera mi corico e alla mattina mi levo?²⁶

Appunto, cosa farebbe Giovanni se non trovasse le sue cose al loro posto rassicurante, pronte ad aspettarlo? Probabilmente non avrebbe accesso alla vita, a quella normalità ed efficienza alla quale aspira, sprofonderebbe nel caos contro il quale, invece, si impunta con tutte le sue forze (nonostante il disordine della vecchiaia, il disordine dell'aver immaginato -ma non visto- un bambino sotto le ruote della macchina), tanto da sottomettersi ad un'operazione chirurgica che dovrebbe restituirgli giovinezza e vita: la vecchiaia è disordine, e coinvolge il protagonista in un caos immaginativo pericoloso, dove la vita stessa del nipotino viene messa in pericolo. Il binomio oppositivo ordine-disordine viene infatti a saldarsi a quello onnipresente vita-morte,²⁷ e così si intende una delle più celebri battute della commedia:

Dico che tutto è fuori di posto. Ma poi ci si abitua a stare fuori di posto e si vive come se a posto si fosse. Perciò, perciò il dottor Raulli ha ragione di non voler l'operazione. Perché quando capita quella ci si mette a rovistare nella propria vita e si scopre che tutto quello che si credeva fosse la vita era invece una specie di morte.²⁸

Il binomio ordine-disordine, intrinsecamente legato a quello vita-morte, si imparenta anche con una delle assi fondamentali nell'articolazione spaziale di un testo e cioè il dentro-fuori: nei due testi presi in esame, il caos mortale della nuova circolazione stradale (che, per esempio, in una novella come quella del *Buon vecchio e della bella fanciulla* aveva preso le forme di un vivacissimo, sorridente scorcio metropolitano) invade il fuori in varie forme. A teatro lo spazio-strada, spazio del doppio incidente mortale mancato, ipotetico incontro con la morte dei bambini, viene riferito indirettamente dal vecchio Giovanni: ed è lo spazio del caos, del disordine illogico, dove nessuna possibile mise en espace, anche solo immaginaria, potrebbe risultare possibile. Nella descrizione riferita dal vecchio, infatti, non si capisce dove sia il sopra e dove il sotto, il davanti ed il dietro, né si capisce (ed è questo che rende umoristicamente riuscita la scena) come Umbertino possa essere apparso al nonno sotto le ruote della macchina, e la sua testa schiacciata al suolo. Lo spazio è plasmato e deformato a piacere dal caos memoriale del vecchio. Nel *Vecchiome*, una nuova "bella fanciulla", immagine di vita e di gioventù, incurante del caos e del pericolo ad esso conseguente sfida lo scontro con un'automobile generando l'ammirazione del vecchio narratore. Ma la rappresentazione dello spazio-strada, narrativizzata in racconto di secondo grado, è a teatro che raggiunge i suoi risultati più avanzati, di un marcato antirealismo, e dà luogo, anche a livello di intreccio, a traumi evidenti.

Nel confronto traumatico tra l'universo ordinato e l'universo disordinato che, a vari livelli, emergono dai testi sveviani, grande rilevanza assume la figura di Augusta (il cui corrispettivo teatrale è Anna) perfetta declinazione dei valori borghesi, di una fiducia nelle cose e nell'ordine con cui esse devono schierarsi nel mondo, così incrollabile da impedire che qualunque dubbio esistenziale possa intervenire a turbare la certezza dell'esistenza umana, della propria esistenza, della propria città, della

²⁶ Svevo, *Teatro e saggi*, op. cit. p. 729.

²⁷ Il passaggio da disordine a morte non è arbitrario: come d'altronde statuito dalla seconda legge della termodinamica, secondo la quale il mondo, se abbandonato alla irrefrenabile attrazione verso il disordine che è l'entropia, degraderebbe tutte le sue energie e sarebbe condannato alla mancanza di vita.

²⁸ Svevo, *Teatro e saggi*, op. cit. p. 765.

propria casa. Augusta è uno di quei personaggi che con l'accanimento per l'ordine e la classificazione delle cose (i vestiti estivi da una parte, quelli di lana da un'altra...) evade al terribile strapiombo in agguato pronto a risucchiare nell'abisso chi si interroghi sull'esistenza. L'ordine di Augusta, ad esempio, sottrae dallo studio del vecchio Zeno un oggetto-simbolo di grande matericità e di evidenti riferimenti simbolici: il violino di Zeno. Intorno all'oggetto-violino che per lungo tempo aveva organizzato intorno a sé lo spazio domestico per eccellenza in casa Cosini, e cioè lo studio di Zeno, confluiscono tutte le tensioni tra ordine-borghese, valore rassicurante e realistico e disordine-antiborghese, spinta antirealista e sovvertitrice. Il corto circuito non si avvera e la soppressione del violino, oggetto amato-detestato da Zeno, feticcio del suo non allineamento e della sua congenita inettitudine, scompare tra il borbottio presto sopito del suo padrone, lasciando che lo spazio-studio si riorganizzi intorno ad altre coordinate. Prima fra tutte, il grammofono, grande rimpiazzatore del violino, che con i tanti costosi dischi che l'accompagnano irrompe da una parte ad aggirare l'ansia di inettitudine di Zeno-violinista, dall'altra a conferire allo spazio-studio una realistica rappresentazione diacronica che tenga conto della tecnologizzazione domestica della borghesia. Proprio grazie ad oggetti come il violino e, ancor di più, il grammofono nuovo ed imponente, un personaggio estremamente interiorizzato come Zeno, come Zeno sottoposto incessantemente ad una griglia di contraddizioni, frammentazioni ed interpretazioni dubitative, può essere visto in rapidi squarci di realismo, nel suo essere, tramite le connotazioni spaziali aperte dalla descrizione di luoghi borghesi, ancor prima che redattore di lunghe riflessioni sul tempo e sulla morte, un uomo vecchio e solo che si muove ed agisce nella sua realtà quotidiana fatta dei tanti oggetti che definiscono il suo spazio e scandiscono le sue abitudini sociali; un uomo d'affari relegato a causa dell'età, dell'inerzia e della sfiducia paterna in uno studio affollato di oggetti inutili ma necessari e che in base a questi oggetti descrive il suo essere: si recupera, così, aggirandone e sovvertendone la forma, la traccia più profonda lasciata dalla descrizione balzacchiana. E' interessante, in questa sede, individuare appunto i tortuosi tragitti seguiti da quest'ultima nell'installarsi all'interno di pagine palesemente non realiste, in virtù del lungo, sconnesso monologo che le sostanzia. Ritorniamo allo studio del vecchio: se lo spazio teatrale in cui Giovanni Chierici si muove si definisce (anche) a partire dalla grande finestra troneggiante in una delle pareti del suo spazio privilegiato (cioè, come abbiamo visto, il salotto), lo studio del vecchione, protagonista dei frammenti, sfoggia una parete dove, in mancanza dello sfondamento spaziale attuato dalla finestra, è un piccolo quadro appeso alla parete a interrompere la placida regolarità del perimetro della stanza. Il quadro è quello del figlio del narratore, il giovane pittore (forse-ma come poterne essere sicuri? –un umile imbrattatele) Alfio. Dal momento in cui questo oggetto viene appeso nello spazio dello studio del protagonista, esso comincia subito a trasformare lo spazio circostante. Prima calamitando lo sguardo del personaggio che guarda, poi raggrumando in sé ogni sentiero visivo. La descrizione del soggetto dell'opera è minuziosissima, scrupolosa, si accanisce su particolari realisti di un realismo tanto dettagliato da essere surreale, in cui si percepisce in tutta la sua potenza la resistenza delle cose alle parole, emblematicamente resa da Foucault nella sua descrizione del quadro di Velazquez.

Un lungo muricciolo giallo e in un canto una sola casa, con la sua parte più alta gialla anch'essa (...) le mura veramente perpendicolari, era esattamente quadra, col solo difetto di aver poche finestre, due al secondo piano ed una al primo...²⁹

²⁹ Svevo, *Romanzi e continuazioni*, cit. p. 1133

Il quadro, piccolo, definito «un quadratino di carta» travalica lo spazio definito dal suo perimetro fisico, si allarga a accogliere un universo immaginato dal ricettore-Zeno. Attraverso, quindi, la rappresentazione realistica di un oggetto, scrupolosa e minuziosissima come mai in Svevo, si attua una manipolazione spaziale irrealistica: il quadro diventa uno spazio dentro lo spazio, un microcosmo che inghiotte, come un buco nero, tutto lo spazio fittiziamente reale circostante.

Per concludere: refrattario a poter essere incastrato di peso in una corrente, in una scuola o un «ismo» qualunque (non convince neppure la versione di uno Svevo inserito di peso nell'esperienza pur omni-accogliente del decadentismo) Italo Svevo non è accostabile a nessun realismo, neorealismo, metarealismo immaginabile. Tuttavia, poiché il tratto più evidente, soprattutto a livello formale, del romanzo realista propriamente detto è infondo semplicisticamente riassumibile in quell'inedito rilievo che nel testo assume la descrizione, e di tutte le descrizioni possibili soprattutto sono la fisognomica e la paesaggistica ad assurgere a tipiche del genere, si comprende come la coordinata spaziale possa aiutare a rinvenirne detriti e residui. Lo spazio sveviano, nelle estreme prove prese in esame, ha ormai lasciato alle spalle la formula realista. Si è trattato di un processo che apparentemente non ha portato lacerazioni, coincidente con il ventennio di inattività che separa *Senilità* dalla *Coscienza*. In questo periodo Svevo era andato maturando, ed elaborando in un silenzio appartato pieno di fertilità, varie suggestioni che lo portarono, con il ritorno alla scrittura, ad adoperare il tempo e lo spazio con atteggiamento profondamente mutato, tendente alla disgregazione. Nel 1917 annotò nel suo diario: «Forse quando usciremo dallo spazio e dal tempo ci conosceremo tanto intimamente tutti che sarà quella la via alla sincerità».³⁰ Come ribadito a più riprese negli ultimi frammenti, lo strumento principale per attuare questa fuga spazio-temporale e raggiungere la sincerità è la scrittura. Nei testi presi in esame, la finestra (nello spazio teatrale) il quadro (nello spazio narrativo) sono due accessi per uscire dal tempo e dallo spazio (reali) e per arrivare alla conoscenza.

A livello contenutistico, il trauma più evidente, lacerante e celebre che la tensione sveviana tra recupero della realtà e attrazione nichilistica verso il nulla (rinvenuta nella segnalata aporia ordine-disordine) si trova proprio nell'ultima pagina del suo capolavoro: il famoso explicit della *Coscienza* può essere interpretata proprio come l'esplosione e il dissolvimento di qualsiasi spazio, la conclusione traumatica ed estrema del gioco montaliano di mutare in nulla lo spazio. Il nulla, che si oppone al qualcosa: il qualcosa, lo spazio.

Isabella SARDO
Université catholique de Louvain

³⁰ Italo Svevo, *Pagine di diario e sparse*, cit. pp. 828-829, 25 ottobre 1917.

PARADOSSI DEL REALISMO: CROCE, BORGES E CALVINO

LA POSIZIONE IDEALISTA DI CROCE

È bizzarro discorrere del realismo in Croce, dal momento che si tratta per lui di un termine privo di senso. Nel dominio dell'estetica, che nel sistema filosofico di Croce ha per oggetto la sfera dell'intuizione, non vi è differenza qualitativa tra la percezione che si ha di una calza e quella che si ha di un altro sé stesso. Nell'*Estetica* Croce scrive che «realistico» è tra le espressioni di «nullità filosofica» (Croce 1941: 77) ed infatti, aggiunge, viene usato a volte come sinonimo di «artistico» e altre di «antiartistico» (79).

Scrivo che la percezione della realtà è intuizione,

ma è parimente intuizione l'immagine, che ora mi passa pel capo, di un me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città, con carta, penna e calamaio diversi. Il che vuol dire che la distinzione tra realtà e non realtà è estranea all'indole propria dell'intuizione, e secondaria (6)

È una visione che sfalda a priori alcune distinzioni della storia della letteratura novecentesca e alcune dichiarazioni programmatiche di scuole e gruppi letterari. Bisogna riprendere l'estetica crociana non come un episodio superato di storia della filosofia, ma come stimolo di riflessione. Va ripensato in che misura un romanzo che abbia per oggetto una battaglia della seconda Guerra Mondiale sia più realista di uno che racconta i sogni di un narratore non autobiografico.

Non si può affermare che è più realista perché la seconda Guerra Mondiale ha maggiore storicità di un sogno o di una scena immaginata, dal momento che il sogno e l'atto dell'immaginare sono realtà storiche. Quando si discute di maggiore o minor realismo, si intende, allora, che nel primo caso il referente è una realtà condivisa da un numero maggiore di persone? Croce, ma anche per esempio Borges, risponderebbero che in un certo senso (nel senso che importa alla poesia) le sensazioni sono condivisibili da ognuno e quindi universali. La negazione di un significato al concetto di realismo deriva dall'assioma universalista, che Croce altrove afferma non interrogabile, perché senza di esso discutere sarebbe inutile.

In che misura la posizione idealista influenza la valutazione delle opere d'arte comunemente dette 'di maggior realismo'? Croce nell'*Estetica* nega che la fotografia sia un'arte a pieno titolo, ma alcune pagine prima ha espresso la sua posizione in maniera più sfumata e accettabile: «perfino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l'intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l'atteggiamento e la situazione ch'egli s'è industriato di cogliere» (20). Nell'*Estetica*, ma anche altrove, condanna il verismo e il naturalismo in quanto

teorie: «il verismo e il naturalismo hanno dato poi l'esempio di una confusione del fatto estetico perfino [oltre che con la verità storica] coi procedimenti delle scienze naturali col vagheggiare non sappiamo quale dramma o romanzo che sarebbe dovuto essere, non solo di osservazione, ma, nientemeno, sperimentale» (38), riconoscendo alto valore artistico a opere veriste e naturaliste, createsi nonostante i programmi degli autori, per esempio ad alcuni romanzi e racconti di Verga.

Nei *Nuovi saggi di estetica* intitola un saggio, che riassume la posizione di cui si è detto, *La conoscibilità del reale come problema insussistente* (Croce 1991: 320-4). Nei *Problemi di estetica*, raccolta di scritti del 1910, uno di essi è intitolato *La letteratura come «espressione della società»* (Croce 1910 : 56-60) e affronta indirettamente il realismo in un'altra delle sue accezioni novecentesche, più simile a quella teorizzata da Jdanov e dai suoi epigoni occidentali, secondo i quali la letteratura dev'essere anche testimonianza di un sistema politico e contribuire alla formazione di un dialogo sociale. Per Croce, individualista, una teoria del genere è assurda, perché, spiega in questo articolo, o l'individuo creatore supera la società in misura tale da rendere il rapporto tra artista e società specifica simile a quello tra artista e società umana in generale, oppure si tratta di una tautologia, nel senso che l'individuo è frutto di una società, non arriva in Terra da un altro pianeta.

Sull'influenza di Croce nel mondo letterario della prima e della seconda metà del '900 si è dibattuto: su quanto il dominio fino al 1945 sia stato effettivo, su quanto l'estetica di Croce sia stata dimenticata nei decenni ideologici successivi alla seconda Guerra Mondiale. C'è chi sostiene che la generazione di Debenedetti abbia abbandonato le teorie di Croce (Lavagetto 2003: 335), chi nota come Montale, che è della stessa generazione di Debenedetti, da critico fosse crociano (Raffaelli 2001: 26). Oggi c'è l'uso, in articoli letterari, di nominare teorie di Croce paternalisticamente, quasi a voler scacciare dalla storia della critica italiana i decenni di moda crociana, un po' come molti oggi citano le teorie marxiste in maniera sprezzante. C'è anche la tendenza di semplificare indebitamente il pensiero di Croce, ad esempio quando si fa derivare il frammentismo dal crocianesimo, si trasforma Croce in un partigiano dell'arte per l'arte o si nega a Croce qualsiasi interesse per la struttura.

C'è anche chi però, come Brioschi, critica questa semplificazione, scrivendo che «le distinzioni crociane ammettono molte sfumature, più di quel che una certa vulgata abbia indotto a credere» (Brioschi 2002: 275) e chi, come Cesare Garboli (2002: 26-34), ne dà un quadro preciso ed equilibrato. Altri luoghi comuni sono che Croce privilegiasse le prime opere degli scrittori, quelle più spontanee (leggendo i volumi della *Letteratura della nuova Italia* ci si accorge che non è così), oppure che non abbia compreso la letteratura a lui contemporanea, ma bisognerebbe confrontare i suoi giudizi di valore sui contemporanei, misurati, con quelli che dà ai classici, a Dante o ad Ariosto, e allora i rapporti di valore apparirebbero quasi sempre giustificabili. Se si usa un metro di giudizio selettivo, se si scrive, come Croce, che «la letteratura italiana (che è una grande letteratura) in sei secoli non offre dieci o quindici veri poeti» (Croce 1915: 206), i suoi giudizi su d'Annunzio o Pirandello diventano più vicini a quelli che diamo oggi.

L A POSIZIONE IDEALISTA DI GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE

Un capitolo interessante sull'eredità crociana ha per protagonista Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952), le cui ricerche giovanili interessarono Croce, che appoggiò la pubblicazione della sua tesi di laurea sulla *Storia della critica romantica in Italia* (1905). Intorno al 1910 i rapporti tra i due si deteriorarono e fino alla morte, avvenuta nello stesso anno, si scambiarono accuse severe.¹ Borgese fu oggetto di attacchi pesanti durante tutta la vita e fu tra gli scrittori italiani più coinvolti in tafferugli letterari. Fu soprattutto accusato, così da Croce, di fare critica letteraria da giornalista, superficialmente. Arrigo Cajumi, nei *Pensieri di un libertino*, sentenziò: «Borgese, poi, che scriveva addirittura senza leggere, dopo una sfogliata, una tagliata di pagine, orecchiando» (Cajumi 1970: 36).

Un confronto tra i testi estetici e critici di Borgese e Croce porta tuttavia a rilevare, nonostante i tentativi da parte di Borgese di sottolineare la sua presa di distanza, più somiglianze che differenze.

I libri più importanti per comprendere la poetica di Borgese sono *Tempo di edificare* (1923) e *Poetica dell'unità* (1934), entrambi raccolte di testi scritti in anni precedenti alla pubblicazione in volume. I due libri insistono su aspetti diversi: *Tempo di edificare* è quasi un *pamphlet* per il ritorno al romanzo e alla trama, scritto in polemica contro la prosa d'arte. *Poetica dell'unità* è più pertinente alla questione o non-questione del realismo. Nella prefazione, chiamata *Precursioni estetiche*, Borgese sostiene, più o meno, di essere alla radice delle modifiche apportate da Croce all'*Estetica*. Pur concludendo con un giudizio positivo su Croce, Borgese afferma che quello ha esagerato nel lodare l'assenza di contenuto profondo e di morale in letteratura. Nel primo saggio, *Personalità e stile*, mette in rapporto 'fatto' e 'idea' e conclude:

Lo stile è l'ascesi dell'artista. Comparato ai fatti morali, esso è l'abnegazione dell'individuo in favore dell'umanità; ricondotto nel regno dello spirito teoretico, esso è ancora un momento nel quale il fatto rende omaggio all'idea (Borgese 1934: 19).

Nel saggio *L'unità nella storia della poesia e delle arti*, Borgese riflette ancora sull'estetica e sulla critica di Croce. Ne loda le qualità espositive, la giustificazione filosofica del suo metodo critico, accusa Croce di allusioni maligne a giovani prima lodati e di rifiutare la storia della letteratura, di sottovalutare i nessi tra opere letterarie e di ridurre l'artista a un fanciullino o a un dio. Borgese scrive poi:

Ma [per far così], il Croce avrebbe dovuto contraddire tutte le tesi fondamentali della sua Estetica: dall'assoluta individualità dell'intuizione all'assoluta identità di intuizione ed espressione, dal respingimento dei gradi di bellezza alla separazione

¹ Cfr. la polemica su 'La Rassegna d'Italia' nel 1947. Oltre ad accuse politiche gravi legate al fascismo e alla liberazione, Croce di Borgese dice che «egli non studia da oltre quarant'anni» (Croce 1947: 49), cioè da quando ne aveva 25, e lo definisce «giornalista ad effetto» (50). Croce aggiunge un epigramma: «per comporre il romanzo di un malato, / dal più cupo egoismo travagliato, / grande fatica Borgese non fe': / copiò sé stesso, e si chiamò *Rubè*» (50). Croce parla di opere di Borgese senza averle lette. Borgese risponde: «desidero rassicurare il Croce, risparmiandogli la spesa della più che cristiana compassione con cui piange i miei cupi patemi, quali glieli raffigura la sua fiduciosa identificazione di Rubè, con l'autore di *Rubè*, prediletto a lui tra i miei libri come quello che gli recava anticipata ma autorevole notizia del mio tragico decesso» (Borgese 1947: 50).

delle tecnica dall'arte. O avrebbe almeno dovuto portarle a un'altezza filosofica maggiore, da cui l'arte appaia come individuale e come universale insieme (134).

Ci si può chiedere se sia una critica giustificata, dal momento che Croce insiste con continuità e coerenza sulla simultanea individualità e universalità della creazione artistica. Il saggio più importante, all'interno di *Poetica dell'unità*, per il nostro discorso, è *Figurazione e trasfigurazione*, in cui Borgese riprende parzialmente l'*Estetica* di Croce, usando a volte un linguaggio diverso, attribuendo un ruolo maggiore alla tecnica e dando più peso al 'ritmo'.

Borgese parla dell'ispirazione come visione ideale, staccata dal reale, individuale perché non coglie una realtà metafisica. Un capitoletto s'intitola *Insufficienza dell'ispirazione e origine della 'tecnica'*. Secondo Borgese, dopo l'ispirazione vi è una seconda fase della creazione, nella quale sono implicati fattori di volontà, intelletto, cultura e mestiere. Questa seconda fase rimane però legata all'ispirazione, sia perché né è stimolata, sia perché essa stessa diventa foriera di nuova ispirazione. Dopo aver ripetuto che la teoria dell'arte come *mimesi* oggi è negata correttamente, Borgese scrive che l'arte è somigliante alla natura in quanto verosimile, ma che la verosimiglianza incontra dei limiti, e continua: "e quale è il punto a cui la verosimiglianza artistica si ferma? È quello in cui interviene l'obbligo di un'altra somiglianza: non più alla realtà di fatto ma a una verità soprareale, non più a un mondo ma a un sopramondo" (160-1), un sopramondo creato in particolare con simboli, il cui primo è il ritmo:

Nel mondo del discontinuo e del successivo, il ritmo manifesta l'esigenza dell'ubiquo e simultaneo; e perciò trasferisce, o vuole trasferire, il tempo in eternità, lo spazio in infinità, in assoluto il relativo (165-6).

E ancora:

[l'arte non aspira alla preghiera], poiché l'arte, per strade sue, raggiunge già la preghiera, trasfigurando la realtà in una realtà superiore, degna d'essere accettata, e meritevole di adorazione (175).

In generale le argomentazioni avverse a Croce sparse nei volumi critici di Borgese e per esempio in *Poetica dell'unità* risultano ingiustificate (cfr. Stella 1985: 238): si intravede una similarità di vedute sul rapporto tra arte e realtà, e anche, in maniera più nascosta, sul rapporto tra arte e morale: per entrambi l'arte non può essere didattica, né può nascere sul vuoto morale. Questa similarità di vedute è espressa secondo modi e caratteri inconciliabili perché presuppongono un'etica del lavoro e dello studio filosofico ed estetico diverse. Croce direbbe: quella che contrappone un filosofo a un giornalista. Anche nella risposta di Croce alla recensione di Borgese del proprio libro su Vico non si scorge un risentimento personale, ma l'insofferenza alla poca serietà con cui Borgese supponeva di poter giudicare un libro su Vico senza aver studiato il filosofo profondamente; vi si osserva l'intolleranza contro l'irrazionalismo e le agitazioni di inizio secolo della generazione di Borgese, Papini, Prezzolini, la stessa generazione di Mussolini (cfr. De Caprariis 1963).

Borgese, oltre che critico, per un decennio è stato romanziere, scrittore di racconti, drammaturgo e poeta. Si può quindi verificare se nelle sue opere si riscontri un discorso metaletterario sul realismo. Costantemente nella narrativa di Borgese si oppongono la realtà fisica, visibile a tutti gli uomini, e una realtà metafisica, di origine religiosa, percepibile solo ad alcuni eletti o dannati, a seconda dei casi, a seconda se riescano a conciliare in sé queste due realtà. Rubè, nel romanzo omonimo

del 1921, ne è l'esempio piú celebre, anche se questa direzione interpretativa è stata seguita poco. Rubè è assillato, all'inizio del romanzo, da ambizioni mondane (la carriera sociale, il guadagno economico, l'amore). Presto tuttavia raggiungere gli obiettivi mondani diventa arduo, perché Rubè intuisce che vi sono valori piú alti. Lo intuisce però in maniera confusa e quindi non sa decidere, fino alla morte, per una o l'altra strada.

Secondo alcuni critici *Rybè* ha dato avvio a una corrente realista nella letteratura italiana. Così Mario Santoro:

In effetti con *Rybè* si maturava un nuovo filone della nostra narrativa, di impianto realistico, che si sarebbe sviluppato, in alternativa o in antagonismo dell'egemonia 'rondista' della 'prosa d'arte' nell'arco degli anni venti, incidendo decisamente sul destino della narrativa negli anni trenta. Non a caso la pubblicazione di *Rybè* (e dei romanzi di Tozzi) fu seguita da un'esplosione di romanzi di carattere realistico, di diversa misura e diverso valore, da *La Velia* di Cicognani a *Gli ubriachi* di Viani, a *Angela* di Fracchia (Santoro 1982: 73)².

È una direzione che non va seguita. *Rybè* è realista, eventualmente, per aspetti fenomenici superficiali, quali le descrizioni precise, il ritratto di alcuni personaggi che pur di fantasia acquisiscono caratteristiche tipiche del periodo storico, ma non è un romanzo realista in nessun altro senso, anzi l'opera di Borgese intera, gli altri due romanzi, i due drammi e le tre raccolte di racconti, ha il suo interesse contenutistico nella tensione spirituale vissuta dai personaggi (cfr. Giudicetti 2003). Una *mise-en-abyme* del rapporto tra reale e sovrareale espresso teoricamente in *Poetica dell'unità* si trova all'inizio di *La città sconosciuta*, racconto eponimo della raccolta del 1925:

Non la finivo piú di ridire a me stesso che la bellezza di questa città era quanto mai originale e singolare, mezza distesa e mezzo alzata; o veramente la parte in pianura era assai piú che mezza, e la figura della città faceva pensare a una di quelle statue giacenti che hanno tutta la forza raccolta nel collo e nel capo sollevati. L'idea di una città cosiffatta, con la sua acropoli accessibile insieme ed eccelsa piantata lí sull'ultimo sprone dei monti per scrutare le valli cupe dell'Alpi e mirare il gran piano di chiaro colore, non poteva esser venuta in mente a nessuno; ed era sorta così, come una figlia della terra e del cielo, degna d'essere amata dagli uomini. Sicché, vivendovi dentro, doveva parere impossibile che tutte le altre città non fossero fatte a quel modo, divise in parti alta e bassa, come a Venezia si vorrebbe che tutte le città fossero d'acqua e di marmo. Originale e singolare Bergamo, quasi e quanto Venezia; e, se pure non avesse un nome, a rivederne la sagoma fra mille non la si sbaglierebbe con nessun'altra (Borgese 1986: 11-2).

Una città a metà strada tra terra e cielo, ben radicata nel terreno ma tesa verso l'alto, appoggiata alla terra ma elevata al di sopra di essa per osservarla da lontano, per prenderne conoscenza. Nata quasi al di là degli uomini e «degnata d'essere amata dagli uomini». Originale, unica e apparentemente imm modificabile e necessaria (sembra, all'io narrante, che ogni città debba essere come Bergamo). È una metafora ottima per l'opera d'arte borgesiana, per una poetica borgesiana non esente (anche negli scritti teorici) dalla speranza di creare un ponte tra relatività umana e assoluto metafisico, religioso.

² Definisce «realista» *Rybè* anche Licata 1982: 113.

A PORIE DEL REALISMO

Quando la letteratura è considerata, secondo le parole di Hugo, «comme Dieu: une et inépuisable» (Hugo 1968: 919), rimane poco spazio per distinzioni sottili sul realismo, «one of the most elusive of artistic terms» (Eagleton 2003)³. D'altra parte, se si osserva il concetto di realismo da un punto di vista filosofico, cioè se si cerca una definizione generale, indipendente dai singoli movimenti storici, ci si rende conto che le distinzioni tra letteratura realista e non-realista operate nel XX secolo (a volte per definire la letteratura del XIX) sono distinzioni di grado, più imprecise di quanto la terminologia lasci presagire. Si può considerare, ad esempio, il numero di 'Poétique' del 1973 dedicato parzialmente al realismo. Claude Duchet scrive:

Le roman du XIX^e siècle, c'est-à-dire en gros celui de la mutation réaliste, sous ses divers aspects, de Balzac à Zola, Dickens ou Dostoïevski, me paraît se caractériser par la socialisation de la totalité de l'espace diégétique. Les lieux dispersés des exploits ou des aventures, les lieux mondains ou intimes du romanesque se fondent dans un milieu homogène et cohérent qui donne sens à chaque détail (Duchet 1973: 448-9).

Si tratta o di una distinzione unicamente di contenuto (il romanzo realista si definirebbe perché parla della società storica), oppure di una di grado, che concerne la coerenza e l'omogeneità della rappresentazione. Quest'ultima è problematica, perché non si vede come coerenza e legittimità siano legate al 'romanzo storico' più che ad altri generi letterari.

Un secondo articolo di quel numero di 'Poétique' è di Ian Watt, per il quale il realismo del romanzo sette- e ottocentesco rispetto a quello precedente consiste nella ricerca «de la correspondance entre l'œuvre littéraire et la réalité qu'elle imite» (Watt 1973: 523). Anche in questo caso la definizione ha senso solo se per 'réalité imitée' si intende una realtà storica e condivisa. Se s'intende una realtà storica, si stabilisce una distinzione contenutistica. Watt, cosciente che con questa definizione del romanzo sette-ottocentesco tocca una differenza più apparente che sostanziale, aggiunge l'aggettivo «formel» a «réalisme» e accetta le limitazioni del nuovo concetto, scrivendo che «le réalisme formel du roman permet une imitation de l'expérience individuelle saisie dans son environnement spatio-temporel, plus immédiate que ne le font les autres formes littéraires» (539). Questo «plus immédiate» ne fa una distinzione di grado, che inoltre concerne più le prime impressioni del lettore che il senso dell'opera letteraria.

Alla luce della duplicità del termine 'realismo', generale e quindi forse inutilizzabile a livello filosofico, di conseguenza impreciso e parziale nelle definizioni storiche, si può riflettere sul rapporto, in questo contesto, tra l'estetica di Croce e la poetica di Borgeese da una parte, la poetica di Italo Calvino (1923-85) dall'altra.

³ Si tratta di una recensione a *Mimesis* di Auerbach.

IL RAPPORTO TRA LINGUA E REALTÀ IN ITALO CALVINO

Sul piano ampio del rapporto tra parola e reale, Calvino non contraddice Croce e Borgese. Su questo piano generale l'unica obiezione possibile sarebbe quella di natura heideggeriana e derridiana che insiste sull'incomunicabilità e rende problematico l'assioma dell'universalismo. In Calvino non c'è una meditazione a questo livello, né c'è una visione pessimista della comunicazione.

C'è la tematizzazione insistita, invece, del rapporto tra lingua e realtà dal punto di vista specifico della scrittura, la problematizzazione della difficoltà, da sempre sentita dagli scrittori, ma teorizzata con più assiduità e complessità nella seconda metà del '900, di superare la convenzione della parola, la retorica che si forma intorno al linguaggio attraverso il suo uso, con insistenza maggiore nella seconda metà del '900 (rispetto per esempio a un Borgese che ancora ha un piede o due nell' '800), perché alle spalle ci sono decenni di sperimentazione letteraria, di alternative formali, di indagini novecentesche sui meccanismi della lingua e sulle strutture letterarie.

Un esempio calviniano di riflessione sulle possibilità espressive della parola si trova nella cornice del secondo capitolo di *Le città invisibili* (1972). In questo brano dialogano Marco Polo e Kublai Kan, l'imperatore mongolo, i due personaggi principali del libro, il primo di ritorno da una delle sue esplorazioni nell'impero del secondo. Marco Polo non conosce ancora le lingue orientali,⁴ perciò è costretto a ricorrere a «tamburi, pesci salati», «grida di meraviglia e d'orrore» o a «imitare il latrato dello sciacallo e il chiurlio del barbogianni» (Calvino 1978: 45). Modo di comunicare che si rivela ricco di fantasia e alquanto espressivo.⁵ Tuttavia, quando Marco impara la lingua (o forse, dice il testo, quando «l'imperatore [ha imparato] a capire la lingua dello straniero» (45-6)), le cose cambiano:

Ma si sarebbe detto che la comunicazione fra loro fosse meno felice d'una volta: certo le parole servivano meglio degli oggetti e dei gesti per elencare le cose più importanti d'ogni provincia e città: monumenti, mercati, costumi, fauna e flora, tuttavia quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi, giorno per giorno, sera dopo sera, le parole gli venivano meno [...] (46).

Per sbloccare la situazione è necessaria una sintesi più ricca dei due linguaggi precedenti: Marco Polo aggiunge alla parola i gesti e si esprime di nuovo con eloquenza:

Così, per ogni città, alle notizie fondamentali enunciate in vocaboli precisi, egli faceva seguire un commento muto, alzando le mani di palma, di dorso o di taglio, in mosse diritte o oblique, spasmodiche o lente. Una nuova specie di dialogo si stabilì tra loro: le bianche mani del Gran Kan, cariche d'anelli, rispondevano con movimenti composti a quelle agili e nodose del mercante (46).

Il linguaggio però si fissa di nuovo, riducendo i personaggi al 'silenzio e all'immobilità'. Esprimere la realtà è difficile, nelle opere di Calvino. Bisogna ciò malgrado notare come a queste pagine pessimiste, nello stesso libro, se ne oppongono altre ottimiste, sia allo stesso livello narrativo che a livello intradiegetico, quello della

⁴ «[...] affatto ignaro delle lingue del Levante [...]» (Calvino 1978: 45).

⁵ «Ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole. Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa» (*Ibidem*).

descrizione delle città, in cui ad esempio i viaggiatori si incontrano e raccontano le loro esperienze, ad esempio a Eufemia, etimologicamente la città della 'buona parola', in cui «ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio» (44)⁶. È un brano, tra l'altro, che è situato nella pagina precedente a quello della cornice che si è letto.

In altri testi di Calvino si ritrova la stessa dialettica tra *impasse* della comunicazione e slanci narrativi. In *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) i dieci *incipit* si arenano dopo qualche pagina, ma la loro molteplicità è positiva in quanto apre nuove strade al racconto. Palomar (in *Palomar*, 1983) inceppa a volte di fronte ai limiti della conoscenza, che stanno alla base di quelli dell'espressione, ma ricomincia costantemente a interrogare il mondo con entusiasmo.

In sede teorica, *Collezione di sabbia*, raccolta di saggi del 1984, è percorsa dalla questione: discorsi sul collezionismo, tentativo senza fine di archiviare il mondo (9-13); sulle mappe, che cercano di riprodurre il mondo oggettivamente, ma nelle quali a volte si inseriscono elementi soggettivi (23-9); su quadri in cui dialogano riferimenti alla storia contemporanea e altri alla tradizione pittorica (57-63)⁷; sullo sguardo (121-6). In *Il rovescio del sublime* racconta di un viaggio in Giappone e scrive:

Penso: ecco che il paesaggio mi ha dettato il tema per una poesia; se sapessi il giapponese, mi basterebbe descrivere questa scena in tre versi di diciassette sillabe in tutto, e avrei fatto un *haiku*. Provo a comunicare l'idea al giovane poeta. Non pare convinto. Segno che gli *haiku* si compongono in un altro modo. O che non ha senso aspettarsi che un paesaggio ti detti delle poesie, perché una poesia è fatta di idee e di parole e di sillabe, mentre un paesaggio è fatto di foglie e di colori e di luce (168).

Calvino inizia le *Lezioni americane* dicendo che negli anni del suo debutto letterario, nel secondo dopoguerra, «il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico di ogni giovane scrittore» (Calvino 1988: 5). Fissare la conoscenza diretta del mondo quale primo scopo letterario era però inconciliabile con la sua poetica:

Presto mi sono accorto che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura c'era un divario che mi costava sempre più sforzo superare (6).

Questa posizione è illustrata dall'allegoria di Perseo, il quale non guarda direttamente la medusa. Calvino spiega: «è sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello» (7). La letteratura rimane «ricerca di conoscenza» (28), ma lo scrittore rifiuta di scegliere manicheisticamente tra impegno e ricerca formale, in altre parole crede nella conciliazione di osservazione del reale e azione a lungo termine; di indagine sulla realtà e presa di distanza della letteratura. La presa di distanza dal mondo è esemplificata brillantemente in *Il barone rampante* (1957), sul quale Calvino ha detto: «[ho voluto trattare] une voie vers une complétude non individualiste, qu'on peut atteindre à travers la fidélité à une autodétermination individuelle» (citato in Fusco 1997: 32). Calvino parla di un bene per la società che si può realizzare solo lavorando su di sé in profondità, ma nella sua frase si può leggere anche un principio

⁶ Cfr. anche gli altri testi della serie *Le città e gli scambi*.

⁷ Si tratta del saggio *Un romanzo dentro un quadro* (1983), che si concentra su *La liberté guidant le peuple* di Delacroix.

universalista, nel senso che il racconto 'non realista' (che parla di un ragazzo del '700 che decide di vivere sugli alberi e che dunque non può essere considerato tipico della sua società) su un individuo ha lo stesso valore di realtà di un'attenta descrizione sociale, e per questo è «non individualista».

La presa di distanza può essere la scelta politica corretta anche a breve termine. In un racconto del 1948 dello scrittore pakistano urdu Saadat Hasan Manto, che si intitola *Toba Tek Singh* dal nome del protagonista e che è, se non fonte, omologo interessante del romanzo di Calvino, *Toba Tek Singh* si rifugia su un albero, in maniera altrettanto impulsiva del Cosimo di Calvino. Toba Tek Singh è un malato mentale, che dopo la scissione di India e Pakistan al momento della fine della colonizzazione britannica, che comporta anche la separazione dei manicomi nei due paesi, non vuole tornare nel paese d'origine: «I wish to live neither in India nor in Pakistan – dice –. I wish to live in this tree» (Manto 2001: 45-6). Segue il bel finale:

There, behind barbed wire, on one side, lay India and behind more barbed wire, on the other side, lay Pakistan. In between, on a bit of earth, which had no name, lay Toba Tek Singh (51).

Una domanda ulteriore è come Calvino si sia situato di fronte al realismo, inteso questa volta in senso più stretto e più fortemente connesso con la periodizzazione della storia della letteratura. Bisogna domandarsi allora quali movimenti in qualche modo realisti del '900 abbiano sollevato i problemi più interessanti. Non si penserà per esempio al *nouveau roman* o alle altre scuole che hanno cercato una maggiore oggettività del narrato, perché la distinzione tra soggettivo e oggettivo sembrerà poco giustificata da un punto di vista teorico (ancora sarà questione più di gradi che di qualità, di precisione maggiore, di concentrazione sulle cose più che sulle persone, non di forme fondamentalmente nuove), bensì a ciò che si lega al realismo socialista o comunque politicamente impegnato e che ha risollevato la questione, imprescindibile per ogni artista, dell'effetto della letteratura sulla storia. Il realismo politicamente impegnato è a volte ingenuo perché pretende di opporre impegno a disimpegno, mentre oppone ricerca di effetti immediati e lavoro sulle coscienze a lungo termine. Tuttavia obbliga lo scrittore, ancor più se con un passato comunista come Calvino, a dare una propria valutazione sugli effetti della parola sul lettore e sul destinatario di ogni comunicazione.

Si possono studiare, in questa prospettiva, nelle opere narrative di Calvino, sia le posizioni teoriche espresse esplicitamente, a volte fatte pronunciare a personaggi, sia *mise-en-abyme* più raffinate.

Nella prima categoria rientrano i discorsi di Lotaria, il personaggio di *Se una notte d'inverno* che ideologizza la letteratura, ne abusa a fini politici, e altri discorsi, quali quelli dei clienti della biblioteca nel penultimo capitolo, che riflettono su libri e letteratura.

Per la seconda categoria, più interessante, si pensa ad alcuni racconti di *Le cosmicomiche* (1965), quali *Un segno nello spazio*, *La forma dello spazio*, *Gli anni-luce* e *La spirale*, che contengono una metafora della comunicazione e che all'interno della raccolta si raggruppano in un polo ottimista e uno pessimista. In *Le città invisibili* si pensa alla serie *La città e il nome*, riflessione sulla discordanza frequente tra nomi e cose.

Il caso più rivelatore è *Il guidatore notturno*, racconto della raccolta *Ti con zero* (1967). L'io, dopo aver litigato con la sua compagna al telefono, si lancia in automobile

per raggiungerla nella casa di lei e rappacificarsi. Sulla strada riflette se stia facendo bene ad andare da lei, ma anche sulla possibilità che contemporaneamente lei stia percorrendo la stessa strada in senso inverso per andare da lui. La situazione è complicata dall'esistenza di un terzo, un uomo innamorato della giovane, finora respinto ma che potrebbe approfittare del litigio e che, avvertito da lei, potrebbe essere sulla stessa autostrada. *Il guidatore notturno* comincia come un racconto che simboleggia in un incontro o nel mancato incontro fisico un discorso generale sulla comunicazione, sulla possibilità di raggiungerci e intendersi.

Essendo scesa la sera, il guidatore vede solo i fari delle altre automobili. Questo dato fa sì che in una seconda fase il racconto si trasformi da discorso generale sulla comunicabilità in un discorso etico sul vantaggio di una comunicazione essenziale: ogni «apparizione luminosa» potrebbe essere un «messaggio amoroso» (Calvino 1977: 144) più ricco delle parole. I fari delle automobili creano un dialogo immaginario complesso, tanto che, dice l'io, «più vado avanti più mi rendo conto che il momento dell'arrivo non è il vero fine della mia corsa» (144-5):

È per questo che ho sentito il bisogno, anziché continuare a parlare, di trasformare le cose da dire in un cono di luce lanciato a centoquaranta all'ora, di trasformare me stesso in questo cono di luce che si muove sull'autostrada, perché è certo che un segnale così può essere ricevuto e compreso da lei senza perdersi nel disordine equivoco delle vibrazioni secondarie [...]. Ciò che conta è comunicare l'indispensabile lasciando perdere tutto il superfluo (145)

e nel finale:

continueremo tutti e tre a scorrere avanti e indietro lungo queste linee bianche, senza luoghi di partenza o di arrivo che incombono gremiti di sensazioni e significati sulla univocità della nostra corsa, liberati finalmente dallo spessore ingombrante delle nostre persone e voci e stati d'animo, ridotti a segnali luminosi, solo modo d'essere appropriato a chi vuole identificarsi a ciò che dice senza il ronzio deformante che la presenza nostra o altrui trasmette a ciò che diciamo (148).

Si tratta del tema calviniano dell'oggettività, situato però ironicamente nella geometria di un racconto cerebrale in cui, da pochi dati di partenza, Calvino si diverte a tracciare le conseguenze logiche più improbabili. È l'ironia, unita alla leggerezza della scrittura, a costituire l'altro polo di fronte al pessimismo apparente sul senso della scrittura. La dichiarazione di una poetica dell'essenziale è temperata dal piacere della scrittura e accompagnata dallo scetticismo verso gli effetti a breve termine della parola. Anche Calvino condanna il realismo in tutte le accezioni che si sono qui considerate: posizione letterario-politica che conduce a un vicolo cieco, che implicherebbe, per citare uno scrittore svizzero altrettanto scettico sulla posizione teorica realista, Hugo Loetscher, che quando la macchina da lavare si rompe ci si rivolga, nel nome delle cose, a Francis Ponge (Loetscher 2003: 510)⁸.

Gian Paolo GIUDICETTI
FNRS

Université catholique de Louvain

⁸ «Was andererseits nicht heisst, dass, falls die Waschmaschine kaputt ist, man sich 'Im Namen der Dinge' an Francis Ponge richtet».

BIBLIOGRAFIA

- Borgese, Giuseppe Antonio. *Poetica dell'Unità*, Treves, Milano, 1934.
- Borgese, Giuseppe Antonio. *Accenti sereni*, in: 'La Rassegna d'Italia', mag. 1947, II-5, pp. 48-51.
- Borgese, Giuseppe Antonio. *La città sconosciuta*, Sellerio, Palermo, 1986.
- Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Cajumi, Arrigo. *Pensieri di un libertino*, Einaudi, Torino, 1970.
- Calvino, Italo. *Il guidatore notturno*, in: *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1977 (1967), pp. 141-8.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1978² (1972).
- Calvino, Italo. *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano, 1984.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988 (1986).
- Croce, Benedetto. *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1910.
- Croce, Benedetto. *Intorno alla critica della letteratura contemporanea e alla poesia di G. Pascoli* (1907), in: *La letteratura della nuova Italia*, vol. IV, Laterza, Bari, 1915, pp. 197-221.
- Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1941⁷.
- Croce, Benedetto. *Rancori letterari sotto vesti politiche*, in: 'La Rassegna d'Italia', gen. 1947, II-1, pp. 47-53.
- Croce, Benedetto. *Nuovi saggi di estetica*, Bibliopolis, Napoli, 1991.
- De Caprariis, Vittorio. *L'uomo contro i miti*, in: V. De Caprariis e altri, *Benedetto Croce*, Comunità, Milano, 1963, pp. 19-33.
- Duchet, Claude. *Une écriture de la socialité*, in: 'Poétique', 1973, 16, pp. 446-54.
- Eagleton, Terry. *Pork Chops and Pineapples*, in: 'London Review of Books', 23.10.2003, 25/20.
- Fusco, Mario. *Un arbre généalogique*, in: 'Europe', mars 1997, pp. 30-4.
- Garboli, Cesare. *Pianura proibita*, Adelphi, Milano, 2002.
- Giudicetti, Gian Paolo. *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo Novecento*, tesi di dottorato (2003) all'Università di Louvain-la-Neuve, in via di pubblicazione.
- Hugo, Victor. *Préface* (1837) à *Les voix intérieures*, in: *Œuvres poétiques*, vol. I, Gallimard (Pléiade), Paris, 1968.
- Lavagetto, Mario. *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- Licata, Vincenzo. *L'invenzione critica. Giuseppe Antonio Borgese*, Flaccovio, Palermo, 1982.
- Loetscher, Hugo. *Vom Umgang mit Lyrischem. Eine Einleitung zu sich selbst*, in: 'Akzente', dic. 2003, B5384, Heft 6, pp. 508-13.

- Manto, Saadat Hasan, *A Wet Afternoon. Stories / Sketches / Reminiscences*, Alhamra, Islamabad, 2001.
- Raffaelli, Massimo, *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*, Sassella, Roma, 2001.
- Santoro, Mario. Tempo di edificare e il 'romanzo' negli anni Venti, in: *L'uomo nel labirinto*, Federico & Ardia, Napoli, 1982, pp. 57-74.
- Stella, Vittorio, *Forma e memoria. Croce, Venturi, Pirandello, Borgese*, IANUA, Roma, 1985.
- Watt, Ian. *Réalisme et forme romanesque*, in: 'Poétique', 1973, 16, pp. 521-40.

CESARE PAVESE TRA LA NARRATIVA AMERICANA E IL REALISMO MAGICO

PREMESSA

Il titolo del presente contributo serve a indicare due possibili fonti d'ispirazione per l'opera di Cesare Pavese negli anni trenta, periodo a cui intendo limitare le mie osservazioni. La cosa sembra pacifica, anzi addirittura scontata, per quanto concerne certi autori nordamericani da Walt Whitman a James M. Cain, mentre può destare magari una certa sorpresa l'accostamento al realismo magico italiano. In queste pagine cercherò però di mettere in evidenza che in quanto alle concezioni poetiche di Pavese e al suo atteggiamento verso il realismo letterario, nel periodo in questione si siano verificate due importanti svolte e che la posizione conquistata dall'autore verso la fine del decennio mostri coincidenze significative con la poetica del realismo magico concepita da Massimo Bontempelli durante gli anni venti. A questo scopo prenderò in esame sia alcuni brevi testi saggistici pavesiani sia i due romanzi *Il carcere* e *Paesi tuoi*, scritti entrambi nel 1939. Ritengo tuttavia utile premettere alcune considerazioni di natura teorica che riguardano il concetto di realismo come tale e che aiuteranno a collegare quanto segue al tema generale del presente volume.

MA CHE COS'È QUESTO REALISMO?

Gli organizzatori del convegno che si trova documentato in questi atti hanno scelto un titolo significativo: «Le frontiere del realismo...». Pare infatti chiaro che dagli albori del Novecento a questa parte il realismo letterario sia diventato un concetto ben più problematico rispetto ai tempi dei cosiddetti classici del realismo francese Stendhal, Balzac e Flaubert, o anche rispetto all'epoca del *naturalisme* francese e del verismo italiano. È indicativa tra l'altro la proliferazione di 'realismi' con epiteti o prefissi che ne precisino, riducano o modifichino il carattere: il realismo psicologico, quello socialista, il realismo italiano e quello iberoamericano che poco hanno a che vedere l'uno con l'altro, nonché il neo-, sur- e iperrealismo. Ma questa constatazione storica è pure una spia dei problemi epistemologici ed estetici inerenti allo stesso concetto di realismo in quanto tale, che sembrano avere causato un disagio crescente appunto a partire dal lento tramonto del *naturalisme* e del verismo. La stessa nozione di 'realtà' è stata messa in crisi, nonché le modalità di percepirla, ma soprattutto la possibilità di documentare, di 'rendere' quella realtà – amesso che si sappia a quale ci si riferisca – con mezzi letterari. Dunque sembrano ben lontani i tempi in cui un autore come Stendhal poteva ancora paragonare il romanzo a uno

specchio collocato accanto a una strada che riflette ciò che vi si trova.¹ Dubbi e preoccupazioni di questo genere hanno spinto non pochi dei partecipanti al detto convegno di considerare 'realismo' un termine-ombrello che per la mancanza di precisione e univocità dia piuttosto confusione che chiarezza.

Non pretendo certo di poter sciogliere questo nodo di problemi. Mi sembra tuttavia che si possa salvaguardare almeno una parte del valore esplicativo del termine se si considerano separatamente il piano della produzione e quello della ricezione testuale. Limitandosi a quest'ultimo, si può constatare che l'atteggiamento di un lettore di fronte a un testo che lui assume come realistico è sostanzialmente diverso rispetto a quello di fronte a un testo non ritenuto tale. Nel secondo caso la lettura è condizionata – secondo la nota formula di Samuel Taylor Coleridge – da una «willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» (Coleridge 6): non è necessario credere davvero che esistano fate e streghe per poter godere le fiabe – basta prescindere per la durata della lettura da quel sapere che consente di orientarsi nel mondo empirico. Quando invece si legge un testo che si considera realistico (e ciò vale tanto per un romanzo poliziesco quanto per le opere di Zola o Verga) la voluta sospensione dell'incredulità rimarrà incompleta, riguarderà cioè soltanto alcune zone del contenuto, altre no: il lettore de *I promessi sposi* sa di solito che le avventure di Renzo e Lucia sono state inventate dall'autore (a meno che non si tratti di un lettore abbastanza ingenuo da credere alla faccenda del manoscritto anonimo) mentre cercherà di integrare lo 'sfondo' storico – malgoverno spagnolo, peste, ecc. – con la sua conoscenza enciclopedica del mondo reale, magari addirittura allargandola. È significativo che dopo la lettura del romanzo manzoniano noi crediamo (e non a torto) di avere imparato qualcosa circa la situazione politica e sociale della Lombardia secentesca.

Spostiamo l'attenzione ora sul piano della produzione. Almeno in teoria, anche qui dovrebbe essere possibile distinguere diversi atteggiamenti – l'autore di un testo narrativo che si propone di descrivere un suo mondo o crede di rendere una porzione della realtà (anche soggettiva, anche interna) o non lo crede. Naturalmente le cose si complicano perché di solito non disponiamo di criteri attendibili per stabilire quando dobbiamo supporre in uno scrittore un'intenzione simile – a meno che non esistano delle dichiarazioni poetologiche ecc. in merito.

II LE PRIME CERTEZZE E I PRIMI DUBBI

«Senza provinciali una letteratura non ha nerbo.» (Pavese XII, 9) – questa dichiarazione apodittica apre il primo testo pubblicato di Pavese, il saggio «Un romanziere americano, Sinclair Lewis» apparso nella rivista *L'Espresso* (novembre 1930). Che l'autore apprezzi di Lewis – e di altri scrittori statunitensi – soprattutto il presunto 'provincialismo' è significativo per diverse ragioni. In primo luogo perché anche lo stesso Pavese si sentirà un 'provinciale' durante tutta la sua esistenza di scrittore, anche quando descrive la realtà cittadina. In secondo luogo pare che Pavese considerasse i 'provinciali' americani come un modello per un approccio diverso – meno idealizzante e più sobrio – al mondo rurale rispetto a quello di casa propria, cioè alla corrente 'strapaesana' che dominava allora, almeno in parte, il panorama culturale italiano.

¹ «Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route.» (Stendhal 557)

Dall'elogio di Lewis emerge chiaramente che l'autore all'epoca è un sostenitore convinto (al limite un po' ingenuo) di un realismo letterario che non si pone troppi interrogativi. Loda l'americano per i suoi personaggi «quotidiani» (Pavese XII, 33), sottolinea che «lo spunto, il pretesto, mi pare venga sempre dall'esterno» (ibid.) e che «i suoi personaggi s'incontrano tali e quali nella vita» (ibid.). Un simile ideale sembra permeare anche quel gruppo di racconti scritti nello stesso periodo, di cui è composto il volume intitolato *Ciau Masino* e pubblicato postumo. Questi testi sono caratterizzati tra l'altro da «l'uso del gergo torinese o piemontese nei miei naturalistici tentativi di prosa dialogata» (Pavese I, 126), conseguenza della «scoperta del volgare nordamericano» (ibid.), come afferma l'autore.

Questo slancio realistico tuttavia non dura a lungo, ed è lo stesso Pavese a documentare i suoi dubbi, il suo graduale ripensamento, in due brevi testi teorici che risalgono al periodo della maturazione di *Lavorare stanca*, la prima opera letteraria di Pavese a essere pubblicata in volume. L'uno è il breve saggio «Il mestiere di poeta», datato novembre 1934, che fa da introduzione alla prima edizione di quella raccolta uscita nel 1936. L'altro è stato scritto con molta probabilità un anno prima; si tratta di una nota a mano sul retro di una copia dattiloscritta della poesia «Mania di solitudine» (che a sua volta reca la data 27-29 maggio 1933). È lì che Pavese propone una prima versione di quello che più tardi avrebbe chiamato «rapporti fantastici»:

Il mio lavoro consiste nel mettere insieme una costruzione che per una corrispondenza di parti stia a sé, e la materia va fatta di una *realtà* che viva per animati rapporti [...] di equivalenze e mescolanze tra vari aspetti dei più emergenti e sintetici di questa realtà. All'immagine coloristica o musicale – fantasiosa – sostituisco la costruzione pesata della realtà stessa che tratto. (Pavese I, 150)

«Il mestiere di poeta» riprende questa nuova idea e la riformula con varianti poco significative. In più, fornisce delle indicazioni preziose riguardanti le sue nuove scelte formali – le «poesie-racconto» di cui *Lavorare stanca* è composto – e infine fa anche i conti con i suoi primi tentativi letterari: «Insistevvo allora sulla sobrietà stilistica [...] l'adorata immediatezza [...] l'aderenza serrata, gelosa, appassionata all'oggetto» (Pavese I, 127). Questa presa di distanza suona tuttavia un po' troppo radicale, dato che anche il nuovo volume deve ancora parecchio a certi modelli d'oltre atlantico, in particolare alla *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters.² Non voglio suggerire che questa autostroncatura serva in primo luogo ad oscurare quella ispirazione americana. Nel criticare l'ingenuità delle sue prime prose, Pavese soprattutto mira ad accentuare il fatto che questa impostazione nuova sia il risultato di riflessioni complesse.

Quali sono i motivi per di questo ripensamento? Alla «aderenza all'oggetto» di una volta, l'autore oppone ora l'aspetto di costruzione del testo: il poeta «mestierante» non crea «immagini coloristiche» o «musicali», non lavora dunque da pittore o da compositore di musica, ma piuttosto da architetto o persino da muratore. Troviamo in questo una interessante coincidenza con quella serie dei cosiddetti quattro preamboli a 900, brevi saggi teorici nei quali Massimo Bontempelli nel 1926 e nel 1927 cercò di delimitare il suo programma del realismo magico. Infatti, anche Bontempelli utilizza con una certa insistenza l'architettura come modello di una nuova forma di letteratura da contrapporre alla musica come paradigma da scartare: «Occorre reimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la

² Per una discussione più specifica del rapporto tra le prime opere letterarie di Pavese e i loro pretesti americani cf. il saggio di Thomas Stauder indicato nella bibliografia.

nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare. [...] La aspirazione femminile alla musica, farà luogo alle leggi virili dell'architettura.» (Bontempelli 10)³

Inoltre, il brano di Bontempelli contiene un elemento che può avere influenzato molto di più il nuovo orientamento pavesiano, e cioè la necessità di 'inventare i miti freschi...'. Pavese nei testi finora citati non si serve ancora del termine 'mito', ma è noto che questo concetto è un importante punto d'arrivo della sua poetica degli anni trenta e oltre. Infatti, nel diario *Il mestiere di vivere* si trova l'abbozzo seguente, datato 10 ottobre 1935:

Questa sera, sotto le rocce rosse lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo, con tutte le allusioni d'immagini che simile tratto consentirebbe. Subito mi sorprese la coscienza che questo dio non c'è, che io lo so [...]. Di qui ho pensato come dovrà essere allusivo e *all-pervading* ogni mio futuro argomento, allo stesso modo che doveva essere allusiva e *all-pervading* la fede nel dio incarnato nelle rocce rosse, se un poeta se ne fosse servito.

Perché non posso trattare io delle rocce rosse lunari? Ma perché esse non riflettono nulla di mio [...]. Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato. (Pavese X, 12)

Jochen Schulze ha mostrato in maniera convincente che gli appunti pavesiani degli anni in questione rielaborano parecchi elementi che l'autore trova nei volumi di Henry Lévy-Bruhl, in particolare da *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) e *La mythologie primitive* (1935).⁴ Il passaggio citato esprime però tra l'altro anche una specie di nostalgia della fede perduta che nel suo pessimismo lo contraddistingue nettamente dalla determinatezza di Bontempelli, a sua volta ben convinto di poter inventare dei miti nuovi. Merita attenzione la giustificazione di Pavese: crede di non essere capace di 'dar un significato' alle rocce rosse perché si trovano in Calabria e non nel nativo Piemonte. Lo stesso autore interpreta ciò come un indizio del fatto che lui non sia «ancora uscito dalla semplice rielaborazione dell'immagine materialmente rappresentata dai miei legami d'origine con l'ambiente» (*ibid.*).

Con questo confronto non intendo certo suggerire che Pavese si fosse convertito al realismo magico di impostazione bontempelliana. Tuttavia quelle esposte sono certamente più che mere coincidenze casuali: è evidente che certi elementi programmatici proposti da Bontempelli interessino Pavese in modo particolare perché vi vede espresse certe idee che stanno maturando in lui proprio in quella fase di transizione e di intensa riflessione sulla propria poetica. Non è certo un caso che proprio in quel periodo, e cioè dopo l'inizio del suo soggiorno forzato a Brancaleone Calabro nell'agosto del 1935, l'autore cominci anche a compilare il suo diario artistico *Il mestiere di vivere*. In più, qualche anno dopo, nel 1940, dichiarerà retrospettivamente, rivolgendosi a sé stesso: «L'inverno del '35-36 segnò la crisi di tutto un ottimismo basato su vecchie abitudini e l'inizio di nuove meditazioni sul tuo mestiere» (Pavese I, 134).

³ Va sottolineato comunque che questa la metafora edilizia era per aria in Italia sin dal 'ritorno all'ordine' del primo dopoguerra, e se ne potrebbero citare numerosi esempi, dalla prefazione della *Storia di Cristo* di Giovanni Papini fino al programmatico titolo *Tempo di edificare* di G. A. Borgese.

⁴ Cf. Schulze 86sg.

||| LA LEZIONE DEL CONFINO – DA IL CARCERE A PAESI TUOI

Questa crisi tuttavia non porta subito ad esiti nuovi: è solo qualche anno dopo che se ne manifestano i risultati, che portano l'autore ad una seconda e più decisiva svolta: Pavese modifica in maniera sostanziale il suo modo di concepire i rapporti fantastici, il che va ad incidere anche sulla tecnica impiegata. In più egli si propone di creare dei testi narrativi dalle dimensioni più ampie, avvicinandosi dunque a quel formato – il romanzo breve – che prediligerà anche negli anni della maturità. Tutto ciò non si manifesta subito dopo il ritorno dalla Calabria ma soltanto con qualche anno di ritardo: nella prima metà del 1939 (a essere più precisi, da novembre 1938 in poi) Pavese crea due testi in apparenza molto diversi tra loro, uniti tuttavia da una comune intenzione, e cioè quella espressa nella dichiarazione «so *volere* uno stile e sostenerlo» (Pavese X, 156).

Il carcere (che secondo la datazione sull'autografo risulta scritto tra il 27 novembre 1938 e il 16 aprile 1939) racconta la storia di un ingegnere torinese confinato in Calabria: inizialmente il protagonista, di nome Stefano, si sente estraneo, emarginato dal suo nuovo ambiente. Man mano che instaura con le persone che gli stanno intorno dei rapporti amichevoli e in parte anche sentimentali, questa sua condizione interiore si attenua senza tuttavia dissolversi mai del tutto. In seguito Stefano proverà un crescente disagio e deciderà volontariamente di tirarsi indietro, scegliendo di nuovo l'isolamento e troncando i rapporti sociali. Il romanzo è percorso da più sequenze di rapporti fantastici: le due più importanti possono venir definite come la serie del carcere e quella di Concia. La prima rinvia all'immagine della prigionia attraverso vari luoghi ed elementi: non solo la stanza abitata dal protagonista e il paese sperduto – nonché la frazione antica situata su una collina – ma anche il mare e persino l'aria. L'altra serie di rapporti unisce la figura della serva Concia, che suggerisce a Stefano fantasie di erotismo selvatico, con i gerani rossi della casa in cui lei lavora, con le capre del paese, ma anche con il sapore di terra dell'acqua bevuta da un bricco di terracotta.

La prima serie, quella che ho definito del carcere, dalle pareti in parte invisibili, è forse più scontata e dunque meno 'fantastica'. Inoltre è per così dire statica: è presente sin dalle prime battute del testo (a ben vedere già il titolo ne fa parte), e riaffiora ogni tanto senza troppi mutamenti di carattere. Ben diverso il caso della seconda serie: è meno ovvia, in quanto gli elementi della serie sono uniti da una specie di somiglianza di famiglia alla Wittgenstein – la serva fa pensare alle capre per via di certi tratti fisiognomici e somatici (e per un certo suo fare 'selvatico'), ma anche perché essa proviene dal retroterra, e anche quelle bestie sono associate alla vita dei paesi dell'interno aspro e montagnoso; i gerani evocano la ragazza perché fanno parte della sua abitazione (ma il loro colore rosso è pure connotato come simbolo erotico), mentre il sapore dell'acqua la ricorda magari per qualche associazione olfattiva (e in più, la serva va in giro scalza ed è quindi sempre a contatto con la terra). La serie è più dinamica, in quanto le varie componenti si aggiungono solo nel corso del racconto, destando e tenendo accesa la meraviglia del protagonista: «Che ci fosse un rapporto tra la finestra dei gerani e la ragazza, allargava arricchendolo il gioco del suo stupore.» (Pavese VII, 14)

I due complessi di rapporti (e ce ne sarebbero altri) hanno in comune un aspetto importante: entrambi servono a dare struttura al testo in tutta la sua estensione. Dunque, i rapporti fantastici non corrispondono più a impressioni momentanee e, sul

piano della costruzione del testo, diventano un elemento strutturale e organizzativo della narrazione: sono proprio quei rapporti misteriosi a creare un collegamento tra le varie parti del testo. Un altro lato de *Il carcere* – anch'esso una novità rispetto alle opere che scrive sino ad allora – mi sembra ancora più significativo: mentre gli altri testi descrivono quasi tutti degli ambienti familiari – che l'autore cerca di segnalare in quanto tali –, questo romanzo è pervaso da un continuo sentimento di straniamento vissuto dal protagonista: la prospettiva è quella del forestiero, che percepisce molto senza capirne il senso (ma è sempre pronto a supporre che ci siano dei significati nascosti), che prova un sentimento di stupore di fronte a tutta la realtà che lo circonda e che per la gente del posto risulta invece banale e insignificante. In particolare la serie 'Concia-gerani-capre-acqua-terra' è intimamente legata a questo senso di estraneità e di straniamento: è in quella rete di legami misteriosi tra le cose che apparentemente hanno poco a che fare l'una con l'altra che si condensa questa qualità misteriosa della realtà estranea. Questo mistero inerente alle cose tiene occupata la mente di Stefano molto di più che non la prospettiva di entrare in rapporti amichevoli con alcuni uomini che viene a conoscere o dell'affetto offertogli da Elena, la sua padrona di casa e per qualche tempo anche la sua amante. Sul piano metanarrativo, si può affermare che anche il narratore si pone l'obiettivo di rendere il lato misterioso dell'ambiente descritto appunto tramite la focalizzazione sullo stupore del protagonista. Si è messo dunque a fare esattamente quello di cui nell'appunto citato da *Il mestiere di vivere* si dichiara ancora incapace: assorbire in un'immagine (anzi, in una catena di immagini che rinviano l'una all'altra) una realtà rispetto alla quale si sente estraneo.

Mentre la realtà descritta ne *Il carcere* è quella del piccolo paese sperduto della costa ionica e dunque di un ambiente assolutamente non familiare all'autore, ciò ovviamente non vale per *Paesi tuoi*, scritto quasi di seguito (il manoscritto reca la datazione 3 giugno-16 agosto 1939). Il romanzo racconta la storia di un meccanico torinese, Berto di nome⁵, il quale, appena uscito dal carcere, va a lavorare in una fattoria nelle Langhe presso il padre del suo compagno di cella di nome Talino. Lì tra l'altro comincia una tresca con la piacente figlia di casa e, poco a poco, viene a scoprire diversi elementi misteriosi di una realtà a lui estranea, quella della vita di quei contadini. Tra l'altro, viene a sapere di un antefatto atroce: la sua nuova amante in passato era stata violentata dal proprio fratello. Alla fine del racconto assisterà esterrefatto a una scena ancora più ripugnante: vede Talino che in uno scatto di furia immotivata e bestiale ammazza la ragazza con un tridente.

Tibor Wlassics ha caratterizzato l'opera come «Il primo Pavese 'americano'» (Wlassics 103), valutazione condivisa dalla maggior parte dei critici. Ciò appare plausibile per le scelte stilistiche molto particolari del testo, del resto lo stesso Pavese ha indicato in *The Postman Always Rings Twice* di James M. Cain il suo modello⁶, da cui ha preso in prestito parecchi elementi – il piglio particolarmente brusco dell'incipit, il «raccontare a contagocce» (Wlassics 107), l'atteggiamento distaccato e esageratamente sobrio del protagonista, alcuni dettagli dell'intreccio come la partita al biliardo persa contro un falso inetto (che però nel testo di Pavese assume valore quasi di *mise en abyme*). Il giudizio di Wlassics è però da respingere se si considera l'atteggiamento del narratore nei confronti della realtà, perché allora *Paesi tuoi* appare quasi una continuazione logica de *Il carcere*.

⁵ Questo personaggio ricorda per molti versi la figura di Masin Delmastro, protagonista di parecchi racconti di *Ciau Masino*.

⁶ Cf. Pavese XII, p. 223.

Anche in *Paesi tuoi* i rapporti fantastici svolgono un'importante funzione strutturale. A ben vedere, qui non si tratta di più sequenze parallele ma di una sola catena composta di diversi oggetti-simbolo, i quali in fondo rinviano tutti alla stessa cosa, cioè alla carnalità – all'amore carnale ma anche al sangue e alla violenza che vi sono inscindibilmente collegati. L'elemento più importante di questa serie è il paesaggio stesso, cioè le colline che per la loro forma ricordano delle mammelle (che assieme ad altri parti del corpo femminile costituiscono una vera ossessione del protagonista). Altri elementi sono: le mele raccolte in una dispensa e il loro odore, il colore rosso dei peperoni, del sangue di coniglio, del fuoco, e altri oggetti che per le loro qualità visive o olfattive siano in qualche maniera collegabili o con l'amore o con la violenza. E conviene precisare che è lo stesso protagonista a creare questi collegamenti.

Johannes Hösle ha fatto notare che l'associazione collina-mammella si trova già in un testo che Pavese conosceva con molta probabilità, e cioè in un racconto dello scapigliato Giovanni Faldella.⁷ Ma ci sono altri autori – e ben più noti ancora – che si servono dello stesso paragone, come per esempio Arthur Rimbaud che, nella poesia «Soleil et chair» (1870), scrive:

Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et débordé de sang;
Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme Dieu, de chair comme la femme, (Rimbaud 46sg.)

oppure Guillaume Apollinaire, la cui prosa «Onirocritique» (nella versione di *Ilya*, pubblicata nel 1908) contiene la frase: «Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline.» (Apollinaire 372) Infine, quasi contemporaneamente al romanzo di Pavese esce il diario di viaggio *Dico a te, Clio* di Alberto Savinio, che caratterizza un paesaggio degli Abruzzi come «terra mammelluta come il petto della Diana d'Efeso» (Savinio 33). Lo scopo di queste citazioni non è certo quello di tacciare di plagio Pavese: voglio sostenere piuttosto che l'originalità di questo motivo centrale di *Paesi tuoi* stia non tanto nella trovata in sé quanto nel suo impiego, nel modo particolare in cui viene creata un'immagine suggestiva del paesaggio come pervaso da una sessualità animale, come legato attraverso rapporti misteriosi a tanti altri frammenti di realtà. Il paesaggio delle langhe è quindi percepito come animato e, in quanto tale, possiede appunto quella qualità particolare che l'autore nell'annotazione citata da *Il mestiere di vivere* conferisce alle «rosse rocce lunari» di Brancaleone: anche la collina di *Paesi tuoi* sembra racchiudere una deità locale, sorta di ninfa o dea dell'amore. In più, l'elemento serve poi anche per caratterizzare il protagonista in quanto erotomane, oltre che come *Leitmotiv* (ma appunto congiunto con gli altri elementi della serie) che ritma e struttura il testo. Negli altri autori citati invece l'analogia non sembra niente di più che un'immagine poetica isolata, lungi dall'aver la stessa densità e incisività contenuta in *Paesi tuoi*.

La critica ha spesso insistito sulla fondamentale diversità tra *Paesi tuoi* e *Il carcere*, ma vediamo ora che i testi hanno una caratteristica importante in comune: anche in questo nuovo romanzo la realtà è vista con gli occhi dello straniero, del confinato (ci si ricordi che anche il meccanico Berto si trova in campagna contro voglia). Proprio qui sta la novità poetica più significativa del testo: l'autore descrive un ambiente a lui ben noto, il paesaggio della sua infanzia, ma lo rende con quel senso di stupore che prova lo spostato, colui che vede tutto per la prima volta e che non è in grado

⁷ Cf. Hösle 59n.

di capire ciò che vede. I rapporti fantastici, che adesso – come ho già fatto notare prima – nascono nella mente del protagonista, diventano un modo per tentare di dare dei significati ad elementi di realtà altrimenti inconcepibili. Il tentativo si rivela però insufficiente perché la realtà è e rimane misteriosa. Naturalmente, tutto ciò ne *Il carcere* corrisponde ancora all'esperienza personale dell'autore confinato, mentre questo ovviamente non vale più per *Paesi tuoi*.

Nella produzione pavese del decennio successivo tale elemento si svilupperà ulteriormente: almeno due testi e cioè *Tra donne sole* e *La luna e i falò* raccontano di persone che ritornano all'ambiente della loro infanzia e gioventù dopo un lungo periodo di lontananza registrano attentamente tutti i cambiamenti avvenuti durante gli anni della loro assenza e avvertono il proprio sentimento di distacco da quella realtà che una volta gli era familiare. In *Tra donne sole*, un ulteriore elemento di straniamento è introdotto dalla figura della protagonista: l'autore si propone di descrivere la sua Torino attraverso gli occhi di una donna.⁸

Questo elemento di poetica – rappresentare il reale come misterioso, come irreali, come pervaso da un alone enigmatico di significati reconditi – ci riconduce però di nuovo al programma del 'realismo magico', e questa volta si tratta di un parallelo ben più sostanziale. Nel brano *Analogie* Bontempelli afferma di ammirare in certi pittori italiani del passato un «loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido» (Bontempelli 21). L'ambizione del pittore quattrocentesco – ma anche dello scrittore novecentista – sarebbe stata quella di abbinare «precisione realistica e atmosfera magica» (Bontempelli 22): «Quanto maggior peso e solidità dava alla sua materia, tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per qualche altra cosa attorno o al di sopra di essa.» (Bontempelli 12) In analogia con i modelli pittorici indicati, Bontempelli dichiara a mo' di definizione che il «puro 'novecentismo' [...] vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose.» (Bontempelli 22) Queste affermazioni programmatiche devono a loro volta parecchio all'estetica dell'arte metafisica di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio; basta accostarle al saggio «Sull'arte metafisica» (1919) del primo o sfogliare *La casa ispirata* (1920/25) del secondo per convincersene. Pavese ovviamente non fa parte di quel filone metafisico-magicorealista, il che tuttavia non gli impedisce di riceverne delle sollecitazioni importanti.

IV CONCLUSIONE

I testi presi in esame in questo lavoro confermano a nostro parere che si sono verificati, all'interno della poetica pavese degli anni trenta, due importanti e profondi cambiamenti d'orientamento. Il primo consiste nell'abbandono della 'aderenza all'oggetto' che caratterizza le prime narrazioni e nella concezione della poesia-racconto basata su un complesso di rapporti fantastici; il secondo importante passo in avanti l'autore lo compie quando, in seguito all'esperienza del confino, matura l'idea feconda di assumere i rapporti fantastici come elemento portante di

⁸ Esperimento il cui risultato è stato messo in questione da Italo Calvino che rimprovera all'autore: «fin da principio si capisce che sei tu con la parrucca e i seni finti» (Pavese XIV, 2, p. 665; lettera del 27 luglio 1949). Va aggiunto che anche Calvino nota una coincidenza strutturale tra il romanzo in questione e *Paesi tuoi*: «Poi ho scoperto che *Tra donne sole* e *Paesi tuoi* sono la stessa cosa: due viaggi di persone 'civili' tra i 'selvaggi'» (ibid.)

testi narrativi a più ampio respiro e di descrivere tramite questo espediente la realtà assumendo il punto di vista di un personaggio che provi stupore e smarrimento. Questo duplice ripensamento lo porta ad elaborare una poetica che oggettivamente ha importanti elementi in comune con quella del realismo magico di impostazione bontempelliana. Un attento confronto tra i romanzi di Pavese qui discussi e le prime opere di Corrado Alvaro e Tommaso Landolfi, due importanti rappresentanti del filone magico-realista cui il nostro fa riferimento nella corrispondenza, potrebbe utilmente contribuire al consolidamento dell'ipotesi di un'eventuale ispirazione diretta.

Rimane la questione se Pavese del 1939 sia ancora da considerare fondamentalmente un autore realista. Pare di sì, anche se i suoi cambiamenti d'orientamento lo hanno allontanato parecchio dal naturalismo ingenuo e `all'americana` dell'inizio del decennio: benché la sua attenzione si focalizzi d'ora in poi su ben altri aspetti, il suo punto di partenza e d'appoggio continua ad essere il dato reale, anche se l'autore nella sua poetica ha integrato elementi presi da una poetica che realista non è.

Peter GAHL
Universität Konstanz

BIBLIOGRAFIA

- Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Bontempelli, Massimo. *L'avventura novecentista*. Firenze : Vallecchi, (1938), 1974.
- Cain, James M. *The Postman Always Rings Twice*. New York : Alfred A. Knopf, 1934.
- Cecchi, Emilio. «Cesare Pavese [necrologio]». In: «Paragone» I-8 (agosto 1950), p. 18-22.
- Cillo, Giovanni. *La distruzione dei miti. Saggio sulla poetica di Cesare Pavese*. Firenze : Vallecchi, 1972.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions II*, edited by James Engell e W. Jackson Bate. London/Princeton : Routledge & Kegan/Princeton University Press, 1983 [= The Collected Works, VII,2].
- Höslé, Johannes. *Cesare Pavese*. Berlino : de Gruyter, 1964².
- Pavese, Cesare. *Opere*. Torino : Einaudi, 1968 [14 vv.].
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- Romeo, Enzo. *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone 1935-1936*. Cosenza : editoriale progetto 2000, 1986.
- Savinio, Alberto. *Dico a te, Clio*. Milano : Adelphi, (Bompiani 1939), 1992.
- Schlumbohm, Dietrich. *Die Welt als Konstruktion*. Untersuchungen zum Prosawerk Cesare Pavese. Monaco di Baviera : Fink, 1978.
- Schulze, Jochen. La poetica pavesiana dei 'rapporti fantastici' e la mentalità primitiva. In: AA.VV., *Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba. Omaggio a Cesare Pavese*. Torino : Edizioni dell'Orso, 85-109.
- Stendhal. *Romans et nouvelles I*. Édition établie et annotée par Henri Martineau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.
- Stauder, Thomas. «Zur Bedeutung angloamerikanischer Prätexte für Cesare Pavese's frühe Lyriksammlung 'Lavorare stanca'». In: «Italienisch» XVIII (1997), p. 208-223.
- Theile, Wolfgang. *Immanente Poetik des Romans*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Wlassics, Tibor. *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*. Torino : Centro studi piemontesi, 1987.

L NEOREALISMO DI BEPPE FENOGLIO IN *LA MALORA* (1954)

INTRODUZIONE

Ancora oggi il termine “neorealismo” viene spesso usato in un senso troppo generico, come se tutti gli scrittori italiani del secondo dopoguerra avessero avuto esattamente lo stesso ideale artistico ed etico. Mentre è vero che la maggioranza di loro rispettò l’esigenza formulata nel 1945 da Elio Vittorini di “non più una cultura che consoli nelle sofferenze, ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini”,¹ si tentò di raggiungere questa meta per vie molto diverse.

Da questo punto di vista l’analisi della particolare concezione di neorealismo nel romanzo *La malora* di Beppe Fenoglio può servire per una migliore comprensione e un maggiore differenziamento nel trattamento di un periodo nel quale la letteratura italiana dell’ultimo secolo probabilmente raggiunse il vertice della sua irradiazione verso il mondo. Nel mio contributo vorrei mostrare come Fenoglio superò certe tradizioni sulle quali era basato il movimento del neorealismo; in questo modo la mia relazione s’inserisce nella problematica più ampia delle frontiere del realismo nella narrativa del Novecento.

IL SUPERAMENTO DEI MODELLI NEL NEOREALISMO DI FENOGLIO

È nota da molto tempo l’importanza che ebbe il verista ottocentesco Giovanni Verga per gli inizi del neorealismo in Italia; nel 1941 Mario Alicata e Giuseppe De Santis pubblicarono l’articolo “Verità e poesia – Verga e il cinema italiano”, nel quale esaltarono il romanziere siciliano come supremo profeta di “un’arte rivoluzionaria ispirata ad una umanità che soffre e spera”.²

Ciononostante, Elio Vittorini sbagliò quando nel 1954 presentò *La malora* di Beppe Fenoglio parlando nel risvolto editoriale del

rischio di ritrovarsi al punto in cui erano, verso la fine dell’Ottocento, i provinciali del naturalismo, i Faldella, i Remigio Zena: con gli «spaccati» e le «fette» che ci davano della vita; con le storie che ci raccontavano, di ambienti e di condizioni, senza saper farne simbolo di storia universale; col modo

¹ Dall’editoriale al n. 2 della rivista *Il Politecnico* (6 ottobre 1945); citato secondo Bertacchini (193).

² Dal loro articolo pubblicato nel numero 127 (VI / 1941) della rivista *Cinema*; secondo Stauder 1997 (157).

artificiosamente spigliato in cui si esprimevano a furia di afrodisiaci dialettali. (secondo Lagorio, 49)

Malgrado la sua ubicazione nella regione delle Langhe che Fenoglio conosceva così bene, il romanzo *Lq malora* racconta alcuni destini umani che avrebbero potuto svolgersi anche al di fuori del Piemonte o addirittura al di fuori dell'Italia senza perdere niente della loro veracità. Che Fenoglio non abbia niente a che fare con un semplice verismo – come fu chiamata la variante italiana del naturalismo francese capeggiato da Émile Zola –, si vede già dal fatto che la vicenda de *Lq malora* è situata non nel presente dell'autore – una scelta che gli avrebbe facilitato le descrizioni di tipo naturalista, se questo fosse stato il suo scopo –, ma in un passato non esattamente definito, all'inizio del Novecento.

Il lettore del romanzo può desumere questa cornice temporale da una serie di dettagli sparpagliati lungo tutta la narrazione, per esempio: i personaggi utilizzano come mezzo di trasporto non degli automobili, ma delle carrozze (“domatrice”, 15; “biroccio”, 26; ecc.); non si paga con delle lire, ma con dei marengi (3) o degli scudi (45); la leva militare è regolata dall'estrazione a sorte del numero.³ D'altra parte non viene mai menzionato né l'anno preciso della vicenda, né qualche fatto storico che permetterebbe di determinare con maggiore certezza il momento dell'azione. Si ha l'impressione che per Fenoglio il mondo contadino descritto ne *Lq malora* sia rimasto fundamentalmente lo stesso durante gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento.⁴

Detto questo, bisogna pure riconoscere una certa influenza del Verga su Fenoglio, sia per quanto riguarda certi temi che per quanto riguarda lo stile. *Lq malora* ha in comune con *I Malavoglia* di essere principalmente la storia di una famiglia perseguitata dal destino; però mentre alla fine de *I Malavoglia* il giovane 'Ntoni, dopo essere ritornato alla casa del nespolo, decide d'abbandonare per sempre il domicilio dei suoi (recentemente riacquistato dal fratello Alessi),⁵ alla fine de *Lq malora* Agostino, il protagonista e narratore del romanzo, ritorna a casa e punta le proprie speranze su un futuro migliore.⁶ Mentre Verga secondo la sua concezione materialista del mondo voleva mostrare “la lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione” con uno stile “sincero e spassionato”⁷ degno di un naturalista, Fenoglio attraverso il modo di pensare del suo personaggio Agostino difende certi valori morali del mondo contadino, che per lui rimangono validi.

Ma delle tracce del materialismo verghiano si trovano anche in alcune figure di Fenoglio, soprattutto per quanto riguarda il famoso concetto della “roba”, così importante non solo per la famiglia dei Malavoglia, ma anche per Mastro Don Gesualdo o per Mazzarò nella novella *Lq roba*;⁸ ne *Lq malora* è portatore di questa

3 Quest'ultimo dettaglio fu osservato da Maria Antonietta Grignani nel suo commento a *Lq malora* (94).

4 S'informò delle condizioni di vita nelle Langhe durante quel periodo parlando spesso con i vecchi contadini; questa sua attività d'intervistatore antropologico diventò talmente proverbiale, che più tardi un contadino avrebbe domandato a Nuto Revelli, quando quello raccoglieva testimonianze per *Il mondo dei vinti*, se era “une specie di Fenoglio” (secondo De Nicola, 76).

5 “Ora che so ogni cosa devo andarmene. [...] Qui non posso starci.” (*I Malavoglia*, 270-71)

6 “Per poco che la fortuna m'accompagnasse e mia madre m'aiutasse col suo lavoro delle robiole, si poteva sperare di toglierci una buona volta da necessitare, e se poi m'andava diritta diritta un po' d'anni, potevo anche tornare in quello che mio padre aveva dovuto vendere.” (*Lq malora*, 83)

7 Ambedue le citazioni provengono dalla prefazione del Verga a *I Malavoglia* (5, 3).

8 In questa novella del Verga (pubblicata per la prima volta nel 1880, più tardi integrata nelle *Novelle Rusticane*), leggiamo fra l'altro: “Della roba ne possedeva fin dove arrivava la vista, ed egli aveva la vista lunga, dappertutto: a destra, a sinistra, davanti e di dietro, nel monte e nella pianura.” (347) “Ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba, quando andava

visione del mondo soprattutto il personaggio Tobia, padrone di Agostino nella cascina del Pavaglione. Quando Agostino apprende da una conversazione fra Tobia e Jano che il suo padrone spera di poter più tardi comprarsi un pezzo di terra molto migliore grazie allo sfruttamento del giovane bracciante, accusa l'ingiustizia di questa maniera di diventare ricco:

Non me ne sarebbe fatto niente se con quel mio lavoro da galera io li avessi aiutati solo a togliersi la fame e il freddo, ma che mi pigliassero la pelle per arrivare a farsi roba loro proprio mentre a casa noi perdevamo il nostro bene tavola a tavola, questo mi mise l'invidia e un veleno nella mia stanchezza. (14)

Più tardi, Agostino si lamenta di dover rovinarsi la salute al servizio di Tobia senza un'adeguata ricompensa materiale:

Sta di fatto che il secondo anno fu più galera del primo. Alla mia età cominciavo ad andar sbilenco come uno che ha vangato tutta la vita; si stortagnavano anche Jano e Baldino [= *i figli di Tobia*; T.S.], ma io mi guardavo solo me, che poi non avevo il compenso della roba. (49)

Sia ne *I Malavoglia* che ne *La malora* la lingua è modellata sul dialetto, ed è portatrice di una determinata mentalità; nel caso del Verga questo vale per certi proverbi, come per esempio “chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno”, che secondo Massimo Romano (63) sarebbe derivato dal siciliano “cui fa cridenza senz'aviri pignu, perdi la robba, l'amicu e lu 'ngegnu”; o anche per un'espressione come “pigliarsela in criminale” col significato di “aversela a male”, calcato sul siciliano “pigghiarisi li cosi 'n criminali” (secondo Romano, *ibid.*). Ne *La malora* di Fenoglio troviamo nella bocca del protagonista e narratore simili proverbi e modi di dire, anch'essi basati su dei modelli dialettali, come per esempio: “ai parenti si comanda male, se li si vuole tenere almeno un po' da parenti.” (42) Per riferirsi a un affare non ancora terminato, Tobia usa l'espressione idiomatica “Qui c'è del pane mal masticato.” (23) Quando Agostino racconta come sua madre era da giovane, per esprimere che era credente, ma senza eccesso di zelo, dice che era “di chiesa ma senza perderci le bave” (37). Quando Tobia deve giudicare il carattere di Mario Bernasca – un personaggio la cui funzione analizzeremo più tardi –, parla in un modo figurato e popolare: “È buono come il sole, Mario Bernasca, ma nella testa è più fallito che il fante di picche.” (61) Quando Agostino racconta del suo amore per la servente Fede, dice: “Per questa ragazza io avevo allora un pallino in un'ala.” (71)

Come si vede da questi pochi esempi, il narratore Agostino e gli altri personaggi de *La malora* non utilizzano mai apertamente il dialetto delle Langhe, ma sempre un italiano standard che allude a quel dialetto; insomma, una lingua artificiale escogitata dall'autore del romanzo. Questa lingua è come una traduzione dei pensieri e delle parole dei personaggi principali, che fra loro utilizzano solo il dialetto – un fatto indicato indirettamente dal narratore quando presenta come eccezione che “c'era la maestra Fresia che parlava italiano con Emilio” (9). Una simile soluzione era già stata trovata da Cesare Pavese nel 1939 in *Paesi tuoi* per il personaggio centrale di Berto, dopo aver sperimentato alcuni anni prima nella sua prosa giovanile con l'uso diretto

senza scarpe a lavorare nella terra che adesso era la sua. [...] Per questo non aveva lasciato passare un minuto della sua vita che non fosse stato impiegato a fare della roba.” (348) “Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, strillando: – Roba mia, vientene con me! –” (352)

del dialetto.⁹ Riferendosi a *Paesi tuoi*, Pavese scrisse il 4 dicembre 1939 in una lettera a Tullio Pinelli:

Quanto alla lingua, [...] essa è tutt'altra cosa da un impressionismo naturalistico. Non ho scritto rifacendo il verso a Berto – l'unico che parli –, ma traducendo i suoi ruminamenti, i suoi stupori, i suoi scherni ecc., come li direbbe lui *se parlasse italiano*. [...] Non ho voluto far vedere come parla Berto sforzandosi di parlare italiano (che sarebbe impressionismo dialettale), ma come parlerebbe se le sue parole gli diventassero – per Pentecoste – italiane. Come pensa, insomma. (*Lettere*, 359)

Il ragionamento di Pavese riguardante lo stile di *Paesi tuoi* vale *cum grano salis* anche per *La malora* di Beppe Fenoglio; Maria Antonietta Grignani ha giustamente chiamato quest'ultimo romanzo un "impasto linguistico, per l'effetto di parlato popolare-regionale", con il risultato di un "arcaizzamento-straniamento dell'italiano stesso" (97), sottolineando il gusto di Fenoglio per un altro tipo d'esperimento linguistico in *Il partigiano Johnny* (con le famose inserzioni in inglese). L'influsso del dialetto ha lasciato delle tracce anche nel lessico de *La malora*; Fenoglio utilizza "censa" invece di "privativa", "stropo" invece di "branco", "onta" invece di "vergogna", "particolare" invece di "piccolo possidente", "bricco" invece di "monte", "rubarizio" invece di "furto", "diffizioso" invece di "schizzinoso", "sversa" invece di "contrariata", "alla mira" invece di "al punto", "genare" invece di "imbarazzare", "schivare" invece di "tener da parte" e "sbardati" invece di "sparpagliati" (tutti questi esempi secondo Grignani, 97).

La mentalità un po' ingenua dei contadini di Fenoglio non si esprime solo attraverso determinate scelte linguistiche, ma anche attraverso la loro maniera di guardare il mondo, soprattutto quando si trovano in un ambiente insolito. Questo è il caso durante i soggiorni di Agostino ad Alba, per lui l'incarnazione di tutti i suoi sogni di una città importante:

A San Benedetto si parlava sempre d'Alba quando si voleva parlare di città, e chi non n'aveva mai viste e voleva figurarsene una cercava di figurarsi Alba. Bene, stavolta, l'avrei vista e ci avrei camminato dentro, e quella fosse pur stata la prima e l'ultima volta, io avrei poi sempre potuto entrare in ogni discorso su Alba e mai più provare invidia per chi l'aveva vista e si dava delle arie a discorrerne. [...] Mi stampai nella testa i campanili e le torri e lo spesso delle case, e poi il ponte e il fiume, la più gran acqua che io abbia mai vista. (17)

Il contrasto fra i modi di vita della città e della campagna – più forte allora che oggi – diventa palese quando Agostino non ha il coraggio di confrontarsi con i suoi coetanei di Alba, i quali appaiono a lui come degli esseri estranei e superiori:

C'era una cosa che non mi riusciva di fare, ed era guardare in faccia i ragazzi d'Alba che all'occhio mi sembravano della mia età; li vedevo avvicinarsi ma nell'incrociarli era più forte di me, dovevo chinare gli occhi, per poi voltarmi a guardarli una volta passati. (18)

Quando Agostino ritorna più tardi ad Alba in compagnia di Tobia per visitarci il proprietario del Pavaglione, ammira nel suo monologo interiore ingenuamente la farmacia di quest'ultimo, servendosi di paragoni dal suo mondo contadino:

9 Si veda il capitolo dedicato a Pavese in Stauder 2004 (327-412).

Mi portò con sé a trovare il nostro padrone, non a casa, ma nella farmacia. È quella in via Maestra, per andare al duomo, con delle bisce d'oro pitturate su tutti i vetri, dentro rivestita d'un legno antico e lustro come il coro della nostra chiesa di San Benedetto, e le scansie piene di vasi che tante coppie di sposi delle nostre parti sarebbero ben contente d'avercene uno nella stanza da letto. (55)

Un elemento stilistico che *Lq malora* ha in comune con *I Malavoglia* di Giovanni Verga – ma anche con numerose opere di altri scrittori che hanno ugualmente tentato di descrivere la vita dei contadini, come per esempio il lucano Rocco Scotellaro¹⁰ – è l'uso di similitudini animalesche, che servono soprattutto ad esprimere la durezza delle condizioni di vita della povera gente in campagna e la loro dipendenza da bisogni materiali, senza ozio sufficiente per delle occupazioni intellettuali o spirituali. Ne *I Malavoglia* questo tipo d'immagine era ancora la conseguenza di una ideologia positivista, secondo la quale si poteva spiegare il comportamento degli uomini sulla base delle leggi empiriche di causa ed effetto; nel quadro di questa concezione del mondo, l'uomo non era fundamentalmente diverso dagli animali. Ecco alcuni esempi di similitudini animalesche da *I Malavoglia*:

Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera." (10) "La Longa, [...] poveretta, non si dava pace, e sembrava una gatta che avesse perso i gattini." (13) "Maruzza la Longa non diceva nulla, com'era giusto, ma non poteva star ferma un momento, e andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile, che pareva una gallina quando sta per far l'uovo. (33)

Ne *Lq malora*, il narratore Agostino compara due volte la sua situazione con quella di bestiame da macello, che come lui è innocente ed ignaro del male che l'aspetta. La prima volta è quando è venduto da suo padre come servitore a Tobia: "Tutto capitò come se io fossi un agnello in tempo di Pasqua." (10) Qui si potrebbe pensare ad una simbologia religiosa; ma in questo romanzo sono sempre soltanto le donne che cercano rifugio nella religione, mai gli uomini, cosicché è poco probabile che Agostino questa sola volta abbia pensato al significato biblico dell'agnello. Il senso più concreto che spirituale di questo paragone diventa palese quando Agostino viene esibito sul mercato di Niella come se lui fosse una merce su un mercato di bestiame e quando poi il suo prezzo viene addirittura stabilito secondo il suo peso:

Potei girare ben bene il mercato di Niella e m'incrociai più d'una volta con l'uomo della bassa langa che un'ora dopo m'avrebbe tastato le braccia e misurato a spanne la schiena e contrattato poi con mio padre il mio valore. Disse Tobia Rabino: – Vi do per lui sette marengi l'anno. E mio padre: – Me lo pagate un marengo per miria che pesa. (10)

Agostino si compara ancora una volta con bestiame da macello quando nell'ultima parte del romanzo deve apprendere che la servente Fede, l'unico grande amore che lui abbia conosciuto nella sua ancora giovane vita, e con la quale aveva già fatto dei progetti per un futuro comune, viene forzata dai genitori a sposarsi con un altro per delle ragioni meramente economiche: "Io era rimasto come un vitello dopo la prima mazzata." (80)

Le altre similitudini animalesche ne *Lq malora* si riferiscono alla fatica del lavoro – per esempio, quando Agostino dice di Tobia e dei suoi due figli, "quelli tiravano come tre manzi sotto un solo giogo" (12), o quando Agostino dice "per Tobia io ero

¹⁰ Trattato dettagliatamente in Stauder 2004 (413-490).

solo una bestia da soma” (49) –, alla gioia causata da una vincita nel gioco – “Baldino rideva come fanno le asine quando le portano al maschio” (45) –, o a una mancanza di compassione – “non mi fai più pena d’un passerotto d’inverno” (46), dice il padre di Mario Bernasca a suo figlio.

Ma a volte l’affratellamento con gli animali supera il livello solamente simbolico, come per esempio quando Agostino, dopo aver visitato suo fratello nel seminario, si sente male e cerca scampo nella stalla presso gli animali da tiro, che diventano così per lui dei compagni di sventura: “Mi ritrovai allo stallaggio non so come, Tobia non c’era ancora e questo mi diede un batticuore che per farmelo passare andai dalla bestia a posarle un braccio sulla giogaia.” (22) Durante il suo soggiorno come servitore alla cascina del Pavaglione, Agostino non viene trattato meglio che un animale domestico, ma si rassegna a questo trattamento: “Di chi proprio non posso lamentarmi è la donna di Tobia. [...] Tante sere d’inverno, dopo d’aver richiamato alla catena il cane alla larga nel bosco, entrava col lume nella stalla a vedere se ero ben coperto.” (11)

Accanto a Verga è stato Pavese l’autore più spesso menzionato dai critici come possibile modello per il mondo contadino de *La malora*. Mentre è vero che sia Pavese che Fenoglio hanno situato molti dei loro romanzi e racconti negli stessi luoghi delle Langhe, il loro trattamento di questi paesaggi è radicalmente diverso.

È noto che Pavese amava descrivere delle colline con forma di mammella, cioè come simboli sessuali, come per esempio qui in *Paesi tuoi*:

Usciamo dalle piante e si vede un collinone tutto vigne e cascine e boscoso, e pelato sulla punta. – Dov’è Monticello? – Da casa lo vediamo. È sul fianco della mammella, – e, dicendo, gli scappa da ridere. Mi volto e rivedo la collina del treno. Era cresciuta e sembrava proprio una poppa, tutta rotonda sulle coste e col ciuffo di piante che la chiazzava in punta. E Talino rideva dentro la barba, da goffo, come se fosse proprio davanti a una donna che gli mostrasse la mammella. (21)

È altrettanto noto che per Pavese certi elementi del paesaggio potevano assumere un significato mitologico, anche se qui non è il luogo di spiegare dettagliatamente la teoria pavesiana del mito;¹¹ limitiamoci a leggere un brano dal suo diario sotto la data “11 sett. 1943”:

Carattere [...] della fiaba (mito) è la consacrazione dei *luoghi unici*, legati a un fatto a una gesta a un evento. A un luogo, tra tutti, si dà significato assoluto, isolandolo nel mondo. Poi vi sorgono nomi, santuari, aggettivi geografici. I luoghi dell’infanzia ritornano nella memoria a ciascuno consacrati nello stesso modo; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico. (*Il mestiere di vivere*, 257)

Niente di tutta questa mitologia (né della simbologia sessuale summenzionata) si trova in Fenoglio, che vedeva nelle Langhe semplicemente una terra difficile da lavorare per i contadini. Quando ne *La malora* Tobia parla con suo figlio Jano dei suoi progetti di comprarsi “una dozzina di giornate [di terra], [...] da tenere mezze a grano e mezze a viti”, esclude subito di poter trovare questa specie di fertile terreno nelle Langhe: “Mica qui, mica su questa langa porca che ti piglia la pelle a montarla prima che a lavorarla.” (14) Mario Bernasca parla con Agostino di “questa langa, dove la terra dà la scusa ai padroni di trattarci male” (60). Anche per i viandanti

11 Per questo tema, si veda Stauder 2001 ed anche Stauder 2004.

il paesaggio accidentato della Langhe è difficile da attraversare; ne *L'a malora*, il narratore si riferisce a questo fatto dopo il funerale di suo padre:

Ci levammo da tavola che per la stagione era già tardi, il cielo metteva freddo nel filo della schiena a solo guardarlo da dietro i vetri, e si leggeva in faccia a tutti i nostri parenti il disgusto di dover far strada fino a casa per quelle langhe crude. (35)

Ciononostante, Agostino – il protagonista e narratore de *L'a malora* – si sente emozionalmente e moralmente legato a queste terre; quando Mario Bernasca gli pone la domanda “Sei anche tu di quelli che crepano sulle langhe solo perché ci sono nati?” (59), gli risponde che “di fare il vagabondo non me la sento” (ibid.) e più tardi pensa che

conservare il posto da Tobia era per me una maniera come un'altra di tener la memoria di mio padre che mi ci aveva aggiustato prima di morire, e di salvare il rispetto della mia famiglia, che almeno avrebbe sempre saputo dove ero il giorno e la notte. (60)

Vista questa importante differenza fra Pavese e Fenoglio per quanto riguarda il ruolo conferito alla loro comune terra natia nelle loro opere, non è sorprendente che Fenoglio abbia sempre negato l'influsso di Pavese (cfr. Lagorio, 64).

Avendo chiarito la relazione fra il neorealismo di Fenoglio ed i suoi più importanti modelli, vorrei adesso analizzare nella seconda parte della mia relazione ancora alcuni altri aspetti del romanzo *L'a malora*.

II. I PERSONAGGI DEL ROMANZO E LA MORALE DELL'AUTORE

Un primo abbozzo di Agostino, personaggio principale de *L'a malora*, si trova già nel racconto *Quell'antica ragazza*, pubblicato nel 1952 in *I ventitre giorni della città di Alba*. Lì, la figura di Agostino viene già presentata come “servitore del Pavaglione”, ma senza ulteriori spiegazioni; non vengono ancora menzionati né il padrone Tobia con i suoi, né la famiglia dei Braida. Al centro del racconto *Quell'antica ragazza* sta del resto un personaggio femminile chiamato Argentina, che offre al giovane Agostino l'occasione di scoprire la sessualità; quest'ultima sarà un tema soltanto marginale ne *L'a malora*.

Basandoci sui dati forniti nel romanzo, possiamo calcolare che Agostino al momento di narrare la vicenda de *L'a malora* tiene l'età di venti anni e alcuni mesi. Lui stesso dice del giorno quando fu venduto da suo padre a Tobia: “A me toccò che andavo per i diciassette anni.” (10) Lui racconta le sue avventure solo quando è già ritornato alla casa della sua famiglia: “Quasi tre anni sono restato al Pavaglione, e adesso ci manco da cinque mesi.” (11) L'Agostino narratore non è lo stesso personaggio come l'Agostino al momento di cominciare il suo servizio al Pavaglione, ma molto più maturo per quanto riguarda la sua conoscenza degli uomini; lui stesso dice di sé con uno sguardo retrospettivo: “Roba da far pena, ma allora ero forgiato così.” (18) La maturazione di Agostino è dovuta alle sue esperienze – in gran parte negative – durante i tre anni d'assenza dal domicilio familiare; lui utilizza una immagine molto dura per descrivere queste esperienze: “Mi sembrava di tornare come un soldato, non da permanente, ma proprio dalla guerra.” (83) Dopo il funerale

di suo padre, morto a causa di un incidente, Agostino commenta seccamente: “Per le undici era sotterrato e io ero invecchiato di dieci anni.” (34) Considerando questo sviluppo interiore del personaggio principale, si potrebbe chiamare *La malora* anche un romanzo di formazione.

L'umile stirpe di Agostino è determinante per il suo destino; lui stesso – come semplice contadino non capace di un'analisi sociologica – commenta questa osservazione con una frase laconica: “Mi sentivo nelle vene sangue d'altri che avevano già servito.” (11) I suoi genitori non hanno ricevuto un'educazione scolastica sufficiente, come si può dedurre dal fatto che hanno bisogno di uno dei loro figli per poter scrivere una lettera a un altro figlio lontano.¹² Il padre di Agostino aveva cominciato la sua vita professionale come garzone nella locanda di un suo zio prima di decidersi a lavorare la terra (36), ovviamente senza mai lasciare la regione delle Langhe, dove all'età di ventidue anni aveva trovato anche sua moglie (37-41). Nonostante la diligenza e l'assiduità di tutti i suoi membri, la famiglia dei Braida – composta dai genitori e da tre figli maschi¹³ – è costretta a vivere nella miseria; Agostino racconta della scarsità del cibo e delle misure di economia durante la sua gioventù:

A cena ci trovavamo davanti sempre più poca polenta e quasi niente più robiola. E a Natale non vedemmo più i fichi secchi e tanto meno i mandarini. Nostra madre raddoppiò la sua lavorazione di formaggio fermentato, ma non ce ne lasciava toccare neanche le briciole sull'orlo della conca. [...] Ci andava male: lo diceva la misura del mangiare e il risparmio che facevamo della legna. [...] Finì che nelle sere d'autunno e d'inverno mandavamo Emilio alla cascina più prossima a farsi accendere il lume, per avanzare lo zolfino. (6)

La povertà della famiglia dei Braida sarà poi anche la causa della necessità di mandare Emilio, uno dei due fratelli di Agostino, al seminario per diventare prete:

Nostro padre vendette mezza la riva da legna e anche quel prato che avevamo lungo Belbo, ma il denaro di quelle vendite non ci fece pro, andò quasi tutto a pagare le taglie e a far star bravi i Canonici che non ci togliessero il credito alla censa. È allora che i nostri s'indebitarono con la vecchia maestra Fresia di quelle cento lire che hanno poi scritto il destino di mio fratello Emilio. [...]

Avevamo potuto scalare sì e no due scudi dal debito con la maestra, e lei trovandosi con un piede nella tomba e senza nessuna necessità di riavere le sue cento lire, c'era venuta una sera in casa a dire ai nostri che ci rimetteva il debito se le mandavamo il nostro Emilio a farsi prete. Non solo ci rimetteva il debito, ma ci passava uno scudo al mese per il suo mantenimento in seminario e qualche altra lira l'avrebbe fatta sborsare al parroco. (6-9)

Lo zelo religioso della vecchia Fresia è tipico per il comportamento delle donne nel mondo contadino de *La Malora*; anche la madre di Agostino cerca l'aiuto del cielo:

Per chiedere la grazia di poter tirar su testa, un anno nostra madre andò pellegrina al santuario della Madonna del Deserto, che è lontano da noi, sopra un monte dietro il quale si può dire che c'è subito il mare. (6)

¹² “Allora i nostri fecero prender la penna in mano a Emilio e scrivere a Stefano.” (8)

¹³ Una figlia chiamata Giulia è morta molto giovane (“nata dopo Stefano e morta prima che nascessi io”, 5).

Più tardi, il narratore descrive la moglie di Tobia inginocchiata su una sedia e pregando con la fronte contro il muro al momento della partenza di sua figlia (28). La stessa padrona del Pavaglione invoca la grazia del cielo per Agostino quando questo riceve la notizia dell'incidente di suo padre: "La padrona mi disse: – E per strada prega nostro Signore che ti faccia la grazia di tuo padre. Io di qui prego anch'io." (30-31)

Contrariamente a ciò, non c'è nessun uomo in questo romanzo che mostri il minimo fervore religioso; il padre di Agostino perfino tenta di impedire la partecipazione di sua moglie a la summenzionata processione, con una motivazione meramente economica: "Mi torni indietro fra chissà quanti giorni, con tutti i piedi gonfi e tutto il corpo stracco che per una settimana non mi puoi più servire." (7)

Tobia, il padrone di Agostino al Pavaglione, mostra una predilezione per le bestemmie, mettendo così in agitazione sua moglie devota:

– Sii un po' cristiano, guardati ogni tanto un po' indietro. Bestemmi che fai schifo. [...] Dopo cena sentii la padrona fare a sua figlia: – Ce l'hai il velo, Ginotta? Pigliamo la strada e andiamo a pregare noi due a Cappelletto. Se non chiediamo perdono noi per lui, c'è posto che stanotte nostro Signore ci mandi del male a noi o alla campagna. (16)

Gli uomini di questo romanzo parlano di Dio soltanto nel quadro di un certo fatalismo, come per esempio quando Agostino dice: "Dio non fu mai con noi." (7) Che una formulazione come questa non sia il segno di una fede cristiana, è provato da un'altra osservazione di Agostino; verso la fine del romanzo parla della "ruota della fortuna" (82), un'immagine piuttosto pagana.

In generale, sia gli uomini che le donne di questo mondo contadino accettano la loro dura sorte senza ribellione e con una sorprendente equanimità; come per esempio quando la madre di Agostino gli raccomanda di tornare al Pavaglione dopo la morte di suo padre: "Rassegnati a tornartene via perché io mi son già rassegnata a riaverti lontano." (42) Questa rassegnazione si nota anche quando Emilio deve lasciare la sua famiglia per entrare nel seminario: "Emilio non disse niente, come niente dissi io davanti a Tobia Rabino che diventava mio padrone." (9)

Ciononostante, qualche volta alcuno dei contadini diventa aggressivo – come Tobia verso il proprietario delle terre che lui lavora come mezzadro: "lo chiamava padrone di merda e gli augurava una morte secca" (15) – o addirittura piange per autocommiserazione, come Agostino quando deve tornare da Tobia: "La vigilia stetti tutto il giorno sbattuto sul letto a piangere ogni tanto di rabbia e di desolazione; perché sapevo cosa m'aspettava al Pavaglione." (42)

L'idea del suicidio come ultima via d'uscita sfiora due volte la mente di Agostino; la prima volta all'inizio del romanzo, quando capisce che anche dopo la morte di suo padre le sue condizioni di vita non cambieranno; allora gioca con il pensiero di porre fine a suoi giorni:

Andavo a ripigliare in tutto e per tutto la mia vita grama, neanche la morte di mio padre valeva a cambiarmi il destino. E allora potevo tagliare a destra, arrivare a Belbo e cercarvi un gorgo profondo abbastanza. (3)

Quando Agostino visita Alba in compagnia di Tobia, la veduta del grande fiume che rasenta la città gli fa venire di nuovo in mente l'idea del suicidio: "quel fiume

Tanaro dove, a sentir contare, tanti della nostra razza langhetta si son gettati a finirla” (17).

Fenoglio dà ampio spazio a questo confronto con la morte – la quale sotto un’altra forma sta sempre presente anche nei suoi racconti partigiani – anche nella seconda parte de *La malora*, dove Agostino scopre un suicida in un boschetto:

Tobia disse: – [...] Stavolta è proprio partito per ammazzarsi. È una catena. L’ha già fatto suo fratello, che l’hanno trovato penduto alla travata venti e passa anni fa. Costantino ha già resistito fin troppo –. [...] Schivati i primi rami mi vidi contro lo stomaco i piedi di Costantino. Era lui, anche se non ce la feci a guardarlo in faccia. [...] Agli uomini lontani urlai due o tre volte che avevo trovato Costantino impiccato, e gli feci il segno delle mani intorno al collo, poi cascai seduto sulla strada e mi misi a vomitare che non la finivo più. (62-65)

Il personaggio de *La malora* il cui carattere viene descritto più dettagliatamente dopo quello di Agostino è senza dubbio Tobia, il temuto padrone della masseria del Pavaglione. Da un lato, lui è presentato come avaro e duro con i suoi, per esempio quando malmena la moglie e i figli dopo aver scoperto che hanno osato di mangiare un coniglio durante la sua assenza:

Sull’aia e dentro la casa c’era tutto silenzio, salvo il suono della cinghia per aria e il suo botto sulla schiena della padrona. Poi Tobia uscì con la cinghia sempre in mano, venne a piantarsi in mira ai figli e dà giù a cinghiare: – Che vi diventì tossico nelle budelle! – urlava a ogni colpo, – che vi diventì tossico nelle budelle! – finché gli mancò la voce, ma non il braccio per cinghiare ancora. (14-15)

Più tardi, Tobia mostra la stessa reazione violenta quando l’affamato Agostino osa mangiare un salame non destinato per lui; questa volta però l’ira di Tobia cade su un innocente cane che si trova lì per caso:

Saltato dentro, arraffai il salame e trafficavo per mettermelo in seno quando dalla finestra vidi venire per l’aia Tobia. Mi sentii tanto in colpa e così perso come se avessi ammazzato un cristiano, mandai giù intero il salame e scappai fuori. Mi salvò il cane che mi trovai fra le gambe e che mi diede l’ispirazione: a calci lo feci scappare e io dietro a gridargli del ladro e dell’assassino. Tobia credette al rubarizio del cane, quando lo riebbe alla catena lo lasciò quasi morto di botte e poi digiuno per due o tre giorni. (49)

Dall’altro lato, l’autore accenna anche a delle circostanze attenuanti che spiegano il carattere di Tobia e che mostrano al lettore che Tobia è diventato un oppressore soltanto perché prima lui stesso è stato oppresso. La durezza verso i suoi è la medesima che lui ha conosciuto durante la propria giovinezza, come rivela ai suoi figli dopo una lite:

Qui mi tenete tutti per vostro aguzzino. Ma lo sapete il perché io tiro e vi faccio tirare e non vi do niente di più del necessario. [...] Dovrete sempre ringraziarmi per avervi insegnato a star male oggi per non star peggio domani. [...] Vi contassi d’uno che da bambino gli è morto suo padre e se lo prese in casa un suo zio, dalle parti di Cravanzana. Lo faceva tirare che al paragone voi siete dei signorotti, e a mezzogiorno gli diceva: «Se non mangi pranzo, ti do due soldi», e bisognava pigliare i due soldi, e a cena: «Se vuoi mangiar cena, mi devi dare due soldi». Ero mica io quel bambino là? Voi non avete mai provato niente. (69-70)

Tobia viene anche trattato male dal proprietario del Pavaglione, un farmacista d'Alba, per il quale lui lavora come mezzadro; Agostino diventa il testimone di una scena umiliante:

Poi dopo uscì il padrone [...] e aveva la faccia del mal risvegliato; senza piegarsi guardò giù ai carri e subito gridò: – Coglione di un Tobia, è così che si fa un carico? È quella bestia come l'hai attaccata? O assassino, credi che le bestie siano solo tue? A me mi mancò il fiato, guardai per traverso a Tobia e gli vidi la testa sul petto e le mascelle muoversi come se si masticasse la lingua. Vidi che anche gli altri mezzadri, che non erano stati toccati, stavano anche loro a testa bassa. [...] Mi domandavo solo se su al Pavaglione lo sapevano come il padrone trattava il loro Tobia giù in Alba. (19)

Presentato così, il temibile Tobia sembra quasi una vittima, o comunque un piccolo anello nella grande catena d'oppressione che attraversa la società. Fenoglio rinuncia a sottolineare questa critica delle strutture di potere nella società con dei commenti troppo espliciti; è il lettore stesso che deve scoprire questi rapporti nel romanzo. Agostino, il giovane narratore, non sarebbe neanche capace di stabilire una relazione causale fra il comportamento dei diversi ceti della società; il lettore deve farlo da solo. Perciò *La malora* non è un romanzo impegnato nel senso inequivocabile ed agitatorio per esempio del realismo socialista; è piuttosto un romanzo che si distingue per la sua attenta osservazione dei meccanismi della società, senza imporre al lettore una determinata ideologia.

Accanto ad Agostino – la vittima rassegnata – e a Tobia – la vittima diventata oppressore – il romanzo esibisce un terzo tipo di personaggio maschile nelle vesti di Mario Bernasca, un ribelle ed eroe della libertà individuale, che non vuole essere né vittima né oppressore.

A differenza di Agostino, Mario non ha mai perdonato ai suoi genitori di averlo fatto entrare nella vita sociale su uno dei ranghi più bassi immaginabili; lui difende la sua dignità ed il suo diritto ad una vita felice, dei valori che vede lesi già al seno della propria famiglia d'origine:

I suoi l'avevano aggiustato da servitore la prima volta che non aveva ancora undici anni e quindi nessuno n'aveva visti di tutt'i colori come lui. In compagnia Bernasca faceva volentieri la sua storia, e una volta un servitore novello gli domandò che cuore avevano i suoi. – Che cuore hanno i miei? – rispose lui: – Sai cosa m'ha detto mio padre quando io mi lamentai? M'ha detto: «Io t'ho mantenuto fino adesso, adesso se Dio vuole le braccia ti fanno lo stesso servizio che la bocca t'ha fatto fin dal primo giorno. [...]» – Che odiava suo padre lo diceva piano e forte [...]. La mia padrona, che non voleva sentir parlare così d'un padre, gli disse una volta che se era suo padre non poteva non essere buono, ma lui le rise in faccia e le disse: – Mio padre bisogna assaggiarlo bagnato nell'olio per sentire quant'è buono. (46)

Questa mancanza di rispetto verso il padre – inimmaginabile da parte del docile Agostino – mostra subito al lettore che Mario Bernasca non è disposto ad accettare le ingiustizie sociali. Ed infatti, quando ad Agostino si presenta finalmente l'occasione tanto tempo aspettata di parlare a quattr'occhi con Mario, quello gli spiega che nella loro condizione attuale tutti e due vengono sfruttati e che quindi devono cercarsi insieme un lavoro migliore:

T'ho sempre detto che me e te siamo due bei stupidi. E difatti perdiamo la nostra gioventù a fare i servitori, e sotto che pidocchi di padroni, quando mi sembra che abbiamo la forza e i numeri per fare da noi. E perché dunque non ci mettiamo per nostro conto? Per esempio, non ci mettiamo a fare i mietitori? Non hai mai pensato all vita che è? I padroni vanno a ingaggiarli ad Alba, li portano su e poi li riportano giù col calesse e se non ce l'hanno l'affittano perché i patti li fanno i mietitori, e da mangiare bisogna fargliene come vogliono loro, perché se vogliono la salsa del diavolo i padroni devono fargli la salsa del diavolo, e nel mentre si pigliano delle libertà con le donne della casa perché tanto all'indomani sono da tutt'un'altra parte. (58)

Però Agostino non si lascia così facilmente convincere dell'esistenza di questa specie di paese di cuccagna del bracciante agricolo, e dà a considerare che "il grano si taglia solo una volta all'anno" (58). Dopo aver parlato a lungo di altri possibili lavori – "ad Alba potremmo aggiustarci come panettieri o come macellai, da garzoni s'intende, o anche come stallieri" (59) –, Mario capisce che Agostino possiede un carattere più modesto e sedentario che lui stesso, e gli rinfaccia quest'assenza di spirito d'avventura:

Mi disse subito: – Non ti senti il coraggio? Sei anche tu di quelli che crepano sulle langhe solo perché ci sono nati? O hai paura che a vivere in giro da solo ti vadano tutti i soldi che guadagni e a casa non puoi mandar più niente? Cominciai a dirgli che questa poteva anche essere una ragione. – Bravo ebete, – m'offese lui, – pensa ai tuoi di casa, che loro a te ci hanno già pensato. Il meglio che han saputo fare è stato d'aggiustarti da servitore da Tobia. Mi risentii un po' e gli dissi: – Io non so te coi tuoi, ma io coi miei non ce l'ho amara. E poi qui c'entra il mio naturale. Io sono un disgraziato, che è difficile trovare il compagno girassi tutte le langhe, ma io di fare il vagabondo non me la sento. Da Tobia dormo su un paglione, ma il giorno che non sapessi dove dormirò la sera io sono un uomo perso. (59)

Finalmente Mario deve accorgersi che non può fare impressione su Agostino con nessuno dei suoi argomenti, e dopo avergli rimproverato un'ultima volta la sua "piccolezza" (60) – da intendere come insufficiente consapevolezza del proprio valore – annuncia che partirà da solo, e una promessa mantenuta poco più tardi: "Sparì una notte senza metter nessuno al corrente. [...] Finì lì, e da quelle parti Mario Bernasca non l'ha più rivisto nessuno." (73)

Anche se è incontestabile che l'autore mostra una certa simpatia per la ribellione di questo personaggio, è altrettanto evidente che per Fenoglio questo tipo di comportamento non può servire come esempio per la popolazione contadina della Langhe. Per l'autore de *La malora* è chiaramente preferibile il senso di responsabilità di Agostino, che non si decide mai a sciogliere i vincoli che lo legano alla sua famiglia; come ricompensa per il suo spirito di sacrificio, alla fine del romanzo Agostino può ritornare a casa, dove lo aspetta la speranza di un futuro migliore:

Ho fatto quel ritorno come la cosa più bella della mia vita. Era la mia vera festa, e ad Arguello mi fermai all'osteria, comandai una bottiglia di moscato e me la bevetti tutta per festeggiarmi. [...] Arrivato a veder San Benedetto, posai il mio fagotto in mezzo alla strada e feci giuramento di non lamentarmi mai anche se dovevo restarci fino a morto e sotterrato e viverci sempre solo a pane e cipolla, purché senza più un padrone. [...] La terra era tutta da ripassare, [...] ma adesso le avrei fatto sentire la mia vanga, bastava che tirassi per mio conto come avevo tirato sotto Tobia, e per poco che la fortuna m'accompagnasse e mia madre

m'aiutasse col suo lavoro delle robiole, si poteva sperare di toglierci una buona volta da necessitare, e se poi m'andava diritta diritta un po' d'anni, potevo anche tornare in quello che mio padre aveva dovuto vendere. (82-83)

Ci rimangono da trattare adesso ancora i tre più importanti personaggi femminili de *La malora*: la giovane servente Fede; Ginotta, la figlia di Tobia; e poi la moglie di Tobia, che non per caso non ha neanche un nome proprio.¹⁴

La diciottenne Fede arriva come servente nel Pavaglione soltanto quando i problemi di salute di sua moglie hanno convinto Tobia della necessità di darle questo aiuto; Agostino rimane subito impressionato dai pregi di questa ragazza. Significativamente Agostino non ammira tanto la bellezza di Fede, ma piuttosto la sua diligenza e la sua modestia, delle virtù essenziali per una donna nel mondo contadino di questo romanzo:

Bisognava vederla sul lavoro e il sollievo che dava alla padrona [...]. E quando uno credeva che avesse finito di far tutto, lei si metteva alla finestra all'ultimo chiaro e ci dava dentro a far solette. [...] Mangiava sempre da in piedi, gliel'avevano insegnato i suoi in vista d'aggiustarla da servente, perché i padroni son più contenti se i servitori si sbrigano a mangiare. (71)

Quando Agostino riesce dopo qualche tempo a parlare da solo con Fede – a un momento quando i due si sono già dati diversi piccoli segni del reciproco affetto –, e le pone la domanda quali sarebbero le qualità che dovrebbe possedere il suo futuro marito, la risposta di Fede mostra la limitazione delle pretese della giovane donna:

– E l'uomo come dovrebbe essere? – Niente di straordinario. Basta che non sia zoppo, non sia gobbo e non abbia i capelli rossi. E più che tutto, che lavori e che non mi picchi senza ragione. (76)

Agostino e Fede si confessano in una maniera pudica il loro amore e fanno tra loro già dei progetti per le future nozze: “In dieci minuti avevamo saputo dirci tutto e combinar per la vita, [...] ma mi sembra che non eravamo scontenti di dover tenere il segreto, talmente eravamo sicuri di noi.” (78)

Agostino si sente come rinvigorito da questo amore e scopre per se un nuovo ottimismo: “Era tanta la forza e la gioventù e l'allegria in me che adesso rendevo il doppio sul lavoro. [...] Ero persuaso di poter fare qualunque riuscita, nel mio piccolo, con Fede accanto, e che la fortuna m'avrebbe sempre accompagnato, da qualunque posto avessi cominciato.” (78-79)

Il risveglio da questo sogno è tanto più brutale per Agostino quando apprende che per delle ragioni economiche Fede deve sposarsi con un altro:

Una porca sera arrivarono a piedi al Pavaglione suo padre e suo fratello e si chiusero in cucina con Fede e coi padroni. Dopo un'ora ripartirono per dove erano venuti, ma portandosi via Fede e il suo fagotto, e lei se n'andava cogli occhi bassi e quando mi passò davanti chinò la testa ancora più. [...] Io fui l'ultimo a sapere che Fede era stata chiesta in sposa da uno dei fratelli Busca di Castino e i suoi erano volati su a prenderla nella paura di perder per un'ora l'affare, perché così la loro Fede si sposava nella roba. (80)

Agostino non dà nessuna colpa a Fede, né dubita della sincerità dei suoi sentimenti; la vede piuttosto come vittima dell'autorità paterna e fraterna: “presa alla sprovvista,

¹⁴ Agostino dice di lei: “Io che Tobia lo chiamavo per nome, a lei diedi sempre della padrona.” (11)

abituata a chinare sempre la testa e senza me vicino che potessi darle la forza di rivoltarsi una volta per tutte” (80).

All'interno del mondo contadino de *La malora*, Fede rappresenta la giovane donna nel ruolo di vittima innocente dei costumi e delle condizioni di vita; inoltre, lei accetta questo ruolo con la stessa rassegnazione e con lo stesso spirito di sacrificio come Agostino aveva accettato di servire al Pavaglione per salvare la sua famiglia dalla rovina economica.

Con la storia di Ginotta, Fenoglio ci presenta il caso contrario di una giovane contadina alla quale la sua famiglia permette di scegliere da sola il suo futuro marito; ciononostante, anche Ginotta non avrà una vita felice. Ginotta cambia di fidanzato quando il primo pretendente attraverso il suo sensale – che a quel tempo si usava per arrangiare i matrimoni – domanda un aumento della dote: “Rabino, non pigliatevela, ma il mio uomo vuole che gli aggiungete un marengo.” (23) Ginetta diventa furiosa quando vede il suo amore trattato come una merce qualsiasi e rifiuta questo pretendente: “Ebbene, Amabile quel marengo in più non lo vale. [...] Per me il contratto è rotto.” (24) Tobia accetta questa decisione di sua figlia e le permette di sposare un altro pretendente, un uomo da Agliano; ma un'osservazione di sua madre al giorno delle nozze fa pensare che a partire di quel momento l'indipendenza di Ginotta sarà terminata per sempre: “Tu non sai che giorno è questo per te. È il primo e ultimo giorno bello della tua vita, o povera Ginotta.” (27-28) Cioè, se a una giovane donna all'interno di questo mondo contadino spetta un certo grado di autodeterminazione nella vita sentimentale quando non è ancora sposata, questa ed altre libertà finiscono dopo il matrimonio.

Una conferma di questa regola ci è offerta dal caso della moglie di Tobia, che deve rovinare la sua salute lavorando per il marito; Fenoglio concede abbondante spazio alla descrizione delle sofferenze di questa vecchia contadina, che non è un caso isolato:

Una sera che mancava poco a cena, invece di chiamarci a mangiare, sentimmo la padrona lamentarsi forte tutto d'un colpo e poi gridare che perdeva sangue; quando fummo tutti in cucina, ci disse che non aveva la forza di tenere e neanche d'andar da sola a coricarsi. I suoi tre uomini la portarono su. [...] – Hai visto, Rabino? – diceva la padrona con una voce che a me sembrò d'agonia: – Sono andata andata andata, ma adesso sono bell'e ferma. Hai voluto non prendermi la servente, ma adesso vedi. [...] M'hai sempre adoperata come se fossi una macchina di ferro, ma adesso vedi che son solo di carne e d'ossa. [...] Hai cominciato a rovinarmi fin dal principio. [...] M'hai fatto sgobbare quando mi mancava solo più un giorno. Ricordati sempre, Tobia, che m'hai fatto lavorare dietro al fieno che io perdevo già l'acqua! (66-67)

Come si vede da questi tre personaggi femminili, la donna del mondo contadino de *La malora* è sempre una vittima, ma non diventa per questo un oppressore o un ribelle come certi uomini. Anche qui, Fenoglio lascia il lettore libero a tirare da solo le conclusioni in quanto a certe ingiustizie sociali e non vuole diffondere nessuna ideologia. Questo romanzo può senz'altro essere inserito nella corrente del neorealismo italiano del secondo dopoguerra,¹⁵ ma un neorealismo senza propaganda di partito e con piena indipendenza dello scrittore.

¹⁵ Si veda a questo proposito Falcetto (in particolare 161-163).

C ONCLUSIONE

Quando Fenoglio, dopo alcuni dubbi iniziali, si dichiarò finalmente soddisfatto del risultato artistico raggiunto con *La malora*, si richiamò soprattutto al valore mimetico di questo romanzo, rientrando in questo modo nel vecchio paradigma della narrativa realista:

“Osservo una ad una le cascine che ci stanno [= *nel paesaggio delle Langhe; T.S.*], quale sulle creste e quale emergente appena coi tetti dai rittani, e una balsamica sicurezza mi pervade alla certezza che in ognuna di esse può benissimo viverci, così come io le ho fatto vivere nella *Malora*, una famiglia Rabino od una Braida.” (secondo De Nicola, 74)

Ma contro l'autore stesso vorrei terminare sottolineando il significato universale, non legato né a un luogo né a un tempo preciso, de *La malora*. Il grande romanziere spagnolo Miguel Delibes disse una volta che “la maniera più difficile di raggiungere un significato universale è penetrare profondamente una località determinata”,¹⁶ sono convinto che questo è appunto il merito di Beppe Fenoglio.

Thomas STAUDER
Universität Erlangen-Nürnberg

16 Citato secondo il quaderno della trasmissione radiofonica *El mundo de Miguel Delibes* (2).

BIBLIOGRAFIA

- Bertacchini, Renato. *Le riviste del Novecento*. Firenze: Le Monnier, 1984 (1979).
- De Nicola, Francesco. *Introduzione a Fenoglio*. Roma-Bari: Laterza, 1989.
- El mundo de Miguel Delibes*. Madrid: Radio Nacional de España (Programas de Cooperación Cultural), 1993.
- Falcetto, Bruno. *Storia della narrativa neorealista*. Milano: Mursia, 1992.
- Fenoglio, Beppe. *I ventitre giorni della città di Alba* (contiene il racconto *Quell'antica ragazza*). Torino: Einaudi, 1990 (1952).
- Fenoglio, Beppe. *La malora*. Torino: Einaudi, 1990 (1954).
- Fenoglio, Beppe. *Il partigiano Johnny*. Torino: Einaudi, 1994 (1968).
- Grignani, Maria Antonietta. "Nota", in B. Fenoglio, *La malora* (loc. cit.): 87-98.
- Guthmüller, Bodo. "Beppe Fenoglio: *Golia*", in Manfred Lentzen (a cura di), *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin: Erich Schmidt, 2003. 297-312.
- Lagorio, Gina. *Beppe Fenoglio*. Firenze: La Nuova Italia, 1982.
- Mauro, Walter. *Invito alla lettura di Fenoglio*. Milano: Mursia, 1988.
- Pavese, Cesare. *Paesi tuoi*. Torino: Einaudi, 1993 (1941).
- Pavese, Cesare. *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi, 1991 (1952).
- Pavese, Cesare. *Lettere 1926-1950*. A cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino. Torino: Einaudi, 1982 (1966).
- Romano, Massimo. *Come leggere "I Malavoglia" di Giovanni Verga*. Milano: Mursia, 1987.
- Stauder, Thomas. "Literatur und Film des italienischen Neorealismus: Eine neue Form von künstlerischer Kreativität?" In: Perry Reisewitz (a cura di), *Kreativität – Beiträge zum 12. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Bonn: Romanistischer Verlag, 1997. 157-167.
- Stauder, Thomas. "La svolta verso il mito nella prosa pavese della seconda metà degli anni trenta." In: «*Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba*» – *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001. 55-71.
- Stauder, Thomas. *Wege zum sozialen Engagement in der romanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts (Aragon, Éluard – Hernández, Celaya – Pavese, Scotellaro)*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2004.
- Vaccaneo, Franco. *Beppe Fenoglio. Le opere, i giorni, i luoghi: una biografia per immagini*. Cavallermaggiore: Gribaudo, 1999.
- Verga, Giovanni. *La roba* (1880 in rivista, 1883 nelle *Novelle rusticane*); poi ripubblicato in G. V., *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma: Salerno Editrice, 1980. 345-352.
- Verga, Giovanni. *I Malavoglia*. Milano: Mondadori, 1980 (1881).
- Verga, Giovanni. *Mastro Don Gesualdo*. Milano: Mondadori, 1980 (1889).

A PPUNTI PER UN REALISMO DELLA FORMA: STRUTTURA DEL TESTO E DELLA REALTÀ IN PEREC E CALVINO

Perché le definizioni di “realismo” sono tutte, per un verso o per un altro, insufficienti e discutibili? Evidentemente perché il realismo non è un’entità chiara e quindi definibile una volta per tutte. È dunque mia intenzione indagare qui solo un tipo particolare di realismo (che chiamerò “realismo strutturale”), cui appartengono alcune opere. Ed è proprio dalle opere che credo si debba partire. Talvolta si legge in saggi non insignificanti che i termini “struttura” e “strutturalismo” paiono ormai sospetti o sono addirittura superati. Naturalmente, il mio parere è diverso, e condivido quanto scriveva Goldmann già nel 1972, affermando che:

Comme toute méthode scientifique sérieuse, le structuralisme n'est pas une clef universelle, mais une méthode de travail qui demande de longues et patientes recherches empiriques et qui doit elle-même être perfectionnée et mise au point au cours de ces recherches. Il y a sans doute une dialectique des relations entre les recherches empiriques et les idées générales, il ne faut cependant pas oublier trop facilement la priorité des premières et leur fonction indispensable dans tout travail scientifique digne de ce nom. (135)

Mi accingo quindi ad affrontare (nella seconda parte del presente breve saggio) queste «ricerche empiriche» sui testi di Perec, *La vie mode d'emploi* (1978), e Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), mettendone in luce gli aspetti più rilevanti rispetto al nostro discorso.

Ma prima di proseguire sarà opportuno proporre una definizione di struttura. Per farlo approfitterò delle parole di Bastide che scrive:

On sait que le mot structure vient du latin *structura*, dérivé du verbe *struere*, construire. Il a donc d'abord un sens architectural, désignant «la manière dont un édifice est bâti» [...] Bernot remarque à ce propos que, dès ses débuts, «le mot désigne à la fois a) un ensemble, b) les parties de cet ensemble, c) les rapports de ces parties entre elles». (10)

Vale la pena soffermarsi brevemente sui tre punti sopra elencati: la struttura è un insieme, dunque un’entità compatta, come da un lato la realtà, dall’altro l’opera letteraria. Inoltre, la struttura è un insieme di parti discrete e autonome: per la realtà si tratterà dell’insieme di tutti gli eventi, oggetti, e fenomeni esistenti; per il libro, del paratesto e dei capitoli, che sono come la materia di cui il libro si compone.

Infine, la struttura si riconosce nei rapporti tra le parti che la formano, qualora questi rapporti siano identificabili e non ci sia un accumulo casuale di elementi (che in questo caso non si articolerebbero in una struttura ma solo in un insieme caotico). E rapporti tra gli elementi sussistono nella realtà (si pensi alle leggi fisiche che governano le interazioni tra i corpi, ma anche alle aggregazioni di atomi in molecole,

o, su più vasta scala, ai movimenti e agli equilibri delle galassie sia al proprio interno che rispetto alle altre galassie dello spazio), e sussistono anche nel testo (i capitoli sono interrelati e possono essere ricombinati, ma ciò non altererà il legame stretto tra loro mediante le regole compositive scelte dall'autore come leggi del suo mondo testuale).

Mi pare dunque che si veda con chiarezza come il testo e il mondo possano rispecchiarsi l'un l'altro per il tramite della struttura complessiva, il mondo essendo il modello del testo, e il testo essendo un'immagine ordinata del mondo¹. Il realismo di cui è il caso qui non è allora un realismo della diegesi, dipendente dalla verosimiglianza, che si può identificare con la mimesi, e nemmeno un realismo tematico, come quello dei romanzi filosofici o a tesi, che si propongono di illustrare teoricamente o 'a parole' cosa sia la realtà. È bensì un tipo di realismo che propone un modo di osservare il mondo e conferirgli un senso, che deve essere 'attivato' dal lettore. Esso richiede al fruitore di andare oltre la narrazione in sé e per sé, facendo uno sforzo interpretativo maggiore, e per questo più incisivo. Potrei parlare a questo punto di un realismo della ricezione, ma mi sembra forzato, e mi atterro al titolo che ho scelto, per sottolineare che il rispecchiamento del reale, presente in ogni tipo di realismo, si ha qui attraverso la forma (e non il "contenuto") dell'opera, per analogia tra le rispettive strutture o organizzazioni interne². Castoldi così spiega questa scelta:

Il sapere che sta a fondamento di questa prospettiva è quello illuminista che aveva fatto del percorso enciclopedico, della sua enumerazione tesa ad omologare in modo esaustivo tutto il reale, il proprio progetto conoscitivo. Il discorso realista privilegia pertanto un inventario del reale che ha come premessa la sua riduzione a un mosaico, i cui elementi, analiticamente descritti come autonomi, rinviano però ad una generalità che tutti li comprende e giustifica nella loro peculiarità. (130)

Perc, Calvino, e tutti i membri dell'Oulipo, hanno di questi concetti una grande considerazione: per loro non si dà opera letteraria se non retta da un ordine e costruita secondo alcune leggi consapevolmente scelte e rispettate in corso di scrittura che conferiscono al testo, appunto, una struttura tale da legare insieme coerentemente tutte le parti di cui si compone, per quanto disomogenee possano inizialmente apparire. Perc, infatti, sottolinea che gli oulipiani cercano di non abbandonarsi al caso, ma tentano, al contrario, di essere quanto più consapevoli possibile del lavoro

¹ Del resto, già Calvino aveva osservato che "la metafora del libro come mondo e quella del mondo come libro hanno una lunga storia, dal Medioevo ad oggi" (*Mondo scritto e mondo non scritto*, 129).

² Per inciso vorrei puntualizzare che se non ho scelto, in riferimento al termine chiave, l'altro attributo che viene naturalmente in mente, ovvero "formale", è perché esso è stato già usato da Watt con significato diverso, che vale la pena di conservare, anche se qui non mi sembra pertinente. Infatti, la sua "versione" di realismo formale è incentrata sui personaggi e le tecniche narrative che contribuiscono al consolidamento dell'illusione referenziale, come si capisce da questo passo: "La technique narrative par laquelle le roman incarne cette vision circonstancielle de la vie peut être appelée son réalisme formel; formel, parce que le mot «réalisme» ne se réfère pas ici à quelque but ou dogme littéraire spécial, mais seulement à un ensemble de procédées narratifs que l'on trouve si souvent réunis dans le roman, et si rarement dans d'autres genres littéraires, qu'on peut les considérer comme typiques de la forme elle-même. Le réalisme formel, en fait, est l'incarnation narrative d'une prémisses que Defoe et Richardson admettaient très littéralement, mais qui est implicite dans la forme du roman en général: la prémisses ou la convention première d'après laquelle le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine, et est donc dans l'obligation de fournir à ses lecteurs des détails de l'histoire tels que l'individualité des personnages en cause, les particularités spatio-temporelles de leurs actions, détails qui sont présentes au moyen d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est pas d'usage dans les autres formes littéraires" (41-42).

che stanno svolgendo, e cita a questo proposito Queneau, che sosteneva la necessità di coordinare il numero dei personaggi e le relazioni tra di essi attraverso una struttura (*Entretiens et conférences* II, 247). Tale struttura può essere ottenuta imponendosi delle *contraintes*, ovvero degli obblighi da rispettare, stimoli formali arbitrari che gli autori scelgono per avere (paradossalmente) più libertà creativa attraverso un vincolo. Secondo l'efficace definizione di Baetens, essa è "un programme formel prééXIXtant à l'œuvre et capable de déclencher, puis d'orienter, en un mot de rendre possible, le geste de l'écriture" (9).

Passiamo ora all'analisi dei testi. Già ad un primo sguardo appare chiaro che entrambi i libri sono corredati di un vistosissimo paratesto. Si è detto sopra che il paratesto è come la materia di cui è fatto il libro, il suo supporto e la sua ossatura. È attraverso di esso che il "contenuto" può essere trasmesso. In alcuni generi letterari, esso è poco rilevante, tende ad assottigliarsi per non assumere troppa importanza e favorire la mimesi e l'immedesimazione nel racconto, senza distogliere l'attenzione del lettore da quanto viene narrato. Al contrario, nei nostri autori è evidente la volontà di spostare l'attenzione dal "contenuto" alla "forma" stessa del testo, interrompendo la continuità diegetica del racconto con intertitoli e cambiamenti di argomento da un capitolo all'altro. In Perec sono poi presenti anche epigrafi, dedica, avvertenze in posizione sia iniziale che finale, prologo, indice generale, una tavola illustrativa, indice dei nomi, ecc. In Calvino, il paratesto è meno ricco, ma non per questo meno importante: specialmente l'indice fornisce come una mappa del libro, rivelandone con maggiore chiarezza la struttura, giacché ne mostra la suddivisione in parti e il relativo ordine. Insomma, è come se il libro si mettesse in mostra come tale, e, rivendicando il suo essere oggetto rispetto al suo essere storia, riscattasse uno dei suoi aspetti, quello formale appunto, che viene spesso sacrificato da una lettura tutta volta a seguire la narrazione, 'sprofondandosi' in essa senza prestare più attenzione all'organizzazione complessiva della stessa³. Ancora per mettere in mostra l'aspetto 'materiale' del libro, i romanzi dei nostri autori sono estremamente frammentati: i numerosi capitoli (22 in Calvino e addirittura 99 in Perec) si organizzano secondo criteri ben ragionati, sia in relazione ai rispettivi contenuti che al complesso del libro.

I capitoli di Perec sono costruiti tutti a partire da un'unica idea: 'rappresentare' un palazzo intero facendo sì che ogni stanza sia descritta in un capitolo. In ogni capitolo, dunque, c'è un'accurata descrizione dell'ambiente e una o più narrazioni relative in massima parte agli inquilini dell'*immeuble*. Esse sono molto eterogenee, e non sempre riguardano il palazzo e la sua storia, ma anzi spesso si svolgono in luoghi e tempi differenti e con personaggi diversi, cosicché i racconti 'scappano da tutte le parti', e di conseguenza i capitoli paiono alquanto scollegati. Non a caso, il sottotitolo del testo perecchiano è *Romans* al plurale⁴.

Il filo conduttore tuttavia non manca, anzi è un filo intrecciato: innanzitutto, c'è l'ambientazione del palazzo in Rue Simon-Crubbellier; in secondo luogo, ciascun

³ Una simile lettura può essere certo gradevole per un lettore 'medio' o che legga solo per piacere, e certo Perec e Calvino fanno di tutto per rendere 'appassionante' il loro racconto. La stessa immedesimazione può però diventare pericolosa allorché è il critico a prestare tanta attenzione ai personaggi e alla vicenda da farli assurgere a unico oggetto di studio, dimenticando che le dinamiche da essi messe in moto sono fittizie, e soprattutto che il testo non si limita ad esse.

⁴ Sul genere letterario cui appartiene *La vie mode d'emploi* (e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) ci sarebbe moltissimo da dire. Mi permetto di segnalare che è attualmente l'oggetto dei miei studi. L'ipotesi è che si tratti di iper-romanzi. Se in questo scritto uso talvolta il termine "romanzo", talaltra quello di "iper-romanzo", non è per confusione ma perché l'uno include l'altro, e non vorrei rinunciare, semplicisticamente, alla "*lectio difficilior*"...

capitolo presenta, oltre ad alcuni personaggi, degli elementi comuni, dovuti alle *contraintes* che si è imposto Perec nello scrivere il libro (su cui torneremo un poco più avanti); infine, c'è una storia principale che fa quasi da cornice alle altre. In essa si rispecchia in *abyrne* l'intera opera. È la storia di Bartelbooth, un ricco inglese che ha un progetto eccentrico: imparare a lavorare ad acquerello, viaggiare, dipingere le marine dei luoghi in cui è stato, farle tagliare in puzzle, ricomporre i puzzle e, trasformati di nuovo in acquerelli, distruggerli nello stesso luogo in cui li aveva dipinti, sicché alla fine della sua attività non rimarrà nulla. Quello che qui più interessa di questo progetto, è il fatto che sia stato percorso il globo in lungo e in largo, e la figura (strutturale) del puzzle. Anche l'opera di Perec, infatti, nasce da un progetto simile: percorrere con le sue storie tutti i tipi di narrazione possibili, e giocare col lettore attraverso il suo libro, scomposto in pezzi da ricomporre secondo un disegno precedente proprio come se fosse un puzzle. L'accostamento è suggerito nel prologo che, invece di parlare del libro che seguirà, si compone di una serie di osservazioni appunto su questo gioco e sul rapporto che attraverso di esso si instaura tra il *fasseur* e il *poseur* di *puzzle* (rapporto in tutto simile a quello tra autore e lettore).

Il *puzzle* è allora un'immagine del testo, in cui quasi mai una storia completa si trova racchiusa in un unico capitolo, ma bisogna ricomporla mettendone insieme i frammenti sparsi nei vari capitoli del libro. In altre parole, l'organizzazione del testo perecchiano manifesta il funzionamento della realtà attraverso un'immagine (quella del *puzzle*) che è un *analogon* della struttura o organizzazione generale del reale. Scrive al riguardo Bertharion:

Perec nous invite à considérer le puzzle comme une métaphore du roman en tant qu'ensemble organisé. Il est ainsi désigné comme *forme*. Ce texte admirable pourrait servir d'introduction à un cours de linguistique structurale: nous avons vu que la langue est constituée d'éléments qui ont entre eux des relations telles que chacun ne peut se définir que par la totalité des relations qu'il entretient avec les autres éléments [...] Tout texte littéraire est un système régi par un corps de lois qui déterminent la fonction de chaque partie dans l'ensemble: d'une certaine façon, le préambule de *La vie mode d'emploi* présente le postulat de l'analyse structurale des récits, véritable linguistique du discours. (155)

Con queste riflessioni, è introdotta l'idea di struttura, che è alla base della mia ipotesi "nomenclatoria" (e di lettura) per i due testi, nonché quella di ordine come insieme di leggi cui il testo deve rispondere. Ma prima di toccare questi argomenti vorrei sottolineare che il prologo di Perec si può considerare un'introduzione non solo alla linguistica strutturale, ma a un corso (se ce ne fossero!) di 'epistemologia letteraria'. Ecco perché Lévy può scrivere che

The preamble [...] is about the book's legibility, about what happens when we read it. In fact, the perspective of the entire first paragraph is from the efferent side of things: it is about the phenomenology of puzzle-solving, or even its «cognition», since the paragraph contains the words «to know» and «knowledge» and their derivatives (38).

Le leggi, o più propriamente le "*contraintes*" di Perec, sono numerose e complicate. Mi limito qui a nominare le due principali, che sono il biquadrato latino ortogonale, e la "poligraphie du cavalier". Il primo è un modo di combinare delle serie di elementi che Perec aveva intenzione di inserire nella diegesi di ciascun capitolo-stanza. Alla domanda *Que se passe-t-il dans les pièces ?* risponde infatti: "Ce qui se passe est déterminé par un tableau synoptique où j'ai noté un certain nombre de thèmes:

nombre de personnages, rôle de chacun, position des corps, ce qu'il y a sur les murs, époques (de l'ameublement, d'un souvenir, d'un récit, d'un rêve...) et lieux, âge et sexe des gens, animaux, tissus, couleurs, lectures, musiques, boissons, nourriture, jeux, sentiments, citations, etc. Chacune de ces caractéristiques suppose dix possibilités" (*Entretiens et conférences I*, 207), ovvero dieci modi di intrecciare questi elementi senza che si ripetano mai uguali in più di un capitolo.

La seconda *contrainte* riguarda l'ordine dei capitoli propriamente detto. L'autore, volendo descrivere tutte le stanze di un intero palazzo parigino, aveva il problema di quale criterio adottare: descrivere le camere secondo un ordine lineare e magari destrorso (cioè partendo dalla prima stanza a sinistra del piano più alto) gli pareva troppo semplice, così come farlo casualmente. Sceglie allora di visualizzare il palazzo come una scacchiera, non attraverso la sua pianta, ma grazie a un prospetto del palazzo privato della facciata, e osservato dalla strada. I piani sono in tutto 10, e 10 le stanze in orizzontale, cosicché il prospetto somiglia proprio ad una scacchiera, sulla quale la pedina del cavallo si può muovere toccando tutte le caselle una sola volta: "Le récit commence dans l'escalier, entre le troisième et le quatrième étage, ce qui correspond à peu près au centre du tableau. On progresse à partir de là comme un cheval sur un échiquier, les pièces étant les cases. Là, on retrouve l'idée du puzzle" (*Entretiens et conférences I*, 207).

Come si diceva sopra, in ciascun capitolo sono messi insieme stimoli creativi stabiliti in precedenza. Alla semplice descrizione di un ambiente si aggiungono allora delle storie narrate spesso in stili diversi; alcune hanno la forma di un minuscolo romanzo epistolare, altre di cronaca giornalistica, altre sembrano vere e proprie saghe familiari, o saggi, o biografie celebrative o parodiche. Come se *La vie mode d'emploi* non si potesse accontentare di un unico *modus narrandi* ma dovesse sperimentarne la maggior quantità possibile⁵.

Dunque, il progetto enciclopedico di assorbire tutti i tipi di racconto (e anche ambientare le narrazioni in varie parti del mondo) e l'idea di gioco sono tematizzati, e strutturano l'intero testo, che si presenta allora come libro totale, ma di una totalità continuamente messa in dubbio e soprattutto mobile: è il lettore che, dopo aver capito il funzionamento dell'oggetto-libro, deve usarlo come un giocattolo. Potrà infatti leggere solo alcune storie, o solo i capitoli che descrivono un piano o un appartamento. Potrà interessarsi alla storia di un personaggio escludendo tutte le altre o magari cercare, attraverso l'accuratissimo indice, tutti i luoghi del testo in cui si parla di New York o di Londra. Quello che importa è che la narrazione (anzi l'insieme delle narrazioni) si presenta come un mondo complesso, in cui ciascun elemento è autonomo perché isolato, ma al contempo dipende strettamente dagli altri, poiché è solo rispetto ad essi che acquista tutto il suo significato. Per capirci: un solo capitolo di Perec non racconta gran che, ma tutti i capitoli insieme rappresentano

⁵ Trasferisco qui sul testo quella che era un'esplicita intenzione e desiderio di Perec (ed anche di Calvino): non scrivere mai lo stesso libro, ma in ciascun libro sperimentare un tipo diverso di scrittura: "[...] Je suis quelqu'un de curieux et je ne voudrais pas me répéter dans chaque livre. J'ai écrit une vingtaine de livres et j'ai voulu qu'ils soient tous différents, depuis des livres d'apparence peut-être complètement hermétique à des livres sarcastiques ou pastiches, depuis un recueil de rêves à un roman d'aventures; cela peut aussi bien être un récit autobiographique très précis qu'une pièce de théâtre fonctionnant un peu comme une caricature d'ordinateur, etc., et j'ai envie, dans la mesure où j'ai fait de l'écriture un motif d'existence et un moyen d'existence, d'écrire dans tous les champs: de la science-fiction, des romans policiers, des livrets d'opéra, des livres pour les tout petits, pour les adolescents, continuer à écrire de la poésie, différentes sortes de poésies » (*Entretiens et conférences II*, 305). Questo progetto, attuato già nell'*opus* di ciascuno dei due scrittori, è abilmente realizzato anche all'interno degli iper-romanzi qui discussi.

la vita in una palazzina, e a sua volta la palazzina non è un oggetto in sé chiuso e separato dal resto del mondo, ma “racchiude” altri eventi e persone che li convergono o da lì si avviano lontano. Il libro-mondo si presenta così come un intreccio o un groviglio di storie (per usare un termine caro a Gadda), in ciò rispecchiando quanto accade anche nella realtà, in cui ogni evento è isolabile dagli altri, ma costituisce pur sempre il risultato di una molteplicità di altri eventi dai quali non può essere separato. Per via di tale frammentazione, probabilmente, Lévy è spinto ad associare *La vie mode d'emploi* al concetto scientifico di “emergenza”: “Going from a linear succession, from a sum of elements, to a coherence or organisation is precisely what is today called «emergence» - the name given to the notion that «the whole is more than the sum of its parts»” (42). Varrebbe la pena di sviluppare questo concetto molto più approfonditamente di quanto lo spazio d'un articolo conceda. Si può in ogni caso affermare che questa visione del mondo emerge dai testi stessi, e non (solo) da esplicite affermazioni sull'argomento, e che sta al lettore di scoprirla.

Il ruolo del lettore, si diceva, riveste un'enorme importanza sia in Perec (come si evince anche da numerose interviste), sia in Calvino, che ne fa addirittura il protagonista del suo libro. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, infatti, ha una storia di cornice, filo conduttore che unisce le ramificazioni narrative del testo, che racconta di un personaggio, “il Lettore”, cui l'autore si rivolge direttamente (il romanzo è infatti in seconda persona). Il Lettore compra e inizia a leggere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, ma è costretto a interrompere la lettura per un grave errore tipografico. Si muove allora alla ricerca della continuazione del racconto, e incontra una lettrice che come lui si mette all'inseguimento del testo troncato, ma col solo risultato di iniziarne di nuovi senza mai poterne finire nessuno.

In questa ricerca sono infatti ostacolati da vari agenti: un falsario, Marana; la sorella della Lettrice, che in quanto studentessa universitaria ha l'abitudine di smembrare i libri per studiarne solo un aspetto alla volta, incurante della trama; uno scrittore, Sulas Flannery, che tenta di sedurre invece di aiutare la Lettrice; e le istituzioni di paesi esotici che con la loro censura contribuiscono a rendere ancor più problematico il reperimento di qualsivoglia testo.

Nella cornice (rocambolosa fino all'inverosimile) sono inseriti i libri interrotti, che sono dunque soltanto degli incipit, e precisamente 10. Come il lettore fittizio, anche il lettore reale può leggerli solo fino a un certo punto. Essi sono separati dalla storia di cornice e isolati in capitoli a parte che, interpolati nella storia principale, la smembrano in 12 capitoli. Le trame degli *incipit*, tuttavia, sono simili tra di loro e a quella di cornice (anche nei racconti intercalati, infatti, il protagonista è inaspettatamente impedito nella realizzazione dei suoi propositi), e vi ricorrono alcuni elementi, tra cui quelli del titolo (ad esempio, in ogni capitolo ci sono dei viaggiatori o comunque si parla di viaggi, e si ritrovano dei segnali della notte e dell'inverno, come la tempesta, il freddo o il buio, in senso letterale o anche metaforico).

Altri fili che legano i capitoli tra loro sono i nomi, che ricorrono attribuiti a luoghi o persone diversi di volta in volta; e alcuni temi, come quelli complementari della scrittura e della lettura, o il tema della dialettica tra le parti e il tutto, che più che formare vere e proprie *mise en abyme* concorrono ad accentuare la natura metatestuale del libro, e a rendere meno verosimile il racconto. Tale reiterazione di temi contribuisce alla formazione di una totalità testuale compatta nonostante la frammentazione in capitoli, trame, e stili.

I libri interrotti nella diegesi, infatti, appartengono tutti a diversi generi letterari, ma se letti insieme l'uno di seguito all'altro perdono alla propria autonomia e si presentano quasi come un campionario delle possibilità narrative del romanzo. Ciò consente a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di includere virtualmente tutto il narrabile e tutti i generi (per così dire, questo aspetto di 'apertura alla Possibilità' è anticipato dal titolo, in cui il "se" privo del completamento preannuncia quello che sarà il nocciolo del testo: una serie di racconti sospesi, che il lettore potrebbe continuare a suo piacimento). Ciascun tipo di romanzo è poi tipico di una letteratura, e attraverso il tema del viaggio (sviluppato negli incipit come nella storia di cornice) e alle ambientazioni sempre diverse (dall'Italia, a Mosca, al Giappone, a Parigi, fino al campus di un'università americana) in un certo senso è percorso il globo intero, proprio come in *Perec*.

Grazie ai *pastiches*, questo romanzo è molti romanzi, anzi è tutti i romanzi. Meglio ancora, è il precipitato di tutta la letteratura, ma solo in potenza. È come un insieme di campioni minimi che ne richiamano altri fino alla saturazione delle possibilità letterarie. Nella tensione che si crea tra l'autonomia delle parti e l'unità del romanzo è riflessa la difficoltà di interpretare anche la realtà come se fosse solo la somma di avvenimenti singoli e discreti, o soltanto la loro armoniosa unione priva di falle e zone inconciliabili e caotiche.

Quello che conta, per *Calvino* come per *Perec*, è la compresenza di queste due tendenze. A questo riguardo è chiarificatore un esempio tratto da uno dei capitoli-incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna*, il cui protagonista cerca di percepire le foglie di ginko in caduta sia una per una, sia nell'insieme, senza che nessuna delle modalità di percezione (individuale e complessiva) debba essere sacrificata all'altra. Dopo aver lungamente discusso dei metodi per ottenere questo risultato, il protagonista paragona quest'operazione alla lettura e con bella *mise en abyme* quasi spiega al lettore come sia più conveniente leggere tutto il libro.

Lo stesso procedimento letterario, con la stessa funzione di "istruzioni per l'uso", è sfruttato da *Perec* proprio al centro del suo iper-romanzo, allorché racconta di Valéne, l'anziano pittore che si accinge a dipingere una tela. La tela, proprio come il libro, rappresenterà un palazzo parigino, suddiviso in vari appartamenti e stanze, ciascuno dei quali deve essere dipinto con dovizia di particolari, affinché si possa capire la storia degli inquilini. Segue dunque un elenco delle storie che Valéne ha intenzione di rappresentare, e un lettore attento scoprirà che ogni storia di Valéne è raccontata anche da *Perec* nel corso dei suoi 99 capitoli.

Non ho qui il tempo di illustrare tutte le *mise en abyme* presenti in questi due bellissimi iper-romanzi, ma mi pare che bastino quelle citate per capire quanta importanza abbia la forma del testo per i nostri autori. E anche come il realismo che abbiamo detto "mimetico" (e che potremmo anche dire "referenziale") non sia qui tenuto in troppo grande considerazione.

Nonostante alcuni effetti di realtà, infatti, in entrambe queste opere ci sono vistosi impedimenti perché il testo possa essere scambiato per un resoconto veritiero di una realtà esterna e preesistente. In *Calvino*, il personaggio è assolutamente non credibile: se pure un lettore reale si fosse per un attimo immedesimato col lettore fittizio, l'identificazione verrebbe subito a cadere non appena ha inizio l'avventura (per non dire, poi, dell'effetto sul pubblico femminile!).

Ancor più sottile è lo smascheramento pereiniano dell'illusorietà della referenzialità in letteratura. Le *mises en abyme*, ovvero l'autoriflessività del testo, impediscono che si possa credere nell'esistenza di un referente reale del racconto, per cui la sospensione dell'inceredulità coleridgiana, ovvero la fiducia nelle parole autoriali, non hanno più appigli, e impediscono la mimesi (Bertharion, 161-162). Stesso risultato si ottiene grazie al fatto che tutta *La vie mode d'emploi* può leggersi al contempo come la descrizione di un palazzo, e anche come la descrizione del quadro di Valéne che rappresenta lo stesso palazzo. Il referente in questo caso è dubbio (quadro o realtà?), e l'instabilità dell'oggetto rappresentato, come i modi della sua rappresentazione, non possono dirsi realistici nel senso 'tradizionale'. La loro vicinanza alla realtà andrà cercata a livelli del testo diversi, e riguarderà una realtà altra, non evenemenziale, ma 'globale' e 'metodologica'. Con questo, oltre a ribadire la mia ipotesi che forma del mondo e del testo coincidono, voglio dire che le domande che Calvino e Perec stimolano nel lettore riguardano tanto lo statuto dell'opera letteraria nel suo rapporto col mondo, quanto il modo di porsi di fronte al mondo stesso. Dunque questioni letterarie ed epistemologiche insieme. La reazione che si desidera generare nel lettore è un acuiamento della sua capacità critica di fronte alla realtà, al caos apparente degli avvenimenti, e alla difficoltà di dar loro un ordine. Ora, la tensione tra ordine e caos è messa in scena quasi teatralmente attraverso gli opposti slanci centrifughi e centripeti compresenti nei due iper-romanzi.

In altre parole, se è vero, come credo, che il testo realista si fonda su due criteri principali di leggibilità, ovvero la mimesi (e descrizione), e la completezza e sicurezza dei contenuti riportati (Bertharion 161), Perec e Calvino si oppongono ad essi attraverso le pratiche già accennate che minano la mimesi, e che impediscono al testo di essere completo. Su alcune di queste pratiche, come la *mise en abyme* e l'impossibilità di rinvenire un referente reale logicamente possibile, si è già riferito. Un'altra è la frammentazione dietetica, che rende la narrazione non lineare né completa.

Dunque, anche se la cura nell'organizzazione del materiale narrativo non manca, anzi è spesso ostentata e comunque facilmente percepibile, tuttavia è un'organizzazione in cui le parti stanno insieme solo labilmente, e la loro compattezza si sfalda continuamente. Ciò avviene per via del *clinamen* (altro concetto caro al gruppo dell'Oulipo) che provoca una *manque*. Il primo è "la deviance légère, l'écart à la contrainte, le dysfonctionnement volontaire dans un système réglé pour lui donner du jeu ou pour le faire dérailler" (Monfrans, 128). La seconda è una falla nel sistema, un difetto che gli impedisce di funzionare perfettamente.

In Perec, il prospetto del palazzo lascia prevedere 100 capitoli. Ma ce ne sono solo 99. Perché? Perché una casella è stata 'saltata', "mangiata" da un personaggio, alla fine del sessantacinquesimo capitolo⁶. In Calvino, la *manque* è più 'letterale': essa è nelle dieci interruzioni dei romanzi iniziati e si configura come mancanza del prosieguo delle storie, e quindi del loro senso e significato. Come nella realtà non è possibile dare una spiegazione a tutto, e non è possibile includere tutto lo scibile in un unico ordine di conoscenze e rapporti tra le cose (la relatività di Einstein non spiega i sentimenti), così nell'opera non si può avere "une place pour chaque chose et chaque chose à sa place" (Perec, *Penser/Classer* 156). Il motivo è lo stesso: i livelli

⁶ Vi si legge infatti di "une vieille boîte à biscuits en fer-blanc, carrée, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre » (380). Il biscotto addentato coincide appunto con il prospetto del palazzo a cui manca proprio uno degli spigoli.

di realtà (interni al testo, interni alla realtà, inerenti al rapporto tra realtà e finzione) sono molteplici.

Tuttavia, un tentativo di organizzazione si deve pur fare, come suggerisce Calvino ponendo sullo stesso piano l'universo letterario e quello 'reale', l'uno d'aiuto all'altro:

L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo. (*Lezioni Americane* 154-155)

Negli iper-romanzi qui considerati, la forma di cui dice il nostro è resa "vivente" dal gioco tra lettore e autore, ovvero dalla proposta degli autori di comprendere il funzionamento della realtà attraverso quello del testo⁷. Il lettore, figura centrale, come si è visto, in Perec non meno che in Calvino, è continuamente invitato, in maniera sia implicita che esplicita, a farsi carico della ri-organizzazione del testo, della sua interpretazione se non addirittura della sua continuazione. Insomma, il lettore di questi testi non potrà leggere passivamente una storia già bell'e pronta, ma dovrà impegnarsi per recepirla e trasporla sulla più ampia scala del reale mediante il comun denominatore della struttura.

Questa pretesa, se così vogliamo chiamarla, non è gratuita, bensì è la conseguenza di una precisa visione del mondo (e dell'opera letteraria in rapporto ad essa) che nei testi trova un valido riscontro.

Per concludere, e a conferma del fatto che il particolare realismo di Perec e Calvino deve essere desunto dalle loro opere, vorrei riportare due brani in cui è lampante che nessuno dei due autori gradiva particolarmente il compito di definire la parola "realismo", pur ritenendosi entrambi autori realisti e rimanendo sensibili alle problematiche che il realismo pone all'uomo di lettere. Scrive Perec:

⁷ Sono d'accordo con Bertoni secondo il quale "questo interesse per l'ordine nato dal caos si pone in sintonia con le teorie scientifiche della complessità, soprattutto con *Lq nouvelle alliance* di Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. Un giudizio positivo di Calvino è citato tra gli estratti di recensioni sul retro di copertina dell'edizione inglese di quest'opera. Calvino dichiara nell'intervista del 1982 a William Weaver che *pattern* ricorrente della propria opera è il conflitto tra il caos del mondo e l'ossessione umana a venirne a capo in qualche modo" (152). L'interessantissimo argomento qui accennato, sul dialogo costantemente seguito da Calvino tra scienza e letteratura, richiederebbe una trattazione a parte. Sono una riprova di questo dialogo le numerose recensioni a testi propriamente scientifici, così come il materiale di partenza scelto per le *Cosmicomiche*, e alcune delle parole prestate a *Palomar*, nonché le più elaborate ed astratte osservazioni contenute in *Lezioni Americane* (particolarmente in quella sulla molteplicità, che sono tentata di citare per intero e alla quale invece rimando). Inoltre, l'accostamento tra le attività scientifiche e letterarie pare pertinente anche allorché si leggono queste parole di Calvino: "La scienza si trova di fronte a problemi non dissimili da quelli della letteratura; costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi, alterna metodo induttivo e deduttivo, e deve sempre stare attenta e non scambiare per leggi obiettive le proprie convenzioni linguistiche. Una cultura all'altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda. In attesa di quest'epoca, non ci resta che soffermarci sugli esempi disponibili di una letteratura che respira filosofia e scienza ma mantiene le distanze e con un leggero soffio dissolve tanto le astrazioni filosofiche quanto l'apparente concretezza della realtà. Parlo di quella straordinaria e indefinibile zona dell'immaginazione umana dalla quale sono uscite le opere di Lewis Carroll, di Queneau, di Borges", e sulla cui scia si pongono anche i nostri due autori.

[...] Mon projet, à l'époque, était - et est toujours resté - proche de la littérature engagée en ce sens que je désirais, je voulais être un écrivain réaliste. J'appelle écrivain réaliste un écrivain qui établit une certaine relation avec le réel. Le réel, je ne savais pas ce que c'était, plutôt je le savais mais ça ne m'était pas d'un très grand secours pour écrire, et cette relation que doit établir l'écriture avec le réel, eh bien je ne savais pas en quoi elle consistait. (*Entretiens et conférences I*, 78-79)

Similmente si mostra confuso Calvino, che scrive:

Devo confessarvi che il termine «realismo» l'ho sempre usato pochissimo, ci ho sempre girato intorno, e più sentivo parlarne meno mi veniva voglia di parlarne io. Ho letto il Lukàcs, ho letto l'Auerbach, con molto interesse e profitto, ma specie nelle osservazioni marginali, mentre il nocciolo principale ancora mi sfugge. Eppure, anche coloro che per il concetto di realismo manifestano spregio non è che mi convincano di più; tutt'altro. Ecco il punto a cui sono. (*Mondo scritto e mondo non scritto* 24-25)

Queste parole risalgono al 1957, quindi ben prima della stesura del libro che qui ci interessa, ma nessuna rettifica o ripensamento sono stati forniti *esplicitamente* sull'argomento "realismo", anche se riflessioni e discussioni sul rapporto tra realtà e opera letteraria non si sono mai interrotte per lui, nella sua attività sia creativa sia critica (come mette benissimo in luce Musarra-Schroeder in un testo cui rimando⁸). Si capisce allora perché, in un discorso centrato sul realismo, non ho voluto indagare principalmente i loro presupposti teorici, bensì i testi, dando tanta importanza all'analisi del testo e alla forma del romanzo. Anche l'apparente freddezza che possono talvolta comunicare i testi di Calvino e Perec a chi ritiene che la loro struttura sia troppo appariscente ha la sua ragion d'essere, e la decostruzione a cui i due autori sottopongono il romanzo non è mai fine a se stessa, ma serve a mettere (momentaneamente) in ordine il molteplice da cui il mondo è dominato. Per farlo, sarà utile scomporlo in parti più piccole e 'maneggevoli', per poi riorganizzarle insieme come in un gioco. Per questo il testo è frammentato e composito (come la realtà), e non solo negli iper-romanzi qui trattati, ma in una larga fetta della letteratura contemporanea, secondo una tendenza generata da una mutata visione delle cose (Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* 30-31). Essa propone griglie conoscitive più frammentate di prima, e concepisce il mondo "sempre più come *discreto* e non come *continuo*. Impiego il termine «discreto» nel senso che ha in matematica: quantità «discreta» cioè che si compone di parti separate" (Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* 203).

⁸ Il testo è *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*. Ne cito qui solo un paio di brani, che riassumono con chiarezza quanto io non saprei dire altrettanto bene in questo studio (anche per motivi di spazio): "Nei saggi calviniani degli anni Cinquanta si è andata via via delineando una nuova concezione della funzione del romanzo, una funzione che non è più quella della rappresentazione mimetica, determinante per l'estetica del romanzo dell'Ottocento e ancora in auge, anche se con obiettivi diversi, nella poetica innovatrice dei modernisti, ma che si manifesta invece come conoscenza critica e costruttiva del mondo. Come dice Calvino chiaramente in *Dialogo di due scrittori in crisi* del 1961, questa nuova concezione di un romanzo che non solamente supera l'estetica del realismo ma che offre anche un'alternativa al progetto narrativo dei modernisti, implica una costruzione razionale di modelli conoscitivi, modelli che alla maniera di griglie strutturali danno risalto agli innumerevoli modi in cui l'uomo può muoversi nel mondo, insieme alla messa in pratica di questi modelli" (23-24). E poi: "Nella poetica calviniana degli anni Settanta si delinea sempre più chiaramente un'apertura verso la molteplicità irriducibile del reale. Calvino giunge ad una concezione estetica secondo la quale l'arte non è più chiusura, strutturazione o schematizzazione riduttiva del reale, ma ne costituisce una specie di *analogon* che però non è replica ma accentuazione ed approfondimento della complessità e della molteplicità del mondo" (37).

Infine, la mia proposta terminologica di “realismo strutturale” è naturalmente discutibile, e questo mi pare un pregio, giacché senza discussione non si arriva a nulla. Seguirò allora alla lettera un suggerimento di Calvino, che dice:

Insoddisfatti come siamo del nostro mondo sempre meno abitabile e persuasi che gli strumenti per cambiarlo non si danno se non insieme a quelli per capirlo, ogni occasione per ripensare qualcosa da capo ci rallegra. Non si va avanti se non rimettendo in gioco qualcosa che già si credeva punto d'arrivo, acquisto consolidato, certezza” (*Una pietra sopra* 319).

Pertanto, lungi dal ritenere il realismo strutturale un “acquisto consolidato”, definitorio e normativo, mi piace considerarlo come il progetto di rappresentare la realtà al più ampio dei suoi livelli, in modo che l'isomorfismo tra il reale e la finzione fornisca una chiave di lettura del mondo, sempre pronta a sollevare problemi piuttosto che a (fingere di) risolverli.

Claudia MARULO
Università di Siena

BIBLIOGRAFIA

- Baetens, Jan. *L'éthique de la contrainte (Essai sur la poésie moderne)*. Leuven : Peeters, 1995
- Bastide, Roger (ed.). "Introduction à l'étude du mot «structure»". *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*. The Hague-Paris: Mouton, 1972. 9-19
- Bertharion, Jacques-Denis. *Poétique de Georges Perec*. Paris: Nizet, 1998
- Bretoni, Roberto. *Int'abrigu int'ubagu*. Torino: Tirrenia, 1993
- Calvino, Italo. *Lezioni Americane. Sei proposte per il nuovo millennio*. Milano: Mondadori, 1993
- *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002
- *Una pietra sopra 1980*. Milano: Mondadori, 1995
- *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1985
- Castoldi, Alberto. "Lo specchio realista". *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*. Ed. Francesco Fiorentino. Roma: Bulzoni, 1993. 129-140
- Goldmann, Lucien. "Le concept de structure significative en histoire de la culture". *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*. Ed. Roger Bastide. The Hague-Paris: Mouton, 1972. 124-135
- Lévy, Sydney. "Emergence in Georges Perec". *Perecknoings. Reading Georges Perec*. Ed. Warren Motte and Jean-Jacques Poucel. New Haven, Connecticut : Yale University Press, 2004. 36-55
- Montfrans, Manet. *Georges Perec. La contrainte du réel*. Amsterdam-Atlanta : Rodophi, 1999
- Musarra-Schroeder, Ulla. *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*. Roma: Bulzoni, 1996
- Perec, Georges. *Entretiens et conférences*. Ed. Dominique Bertelli and Mireille Ribière. Paris: Joseph K, 2003, 2 voll.
- *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978.
- Watt, Ian. "Réalisme et forme romanesque". *Littérature et réalité*. Ed. Gérard Genette and Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1982. 11-46.

P

AVESE E LA LEGGIBILITÀ
MITICA DELLA REALTÀ

Sembra il processo inverso all'arte,
che di mito fa logo.¹

Dopo aver superato i confini del realismo concedendosi il *lusso umanistico*² di riscrivere i miti antichi, Cesare Pavese difende dalla critica sconcertata la sua opera che chiama un « libro eretico e caro al mio cuore ».³ La natura di questo *lusso eretico* ci conduce direttamente al cuore del problema della trasgressione pavesiana della scrittura mimetica, poiché tutto ci porta a credere che questa *eresia* consiste effettivamente in un peccato contro l'*ortodossia* della scrittura neorealista che il Pavese sembra raggiungere col suo capolavoro, *La luna e i falò*.

La prima lettura crea però l'impressione che lo scopo del romanzo non possa essere semplicemente la descrizione di una regione, le Langhe, o la realizzazione di un vasto affresco della società contadina. Le descrizioni che mostrano un'*amorosa precisione*⁴ sono tuttavia concise e il linguaggio è meno caratterizzato dal mimetismo dialettico rispetto alle prime opere del Pavese. Sono proprio le parti risultanti da un impegno socio-politico che vengono giudicate deboli rispetto alla portata simbolica dell'opera; è quest'ultima quella che ha ispirato un gran numero di letture differenti. La teoria a cui maggiormente si ricorre per spiegare questa ricchezza simbolica irritante è quella della presenza del mito, di questo elemento eretico e caro al Pavese, ossessione vera che ha provocato un enorme sforzo di teorizzazione da parte dell'autore.

I critici del Pavese si basano su due concetti del mito: una concezione « psicologica » da un lato, che ha una tendenza a concentrarsi sulla pericolosa equazione autore = narratore e sul loro mito comune dell'infanzia,⁵ e dall'altro, una concezione « etnologica » che fa del romanzo uno studio della natura umana e un contenuto ideologico del mito⁶. Questi approcci vedono nel romanzo un chiarimento del mito che diventa logos, e trascurano un fatto che ci sembra tuttavia imprescindibile: il mito è infatti assente dal romanzo come *parola o sostanza*.

Ci vuole un cambiamento di prospettiva ; tenterò dunque d'esplorare la dicotomia fondamentale, *mito e realismo*, rivedendo l'influsso della teoria pavesiana del mito e mettendo questa dicotomia in relazione con le nozioni centrali di *poesia* e di

¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1955, 10 gennaio 1950, p. 393.

² In una lettera a Paolo Milano del 24 gennaio 1948, in: Cesare Pavese, *Lettere 1945-50* (= *Lettere II*), a c. di I. Calvino, Torino, Einaudi 1966, p. 218, Pavese chiama i *Dialoghi* « un lusso che da un pezzo meditavo di prendermi » ; e s'inserisce nell'« illustre tradizione italiana, umanistica e perdigiorno ».

³ C. Pavese, lettera a Paolo Milano del 25 novembre 1947, in: C. Pavese, *Lettere II*, op. cit., p. 196.

⁴ L'espressione viene da Piero Jahier, « La Luna e i falò », in: *Il Ponte VI* (1950), N° 11, pp. 1462-63.

⁵ Si parla di una *poetica del mito* che l'avrebbe guidato dall'incoscienza del mito alla chiarezza del logos, da Franco Mollia, *Cesare Pavese*, Firenze: La Nuova Italia, 1963, pp. 191-192 a Fernando Romagnoli, *L'inarrivabile vita*, Bologna: Massimiliano Boni, 1990, p. 139sqq.

⁶ Questa tradizione è iniziata da Ernesto De Martino; ma è l'interpretazione d'Italo Calvino (cfr. n. 10) che ha diffuso il concetto fra i critici del Pavese.

mimesis. Spero di poter mostrare come il Pavese, in un processo inverso rispetto a quello dei *mitopoeti* greci, fa sorgere il mito senza scriverlo; come lui crea un ritmo mitico trasformando la realtà descritta per darle una *leggibilità mitica*. Così, il mito non è il punto di partenza, ma un effetto estetico, una struttura poetica e non un argomento.

I.

Un maniera molto elegante per identificare la parte del mito nel romanzo è la proposta di un *hypotexte* mitico e dunque un mito classico (o il suo schema degli attanti) come modello. Infatti, sono state avanzate delle interessanti discendenze letterarie per Anguilla, questo enigmatico narratore che ritorna da uomo ricco nel suo paese per apprendervi i tristi destini della gente che conosceva: sono stati citati Ulisse, Wilhelm Meister e Dante.

Il confronto con Ulisse che propone Gianfranco Colombo, ispirato da una nota dello stesso Pavese, s'appoggia sul tema dominante del ritorno.⁷ Ma la differenza fondamentale resta il fatto che Ulisse conosce bene la sua destinazione, che lotta coraggiosamente contro tutto ciò che lo devia e lo ritarda, mentre l'essenziale della ricerca d'Anguilla consiste nella conoscenza del suo obiettivo, *la maturità*.⁸

Piero Jahier chiama Anguilla nell'articolo già citato « questo singolare Wilhelm Meister Degli Esposti ». Ma anche in quella proposta, l'*hypertexte* potenziale si allontana chiaramente dal modello: la tappa più importante dello svolgimento, gli studi e l'evoluzione intellettuale, non vengono raccontati, e l'inserimento del protagonista nella società che corona l'educazione dell'eroe di Goethe non ha luogo.⁹

L'analogia Anguilla - Dante è scaturita dall'interpretazione d'Italo Calvino che chiama Nuto un Virgilio¹⁰. Stefano Giovanardi ha ripreso quest'idea stabilendo, con l'aiuto di una citazione del Pavese, l'analogia del romanzo con la *Divina commedia*.¹¹ Il Pavese parla di fatto di una modesta *Divina commedia*, « quasi una mirabile visione »;¹² ma a questa catabasi spirituale mancherebbe (oltre al paradiso) l'essenziale: le spiegazioni del personaggio-guida.

⁷ Gianfranco Colombo, *Guida alla lettura di Pavese*, Milano, Mondadori, 1988, p. 132. Cita anche la nota ben conosciuta del *mestiere di vivere* del 23 agosto 1949: « In arte non si deve partire dalla complicazione. Alla complicazione bisogna arrivarci. Non partire dalla favola d'Ulisse simbolica per stupire; ma partire dall'umile uomo comune e a poco a poco dargli il senso di un Ulisse. » Cfr. anche Gilberto Finzi, *Come leggere «La luna e i falò» di C. Pavese*, Milano, Marsini, 1976, p. 28.

⁸ Cfr. l'astuto paragone d'Anguilla con l'Ulisse di Dante fatto dal Doug Thompson, *Cesare Pavese: a study of the major novels and poems*, Cambridge University Press, 1982, p. 223. Si pensa naturalmente anche al motto del romanzo, "Ripeness is all", tratto dal Shakespeare (*King Lear*, V,II): "Men must endure/Their going hence, even as their coming hither:/Ripeness is all."

⁹ Cfr. l'articolo del Jahier già citato (n. 4). Johannes Hösle, *Cesare Pavese*, Berlin, De Gruyter, 1961, p. 133, fa allusione al Proust chiamando *La luna e i falò* « eine perspektivisch aufs reichste gestaltete Suche nach der verlorenen Zeit ».

¹⁰ Lo introduce come il « personaggio che fa da Virgilio a colui che narra », cfr. I. Calvino, "Pavese e i sacrifici umani", in: *Revue des Etudes italiennes* XII (1966), p. 109. Altri comprendono piuttosto il Nuto come l'*alter ego* del narratore.

¹¹ Stefano Giovanardi, "La luna e i falò di C. Pavese", in: *Letteratura Italiana. Le Opere, IV, II*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 631-46 (le fonti: 641-43). L'argomentazione è ripresa e sviluppata da Gian Luigi Beccaria nella sua introduzione all'edizione del romanzo (*La luna e i falò*, Torino, Einaudi 2000), pp. V-XXXIII (p. VI). Cfr. anche Aine O'Healy, *Cesare Pavese*, Boston, Twayne, 1988, p. 151.

¹² C. Pavese, *Lettere II*, op. cit., lettera del 17 luglio 1949, p. 399.

Ulisse che ignora Itaca, Wilhelm Meister per sempre escluso e Dante senza dio – anche se un’attitudine polemica o un gesto d’emulazione sarebbe normale per un *palinsesto*, il numero di modelli e il fatto che fra i tre esista un solo testo mitologico, sembrano escludere che una relazione intertestuale spieghi l’impressione della presenza del mito nel romanzo del Pavese.

Di solito, la presenza del mito nella *Luna e i falò* viene presupposta come il riflesso artistico – costante psicologica o nucleo narrativo – della teoria pavesiana del mito, molto ben studiata e ancor più spesso evocata.¹³

Secondo la definizione del Pavese nel suo saggio *Del mito, del simbolo e d’altro*, il mito è ciò che precede le formulazioni poetiche, il racconto. Per questo, potrebbe essere designato come « contenuto distinto dalla forma », come una norma, « lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte ». È fuori dal tempo e dallo spazio, è rivelazione, ma « perennemente interpretabile ex novo, polivalente, simbolica insomma ». ¹⁴ Nella sua prima esistenza, il mito non aveva perciò né figura né forma, era un fenomeno assoluto, istintivo, unica fonte dell’*immaginazione trascendentale*, che si arricchisce nel corso della storia di sedimenti di memorie.¹⁵ Così, si può parlare di un *mito universale* che appartiene ad una tribù, ad un popolo, all’umanità.

Ma, oltre all’immaginazione universale, esiste anche una forma d’immaginazione individuale che deriva dalla *mythopoiesis* infantile: la prima volta che il bambino vede un oggetto o vive una situazione, riceve un’impressione indelebile che conferisce un senso nascosto all’oggetto o alla situazione. Questo *stampo originario* è la base della mitologia individuale dell’uomo,¹⁶ rinforzato dalla *seconda volta*, la ripetizione, nel corso della vita, che ne fa un *mito personale*. La funzione del mito va dunque al di là di quella di un ornamento poetico o d’una semplice materia antica: il mito è necessario ad ogni individuo, « bagaglio sovranamente umano, necessario a serbare la coscienza di sé e insomma a vivere. »¹⁷

Questo doppio carattere del mito, forma individuale e forma universale, è la fonte delle interpretazioni divergenti sulla portata mitica del romanzo:

Da un lato, il romanzo appare come un’ultima tappa nello sviluppo psicologico ed artistico dell’autore, somma della sua mitologia personale che comporterebbe tutti i temi che sono presenti nelle sue opere, dal *selvaggio* passando attraverso il famoso *sentirsi escluso* fino alle relazioni difficili con le donne e la *paternità mancata*. Il mito consisterebbe quindi nella somma dei temi ricorrenti nell’opera dell’autore, ciò che crea l’impressione che il termine del mito sia spesso utilizzato in un’accettazione popolare descrivente una costruzione dello spirito. Così, quando si parla del *mito dell’infanzia*, s’intende semplicemente un tema, quello della glorificazione dell’infanzia e del

¹³ Fondamentali sono le ricerche di Furio Jesi, “Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito”, in: *Sigma* 3-4 (1964), pp. 95-120. Gianni Venturi, *Cesare Pavese*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pensa che negli scritti del Pavese il mito diventa *eticità hegeliana*. L’influsso del Freud è sottolineata da Armanda Guiducci, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1969.

¹⁴ C. Pavese, “Del mito, del simbolo e d’altro”, in: Pavese, *Tutti i racconti*, a c. di Mariarosa Masoero, Torino: Einaudi, 2002, p. 127.

¹⁵ Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., 17 settembre 1943, p. 264.

¹⁶ « Così ognuno di noi possiede una mitologia personale (...) che dà valore, un valore assoluto, al suo mondo più remoto, e gli riveste povere cose del passato con un ambiguo e seducente luore dove pare, come in un simbolo, riassumersi il senso di tutta la vita. » Pavese: “Del mito, del simbolo e d’altro”, op. cit., p. 129.

¹⁷ C. Pavese, “Stato di grazia”, in: *Tutti i racconti*, ed. Mariarosa Masoero, Torino: Einaudi 2002, S. 135.

desiderio di ritornare bambino.¹⁸ Da ciò deriva anche l'assimilazione frequente fra *mito e memoria* nella critica paveseiana.¹⁹ Si possono quindi scartare questi miti perché sono *temi letterari*, e non veri miti. Inoltre, questa ipotesi psicologista sottintende che l'autore è volontariamente ermetico, dato che il mito risiederebbe unicamente nel riferimento agli scritti dello stesso autore.

Dall'altro lato, si evoca spesso il carattere etnologico che riceve il mito nella teoria del Pavese. Da un punto di vista etnologico, il mito è soprattutto un prodotto culturale, oggettivazione del pensiero primitivo. I critici, coscienti del fascino dell'autore per il lato oscuro dell'anima umana, *il selvaggio* (il caos, i sacrifici umani), concludono facilmente che il Pavese intende il mito come manifestazione di questa feroce inciviltà, questa ribellione del pensiero primitivo.²⁰ In questo contesto, si evoca spesso la natura ciclica del tempo nel romanzo, tempo misurato attraverso il ritmo della vita campagnola, tempo che non è più storico, ma pre-storico, tempo mitico e di cui la correlazione spaziale è l'immobilità del paesaggio che resta lo stesso malgrado le generazioni che si succedono, indifferente alle guerre²¹ - teatro idoneo allo spettacolo della persistenza della natura umana.

Il concetto del mito come manifestazione della religiosità primitiva costituisce la base dell'interpretazione del Calvino;²² questi intende il motivo del falò nella *Luna e i falò* come correlazione di un *tema nascosto*, il sacrificio umano:

Collegare l'etnologia e la mitologia greco-romana alla sua autobiografia esistenziale e alla sua costruzione letteraria era stato il costante programma di Pavese. Alla base della sua applicazione agli studi degli etnologi restano le suggestioni d'una lettura giovanile : The Golden Bough di Frazer , [...] una specie di giro del mondo alla ricerca delle origine dei sacrifici umani e delle feste del fuoco.²³

Il mito del fuoco permetterebbe quindi d'introdurre le forme moderne del sacrificio umano nel romanzo. Secondo questa logica, il quindicesimo degli *Dialoghi con Leucò*, intitolato *I fuochi*, appare come una prima formulazione del tema che sarebbe sviluppato più ampiamente nel romanzo. In questo dialogo, un pastore greco racconta a suo figlio il mito del re Atamante, l'unica vittima destinata al fuoco che fu salvata dagli dei. Questa splendida *mise en abyme* della narrazione del mito illustra la teoria paveseiana, proponendo due interpretazioni divergenti del racconto

¹⁸ Cfr. per esempio Geno Pampaloni, "L'ultimo libro di Cesare Pavese", in : *Belfagor* V (1950) p. 5, o ancora Armanda Guiducci, *Il mito Pavese*, op. cit., p. 329sqq.

¹⁹ Cfr. G. Finzi, op. cit., p. 29.

²⁰ Cfr. Dietrich Schlumbohm, *Die Welt als Konstruktion*, München, Fink, 1978, p. 132: « Unter den eigentlichen Mythosbegriff Paveses fällt nur die eine Komponente des Mythischen – das Chthonische, Chaotische, Irrationale, also das persönliche pavesianische selbaggio -, während das Licht der olympischen Göttergeneration demgegenüber vernachlässigt wird. » Cfr. anche Roberto Gigliucci, *Cesare Pavese*, Milano, Mondadori, 2001, p. 113: « La res rustica dell'ultimo Pavese è morte e violenza, impassibile selvaggia preolimpica insensatezza. *La luna e i falò* è un mirabile testamento che ostende un antiumanesimo del caos. »

²¹ Quest'idea è stata sottolineata dal Giorgio Barbera Squarotti, "Pavese o la fuga nella metafora", in : *Sigma* 3-4 (1964), p. 169, poi nell'articolo di D. Thompson, "Slow rotation suggesting permanence : History, symbol and myth in Pavese's last novel", dans : *Italian Studies* XXXVI (1979), pp. 105-21. Beccaria insiste fortemente sull'immobilità mitica del paesaggio, seguendo l'interpretazione d'Elío Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'Essere*, Marzorati, Milano, 1972.

²² I. Calvino distingue nell'articolo citato (n. 10) tre livelli di ricerca nel romanzo: piano della memoria, piano della storia, piano dell'etnologia.

²³ I. Calvino: "Pavese e i sacrifici umani", op. cit., p. 107.

metadiegetico (lavoro del logos e comprensione simbolica del mito),²⁴ così come il momento dello *stampo originario* del figlio.

Questi approcci sono tuttavia problematici se vengono applicati alla *Luna e i falò* per via dell'essenza che esse attribuiscono al mito, poiché gli prestano una *sostanza*: il mito appare sia come un motivo, sia come il tema del racconto, ciò che lo classifica nella categoria della materia. Ora, intanto che mito etnologico, sacrificio umano, il mito dei falò non è presente nel testo, neanche negli passi indicati da tutti: i falò che svegliano la terra sono chiamati « superstizioni », l'incendio suicidio della fattoria di Gaminella appiccato dal Valino non è infatti chiamato falò, la distruzione di Genova è confrontata ad un falò in un *simile* e *l'excipit* del romanzo sempre citato compara solamente le tracce del fuoco che ha divorato il cadavere di Santa a quelle di un falò. Inoltre, non si trova da nessuna parte un'allusione al mito d'Atamante o ai sacrifici umani. L'unica possibilità d'introdurre il sacrificio umano nel testo è una lettura in *matrix*²⁵, supponendo l'influenza del Frazer, dei miti del fuoco e delle numerose reminiscenze intertestuali d'altre opere del Pavese.

Così come l'ipotesi che il Pavese abbia scritto il suo mito personale, anche quella che l'autore abbia riscritto *I fuochi* nel suo romanzo con il tema nascosto del fuoco e dei sacrifici umani, urtano con la dura realtà del riferimento innegabile al mondo reale. Tale autosufficienza, tale ermetismo sarebbe del resto contrario alla volontà artistica del Pavese, come mostreremo nella parte seguente.

II.

La definizione del realismo di Pavese, che è stato classificato, suo malgrado, fra i neorealisti italiani, è ancora in discussione: il realismo potendo risiedere nella rappresentazione e nel oggetto rappresentato, esistono due sorti di realismo, due attitudini che sono infatti stati attribuiti al Pavese. Gli uni gli attribuiscono un *realismo estetico* che tenterebbe di creare l'effetto di realismo attraverso la dicitura, mentre gli altri definiscono l'attitudine mimetica del Pavese come un *realismo sociale* che mirerebbe a descrivere la realtà storica della sua società.²⁶ Malgrado il fatto che il Pavese stesso classifichi il suo ultimo romanzo nella categoria di una « realtà simbolica »²⁷, Calvino evoca il *naturalismo*, benché critichi giustamente i passi « comunisti » che esprimono una critica sociale.²⁸ A partire da ciò, l'ultimo romanzo del Pavese è stato salutato come un'opera realista, o meglio come segnato

²⁴ Il figlio sente una storia del passato che racconta la crudeltà degli uomini primitivi di sacrificare i loro simili. Il padre, al contrario, vede la portata simbolica del racconto per tutti gli uomini; confronta il falò, che ha risparmiato solo il re, divorando tutte le altre vittime, all'oppressione esercitata dagli dei come dai padroni. C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, p. 97sq. : « Quando non c'erano i padroni e si viveva con giustizia, bisognava ammazzare ogni tanto qualcuno per farli godere. Sono fatti così. Ma ai nostri tempi non ne han più bisogno. Siamo in tanti a star male, che gli basta guardarci. »

²⁵ Dall'altro lato, bisogna notare (e questa critica ha colpito Riffaterre), che questa lettura non ha bisogno di un supporto definibile, come mostra l'interpretazione di Philippe Renard, *Pavese – prison de l'imaginaire, lieu de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, reprint 1996, p. 216sq., che parla del tema del sacrificio senza ricorrere al mito.

²⁶ Jahier è il primo a parlare di un realismo estetico (nell'articolo citato), Franco Fortini, « Comunità » IX (1950), p. 66sq. e S. Giovanardi, « La luna e i falò di C. Pavese », op. cit., sottolineano la portata sociale dell'opera.

²⁷ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, 26 settembre 1949.

²⁸ I. Calvino, « Pavese e i sacrifici umani », op. cit., p. 108, gli attribuisce un « desiderio di completezza d'un romanzo naturalista ». La critica degli « inserti politici » è un topos della critica, iniziato dal Calvino (p. 110).

da un *realismo italiano* in opposizione al *realismo americano* delle sue prime opere narrative.²⁹

Fa eccezione a questi giudizi Gian Luigi Beccaria; il quale nota che il Pavese non descrive *tutto* nelle sue descrizioni, limitandosi, al contrario, all'evocazione di qualche elemento essenziale e reiterato. Di questa maniera, il Pavese mostra piuttosto una grande economia di parole, dipingendo luoghi « infatti ridotti all'osso »³⁰ e quindi contrari all'aspirazione totalizzante dei naturalisti, e anche lontano dalla *peste di descrizioni naturali*.³¹

Se il romanzo non è realistico attraverso lo stile, lo è comunque attraverso il mondo costruito, al livello della *storia*, della situazione spazio-temporale (cioè nelle Langhe al momento della stesura) come pure nella costruzione dell'intreccio che si riferisce al contesto socio-economico del tempo. – In questo senso, i *Dialoghi con Leucò* costituiscono infatti l'eccezione nell'opera pavesiana a situarsi in un mondo immaginario.

La tecnica narrativa contribuisce a creare un effetto di realtà attraverso la scelta della voce narrativa e attraverso la focalizzazione sul protagonista autodiegetico, secondo la tradizione del Verga.³² Di fatto, *l'io narrante* non dà alcuna informazione che non conosca per autopsia senza citarne le fonti come se volesse autenticare la sua narrazione. Il disordine apparente della diegesi, e soprattutto il numero d'analessi (questo continuo va-e-veni fra presente e passato), contribuiscono a creare un effetto di realtà che ha la tendenza ad assimilarsi allo stream-of-consciousness attraverso il mimetismo del concatenamento associativo d'idee e di memorie.

Ora, la descrizione della realtà contemporanea nel senso di una *Kontextrealität*³³ non è lo scopo del Pavese, come lo stesso autore disse qualche mese prima della stesura del romanzo. La realtà non è che il *punto di partenza* dell'opera letteraria, che prende di mira la schematizzazione dell'esistenza umana attraverso un processo simbolico:

Non analizzare, ma rappresentare. Ma in un modo tutto vivo secondo un'implicita analisi. Dare un'altra realtà, su cui potrebbe nascere nuova analisi, nuove norme, nuova ideologia.

È facile enunciare nuova analisi, nuove norme ecc. Difficile è farle nascere da un ritmo, un piglio di realtà coerente e complesso.³⁴

La realtà contestuale, agognata ancora dagli autori realisti dell'Ottocento, viene qui subordinata ad un'altra realtà che la struttura, la ritma e che permette finalmente al lettore di comprendere il senso simbolico dell'opera.³⁵

²⁹ Cfr. S. Giovanardi, op.cit., p. 642. Queste classificazioni devono essere sfumate, cfr. l'analisi perspicace di Peter Gahl (nell'articolo precedente) concernente la questione.

³⁰ G. Beccaria, op. cit., p. XII.

³¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., 17 luglio 1944, p. 291; cfr. anche l'appunto del 16 aprile 1944, p. 284.

³² C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., 9 marzo 1940, p. 188: « Come nel naturalismo l'autore doveva scomparire davanti alla realtà, così ora esso deve scomparire davanti all'occhio del personaggio. »

³³ Traggio il termine dalla descrizione dei concetti di realtà fatta da Hans Blumenberg, "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", in: H.R.Jauss (éd.), *Nachahmung und Illusion*, München, 1964, pp. 10-27.

³⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., 11 marzo 1949, p. 372.

³⁵ Il termine di *giudizio* che il Pavese utilizza dal 1940 per designare lo scopo semantico, viene dunque sostituito da termini più aperti.

La mimesi della realtà contemporanea costituisce la base dell'opera letteraria, ciò che ne esclude il mito, perfino tutto l'immaginario, in quanto referente, base materiale, perché il Pavese aspira ad un « puro narrare », ad una rappresentazione che cancelli il narratore, che *mostri* i fatti invece di spiegarne il senso.

L'arte dell'autore si evidenzia quindi più che nella rappresentazione nella diegesi, che il Pavese designò come il ritmo³⁶ – effetto della disposizione degli avvenimenti, del tempo del racconto, della voce narrativa ecc. Questo *ritmo* provoca molto naturalmente – e la metafora della nascita lo mostra – un cambiamento di prospettiva da parte del lettore che viene disposto a vedere quest'altra realtà.

Ma ci vuole un altro elemento: un narratore idoneo. Affinché costui si trasformi nell'*io dantesco*,³⁷ la diegesi deve essere guidata da una struttura intellettuale, da un altro ritmo, effetto della noesi dell'autore che il Pavese chiama un *blocco di realtà*:

Narrerà ora non chi “conosce la natura umana” e ha fatto scoperta di psicologie significative e profonde, ma chi possiede blocchi di realtà, esperienze angolari che gli ritmano e cadenzano e ricamano il discorso. Hemingway ha la morte violenta, Levi il confino, Conrad la perplessità dei mari del Sud, Joyce lo stereoscopio delle parole-sensazione, Proust l'inafferrabilità degli istanti, Kafka la cifra dell'assurdo, Mann il ripetersi *mitico* dei fatti, ecc.³⁸

Questo blocco di realtà è quindi il mezzo espressivo, motivo o tema come lo provano gli esempi dati, che ordina non la diegesi, ma la schematizzazione della realtà, la dimensione simbolica del racconto. Siccome il Pavese non ammette che l'analisi dell'autore sia data *expressis verbis*, il suo mezzo espressivo privilegiato è l'immagine che *mette in scena* questo blocco di realtà, capace di trasportare una significazione simbolica senza analizzarla. Questa caratteristica è illustrata da un appunto del Pavese il quale nota che il *mito personale* dell'autore costituisce un problema d'ordine poetico e autoriflessivo, perché il mito si fissa in immagini o situazioni ricorrenti la cui importanza può facilmente scappare al lettore:

Di esse il creatore non saprebbe dir altro se non che sono il suo mito, il suo evento unico, che ogni volta ha un carattere di rivelazione inaudita come per il credente una festa rituale. Dentro di sé le contempla, quando giunge a vederle, come si contemplarono un tempo i dolori di Dioniso o la trasfigurazione di Cristo.³⁹

Queste rivelazioni cariche di un valore affettivo, l'autore deve integrarle nel suo blocco di realtà, fare nascere la loro significazione del ritmo, tentando di *mostrare* la loro carica emotiva senza formularla.

È proprio questo elemento che può legare attraverso l'emozione i pilastri del sistema del Pavese: la poetica, la mitologia e la *mimesi*, ripetizione per la pura rappresentazione. Egli nota una frase dell'Harrison che definisce il mito come « the thing re-done with heightened emotion » e osserva:

³⁶ La maggior parte degli interpreti del Pavese intendono il ritmo come il concatenarsi dei fatti, cfr. per esempio G. Finzi, *Come leggere La luna e i falò*, op. cit., p. 56 : « Il «ritmo» è dunque la logica stessa dei «fatti» all'intorno del racconto, il loro inventivo sdipanarsi verso un «giudizio», a partire da un fondamento reale ».

³⁷ Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., 27 maggio 1944, p. 286.

³⁸ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., 22 marzo 1947, p. 336.

³⁹ C. Pavese: “Del mito, del simbolo et d'altro”, op. cit., p. 131.

Non corrisponde al tuo vedere mitico, alla tua “seconda volta”? E in questa mimesi c'è il segreto della poesia. Ri-presentare una cosa fatta, una caccia, una battaglia, non è raccontarla?⁴⁰



Il titolo del romanzo designa la luna e i falò come le immagini (o simboli) più importanti del testo, anche se i falò sono stati privilegiati dalla critica⁴¹ che si contenta generalmente d'accertare che i falò evocano il tema del sacrificio umano. La luna è comunemente indicata come un elemento lirico o come un'immagine dell'incosciente, mentre i falò paiono come un rito capace di revocare il passato e d'annunciare il rinnovamento:

Falò di gioia, falò delle sere d'estate, falò che provocherebbero la pioggia; falò di tragedia, di miseria e atroce ira come la casa del Valino incendiata, falò come quello del corpo di Santina, che simboleggiano la fine di un passato e l'inizio di un diverso futuro – ma sempre falò sacrificali, misteriosi, rituali.⁴²

Benché questo schizzo di Gilberto Finzi sia prudente rispetto ad altre interpretazioni, l'allusione al carattere sacrificale e misterioso rimanda ad un nucleo mitologico fissato, quello dei sacrifici umani descritti dal Frazer, un « mito etnologico » che potrebbe parere lui stesso l'oggetto di una mitologizzazione da parte della critica.

Ora, nel romanzo l'importanza di queste immagini va oltre una referenzialità qualsiasi: generano una struttura, sviluppandosi nello stesso tempo al livello semantico. Queste immagini costituiscono perciò piuttosto un *refrain* che un *leitmotiv*.

Se distinguiamo tre parti di 10, 12 e ancora 10 capitoli nel romanzo, che si delimitano per la predominanza di un tema (1-10: l'identità o *essere un altro*, 11-22: l'individuo e la società o *l'inappartenenza*, 23-32: il destino o *l'impossibile felicità*),⁴³ la luna e i falò incorniciano queste parti, articolando il racconto: i falò appaiono verso la fine di ogni parte, apparizioni sottolineate dal raddoppiamento; queste apparizioni anaforiche sono pure caratterizzate da una distanza crescente fra loro. La luna, invece, appare sempre all'inizio delle parti. In questa maniera, le immagini strutturano la narrazione d'apparenza caotica; e questo effetto ordinatorio non concerne solo la forma, ma riguarda anche il senso.

La luna appare nel terzo capitolo, illuminando per così dire il primo racconto americano, questa strana storia d'amore fra Anguilla e Nora l'americana; quest'analessi presenta una situazione di non-comprensione totale in un paese senza tradizioni e senza identità. Parlando con un Piemontese incontrato per caso, Anguilla dice dell'America: « Non c'è niente, [...] è come la luna. » (p. 790) Nel

⁴⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., 11 dicembre 1947, p. 347. Nota come fonte della citazione « Harrison, Themis, p. 43 ».

⁴¹ J. Höfle, *Cesare Pavese*, op. cit., p. 139, associa la luna al sacrificio per una credenza primitiva che interpreta le fasi della luna come un'auto-immolazione per il fuoco.

⁴² G. Finzi, *Come leggere la luna e i falò*, op. cit., p. 49.

⁴³ Fra le proposte per una strutturazione dell'opera, i modelli tripartiti sono i più numerosi, dal Calvino fino al Colombo, nonostante il riserbo di G. Finzi, *Come leggere la Luna e i falò*, op. cit., p. 43sq. Le delimitazioni di queste parti non coincidono pure con la struttura che propongo.

confronto, la luna diventa il segno iconico di questa terra sterile che è l'America agli occhi di Anguilla, un segno con una connotazione di mancanza d'identità. Dopo la conversazione, fumando una sigaretta sotto un mare di stelle, Anguilla sente la sua propria alienazione, una mancanza che persino esaudendo i suoi desideri non potrebbe appagare: « Quella notte, se anche Nora si fosse lasciata rovesciare sull'erba, non mi sarebbe bastato. » (p. 791) Questa scena (sottolineata dall'anafora di « quella notte ») riveste un'importanza maggiore della narrazione dell'incontro con un suo compatriota: è il momento in cui Anguilla prende coscienza del suo stato di sradicamento e d'alienazione che sarà il motivo del suo ritorno.

Il tema del ritorno e il problema fondamentale dell'identità dominano infatti tutta la prima parte del romanzo. Anguilla comincia a rendersi conto del tempo che è passato per lui e per la gente che conosceva, e s'accorge dell'alterazione sopravvenuta malgrado l'immobilità di questo mondo rurale. La sua propria evoluzione diventa finalmente visibile all'io narrante al cospetto di Cinto, il figlio storpio di Valino, l'affittuario misero di Gaminella, dove Anguilla (un bambino « bastardo ») era stato accolto da una famiglia povera. Parlando con il suo doppio infantile, o con il suo amico Nuto, il falegname umanista e comunista, il narratore è messo di fronte alla doppia menzione della luna e dei falò nei capitoli IX e X. Dapprima, i falò non sono che un pretesto per cominciare una conversazione con Cinto, come esiti di un ricordo dell'infanzia: « Li hanno fatti quest'anno i falò? – chiedi a Cinto. – Noi li facevamo sempre. La notte di S. Giovanni tutta la collina era accesa. » (p. 809) Quando Anguilla si accorge che Cinto crede nella virtù fertilizzante dei fuochi, tenta di smontare la *superstizione* attraverso la *ratio*. Argomentando ha una strana impressione: « Mi sembrò di essere un altro. Parlavo con lui come Nuto aveva fatto con me. » (p. 810) Prende la stessa attitudine razionalista dirimpetto a Nuto, quando nota che il suo amico divide questa credenza. Anche questa volta, l'oggetto della conversazione non importa ad Anguilla, che non ripete la conversazione con il bambino che per riannodare il dialogo. Più tardi soltanto, quando contempla il paesaggio, Anguilla è pronto a dare un'importanza al presunto oggetto del small-talk: « Anche la storia della luna e dei falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla. » (p. 813)

L'apparente alterità dell'uomo che ha visto il mondo celava anche a lui stesso la sua identità che emerge grazie allo scontro del logos con un brano dell'immaginazione trascendentale, un'antica credenza rimasta viva nel paese. – L'importanza di questa associazione della luna e dei falò viene poi sottolineata dalla sua ripetizione all'inizio del capitolo seguente, quando Anguilla tenta di spiegare perché non ha una famiglia domandando: « che cos'è questa valle per una famiglia che venga dal mare, che non sappia niente della luna e dei falò ? » (p. 813) *La storia della luna e dei falò* che l'adulto razionale non voleva accettare illustra il suo problema d'identità e segna l'istante in cui passa dal rigetto dell'infanzia all'accettazione delle sue radici: « Io sono scemo, dicevo, da vent'anni me ne sto via e questi paesi mi aspettano. » (p. 813) L'atto di ricordarsi cancella il lavoro del logos – con un'emozione tradotta dal paesaggio animato – e rende possibile il viaggio nel passato che farà Anguilla.⁴⁴

Ormai, nella seconda parte, Anguilla può esplorare la sua infanzia e giovinezza alla Mora, una grande fattoria dove lavorò fino al suo servizio militare; riconoscerà

⁴⁴ Queste considerazioni sottolineano l'importanza del primo rifiuto dei falò da parte d'Anguilla – è un elemento importante e non debolezza artistica come sostiene Franco Fortini nella sua critica del romanzo (cfr. n. 26)

questa infanzia come povera e miserabile. La parte si apre, al capitolo XI, con un altro racconto americano, quello dell'automobile in panne nel deserto che obbliga il narratore a passarvi la notte. Quando si sveglia in un sussulto nella notte, assiste ad uno spettacolo spaventoso:

Sembrava che tutta la pianura fosse un campo di battaglia, o un cortile. C'era una luce rossastra, scesi fuori intirizzito e scassato; tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla un pezzo. Mi fece davvero spavento. (p. 820)

Collocata alla fine del capitolo, la luna si trova al centro di una delle rare descrizioni. Al segno della sterilità s'aggiunge una sfumatura di solitudine, ma soprattutto l'aspetto della luna la stabilisce come segno iconico di crudeltà, sanguinando sul deserto che diventa un immenso campo di battaglia. Questa visione premonitrice della guerra a venire⁴⁵ stende la significazione dell'immagine a tutta la società, mentre Anguilla sente soprattutto una solitudine dolorosa.

La solitudine dell'io narrante rispetto alla società, l'inappartenenza, è il tema che domina la seconda parte, che è costituita da una serie di ricordi del tempo in cui Anguilla lavora come garzone di fattoria alla Mora. Le due evocazioni dei falò alla fine di questa parte sono più distanziate: alla prima menzione dei falò nel capitolo XIX risponde quella del capitolo XXII; tutte e due associano i fuochi ad una festa e dunque alla comunità. All'inizio del capitolo XIX, Anguilla si rende conto di invidiare il bambino, che amerebbe essere al suo posto, malgrado la povertà e l'handicap di Cinto che ne fanno un escluso. In questo contesto, Anguilla si ricorda il sentimento di essere stato escluso quando gli altri andavano alla festa del paese:

Era in quelle sere che una luce, un falò, visti sulle colline lontane, mi facevano gridare e rotolarmi in terra perch'ero povero, perch'ero ragazzo, perch'ero niente. Quasi godevo se veniva un temporale, il finimondo, di quelli d'estate, e gli guastava la festa. (p. 847)

Questa analepsi racconta infatti la *prima volta*, il momento di un'emozione vivacissima del sentimento di *sentirsi escluso*. Anguilla si ricorda quindi lo *stampo originario* del suo mito personale: il falò visto da lontano, indice della festa, significa attraverso la trasposizione metaforica la comunità, allargando il problema dell'identità a quello dell'appartenenza. Rispetto al ricordo della «storia della luna e dei falò» (capitolo IX) questo ricordo è molto più emozionale, non un'idea controllata dal *logos*, anzi una ripetizione che gli fa rivivere le emozioni, come lo mostra l'anafora del «perché» e la sintassi sciolta.

Al capitolo XXII che chiude questa parte, il falò è ancora segno della festa e dell'esclusione, quella di Silvia e Irene, le figlie del padrone di Anguilla, sor Matteo, che non furono invitate ad una festa nel Nido (il castello favoloso della contessa). Al momento dei falò, delle feste della vita contadina, in un momento d'integrazione perfetta per lui, Anguilla capisce che le padrone possono soffrire e sentirsi escluse anche loro:

Si capisce che la voglia di andarsene dalla Mora, di entrare in quel parco sotto i platani, di trovarsi con le nuore e i nipoti della contessa, le faceva addirittura ammattire. Era come per me vedere i falò sulla collina di Cassinasco o sentir fischiare il treno di notte. (p. 859)

⁴⁵ Il tema della guerra sarà ripreso nei capitoli seguenti attraverso la scoperta di due fascisti assassinati che riporta la gente indietro nel passato, e che costituisce infatti una ferita.

Le finestre illuminate del Nido ripetono la visione dei falò, e il capitolo si chiude con una tappa importante per Anguilla: questi traspone in una *seconda volta* il segno del suo sentimento amaro di frustrazione e debolezza ad altri, faccendone un simbolo.

Le giovani donne inaccessibili, queste figlie del padrone che hanno permesso ad Anguilla di relativizzare la propria frustrazione, si trovano al centro della terza parte del romanzo. Come nelle parti precedenti, il tema dominante, quello del destino, è introdotto dalla luna. Nel capitolo XXIII, lo sguardo di Anguilla si ferma sopra un'immagine (benché soltanto riflessa) della luna nel salotto del suo padrone, nel dolce regno delle figlie:

Io sapevo com'era la stanza, i due mazzi di fiori e di foglie rosse sul piano, le tendine ricamate da Irene, e la lampada di marmo trasparente appesa alle catenelle, che faceva una luce come la luna riflessa nell'acqua. (p. 86r)

Questa luna artificiale e lussuosa che diventa tale soltanto attraverso il suo effetto luminoso, illumina l'ipocrisia delle relazioni « amorose » fra le figlie e due ragazzi che le fanno la corte: relazioni asimmetriche di desiderio non reciproco, mescolanza di pretesione, disprezzo e opportunismo. Le loro conversazioni sul terrazzo figurano già gli scuri destini delle ragazze che non potranno realizzare le loro aspirazioni d'amore, e che ne moriranno.

In questa terza parte che descrive i destini delle figlie del sor Matteo, le doppie evocazioni dei falò sono ancora più distanziate che prima. Nel capitolo XXVI, in una meditazione sulla caducità delle cose, Anguilla si ricorda che vedendo Genova distrutta dalla guerra osservò che

più ancora che al danno materiale e ai morti, dispiace pensare a tanti anni vissuti, tante memorie, spariti così in una notte senza lasciare un segno. O no? Magari è meglio così, meglio che tutto se ne vada in un falò d'erbe secche e che la gente ricominci. (p. 87o)

Il falò diviene una vera metafora e segna un'altra tappa nell'elaborazione del mito personale: la sua trasposizione dalla società contemporanea al mondo e alla storia umana. In questo allargamento, il falò diventa fanale della guerra, ma soprattutto riceve, in una concretizzazione dell'immagine, il carattere mitico-religioso del fuoco come elemento che distrugge, ma che purifica nello stesso tempo.⁴⁶ Il pathos del passo pone l'accento sull'importanza che l'io narrante dà a questa *altra volta*, apparizione dell'immagine che costituisce una ripetizione più intellettuale e più caricata di senso, perché l'intelletto *propone* l'immagine invece di riceverla e d'interpretarla.

Nel capitolo seguente Anguilla e Nuto sono testimoni di un altro fuoco, l'incendio della fattoria di Gaminella, appiccato da Valino, che, dominato da un impulso suicida, dopo aver ammazzato le due donne che vivono con lui, s'impicca. Il fatto viene quasi sempre annoverato fra i *falò* del romanzo. Tuttavia, questo fuoco di cui il protagonista non vede che le ceneri fumanti, non è mai chiamato un falò

⁴⁶ Franziska Meier: *Mythos der Erneuerung. Italienische Prosa in Faschismus und Resistenz*, Göttingen: Wallstein, 2002, associa il mito del rinnovamento soprattutto alla *Magna mater*. Sottolinea l'importanza del mito per i neorealisti (p. 152sq): « Im mythischen Erleben und Darstellen des Kriegs, [...] liegt die Besonderheit der italienischen Prosa, die sich mit dem neorealistischen Anspruch anfangs durchaus vereinen ließ. [...] Im Gegensatz zur französischen Résistance kehrten die Italiener den Rückfall in die Barbarei nicht als Anklage gegen den Faschismus um, sondern sahen in ihm einen Beweis für den Eintritt des ersehnten Regenerationsvorgangs und kraftvollen Neubeginns. »

dal narratore. Benché l'incendio possa essere confrontato ai sacrifici umani, manca l'essenza della carica emotiva dei falò per Anguilla: l'idea della comunità. Questa scena è invece illuminata dalla luna, ancora una volta testimone della crudeltà e della morte. Andando alla fattoria, Anguilla la menziona: « Non vedemmo nulla, se non la nebbia della luna. » (p. 874) La luna illumina il luogo dell'annullamento:

Già dal sentiero, nella luce della luna, vidi il vuoto dov'era stato il fienile e la stalla, e i muri bucati del casotto. Riflessi rossi morivano a piede del muro, sprigionando una fumata nera. (p. 874)

La luna è di nuovo associata al rosso e alla solitudine della morte; questo rinvio alla scena del deserto aumenta il tempo narrativo, rinforzando le connotazioni tragiche del destino.⁴⁷

Alla distruzione della fattoria di Gaminella seguirà quella della Mora. Questa scena dà inizio ad una serie di smontaggi, racconti sui destini delle figlie del sor Matteo. Silvia, sempre innamorata di avventurieri all'apparenza romantica e alla fine lasciata dall'ultimo seduttore, muore dopo un aborto. Irene è abbandonata dal suo sublime contino nel momento in cui il tifo distrugge la sua bellezza esterna; si sposa con il mascolone che dispreggò nel tempo delle conversazioni sul terrazzo; questi dilapida i suoi beni e la picchia. L'ultimo destino che viene raccontato da Nuto è quello di Santa, la figlia cadetta; la sua fine costituisce nello stesso tempo la fine del romanzo. La più bella delle figlie del sor Matteo diventata una donna sicura di sé e emancipata, muore giustiziata dai partigiani (fra loro c'è Nuto), perché sarebbe una spia dei tedeschi. Alla domanda di Anguilla, se si scoprirà un giorno il suo cadavere, Nuto risponde:

No, Santa no, - disse, - non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò. (p. 896)

La fine di Santa ha qualcosa di un sacrificio, come se l'umanità tentasse di espiare la guerra con questa vittima.⁴⁸ Ciò nonostante non si deve dimenticare il fatto che Santa non muore nel falò – è solo il suo cadavere che viene cremato. Gli accenti tragici della scena provengono da un'altra fonte, cioè l'emozione di Nuto. Infatti, la fine di Santa importa più a Nuto che non ad Anguilla, dato che quest'ultimo al tempo preferiva le sorelle a lei. È proprio Nuto che insiste per raccontare la fine di Santa, e le sue parole traducono il suo dolore, dolore d'esser stato incapace di salvarla, dolore di non aver saputo restare umano. Mentre Anguilla pensa al partigiano Baracca, morto anche lui, e agli effetti politici della vicenda, Nuto parla a due riprese dello sguardo di Santa che cercò d'incontrare il suo, come se lei si fosse aspettata che Nuto la difendesse. La ripetizione quindi non è soltanto fatta da un altro narratore, trascendendo l'immaginazione di colui che narra, ma anche con altissima emozione,

⁴⁷ Per questo motivo non pensiamo che sia legittimo concentrarsi su questo fuoco e sul falò di Santa per interpretare la portata mitica della luna e dei falò, come fa John Freccero, "Mythos and Logos: The Moon and the Bonfires", in: *Italian Quarterly* IV (1961), pp. 3-16. Questi oppone la luna (attribuita agli dei) e il destino (forza del cosmo) alla volontà umana che risponderebbe agli dei accertando la sua libertà con i falò.

⁴⁸ Cfr. I. Calvino, "Pavese e i sacrifici umani", op. cit. e soprattutto G. Beccaria, op. cit., p. X. J. Höfle, *Cesare Pavese*, op. cit., p. 139, confronta questa fine di Santa al mito di Dioniso.

a modo di confessione, efficace soprattutto perché il lettore deve scoprire la carica emotiva della narrazione che sembra sfuggire ad Anguilla.

Il *close reading* dei passi concernenti le due immagini della luna e dei falò evidenzia un ritmo nel racconto che articola in una maniera quasi impercettibile i temi dominanti dell'identità, della solitudine e del destino. La luna e i falò costituiscono quindi il legame fra infanzia e maturità, individuo e società, fra realtà e interpretazione simbolica (mitica). L'esperienza fondamentale che emerge dalle ripetizioni di questi destini è quella dell'essere-per-la-morte⁴⁹, dell'impossibilità di felicità, di vincere il destino⁵⁰. Teniamo qui il *blocco di realtà* del Pavese: il ciclo eterno della vita, sminuzzato negli effimeri destini particolari degli uomini.⁵¹

Visto dalla distanza contemplativa di Anguilla, il mondo resta immobile, annullando le identità così difficilmente costruite. È per questo che niente potrebbe salvare il protagonista, o consolarlo nella sua solitudine, né la gloria del ritorno, né il fatto che salva Cinto.

Ma quello che interessa soprattutto rispetto alla questione del realismo dell'autore è il mezzo artistico che fa nascere tale analisi. Infatti, attraverso le due immagini, il racconto riceve un'unicità: nel progresso della narrazione, la trasformazione per ripetizioni imita il formarsi del mito personale senza mai spiegarlo.

In questo modo, di ripetizione in ripetizione, il lettore è in grado di seguire il processo di schematizzazione della realtà, lo sviluppo del pensiero mitico del personaggio. Il Pavese lo dice nel 1950, poco dopo la stesura del romanzo, e rettifica giustamente un'idea del Calvino, a suo parere troppo materialista:

La poesia è ripetizione. È venuto a dirmelo allegro Calvino. Lui pensava all'arte popolare, ai bambini ecc. Per me è ripetizione in quanto celebrazione di uno schema mitico. Qui sta la verità dell'ispirazione dalla natura, del modellare l'arte sulle forme e sulle sequenze naturali. Esse sono ripetitive (...). E allora *si vince la natura* (meccanismo) *imitandola in modo mitico* (ritmi, ritorni, destini).⁵²

Quest'imitazione in un modo mitico crea effettivamente una struttura poetica nel racconto che mostra la nascita del mito. Ripetendo le immagini come un ritornello e allargando la sua significazione con un'emozione sempre più forte, iscrive una *leggibilità mitica* nel racconto che schizza i contorni del *blocco di realtà*, questo ritmo che fa sorgere *l'altra realtà* di un racconto interamente realistico.

Imitando molti critici, torniamo un momento all'*excipit* del romanzo. L'ultima immagine del falò, come abbiamo constatato, è la più larga, trascende l'immaginazione dell'io narrante e l'emozione degli altri falò. È lecito desumere che per Nuto la morte di Santa, fissata nell'immagine del falò, costituisce una *prima volta*, il suo unico atto di barbarie, da cui, incontrando il mito personale di Anguilla, potrebbe nascere un nuovo mito universale, *polivalente, perennemente interpretabile ex novo*, e spesso interpretato come mito infatti.

⁴⁹ Cfr. E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, op. cit., p. 357. Questi chiama il tema del romanzo una « epifania dell'essere [...] ma dell'essere-qui, dell'essere che mentre si rivela si qualifica come un nulla-d'essere perché è un essere-per-la-morte ».

⁵⁰ È questo un altro modo dello stesso Pavese di esprimere l'idea, cfr. i *Dialoghi con Leuco*, e specialmente *La rupe*.

⁵¹ Cfr. invece J. Freccero, "Mythos and logos", op. cit., p. 9, che interpreta il concetto del destino in modo molto più ottimistico: "At the moment of his maturity, man grapples with destiny, without knowing what it is, and transforms it into his own decision."

⁵² C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., 17 gennaio 1950, p. 394.

Non è quindi il mito d'Atamante, e il mito antico non viene riscritto nel romanzo: se si pensa alla citazione iniziale, si può constatare che il Pavese non ha *fatto di mito logo*⁵³, in un processo inverso all'arte, ma invece, in un processo pienamente artistico, *fa di logo mito*.

Solveig MALATRAIT
Universität Hamburg

⁵³ Si attribuisce normalmente questo processo al Pavese, che sembra chiarire i miti; cfr. per esempio G. Venturi, *Cesare Pavese*, op. cit., p. 73.

IV LES FRONTIÈRES DU
RÉALISME DANS LES
LITTÉRATURES DE
LANGUE NÉERLANDAISE
(Sous la dir. de S. Vanderlinden)

INLEIDING TOT DE BUNDEL OVER HET REALISME IN DE NEDERLANDSE (EN AFRIKAANSE) LITERATUUR

De vijf lezingen van de afdeling Nederlands hebben niet enkel betrekking op de Nederlandse letteren maar ook op literatuur geschreven in het Afrikaans. Vier bijdragen gaan over de roman; in de vijfde is er sprake van poëzieopvattingen van een Vlaamse dichter die tevens essayist is. Wat de chronologie betreft : één lezing gaat over de streekroman in Nederland tussen 1930 en 1945, terwijl de andere stromingen uit de jaren zestig tot vandaag betreffen.

De realistische paradox, die door B. Denis in zijn mooie inleidende bijdrage is behandeld en die door het thema van het colloquium zelf is gesuggereerd, vormt echt de kern van de vijf lezingen. Mimesis en problematisering ervan, weerspiegeling van de werkelijkheid en produktie van een andere werkelijkheid door middel van de vormgeving : die problematiek wordt onderzocht in zeer verschillende literaire realisaties, gaande van de streekroman tot verhalend proza waarin de reflectie het haalt op de beschrijving van de werkelijkheid over het Zuid-Afrikaanse magisch-realisme.

Het op het eerste gezicht eenvoudigste geval is de streekroman. Tom Sintobin (KULeuven en Universiteit Maastricht) werkt aan een project over dit gemarginaliseerde genre van de heimatkunst, en in het bijzonder over Nederlandse streekromans die verschenen tussen 1930 en 1945. Traditiegetrouw wordt dit literaire genre, dat in een context van groeiende industrialisering ontstond, gekenmerkt door de dichotomie natuur-cultuur; de eerste pool wordt geassocieerd met het organische, het cyclische, het solidaire, terwijl de tweede pool verwijst naar het mechanische, het technische, het lineaire, het economische. T. Sintobin toont in zijn op het thema van de technologie gefocaliseerde bijdrage aan dat dit perspectief op het genre veel te reducerend is. Op vele plaatsen in het door hem bestudeerde corpus komt daarentegen een fascinatie tot uiting voor de nieuwe technieken en de moderniteit. Hij toont ook aan dat die romans niet noodzakelijk getuigen van een naïef conservatisme maar, door discussies over de moderniteit in te lassen, bijdragen tot de verbreiding ervan en aldus een didactische functie vervullen. Toch zijn het uiterst realistische teksten die vaak tot doel hebben een streek te doen kennen. Sociaal realisme dus, met een didactisch doel. Literatuur die op het credo van de waarschijnlijkheid berust, die tot vandaag de rekken van de lokale boekhandels en bibliotheken vult.

Tweede casus : de genealogische roman, door de kritiek beschouwd als één van de belangrijkste genres van de Vlaamse romanproduktie van 1970 tot heden. De Vlaming, die wellicht meer dan een ander op zoek is naar identiteit, onderzoekt zijn persoonlijke en sociale roots in romans waarin de persoonlijke geschiedenis van een (vaak autobiografische) verteller alterneert met de collectieve geschiedenis van Vlaanderen. Het prototype daarvan is de roman van Hugo Claus *Het Verdriet van België* (1983), die echter oneindig veel meer is dan dat. Elke Brems (KULeuven) heeft

zo'n tachtig Vlaamse romans van dit soort geïdentificeerd en de kritiek erop bestudeerd. Al stellen de critici zich er vaak mee tevreden te onderstrepen hoe herkenbaar en realistisch (mimetisch, het verleden door de herinnering reconstruerend) dit proza wel is, toont Elke Brems daarentegen aan dat de realistische paradox ook hier aan het werk is. Het documentaire aspect van dit realistisch proza gaat hier uiteraard gepaard met fictionalisering en mythologisering. De zoektocht naar identiteit is niet enkel retroactief, ze wordt door de vertelling ook in de toekomst geprojecteerd. Deze romans gaan niet enkel over een verleden dat de verteller zou willen doen herleven, om het te bewaren, te ondervragen of te verwerpen, maar veeleer over de constructie van een identiteit. Die constructie gebeurt door middel van tal van literaire spelletjes op de realistische illusie. Stambomen, opdrachten, foto's, historische documenten, brieven, achterflap van het boek, dit alles scheidt een werkelijkheidseffect, maar, als men het van dichterbij bekijkt, merkt men dat de auteurs dit effect overtreden, dit nauwe realisme overschrijden en zich door middel van o.a. taalspelletjes een eerder mythische afkomst opbouwen. Het realisme wordt hier in dienst gesteld van een mythologiserend discours.

Dit tweede geval, waar het sociale nog een belangrijke rol speelt, ook al is het in dienst gesteld van het individuele en subjectieve project van de verteller, leidt ons tot een andere vorm van realisme waar bewustzijn en perceptie de dominerende factoren worden. Dat is, denk ik, wat B. Denis in zijn inaugurale lezing het « fenomenologische realisme » noemt. We hebben er een goed voorbeeld van in het proza dat door de Nederlandse auteurs van het tijdschrift *De Revisor* tussen 1974 en 1986 werd gepubliceerd. De beste romanschrijver van deze groep, Frans Kellendonk, definieert de literatuur, in het voetspoor van Joyce en Nabokov, als « een vorm van onderzoek door middel van de verbeelding ». De verbeelding is voor hem een instrument dat het mogelijk maakt de realiteit te ordenen en er vorm aan te geven. Hij onderscheidt zijn opvatting van de twee andere die in het Nederlandse literaire landschap van de jaren zeventig de dienst uitmaakten, m.n. het mimetisch realisme van een Maarten 't Hart bijvoorbeeld en, aan het andere uiterste, de experimentele taalconstructie die door het tijdschrift *Raster* werd gehuldigd. Naar het voorbeeld van Borges beschouwt Kellendonk de realiteit als een mysterie, chaotisch en labyrinthisch, die niet eenvoudig gekopieerd kan worden maar door de kunst moet ontcijferd worden. De kunst is dus uiterst subjectief, visionair, idealistisch. Op het eerste gezicht staan we ver van het realisme. Toch is het object van het onderzoek wel degelijk de realiteit, die de verbeelding poogt te ordenen. De echt obsederende metaforen in die romans zijn inderdaad de ordening, het classificeren, de compositie, de reconstructie; ze zijn door de critici geïnterpreteerd als metaforen van de scheppende verbeelding. De verbeelding wordt er beschouwd als een list om een labyrinthische werkelijkheid te ontraadselen. Die « list » uit zich concreet door de bekende postmodernistische literaire middelen: « verhalen in verhalen, metaforen, geleidelijke onthulling van de essentie, labyrinthische structuren, associaties en dubbele bodems, wisseling van tijden of nog het veranderen van perspectief » (Ton Anbeek). Matthieu Sergier (UCL, Louvain-la-Neuve) toont het subjectieve en postmoderne aspect van die romans goed aan, die niets meer gemeen hebben met de mimesis maar een zoektocht zijn naar zingeving doorheen een constructie van de realiteit door middel van de verbeelding.

Het magisch-realisme in Zuid-Afrika is het onderwerp van de bijdrage van Hennie Van Coller (Universiteit van die Vrystaat, RSA). Hij toont a.h.v. enkele na 1980 verschenen « afrikaanse » romans van Coetzee, Brink en Van Heerden

aan dat het Zuid-Afrikaanse magisch-realisme meer verwant is met het Latijns-Amerikaanse magisch-realisme dan met dat van Lampo en Daisne, dat in de Nederlandse literatuur goed bekend is. Verre van een mimetische voorstelling van de werkelijkheid fungeert de kunst hier als substituut voor de werkelijkheid. Het gaat er hier, een beetje zoals in de Renaissance (Ph.Sidney), om de essentie van de werkelijkheid weer te geven. Die essentie van magische aard woont in het hart van de werkelijkheid, het volstaat ze te erkennen. Van Coller legt de nadruk op de coëxistentie van de rationele werkelijkheid met de magie, die in de romans wordt verbeeld door hybride ruimtes of een duale spatialiteit, waar, bijvoorbeeld, levenden en doden samenwonen en waar de natuurwetten overtreden worden. De romans van André Brink worden vaak gekenmerkt door de tegenstelling tussen de westerse, Europese, christelijke mentaliteit en de inheemse mythologieën van Afrika. Rationaliteit en magie laten zich aldus makkelijk tegenover elkaar stellen. Van daaruit is de link met de postkoloniale literatuur vanzelfsprekend; de romans van de drie behandelde auteurs werpen een kritische blik op de belangrijke tijdperken van de kolonisering van Zuid-Afrika en van Namibië. De « kleine verhaaltjes » komen hier de stiltes van de historiografie opvullen en geven stem aan de periferie. Die romans, die een uiterst Afrikaanse tekstuur bezitten, dragen volgens Brink bij tot de ontdekking van Afrika en zijn magie. Ze leveren, volgens Van Coller, een supplement aan realisme, een toegang tot een diepere realiteit, een taalconstructie die beter in staat is om de grenzen van de rationele werkelijkheid te overschrijden.

Het vijfde artikel tenslotte, van de hand van Erik Spinoy (Université de Liège), gaat over het nieuw-realisme, zoals het wordt opgevat door de succesvolle Vlaamse dichter Herman de Coninck in twee van zijn essays: *Het parlandisme* (1970) en *Over nieuw realisme en ouwe romantiek* (1978). De Coninck stelt het dominerende discours van het nieuw-realisme in vraag en constateert dat het begrip 'realiteit' slechts een lege en onbestemde betekenaar is, in de terminologie van de politicologe Chantal Mouffe. Hij vult dit begrip dan ook op zijn manier in, zich duidelijk onderscheidend van andere implementaties van die term. In het Vlaams poëtisch landschap van de tweede helft van de jaren zestig kan een onderscheid worden gemaakt tussen een sociaal en kritisch nieuw-realisme (St.Van den Bremt in *Kreatief*), een meer op figuratie gericht nieuw-realisme, zoals in de schilderkunst (R.Jooris en *Yang*) en een derde strekking gericht op « het leven zelf » (H.de Coninck en *Yang*). Dit laatste alternatief neemt als onderwerp de persoonlijke dagelijkse, voor de meeste mensen herkenbare werkelijkheid. Geen sociale of politieke problemen, geen enkel kritisch perspectief, enkel de wens om het alledaagse leven weer te geven in een stijl die de spreektaal nabootst. In feite is De Coninck een romanticus met een realistisch gezicht. Zijn poëzie vertaalt de spanning die bestaat tussen ideaal en werkelijkheid, maar relativeert ze tegelijkertijd door humor, ironie en understatement die een tegenwicht vormen voor de tragiek van het bestaan en het mogelijk maken om het leven te aanvaarden zoals het is. De Coninck onderscheidt zich daardoor van andere parlandisten in Nederland, als Buddingh' en Schippers die minder subjectief zijn, minder gericht op het persoonlijke, vaak tragische bestaan en die zich, volgens hem, te vaak tevreden stellen met het vertellen van grapjes. De Coninck is zonder twijfel één van de meest gelezen en gewaardeerde dichters in Vlaanderen en men moet wel vaststellen dat zijn opvatting van het nieuw-realisme, die eigenlijk dichtbij de nieuwe romantiek staat, steeds meer bijval heeft gekend in de jaren tachtig en negentig.

Sonja VANDERLINDEN

Université catholique de Louvain

T ECHNIEK, TECHNOLOGIE, STREEKLITERATUUR. DE REALITEIT VAN EEN GENRE

‘NET ALS EEN TREIN, DIE OOK NIET
BUITEN HAAR BAAN MAG GAAN’

I NLEIDING

Een courante tegenstelling die onze Westerse cultuur gebruikt om de realiteit te structureren, is die tussen natuur en cultuur. Zij kreeg in de loop der tijden diverse namen en invullingen: Gemeinschaft-Gesellschaft (Ferdinand Tönnies), country-city (Raymond Williams), rurale samenleving-moderne samenleving (Geert Mak). Dit zijn uiteraard niet zomaar synoniemen, maar toch geloof ik beide polen in algemene bewoordingen te kunnen samenbrengen. De ene pool wordt dan beschouwd als natuurlijk, organisch, cyclisch, solidair, eenvoudig, behoudsgezin en traditioneel. De andere pool heeft de connotatie van gemechaniseerd, technisch of technologisch, lineair, economisch/kapitalistisch, gecompliceerd, gericht op vernieuwing en verandering.

In mijn lezing wil ik nagaan hoe deze tegenstelling speelt en heeft gespeeld met betrekking tot het genre van de streekliteratuur. Dat wordt sinds een paar jaren onderzocht in het kader van een VNC (Vlaams-Nederlands Comité voor Nederlandse taal en cultuur) -project aan de universiteiten van Maastricht en Leuven.

D EFINIËRING

Een probleem waarmee we in de loop van dit onderzoek te kampen kregen, is dat van de definiëring. Het label ‘streekliteratuur’ functioneert namelijk niet zo eenduidig als men wel zou willen. Voor de een is streekliteratuur, net zoals doktersromannetjes, enkel geschikt voor dames, de andere beschouwt dit soort boeken als provincialistisch en oppervlakkig – hoogstens interessant voor de bewoners van de beschreven streek, voor nog een andere heeft dit genre geen werkelijke literaire waarde en dient het ‘ter lering en vermaak’. Eén ding hebben dit soort definities gemeen: zij impliceren op de één of andere manier een marginalisering van het genre: qua functie (ontspanning/educatie vs. de ‘ware’, esthetische functie van hoge literatuur), qua leespubliek (dameslectuur), qua reikwijdte (slechts plaatselijk interessant), qua setting (platteland met bijhorende eenvoudigen van geest versus de

gecompliceerde, kosmopolitische stedelingen). Binnen het bestek van deze lezing interesseert mij nu even deze laatste marginalisering.

Doorgaans wordt aangenomen dat streekliteratuur is ontstaan tegen de achtergrond van en zelfs als reactie op grote (maatschappelijke) veranderingen: industrialisatie, urbanisatie, modernisering en technologisering. Van daar naar de bewering dat streekliteratuur ernaar streeft om de pre-industriële, landelijke, oude en ‘ambachtelijke’ waarden te behouden of in ere te herstellen, is het maar een kleine stap, en die wordt dan ook vlot genomen. Een paar vrij lukraak bijeengebrachte citaatjes zullen dat bewijzen.

De jonge Vlaming André de Ridder, auteur van de eerste monografie over de West-Vlaamse auteur Stijn Streuvels, betreurt in de eerste versie van die studie Streuvels’ beperktheid. De auteur sluit zich op ‘*in dat enge, geniepige dorp van Vlaanderen*’, om ‘*glad en rustig er zijn patriarkaal leveken aftewinden en kinderen te kweeken*’ (De Ridder 1907:40). Dat is zijn goed recht natuurlijk, aldus de jonge biograaf, maar het is een ramp voor ‘*onze Vlaamsche kunst*’: ‘*dat kleine, verloren dorpen met immer den zelfden kleinen, versmalden horizont en eeuwig gelijk-kleine, benepen menschekens is een doofpot, een domper waarin Streuvels’ kunst in de toekomst versmachten, stikken moet, het hok dat hem houdt gevangen, de dwangrok die hem knelt*’. (De Ridder 1907:40). Streuvels moet stadsromans beginnen schrijven, wil hij iets betekenen, daar immers speelt het ware, complexe leven zich af: ‘*Zoo hij niet dat geniepe, primitieve midden vlucht om zich te mengen, zooniet heel het jaar dan toch een paar maanden, in het stormig, driftig leven eener cosmopolitische stad, waar de menschen den een van den ander al verschillen en honderde typen zich voordoen ter studie, met elk zijne bijzondere manie of liefde, zijne grillen en gevoelens, zal Streuvels noodzakelijk zijn gedwongen altijd en eeuwig te blijven draaien en wenden in den zelfden besloten kring van landnovellekens en landromanekens*.’ (De Ridder 1907:40). Het is niet moeilijk om De Ridder’s bewering te verklaren. Hij is een bijzonder ambitieuze, urbane en modern denkende jongeman van nog geen twintig jaar oud, die, radicaal doordenkend op de principes van *Van Nu en Straks*, internationaal en kosmopolitisch wil zijn en zijn vernieuwing in de Vlaamse literatuur inluidt met een vadermoord. Hij geeft dan ook het goede voorbeeld en publiceert tussen 1909 en 1918 een vijftal intussen vergeten ironische stadsromans – te weten *Sprookjesavond* (1909), *Gesprekken met den wijzen jongeling* (1910), *Filips Dingemans’ liefdeleven* (1911), *De gelukkige echt van Meneer Dingemans* (1912), *De gelukkige stonde* (1918) – als reactie tegen de Vlaamse ‘boerenromans’, zoals het in de *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur* geduïd wordt (deel 8:105). (In de tweede editie van zijn boek, die datzelfde jaar bij Veen, Streuvels’ eigen uitgever, verschijnt, neemt hij trouwens alles terug. Zijn volgende slachtoffer zouden de priester-redacteuren van *Vlaamsche Arbeid* zijn, wat tot de oprichting van *De Boomgaard* leidde).

Het Nederlandse, katholieke en normatieve bibliografische tijdschrift *Boekenschouw* vindt de aan het begin van de jaren twintig blijkbaar in Nederland ‘opnieuw’ opkomende landelijke roman dan weer positief. Men is de grootstedelijke romans beu. In eigen land gaat het dan uiteraard over de talrijke Haagse romans in het kielzog van Couperus, zoals die door onder anderen de productieve echtgenote van Willem Kloos, Jeanne Reijneke van Stuwe (*Zijden en keerzijden* (1905-1920: een Haagse romankroniek van maar liefst 16 delen) en Marie Christine Kooy-van Zeggelen (*Als een veldbloem* (1920)) werden geschreven. *Boekenschouw* was soms niet mals voor deze Haagse romans. De roman *Peccavi...?? Roman uit het Haagsche leven* van Adolphe Engers (1920) bijvoorbeeld noemde men een ‘*walgelijk pleidooi voor homosexualiteit*’. Een uitkomst ziet men in de romans van het platteland,

die hun stof, hoe gewoontjes ook, een stuk *'aantrekkelijker en belangwekkender [brengen] dan het vaak onnatuurlijke gedoe der weeldemensen uit de wereldsteden.'* (*Boekenschouw* 1923-1924:131-132). Zo 'n opvatting komt niet onverwacht in het geval van *Boekenschouw*, dat net als *Boekengids* in Vlaanderen, doordrongen is van een sterke katholieke oriëntering met de bijhorende klassieke idealen van harmonie en orde, natuurlijkheid, eenheid en zin.

Max Wolters spreekt in zijn inleiding op *Elf. Het land vertelt. Elf van de beste verhalen uit de elf gewesten van Nederland* uit 1943 zijn voorkeur uit voor een literatuur die arbeid belangrijk vindt, die eenvoud en volkskracht uitdraagt zelfs in complexe tijden, en die eerbiedig omspringt met de vaste waarden uit het verleden (tegenover wat hij als *'stadsmode'* afdoet). Ook zijn onderliggende agenda ligt voor de hand: dit soort literatuur past mooi binnen de opvattingen die binnen de Kultuurkamer naar voren werden geschoven en die in overzichtstukken als *'Het landelijke in de literatuur'* (J. van Ham - 1942) en ook *'De streekroman'* (J. De Vries - 1943) voorgesteld werden (beide gepubliceerd in *De Schouw*).

De evaluatie van de tegenstelling tussen stad en platteland hangt dus af van de bedoelingen en opvattingen van de recensent in kwestie. Alleen dat streekliteratuur überhaupt behoort tot de ene pool staat blijkbaar buiten kijf. Recentere definities van het genre nemen deze mening vrijwel steeds over. *'De streekroman kenmerkt zich hierdoor, dat het gebeuren er zich afspeelt in een landelijke omgeving'*, luidt het dan in lexica als dat van Lodewick (1983), of van Van Gorp (1998): *'[streekliteratuur is] verhaalkunst gekenmerkt door een opvallende en gewoonlijk schilderachtige beschrijving van het landelijke leven'*. Deze presuppositie is opvallend om twee redenen. Vooreerst gaat ze in tegen wat in sommige andere taalgebieden wordt aangenomen. Te denken valt daarbij aan K.D.M. Snell, die in de inleiding op haar *The bibliography of Regional Fiction in Britain and Ireland 1800-2000* vooropstelt: *'It will also be evident that I have not followed a usage of 'regional' that equates it with 'rural'. The urban novel has been an increasingly important phenomenon in regional fiction during the twentieth century.'* (Snell 2001:3). Daarnaast spoort deze aanname ook niet met een deel van de literaire werkelijkheid. Eén van de hevigste aanvallen op het genre is namelijk het zogenaamde regionalismedebat. Centrale sprekers waren voornamelijk Marsman, Herman de Man en Anton van Duinkerken. Antoon Coolen, één van de voornaamste slachtoffers, 'hanteert het principe 'wie geschoren wordt moet stil zitten' – om het even met de woorden van Coolenbiograaf Cees Slegers te zeggen (Slegers 2001:219) – en reageert niet, al is het verleidelijk om bepaalde passages uit zijn creatieve werk (o.a. het conflict tussen de kosmopolitische maar onhebbelijke vervangdokter en de meer aan zijn dorp gehechte en sympathieke Tjerk van Taeke in *Dorp aan de rivier*) als zijn reactie te lezen. Marsman merkt in de loop van dat debat op dat ook romans die zich niet in een landelijke setting afspelen door een regionale, bekrompen geest kunnen zijn geconcipeerd; de romans van Antoon Coolen noemt hij in *De Nieuwe Eeuw 'niet slechts van onderwerp, maar ook van geest, van structuur – benepen, achterlijk, provinciaal'*. Slegers vat samen: *'Marsman gebruikt de term provincialisme overdrachtelijk, niet letterlijk. Immers, de meest provincialen wonen in de steden, en ook een kosmopolitische roman kan door en door provinciaal zijn.'* (Slegers 2001:217). De romans van de wereldreiziger A. Den Doolaard zijn dus niet minder provinciaal dan die van Coolen. Anderzijds lijkt de gelijkschakeling van 'streekliteratuur' en 'ruraal' wel goed aan te sluiten bij onze intuïtieve definitie van streekliteratuur, hoewel ook dat aanvechtbaar is. De definitie van streekromans die Media Informatie van de NBD Bibliën, dat is de instantie die voor genre aanduiding

zorgt op de rug van de boeken in de Nederlandse bibliotheken, hanteert, luidt namelijk als volgt: *'weergave van de gebeurtenissen binnen een familie'* (mail van Jose van Bethlehem d.d. 07/02/2003). Van landelijkheid dus geen sprake.

Ook de (negatieve) evaluatie van deze landelijke literatuur als beperkt, naïef, eenvoudig en zo meer, wordt in hedendaagse definities geregeld overgenomen. Henk Nijkeuter bijvoorbeeld, die een paar jaar geleden promoveerde op zijn vorig jaar verschenen *Geschiedenis van de Drentse literatuur*, stelt: *'Het behoort welhaast tot het wezen van de regionale literatuur dat veel ervan geen al te diepgravend karakter heeft'* (Nijkeuter 2003:13). Hij heeft het over *'naïeve kunstenaars'* en *'het ongecompliceerde werk'* dat *'zich vaak het meest [kan] verheugen in de lezersgunst: het woord populair is veelzeggend'* – daarbij kritiekloos het van *Forum* overgeërfde wantrouwen tegen massakunst overnemend.

Een ander interessant citaat in deze context ontleen ik aan Missinne¹, die in een stuk over 'het geval' Walschap stelt:

Tegen de achtergrond van de toenemende verstedelijking en industrialisering, en de daarmee samenhangende problemen van de moderne tijd, zoals vervreemding, vereenzaming, verval van morele en ethische waardevoorstellingen, werden het platteland en zijn bevolking gezien als de incarnatie van bepaalde waarden die men wilde behouden. In de literatuur vindt men deze terug in wat men noemt de Heimatkunst. Daarin wordt het landelijke leven symbool voor bodemvastheid, continuïteit (vandaar dat de boer representant wordt van de eeuwige wezenstreken van het volk), gezondheid, levenskracht, solidariteit, ethisch bewustzijn, morele normen. Dit zijn meteen ook waarden die bescherming moeten bieden tegen de schadelijke en decadente invloeden van de grootstad. In deze betekenis is Heimatkunst een vorm van literatuur die aan de complexiteit van de moderne maatschappij voorbijgaat. Ze vergenoegt zich met een gereduceerde visie op een samenleving die naar binnen gericht is en vertrouwt op intuïtie, arbeid, natuur en traditie.' (Lut Missinne 1992: 167)

Dit citaat vormt het vertrekpunt voor de rest van mijn uiteenzetting.

'DE LITERAIRE WERKELIJKHEID'

In hoeverre beantwoordt deze etikettering aan een literaire werkelijkheid? Is de oppositie stad-land inderdaad een geliefkoosd thema van de romans? En welke houding nemen de romans aan tegenover beide polen – stellen zij zich, zoals Missinne stelt, werkelijk tevreden met een naïeve, *'gereduceerde visie'* door voorbij te gaan aan *'de complexiteit van de moderne maatschappij'*? Kiezen ze resoluut voor de waarden die met de landelijke pool worden verbonden? Deze vraagstelling is veel te breed voor de tijd die mij hier werd toegekend, en daarom wil ik ze inperken door

¹ Missinnes tekst bevat een mooi voorbeeld van hoezeer het label in bepaalde gevallen strategisch wordt ingezet. Wanneer de Vlaamse streekroman (of toch het beeld dat ervan wordt opgehangen) het goed doet, dan doen zelfs verhalen die in een andere context als uitgesproken anti-regionaal worden beschouwd, zich als streekromans voor. De Franse vertaling van een novelle uit *Volk* van Gerard Walschap, volgens sommigen 'het talent dat de Vlaamse literatuur uit de landelijke en kleinburgerlijke sfeer van de Heimatkunst haalt' (Missinne 1992:166), werd probleemloos geïllustreerd door Felix Timmermans – het vermeende boegbeeld van de Vlaamse regionale literatuur –, en de Duitse vertaling van *Volk* krijgt een duidelijk streekliteratuurachtige titel ('Flandrische Erde').

te focussen op de kwestie van ‘technologie’. Daaronder begrijp ik nu maar even de diverse technische vernieuwingen die de landelijke wereld komen overspoelen en zo oude tradities, kennis en gebruiken verstoren: machines, nieuwe zaai-, kweek- en bemestingstechnieken en –producten, nieuwe, op wetenschappelijke bevindingen gestoelde inzichten en noem maar op.

De eerste vraag is eenvoudig te beantwoorden: er is in de boeken die wij tot ons corpus rekenen inderdaad frequent een fascinatie voor de spanning tussen nieuw en oud, tussen moderniteit en traditie, tussen technologie en ambacht.

Soms draagt de spanning het gehele verhaal, zoals bijvoorbeeld in *De bocht in de vliet* van Cees Baardman, roman die begin jaren '40 verscheen (1940 of 1941) en waarin het hoofdpersonage zich met hand en tand verzet tegen het kanaliseren van de vliet. In andere romans komt de spanning aanvankelijk niet voor, om dan plotseling toch even op te duiken, als neventhema eigenlijk. Een voorbeeld is *Het lied van den Biesbosch* van diezelfde C. Baardman, die het paradijselijke leventje van een levensgenieter en zwerver schetst. Pas wanneer dit verhaal al ver gevorderd is, ontmoet hij plots een ingenieur, die hem meedeelt dat men van plan is om de Biesbosch in te polderen zodat de getijdenwerking wordt uitgeschakeld. Dat is uiteraard een ernstige zaak, omdat ze zijn gehele vrijbuitersleventje onmogelijk zal maken, maar merkwaardig genoeg blijft de aandacht voor deze kwestie beperkt. Binnen de kortste keren is er een oplossing voorhanden: er zal altijd een gedeelte van de Biesbosch in de oorspronkelijke staat blijven.

Soms wordt dit neventhema op zo 'n zijdelingse manier aangebracht dat de lezer zich niet van de indruk kan ontdoen dat de kwestie er maar wordt bijgehaald omdat het nu eenmaal zo hoort binnen dit soort literatuur – als marker van of eventueel zelfs ironische knipoog naar de conventies van het genre. Het duidelijkste voorbeeld dat ik hiervan ken is de bekende streekroman *Dorp aan de rivier* van Antoon Coolen (1934), waarin de lezer, nadat de gehele roman handelde over de belevenissen van de excentrieke dorpsdokter Tjerk van Taeke, die met de hier onderzochte spanning niets te maken hebben, plots, nota bene op de allerlaatste bladzijden, te weten komt dat de Maas zal worden rechtgetrokken zodat het dorp de naam ‘dorp aan de rivier’ niet langer waardig zal zijn (Coolen 1934:351).

Merkwaardig is verder ook de vaststelling dat er boeken zijn waarvan de verteller kansen laat liggen om het thema maximaal uit te buiten. Een voorbeeld daarvan is te vinden in *Vallende vogels* van Mathias Kemp, uit 1934. Een aantal blokbrekers en champignonkwekers raken door een verzakking – veroorzaakt door de aanleg van het Albertkanaal, door de oprukkende moderniteit, dus – opgesloten in de mergelgrotten, en een reddingsteam gaat naar hen op zoek. Willy Oberhoff, ingenieur en één van de hoofdpersonages van het boek, sluit zich in een opwelling en ‘alleen voorzien van een elektrische zaklamp’ (Kemp 1934:54) bij hen aan. Kort daarna waaien alle fakkels uit door ‘een overmachtige windvlaag’, en ‘Nu deed de elektrische zaklamp van Willy goeden dienst’ (Kemp 1934:55). Deze kans om de voordelen van de moderne techniek tegenover de oude fakkels weer te geven, wordt echter niet benut: de kwestie komt zelfs niet meer terug. Hierbij aansluitend wil ik ook even aanstippen dat technische vernieuwingen ook geregeld terloops worden vermeld, zonder dat er iets mee wordt gedaan, laat staan dat er een oordeel aan wordt gekoppeld. Ik geef slechts een voorbeeld uit *Wier*, een roman uit 1935 van de dichter Jan Campert die zich afspeelt op Walcheren: ‘Speels, verraderlijk schiet hij [= de wind] onverwacht neer in rokken en schorten der vrouwen en meiden om dan weer zijn weg te vervolgen zachtjes zoemend langs de schaarsche telegraafdraden, die als een wijdmazig web over het eiland

liggen gesponnen.’ (Campert 1935: 27). De telegraafdraden maken gewoon onderdeel uit van de beschrijving van het eiland. In sommige romans duiken dergelijke terloopsheden dermate frequent op, dat ze onmiskenbaar op een andere manier functioneel worden. Ik denk bijvoorbeeld aan *Aan dood water. De laatste dagen van een eiland*, een Zuiderzeeroman van Klaas Norel, waarin hij beschrijft hoe Urk de armoede tegemoet gaat na de afsluiting van de Zuiderzee. De Urkers aanvaarden gretig en kritiekloos de voordelen van de technische vooruitgang, die hen later in de roman zal nekken. Om een voorbeeld te geven: ‘*Warm valt de westerson in de kamer. Het licht glanst in de flesch met het scheepje er in op de kast. Het oude schilderij aan de wand krijgt de kleur van de schuine zonnestrallen. Ze flonkeren in het glas van het radio-toestel. De warme zon en de gedragen koralen, die de N.C.R.V., na afloop van de kerkdienst, uitzendt, maken Post doezelig.*’ (Norel 1938: 95). En dat terwijl hij, kort daarvoor, voor het eerst had beseft dat de sluizen die hij aanvankelijk zo had bewonderd, in feite de boosdoeners zijn: ‘*Nu zien ze vijandig tegen deze technische wonderwerken aan. Die dijk en deze sluizen zijn de oorzaak van al hun ellende van de laatste tijd.*’ (K. Norel 1938: 93-94).

Ten slotte speelt de kwestie in sommige boeken ook helemaal niet, zodat het dus niet opgaat om het al dan niet voorkomen van deze spanning dan maar te verheffen tot uitsluitend criterium.

Hoe wordt de spanning geëvalueerd? Vooreerst zijn er inderdaad boeken waarin de sympathie van de verteller vrij eenzijdig lijkt uit te gaan naar de als idyllisch voorgestelde traditie, zoals de roman *De Stroojonker* van R. Brolsma, in 1943 uit het Fries vertaald. Het hoofdpersonage Daniel van Kuiken, bijgenaamd de stroojonker, is de enige die de komst van de spoorweg betreurt. De rest bouwt een feestje: ‘*zij, die brave, ingetogen boeren, hadden het met gejuich ingehaald. Dat is waar, even waar als het feit, dat zij het een kwarteeuw later ongeveer even onbeschoft weer zijn congé gaven, en een nog moderner vervoermiddel te baat namen, in hun zucht om toch maar bij geen ander oord ter wereld achter te staan, al was het ook maar schijnbaar. [...] Och, het moest wel een Daniël van Kuiken zijn, die met sombere blikken den eersten feesttrein zag voortsnelen op een zonnigen dag in Maart, toen hij voor den gevel stond en lucht en velden schouwde. [...] En misschien was hij, de Stroojonker, de zonderling, wel de eenige, die het den rug toekeerde.*’ (Brolsma 1943: 330-331). Hoe ‘zonderling’ en onhebbelijk dit personage ook mag zijn, tegen het eind van het boek (en pas dan) maakt de verteller nadrukkelijk duidelijk dat Daniël met kop en schouders boven veel van zijn medepersonages uitsteekt: ‘*Zoo’n gewone vlotte marsdrager, nogal glad, nogal kleverig. Van ander maaksel dan bijvoorbeeld een Daniël van Kuiken – en voor geen derdepart mensch, bij hem vergeleken*’ (Brolsma 1943:403). De progressiviteit van de andere personages wordt ontmaskerd als een minderwaardigheidscomplex (‘*in hun zucht om toch maar bij geen ander oord ter wereld achter te staan, al was het ook maar schijnbaar*’) of als geldzucht (‘*Maar wie zijn mooiste stukken land vernield zag en er hart voor had, er meer aan hechte dan aan een honderd of wat harde guldens, die houdt in zich een weerzin tegen dit nieuwe, waarvan hij maar niet kan begrijpen waarvoor het noodig is*’ (Brolsma 1943: 297) – de oppositie is bekend: gevoel (‘hart’) versus economie (‘guldens’), schoonheid (‘mooiste’) versus koud utilitarisme (‘harde’, ‘noodig’).

De Kogrevaars, een roman van J.W. Ooms uit 1937 over de Alblasserwaard, bevat eveneens veel uithalen naar de moderniteit. Het eerste stoomschip dat door de Lek komt gevaren is ‘*een monsterding*’, ‘*dat goddeloze ding*’, ‘*dat duvelse ding*’ (Ooms 1937:77), en een personage dat gaat kijken hoe deze ‘*Belzebult eigens door de Lek zwemt*’, naar dit ‘*ontaard satansmerakel*’ (Ooms 1937:78) heet een ‘*duvelsjonk*’ te zijn. Verder in de

roman zijn een brug ('*Bij de Moerdijk hebben ze het besteken om over het van God als scheiding verordeneerde water een brug te bouwen*' Ooms 1937:112) en de trein, 'een goddeloos ding', 'den duvel op wielen gezet' (Ooms 1937:95), hetzelfde wantrouwen beschoren. '*De schepsels die er mee reden gongen regelrecht de hel tegemoet*' (Ooms 1937:95), '*Nog drie jaar [...] en dan zal de wereld schielijk vergaan*' (Ooms 1937:112). Dit betekent echter nog niet dat de roman in zijn geheel tegen de technische vooruitgang is gekant. Vooreerst bespreekt Ooms hier met milde ironie het vallen en opstaan van zijn streek, die hij liefheeft (zoals de slotzin luidt) in een lang vervlogen tijd – op pagina 94 zijn we in 1840 en op pagina 210 in 1913 – en is het voor de lezers van 1937 al lang duidelijk geworden dat nog geen enkele treinreiziger rechtstreeks naar de hel is gespoord. Daarnaast reageert de roman als geheel tegen allerhande vormen van goddeloos bijgeloof in de streek: '*Ik zien het nou zó, dat God alles regeert en buiten Zijn wil gebeurt er niks*' (Ooms 1937:268), besluit het tot diep inzicht gekomen hoofdpersonage aan het einde van de roman. Zelfs '*alle machinerieën en nieuwmodische spullen op het gebied van baggerderij en bemaling*' (Ooms 1937:265) die het gebied tegen overstromingen moeten beschermen blijken in de slotlinea's vakkundig en met Gods zegen hun werk te doen: '*Twee dagen later kwamen er gunstige berichten af. Lek en Merwede liepen terug naar het normale peil en de zwakke Lekdijk hield stand*' (Ooms 1937:269)². Ten slotte sijpelt ook de fascinatie voor het nieuwe herhaaldelijk door, zeker als het niet gefocaliseerd wordt door één van de vele rampspoedvoorspellers die het boek telt: '*Tegenover Bergstoep is hij langs de berm van de Lekdijk gaan zitten en heeft het wonderding, dat stoomschip genoemd wier en naar de stad van Kuilenburg stoomde, afgekeken*' (Ooms 1937: 77).

In de daarnet al vermelde roman *De bocht in de vliet* is Goof Schakel, zoals gezegd, tegen het kanaliseren van de Vliet. Hoe voordelig deze ingreep ook mag lijken als je Jan Drinkewaard, zijn vermeende aartsvijand, zo bezig hoort, zo argumenteert hij³, zij brengt een schandelijke schending van de '*van hun vaderen gekregen grond*' met zich mee (Baardman 1944:71), '*heiligschennis is het*' (Baardman 1944:24) – waarbij opnieuw de religieuze verbinding opvalt. '*Wat mij aangaat, ik ben voor elken vooruitgang, maar ik moet zonder angst het graf van mijn vader kunnen bezien*' (Baardman 1944:71), beweert hij, maar hij verbergt daarmee in feite dat het hem hier veeleer te doen is om het wreken van een persoonlijke krenking dan om het oplossen van een probleem van de gemeenschap: hij kan het immers niet verkroppen dat door het rechte trekken van de bocht in de vliet '*twee en een halve bunder land los van de stee [komen] te liggen*' (Baardman 1944:14). Wanneer de plannen uiteindelijk toch doorgaan, saboteert hij de baggermolen, '*het monster, dat zijn eigendom gulzig aanvreet*' (Baardman 1944:171) '*Dit is de machinekamer, een wirwar van buizen en een ontbrekende moer maakt het monster machteloos*' (Baardman 1944:172). Zijn misdaad lekt echter uit, en hij wordt gearresteerd. Zijn vermeende vijand, Jan Drinkewaard,

² Deze interessante vervlochtenheid met religie duikt geregeld op. Mag de mens wel proberen om de oprukkende moderniteit te stoppen? Al wat gebeurt, is Gods wil...

³ 'Goed boeren is vooruitzien en alle nieuwigheden zijn niet slecht. De landbouwschool had eerst ook vele tegenstanders, maar tegenwoordig zenden alle boeren hun zoons erheen en dank zij de landbouwschool kan thans per bunder het dubbele aantal koeien gehouden worden van dertig jaar geleden. De varkensmesterij neemt met het jaar toe en nog steeds is van dezen vooruitgang het einde niet te zien. [...] En zijn we door dit alles slechter boeren geworden? Geen sprake van, we weten wat we met onzen grond en ons vee doen kunnen. En toch kunnen we nog meer bereiken. Als de Vliet gekanaliseerd wordt, kunnen de schippers tot aan bijna elke stee varen; dat betekent minder vervoerskosten op den kunstmest, in den herfst als de wegen slecht zijn geen getob met pulp en bietenrijden, waardoor we natuurlijk weer minder onderhoudskosten aan de wegen hebben. De zuivelfabriek en onze maalderij zullen grooter winstuitkeeringen kunnen doen want de onkosten van vervoer zullen tot op minder dan de helft van thans dalen.' (Baardman 1944: 69-70).

komt hem te hulp: hij zorgt ervoor dat de schade vergoed wordt én dat Schakels grond toch niet geïsoleerd geraakt door op kosten van het polderbestuur voor een brug over de gegraven scheiding te zorgen. Zoveel edelmoedigheid brengt Schakel tot inzicht: *‘Dit koninklijke gebaar maakt Schakel klein. De kanalisatie is niet opgezet uit den lust hem dwars te zitten, dit besluit bewijst het. Met paard en wagen zal hij naar den Slotkamp kunnen rijden, precies zooals zijn voorouders dat gedaan hebben’* (190). Moderne technologie (de kanalisatie en het motorbootverkeer dat daardoor mogelijk wordt) en respect voor oude gebruiken (*‘precies zooals zijn voorouders’*) sluiten elkaar niet uit.

Grond van H.J. Van Nijnatten-Doffegnies, een streekromanière die vanaf de jaren dertig aan haar eindeloze stroom streekromans begon (1936; later heruitgegeven als *Duumke's grond* en in 1989 als *De grond van zijn hart*) is een andere roman die zich op de spanning stad/platteland – moderniteit/traditie ent. De roman beschrijft hoe de oude boer Duumke Piepenbroek onder de rook van de oprukkende grootstad een boerderij probeert draaiende te houden. Dat valt niet mee: doordat zijn medeboeren hun grond verkopen, raakt hij langzamerhand ingesloten. Toeristen en wandelaars overspoelen onbeschaamd zijn akkers en erf, met alle gevolgen van dien. Ze vertrappelen zijn oogst en rijden zijn beste broedkip aan flarden: *‘Zonde, zonde van die prachtige kloek... een razende auto was er die middag overheen gesnord. [...] zo'n auto raasde verder, net of ze niet zijn beste broedkip vermorzeld had!’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:9). Het is opvallend dat het nu net de basiswaarde is waarin hij als boer gelooft, namelijk de vruchtbaarheid van land en dier – het loon naar werken, de zegen van de natuur, etc. – die de automobilisten veronachtzamen. Erger nog vindt Duumke de verandering in zijn eigen midden. Noch zijn kinderen noch zijn vrouw hebben *‘boerenbloed’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:12), zoals ook blijkt wanneer hij zijn bloedeigen dochter met haar verloofde uit de stad betrappt temidden zijn bloeiende planten: *‘Ze trapte niet op het koren, ze trapte op zijn hart! Hoe was het mogelijk, hoe kon een boerendeern zo'n zonde begaan!’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:76). Ze zijn de boerderij zo langzaam maar zeker aan het bederven. *‘Als het nu alleen nog maar bij de buitenkant van z'n huis gebleven was, dan had hij het nog kunnen verdragen, maar ook binnen de muren was de stadswind gaan waaien. Het leek wel of Miet en z'n twee grote meiden de kolder in de kop geslagen was. Niks deugde er meer... de bonte keukenvloer niet, de haard rookte en gaf smeerboel, de petroleumlampen stonken, electriek moest er komen, en wie at er nou 's winters nog gezouten varkensvlees, wie droeg er nog zelfgebreide kousen en sokken?’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:8). De stad verstoort dus oude gewoonten en tradities en, belangrijk binnen de vraagstelling die hier aan de orde is, ze dringt nieuwe technologie op: *‘electriek’*. Dit verband tussen de stad en moderniteit blijkt ook goed wanneer Duumke op een avond naar de nieuwe villawijken rond zijn huis staat te kijken: *‘Bij het sringbosje stond een vent en een meid heftig te zoenen [...] verderop was een dienstbode aan het ginne-gappen met een agent wiens helm glom in het licht van de voordeur en de electriche lantaarn in de straat. Ergens klonk radio-muziek en vlak daarop kwam een onnatuurlijk holle stem onverstanebare dingen zeggen. Een scherp windje uit de richting der stad bracht het snerpend geluid van een tram, die de bocht doorgaat.’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:13) De stad heeft te maken met zedenverval, met uiterlijk vertoon, met electriciteit, met onnatuurlijkheid, met lawaai. Duumke moet daar allemaal niets van hebben: geen houten vloeren, geen bed maar een bedstee, geen behangpapier, geen *‘nieuwerwets gekleurd ondergoed’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:25) noch *‘schemerlamp met lange zijden franjes’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:26) (ik vraag me trouwens af hoeveel

lezers je als streekromanière kwijtraakt als je hieraan aandacht besteedt), niet “*een hypotheek*” (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:34): *‘de mensen van vroeger wisten wel wat goed was; van die nieuwerwetsigheid moest hij niks hebben.’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:19). Het is dus van in het begin van de roman duidelijk dat Duumke de dingen wil laten zoals het was, en hij wil absoluut ook blijven waar hij zit.

Dan gaat Duumke naar de openbare verkoop, de ‘boeldag’ van Koerkamp, wiens boerderij ondanks de slechte tijden om te verkopen ‘*zo maar onder het gat hen verkocht*’ (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:33) wordt omdat het land de rente niet op tijd kon opbrengen. Duumke kijkt wat rond en denkt: *‘Zonde, zonde, van zo’n mooi, nieuwerwets boerenbedrijf, het zou de helft niet opbrengen van wat het allemaal gekost had. In de schuur vond hij de maat- en dorsmachine [...], de broedmachine, de boerenwagen met de witte huid, de driewielde kar, de platterwagen en de mestkar, ze waren zeker geen van allen nog aan bod geweest’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:41). In het oog springen uiteraard de vermenging van moderne en traditionele objecten (bvb. boerenwagen met witte huid vs. broedmachine) en het feit dat uitgerekend Duumke de woorden ‘mooi’ en ‘nieuwerwetsch’ zo gemakkelijk nevenschikt. Er zijn dus blijkbaar ook nieuwigheden waarin hij wél iets ziet. Hij denkt verder: *‘Neen, peinsde Duumke, toen hij weer buiten kwam, Koerkamp was nooit een slechte of domme boer geweest, integendeel, hij had bar veel geleerdheid in het hoofd, misschien was hij te nieuwerwets, te voortvarend; had hij te veel hooi op zijn werk genomen, de boel te grootscheeps opgezet; mogelijk zou het goed gegaan zijn als de slechte tijden niet gekomen waren.’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:41). Koerkamp valt bij hem duidelijk in de smaak. De man kent misschien wat weinig maat, doch niet zijn voorliefde voor ‘nieuwerwetsigheden’ heeft hem de das omgedaan, maar wel de ‘*slechte tijden*’ – de crisis. Een tijd daarna gaan Duumke en Koerkamp een discussie aan. Koerkamp raadt Duumke aan om zijn grond te verkopen en elders te gaan boeren. Duumke brengt daar tegenin dat hij met hart en ziel verbonden is aan dat specifieke stukje grond: het zit al zo lang in de familie, en *‘Wat wie allemaal te soam in de grond gespit hebben... van ons hart... da’s met al het gold van de wereld niet te betoalen.’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:98). Koerkamp geeft hem gelijk, maar merkt toch op dat er andere tijden zijn aangebroken. Al waren zijn ouders dan geen boeren, *‘ik had een goeie kop, ik heb hard gewerkt en nog loop ik alle landbouwcursussen of, ik wil een nieuwerwetsche boer zijn. Ik ben het begin van een boerengeslacht en ie...’ – bint het ende – wou hij zeggen, maar hij slikte het nog juist in’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:99). Duumke beseft hoe pijnlijk waar dit is, en hij krijgt plots een helder inzicht: *‘het was hem of zijn toestand hem nu klaar als iets tastbaars voor ogen stond...: zo was het: ‘De stad zou zo’n grote vijand niet zijn als ze zijn grond niet bedreigde, de grond, waar hij met zijn hart door duizend draden op vastgebonden zat.’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:99). De vijand is niét de stad en de moderniteit die zij met zich meebrengt, en ook niet de nieuwe kennis en technieken die de ‘nieuwerwetsche boer’ typeren, maar wél dat de stad zo dicht bij zijn grond komt. Als dat niet zo was geweest, dan was er, in de wereld om zich heen grijpende moderniteit of niet, geen probleem geweest. Ze komen tot een consensus: *“zeg Duumke, eigenlijk moeten ze ons soamen in een pötjen koken, ie bint te olderwets en ik meugelijk te nieuwerwets als ze ons dan deur tweeën siedt, binst wie juist pas.” ‘Te bint de jonkheid en ik de olderdom, misschien hei’j geliek, a’w soamen boerden kwammen we overéén uut.’*” (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:99). The twains meet, de posities zijn niet langer onverzoenbaar. Beide mannen behoren, hoe verschillend georiënteerd ook, tot dezelfde soort. Dat blijkt overigens nog eens heel duidelijk wanneer Duumke, na een poos in de stad, *‘in een wereld zonder polsslag, zonder adem’* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:132), te

hebben verbleven omdat zijn boerderij is afgebrand, een briefje vindt op zijn akker van Koerkamp. Die heeft namelijk Duumkes rogge geoogst voor hem, *'ik dachte 't was zunde as die soms nat werd'* (136), en Duumke beseft: *'Goeie vent, zo'n zönne mos ie 'had hebben; er was een last van hem afgewenteld, de rogge was veilig. Koerkamp was een echte boer met hart voor het gewas en hart voor een mens... een best jonk.'* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:136).

Uiteindelijk stelt hij Koerkamp voor om samen te gaan boeren, ergens op een vrijgekomen hoeve op een paar uur van de stad. *'Allenig dorf ik niks meer an; de tiden bint veranderd'* (Van Nijnatten-Doffegnies 1948:193), en wanneer zijn dochter Peuzeltien, door niemand au sérieux genomen maar uiteindelijk de enige echte waardige dochter – King Lear maar dan op de boerderij – er dan nog eens bijkomt, dan voelt hij zich helemaal thuis.

Beide polen hebben elkaar ook hier gevonden. Technologie en traditie staan niet meer lijnrecht tegenover elkaar, maar zijn verzoenbaar gebleken. Opvallend is wel dat daarvoor een geleding binnen de 'nieuwigheden' nodig was: de nieuwigheden die samenhangen met de stad (en met oppervlakkigheid: kledij, haardracht,...), en die die een moderne boer ten goede komen.

Het zou interessant zijn om na te gaan hoe deze verzoening zoal plausibel gemaakt wordt. Ik wil hier slechts een veelvoorkomend argument aanstippen. In het verhaal "n Goede boerin op de mooie Zonnehoeve" van J.L. Eggermont, dat in de al vermelde bloemlezing *Elfis* is opgenomen, zegt de boerenzoon Jaap tot zijn vader:

"Kijk eens vader", legde Jaap uit. "Kijk eens hier.... De methode die gij volgt en die bijna alle boeren hier volgen, is niet goed meer.... Ze is te veel de methode van handwerk, van zèlf werken en sjouwen en ploeteren, alles moet groeien, veranderen.... Bij ons boeren gaat dat traag, langzaam aan, wij houden vast aan oude waarheden, aan oude gezegden, aan oude ideeën.... òòk houden wij daaraan vast als blijkt, dat nieuwe waarheden voor ons bedrijf eigenlijk beter zijn, ook houden wij daaraan vast, als oude ideeën en oude gezegden blijken door andere te kunnen worden vervangen, die het bedrijf rendabeler maken.... Er is geen enkel vak of geen enkel bedrijf, dat zo vasthoudend is als het onze.... Dat heeft zijn voordelen, maar ook zijn nadelen.... In de toekomst vader zal op de boerderij meer met het hòòfd moeten worden gewerkt, er moet meer studie van gemaakt worden...." [...] In ieder geval: scheikunde moet ik bijhouden. Ik moet er meer over zien te weten te komen, maar dan in verband met landbouw. Ik moet precies de samenstelling leren kennen van iedere akker van onze boerderij...." Een jònge boer! Baas Vermeire glimlachte bij die gedachte. Jaren geleden had hij ook zo met plannen rondgelopen, had hij ook veel op de boerderij vernieuwd.... Natuurlijk zou Jaap weer nieuwe dingen brengen....! Goed, Jaap zou de kans krijgen...

Het nieuwe is aanvaardbaar omdat het om een 'herhaald nieuw' gaat – hoe radicaal en hoe revolutionair het zich ook mag aandienen – waarbij ik meteen wil aantekenen dat de oude baas duidelijk niet goed inziet hoe radicaal deze vernieuwing wel is (het is niet 'een oude waarheid' die bijgesteld wordt, maar het gehele arsenaal, en de bedoeling is louter economisch ('het bedrijf rendabeler maken')). Maar de vader weet dit alles in te passen in het cyclische wereldbeeld waarin oud en nieuw elkaar nu eenmaal dienen af te wisselen, als alle dingen die groeien.

Deze kwestie wordt uiteraard extra interessant wanneer de technologie dermate ingrijpt op de regionale gemeenschap dat die erdoor onmogelijk wordt gemaakt, zodat een naturalisering dus onmogelijk wordt. Een goed voorbeeld hiervan is de aanleg van de afsluitdijk, die de Zuiderzee tot het IJsselmeer heeft gemaakt, en de drooglegging

van grote stukken tot polder. Door die ingrepen wordt de regionale gemeenschap op Urk vernietigd: wat sinds mensenheugenis een eiland is geweest, wordt plots vasteland, en de typische beroepsactiviteit van die geïsoleerde bevolkingsgroep, het zeevissen, wordt onmogelijk. Kleinere, technologische veranderingen, zoals het invoeren van de motorboot, hadden diezelfde vissers nochtans vol trots aanvaard. Boeken als *Zuiderzee* van Jef Last (1934) en het al vermelde *Aan dood water. De laatste dagen van een eiland* doen van dit alles het verslag. Het is overigens bijzonder interessant om te zien hoe deze boeken stemmen bevatten die, de totale ondergang van het eiland ten spijt, in feite toch weer doordrongen zijn van het cyclische wereldbeeld. Urk is gedegeneroerd geraakt door het isolement, zo luidt het dan, en moet dus wel ten onder gaan. De inlijving van het eiland bij het vasteland biedt ruimte aan een nieuw volk, met nieuw bloed: een nieuwe regionale gemeenschap dus.

BESLUIT

1. Het is duidelijk dat het niet opgaat om het genre van de streekliteratuur in Nederland en tussen 1930 en 1945 een naïef conservatisme of een voorbijgaan aan de complexiteit van de moderne tijd aan te wrijven. Zowel voor- als tegenstanders krijgen geregeld spreekruimte, want de spanning wordt vaak aangebracht in de vorm van discussies. Deze romans stellen geen 'gereduceerde visie op een samenleving die naar binnen gericht is' voor (Missinne), maar onderzoeken of en vooral hoe dit soort samenleving kan samengaan met de oprukkende moderniteit. Anderzijds kan de in verscheidene romans aanwezige overtuiging dat een dergelijke verzoening mogelijk is misschien worden beschouwd als naïef. Het is daarnaast bijzonder interessant om te zien hoe dit type literatuur nu precies gaat functioneren als vehikel voor het overbrengen van moderniteit en dus in feite een didactische functie gaat vervullen. Ik wijs slechts op de beweringen van Jan Drinkewaard in *De bocht in de vliet* en op de manier waarop Jaap uitleg geeft aan zijn vader in 'n Goede boerin op de mooie Zonnehoeve'. In het geval van regionale crisisromans, die ik hier niet behandeld heb, zie je dan ook nog eens hoe het genre wil laten zien hoe vervlochten beide polen (stad/platteland) in feite zijn: de crisis maakt duidelijk dat ze in elkaar haken en beide aan dezelfde, overkoepelende wetten van vraag en aanbod gehoorzamen. *Het is een cirkelgang. Een Roman van het land* van Jan Roselaar (1933) is hiervan een goed voorbeeld. Toeval of niet, de roman *Grond* suggereert een dergelijke gelijksoortige schakeling in het beeldgebruik. De dreiging die van de stad uitgaat beschrijft Duumke namelijk in natuurlijke termen ('je werd er door overrompeld net zo onverwachts als door een donderbui, die stiekem achter je op komt zetten, terwijl je met je gezicht naar de zon staat en je verheugt over het mooie weer...') (Van Nijnatten-Doffegnies 1936:105), terwijl hijzelf, exponent van de oude wereld bij uitstek, even daarvoor werd vergeleken met 'een trein, die ook niet buiten haar baan mag gaan' (Van Nijnatten-Doffegnies 1936:96).
2. Het citaat van Missinne komt uit een tekst over literatuur in Vlaanderen, terwijl ik het de hele tijd over Nederlandse romans heb gehad. Nochtans heeft ze het in haar definitie over 'het genre van de dorpsroman of boerenliteratuur' en over 'de Heimatkunst' – wat suggereert dat ze uitspraken doet over het gehele

genre, ongeacht de locatie (de term ‘Heimatkunst’ haalt zelfs de Duitse context binnen) of tijd. Dit is een gebruikelijke instelling, en terug te vinden in zowat alle gekende lexica van literaire termen, die het genre nagenoeg onproblematisch over de grenzen van tijd en ruimte definiëren. Het hier gepresenteerde onderzoek suggereert alvast dat het nodig zou kunnen zijn om te diversifiëren.

3. Of de Vlaamse regionale romans een even complexe boodschap overbrengen zal verder onderzoek moeten uitwijzen. Ik vermoed echter dat dat vaak het geval zal zijn. Een roman als *De teleurgang van den Waterhoek* bijvoorbeeld wijst de vernieuwing slechts ten dele af, en verscheidene boeken hebben eveneens tot op zekere hoogte een didactische inslag (bvb. het bij de Boerenjeugdbond uitgegeven *Nieuwenhove* (1942) van Jef Van der Boeren, of zelfs *Aloud boerenbloed* (1939) van Minus van Looi).
4. De spanning waarvan ik ben vertrokken, bepaalt dit genre dus op verscheidene vlakken. Zij wordt gebruikt om het genre te definiëren, maar speelt ook op thematisch vlak, waarbij mijns inziens niet zomaar sprake kan zijn van een naïeve, onrealistische reductie.

Tom SINTOBIN

Katholieke Universiteit Leuven / Universiteit Maastricht

L ITERATUUR

- Baardman, C., *De bocht in de Uliet*, Voorhoeve, Den Haag, 1944 [1940 of 1941].
- Baardman, C., *Een lied van den Biesbosch*, Voorhoeve, Den Haag, 1944.
- Coolen, A., *Dorp aan de rivier*, Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1934.
- Brolsma, R., *De Stroojonker*. De Schouw, 's Gravenhage, 1943 [Friese origineel 1940].
- Campert, J., *Wier*. Leopold, Den Haag, 1935.
- De Ridder, A., *Stijn Streuvels. Kritische studie*. Jan Boucherij, Antwerpen, 1907.
- J.L. Eggermont, 'n Goede boerin op de mooie Zonnehoeve'. In: *Elf: het land vertelt. Elf van de beste verhalen uit de elf gewesten van Nederland*, Arbeiderspers, Amsterdam, 1943.
- Heinen, H., 'De roman van het land'. In: *Boekenschouw 1923-1924*, pp. 131-138.
- Kemp, M., *Vallende vogels. Roman van het Albertkanaal*. Leiter-Nypels, Maastricht, 1934.
- Last, J., *Zuiderzee*. Querido, Amsterdam, 1934.
- Lodewick, H.J.M.F., e.a., *Literaire kunst. Nieuwe versie*. Malmberg, Den Bosch, 1983.
- Marsman, H., "'Der weg zurück": Korte aantekeningen over nieuwe Hollandsche romankunst". In: *De Nieuwe Eeuw*, 23 juni 1932; p.1228.
- Missinne, L., 'Gerard Walschap. Een schrijver voor lezers'. In: Dirk de Geest en Marc van Vaeck (red.), *Brekende Spiegels*, Peeters, Leuven, 1992, pp. 161-174.
- Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, De Haan, Haarlem, 1980-1984.
- Nijkeuter, H., *Geschiedenis van de Drentse literatuur, 1816-1956*. Koninklijke Van Gorcum, Assen, 2003.
- Norel, K., *Aan dood water. De laatste dagen van een eiland*. Callenbach, Nijkerk, 1938.
- Ooms, J.W., *De Korevaars*. Blassekyn, Bleskensgraaf, 1998 [1937].
- Slegers, C., *Antoon Coolen, 1897-1961: biografie van een schrijver*. Stichting Zuidelijk Historisch Contact, Tilburg, 2001.
- Snell, K.D.M., *The bibliography of regional fiction in Britain and Ireland 1800-2000*. Aldershot, Ashgate, 2001.
- Van Gorp e.a., *Lexicon van literaire termen*. Groningen & Deurne, Nijhoff & Wolters Plantyn, 1998.
- Van Nijnatten-Doffegnies, H.J., *Grond*, Dishoeck, Bussum, 1948 [1936].
- Wolters, M., 'Inleiding'. In: *Elf: het land vertelt. Elf van de beste verhalen uit de elf gewesten van Nederland*. Arbeiderspers, Amsterdam, 1943.

I EDERE GELIJKENIS IS LOUTER TOEVALLIG

REALISME IN RECENT VLAAMS PROZA

GENEALOGISCH PROZA IN VLAANDEREN: BELANG EN RECEPTIE

‘Wanneer de genealoog [...] de moeite neemt om zorgvuldig naar de geschiedenis te luisteren, [...] wat verneemt hij dan? Dat er achter de dingen ‘iets totaal anders’ steekt: niet hun wezenlijke en tijdloze geheim, maar het geheim dat zij zonder wezen zijn’.¹ Zo verwoordt Michel Foucault de manier waarop Nietzsche de genealogie beschouwt. Dat betekent echter niet dat Nietzsche de genealogie verspilde moeite vond, integendeel zelfs, maar wel dat het concept ‘oorsprong’ daarin een andere plaats krijgt. De complexiteit van het begrip oorsprong speelt niet enkel in de filosofie of de geschiedenis een belangrijke rol, maar ook in de literatuur. Het genre van het genealogische proza gaat op zoek naar de wortels van een individu of een volk. Die wortels kunnen gezocht worden in de relatie tot de ouders en voorouders, tot de brede familie, tot de geboortestreek, tot het milieu waaruit iemand afkomstig is, tot de persoonlijke en collectieve geschiedenis. Genealogisch proza houdt zich kortom bezig met afstamming en afkomst. Dat soort proza is in alle culturen belangrijk, maar neemt zeker ook in Vlaanderen een belangrijke plaats in. Er wordt wel eens beweerd dat groepen die ‘cultureel ontworteld’ zijn meer belang hechten aan het beleven en beschrijven van hun verleden dan groepen die hun wortels en bestaansrecht als vanzelfsprekend beschouwen. De Vlamingen mogen historisch gezien beschouwd worden als een groep die worstelt met haar wortels, die nog niet zolang baas is in eigen streek, zich nog niet zeker voelt van zijn rechten (en die rechten en belangen dan helaas vaak op extreme manier wil bevestigen, maar dat is een ander verhaal).

Het genealogische proza staat dan ook sterk in Vlaanderen en sinds ongeveer 1970 kent het genre zelfs een echte hausse. Het verband tussen de onafhankelijkheidsdrift van Vlaanderen de laatste decennia van de twintigste eeuw, meer bepaald de staatshervorming sinds 1970, en de grote productie van wortelzoekend proza mag niet eenduidig gelegd worden, maar moet zeker worden aangestipt. Mijn onderzoek naar genealogisch proza in Vlaanderen sinds 1970 heeft intussen een corpus opgeleverd van een tachtigtal romans van zeer verschillende auteurs zoals Monika van Paemel, Clem Schouwenaars, Kamiel Vanhole, Joseph Pearce over Geert van Istendael, Koen Peeters en Pol Hoste, tot Erwin Mortier, Tom Lanoye en Eric de Kuyper.

¹ Michel Foucault, ‘Nietzsche, de genealogie, de geschiedschrijving’. In: Michel Foucault, Gilles Deleuze, *Nietzsche als genealoog en nomade*. Nijmegen: SUN. 1981: 11.

In de literaire kritiek in Vlaanderen en Nederland is er een bepaald protocol ontstaan om dit soort boeken te ontvangen.² Er wordt duidelijk een welbepaald en normatief verwachtingspatroon geschapen met betrekking tot het genealogische proza. Dat bevestigt het idee dat het inderdaad om een 'genre' gaat. Ik citeer in dat verband een stuk genretheorie van Dirk de Geest. Allerlei theorieën 'hebben voldoende onderstreept hoe een genre-aanduiding, zowel vanuit het standpunt van de spreker als dat van de lezer, een soort van strategisch, conventioneel en normatief kader schept, een archi- en intertekstueel bepaalde 'verwachingshorizon' tegen de achtergrond waarvan een particuliere tekst wordt benaderd en gelezen. Het herkennen van een tekst als behorend tot een specifiek genre is in bepaalde gevallen zelfs doorslaggevend voor de wijze waarop de tekst gelezen wordt; kennis van de genre-conventies impliceert meteen ook tot op zekere hoogte de projectie van bepaalde verwachtingspatronen, op basis van onze kennis van en ervaring met het betreffende genre. Anders gesteld, de identificering van bepaalde generische patronen geeft noodzakelijk aanleiding tot een zekere miskenning – of op zijn minst toch reductie – van de tekst als een idiosyncratisch, onherhaalbaar semiotisch feit.³

De identificering van het genealogische proza door de literaire kritiek gaat onder meer gepaard met het idee dat dat soort verhalen berust op een als weinig boeiend ervaren realisme. De verhalen worden beschouwd als herinneringsproza met autobiografische inslag dat de jeugd van de verteller weergeeft. Elementen als ooms en tantes, school, vriendjes, de eerste seksuele ervaring, de eerste artistieke ervaring, de tegenstelling stad-platteland, de Tweede Wereldoorlog etcetera worden in zulk proza gemixt tot een zeer herkenbaar geheel. Er ontstond in de literaire kritiek een (uiteraard imaginair) prototype (grotendeels gebaseerd op een simplificerende lectuur van *Het Verdriet van België*), waaraan elk nieuw roots-verhaal werd afgemeten.

REALISTISCHE PARADOX: DE LITERAIRE KRITIEK

Maar laten we nu dit genre eens nader bekijken in het licht van de vraagstelling die hier aan de orde is, de verschijningsvormen van het twintigste-eeuwse realisme. De hoofdvraag van dit colloquium is die van de realistische paradox: de vaststelling dat het traditionele realisme (de mimesis) slecht aangeschreven staat en toch als referentiepunt blijft fungeren. Eerst en vooral wil ik opmerken dat deze paradox zeer duidelijk aanwezig is in de *literaire kritiek* op het genealogische proza. In de literair-kritische receptie wordt enerzijds minachtend gedaan over het realistische gehalte van deze boeken en anderzijds nauwelijks belang gehecht aan de zeer verschillende manieren waarop de auteurs met dat materiaal omgaan. De literaire kritiek blijft erg hangen aan het plot, de herkenbare elementen uit de werkelijkheid (nonkels en tantes, kostschool etc.), aan het 'materiaal' dus en slaagt er zelden in de overstap te maken naar de manier waarop met dat materiaal omgesprongen wordt, naar het 'literaire' gehalte, de stijl, de vorm, de vertelwijze. Daar is dus duidelijk die paradox: men vindt het genre minderwaardig omwille van (onder meer) het realistische gehalte, maar men blijft zelf steken op dat niveau in de interpretatie van zulke

² Zie Elke Brems, 'Het protocol van de literaire kritiek. Over de receptie van Vlaamse genealogisch proza.' In: T. Van Deel, Marita Mathijssen en Gerard de Vriend, *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*. Amsterdam: Querido. 2004: 260-270.

³ Dirk de Geest, 'Aantekeningen voor een functie-gerichte genretheorie. Literaire genres als prototypische categorieën.' In: Joris Vlasselaers en Hendrik van Gorp (red.), *Vorm of norm. ALW-cabier nr.8*. Antwerpen: UIA. 1989: 25

boeken. In wat volgt zou ik willen aantonen dat het genealogische proza veel meer is dan een realistische weergave van een voorafgegeven en beleefde werkelijkheid, dat een transparante lectuur onrecht doet aan deze veelzijdige stroming. Eerst geef ik een globaal beeld en dan ga ik kort in op twee casussen.

Realistische paradox: het proza

Om te beginnen wil ik eens kijken naar de manier waarop genealogisch proza zich een documentair karakter aanmeet. Ik beperk me tot enkele elementen die op een bijzondere manier deel uitmaken van het boek. Zo wordt er bijvoorbeeld soms gebruik gemaakt van een stamboom, die buiten de tekst wordt geplaatst, als een soort 'woord vooraf'. Dat is onder meer het geval in de roman *Celestien* van Monika van Paemel die in 2004 verschenen is. Deze stamboom loopt gelijk met de echte stamboom van de familie Van Paemel, maar de naam wordt gefictionaliseerd tot Van Puynbroeckx. Het inlassen van een stamboom geeft een wetenschappelijk cachet aan het boek en legt het verband met een buitentalige werkelijkheid, er is een duidelijke authenticiteitsclaim, al wordt die doorkruist door het spel met de naamgeving.

Een ander element dat zich buiten de eigenlijke tekst bevindt, is de opdracht. Zo draagt Ward Ruyslinck zijn roman *Stille Waters* uit 1987 op 'Aan mijn lieve kleinzoon Matthias' of lezen we in de roman *Oberon* van Clem Schouwenaars uit 1990 de opdracht: 'In memoriam Jos Schouwenaars, mijn vader.' Daardoor verwijst de auteur/de verteller naar een persoon buiten het boek. In genealogisch proza komen opdrachten aan familieleden vaak voor. In het boek hebben die familieleden dan een andere naam, zoals bijvoorbeeld in de roman *Vuile was* van Koenraad Goudeseune uit 1993. Je krijgt er een spel met fictie en werkelijkheid via het naamgebruik: de zoon heeft dezelfde naam in en buiten de tekst (wat wijst op realisme, autobiografie) en de moeder heeft een verschillende naam in de opdracht en in de tekst (wat wijst op fictionalisering).

Een derde buitentekstueel element zijn foto's, zoals bijvoorbeeld in Luuk Gruwez' *Het land van de wangen* uit 1998. Daar staan prachtige foto's in van hemzelf, zijn geliefde, zijn ouders, zijn grootouders etc. Daar is natuurlijk de werkelijkheidsillusie zeer groot. De foto's zijn haast het bewijsmateriaal van de 'waarheid' van de tekst. Vaker wordt in het genealogische proza gewerkt met beschrijvingen van foto's die niet in het boek zijn afgedrukt, zoals bij Greta Seghers in *Ontregeling en misverstand* uit 1983 of Walter van den Broeck in *Aantekeningen van een stambewaarder* uit 1982. Die laatste maakt in zijn tekst ook nog gebruik van allerlei soorten documenten, historische bronnen en brieven, een procédé dat veel voorkomt in genealogisch proza. Jan Emiel Daele maakte in *Je onbekende vader* uit 1977 bijvoorbeeld gebruik van interviews met mensen die zijn vader gekend hebben om een beeld van de man te schetsen, die gestorven is toen zijn zoon 18 jaar was. Hij last allerlei documenten in zijn tekst in. Helemaal fascinerend wordt het wanneer hij achteraan in zijn roman, als laatste woord, een brief afdrukt van zijn moeder, als reactie op de roman. Deze authentieke brief hoort dus wel en niet bij de literaire tekst.

Ook de achterflap kan de link tussen fictie en werkelijkheid nauw aanhalen. Feiten uit het leven van de auteur worden daar in verband gebracht met elementen uit het boek. Zo lezen we bijvoorbeeld op de achterflap van *Timmerwerk* van Joris Note uit 2002 eerst dat het boek over 'een man' gaat, namelijk 'de vader' en dat 'de zoon' de verteller is, maar meteen op die inhoudsschets volgt de zin: 'Joris Note

buigt zich over zijn vader zonder sentimentaliteit maar met vertederling'. De overstap van boek naar auteur is snel gemaakt.

De interesse voor autobiografische aspecten in de receptie van genealogisch proza is erg groot. In recensies en zeker ook in interviews wordt dat aspect sterk uitvergroot. Uiteraard bevestigt dat de idee dat alles 'echt gebeurd' is zoals het wordt verteld. De relevantie van dat idee is de overtuigingskracht die uitgaat van het mimetische gehalte: de authenticiteit schuilt in de overeenstemming van tekst en werkelijkheid. Authenticiteit wordt dan zeer smal gedefinieerd als 'echt gebeurd', 'werkelijk'. Toch wordt die invulling van echtheid doorkruist door het idee dat authenticiteit niet particulier mag zijn. Vandaar dan toch ook weer de terughoudendheid van de literaire kritiek ten opzichte van een realistisch verhaaltje. Er moet 'meer achter zitten'. Het moet zinvol zijn voor een hele groep mensen. Een vaak gehoord commentaar op genealogisch proza is namelijk dat het zo eng is, dat het misschien wel leuk is voor de betrokken familie om hun stamboom en familiegeschiedenis te kennen, maar wat heeft een andere lezer daaraan? Jos Borré schreef in *De Morgen* over de roman *De eeuw van de ekster* van Brigitte Raskin: 'De vraag is welke kwaliteit deze kroniek ook voor buitenstaanders interessant maakt, dat wil zeggen wanneer dit verhaal boven familiechroniek en anekdotiek uitstijgt en ook algemener maatschappelijk of historische relevantie gaat vertonen.'⁴ Een verhaal moet een bepaalde werkelijkheid dus toch op een algemener plan kunnen brengen. De literaire kritiek werkt zoals ook hierboven al aangetoond met een dubbele literaire norm: enerzijds de duidelijke belangstelling voor het 'waargebeurde' verhaal, het enge realisme en anderzijds de eis van het overstijgen van dat enge realisme: de werkelijkheid moet door het verhaal meer betekenis krijgen, verruimd worden.

Hiervoor vermeldde ik reeds de stamboom, de foto's, de opdrachten, de ingelaste documenten, de achterflap, die allemaal verbanden leggen tussen verhaal en werkelijkheid. Zij staven en legitimeren het verhaal. Aan de andere kant zijn die documenten ook allemaal slechts weergaven van een bepaalde werkelijkheid die nu ingeschakeld worden in een andere weergave, als een *mise-en-abyme*. Zo worden zij meegezogen door de fictionalisering, en het totalitaire karakter van de narrativisering. Ze worden ingeschakeld en ingelijfd door de literatuur. De kleinzoon van Ward Ruyslinck wordt in de rol van lezer/toehoorder geduwd, de stamboom van de familie Van Paemel wordt het grondplan van een roman. Om maar te zeggen dat het document niet op een eenduidige manier het documentaire karakter van een roman verhoogt.

Oorsprongsverhaal

Het documentaire karakter van genealogisch proza lijkt het verhaal te wortelen in een specifieke werkelijkheid (authenticiteit!), maar de opname van de documenten in een verhaal maakt ze daar los van. 'We may cherish the feeling that our stories are the product of our unique individuality and that they reflect our personal interests and experience. Of course they do, but the forms we use, the structures by which we create order and meaning – the logical or conceptual operations that organize experience – are inherited. The significance of our stories derives from their relation to the models of signification operative in our society – causality, centrism, linearity,

⁴ Jos Borré, 'Familietrots'. In: *De Morgen*. 18 november 1994.

and teleology – which are our inescapable unconscious heritage.⁵ Zingeving in een verhaal gebeurt volgens vaste patronen, en één van die patronen is in onze samenleving het oorsprongsverhaal, waarvan de genealogische roman een variant is.

Ik citeer nogmaals Christine van Boheemen: ‘That the epigenetic plot presenting the relation of the individual to origin should have been so popular in the novel has to do with the valorization of the idea of origin in our culture. Origin is the key principle, the condition of meaning and signification. Once we know the origin of a person or a phenomenon, we know its meaning and identity. “Origin is the source of the nature in which the being of an entity is present,” Heidegger explains. In Western thought, origin – having and knowing the relation to the transcendent beginning – conveys essence, presence, and authority.’⁶

De inzet is dus hoog: volgens het westerse wereldbeeld ligt in de oorsprong heel onze identiteit verscholen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat steeds weer in verhalen de oorsprong op alle mogelijke manieren gethematiseerd wordt. Voor de immer identiteitszoekende Vlaming is het oorsprongsverhaal een dankbaar uitdrukkingmiddel, zoals ik bij het samenstellen van mijn corpus heb moeten ondervinden. Dat wil geenszins zeggen dat het Vlaamse genealogische proza enkel gebruikt of misbruikt wordt om het bestaan van een individu of een volk te bevestigen, we zien intengendeel in dit soort proza een heel continuüm gaande van bevestiging over twijfel tot ontkenning van die identiteit (denk maar aan Nietzsche) en net dat is wat dit genre zo boeiend maakt.

Twee gevallen: Raskin en Pleysier

Laat ik kort enkele voorbeelden van naderbij bekijken. Een roman waarin het document een centrale plaats inneemt is *De eeuw van de ekster* van Brigitte Raskin uit 1994. Brigitte Raskin schrijft daarin het levensverhaal neer van haar oom Joseph Raskin die missionaris was in China. Het kaft toont al meteen de nauwe relatie met de werkelijkheid aan: er staat een foto op van Joseph Raskin en een fragment uit een brief. Ook in het boek zelf staan veel afbeeldingen: foto’s, landkaarten, prenten, brieven. Nog heel wat andere elementen suggereren dat dit boek geen fictie is, maar een werkelijkheidsgetrouwe weergave van een onderzoek: de auteur bedankt heel wat mensen en archieven die haar geholpen hebben en voegt ook een bibliografie van secundaire literatuur toe. Het boek dient zich als zeer werkelijkheidsgetrouw en authentiek aan.

Twee verhalen worden door elkaar verteld: het levensverhaal van Joseph Raskin en het verhaal van Brigitte Raskin die onderzoek doet en schrijft over haar nonkel. Op de achterflap worden ook de twee foto’s van die twee hoofdpersonages samen opgenomen. In de aanhef van haar boek maakt de auteur zelf al duidelijk dat de band tussen hen beiden verder gaat dan die van de onderzoeksjournalistiek: ‘Mijn ouders gaven hem mij als beschermheilige mee, hemelse versterking voor mijn doopmeter en –peter. Brigitte Suzanne Albertine Joseph zou ik heten, een christelijke, francofone, burgerlijke naam, tevens een programma.’⁷ Het woord ‘programma’ is ambigu: het duidt op een bepaalde doelgerichtheid, een uit te voeren plan. Haar

⁵ Christine van Boheemen, *The Novel as Family Romance. Language, gender, and authority from Fielding to Joyce*. New York: Cornell University Press. 1987: 13.

⁶ idem, p.23

⁷ Brigitte Raskin, *De eeuw van de ekster*. Leuven/Amsterdam: Kritak/Meulenhoff. 1994: 12.

naam, en dan vooral de infiltratie van Joseph daarin, is een programma dat zij in dit boek ten uitvoer wil brengen, wat dus de band tekst- werkelijkheid ambiguïseert: blijkbaar is er niet alleen een werkelijkheid die voorafgaat aan de tekst, maar ook een werkelijkheid die eruit moet volgen: het verhaal moet iets tot stand brengen, namelijk een familie-identiteit.

Er zijn niet enkel Joseph en Brigitte, maar ook alle andere familieleden uit de stamboom. Brigittes vader en moeder zijn neef en nicht uit dezelfde familie die ook al op andere manieren aan inteelt heeft gedaan, zodat zij over zichzelf en haar broers en zussen zegt dat zij de familietrekken in het kwadraat meekregen: het lijkt of de ganse familiegeschiedenis uitmond in Brigitte, de auteur, de verteller, het personage. Zo merk je dat er in de familiegeschiedenis veel aandacht gaat naar het verteltalent van haar voorouders en hun 'eerste prijs voor opstel' die ze steeds kregen, zodat haar schrijverschap als het ware werd voorbereid door haar voorouders. Zo blijkt ook archiveren een familietrek die hier zijn beslag krijgt. Er komt in het verhaal veel nadruk te liggen op wat de Raskins gemeenschappelijk hebben en wat hen dus afzondert (lees: bijzonder maakt tegenover) van de rest van de wereld. Het gaat vaak om details: zo slapen ze allemaal op hun rechterzij en zijn het allemaal spraakwatervallen. Over Joseph schrijft ze: 'Hoe meer hij babbelt, hoe beter ik hem herken als een van ons.' Hier wordt dus uitgegaan van een voorafgegeven 'ons', een soort essentie van Raskin-zijn, dat herkenbaar en identificeerbaar is. Die impliciete normativiteit gaat in het hele boek schuil: een Raskin heeft een welbepaald uiterlijk en zelfs een eigen discours. Raskin schrijft dus haar familie aaneen, zij vormt haar familie al schrijvende. In de toon van het boek zorgt die vermenging van journalistiek en epiek voor stijlbreuken. Dat maakt het boek wel interessant, maar niet zo geslaagd.

Telkens weer op een geheel eigen manier berust elke genealogische roman op die twee pijlers: een sterke betrokkenheid op een bestaande, voorafgegeven werkelijkheid enerzijds en een distantieering van die werkelijkheid door elementen van fictionalisering. Een tweede voorbeeld dat die problematiek op een geheel andere manier aanpakt is het oeuvre van Leo Pleysier.

Leo Pleysier schrijft aan een heel homogeen oeuvre, zowel qua stijl als qua inhoud. Hij schrijft over zijn familie, zijn ouderlijk huis, zijn dorp en vooral zijn taal. En dat doet hij door die taal op de voorgrond te trekken. Pleysier gebruikt een literaire spreektaal: paradoxaal genoeg heeft hij een orale manier van schrijven. Bart Vervaeck heeft in zijn interessante artikel 'De vloekende Vlaming' aangetoond dat de taal door Pleysier gebruikt wordt als een kritisch instrument. Pleysier toont aan dat de streek- en spreektaal is samengesteld uit clichés en gemeenplaatsen die de werkelijkheid verdoezelen in plaats van ze te openbaren. In plaats van daar een alternatieve, literaire taal tegenover te stellen, gaat Pleysier net die clichés uitspelen en expliciteren. Zijn boeken bevatten daarnaast veel witregels, die het zwijgen 'verwoorden', het tekortschieten van de clichés. Dat zwijgen staat voor een nieuwe, maar machteloze authenticiteit. Ik citeer Bart Vervaeck: 'Wat blijft hier nog over van de zoektocht naar de oorspronkelijke kern? De tocht verloopt niet meer langs de abstracte wegen van de beeldende taal, maar langs de concrete en slordige wegen van de streektaal. Op die weg ontmoet Pleysier zijn ouders en voorouders. De tocht naar de oorsprong wordt een tocht door de familiegeschiedenis. En het schrijven wordt

het vastleggen van een filiatie. Niet in de hoop ooit bij een mythisch beginpunt aan te komen, maar in het besef dat het retrograde schrijven vooral het verlies beschrijft.⁸

Leo Pleysier schrijft dus naar de oorsprong toe, maar het is de weg daarnaartoe die telt, niet de illusie van het beginpunt. Op zijn weg, die hij in zijn proza voetje voor voetje aflegt, gaat hij telkens weer de confrontatie aan met zijn familieleden, hij stelt zijn verhouding ten opzichte van hen scherp. Hij herneemt en verschuift zijn beperkt materiaal boek per boek en het is intussen voor zijn lezers duidelijk dat hij daar nooit mee klaar zal zijn.

Bij Pleysier zie je dus ook de twee kanten van de paradox uit de vraagstelling. Er is een sterke illusie van realisme, zoals ook duidelijk blijkt uit de literaire kritiek op zijn werk. Ik citeer een stuk proza uit *Volgend jaar in Berchem* uit 2000. Het boek is een 'zogenaamd' letterlijke weergave van de dialogen op een nieuwjaarsfeest onder volwassen broers en zussen. Er wordt getafeld, gekaart, de kinderen spelen en lezen nieuwjaarsbrieven voor, de volwassenen halen anekdotes op. Het is allemaal dialoog, weergave dus van de spreektaal en allemaal heel herkenbaar. De verteller, 'onze Peter', is geopereerd aan zijn stembanden en mag niet spreken, hij is aanwezig in de witregels, in het zwijgen en registreren. Hij is letterlijk monddood. Het gesprek tussen de broers en zussen gaat voornamelijk over hun vader. Ik geef een lang citaat:

Vader is veel te jong gestorven, zegt ons Greet. Maar hij heeft er ook naar geleefd, zegt ons Annemie.

Hij vergat mij geregeld maar ik vergeet hem nooit, zegt ons Hilde.

We blijven ons hem herinneren en we blijven hem gedenken, zegt ons Greet.

Hij was een lastige vader, zegt ons Hilde. Hij was een intense vader, zegt onze Robert.

Een astrante vader, zegt ons Hilde. Een trotse vader, zegt ons Greet.

Een duistere vader, zegt ons Annemie. Een avontuurlijke vader, zegt onze Robert.

Een gevaarlijke vader, zegt ons Annemie. Een buitensporige vader, zegt onze Robert.

Een wilde vader, zegt ons Annemie. Een onstuimige vader, zegt onze Robert.

Een vergeetachtige vader, zegt ons Hilde. Een nonchalante vader; zegt ons Greet.

Een rusteloze vader, zegt ons Hilde. Een levenslustige vader, zegt onze Robert.

Een opvliegende vader, zegt ons Annemie. Een heftige vader, zegt ons Greet.

Een ongelikte vader, zegt ons Hilde. Een eigenzinnige vader, zegt ons Greet. Een buitengewone vader, zegt onze Robert.

Onze vader, zegt ons Greet.⁹

De taal wordt gerokken en getest om eenieders werkelijkheid weer te geven, maar de werkelijkheid zelf blijft de grote afwezige. De vader was ongenaakbaar en het taalspel in dit fragment geeft dat onbenaderbare goed weer. Hoewel op het eerste zicht banale dialogen en anekdotes de kern van dit boek uitmaken, zien we hier aan het sputteren van de taal dat een realistische weergave niet werkt: de taal verleent geen toegang tot de vader. De adjectieven lijken meer aan elkaar te refereren dan aan

⁸ Bart Vervaeck, 'De vloekende Vlaming. Over de kritische functie van het dialect'. In: *Maatstaf*. 1993, 41 (10-11-12): 160.

⁹ Leo Pleysier, *Volgend jaar in Berchem*. Amsterdam: De Bezige Bij. 2000: 87.

de werkelijkheid, de vader verdwijnt achter een woordenbrij. Net door de minutieuze - letterlijke - weergave ontstaat er een kritisch, uitvergroot, karikaturaal effect: de taal wordt net minder transparant, trekt meer de aandacht dan gewoonlijk, is een hoofdrolspeler in het verhaal.

De titel *Volgend jaar in Berchem* suggereert dat het volgend jaar, wanneer het nieuwjaarsfeest in Berchem wordt gevierd bij 'ons Annemie' net hetzelfde zal zijn.

Hoewel over dit boek en het ganse oeuvre van Pleysier nog veel meer te vertellen valt in verband met de realistische paradox, moet ik het hierbij laten. Ik hoop toch te hebben aangetoond dat Raskin en Pleysier op een totaal andere manier hun verhalen laten deelnemen aan een realistisch contract en het contract tezelfdertijd niet naleven.

BESLUIT

Het genre van het genealogische proza is te lezen als een collectieve, maar heterogene oriëntatiepoging ten opzichte van de werkelijkheid, waarbij de identiteit wordt gezocht in de omgang met de oorsprong.

Het documentaire karakter van de romans uit mijn corpus moet gezien worden als behoudsgezind en gericht op het verleden: men wil een bestaande werkelijkheid nauwgezet en realistisch weergeven: het verhaal als bewaarplaats, als monument. Dat statische gegeven wordt echter tegengewerkt door het vertellen, dat noodzakelijk dynamisch en toekomstgericht is, dat de werkelijkheid een nieuwe vorm geeft en een nieuw bestaansrecht. Bij iemand als Brigitte Raskin leidt dat tot een nieuwe poging tot verstarren en is het verhaal een programma, bij iemand als Pleysier leidt dat tot een bevraging van dogma's en normen en is het verhaal een kritiek. In beide gevallen krijgt het realisme klappen.

Elke BREMS
Katholieke Universiteit Leuven

REVISOR-LITERATUUR : VERBEELDING OM DE WERKELIJKHEID TE DOORGRONDEN

DE AFFAIRE MYSTIEK LICHAAM

In 1986 verscheen Frans Kellendonks *Mystiek lichaam* in de boekenwinkels. Kellendonks roman zorgde meteen voor heel wat opschudding in de literaire kringen, oproer die af te leiden valt uit de titels die sommige recensenten aan hun besprekingen gaven. Zo draagt het stuk van Ed van Eeden in het *Utrechts Nieuwsblad* van 30 mei 1986 als titel: *Zware religieuze symboliek bedekt met anti-semitisme. 'Mystiek lichaam', van belang maar irritant.* Bij Max Arian, in *De groene Amsterdammer* van 5 augustus 1993 luidt het: *Frans Kellendonk. Antisemitisme. Een Witte Food.* En Jaap Goedegebuure geeft zijn recensie in *De Haagse Post* van 7 juni 1986 als titel mee: *Een ongelovige gelovige. Waartegen is de banvloek van de spraakmakende gemeente nu precies gericht? De zaak Kellendonk.* Aad Nuis ging het felst tekeer. Zijn recensie, in *De Volkskrant* van 16 mei 1986, draagt als titel: *Onmiskkenbaar antisemitisme in sluiers van ironie.* De merkwaardigste houding vinden we bij Carel Peeters. In amper twee weken tijd wordt Kellendonks roman in *Vrij Nederland* tweemaal besproken. Op 17 mei begint Peeters met een nogal neutrale titel: *Wrang hooglied op de wieg van de geschiedenis.* Veertien dagen later is dat opeens *Brijante achterlijkheid* geworden. Vermoedelijk was hij ondertussen van opinie veranderd.

De hierboven vermelde critici, de attitudeverandering van Carel Peeters inbegrepen, beschuldigden Kellendonk ervan zich iets te sterk over Joden en homo's te hebben uitgelaten. Daarenboven werd hem verweten dat hij ultrakatholieke standpunten gekoppeld had aan een verheerlijking van de vrouw. Daaruit is een welles nietes heisa ontstaan tussen de voor- en tegenstanders van wat ondertussen het Revisor-proza genoemd werd, met voor de enen het argument van het idealisme en de verbeelding aan de macht, terwijl de anderen met het argument van het realisme zwaaiden. Volgens Gerard Raat, die het vernietigende artikel van Aad Nuis had besproken, lag het knelpunt in de oppositie tussen twee elkaar tegenstribbelende literatuuropvattingen: "Wat Nuis parten speelde, is de onwil of het onvermogen zich te verplaatsen in een andere dan de eigen literatuuropvatting."¹ Maar deze op het eerste gezicht simpele uitleg volstaat spijtig genoeg niet voor het volle begrip van de kwestie *Mystiek lichaam*.

¹ Raat, Gerard. "Verhaal en betoog. De affaire Mystiek lichaam." *De Revisor* 1 & 2 (1991) : 49.

ONTSTAANSGESCHIEDENIS VAN *DE REVISOR*

Het eerste nummer van *De Revisor* verscheen in 1974. Vandaag de dag is *De Revisor* nog steeds een tweemaandelijks literair tijdschrift met aandacht voor Nederland en Vlaanderen. *De Revisor* is merendeels onder de invloed van Dirk Ayelt Kooiman ontstaan uit de as van het tijdschrift *Soma*. Dit tijdschrift, dat in 1972 na een driejarig bestaan uit het zichtveld verdween, herbergde zowel realistische auteurs, zoals Heeresma, als minder realistische tegenhangers, zoals bijvoorbeeld Cees Nooteboom.² Het doel van het tijdschrift was correctie aanbrengen op het gangbare (begrijp: ‘realistische’) Nederlandse proza, door de nadruk te leggen op vorm, verbeelding en reflectie.³

Volgens Frans Ruiter en Wilbert Smulders is *De Revisor* ontstaan uit weerzin tegen het anti-esthetische en het anti-intellectuele van de literaire popart⁴, stroming die zij omschrijven als een intuïtieve vorm van postmodernisme (“...”) dat heeft aangezet tot het schrijven van de meest uiteenlopende literaire of semi-literaire werken⁵. Die bewuste werken zijn dan op een gewilde manier gewoon, zonder aandacht voor de vorm, spontaan en bovendien, in de meeste gevallen, nauwelijks te onderscheiden van journalistiek of amusementslectuur. Een voorloper van de popartroman in Nederland is Jan Cremer, met *Ik, Jan Cremer* (1964). Daarna kwamen de Zeventigers aan de beurt, en hun “Manifest” voor de algemene leesbaarheid.⁶

Met *De Revisor* ontstond volgens Ton Anbeek⁷ in Nederland een tendens die, in de jaren tachtig van de twintigste eeuw, samenviel met een neiging om van realisme naar verbeelding over te gaan. Een dergelijk fenomeen is niet uitsluitend op de Revisor-auteurs van toepassing. Ton Anbeek citeert in zijn werk ook namen als Brakman, Nooteboom of Mulisch, met *Hoogste tijd* (1986). Het tijdschrift had richtlijn noch programma, maar wilde daden plegen door met de verbeelding als enig instrument vorm te geven aan een onbeschrijfbaar wereld. De Revisor-auteur nam daarvoor als gids het oeuvre van de grote modernisten (Musil, Joyce, Kafka) en hun directe erfgenamen (Nabokov, Borges, Gombrowicz, Beckett, Stevens).

Geen stroming

Mag *De Revisor* ook een stroming genoemd worden? Blijkbaar heerst er veel onenigheid tussen literatuurcritici en recensenten enerzijds, die over een stroming of beweging spreken, en de Revisor-auteurs zelf die ieder aan hun eigen onafhankelijkheid blijven vasthouden. Frans Kellendonk bevestigt in de *Haagse post* van 10 september 1977 alvast dat voor zijn part *De Revisor* geen beweging is, aangezien er geen sprake kan zijn van “levensbeschouwelijke” of “wereldbeschouwelijke” overeenstemming tussen de auteurs.⁸ Ook is er binnen *De Revisor* nooit sprake geweest van manifesten,

² Anbeek, Ton. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, Amsterdam : De Arbeiderspers, 1990. 237.

³ Zwier, Gerrit-Jan. “De oude en de nieuwe waterval. Over het Revisor-proza en de Revisor-kritiek.” *Bzzlletin* 204 (1993) : 5.

⁴ Ruiter, Frans & Wilbert Smulders. *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1996. 332.

⁵ *ibid.* 306.

⁶ *ibid.* 314.

⁷ Anbeek, Ton, op. cit. 236.

⁸ Frans Kellendonk geciteerd in: Frans C. De Rover. “Van de werkelijkheid naar de verbeelding.” *Bzzlletin* 100 (1982) : 12.

programmatische essayistiek of zelfs van een hechte kring.⁹ Toch is De Rover van oordeel dat er met het Revisorfenomeen iets als een beweging vorm aanneemt. “Wat begon met de wat provocerende (...) uitspraken heeft zich verbreed tot een stroom waarin ook oudere (en andere) auteurs kunnen worden opgenomen”.¹⁰ En hij geeft als voorbeelden van “andere” auteurs: Willem Brakman, Gerrit Krol en F.C. Terborgh. Ook Dirk Ayelt Kooiman, Revisor-auteur, is het met collega Kellendonk eens. In een gesprek met Kees 't Hart en Anthony Mertens oppert hij dat hoewel de bloeiperiode van *De Revisor* volgens hem overeenstemt met de “mythe van het Revisor-proza”¹¹, er volgens hem geen sprake kan zijn van een stroming of een groep. Want nooit is er een ontmoeting of inhoudelijke discussie tussen de auteurs geweest. Tussen de talrijke inhoudelijke verschillen ziet hij slechts één overeenkomst: “Misschien kun je zeggen dat schrijvers van ‘Revisor-proza’ een abstractie zochten in de vorm, eerder dan in de taal, zoals Raster-auteurs doen. Maar ‘vorm’ is natuurlijk een redelijk rekbaar begrip.”¹² Maar er zijn ook verschillen met de derde literaire tendens die toen naast de Revisor-literatuur en de realistische tendens de volle aandacht kreeg: Raster-literatuur. Daar waar Revisor-literatuur herkenbaar en traditioneel blijft, benadrukt Raster via allerlei procédés, zoals bijvoorbeeld montage, de vervreemding. Ook was Raster veeleer geëngageerd. Carel Peeters, die eerst optrad als de beschermheer van de Revisor-groep, bleef van mening dat deze auteurs als een stroming opgevat moesten worden omdat zij de werkelijkheid niet als een vanzelfsprekend gegeven beschouwen.¹³ Samenvattend kan dus aangenomen worden dat Revisorproza bestaat voor de literatuurkritiek, maar niet voor de schrijvers ervan.¹⁴

Literatuuropvatting?

Kan er ondanks de bovengenoemde onenigheid sprake zijn van een literatuuropvatting binnen het Revisor-proza? Door de aanhoudende aanvallen vanuit de realistische hoek werden voor de Revisor-auteurs allerhande stellingnamen onvermijdelijk. Zo formuleerde Frans Kellendonk tijdens een dispuut met realist Maarten 't Hart wat naderhand de kern van hun literatuuropvatting, als ik het zo mag noemen, ging worden: “Heel beknopt zou je kunnen zeggen dat voor jou (Maarten 't Hart, MS) literatuur op de eerste plaats zelfexpressie is, terwijl voor schrijvers in de traditie van Joyce, Nabokov, waaronder wellicht de Revisorauteurs, literatuur een vorm van onderzoek is door middel van de verbeelding”.¹⁵ Even daarvoor had hij reeds beweerd: “(...) wij stellen, als we een verhaal vertellen, de vorm van dat verhaal, de vorm van die mededeling ter discussie, zodat de lezer weet wat hij leest en dus kritisch kan blijven”.¹⁶ Deze auteurs waren op de hoogte van de literaire traditie die hen voorafging. Door Jan Brokken werden zij immers met het etiket “academisten” bestempeld, aangezien allen een universitaire opleiding in de letteren achter de rug hadden.¹⁷ Zij waren zich zodanig bewust van hun positie in

⁹ Schouten, Rob. “Driestromenland. Etiketten en groepen”, in: Van Deel, Tom, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans, (red.). *Het literaire klimaat 1970-1985*. Amsterdam : De Bezige Bij, 1986. 18.

¹⁰ De Rover, Frans C. op. cit. 12.

¹¹ 't Hart, Kees en Anthony Mertens, “In gesprek met Dirk Ayelt Kooiman.” *De Revisor*5/6 (1998): 23.

¹² idem

¹³ Peeters, Carel. *Houdbare illusies*. Amsterdam : De Harmonie, 1984. 8.

¹⁴ Schouten, Rob. op. cit. 20.

¹⁵ “Frans Kellendonk in dispuut met Maarten 't Hart.” *De Revisor*5/6 (1998) : 5.

¹⁶ *ibid.*2.

¹⁷ De Rover, Frans C. “Van de werkelijkheid naar de verbeelding.” *Bzzzlettin* 100 (1982) : 10.

deze traditie dat literatuur bedrijven voor hen een ambacht werd, een zorgvuldige constructie die zich aan de tegenpool situeert van het gewone en het gemakkelijke dat men bij de realisten vindt.¹⁸ Daarin gaat de volle aandacht naar de manier waarop het verhaal in elkaar steekt en naar de vorm van dat verhaal.¹⁹ Het Revisor-proza zal naderhand steeds sterker zichzelf als onderwerp nemen. Het zal zijn mogelijkheden en begrenzingen verkennen en op deze manier zijn kunstmatigheid uitdrukkelijk voor de lezer ontsluiten, terwijl het realisme die kunstmatigheid nu net tracht te verbergen.²⁰

Maar centraal staan vooral het primaat van de verbeelding en een onwrikbare kentheoretische twijfel.²¹ De verbeelding wordt beschouwd als hét instrument om de realiteit, die slechts uit een labyrint, een chaos aan verhalen bestaat, te ordenen. Een simpelweg beschrijfbaar werkelijkheid bestaat immers niet.²² Je ontmoet dan ook in het Revisor-proza een heleboel personages die hun dagen doorbrengen met ordenen, opruimen, reconstrueren en samenstellen; volgens Ton Anbeek en Jaap Goedegebuure een metafoer van de scheppende verbeelding.²³ Carel Peeters omschrijft de verbeelding bij de Revisor-groep als een “(..) list waarmee een labyrintische of ondoorzichtige werkelijkheid doorzien en in bedwang gehouden wordt, en tegelijkertijd zegt zij iets over die werkelijkheid”.²⁴ Daarom gebruikt Peeters de term “list van de literatuur”, die zich in het werk van deze auteurs uitdrukt in de vorm van “verhalen in verhalen, metaforen, geleidelijke onthulling van de essentie, labyrintische structuren, associaties en dubbele bodems, wisseling van tijden of nog het veranderen van perspectief”.²⁵

In zijn lezing *Idolen*²⁶, die hij kort voor het verschijnen van *Mystiek Lichaam* heeft gehouden, is Frans Kellendonk nader ingegaan op zijn bezwaren tegen realistische literatuur. Uitgangspunt bij hem is het tweede gebod: “Gij zult u geen godenbeeld maken, noch enig beeld van wat in de hemel is daarboven, op de aarde beneden, of in het water onder aarde” (Ex. 20:4). De stelling van waaruit Frans Kellendonk vertrekt heeft een religieuze inslag, maar voor wie al enige ervaring heeft met deze auteur zal dit alles behalve verbazingwekkend in de oren klinken. Kellendonk doet hier geenszins aan kwezelarij. Onmiddellijk stelt hij de lezer gerust door eraan toe te voegen: “(..) de gave des geloofs is mij nooit geworden, en ik kan hier niet anders dan voor alle gezindten spreken.”²⁷ De waarschuwing uit het tweede gebod richt zich volgens Kellendonk tot de kunstenaar en legt deze uit hoe hij met het onbekende moet omgaan. Voor onze auteur is dat onbekende niet God, maar wel de werkelijkheid; een onderwerp dat perfect in de problematiek van *De Revisor* past. Het vraagteken rond de werkelijkheidservaring hangt Kellendonk om de hals van de realisten met de volgende bewering: als de realiteit en de beschrijving ervan zo nauwkeurig in elkaar passen, als de taal de werkelijkheid zo scrupuleus dekt, waarom is iedere vorm van communicatie dan niet overbodig geworden? “Het is een leeg woord voor mij”²⁸, is zijn mening over de werkelijkheid. De werkelijkheid is een ondoordringbaar mysterie

¹⁸ *ibid.* 11

¹⁹ Anbeek, Ton. op. cit. 238.

²⁰ Heumakers, Arnold en Willem Kuipers. “Goden en mindere goden.” *Maatstaf* 8/9 (1991) : 5.

²¹ Boon, Tijn. “Heulen met de vijand. Frans Kellendonk en het realisme.” *De Revisor* 2 (1995) : 58.

²² Anbeek, Ton en Jaap Goedegebuure. *Het literaire leven in de twintigste eeuw*. Leiden: Martinus Nijhoff, 1988. 88.

²³ *ibid.* 89.

²⁴ Peeters, Carel. op. cit., 14.

²⁵ *ibid.* 8.

²⁶ In : Kellendonk, Frans. *Het complete werk*. Amsterdam: Meulenhoff, 1992. 847-860.

²⁷ *ibid.* p. 849.

²⁸ *ibid.* p. 850

“(...) want wat we delen is een menselijke doorsnee of plak van de werkelijkheid, een smal reepje van een groot en pikkedonker bos zoals dat, vol valse schaduwen en spookachtig verkleurd oplicht in het schijnsel van een zaklantaarn.”²⁹ Ondertussen, voegt Kellendonk toe, werden de natuurwetenschappen, die hand in hand met de realistische roman tot stand gekomen zijn, als een illusie ontmaskerd. Nu blijkt dat de zekerheden waarvoor zij stonden slechts een schamele weergave van fragiele interpretaties zijn. De grenzen tussen de exacte wetenschappen en de godsdienst, de metafysica en de kunst worden er alleen maar nauwer door.³⁰ Om de realisten onder vuur te nemen beschuldigt Kellendonk hen van “idolatrie”, wat hij omschrijft als “(...) onwil om op de uitdaging van het mysterie in te gaan.”³¹ Hij verwijt hen hun praktijken waarmee zij de ondoordringbare werkelijkheid met een vals, onvolledig en kleinerend beeld opzadelen. Zinspelend op de betekenis van het Griekse woord “eidolon”, dat “vormpjes” betekent, vergelijkt hij de realisten met zandtaartenbakers die de werkelijkheid hun bewuste vormpjes opdringen.

Het realisme onthult volgens Kellendonk een verstarrende werking, “(...) een proces van organisch naar mechanisch, van leven naar dood.”³² Met andere woorden: een weigering de vergankelijkheid van het leven te aanvaarden door een poging te ondernemen om de inhoud van het leven tot immobilisme om te vriezen. Waar ligt nu de oplossing voor de kunstenaar die toch graag iets zou willen afbeelden? De uitweg staat volgens onze auteur bij de Heilige Johannes Damascenus uitgestippeld, volgens wie de christenen niet onder het tweede gebod vallen voor zover God via Christus zich in een menselijke gedaante vertoond heeft. God mag dus uitsluitend als mens uitgebeeld worden, en nooit als goddelijke instantie. Die beperking tot de menselijke voorstelling van het onbekende past Kellendonk toe in zijn redenering over het mysterie van de werkelijkheid. De menselijke tussenkomst moet in de kunst merkbaar blijven. “Alleen kunst die eerlijk uitkomt voor haar kunstmatigheid, is veroorloofd”, zegt hij.³³ In kunstuitingen treedt dit op in de vorm van wat Kellendonk “ironie” noemt: “oprecht veinzen”. “We doen alsof we weten waar we het over hebben, en we vergeten geen moment dat we maar doen alsof.”³⁴ Kunst mag zich niet als een afbeelding van de werkelijkheid voordoen. Kunst mag niet met het leven samenvloeien, of ze zal in een doodgevroren meer uitmonden. “Bij elke kunstervaring moet het transparante venster waar je voor zit af en toe beslagen raken met rijm, en moet het glas zichtbaar worden door de spookachtige ijsvarens die erop groeien.”³⁵

Zo komen we stilaan bij een laatste kenmerk van het Revisor-proza. Het anekdotiekloze proza van de groep rond *De Revisor* had in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw wel gezorgd voor een nieuwe inbreng van intelligentie en eruditie in de Nederlandse literatuur³⁶, maar was, hoe kon het anders, verre van geëngageerd. Hun ambachtelijke literatuur was niet bestemd als middel om iets in de maatschappij te veranderen. “Je moet niet schrijven vanuit een ideologie (...), verklaart Frans Kellendonk in *Vrij Nederland* op 21 mei 1977, “(...) een ideologie is een opzettelijke vereenvoudiging van de werkelijkheid, die je hanteert om aan die werkelijkheid wat te veranderen (...)”. Ideologieën leiden tot afgoderij.

²⁹ id.

³⁰ ibid. p. 851.

³¹ ibid. p. 852.

³² ibid. p. 855.

³³ ibid. p. 859.

³⁴ id.

³⁵ ibid. p. 860.

³⁶ Musschoot, Anne Marie. “Jong Nederlandstalig proza 1980-1990.” *Ons Erfdeel* 4 (1993) : 515.

Ieder zijn specificiteit

Hoewel wij net de grote lijnen van de literatuuropvatting van de Revisor-auteurs uitgestippeld hebben, mag ieders specificiteit niet onderschat worden. En dit algemene principe geldt nog meer in het geval dat wij hier onder de loep nemen. Geen enkel programma of manifest kan ons immers tot steunpunt dienen.

Bij Doeschka Meijzing, bijvoorbeeld, blijft een aanzienlijk evenwicht bestaan tussen herkenbare realiteit enerzijds en verbeelding anderzijds, hoewel de lezer soms inzicht moet krijgen in het schrijfproces en de structuur van het werk.³⁷ De positie van Kooiman daarentegen is veel extremer. Een of andere thematiek blijft bij hem uitgesloten. “Het verhaal wordt corrupt op het moment dat er sprake is van inhoud. Het volmaakte verhaal is het lege verhaal. Dat zou de consequentie zijn. Het meestzeggende, althans formeel meestzeggende verhaal heeft de vorm van een formule, maar drukt intussen niets uit. Dat is de paradox. Het meestzeggende verhaal is het nietszeggende verhaal”.³⁸ Kooiman komt dicht bij Kellendonk te staan wat betreft het ter discussie stellen van het verhaal aan de hand van de vorm ervan. Nooit mag de lezer de indruk krijgen dat wat hij aan het lezen is overeenstemt met een trouwe afspiegeling van de werkelijkheid. De vorm van het verhaal moet tijdens het lezen ter discussie gesteld worden, zodat de lezer kritisch kan blijven.³⁹ Wat Matsier betreft, hij schrijft eerder vanuit het standpunt dat om het even welke gebeurtenis telkens opnieuw vanuit een ander perspectief meegedeeld kan worden.⁴⁰ De wereld is volgens hem slechts de voorstelling die men ervan maakt, een projectie van ons bewustzijn.⁴¹

Allerhande critici

Om beter de teloorgang van het Revisor-proza te kunnen begrijpen is het interessant de standpunten van enkele critici onder de loep te nemen, en dan vooral het kamp van de tegenstanders, van wie de bezwaren soms als heel pertinent voorkwamen.

Jan Brokken was de eerste criticus die het tegen de auteursgroep rond *De Revisor* opnam. In *De Haagse Post* van 10 september 1977 doopte hij hen tot “academisten” om. Daarmee verwees hij niet uitsluitend naar het feit dat allen een academische opleiding achter de rug hadden⁴², maar ook vooral dat deze auteurs hun verhaaltheorie toepasten en hun verhalen in elkaar knutselden zoals zij dat op de universiteit hadden geleerd.⁴³ Ook belangrijk was de kritiek die Maarten ’t Hart uitoefende als beste vertegenwoordiger van de realistische tendens. ’t Hart verweet hen hun “koele computer-proza”, hun afstandelijke benadering van de literatuur, alsook hun onverschilligheid tegenover het werkelijke leven.⁴⁴ Dankzij dergelijke critici werden de Revisor-auteurs ertoe geleid allerhande stellingen in te nemen. Ook wat uit de pen van criticus Aad Nuis vloeide was voor de aanhangers van Revisorproza niet

³⁷ De Rover, Frans C. op. cit. 10.

³⁸ Wim Kooiman geciteerd in : De Rover, Frans C. *ibid.* 10.

³⁹ Anbeek, Ton. op cit. 237.

⁴⁰ Calis, Piet. *Onze literatuur vanaf 1916*. Amsterdam : Meulenhoff Educatief, 1986. 140.

⁴¹ Anbeek, Ton en Jaap Goedegebuure. op. cit. 88

⁴² De Rover, Frans C. op. cit. 10.

⁴³ Musschoot, Anne Marie. op. cit. 514.

⁴⁴ Schouten, Rob. op. cit. 21-22.

mild. Hij verweet hun “campusliteratuur” een overmaat aan literaire pretentie en de talrijke betekenislagen en structuren van hun knutselproza zorgden er volgens Nuis voor dat het geheel stilaan onleesbaar werd.⁴⁵

De meest merkwaardige positie werd door Carel Peeters ingenomen. Eerst trad hij op als de beschermheer van de Revisorauteurs door onder andere het “academisme” waarmee Jan Brokken hen had opgezadeld te vervangen door de term “idealisme”⁴⁶. Peeters had zijn keuze op die term laten vallen omdat voor die auteurs “het idee waarmee zij de werkelijkheid tegemoet gaan belangrijker is dan de werkelijkheid zelf”.⁴⁷ Aan hen heeft hij zelfs twee bundels besteed: *Het hart in het hoofd* (1976) en *Houdbare illusies* (1984). Toch zal Carel Peeters mettertijd steeds meer bezwaar opperen tegen de bewuste afkeer van de grote culturele thema’s bij de Revisor-auteurs, die blijven vastklampen aan de problematiek van de werkelijkheid als product van de verbeelding. Carel Peeters verweet hen ook hun gebrek aan visie. Zij toonden geen interesse genoeg voor wat rondom hen aan het gebeuren was, zo stelde hij.⁴⁸ Er was teveel “spel”, en te weinig “ernst”.⁴⁹ In dat verband heeft ook Gerrit-Jan Zwier gelijk als hij over het Revisor-proza beweert dat men niet eeuwig kan doorgaan met literaire spelletjes en dat literatuur geen eiland is. Op een dag moet men toch ook het vasteland kunnen bereiken.⁵⁰

Steriliteit en cultuurkritiek

Dat sommige Revisor-auteurs aan hun standpunten vasthielden maar desondanks niet doof bleven voor de kritiek laat de fictie van A. F. Th. Van der Heijden, Oek de Jong en Frans Kellendonk misschien doorschemeren. Hun levensvreemde personages zwerven rond in hun talige eilandjes maar ondernemen pogingen om hun leven met de anderen te gaan delen. Die pogingen mislukken spijtig genoeg telkens opnieuw. In *Letter en geest* (1982), Kellendonks derde roman, mijmert de hoofdpersoon: “(...) er is geen groter eenzaamheid dan die van de taal”⁵¹. Door het aanvaarden van een job in een bibliotheek wil hij namelijk aan zijn “openbare leven”⁵² beginnen. Sommigen, zoals Nicolaas Matsier, zijn, misschien door gebrek aan visie (in Carel Peeters’ betekenis) en wereldbeeld, voor een lange periode stilgevallen.⁵³ Anderen zijn de harde buitenwereld gaan trotseren. Dit was namelijk het geval voor Oek de Jong, met *Cirkel in het gras* (1985), en Frans Kellendonk met *Mystiek lichaam* (1986). In deze oproerige roman durfde Kellendonk zich voluit te meten met de grote morele en culturele kwesties van zijn tijd. Wellicht significant is dat de roman verscheen nadat hij de redactie van *De Revisor* verlaten had. De drang om naar buiten te treden was Kellendonk en diegenen die hem gevolgd zijn te sterk geworden. De reikwijdte van de woorden die zij voortaan gebruikten, de doeltreffendheid van hun beelden hebben de maatschappij niet koud gelaten. “Angst, verdriet, pijn, liefde, dood en verlossing,

⁴⁵ Zwier, Gerrit-Jan. Op. Cit. 7.

⁴⁶ Zwier, Gerrit-Jan. Op. Cit. 9.

⁴⁷ Melissen, Sipko. “9 mei 1986. Frans Kellendonks roman ‘Mystiek lichaam’ verschijnt. De literaturopvatting van de Revisor-auteurs.” in: Schenkeveld-Van der Dussen, M., A. (hoofdred.), *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen : Martinus Nijhoff Uitgevers, 1993. 854.

⁴⁸ Heijne, Bas. “Een onbeschreven blad.” *De Revisor* 5/6 (1998) : 15.

⁴⁹ Van Kessel, Anja. “Samenhang en tegenspraak bij Carel Peeters. Het snijpunt van de rechtlijnigheid.” *Literatuur* 4 (1992) : 221.

⁵⁰ Zwier, Gerrit-Jan, op. cit. 17.

⁵¹ Kellendonk, Frans, op. cit. 230

⁵² ibid. p. 104.

⁵³ Zwier, Gerrit-Jan, op. cit. 17.

morele dilemma's en een verlangen naar transcendentie, die woorden en begrippen doken als vanzelf weer op omdat ze weer geleefd werden. De generatie schrijvers die waren opgegroeid met het idee dat ze niets hadden meegemaakt, bleken niet langer in hun eigen hoofd te kunnen leven. Ze waren wel degelijk van vlees en bloed. Dat was goed voor deze schrijvers. Het was slecht voor *De Revisor*, want het blad was zijn generatie kwijt.⁵⁴

In *Mystiek lichaam* ging het nog steeds om een onderzoek van de werkelijkheid door middel van de verbeelding, maar ditmaal ging de auteur niet meer tewerk met zijn neus gedrukt op een vel papier, maar wel met een open venster naar buiten starend. Wie de laatste roman van Kellendonk vanuit de adequate invalshoek leest beseft al gauw dat hij geen realistische roman in handen heeft. De roman vertoont immers nog talrijke kenmerken van het Revisor-proza, en een aandachtige lectuur van de openingspagina volstaat daarenboven om in te zien hoe bewust magistraal gekunsteld Kellendonk aan zijn ambacht heeft voldaan. Alleen, de werkelijkheid en vooral de grote culturele dilemma's waaraan Carel Peeters zo gehecht was werden in dienst van de fictie opengereten daar waar het pijn deed; "(...) de waarheid van de fictie was groot genoeg om een 'echte' schok te veroorzaken."⁵⁵

Matthieu SERGIER
Universit  catholique de Louvain

⁵⁴ Heijne, Bas. op. cit. 17.

⁵⁵ Heumakers, Arnold en Willem Kuipers. op. cit. 10.

HET MAGISCH REALISME IN ENKELE RECENTE AFRIKAANSE ROMANS

I NLEIDENDE OPMERKINGEN: HET REALISME ALS ORDENINGSPRINCIPE IN DE AFRIKAANSE LITERAIRE HISTORIOGRAFIE

Het was gebruikelijk om in de Afrikaanse historiografie termen zoals “de romantiek” en “het realisme” te gebruiken als indelingsprincipes, vooral ten aanzien van het proza (Zie: Dekker, 1961 die “realisme” plaatst tegenover “mensbeelding”, Antonissen, 1956 en Kannemeyer, 1978). Ze figureren vooral sterk in Beukes en Lategan (1961) waar zij de “realistiese lyn in ons prosa” onderscheiden naast de “romantiese styllyn”. Deze begrippen worden heel vaak wat summier aan de orde gesteld, zonder een diepgaande omschrijving. Uit Antonissen (1956: 150) kan worden afgeleid dat het realisme een uitbeelding is van “’n meer-as-uiterlik-geobserveerde, psigologies-deurgronde werklikheid”. Dekker (1961: 137) noemt de realist iemand die de werkelijkheid uitbeeldt door een nauwkeurige weergave “van dit wat hy so aandagtig betrag het ... maar dit sal tog altyd deurstraal wees van die diepere sin.”

Lategan (in Beukes en Lategan, 1961: 197) typeert het realisme als een weergave van “mense van vlees en bloed”, maar er wordt ook doorgedrongen tot de algemeen-menselijke – die diepere, ewige waarhede van die lewe wat selfs in die mees agterlike mens te vinde is”. Bovendien gaat het gepaard met humor “wat ’n grondvereiste is vir die diepere realistiese kuns.” Lategan (:197) beweert wel dat het realisme geen levensgetrouwe weergave van de werkelijkheid is, maar een illusie, een “herscheping” door middel van de verbeeldingskracht. Kannemeyer (1978: 181) spreekt van werken met een sterk humoristisch element “iets waardeur die realisme genuanseer en getemper word.” Hieruit kan worden afgeleid dat hij “humor”, anders als bijvoorbeeld Lategan niet beschouwt als “wezensbestanddeel” van het realisme. Uit verdere opmerkingen betreffende het werk van Jochem van Bruggen dat “idyllisch” zou zijn, waarin de “komiese of die humoristiese sentraal is” en verder “dat die realisme sowel deur die gemoedelikheid as deur die moralisasie versag word en dat daar op dié wyse ’n tweeslagtigheid ontstaan”, blijkt duidelijk dat Kannemeyer (1978: 195) het realisme typeert als een “objektiewe weergawe” van de werkelijkheid en dan blijkbaar vooral hetgene dat niet (uitsluitend) komisch of humoristisch is. Elders (1978: 189) maakt Kannemeyer gewag van de “afgronde van menswees” die voor lezers moeten opengaan.

DE REALISTISCHE REPRESENTATIE EN IDEOLOGIE

In een recent verschenen Afrikaanse literatuurgeschiedenis (Van Coller, 1998: 38) wordt het Afrikaanse proza van tussen 1930 en 1960 “klein-realisme” genoemd door Henriette Roos “nie omdat byna altyd slegs ’n baie beperkte streek of besondere situasie binne die Suid-Afrikaanse werklikheid weergegee is nie, maar veral omdat in die meeste gevalle slegs die konvensionele perspektiewe van Afrikaner-nasionalisme verwoord word.” “Groot realisme” daartegenover veronderstelt dan waarskynlik een minder eng ideologies raamwerk van waaruit de werklikheid gerepresenteerd kan worden; dat representatie echter ooit vrij van ideologie zou kunnen geschieden is in het licht van het langdurig dispuut rondom historiografiese representatie (Zie: Hayden White, 1973, 1978, 1987; Carr e.a., 1982, Carr, 1991; Ankersmit, 1986, 1990 en Ankersmit e.a., 1990) een illusie.

Moderne representatie als ondermijning van het realisme

In eigentijdse (deconstructivistiese) beskouwingen betreffende historiese representatie word er van uitgegaan dat het verleden niet reconstrueerbaar is. Toegang tot het verleden kan alleen deur middel van een tekstuele, discursiewe vorm gebeur. Vanzelfsprekend impliceert dat een hoge mate van subjectiwiteit die het ideaal ondermijnt van geschiedschrjwing als weergawe van het verleden “wie es eigenlich gewesen”, in de woorde van Leopold von Ranke. Bij de narrativisten (zoals Hayden White en Frank Ankersmit) word die chiasiese verhouding tussen literatuur en historiografie voortdurend beklemtoon. Het is vooral de moderne literatuur die volgens White (1999: 23) de opvatting van een mimetiese benadering tot representatie ondermijnd heeft en daarmee tevens het realisme.

De narrativisten problematiseer juist representatie omdat ze, veeleer dan verklaring of interpretatie sentraal staat in die discussie rondom geschiedschrjwing. Dat is ook het geval binne die poststructuralistiese paradigma. Hier is bepaald sprake van een semiotiesch bewustzijn. Betekenis is niet meer redeliek te achterhalen: in een voortdurend proses van semiose word slechts spore van betekenis gevonden. Zo zijn die verleden (en “die werklikheid”) ook entiteite die in zekere zin afwezig zijn en alleen deur taal representeerbaar zijn. In Gardner (1995: 604) word die als volgt verwoord: “The underlying nature of painting (en in feite alle vorme van representatie) lies in the fact that painting give us the experiences of absent or non-existent objects.” Kunst is derhalve geen mimetiese representatie van die werklikheid, maar een substituu voor die werklikheid (Ankersmit, 1990: 165). Die historikus is verwant aan die realist en “has to persuade the reader not only of the *possible* reality of the array of verbal elements, but those on display in the text are ‘guaranteed’ by their relation ... to things outside the text, and thus the result is a real mimesis” (Partner, 1998: 75, 76).

Die konvensies van die realistiese roman dicteer dat die “background norms governing their projected worlds” moet conformeer aan “accepted real-world norms” (Mchale, 1987: 17). Met andere woorde die logika én fysika van die fiksionele wereld moet verzoenbaar zijn met dié van die werklikheid. Juist die magiesch realisme is een manier waarop die eigentijdse postmodernistiese roman die verwagting doorbreekt; vaak deur die kombinasie van geschiedenis en fantasie.

C.M. van den Heever en de zogenaamde dualiteit: realisme en romantiek

Uit het voorafgaande is het duidelijk dat het realisme één manier is waarop “de werkelijkheid” voorgesteld kan worden. Hoewel “objektieve representatie” niet haalbaar is, kan het wel als ideaal gesteld worden. Kwalificaties van het realisme (bijvoorbeeld “sociaal-realisme”, “hiper-realisme” en “magiese-realisme”) duiden veelal op een levensbeschouwelijk, ideologisch of artistiek voorbehoud. De neiging van (Afrikaanse) literaire critici om schrijvers in vakjes te plaatsen of binnen strakomlijnde definities betreffende hun “stijl” of “onderwerpskeuze” heeft de reputatie van verscheidene schrijvers benadeeld. C.M. van den Heevers (schijnbaar verboden) “vermenging van realisme en romantiek” is zo ’n voorbeeld.

In eigentijdse overzichten van het werk van Van den Heever (zie Du Buson, 1959:101 e.v.; Haarhoff, 1959: 27 e.v.; Malherbe, 1957: 15; Schoonees, 1959: 84 en Van Heerden, 1959: 58.), maar ook in latere beschouwingen (zie Kannemeyer, 1978: 298, 307 en Du Plooy, 1999: 655) zijn er een heel paar gemene delers. Critici maken voortdurend gewag van Van den Heever zijn donkere en pessimistische levensvisie waarin het *memento mori*, het doodsbesef centraal staat, van zijn metafysische ingesteldheid en van zijn romantische instelling. In zijn werk wordt de mens getekend als een blote stip tegen het uitspannel, gering in zijn conflict met kosmische machten; onderworpen aan de grote gang van de natuur. In *Laat vrugte* wordt deze strijd van oom Sybrand bijna vergelijkbaar met een Griekse tragedie.

Critici (Zie: Dekker, 1933; Du Plooy, 1999; Pienaar, 1933 en Van Heerden, 1982) hebben Van den Heever voortdurend bekritiseerd vanwege zijn “vertelafstand”. Van den Heevers introspecties verstoren volgens deze critici dikwijls de verhaalgang, omdat deze een vorm van vertellersmijmering zouden zijn. Daarom zijn zijn personages niet altijd overtuigend en worden zij bij tijde spreekbuizen van de verteller / auteur.

Al die bovengenoemde bezwaren wekken het gevoel dat Van den Heevers werk zich enerzijds onttrekt aan de werkelijkheid en anderzijds “werkelijkheidselementen” bloot in dienst worden gesteld van symboliek, romantiek, of wat vaak het overheersende idee in zijn werk genoemd wordt. Die bezwaren worden vaak verwoord als de vermeende tweeslachtigheid tussen realisme en romantiek die zoals een refrein voorkomt bij critici (zie: Antonissen, s.d.: 221-227; Du Plooy, 1999: 661; Kannemeyer, 1978: 298 en Van Heerden, 1982: 335-339). Du Plooy (1999: 662) ziet veel van die bezwaren als tijdsgebonden en vraagt terecht waarom het überhaupt verboden zou zijn realisme en romantiek met elkaar te vermengen.

Van den Heever en de actualiteit

J.M. Coetzee (1985) plaatst de romans van Van den Heever binnen de maatschappelijke situatie waarbinnen ze zijn ontstaan en wijst op de ideologische onderbouw van Van den Heevers “plaasromans” (farm novels). In de traditionele Afrikaanse “plaasroman” wordt de “plaas” (boerderij) niet alleen een ruimte waarbinnen de personages toevallig leven. De “plaas” wordt getekend als een mythische ruimte en het verband tussen de boer en de kosmos is niet gewoon een romantische identificatie; in de prototypische “plaasroman” is er een beweging

naar de openbaring van de “plaas” als bron van betekenis. Door de “plaas” wordt de Afrikaner gehecht aan de aarde en zijn geschiedenis, kan hij als het ware zijn aanspraak op het land bevestigen. Daarom mag de “plaas” nooit verloren gaan, moet erfopvolging bestendig worden, is die “plaas” in alle opzichten oppermachtig tegenover de stad. Voor Coetzee bestaat er niet echt een dualiteit tussen realisme en romantiek in Van den Heevers werk: ervaring van de realiteit geeft aanleiding tot interpretatie ervan.

Wordt Van den Heevers werk op de voet gevolgd, is het duidelijk dat het enerzijds inderdaad de geschiedenis van de Afrikaner in de eerste helft van de twintigste eeuw in kaart brengt; anderzijds op een persoonlijke wijze Van den Heevers eigen (zich ontwikkelende) mening weergeeft over actuele problemen, onder meer arbeidsverhoudingen, economische emancipatie, huwelijksverhoudingen en -ontwrichting, de sociale positie van de vrouw en vrouwenrechten, en zelfverwezenlijking tegen de heersende moraal in. Dit actualiteitsaspect van zijn werk impliceert uiteraard een positief waardeoordeel.

Van den Heevers (en Malherbes) soms minutieuze beschrijvingen van “plaasarbeid”, hun weergave van gebruiken en gewoonten, het noteren van karakteriserend taalgebruik én de lange introspecties komen allemaal voort uit een romantische (en in wezen nationalistische) levenshouding en maken de opmerkingen over een realistisch-romantische dualiteit eigenlijk nietszeggend.

Voorlopig bestek

Uit het voorafgaande is het duidelijk dat het begrip *representatie* centraal staat in alle voorafgaande definities, controversen en polemieken. Coetzee staat in feite veel dichterbij Aristoteles in zijn opvatting van *mimesis*, namelijk dat kunst een weerspiegeling is van de werkelijkheid, maar óók een nieuwe structuur is, tot stand gebracht door de interpreterende visie van de kunstenaar (De Lange, 1990: 308). Afrikaanse realisten (zoals Van Bruggen) en literatuurcritici (zie: Dekker, 1961; Lategan, 1961) definiëren het realisme als weergave van *het wezenlijke van de werkelijkheid*, een opvatting die veel dichterbij representatie-opvattingen van de Renaissance (o.a. Philip Sydney) dan bij het echte realisme van de negentiende eeuw. Realisme verwijst hier naar een concrete weergave of representatie van de alledaagse werkelijkheid, hetzij positief of negatief in tegenstelling tot idealisering of fantasie. In het modernisme staat het realisme op de achtergrond en ná een hoogbloei in de jaren veertig, vijftig in de Afrikaanse literatuur wordt het naar een achterhoekje verschoven met de opkomst van het experimentele proza in de jaren zestig, maar het wordt weer heel belangrijk in de jaren zeventig en later. In die jaren staat grafische uitbeelding van de “grensoorlog” centraal, alsook geweld in Zuid-Afrika. Stijlsoorten zoals het magisch realisme worden pas belangrijk in de jaren tachtig.

Het magisch realisme: definiëring

Een vraag die voortdurend geopperd wordt, is of het magisch realisme een duidelijk onderscheidbaar sub-genre of stijlsoort is. Mullan (1999) beweert dat de Duitse kunstcriticus, Franz Roh de term heeft gemunt in de jaren twintig van de twintigste eeuw om werk van zogenaamde postexpressionisten te beschrijven.

Dié schilders zijn gefixeerd op de vreemde en onvatbare aspecten van de “gewone” realiteit, niet door het insluiten van fantastische elementen, maar door het aantonen van de verschillende wijzen waarop de alledaagse werkelijkheid representeerbaar is. Volgens Van Gorp e.a. (1998: 268) is het magisch realisme een artistieke stroming, gelanceerd door de Italiaanse schrijver Bontempelli (1878-1960). “Ze vindt haar oorsprong in Plato’s ideeën (allegorie van de grot: wat we op de wereld zien is slechts een afschaduw van hogere ideeën). Door een synthese van de concrete realiteit en het bovennatuurlijke peilt ze naar het wezenlijke van ons bestaan. De droom lijkt hiertoe een uitgelezen weg. Uit de spanning tussen droom en werkelijkheid ontstaat de magie (vandaar de naam) waardoor het bovenzinnelijke achter de realiteit onthuld wordt. Door zijn gerichtheid op een synthese van werkelijkheid, verbeelding en verstand onderscheidt het magisch realisme zich van het surrealisme dat het verstand uitschakelt ten voordele van het onbewuste.”

In de literatuur heeft de term een Europese inkleding en (vooral) een Latijns-Amerikaanse.

HET MAGISCH-REALISME IN BELGIË

Het magisch-realisme in België is ontstaan na de tweede wereldoorlog en hield stand tot in de jaren zeventig. Vooral Johan Daisne (1912-1978) is voorstander van de ondoorbreekbare drieëenheid van werkelijkheid, verbeelding en ratio. Het gaat dus om een evenredig samengaan van zowel realiteit als magie want “louter fantasie doodt de magie evenzeer als de platte nuchterheid” (Daisne, 1973: 13). Daisne definieert het magische als door menselijke tussenkomst bewerkte bovenzinnelijkheid. Het is als een zoektocht naar de hemel die opengaat in het dagelijkse leven. Droom en werkelijkheid staan in de mens tegenover elkaar als twee polen en de magie of bovenzinnelijkheid ontstaat wanneer er een vonk overslaat. Hij onderscheidt ook twee soorten magisch realisme: het romantische en het klassieke. Waar het in het eerste bijna gaat om pure toverkracht en magie, streeft het klassieke naar harmonie; de afstand tussen droom en werkelijkheid is daarom kleiner. De realiteit zelf wordt werkelijk want het magische is aanwezig in de gewone dingen des levens (zie: Callens, 2003).

In tegenstelling tot Daisne maakt Hubert Lampo (1920) gebruik van parapsychologische elementen en bepaalde interpretaties van de cultuurgeschiedenis en geeft hij vaak een diepte-psychologische interpretatie van het magisch realisme. Lampo spreekt van een vreemd gevoel van “herkenning” bij een lezer die geconfronteerd wordt met een magisch realistisch werk. “Men zou zeggen dat het woord van de schrijver onverwacht in de psyche iets doet ontwaken en meerrillen dat er voorheen verborgen maar er blijkbaar altijd is geweest. Vermoedelijk is dat voor om het even welke auteur van zeker niveau enigszins het geval, maar het lijkt mij veroorloofd te veronderstellen dat méér dan anderen, de magische-realist fungeert als de geestelijke polarisator van het collectief onbewuste. In dit gemeenschappelijk gebied van de medemenselijke persoonlijkheid zet hij de potentieel aanwezige archetypische krachten dynamisch om in *schijnbaar herkende* en zeker als vertrouwde beelden en situaties. (Lampo, 1993).

B OTSENDE PERSPECTIEVEN

Magisch realisme is dus werk dat tegelijkertijd functioneert binnen de esthetica van het realisme en zich ertegen verzet. Nicholas Stewart (1999) citeert Stephen Slemon (1988: 11) die schrijft dat “in the language of narration in a magic realist text, a battle between two oppositional systems take place, each working toward the creation of a fictional world from the other.” Amaryll Chanady (1985) beweert dat het magisch realisme gekenmerkt wordt door twee autonome en botsende perspectieven: één gebaseerd op een rationeel zicht op de realiteit en de andere een aanvaarding van juist het bovennatuurlijke aspect van de werkelijkheid. In feite wordt het gelijktijdige bestaan van de realiteit (de “werkelijke”) en het magische erkend. Daarom is het volgens Baker ook vaak het geval dat vertellers in magisch-realistische werken objectief en onttrokken voorkomen en alles wat beschreven wordt gelijkmatig verteld wordt mét de suggestie dat alles werkelijkheid is. Het is bepaald het geval met belangrijke Afrikaanse magisch-realistische schrijvers zoals André P. Brink in *Duiwelskloof*, *Anderkant die stilte*; Etienne van Heerden met *Toorberg*; *Die swywe van Mario Salviati* en Ingrid Winterbach met haar roman, *Niggie*.

In het licht van het bovenvermelde is het niet vreemd dat het magisch realisme uitstekend geschikt is om het naast elkaar bestaan van disparate dingen weer te geven; trouwens de plotstructuren van dergelijke werken hebben vaak te maken met opposities zoals de landelijke naast de stedelijke, Westerse en inheemse kennissystemen en culturen. Hybriditeit is er schering en inslag en de focus valt telkens op grenzen, overgangssituaties en verandering. (“‘Magic realist texts,’ Slemon [1988:13] continues, ‘tend to display a preoccupation with images of borders and centres, and to work towards destabilizing their fixity’” [Stewart, 1999].) Juist hierdoor worden ze gerelateerd aan het postkolonialisme waar al de bovenstaande aspecten ruimschoots in voorkomen.

G EKOLONISEERDE EN KOLONISATOR

De gekoloniseerde wordt vaak verplicht om een positie in te nemen binnen twee conflicterende werelden. In het geval van de Afrikaanse schrijver is het nóg problematischer omdat de Afrikaner beide gekoloniseerde (door de Nederlanders én de Britten) én kolonisator (van de inheemse bevolking) is. Wilson (1990: 204), aangehaald door Baker (1993) zegt dat het magisch realisme een ruimte schept “in which the spatial effects of canonical realism and those of axiomatic fantasy are interwoven ... in magical realism, space is hybrid (opposite and conflicting properties are copresent.)” Dit fenomeen wordt door hem beschreven als “dual spatiality” en komt vaak voor in Afrikaanse romans. In Van Heerdens *Toorberg* verkeren levenden en doden naast elkaar, water beweegt tegen de wetten van de zwaartekracht in en zijn roman *Die swywe van Mario Salviati* en ettelijke werken van André P. Brink zitten vol met gebeurtenissen die de wetten van de werkelijkheid voortdurend tarten.

Brink plaatst ook doorgaans de Westerse en Europees-Christelijke denkbeelden en narratieven naast en tegenover inheemse Afrika-mythologieën. Wat tegenover elkaar staat vertegenwoordigt eigenlijk twee werelden of zienswijzen; één die meer overeenstemt met Europese rationaliteit en een ander die een meer magische zienswijze van de realiteit vertegenwoordigt. Door Brink zijn keuze van Bijbelverhalen

wordt óók geïmpliceerd dat Bijbelse verhalen niet werkelijk minder fantastische en “magische” elementen bevatten dan de Afrika-mythologieën die vaak uit koloniaal perspectief afgemaakt zijn als fantasmagorische verdichtingsels. Wat bij Brink bijna als groteske overdrijving beschreven kan worden, is bij Etienne van Heerden veel meer barokke overdaad. De terugkeer van de barok is een van de meest opvallende kenmerken van het Spaans-Amerikaanse postmodernisme dat dikwijls vermengd wordt met magisch realistische kenmerken. Ook de aanwezigheid van het historische element in de postmoderne Zuid-Amerikaanse literatuur valt niet te ontkennen. Elk op hun eigen manier herschrijven ze de geschiedenis van hun dorp, land of continent en vermengen daarbij feit en fictie (Callens, 2003: 3).

Maarten Steenmeijer (1996 21) beweert dat onder andere de ontdekkingsreiziger Columbus als een voorvader van Marquez, Vargas Llosa, Fuentes, e.a. wordt beschouwd. “De gestalte die de Nieuwe Wereld heeft gekregen in de overgeleverde ontdekkingskronieken en ander contemporaine geschriften (...) is om verschillende redenen onbetrouwbaar: de onmacht van de taal tegenover een nieuwe, nog niet benoemde wereld; de overgeleverde, dus onbetrouwbare informatie; de verdraaiingen die om redenen van eigenbelang werden aangebracht; de gekleurde door het eigen wereldbeeld. Dit is in meer dan een opzicht buitengewoon inspirerend geweest voor de literatuur die ruim vier eeuwen later in het subcontinent tot een ongekende bloei zou komen.” Marquez zelf noemt het scheepsjournaal van Columbus het eerste magische werk uit de Caribische literatuur (Callens, 2003: 4).

Ook André P. Brink is bij implicatie deze mening toegedaan want in zijn magisch-realistische en postmoderne roman, *Inteendeel* wordt voortdurend gerefereerd aan reisjournalen en kronieken die in een “erkenning” achteraf vermeld worden. Deze “objectieve verslagen” zitten vol met verwijzingen naar dieren zoals de kameleopardi en de eenhoorn én de mythische stad van goud, Monomotapa. De invloed van Marquez met zijn overdreven oermetaforen, vermenging van dromen, mythen en realiteit en de grafische weergave van de slachting van honderden stakende plantagewerkers in *Honderd jaar eenzaamheid* resoneert bepaald in het werk van Brink die in andere opzichten (zijn rol als dissidente intellectueel, het primaat van persoonlijke vrijheid en sociale rechtvaardigheid in hun werk) veel dichters staat bij Carlos Fuentes (Zie: Van Coller, 2002: 56).

DE ZUID-AFRIKAANSE CONTEXT

In de Zuid-Afrikaanse context is het daarom ook niet vreemd dat het magisch realisme vaak voorkomt *juist* in werken die een kritisch “revisiting” zijn van de Zuid-Afrikaanse geschiedenis. Linda Hutcheon (1995: 131) schrijft: “The post-modern is linked by magic realism to ‘post-colonial literatures [which] are also negotiating ... the same tyrannical weight of colonial history in conjunction with the past.” (Zie Stewart, 1999). Etienne van Heerden werpt een kritische blik op belangrijke tijdperken van kolonialisering (o.a. de eerste binnenlandse ontdekkingstochten en de Anglo-Boereoorlog) in de Zuid-Afrikaanse geschiedenis in *Die swye van Mario Salviati*; Brink legt de klemtoon op de wandaden van de Oost-Indische Compagnie in zijn roman, *Inteendeel* verschuift zijn focus naar het Duitse koloniale tijdperk in Namibië (het toenmalige Duitse West-Afrika) in *Anderkant die stilte*. Christoffel Coetzee fixeert op de Anglo-Boereoorlog in zijn geruchtmakende roman, *Op soek na Generaal Mannetjies Mentz*. Dergelijke werken proberen doelbewust om de “open

plekken”, de stilten in de historiografie, te vullen en om misbedeelden stem te geven. In dergelijke werken is er een doelbewuste ondermijning van meesternarratieven en worden juist de “kleine geschiedenissen” voorop geplaatst. Zodoende wordt één totaliserende diskoers ondergraven op dezelfde wijze als waarop het magisch realisme zich inschrijft tegen een koloniaal perspectief, “the massive imperial centre” zoals Stephen Slemon (1988: 12) het noemde.

Thematisch is er in het magisch realisme weliswaar een grote diversiteit, maar bepaalde thema’s keren voortdurend terug. Eén daarvan is geweld en onderdrukking. Vooral prominente autoritaire figuren, zoals soldaten, politieagenten en al wie kan moorden en martelen komen vaak voor. In de Afrikaanse letterkunde wordt het vooral in twee romans beschreven, Coetzee’s *Op soek na Generaal Mannetjies Mentz* en Brinks *Anderkant die stilte*. De eerstgenoemde roman is een fictief relaas van een Boerenkommando dat terreurdaden pleegt in de Vrijstaat tijdens de Tweede Anglo-Boerenoorlog. Coetzee biedt zijn roman aan als niet-fictie en trekt bovendien een parallel tussen deze roman en verscheiden verhalen die tijdens de Waarheids- en Verzoeningsverhoren in Zuid-Afrika aan het licht zijn gekomen. Het pragmatische effect wordt verhoogd door de herkenning en identificatie én de suggestie wordt gewekt dat het Afrikaanse historische verleden er één is die gekenmerkt wordt door geweld en onderdrukking. Door dit gecreëerde parallellisme wordt ook iets gesuggereerd van cyclische tijd, een ander kenmerk van het magisch realisme. De mens leert weinig van de geschiedenis en de mens is bijna gedoemd zijn fouten te herhalen. Coetzee’s hoofdpersonage draagt niet voor niets de naam “Mentz”, dus “Mens” = Elckerlijk; Everyman. Deze roman draagt sterk bij tot een negatieve uitbeelding van *de* mens.

André P. Brink

Brinks roman is een postkolonialistische roman waarin een van de scherpste aanvallen tegen het kolonialisme in het Afrikaans voorkomt. De hoofdfiguur, Hanna X is een Duits weesmeisje dat naar Duits West-Afrika gaat om in het huwelijk te treden en een nieuw leven te beginnen. Haar voorafgaand leven was één lijdensweg en zij is voortdurend het slachtoffer van onmenselijke behandeling, veelal van de kant van zogenaamde christelijke en mannelijke autoriteitsfiguren. In Brinks optiek is het kolonialisme een christelijk en mannelijk gedreven onderneming en getuigt het van geen begrip of achting voor inheemse kennisstelsels, mythologieën of zelfs de natuur. Duitse soldaten vermoordden en verkrachtten iedereen die op hun weg kwam, roeiden wild uit en vernielden de natuurlijke hulpbronnen. De reddende genade voor de hoofdfiguur bestaat uit *verhalen* (het leitmotiv in Brinks laatste romans): dié van de inheemse volken, maar ook het verhaal van Johanna van Arkel, een inspiratie voor Hanna X. Brinks (bijna overdreven) beschrijving van wreedheden en sadistische excessen herinnert aan Rushdies (1995: 165) woorden: “*Reality is a question of perspective; the further you get from the past, the more concrete and plausible it seems – but as you approach the present, it inevitably seems more and more incredible*” (Stewart, 1999).

Een van de andere kenmerkende thema’s in het magisch realisme, het carnivaleske, speelt ook een grote rol in Brinks werk. Het is bij uitstek het carnaval dat in de optiek van Bachtin het Middeleeuwse gezag ondermijnt. Carnavaleske figuren, zoals de nar, de gek of de dwaas zijn figuren die elk met een voet in twee opponerende

werelden en daardoor ongecensureerd, felle kritiek kunnen leveren op de realiteit en misverstanden ervan. Jeanne d'Arcs carnavaleske optocht naar Orléans wordt door Brink in deze roman op treffende wijze benut, maar elementen ervan komen ook voor in *Inteende*, het verhaal van Estienne Barbiers opstand tegen het onderdrukkende Kaapse gezag, weer eens doorspekt met magisch realistische elementen.

Etienne van Heerden: *Toorberg*

In *Toorberg* (*De betoverde berg*) is de vertelstrategie heel intrigerend en wordt de spanning volgehouden. Dat gebeurt mede door de meervoudige vertelstrategie. Er is wel een auctoriele verteller, maar daarnaast zijn er ook een twintigtal personele vertellers, waaronder negen doden zijn. De lezer wordt ingelicht door middel van verschillende standpunten die de geschiedenis van Noag du Pisanis “ongeluk” retrospectief onthullen. Deze roman is het relaas van het onderzoek dat magistraat Abraham van der Ligt voert naar de mysterieuze dood van Noag (“Druppeltjie”) du Pisani. Hij moet bij wijze van spreken “licht werpen” op het gebeuren en de waarheid “aan het licht” brengen. Met de dood van “Druppeltjie” komt er een eind aan het (blanke) geslacht Moolman (en erfopvolging is een van *de* centrale aspecten van de “plaasroman”). Het feit dat hij te midden van de droogte in een boorgat tot sterven komt, is ook een bewijs van geestelijke droogte. De grond van Toorberg is doordrongen van schuld en zonde, dit is het belangrijkste motief in het verhaal. De aarde laat zich niet doen en neemt wraak. Dit gebeurt op twee manieren: de opdroging van de bron het Oog en de vloek van onvruchtbaarheid die op hen rust.

Van der Ligt is niet in staat om harde feiten te verzamelen, maar blijft achter met vermoedens, vooral dat iedereen schuldig is. Dat blijkt waar te zijn: Druppeltjie sterft als zondebok voor alle zonden en verzuim van al de Moolmans, maar ook van de magistraat zelf. Hij is immers een incarnatie van de gestorven De la Rey – op wie hij sprekend lijkt – en Druppeltjie is van schrik voor de geest van De la Rey in het boorgat gevallen! Wat de werkelijke waarheid is, kan niet worden achterhaald, niet eens door het rationele empirisme van de magistraat. In het postmodernisme staat dit epistemologisch thema van het speuren naar waarheid en betekenis centraal.

Niet alleen staat een gefragmenteerd discours / geschiedenis de magistraat (en de lezer) in de weg, maar ook een magische werkelijkheid: geheimzinnig, onbegrijpelijk, irrationeel, waar levenden en doden naast elkaar optreden en er tal van dingen gebeuren die niet rationeel verklaarbaar zijn (zie: 4, 11, 54, 107 en 162). Een zeer merkwaardige magisch-realistische passage in het boek is hoofdstuk twee waar OuAbel letterlijk uit de dood opstaat en converseert met de levende rechter-commissaris. Sommige zinnen zijn kenmerkend voor de magisch-realistische stijl; door verdichting worden het heden en het verleden samengebond.

In de serre, half in de schaduw van een varen, zat oma Magtilt weer waar zij altijd had gezeten, in de rolstoel die nu al jaren kapot op solder stond.

Af en toe is de aanwezigheid van de overleden grootouders voelbaar voor de levenden.

... kwamen StamAbel en oma Magtilt door de bomen aanlopen. Ella, die bij de lege brandstovaten zat, keek even op, DwarsAbel voelde een zuchtje wind langs zijn wangen strijken en Kaatje Danster verbeeldde zich een seconde dat er een schaduw over het bos had bewogen.

Er is ook een "Slams" (tovenaar), talrijke bijgeloven (de "tokkelos"), mythes; een wereld van waarheid en verdichtfels. Naast een epistemologisch thema; dus ook een ontologisch. Het magisch realisme is derhalve een "supplement" van het realisme, een illustratie van het naast mekaar bestaan van dingen die in principe niet verenigbaar zijn. Een toegang tot de "diepere" realiteit biedt de narratief, *een talige constructie* die in staat is de beperkingen van de rationele realiteit te overstijgen.

INTERTEKSTUALITEIT

Overeenkomsten tussen *Toorberg* en *Honderd jaar eenzaamheid* van Gabriël Garcia Marquez zijn zó frappant dat er inderdaad van intertekstualiteit sprake mag zijn (zie: Provoost, 2003). Dit heeft voornamelijk te maken met het feit dat beide boeken beginnen met een stamboom en dat beide teksten kenmerken van een familiechroniek vertonen. Personages in beide boeken hebben vaak ook dezelfde naam, wat een aanduiding is van gelijkaardige karakters. In *Toorberg* is er bijvoorbeeld Ouma Kitty Riet en haar kleindochter Kleinkitty die allebei een verboden en clandestiene verhouding hebben met een Moolman. Alle personages met de naam "Abel" vertonen overeenkomsten. In beide boeken figureren sterke pioniersfiguren; ook als stamvaders, er is in beide teksten een sterk politiek engagement, een naast elkaar bestaan van levenden en doden én sjamaan-figuren.

DE ONTDEKKING VAN AFRIKA

In de huidige transitie ("overgang") is er volgens Brink (1998: 25) een belangrijk element, namelijk de ontdekking van Afrika en zijn magie. "This magic involves an acknowledgement of a more holistic way of approaching the world, an awareness of more things in heaven and earth than have been dreamt of in our philosophy, a free interaction between the worlds of the living and the dead, a rich oniric stratum; also of ancestral – historical – commitment of the kind one encounters in the poetry of Mazisi Kunene" Volgens Kunene gebruikt hij altijd een meervoudsvorm in een afscheid van personen "Because no-one is ever alone ... you are always accompanied by all your spirits." Volgens Brink is een gemakkelijke omgang van levenden en doden een integraal onderdeel van de orale traditie van Afrika. Magisch realisme is volgens Brink ook aanwezig in de orale traditie en in "spookstories" die de Voortrekkers rond open vuren en vuurhaarden verteld hebben.

Het Afrikaanse magisch realisme is ontwikkeld tot iets eigensoortigs met een eigen Afrika-tekstuur. Aspecten daarvan zijn ook niet eenduidig te verklaren. Waar de doden in de Afrika-mythologie kunnen duiden op de alomtegenwoordigheid van geesten, is het in Afrikaanse romans vaak een bewijs van de onwilligheid van voorvaders om beheer prijs te geven, óf om tot rust te komen vanwege schuldgevoelens. Ook het landschap drukt een stempel daarop. Vooral vanwege de inherente mysterieuze aard daarvan met mist, dichte bossen; anderzijds juist vanwege de leegheid ervan, waar alleen windhozen zoals kwelgeesten bewegen. Het

overweldigend gevoel dat dit bij de lezer achterlaat is dat realistische representatie helaas niet (meer) voldoende is om de complexiteit van (Zuid)-Afrika, zijn topografie, zijn geschiedenis en zijn actualiteit weer te geven.

Hennie VAN COLLER
Universiteit van die Vrystaat, RSA

B
RONNEN

- Ankersmit, F. 1986. Denken over geschiedenis. Een overzicht van moderne geschiedfilosofische opvattingen. (1e druk 1984). Groningen: Wolters-Noordhoff
- Ankersmit, F. 1987. Tegen de verwetenschappelijking van de geschiedwetenschap. In: Van Besouw, F.; e.a. (reds.). 1987. Balans en perspectief. Visies op de geschiedwetenschap in Nederland. Groningen: Noordhoff/Forsten.
- Ankersmit, F. 1990. De navel van de geschiedenis. Over representatie en historische realiteit. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Ankersmit, F.; Doeser, M.C.; & Varga, A.K. (reds.). 1990. Op verhaal komen. Over narrativiteit in de mens- en cultuurwetenschappen. Kampen: Kok Agora.
- Antonissen, Rob. 1956. Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Antonissen, Rob. s.d. (tweede druk). Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede. Johannesburg, Kaapstad, Bloemfontein: Nasionale Boekhandel.
- Baker, Suzanne. 1993. Binarisms and duality: magic realism and postcolonialism. In: Drouart, Michèle (ed.). *Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies* 36: Postcolonial Fictions. www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserve/SPAN/36/Baker.html
- Beukes, Gerhard J. & Lategan, Felix V. 1961. Skrywers en Rigtings. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Brink, André P. 1998. Interrogating silence: new possibilities faced by South African literature. In: Attridge, Derek & Jolly, Rosemary (eds.). 1998. *Writing South Africa. Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Callens, Miet. 2003. Toorberg (Etienne van Heerden) als magisch realistische roman. Ongepubliceerd werkstuk. Eerste licentie Germaanse Talen, academiejaar 2002-2003. Katholieke Universiteit Leuven.
- Carr, D.; Dray, W.; Geraerts, T.; Quellet, F.; & Watelet, H. 1982. *Philosophy of History and Contemporary Historiography*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Carr, D. 1991. *Time, Narrative and History*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Chanady, Amaryll Beatrice. 1985. *Magical Realism and the Fantastic*. New York: Garland Publishing.
- Cloete, T.T. (red.) 1990. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM Literêr.
- Coetzee, J.M. 1988. *White writing. On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven & London: Yale University Press.
- Daisne, J. 1973. *Wat is magisch realisme ? Een kort essay over letterkunde en magie*. Amsterdam-Brussel: Manteau.
- Dekker, G. 1961. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel.

- Dekker, G. 1933. Resensie van Groei. *Die Huisgenoot*, 29 Desember 1933. In: Nienaber, 1959:183-188.
- De Lange, A.M. 1990. Mimesis. In: Cloete, 1990:308-310.
- De Sadeleer, Karel. 2003. Toorberg (Etienne van Heerden) als magisch-realistiese roman. Ongepubliceerd werkstuk. Eerste licentie Germaanse Talen, academiejaar 2002-2003. Katholieke Universiteit Leuven.
- Du Buisson, M.S. 1959. Ons grootste metafisiese digter. In: Nienaber, P.J. (red.). *Gedenkboek C.M. van den Heever 1902-1957*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel: 101-110.
- Du Plooy, Heilna. 1999. Profiel van C.M. van den Heever. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel (II)*. Pretoria: Van Schaik: 653-664.
- Gardner, Sebastian. *Aesthetics*. In: Grayling, A.C. 1995. *Philosophy 1: a guide through the subject*. New York: Oxford University Press: 583-628.
- Haarhoff, T.J. 1959. Gedagtes oor C.M. van den Heever en sy werk. In: Nienaber, P.J. (red.). *Gedenkboek C.M. van den Heever 1902-1957*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel: 23-42.
- Hutcheon, Linda. 1995. Circling the Downspout of Empire. In: Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; & Tiffin, Helen (eds.). 1995. *The Post-colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur (deel 1)*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: H&R-Academica.
- Lampo, H. 1993. *De wortels der verbeelding. Over het magisch-realisme*. Amsterdam/Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- Malherbe, D.F. 1957. Iets oor C.M. van den Heever en sy werk. *Tydskrif vir Letterkunde*, September. In: Nienaber, P.J. (red.) 1959. *Gedenkboek C.M. van den Heever 1902-1957*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel:13-18.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen.
- Mullan, David. 1999. *Magic Realism: A Problem*. <http://www.qub.ac.uk/en/imperial/india/Magic.html>
- Nienaber, P.J. (red.) 1959. *Gedenkboek C.M. van den Heever 1902-1957*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Partner, Nancy F. Making up lost time: writing on the writing of history. In: Fay, Brian; Pomper, Philip; and Vann, Richard T. 1998. *History and Theory: contemporary readings*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers: 69-89.
- Pienaar, P.de V. 1933. Resensie: Groei. *Die Vaderland*, 27 Oktober 1933. In: Nienaber 1959:178-182.
- Provoost, Marijn. 2003. Toorberg (Etienne van Heerden) als magisch-realistiese roman Ongepubliceerd werkstuk. Eerste licentie Germaanse Talen, academiejaar 2002-2003. Katholieke Universiteit Leuven.
- Schoonees, P.C. 1959. C.M. van den Heever as prosakunstenaar. In: Nienaber, P.J. (red.). *Gedenkboek C.M. van den Heever 1902-1957*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel: 84-96.
- Slemon, Stephen. 1988. Magic Realism as Post-Colonial Discourse. *Canadian Literature* (116): 9-24.

- Steenmeijer, Maarten. 1996. *Mythenbouwers van de Nieuwe Wereld: Over de literatuur van Spaans-Amerika*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Stewart, Nicholas. 1999. Magic Realism as post-colonial device in *Midnight's Children*. <http://www.qub.ac.uk/en/imperial/india/rushdie.htm>
- Van Coller, H.P. (red.) 1998. *Perspektief en profiel (II)*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Coller, H.P. (red.) 1999. *Perspektief en profiel (II)*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Coller, H.P. 2002. Eenders en anders: die diskursiewe netwerk in Donkermaan van André P. Brink. *Stilet*. 14(1): 50-71.
- Van Gorp, H.; Ghesquiere, R.; & Delabastita, D. 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen/Deurne: Martinus Nijhoff/Plantyn.
- Van Heerden, Ernst. 1982. Profiel van C.M. van den Heever. In: Nienaber, P.J. (red.). *Perspektief en profiel*. Johannesburg: Perskor: 335-340.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- White, Hayden. 1978. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: Johns Hopkins Press.
- White, Hayden. 1987. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: Johns Hopkins Press.
- White, Hayden. 1999. *Figural Realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Wilson, R. Rawdon. 1990. In *Palamedes' Shadow: Explorations in Play, Game and Narrative Theory*. Boston: Northeastern University press.
- Wilson, Rawdon. 1995. *The Metamorphoses of fictional Space: Magical Realism*. In: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (eds.). 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.

D E TRAGIEK VAN HET DAGELIJKS LEVEN

DE JONGE HERMAN DE CONINCK ALS 'GEMATIGD' NIEUW-REALIST.

In deze bijdrage wil ik ingaan op de problematiek van hegemonie, discours en identificatie in het domein van de literatuurgeschiedenis. Theoretische inspiratie daarvoor ontleen ik aan de discours­theorie zoals die, in een kritische dialoog met de Sloveense cultuur­filosoof en psychoanalyticus Slaovj Zizek, werd ontwikkeld door de in Engeland werkende politicologen Chantal Mouffe en Ernesto Laclau.¹ Het concrete geval dat mij hier bezighoudt, is dat van Herman de Coninck en het nieuw-realisme in de Vlaamse literatuur. Zoals bekend is dat Vlaamse nieuw-realisme enkele jaren later ontstaan dan zijn Nederlandse pendant. De eerste aanzetten tot een nieuw-realistische theorievorming dateren van halfweg de jaren '60, maar pas eind 1970, met het bekende NRP-nummer van *Kreatief*, wordt een poging ondernomen om die aanzetten te bundelen.

De ontwikkelingen in de Vlaamse poëzie van de tweede helft van de jaren '60 werden onder meer beschreven door de Leuvense literatuuronderzoekers Hugo Brems en Dirk de Geest [1991]. Hun voorstelling van zaken laat zich zonder veel problemen in de politieke terminologie van de discours­theorie herformuleren: het nieuw-realisme was een discours dat, in het domein van de Vlaamse poëzie, aanspraak maakte op hegemonie. Het contesteerde met die aanspraken de dominantie van het modernistisch-experimentele discours, dat sinds het begin van de jaren '50 het centrum van de Vlaamse poëzie bezet hield. De 'politieke' actie, met gebruikmaking van de (toen) in het literaire domein gebruikelijke instrumenten zoals de publicatie van gedichtenbundels en programmatische literaire tijdschriften, het organiseren van literaire manifestaties en het veroveren van (al dan niet door nieuw-realist­en zelf ingestelde) literaire prijzen, werd snel met succes bekroond. Dit wijst erop dat de greep van het experimentele discours op een aanzienlijk deel van de producenten en lezers van geschriften waarin het verschijnsel poëzie gearticuleerd werd (gedichten, programmaverklaringen, essays, besprekingen,...), danig verzwakt was. Het experimentele discours was in deze jaren met andere woorden onderhevig aan wat Laclau en Mouffe *dislocatie* noemen – een toestand waarin het niet langer werd ervaren als een geloofwaardige articulatie van het reële. Dit opent ruimte voor alternatieve discoursen, die het oude discours en de sprekers ervan verantwoordelijk kunnen stellen voor een '*notorious crime*' [Laclau, in Butler e.a. 2000: 44], het negeren van de meest wezenlijke aspiraties van de gedomineerden – in een natie, een maatschappelijke orde, maar bijvoorbeeld ook in de gemeenschap die ingesteld

¹ Voor een uitstekende inleiding tot de discours­theorie zie Torfing [1999]. Verhelderende aanvullingen bevat Butler e.a. [2000].

wordt door het gebruik van de betekenaar 'poëzie' (dichters, critici, commentatoren, lezers,...). Een discours slaagt in zijn opzet – wordt zelf hegemonisch – wanneer het erin slaagt de problemen die het aan de orde stelt, als cruciaal te laten ervaren en wanneer het de oplossingen die het beweert aan te reiken, als geloofwaardig weet voor te stellen. Dat kan enkel op een moment waarop het oude hegemonische discours daartoe niet langer in staat is.

Essentieel voor de constructie van een discours zijn volgens Laclau en Mouffe een of meer 'lege betekenaren' – betekenaren die in hoge mate onbestemd zijn en daarmee als horizon kunnen fungeren waarop groepen en individuen hun verwachtingen en aspiraties kunnen projecteren.² In de politiek hebben termen als 'God', 'volk', *America* (of de naam van een andere natie), Vlamingen (of de naam van een andere etnische gemeenschap), 'gelijkheid' en 'democratie' als dergelijke betekenaren gefungeerd. Het ligt nogal voor de hand dat het nieuw-realistische discours het woord 'realiteit' als lege betekenaar hanteert. Het in hoge mate 'open' karakter van lege betekenaren verklaart de mobiliserende kracht van een opkomend hegemonisch discours: als gevolg hiervan kunnen groepen en individuen die zich door het heersende discours verdrukt voelen, er gemakkelijk verwijzingen in zien naar een toestand waarin aan die verdrukking een eind zal zijn gemaakt. In dit concrete geval: dichters, critici en poëzielezers die om uiteenlopende redenen ontevreden zijn over de machtsuitoefening van het experimentele discours, kunnen allemaal hopen dat het hegemonisch worden van een dichtersdiscours dat 'realiteit' als centrale (lege) betekenaar hanteert, de redenen voor die ontevredenheid zal wegnemen. Het onbestemde karakter van zulke betekenaren heeft dus een solidariserend, mobiliserend effect.

Omgekeerd is een lege betekenaar altijd ook een splijtzwam. Wanneer een discours daadwerkelijk hegemonisch wordt, moet hij immers op de een of andere wijze worden ingevuld, gefixeerd. Op zulke momenten blijkt dat de aspiraties van de uiteenlopende groepen en individuen die zich met het discours hebben geïdentificeerd, niet gelijklopend zijn – met andere woorden, dat zij de betekenaar op onderling tegenstrijdige manieren wensen te fixeren. Dit kan aanleiding geven tot de bekende discussies over de correcte interpretatie van de ideologie – over de ware islam, het authentieke christendom, het echte socialisme, de essentie van het postmodernisme, enzovoorts. Dit kan, zei ik, want het komt ook voor dat één bepaalde fixatie van de centrale betekenaar zich met zoveel autoriteit weet op te dringen dat de discussie nooit werkelijk op gang komt. Dit lijkt tot op grote hoogte het geval te zijn geweest in het Vlaams nieuw-realisme.

Voor ik hier nader op inga wil ik erop wijzen dat de discoursstheorie een complexe en genuanceerde positie kiest in het zogenaamde 'structure' / 'agency'-debat.³ Subjecten komen in de voorstelling van de discoursstheorie pas tot stand doordat ze zich identificeren met een discours of een discursieve formatie – een *cluster* van discoursen. Ze zijn dus wezenlijk gedecentreerd, anders gezegd: ze zijn voor hun identiteit in eerste instantie afhankelijk van een buiten hen om bestaand, aan hen voorafgaand discours. Daar staat tegenover dat men zich het discours-concept als aanzienlijk minder dwingend en minder gesloten moet voorstellen dan bijvoorbeeld het structuur-concept van het structuralisme. Minder dwingend, omdat de identificatie met een discours mede het gevolg is van een *beslissing* – de uitkomst, met andere woorden, van een onvoorspelbaar en contingent proces, dat ook had kunnen resulteren in het mislukken van de identificatie. Individuen zijn alleen al

² Zie in dit verband Torfing [1999: 98-99].

³ Zie hierover Torfing [1999: 135f].

hierom méér dan de willoze buiksprekerpoppen van een hen interpellierend discours. Minder gesloten, omdat de centrale betekenaren van het discours waarmee een groep of individu zich identificeert, van zo'n radicale openheid zijn dat de 'agency' van de groepen en individuen die zich met dat discours identificeren, bepalend is voor de manier waarop deze betekenaren worden gefixeerd. Ik hoop dat aan te tonen aan de hand van het geval De Coninck: zijn interventie heeft in zeer grote mate de manier bepaald waarop de betekenaar 'realisme' in het Vlaams literair nieuw-realisme gedefinieerd is geraakt.

Wanneer kan literatuur in het algemeen en poëzie in het bijzonder realistisch worden genoemd? Zelfs een vluchtige verkenning leert dat de Vlaamse nieuw-realisten op deze vraag soms zeer verschillende antwoorden hebben geformuleerd – een vaststelling die trouwens eerder al door Brems en De Geest [1991: 22] is gedaan. Zo zou poëzie realistisch kunnen worden genoemd als ze nadrukkelijk en kritisch stelling neemt ten aanzien van de eigentijdse politieke en sociale werkelijkheid. Of haar realistische karakter zou erin gelegen kunnen zijn dat ze, naar analogie van de herwaardering van de figuratie in de schilderkunst, het refereren aan een werkelijkheid buiten de tekst niet alleen opnieuw toelaat, maar zelfs nadrukkelijk bepleit en in de praktijk brengt. Een derde alternatief is dat men poëzie realistisch noemt wanneer ze niet het een of andere onbegrijpelijke orakel pretendeert te zijn en zich niet in uitsluitend voor al dan niet zogenaamd fijner besnaarde of hoger begaafde lieden bestemde sferen ophoudt, maar in de plaats daarvan aansluit bij de concrete, herkenbare ervaringswerkelijkheid van 'gewone' mensen.

De zo-even geresumeerde antwoorden op de vraag 'Wat is realisme?' – die overigens maar drie van de vele mogelijke alternatieve antwoorden zijn, getuige het feit dat het Nederlandse nieuw-realisme weer andere antwoorden heeft geformuleerd – laten zich (uiteraard sterk vergroevend) met een aantal figuren en soms ook met tijdschriften verbinden: de maatschappijkritische nieuw-realistische poëzie met de naam van Stefaan van den Breemt en *Kreatief*; de nieuw-realistische poëzie naar het model van de gerehabiliteerde figuratie in de schilderkunst met die van Roland Jooris en *Yang*; en de nieuw-realistische poëzie als de zo herkenbaar mogelijke uitdrukking van veel voorkomende gevoelens en ervaringen bij De Coninck en (onder andere) *Ruimten*. In het door Lionel Deflo samengestelde NRP-dossier van het tijdschrift *Kreatief* worden deze tendensen bijeengebracht onder de betekenaar 'realisme', maar ook Deflo moet toegeven dat er in de praktijk sprake is van een grote verscheidenheid onder de nieuw-realistische dichters.

Op de bundeling van de nieuw-realistische krachten door Deflo volgen enkele jaren waarin het nieuwe discours een grote aantrekkingskracht uitoefent en zelfs omhelsd wordt door een aantal bekeerlingen. Een frappant voorbeeld hiervan is de koerswijziging van *Revolver* in oktober 1970, direct na de publicatie van het NRP-nummer van *Kreatief*. Het zijn tekenen die duidelijk maken dat het neorealistische discours de hegemone positie van het modernistisch-experimentele discours heeft overgenomen. De vroege jaren zeventig zijn tevens de jaren waarin de De Coninck-variant van het nieuw-realisme de overhand haalt, om vervolgens min of meer geruisloos over te gaan in het neoromantische discours, dat dominant zou blijven tot halweg de jaren '80. Dat De Coninck's duiding van het nieuw-realisme zo invloedrijk kon worden, houdt verband met het feit dat hij al gauw als de centrale figuur ervan werd ervaren – een kwestie van canonisering en de eraan verbonden legitimiteit: De Coninck was met *De lenige liefde* (1969) de eerste van de nieuw-

realistische generatie die een voldragen gedichtenbundel publiceerde bij een min of meer gevestigde uitgeverij (Desclée De Brouwer),⁴ de bundel was in Vlaanderen een onverwacht groot publiekssucces geworden en werd bekroond met de *Yangprijs* (1969) en de Prijs van de Provincie Antwerpen (1971). Voorts publiceerde De Coninck gedichten en opstellen in verschillende literaire tijdschriften, waaronder ook enkele die tot het traditionele literaire establishment behoorden, en schreef hij poëziechronieken voor *De Standaard*. Op grond van dit alles werd hij ook door andere nieuw-realistten als hun boegbeeld naar voren geschoven. De Coninck wist die positie in de loop van de jaren '70 verder te consolideren, niet in het minst doordat hij ook snel naam maakte als journalist en interviewer bij het weekblad *Humo*. Zijn tweede bundel *Zolang er sneeuw ligt* verscheen in 1975 als een coproductie van de Brugse poëzie-uitgeverij Orion en de gerenommeerde Nederlandse poëzie-uitgeverij Van Oorschot en werd bekroond met de Dirk Martensprijs 1976 en de Prijs van de Vlaamse Provinciën 1978. Het zijn allemaal factoren die er mede voor gezorgd zullen hebben dat De Conincks articulatie van het nieuw-realistische discours snel als gezaghebbend werd ervaren. Bovendien ontpopt hij zich ook al in zijn vroege jaren als een behendig poëziepoliticus, die zijn discursieve web zo weet te spannen dat contemporaine passanten er zich geredelijk in konden verstrikken. Precies dat laatste is wat we in het vervolg van deze bijdrage zullen proberen aan te tonen.

Erg gearticuleerd kan men de jonge De Coninck op het eerste gezicht nog niet noemen. De publicist die in de tweede helft van de jaren '80 en in het begin van de jaren '90 bijna wekelijks stukken over poëzie zou plaatsen in *De Morgen*, lijkt in het begin van zijn literaire loopbaan uit te blinken door terughoudendheid. Het in 2000 gebundelde proza bevat immers hoop en al zes stukken uit de jaren '60 en '70. Hierbij dient echter te worden aangetekend dat die proza-editie een vertekend beeld geeft van De Conincks kritische en essayistische activiteit. De Coninck was van 1969 tot 1971 immers ook poëziechroniqueur voor de *Standaard der Letteren*, en van die stukken is niets in *Het proza* terechtgekomen – terwijl de meeste stukken over poëzie die hij later voor *De Morgen* schreef door hemzelf werden gebundeld en vervolgens zo goed als ongewijzigd in de verzamelbundel werden opgenomen.

Toch is het mogelijk om alleen al op grond van de schaarse vroege essays en besprekingen in *Het proza* een eerste beeld te schetsen van De Conincks positionering als realist. Dit beeld kan dan vervolgens worden bijgesteld aan de hand van een lectuur van het ongebundelde kritische werk. In wat volgt wil ik met name nader ingaan op twee stukken uit de vroege productie die me centraal lijken: het eind 1970 in *Dietsche Warande en Belfort* verschenen 'Het parlandisme', en het acht jaar later in *Ons Erfdeel* gepubliceerde 'Over nieuw realisme en ouwe romantiek'.

De titel van het eerstgenoemde opstel is op zijn zachtst gezegd opmerkelijk. Zoals gezegd verscheen 'Het parlandisme' eind 1970, dat wil zeggen kort na de publicatie van het NRP-nummer van *Kreatief*, waaraan ook De Coninck had meegewerkt. De Coninck omschrijft de nieuwe poëzie die hij bespreekt echter als 'parlandisme' en niet als 'nieuw-realisme' – al blijkt hij het daar bij nader toezien wel degelijk over te hebben, zoals blijkt uit de enige passage in de tekst waarin hij zich de term toch laat ontglippen. In die passage commentarieert hij kritisch de poëzie van Buddingh',

⁴ In werkelijkheid was *De lenige liefde* een veredelde publicatie in eigen beheer. Desclée De Brouwer leende wel vaker zijn naam aan uitgaven van dichters die op eigen kosten een gedichtenbundel wilden uitbrengen. Eerder had De Coninck tevergeefs geprobeerd een gedichtenbundel te slijten aan uitgeverij Manteau. [De Coninck 2004: 11-12 en 14-15]

die volgens hem onvoldoende het niveau van het loutere grapje overstijgt. Aan deze kritiek koppelt De Coninck de bedenking: 'er bestaan binnen het nieuwrealisme nog heel wat andere mogelijkheden' [De Coninck 2000b: 720]. Deze opmerking maakt niet alleen duidelijk dat De Coninck met 'parlandisme' eigenlijk 'nieuwrealisme' bedoelt, maar ook dat hij geen vrede kan hebben met een aantal van de concrete vormen die dat nieuwrealisme in Nederland heeft aangenomen. Was hij voor Buddingh' alles bij elkaar nog relatief mild, het radicale nieuwrealisme van Vaandrager en zijn bentgenoten van *De Nieuwe Stijl*, dat kritisch aanlegt op ontzuivering en op de ontluistering van het aura dat de poëzie traditioneel omzweeft, wijst hij ondubbelzinnig af. Vaandrager, schrijft De Coninck, 'levert in zijn laatste bundel een nogal waardeloze bijdrage tot dit parlandisme' [De Coninck 2000b: 759] en *De Nieuwe Stijl* noemt hij 'belangrijker als vormelijke provocatie dan als poëzie' [De Coninck 2000b: 759].

Een en ander kan verklaren dat De Coninck de term 'nieuwrealisme' in eerste instantie niet wenste te hanteren: de betekenaar was in zijn ogen wellicht al te zeer gefixeerd geraakt door de discursieve praktijk (de poëzie en de poëtische uitlatingen) van de Nederlandse dichters die zich rondom de tijdschriften *Barbarber* en, vooral, *De Nieuwe Stijl* hadden verenigd. Met 'parlandisme' schuift De Coninck een alternatief knooppunt naar voren, dat minder gefixeerd is en derhalve een invulling toelaat die meer met zijn eigen aspiraties overeenstemt.

Toch blijft het merkwaardig dat De Coninck precies op een kristallisatiepunt van de nieuwrealistische groepsvorming in Vlaanderen een tekst publiceert waarin de term nadrukkelijk (bijna) niet wordt gehanteerd. Bovendien bespreekt hij in 'Het parlandisme' zonder opgave van redenen geen enkele van de Vlaamse nieuwrealisten. Dit spoort met het feit dat De Coninck Deflo's pogingen tot nieuwrealistische groepsvorming niet meteen op groot enthousiasme onthaalde.⁵ Ook de manieren waarop de betekenaar 'nieuwrealisme' in Vlaanderen gefixeerd dreigde te raken, zinden hem kennelijk niet. De Coninck doet in 'Het parlandisme' dan ook geen enkele moeite om het werk of de opvattingen van andere Vlaamse nieuwrealisten te propageren of ze als dichters met een aan het zijne verwant dichterlijk project voor te stellen. Het nadrukkelijke gebruik van de betekenaar 'parlandisme' in de plaats van 'nieuwrealisme' kan derhalve ook als een (impliciete) distantiëring worden opgevat ten aanzien van het Vlaams nieuwrealisme.

De Conincks terughoudendheid ten aanzien van het Vlaamse nieuwrealisme is conform de afwijzende houding ten aanzien van groepsvorming rondom een artistieke ideologie die zich ook bij de latere De Coninck geregeld laat vaststellen. In het De Coninckbeeld zoals dat in de loop van de jaren '90 vorm heeft gekregen, is deze positionering welin verband gebracht met een nadrukkelijk anti-ideologische houding, die het fundament vormde van een principiële tolerantie en ruimdenkendheid. De zaken liggen alvast in dit geval aanzienlijk complexer. De impliciete distantiëring ten aanzien van de Vlaamse nieuwrealisten ontslaat De Coninck in de eerste plaats van de verplichting om ideologische / poëtische compromissen te sluiten met andere leden van de groep en om hun legitimiteit te erkennen. Tegelijk heeft deze distantiëring nog een andere functie: ze laat hem toe om nadrukkelijk aanspraak te maken op een hegemone positie voor de variant van het discours die hij verdedigt. Een hegemone discours streeft ernaar de op zichzelf lege plaats van het *universale* in te nemen. Dat streven wordt echter enkel als legitiem ervaren wanneer dit discours niet (al te zeer) verbonden schijnt met de behartiging van *particuliere* belangen (van een

⁵ Zie in dit verband ook Brems en De Geest [1991: 18].

partij, een groep,...). Door zijn ambivalente of zelfs afwijzende houding ten aanzien van de Vlaamse nieuw-realistische groep construeert De Coninck zijn eigen positie als niet aan een particuliere groep gebonden, en dus ook als bijzonder geschikt om de plaats van het universele in te nemen – om, met andere woorden, hegemonisch te worden.⁶

Een discours is een differentieel systeem, dat wil zeggen het is altijd gefundeerd op een spel van insluiting/uitsluiting, appreciatie/depreciatie. Dat spel zien we ook in ‘Het parlandisme’ aan het werk. Zoals zo-even aangegeven lijken de Vlaamse nieuw-realisten het voorwerp uit te maken van een impliciete uitsluiting. Het is logisch dat De Coninck zich niet expliciet tegen hen keert: het nieuw-realisme schuift precies in de tijd waarin ‘Het parlandisme’ werd geschreven snel naar het centrum van de Vlaamse poëzie op, en vertegenwoordigers ervan presenteren De Coninck op uiteenlopende manieren nadrukkelijk als hun boegbeeld, waarmee ze zijn legitimiteit alleen maar vergroten. Zelf negeert hij hen in ‘Het parlandisme’ echter op een wijze die juist in deze maanden van nieuw-realistische groepsvorming als frappant moet zijn overgekomen.⁷ Inmiddels maakt hij langs een omweg, aan de hand van het ‘Nederlandse’ verschijnsel ‘parlandisme’ – in feite gewoon een andere naam voor ‘nieuw-realisme’ –, duidelijk wat volgens hem de ‘juiste’ variant is van het nieuwe discours.

In zijn bespreking van dat ‘parlandisme’ maakt hij wél gebruik van expliciete uitsluitingen en depreciaties. De eerste geldt een poëtische traditie die als de negatieve pendant van het parlandisme wordt opgevoerd. Het nieuw-realisme wordt over het algemeen beschreven als een reactie op de (post)experimentele poëzie. De Coninck gaat in ‘Het parlandisme’ echter hoegenaamd niet in op die poëzie.⁸ In de plaats daarvan zet hij zich af tegen een oudere poëtische traditie, die hij in de openingsalinea’s van ‘Het parlandisme’ uitgebreid beschrijft. Het betreft een ‘wereldvreemde’ poëzie, die gekenmerkt wordt door een ‘lyrisch geëmotioneerde, hyperindividuele inspiratie’ en een esthetiserende taal die ‘geïsoleerd [is] van de werkelijke levende taal’ [De Coninck 2000b: 714]. Het *repoussoir* is met andere woorden een poëtische traditie die geënt is op een romantisch estheticisme en individualisme. Zoals dadelijk zal blijken is deze afwijzing echter meer dan dubbelzinnig.

Het alternatief dat De Coninck voorstelt, is een poëzie die gekenmerkt wordt door een parlandistische (meer bij de levende spreektaal aansluitende) taalhantering en een grotere betrokkenheid bij ‘het leven zelf’ [De Coninck 2000b: 714] – bij de *werkelijkheid*. De Conincks parlandisme is zo te zien dus inderdaad een realisme. Alleen blijkt onmiddellijk dat hij de werkelijkheid die dat realisme moet weergeven, meteen nader definieert en verbijzondert. Het gaat hem niet om de nationale of internationale politieke en sociale werkelijkheid, al evenmin om het nadrukkelijk geaffirmeerde referentiële karakter van (in casu literaire / poëtische) teksten en al helemaal niet om het kritisch problematiseren van dat referentiële of ‘realiteit’

⁶ Zie in dit verband Laclau: ‘the hegemony of a *particular* social sector depends for its success on presenting its own aims as those realizing the *universal* aims of the community’ [Butler e.a. 2000: 50].

⁷ Het betreft hier overigens geen verzuim dat later weer werd goedge maakt: ook in latere geschriften rept De Coninck nauwelijks van zijn Vlaamse nieuw-realistische generatiegenoten. Revelerend voor de afstandelijke, au fond enigszins *superieure* houding die De Coninck ten aanzien van de andere Vlaamse nieuw-realistenaannam, is Van den Bremt [1997].

⁸ Dit stilzwijgen is minder merkwaardig dan het op het eerste gezicht kan lijken. Werk van De Coninck was in 1966 al terug te vinden in de door Werner Cranshoff samengestelde ‘esthetische’/postexperimentele bloemlezing *Pijn en puin verdwenen*.

stichtende karakter. Het gaat hem om het herkenbare dagelijkse leven van gewone mensen, ‘de alledaagse onbelangrijkheden die elk leven zo belangrijk kunnen maken’ [De Coninck 2000b: 715], met als *exemple suprême* nota bene ‘gelukkig getrouwd zijn’ [De Coninck 2000b: 715].

Deze verbijzondering van ‘het leven’ blijkt De Coninck echter nog niet te volstaan ter omschrijving van zijn realismeconcept. Poëzie die zich beperkt tot het neutraal of ironisch-humoristisch registreren van dat ‘leven’ blijkt ook niet te voldoen, getuige zijn afwijzing van de poëzie van Buddingh’ en van sommige gedichten van Remco Campert. In de praktijk blijkt zijn waardering vooral uit te gaan naar een poëzie die uiting geeft aan een bedwongen maar niet te miskennen subjectieve betrokkenheid bij dat leven – een betrokkenheid die moet spreken uit een bijzondere aandacht voor de tragische aspecten van de menselijke existentie. Die voorkeur komt tot uitdrukking in de lof die hij de gedichten van Remco Campert toezwaait die onder de noemer ‘grappige tragiek’ [De Coninck 2000b: 716] kunnen worden gebracht, en vooral in het enthousiasme voor een gedicht van Hendrik van Teylingen, over een oude man die maar niet kan zwijgen over de zelfmoord van zijn zoon. [De Coninck 2000b: 714] Het leven als tragisch en ontoereikend, als onherroepelijk getekend door gemis – is dat niet hét romantische levensgevoel? De Conincks afwijzing van de oude romantische traditie blijkt bij nader toezien maar een gedeeltelijke afwijzing te zijn: het taalgebruik moet moderner, de dichter moet zich geen uitverkorene wanen en moet zich naar het dagelijkse leven van gewone mensen toewenden, en hij moet zijn pathos intomen en relativeren – maar de fundamentele ervaring die moet worden opgeroepen, blijft die van een fundamenteel, onherstelbaar gemis. Al van in den beginne blijkt de ‘nieuw-realist’ De Coninck in feite vooral een romanticus met een realistisch gelaat. Als hij zijn dichterlijk ideaal omschrijft als ‘een socialer, toegankelijker vorm van tragiek’ [De Coninck 2000b: 720] zegt hij dat, vooralsnog gecodeerd en indirect, trouwens zelf.

De Coninck blijft dus van bij het begin vasthouden aan een belangrijk onderdeel van de romantische erfenis. Dit maakt begrijpelijk waarom hij weinig waardering kan opbrengen voor de gedichten van Schippers, die hij als louter grapjes afdoet: in echt goede poëzie behoren ironie en de humor als tegenwicht te fungeren van tragiek en het bijbehorende pathos. En het verklaart waarom hij met zoveel nadruk ingaat tegen Vaandrager en de andere vertegenwoordigers van *De Nieuwe Stijl*. Hun was het immers begonnen om een radicale ontluistering van de romantische dichterlijke traditie – ze schreven, zoals De Coninck het formuleert, ‘onder het motto ‘ik heb schijt aan poëzie’’ [De Coninck 2000b: 739]. Hun kritiek is in De Conincks ogen zo radicaal dat ze destructief wordt en het kind van de poëzie met het badwater van de poëtische traditie weggooit:

Zij gaat als beweging zo ver dat ze geen onderscheid meer ziet tussen poëzie en realiteit. Alles wordt poëzie, een opschrift in een trein, een benzinepomp, een jerry-can. Op die manier ontleent men aan de kunst één van de spanningen die haar steeds heeft in leven gehouden. [De Coninck 2000b: 715]

Deze vaststelling zou voor een nieuw-realist juist een aanleiding kunnen zijn om de dichters van *De Nieuwe Stijl* te prijzen vanwege hun zeer consequente realisme, dat niet alleen de scheiding tussen ‘gewoon’ en ‘poëtisch’ taalgebruik in het ongerede brengt, maar ook streeft naar een haast klinische, zo direct en onpersoonlijk mogelijke weergave van de werkelijkheid. Met het eerste kan de ‘parlandist’ De Coninck ongetwijfeld goed leven, het laatste is duidelijk een stap te ver. Er moet een

‘spanning’ blijven tussen poëzie en werkelijkheid. De Coninck benoemt de precieze natuur van die spanning niet expliciet, maar ze laat zich wel afleiden uit zijn voorkeur voor gedichten die het tragische en ontoereikende van de werkelijkheid beklemtonen: het gaat, kort gezegd, om de spanning tussen werkelijkheid en ideaal. Een spanning, wel degelijk: de werkelijkheid is onvolmaakt en pijnlijk, maar we moeten het ermee doen; het ideaal is wat we zouden willen, maar het blijft onherroepelijk buiten bereik en het verlangen ernaar moet worden ingetoomd. De Coninck wil niet vervallen in ‘wereldvreemde sublimaties’ [De Coninck 2000b: 714] of in ‘het gepieker van de romantisch grübelnde dichter-waarzegger’ [De Coninck 2000b: 715], maar roept op tot ‘levensaanvaarding’ [De Coninck 2000b: 714] – een term die heel precies de genoemde spanning resumeert: je aanvaardt het leven, omdat er niets anders is, maar gemakkelijk is het niet. Om het leven leefbaar te houden moeten de meest pijnlijke momenten ervan worden gerelativeerd door humor, ironie, understatement en objectivering – de eigenschappen die hij terugvindt in de ‘grappig-tragische’ gedichten van Campert en in het geciteerde gedicht van Van Teylingen.⁹

Resumerend kunnen we zeggen dat De Coninck in ‘Het parlandisme’ op verschillende manieren aan uitsluiting doet: zowat de hele naoorlogse Vlaamse poëzie – in casu het experiment en het zich toch al sinds halverwege de jaren ’60 manifesterende nieuw-realisme – wordt eenvoudigweg genegeerd en dus impliciet uitgesloten. Voorts wordt een niet nader omschreven traditionele romantische poëzie expliciet maar met nuances afgewezen: ze is niet meer van deze tijd vanwege haar wereldvreemdheid en al te literaire taalhantering, maar mag ook niet zonder meer overboord worden gegooid. Ze legt immers getuigenis af van een spanning tussen poëzie en realiteit die ook in een meer hedendaagse poëzie behouden dient te blijven. De Coninck zelf identificeert zich met het opkomende nieuw-realistische discours over poëzie, maar zoals we hebben kunnen vaststellen moet men zich dit identificatieproces niet als een passieve overname van termen, denkbeelden en praktijken voorstellen. De Coninck probeert het nieuw-realistische discours dan ook meteen een door hem gewenste richting uit te sturen, en wel zo radicaal dat hij zelfs nog een poging onderneemt om het te herdopen. Voorts interpreteert hij de nieuw-realistische eis dat poëzie blijk moet geven van een betrokkenheid bij de werkelijkheid op een eigenzinnige manier: de werkelijkheid, dat is het dagelijks leven van mensen, dat in zijn pijnlijke ontoereikendheid en bij alle verlangen naar iets beters toch aanvaard moet worden. De Coninck probeert de betekenaar ‘realiteit’ met andere woorden op een manier te fixeren die in overeenstemming is met zijn eigen aspiraties. Met deze definitie als uitgangspunt kan hij vervolgens concurrerende fixaties, afkomstig van andere ‘parlandisten’, afwijzen – wat hij ook doet. Zoals elke ideologische strijd speelt poëtische strijd zich niet alleen *tussen* discoursen af, maar ook en vaak nog het meest verbeterd *binnen* eenzelfde discours: zoals er verbitterde discussies zijn (geweest) over de ‘ware aard’ of de ‘essentie’ van het christendom, het socialisme, het expressionisme, het postmodernisme enzovoorts, zo kan men polemiseren over de vraag wat ‘goed’ of ‘slecht’ parlandisme of nieuw-realisme is. Uitgaande van zijn definitie van de ‘realiteit’ die de nieuw-realistische poëzie moet oproepen, deprecieert De Coninck in het bijzonder *De Nieuwe Stijl*: zij zijn parlandisten, maar men mag zeker niet denken dat zij de enigen zijn, wel integendeel:

⁹ Dat is, tenminste, De Conincks officiële voorstelling van de zaken. Elders heb ik aannemelijk proberen te maken dat De Conincks hele werk getuigt van een buitengewone fascinatie voor die pijnlijke momenten, die dan als hét aantrekkelijk-afstotelijke Ding van zijn werk zouden kunnen worden gezien. In dat geval zijn de genoemde technieken veeleer strategieën om het Ding te naderen zonder al te dichtbij te komen. [Spinoy 2003]

zij zijn eigenlijk de minst interessante vertegenwoordigers van het parlandisme. In de volgende, gedeeltelijk reeds geciteerde regels ziet men dit uitsluitingsmechanisme *live* aan het werk:

Is dit parlandisme dus ongeveer hetzelfde als ‘De Nieuwe Stijl’? M.i. niet. De Nieuwe Stijl behoort tot het parlandisme, zouden we kunnen zeggen, maar deze bewering kan alleszins niet omgekeerd worden. Vaandrager bijvoorbeeld levert in zijn laatste bundel een nogal waardeloze bijdrage tot dit parlandisme [De Coninck 2000b: 715].

De Nieuwe Stijl kan dus om te beginnen allerminst een monopolie op het parlandisme claimen. Bovendien wordt hun variant van het parlandisme langs Vaandrager om meteen met het uiteraard sterk depreciërende adjectief ‘waardeloze’ in verband gebracht. In de op deze passage volgende regels blijkt zoals kan worden verwacht dat deze afwijzing verband houdt met de manier waarop *De Nieuwe Stijl* realistisch is. Die wijkt immers sterk af van wat De Coninck bepleit: er is geen ‘positieve waardering van het alledaagse’ [De Coninck 2000b: 715] – geen ‘levensaanvaarding’ met andere woorden – en de hoger genoemde spanning ontbreekt. Zoals we hebben gezien brengt dit De Coninck tot de conclusie dat de poëtische productie van *De Nieuwe Stijl* ‘belangrijker [is] als vormelijke provocatie dan als poëzie’ [De Coninck 2000b: 715], waarmee ze dus uit het domein van de legitieme poëzieproductie wordt gesloten. Even verderop doet De Coninck hetzelfde, zij het in minder forse bewoordingen, met gedichten van Buddingh’, Campert en Schippers. Zo zijn een groot aantal gedichten van Buddingh’ volgens De Coninck ‘grapjes’ die ‘niet meer te betekenen hebben dan grapjes’ [De Coninck 2000b: 720] en dus al evenmin aanspraak mogen maken op de status ‘poëzie’.

Het zal duidelijk zijn dat de genoemde grens tussen poëzie en non-poëzie waar De Coninck in ‘Het parlandisme’ naar verwijst, niet absoluut en onveranderlijk is, maar getrokken wordt door de ‘actor’ De Coninck. Die situeert zich weliswaar binnen de retorische ruimte die geopend wordt door het nieuwe discours over de poëzie, maar legt meteen een claim op de centrale betekenaar ervan door hem te fixeren en die fixatie als de essentiële betekenis ervan te presenteren. Op grond hiervan stelt hij dan ook ‘de grens’ te kunnen bepalen ‘van wat mag en niet meer mag’ [De Coninck 2000b: 722] – van wat ‘goed’ parlandisme is, ‘waarachtig’ realisme, ‘echte’ poëzie.

Bij dit alles valt op hoe De Coninck zijn eigen positie in deze discussie nadrukkelijk als een zeer gematigde probeert te presenteren: hij zet zich af tegen bepaalde aspecten van de romantische traditie, maar pleit voor het behoud van in zijn ogen waardevolle elementen daaruit. De radicale dichters van *De Nieuwe Stijl* worden daarentegen als ‘extremisten’ voorgesteld: het zijn provocateurs die de poëzie zelf willen ‘dynamiteren’ [De Coninck 2000b: 725]. Het lijkt geen twijfel dat deze positiebepaling in overeenstemming was met De Conincks werkelijk gevoelde afkeer van de poëtische praktijk van *De Nieuwe Stijl*. Maar tegelijk laat De Coninck zijn representatie van Vaandrager en kompanen hem toe zichzelf te construeren als een verzoenende figuur die anders dan de genoemde dichters niet ‘te ver’ wil gaan en aan wie zodoende met een gerust gemoed de behartiging van de (‘universele’) belangen van ‘de poëzie’ mag worden toevertrouwd.

Met de keuze voor deze strategie trekt De Coninck meteen ook een wissel op de toekomst. Discoursen zijn tijdelijk, wat betekent dat wie al te sterk met een discours wordt geïdentificeerd, met de ondergang van dat discours tijdelijk of permanent ook zelf van het toneel dreigt te verdwijnen. Dit lot zou De Coninck niet te beurt

vallen, wel integendeel. Dat houdt minstens ten dele verband met het feit dat hij erin slaagt zichzelf te laten percipiëren als een tot op grote hoogte bovenpartijdige, ondogmatische figuur, die weliswaar uit het nieuw-realisme is voortgekomen en zekere programmapunten van dat discours behoudt (een *particuliere* positie inneemt), maar er zeker niet mee samenvalt (aanvaardbaar is als plaatsbekleder van het *universele*).¹⁰

Met zijn interventies als dichter en essayist heeft de jonge Herman de Coninck aan het Vlaams nieuw-realisme een vorm gegeven die allerminst de enig mogelijke was. Zekere contingente omstandigheden hebben hem daarbij in de kaart gespeeld, zoals het feit dat hij al gauw als dé sterkhouder van dat nieuw-realisme werd gepercipieerd en gecanoniseerd. Op processen van beeldvorming en canonisering heeft men als dichter en criticus nu eenmaal maar zeer gedeeltelijk vat. Tegelijk valt niet te ontkennen dat De Coninck zich een ongemeen behendig speler heeft getoond in het discursieve domein.¹¹

Dat blijkt niet alleen uit de manier waarop hij het modieuze nieuw-realisme naar zijn (au fond eerder romantische) hand zet, maar ook uit de handigheid waarmee hij zijn variant van het parlandisme weet te vervlechten met andere, extraliteraire discoursen die toen inzonderheid bij jongeren bijzonder in zwang waren, en in het bijzonder met de democratiserings- en emancipatiebewegingen en de symbolische manifestaties daarvan in woord en beeld. Zo omschrijft hij het parlandisme als ‘een democratische spiegel voor iedereen’ [De Coninck 2000b: 714], als een vorm van poëzie die gekenmerkt wordt door ‘optimisme’ [De Coninck 2000b: 715] en ‘proletarisch van taal’ [De Coninck 2000b: 718] is. De poëzie die hem voor ogen zweeft noemt hij zoals gezegd ‘een socialer, toegankelijker vorm van tragiek’ [De Coninck 2000b: 720], de traditionele dichterlijke taal wordt tendentius omschreven als ‘vakidioom’ en als ‘een oligarchie van enkele tientallen adellijke, standbewuste woorden’ [De Coninck 2000b: 725]. De dichter van de goede nieuwe poëzie wordt opgevoerd als ‘een gewone jongeman in blue jeans, en zoals die hem past, zo passen zijn alledaagse woorden heel nauw om hun inhoud, die zich dan ook vlot als nooit tevoren kan bewegen.’ [De Coninck 2000b: 728] Aan zijn omschrijving van poëzie als een combinatie van ‘bewogenheid’ en ‘ascese’, tenslotte, koppelt hij een sneer aan het adres van de Kerk, vanwege haar conservatieve standpunt over anticonceptie: ‘Liefde en zelfbeheersing, zou men kunnen zeggen, om de woorden van ergens een monseigneur toch nog ten nutte te maken.’ [De Coninck 2000b: 718] Met die ‘ergens een monseigneur’, zoals De Coninck hem denigrerend noemt, is overigens Léon-Joseph Suenens bedoeld, sinds 1962 aartsbisschop van België en auteur van het in 1960 verschenen *Een levensprobleem: liefde en zelfbeheersing*. De Coninck kwam uit een katholiek milieu, en kan dus langs die weg – bijvoorbeeld in de kranten – en boekhandel van zijn ouders – met het in die tijd kennelijk op grote schaal verspreide werk van Suenens in contact zijn gekomen. Hij kan de titel echter ook gezien hebben op de fondslijst van de katholieke uitgeverij Desclée De Brouwer, waar het in de

¹⁰ Zie in dit verband Zizek [2001: 8]: ‘in order for an ideological edifice to occupy the hegemonic place and legitimize the existing power relations, it HAS to compromise its founding radical message – and the ultimate ‘heretics’ are simply those who reject this compromise, sticking to the original message.’ De ‘kettlers’ zijn in het voorliggende geval de dichters van *De Nieuwe Stijl*, terwijl De Coninck als compromisfiguur optreedt, die dan ook gemakkelijker ‘the hegemonic place’ zal kunnen bezetten.

¹¹ Waarbij hij natuurlijk wél geprobeerd heeft om de nodige invloed op de beeldvorming en canonisering die hem te beurt zouden vallen. De in 2004 gepubliceerde bloemlezing uit de correspondentie is in dit verband erg instructief.

reeks ‘Lichaam en ziel’ verschenen was, negen jaar voor bij diezelfde uitgeverij de gedichtenbundel *De lenige liefde* van de persen zou rollen.

Hoe dit ook zij, er is geen enkel *noodzakelijk* verband tussen het progressieve discours en de daarbij horende jongerencultuur van het eind van de jaren '60 enerzijds en De Conincks poëzieopvatting anderzijds. Dat verband wordt door De Coninck op retorische wijze zelf gelegd, met als effect dat zijn poëtica als een manifestatie in het domein van de poëzie verschijnt van het bij jongeren in die tijd overheersende progressieve discours over politiek en samenleving. Zoals gezegd is die voorstelling zonder grond, maar bij een eerste lezing verleent ze aan De Conincks poëtica wel een schijn van actualiteit en historisch gelijk – en dus ook van noodzakelijkheid (‘dit is de noodzakelijke uitkomst van de geschiedenis, ook en in het bijzonder in de poëzie’) en legitimiteit (‘dit is hoe onze aankomende generatie nu over poëzie denkt’). Bij nader toezien berust De Conincks legitimering van het nieuwe discours over poëzie zelfs uitsluitend op het poneren van een equivalentierelatie tussen dit discours en het progressieve discours: de strijd van het parlandisme tegen de romantische poëzie maakt in zijn voorstelling integrerend deel uit van de algemene strijd van het progressieve discours tegen het ‘misdadige’ (ongelijkheid en onvrijheid bestendige) discours van de reactie en moet hierom dus als gerechtvaardigd worden beschouwd. Tenslotte versterkt de equivalentierelatie tussen poëtisch en politiek-maatschappelijk discours nogmaals De Conincks presentatie van zichzelf als een historische actor van wie de eigen particuliere doelstellingen samenvallen met de universele doelstellingen van de samenleving: zijn kritiek op de traditionele romantische poëzie wordt zodoende immers gekaderd binnen de algemene ‘populaire’ strijd voor vrijheid en gelijkheid, tegen de onderdrukkende krachten van de reactie.¹²

Acht jaar later herijkt De Coninck de positie die hij in ‘Het parlandisme’ had ingenomen in het bekende, in *Ons Erfdeel* verschenen opstel ‘Over nieuw realisme en ouwe romantiek’. Opmerkelijk is hoe weinig zijn positie in die tijd veranderd is. Ditmaal blijkt hij de betekenaar (nieuw-)realisme wél te accepteren, wat méér is dan alleen maar een zich neerleggen bij het feit dat de kritiek en de literatuurgeschiedenis de door hem naar voren geschoven term ‘parlandisme’ nauwelijks heeft opgepikt. De Coninck kon zich op dit moment ook zonder problemen ‘nieuw-realist’ noemen, want het was inmiddels al lang duidelijk geworden dat alvast in Vlaanderen ‘zijn’ variant van het nieuw-realisme het gehaald had. Zijn definitie van de betekenaar ‘realiteit’ blijkt in ‘Over nieuw realisme en ouwe romantiek’ onveranderd te zijn gebleven en dus nog steeds te slaan op het *Alltagsleben*, zoals blijkt uit een passage als de volgende: ‘Dat was de tijd dat ik mijn handen vol had met de werkelijkheid, met getrouwd zijn, met een zoon hebben’ [De Coninck 2000b: 740].

Voor het overige herneemt hij zijn afwijzing van een groot gedeelte van het Nederlandse nieuw-realisme, en in het bijzonder van *De Nieuwe Stijl*. Ook over de verhouding tot de romantische traditie laat De Coninck zich in 1978 in dezelfde zin uit als in 1970, al noemt hij ditmaal wel – enigszins verrassende – namen: de romantiek blijkt in De Conincks ogen inzonderheid door Rilke en Lodeizen verpersoonlijkt te worden. Opnieuw pleit hij voor een poëzie die dit leven aanvaardt, maar tegelijk

¹² Evenzo kan zijn kritiek op *De Nieuwe Stijl* gelezen worden als een ‘culturele’ variant van de kritiek van een gematigd, redelijk progressief op ‘extremisten’. Als de poëzie van *De Nieuwe Stijl* inderdaad als een provocatie [De Coninck 2000b: 715] moet worden beschouwd, dan zijn de genoemde dichters de Provo’s van het parlandisme. Dat De Coninck nooit veel sympathie heeft gekoesterd voor de Provo-beweging wordt overigens gesuggereerd door de eerste alinea’s van het opstel ‘De slechte manieren van de poëzie’ (1988). [De Coninck 2000b: 754]

het romantische levensgevoel niet opgeeft. Tenslotte worden de experimentelen ditmaal expliciet afgewezen – waarbij De Coninck zich voorzichtigheidshalve niet afzet tegen gecanoniseerde experimentele dichters als Claus en Snoek, maar wel tegen vertegenwoordigers van de jongste generatie experimentelen zoals Marcel van Maele, van wie eind jaren '70 al wel duidelijk was dat hij voorshands niet tot de belangrijkste naoorlogse Vlaamse dichters gerekend zou gaan worden en die in die zin dus een dankbaar slachtoffer was.

Bij alle overeenkomsten tussen 'Het parlandisme' en 'Over nieuw realisme en ouwe romantiek' zijn er toch ook een aantal accentverschillen. Zo laat De Coninck in 'Over nieuw realisme en ouwe romantiek' – de titel kondigt het ook al enigszins aan – veel duidelijker uitkomen dat zijn poëtica eigenlijk 'een romantiek van deze aarde' (De Coninck 2000b: 745) is. Dat kon in 1978 wellicht ook veel makkelijker dan in 1970: de betrokkenheid op de werkelijkheid was over het algemeen bekoeld, en in de literatuur had het nieuw-realisme inmiddels de baan geruimd voor een zich steeds duidelijker affirmerende nieuwe romantiek – een nieuw literair discours, en dan nog wel een dat wonderwel in de kraam van de door De Coninck reeds in 1970 verdedigde poëtica past. Deze veranderde context laat De Coninck overigens toe de voorstelling van de eigen positie als méér dan louter particulier verder uit te werken: hij schetst ze als het resultaat van een afwijzing van verschillende 'excessen' (van de 'te wereldvreemde' traditionele romantische poëzie, de 'te moeilijke' experimentele poëzie, het 'erg extreme' [De Coninck 2000b: 743] nieuw-realisme van *De Nieuwe Stijl*), en als een redelijk compromis tussen romantiek en realisme, met behoud van de beste elementen uit beide stromingen. Uit dat laatste valt overigens af te leiden dat het enige poëtische discours dat De Coninck met enige radicaliteit afwijst, dat van de experimentelen is, ook al beweert hij 'dat ze me beïnvloed hebben' [De Coninck 2000b: 737]. Die vaststelling is trouwens in overeenstemming met De Conincks latere kritische praktijk, waarin het werk van dichters uit de experimentele traditie bepaald ondervertegenwoordigd is.

Voorts legt De Coninck ook in 'Over nieuw realisme en ouwe romantiek' een verband tussen zijn poëtische discours en het progressieve discours, al gebeurt dat nu minder nadrukkelijk. Dat is niet onlogisch: in 'Het parlandisme' gebruikte hij die zogenaamde equivalentie vooral als een middel om de traditionele romantische poëzie te bekritisieren en zijn eigen 'parlandistische' discours te legitimeren. Dat is nu niet meer zo erg nodig: in de veranderde literairhistorische omstandigheden hoeft De Coninck zich immers niet meer nadrukkelijk als antiromanticus te affirmeren, en ook de strijd ten behoeve van het parlandisme is niet langer aan de orde. De gelijkstelling van zijn eigen poëtische discours met het progressieve discours wordt echter wél opnieuw van stal gehaald waar het erop aankomt de experimentele poëzie te depreciëren: de experimentelen schrijven volgens De Coninck opzettelijk moeilijk om ontzag af te dwingen bij 'gewone' poëzielezers en zichzelf als een elite, met alle daaraan verbonden privileges, te handhaven – net zoals bijvoorbeeld politici, artsen, en advocaten er hun voordeel mee doen dat niemand buiten de kring van de ingewijden hen begrijpt. [De Coninck 2000b: 738] Toch bedient De Coninck zich in 'Over nieuw realisme en oude romantiek' over het algemeen aanzienlijk minder van het jargon en de denkbeelden uit het progressieve discours dan hij dat in 'Het parlandisme' deed. Wel wordt het verband tussen poëzie en progressieve ideeën over politiek en samenleving aan het eind van het opstel nog eens nadrukkelijk geaffirméerd:

Om te beginnen lijkt dichten zelf ongerijmd, als er zoveel dringender en belangrijker zaken te doen vallen. Maar dan denk ik altijd maar aan de film *Adalen* van Bo Widerberg, een film over een Zweedse staking, en de slogan van die staking was: ‘we want bread and roses too’. In mijn gedichten wou ik dan even voor die rozen zorgen. Maar wel achter dezelfde vlag.¹³

De allusies op de politieke en maatschappelijke werkelijkheid waarmee De Coninck zijn trouw aan ‘dezelfde vlag’ afficheert, worden natuurlijk wel geactualiseerd. De verwijzingen naar het op emancipatie en gelijkheid aanleggende gedachtegoed van ’68 – bijvoorbeeld, langs de sneer aan het adres van Suenens om, naar de seksuele revolutie en de bevrijding uit de greep van het kerkelijk gezag – maken plaats voor een oprisping over de hopeloze complexiteit van het Egmontpact en een uitval naar Tindemans, dé incarnatie van de conservatief-katholieke CVP-staat en bijgevolg kop van jut van progressief Vlaanderen. [De Coninck 2000b: 738]

Een laatste verschil tussen ‘het parlandisme’ en ‘Over nieuw realisme en ouwe romantiek’ betreft de betoogtrant. In ‘Het parlandisme’ neemt De Coninck de pose aan van een afstandelijk observator die recente ontwikkelingen in het poëtische landschap beschrijft. Deze pose is, daar en dan, bijzonder functioneel. Ze laat hem toe een in wezen programmatische tekst een schijn van objectiviteit te geven, met behulp van in een heldere, maar niettemin soms haast wetenschappelijk aandoende stijl gepresenteerde stellingen in de trant van: de traditionele romantiek is achterhaald want de maatschappij wil nu een democratische poëzie; en: *De Nieuwe Stijl* gaat te ver, want ze negeert de eeuwige spanning tussen kunst en leven. Bovendien ligt deze ‘objectieve’ pose ook in de lijn van de eerder gesignaleerde voorstelling van zichzelf als een dichter die in staat is zich boven zijn eenzijdige partijdigheid te verheffen.

In ‘Over nieuw realisme en ouwe romantiek’ laat hij die pose echter varen voor een andere: dit opstel heeft al veel van De Conincks latere essaystijl, waarin de auteur als persoon zeer nadrukkelijk aanwezig is in de tekst, onder meer door verwijzingen naar zijn persoonlijk leven. Typerend is bijvoorbeeld dat de gelijkstelling tussen ‘realiteit’ en ‘het leven van gewone mensen’, die in ‘Het parlandisme’ nog in algemene termen werd geponereerd, in het opstel uit 1978 direct gekoppeld wordt aan biografische feiten uit De Conincks eigen leven (zijn huwelijk, zijn ‘zoon, die ’s nachts hinderlijk kon huilen’ [De Coninck 2000b: 740], de dood van zijn eerste vrouw, zijn rouwproces,...). Deze nieuwe betoogtrant is ongetwijfeld programmatisch gemotiveerd: een dichter die literatuur en (persoonlijk) leven als wezenlijk met elkaar verbonden beschouwt, brengt die opvatting demonstratief in de praktijk door in zijn teksten verwijzingen naar het eigen leven binnen te halen. Bovendien kan De Coninck het zich nu permitteren om nadrukkelijk uit eigen naam het woord te nemen: anders dan in ‘Het parlandisme’ kan hij in ‘Over nieuw realisme en ouwe romantiek’ als

¹³ De Coninck [2000b: 746]. De formulering is echter niet vrij van dubbelzinnigheid: beklemtoont De Coninck enerzijds zijn blijvende gehechtheid aan de progressieve zaak, dan stelt hij de functie van de poëzie voor de progressieve strijd toch als wezenlijk anders voor dan in ‘Het parlandisme’: poëzie is niet langer een facet van de algemene strijd, maar een soort versiering die niettemin onmisbaar is. In het twee jaar later verschenen opstel ‘Poëzie en conservatisme’ scheidt hij politieke strijd en poëzie definitief van elkaar: hij kent aan poëzie dan een wezenlijk andere functie toe, als complement van én correctief op een progressieve politiek, die onveranderd gehandhaafd zou blijven – al doen een aantal uitlatingen in ‘Poëzie en conservatisme’ ook daar de nodige twijfels bij rijzen. Deze veranderde opvattingen lijken me typerend voor het politieke traject van wel meer progressieven uit De Conincks generatie. Het laat zich ook in De Conincks verdere essayistische werk traceren, tot en met de finale distantiering ten aanzien van het ‘klassieke’ linkse gedachtegoed en het omhelzen van een liberaal-pluralistische ‘postideologische’ tolerantiegedachte vanaf de tweede helft van de jaren ’80.

een gezaghebbend dichter spreken – een gezag dat kan afstralen op de verdedigde opvattingen. Voorts wekt deze manier om de eigen opvattingen te presenteren vertrouwen bij de lezer: wie zo eerlijk en onverbloemd over het eigen leven schrijft, zal ons ook als leidsman *in poeticis* wel geen rad voor de ogen proberen te draaien. Tenslotte versterkt ze andermaal de indruk dat hier iemand aan het woord is die eerst en vooral een mens is en pas in de tweede plaats een poëtisch ideoloog – wat de identificatie met de (‘partijdige’) ideologie van deze (‘universele’) mens aanzienlijk vergemakkelijkt.¹⁴

Het vervolg van het verhaal is bekend: De Coninck zou met name vanaf de tweede helft van de jaren tachtig uitgroeien tot een dichter en criticus die tot aan zijn dood in 1997 een hegemonische positie bekleedde in de Vlaamse poëzie. Dat is, wil ik nogmaals beklemtonen, geen onafwendbaar en noodzakelijk gevolg van zijn discursieve praktijk, maar het belang van die praktijk mag ook weer niet geminimaliseerd worden. De geraffineerde manier waarop De Coninck zijn discursieve web wist te spinnen, heeft naar mijn overtuiging op zijn minst gunstige voorwaarden geschapen voor het bereiken van de positie die hij uiteindelijk zou gaan bekleden – een positie die met Zizek treffend omschreven kan worden als ‘the contingent result of hegemonic struggle’ [Butler e.a. 2000: 59]. De omschrijving is zo treffend omdat ze aangeeft dat het streven naar hegemonie van een actor of groep niet met succes zal worden bekroond als hij zich daar niet met al zijn middelen voor inzet (‘hegemonic struggle’), maar ook dat geen enkele historische noodzakelijkheid dicteert dat die inzet ook met succes zal worden bekroond (‘contingent’). De Conincks discursieve praktijk was, van bij het begin, een onderdeel van zijn hegemonische strijd, die in zijn geval dus wel degelijk in zijn voordeel is beslecht.

Erik SPINOY
Universit  de Liège

¹⁴ Zizek spreekt in dit verband van de ‘*ideological practice of disidentification*’: ideologie houdt subjecten in zijn greep ‘by constructing a space of *false disidentification*, of false distance towards the actual co-ordinates of those subjects’ social existence’ [Butler e.a. 2000: 103].

L ITERATUUR

- Hugo Brems en Dirk de Geest (1991), *'Opener dan dicht is toe'. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Leuven – Amersfoort, Acco.
- Stefaan van den Bremt (1997), In memoriam Herman de Coninck. In: *P.E.N.-Tijdingen* nr. 45, Tweede kwartaal 1997, pp. 3-5.
- Judith Butler, Ernesto Laclau en Slavoj Žizek (2000). *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. London, Verso.
- Herman de Coninck (2000^a), *Het proza. Deel 1*. Samengesteld en verantwoord door Paul de Wispelaere, met medewerking van Jeroen de Preter. Amsterdam – Antwerpen, De Arbeiderspers.
- Herman de Coninck (2000b), *Het proza. Deel 2*. Samengesteld en verantwoord door Paul de Wispelaere, met medewerking van Jeroen de Preter. Amsterdam – Antwerpen, De Arbeiderspers.
- Herman de Coninck (2004), *Een aangename postumiteit. Brieven 1965-1997*. Amsterdam – Antwerpen, De Arbeiderspers.
- Erik Spinoy, Extase en ontzuivering. Guido Gezelle en Herman de Coninck *beyond discourse*. In: *Gezelliana. Kroniek van de Gezellestudie*, nr. 1, pp. 45-71.
- Jacob Torfing (1999), *New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Žizek*. Oxford, Blackwell.
- Slavoj Žizek (2001), *On Belief*. Londen en New York, Routledge.

V LES FRONTIÈRES DU
RÉALISME DANS LES
LITTÉRATURES DE
LANGUE ALLEMANDE

(Sous la dir. de H. Roland)

FORMEN DES REALISMUS IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS

Es wird nicht wundern, dass das Feld der deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert der Problemstellung unserer Tagung, der Perspektive einer Erweiterung und einer Vertiefung des traditionellen Realismus in der europäischen Literatur sehr gut entsprechen musste. Diese Annäherung erlaubte es, in literargeschichtlicher und poetologischer Hinsicht, aufschlussreiche Konstellationen erkennen zu lassen. Diese Grundlinien gingen aus den konvergierenden Vorschlägen, die wir bekommen hatten hervor und spiegeln somit offenbar Forschungsinteressen, die an unterschiedlichen Orten fortgesetzt werden, wider.

Die Debatten der deutschen Sektion haben sich vor allem auf zwei Schwerpunkte konzentriert: die Erneuerung der Realismusfrage in Werken der Kanonliteratur der literarischen Moderne (Thomas Mann, Robert Musil) und die Bewältigung der Traumata der nationalsozialistischen Vergangenheit sowie der Bombardements der deutschen Städte während der Nachkriegsjahre in der zeitgenössischen Literatur. Auch auf diesem Gebiet steht die quälende Frage nach der exakten, realistischen, vertrauenswürdigen Darstellung der Wirklichkeit, nach den Modalitäten ihrer kreativen und innovativen Auflösung, zentral.

ÜBERWINDUNG DES REALISMUS IN DER MODERNE

In der traditionellen deutschen Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts muss man nach dem Bruch des expressionistischen Jahrzehnts (ca. 1910-1920) mit grundlegenden poetologischen Lakunen umgehen. Die entscheidende Zäsur 1933 hat sofort nach dem Zweiten Weltkrieg die anfänglich kontroversiellen Kategorien der Exilliteratur und der „inneren Emigration“ eingeführt, die seitdem alle Literaturgeschichten prägen. Sicher soll die Daseinsberechtigung der Kategorie Exilliteratur nicht in Frage gestellt werden, sei es nur aus ethischen Gründen. Ihre gewichtige Präsenz in der Analyse der Periode 1920-1950 maskiert aber die stilpluralistische Komplexität der „nachexpressionistischen“ Zeit, die sich m. E. sehr gut mit den gegensätzlichen Auffassungen der neuen realistischen Varianten, die dann ihren Ausdruck finden, erfassen lässt: Neue Sachlichkeit, magischer Realismus, naturmagische Lyrik, sozialistischer Realismus, mythischer Realismus, usw. Die Realismusdebatte und -kontroverse, die bekanntlich in der Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort* lief, basierte auf Voraussetzungen, die auf die Überwindung des traditionellen (poetischen bzw. bürgerlichen) Realismus des 19. Jahrhunderts zurückführen.

Exemplarisch wurde die dialektische Auseinandersetzung mit dem realistischen Gedankengut zum Thema von Thomas Manns *Der Tod in Venedig*, erklärt Andrea Kottow (Universität zu Köln) im einführenden Beitrag zu dieser Sektion. Den historischen Realismus assoziiert sie nicht nur mit einer mimetischen Funktion des literarischen Diskurses, sondern auch mit dem Bewusstsein der in der abendländischen Kultur von „Normalität“ und „Realität“ begründenden Dichotomien, die in Manns Erzählung auf subversive Weise aufgehoben werden. Traditionelle Oppositionspaare wie Körper/Geist, Natur/Kultur, Krankheit/Gesundheit, Weiblichkeit/Männlichkeit, usw. werden in diesem paradigmatischen Text der Moderne unter dem Einfluss der Philosophie Nietzsches aufgerufen, umorganisiert und neu erstellt.

In späteren Kanontexten der Zwischenkriegszeit (*Der Zauberberg*, *Joseph und seine Brüder*) wird Mann solche Überlegungen wieder „umorganisieren“ bzw. neu gestalten, sie in das Bewusstsein eines „mythischen Realismus“ integrieren, in dem die Artikulation der historischen Zeit und der mythischen Zeit eine treibende Funktion hat. Nach seiner Auffassung soll der Roman Modalitäten einer praktischen Erkenntnis des Realen darstellen und entspricht hiermit dem, was Benoît Denis im Einleitungsbeitrag zu diesem Kolloquium „l'aspiration totalisante du projet réaliste“ im 20. Jahrhundert nennt. Darauf erheben ebenso weitere „enzyklopädische Romane“ (bzw. *romans essais*) der Zeit wie beispielsweise Robert Musils Erzählwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* Anspruch. In seinem Beitrag bemüht sich Norbert Christian Wolf (Freie Universität Berlin) um eine integrative Perspektive, die Musils Schreibweise im Zusammenhang mit seinem poetologischen Programm betrachtet. Dies ermöglicht, Musils Nähe und Distanz zum realistischen Projekt zu motivieren und lässt ihn als einen exemplarischen Vertreter des im Argument dieser Tagung definierten „realistischen Paradoxons“ gelten: Aufgrund seines Interesses für *das geistig Typische* sowie für die „nicht-ratioiden“ Bereiche des menschlichen Lebens zielt Musil auf die Überwindung des herkömmlichen Realismus, möchte aber nicht dessen programmatischen Erkenntnisanspruch und dessen kritisch-rationale Einstellung über Bord werfen.

Vergangenheitsbewältigung in der Nachkriegsliteratur

Vier Beiträge widmen sich der Bewältigung der Vergangenheit der nationalsozialistischen Jahre einschließlich des Traumas der Bombardements der deutschen Städte durch die Alliierten am Ende des Krieges in der zeitgenössischen Literatur. Die Debatte hat sich nicht nur auf eine thematische Auseinandersetzung mit den politisch-gesellschaftlichen Fragen der Zeit, wie sie aus Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang* hervorgeht, konzentriert, sondern auch auf die neuen Formen des Realismus, die laut den Autoren auf geeignete Weise diese traumatischen Erfahrungen erfassen sollten. Die hier berücksichtigten Autoren – Grass, Kluge und Sebald – distanzieren sich bestimmt von der Poetik des magischen Realismus, die laut Eugene Arva in seinem Einführungsbeitrag sich in den letzten Jahrzehnten als adäquat herausgestellt hat, um mit solchen *schock chronotopes* (laut dem Ausdruck von Michael Bakhtine) umzugehen. Fest steht aber, dass die Gegenwartsliteratur anhand von innovativen und experimentellen Erzählweisen nach der Überwindung und der Erweiterung des historischen Realismusbegriffes strebt; an den gegensätzlichen

poetologischen Modalitäten scheiden sich hier die Geister, nicht an der Überzeugung, dass der Realismus von gestern nicht mehr tragbar ist.

In der Kontroverse um die vielbeachteten Zürcher Poetikvorlesungen (1997) und die Thesen über *Luftkrieg und Literatur* von W.G. Sebald wurde laut Christian Mariotte (Université Paris-III, Sorbonne-Nouvelle) die Kernaussage des Autors außer Acht gelassen, nämlich seine Neudefinierung des Realismusbegriffes. Dabei ging es Sebald nicht darum, wie so oft gesagt wurde, das Fehlen von Romanen über die Zerbombung der deutschen Städte zu beklagen, sondern um die Definierung einer Poetik, die der Dimension des absoluten Horrors gewachsen wäre. Mit zahlreichen Beispielen aus den letzten fünfzig Jahren stellt er verschiedene Techniken der Erzählliteratur (Sprachexperimente, Integration einer irrationalen oder mythischen Komponente) einer „realistischen“, dokumentarischen Schreibweise gegenüber, auf die er besonders Wert legt. Am besten wäre der Erzählstil Alexander Kluges, dessen Text *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* von Ernst Leonardy (Université catholique de Louvain/ Facultés universitaires Saint-Louis Brüssel) untersucht wird, dem Gegenstand einer totalen technisierten und destruktiven Welt angemessen. Mit Bezug auf Kluges Technik des Realismus als Montage sowie auf Walter Kempowski hat Hans Magnus Enzensberger von einer Literatur, deren „Status als Literatur immer undeutlicher bleiben wird“, gesprochen. Der Autor organisiert nämlich das von ihm gesammelte historische Material und zitiert es dann in mehr oder weniger authentischer Form. Kluge geht aber weiter und stellt in der Tat den Status der Literatur aber auch den der Geschichtsschreibung in Frage, indem er authentische Dokumente und von ihm selber verfertigte vermischt. Dokumentation und Fiktion sind dann nicht mehr zu unterscheiden, wie es in gewisser Hinsicht schon der Fall in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* war. Über die Fragmentierung und die Diskontinuität der einzelnen Bestandteile hinaus sieht Leonardy zu Recht eine Kohärenz in der waltenden Einheit von Zeit, Ort (Halberstadt, den 8. April 1945) und der Einheitlichkeit der Handlung (der Luftangriff selbst); eine eindeutige Reminiszenz an die Gesetze des klassischen Theaters.

Auch Günter Grass rekonstruiert ein historisches Ereignis, den bislang kaum erzählten Untergang der „Wilhelm Gustloff“ im Januar 1945 und den Tod von ca. 5000 deutschen Zivilisten, auf der Basis von Fakten und Zeugnissen, um dieses Kapitel der deutschen Geschichte in dokumentarischer sowie in poetischer Absicht als erlebte Erfahrung im kollektiven kulturellen Gedächtnis zu archivieren, postuliert Alexandra Pontzen (Université de Liège). Grass reflektiert dabei ein moralisches, politisches und literarisches Tabu (die Darstellung des Schicksals der Vertriebenen als Opfer) und bringt es dem Leser zum Bewusstsein, was nur durch den Wechsel zwischen einem Erzählgestus der Zeugschaft und des Detailrealismus, und der Destruktion des *effet de réel* durch seine ästhetische Infragestellung und moralische Desavouierung gelingt.

1969 hatte sich Jurek Becker, ein damaliger Vertreter der DDR-Literatur, für eine völlig andere Auffassung als die des „dokumentarischen Realismus“ entschieden, um die traumatische Erfahrung des Holocausts und der Konzentrationslager in *Jakob der Lügner* zu erfassen zu versuchen. In einem Vergleich mit dem neueren Film *La vita è bella* von Roberto Benigni macht Bettina Baumgärtel (Universität Kassel) deutlich, dass Becker in seiner Behandlung der Thematik der Lüge der poetischen Kraft der Metapher die Fähigkeit zuweist, die Erinnerung an das Unfassbare und an das Unerträgliche zum Ausdruck zu bringen. Diese Variante einer Art Realismus, der mythologische oder allegorische Elemente in das Wirklichkeitsbewusstsein

integriert, wurde mit Becker rehabilitiert, denn Schlüsselwerke des magischen Realismus der unmittelbaren Nachkriegsjahre wie Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung* oder der von Sebald zu Unrecht verurteilte Roman von Hermann Kasack *Die Stadt hinter dem Strom*, die sich ebenso mit dem Gedächtnis des Traumas auseinandersetzen, waren oft Gegenstand der Kontroverse.

RREALISMUS UND POSTMODERNE

In einem letzten Beitrag untersucht Gunther Martens (FWO, Universität Gent) die Grenzen des Realismus in der Gattung des postmodernen Krimis, die u.a. von zeitgenössischen Autoren wie Peter Handke und vor allem Wolf Haas vertreten wird. Auf der Grundlage solider Kenntnisse auf dem Gebiet der „Dekonstruktion“ des Realismus in den aktuellen Theorien der Narratologie erklärt Martens den Prozess der erzählerischen Vermittlung des *effet de réel* in den Meta-Krimis von Haas.

Das Spiel mit der Illusion läuft hier u. a. über die „simulierte Oralität in Stammtischmanier“, die wie im Theater des Naturalismus und wie gelegentlich bei Günter Grass notwendigerweise den Gebrauch der Dialekte verlangt. Also scheint die Überwindung des Realismus in der Erzählliteratur des ausgehenden 20. Jahrhunderts mit dem Prinzip der Anwendung einer strikt mimetischen Funktion der Literatur nicht inkompatibel, wie es schon damals bei Georg Hauptmann und Arno Holz der Fall war.

Man wird verstanden haben, dass die vorliegenden Beiträge nicht den Anspruch erheben, eine ausführliche Übersicht über die Thematik zu geben. Sie liefern aber gewiss Materialien, die aufschlussreiche Tendenzen und Konvergenzen hervorheben und die in der Perspektive einer vergleichenden Geschichtsschreibung der deutschen Literatur seit dem Ende der expressionistischen Epoche, sicherlich ausgenutzt werden könnten.

Hubert ROLAND
FNRS

Université catholique de Louvain

NORMALITÄT UND REALITÄT. BEGRÜNDENDE DICHOTOMIEN UND IHR SCHEITERN IN THOMAS MANN *DER TOD IN VENEDIG*

Ob man den Realismus als stiltypologische, nicht historisch spezifische Richtung der Kunst versteht oder ob man ihn als zeitspezifische Ausprägung der Ästhetik ansieht, die im 19. Jahrhundert ihren Kristallisationspunkt hat: der Realismus beinhaltet in beiden Fällen die grundlegende Denkbewegung, dass die Kunst die Realität wiedergeben kann. Bedingung hierfür ist gleichzeitig, dass die Realität als Entität erkennbar ist. Es muss Konsens darüber bestehen, was als real verstanden wird und was aus dieser Kategorie ausgeschlossen bleibt. Dieses Übereinkommen über die wesentlichen Elemente, die die Realität konstituieren, ist historisch und kulturell bedingt. Jedoch scheinen bestimmte Denkstrukturen transhistorisch dazu beizutragen, dieses Gefühl, dass es eine erkennbare und beschreibbare Realität gibt, möglich zu machen.

Ich möchte nun einige Überlegungen zu der Wichtigkeit des Denkens in Gegensatzpaaren vorstellen, die m.E. das was unter Realität verstanden wird, stark mit prägen.

Das Denken in dichotomischen Strukturen scheint zu einem der ältesten Denkmodelle in der westlichen Tradition zu zählen. Gegensatzpaare wie ‚Gott‘ versus ‚Mensch‘, ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚schön‘ und ‚hässlich‘, ‚Mann‘ und ‚Frau‘ ziehen sich als dominante Denkschemata durch die verschiedenen Zeiten und Kulturen der westlichen Tradition. Diese bipolare Ordnung zweier sich ausschließender Begriffe benötigt eine klare Markierungsgrenze, die beide Pole voneinander trennt. Simultan müssen diese Pole mit Inhalt besetzt sein, mit semantischen Assoziationen aufgefüllt werden, damit sie erkennbar bleiben. Zumeist impliziert die Opposition der beiden Termini, die gegeneinander gestellt werden, ein hierarchisches Verhältnis zwischen ihnen: ‚Gott‘ steht höher als der ‚Mensch‘, ‚gut‘ ist besser als ‚böse‘, ebenso wie ‚schön‘ angenehmer erscheint als ‚hässlich‘. So verweist die Unterscheidung zweier Pole, die ein Gegensatzpaar aufstellen, nicht nur auf eine Unterscheidung zwischen ihnen, sondern eben auch auf eine Bewertungsverschiedenheit.

Das Denken in Dichotomien und die genannte hierarchische Implikation dienen der Etablierung von Normalität und der Normierung der Gesellschaft. Diese Generierung der Norm ist nicht als von bestimmten mit Macht versehenen gesellschaftlichen Kräften aufgezwungenes System zu verstehen, sondern als kollektives, interaktives und produktives Verfahren, bei dem ‚Welt‘ und ‚Realität‘ produziert werden. Menschen erleben und erfahren ‚Welt‘ und ‚Realität‘ als Vorstellungen, die eng an eine Idee der ‚Normalität‘ gekoppelt sind. Bilder von was ‚normal‘, was ‚real‘ ist generieren sich in Bezug zu den leitenden Gegensatzpaaren,

die sich in einem bestimmten historischen Moment im Mittelpunkt der Gesellschaft befinden.

Der historische Realismus, als spezifische Epoche der Kunst und Literatur verstanden, erlebt seinen Höhepunkt im 19. Jahrhundert. Dies steht in engem Verhältnis dazu, dass die Festlegung einer ‚Normalität‘ immer enger werdenden Ausgrenzungsmechanismen entwickelt, zu dem, was als außerhalb dieser Normalität stehend empfunden wird. Das 19. Jahrhundert stellt einen Klimax verschiedener Prozesse und Denkmodelle dar, die seit der Moderne für die Strukturierung der Gesellschaft dominant sind. Unter der Moderne verstehe ich anlehnend an Denker wie Norbert Elias, Michel Foucault, Adorno und andere, die Zeit, die mit dem aufklärerischen Denken nach der Französischen Revolution, Ende des 18. Jahrhunderts initiiert wird. Geprägt ist diese Zeit insbesondere durch die Säkularisierung und Urbanisierung der Gesellschaft, die Vorherrschaft der Vernunft und die enger werdenden gesellschaftlichen Organisationsmechanismen¹. Im 19. Jahrhundert erlangen die Dichotomien, welche die Gesellschaft ordnen und strukturieren und damit die Konstitution einer Normalität, einer beschreibbaren Realität, möglich machen, immer klarere Konturen und detailliertere Festlegungen². Zwei der Oppositionspaare, die in der Kultur des Abendlandes wesentlich für die Ordnung der Gesellschaft sind und im 19. Jahrhundert in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit geraten, sind die von Männlichkeit/Weiblichkeit einerseits und das Gegensatzpaar von Krankheit/Gesundheit andererseits. Beide Gegensatzpaare stehen nicht nur in engem Verhältnis zueinander, sondern auch zu den Oppositionspaaren von Körper/Geist und Natur/Kultur. Diese Oppositionspaare prägen insbesondere im 19. Jahrhundert das Verständnis von Realität und Gesellschaft grundlegend mit. Das, was unter Realität und Normalität verstanden wird, entsteht in der gesellschaftlichen Kommunikation, letztere als jegliches soziales ‚Sprechen über‘ verstanden. Diskurse, Texte, Bilder, die in einer Gesellschaft kursieren, die diese Gesellschaft aber gleichzeitig als beschreibbare Entität generieren, produzieren für dieses soziale Umfeld ‚Normalität‘, ‚Realität‘ und ‚Welt‘.

Historische Momente der Umwälzung leitender Vorstellungen können hiernach als Krise in der Vorstellung der Normalität beschrieben werden. Das, was als ‚natürlich‘ und ‚normal‘ erscheint, gerät in eine prekäre Position, verändert sich, wird in seiner ‚Natürlichkeit‘ in Frage gestellt. Leitende Begriffe erhalten Umdeterminierungen, Transformationen in der sozialen Handhabung der Termini. Begriffe können nicht nur als Signifikate verstanden werden, die auf eine hinter ihnen stehende Realität verweisen. Begriffe konstituieren Realitäten, und die Termini, die sich im Mittelpunkt einer Gesellschaft befinden, besitzen eine größere Tragweite als Randbegriffe. Das heißt, die Realitäten, die von leitenden Begriffen konstituiert werden, sind komplexer und weit greifender. Um also bestimmte historische Perioden und kulturelle Objekte zu untersuchen, erscheint es notwendig, sich auf dort privilegierte Begriffe zu konzentrieren und ihre Funktionsweise zu betrachten³.

¹ Siehe auch E.J. Hobsbawm, *The Age of Empire. 1875-1914*, London: 1987.

² Historiker sprechen von dem ‚langen 19. Jahrhundert‘, welches in den 70-Jahren des 18. Jahrhundert beginnt und mit dem Beginn des 1. Weltkrieges endet. Siehe E.J. Hobsbawm, *ibid.*

³ Im Horizont der Kulturanalyse erhält die Untersuchung der Funktionsweisen von Begriffen und deren Verschiebungen innerhalb eines bestimmten kulturellen Moments eine wichtige Stellung. Die Erörterung von Begriffen könnte historische und kulturelle Unterschiede sichtbar werden lassen und als Interaktion zwischen dem Kritiker und dem zu untersuchenden kulturellen Objekt funktionieren. Begriffe, mit denen eine Gesellschaft wichtige, sie konstituierenden Schemata verhandelt, sind besonders fruchtbar in der Kulturanalyse zu machen. Begriff und kulturelles

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wird in Texten unterschiedlicher Bereiche über Geschlecht und über die Bedeutung und Definitionen von Gesundheit und Krankheit verstärkt debattiert und verhandelt. In den Diskussionen oder Betrachtungen dieser Begriffe wird nicht nur über ‚Mann‘ und ‚Frau‘ und die Vorstellungen, die an zwei unterschiedliche Geschlechter gekoppelt erscheinen, gesprochen, wie auch nicht nur im Mittelpunkt der Debatten eine Ausdifferenzierung dessen, was als ‚krank‘ und dessen, was als ‚gesund‘ zu gelten hat, steht. Simultan wird nach der Konstitution von ‚Normalität‘ gefragt. Im 19. Jahrhundert sind zwei der zentralen Aspekte für das Verständnis von Normalität und für das Verfahren der Normierung der Gesellschaft jene Aspekte, die sich auf das Geschlecht und auf Gesundheits- und Krankheitskonzepte beziehen. Der Inbegriff der Normalität, die Verkörperung der Norm wird hierbei von dem ‚gesunden Mann‘ dargestellt. Der ‚kranke Mann‘ erscheint somit als Paradoxon der Normalität, als das spiegelverkehrte Bild dieser Normalität, als Gefahr und Bedrohung der Normalität⁴. Der ‚kranke Mann‘ ist das Symptom einer Krise, die eine wankende Normalität betrifft. Befindet sich das Verständnis des Normalen in einer prekären Position, geraten auch die Vorstellungen von ‚Realität‘ in Schwierigkeiten. Normalität ordnet die Gesellschaft und legt die Koordinaten fest, in denen es möglich ist, sich innerhalb eines kulturellen Kontextes zu bewegen. Das Nicht-Normale fällt in einen sozialen Außenraum, der die Grenzen des Normalen aufrechterhält. Geraten die Grenzen jedoch in Bewegung, indem sie von verschiedenen Seiten in Frage gestellt werden, findet eine Transformation dessen statt, was den Effekt der Realität produziert. Eine Neuanpassung, eine Neufügung der dominanten Normen muss aus der Krise heraushelfen. Solch eine Krise erschütterte Europa im ausgehenden 19. Jahrhundert. Es ist nicht erstaunlich, dass die Jahrhundertwende auch als eine Zeit bezeichnet werden kann, in der das Modell des Realismus ebenfalls an seine Grenzen gerät und von anderen Ästhetiken, wenn nicht substituiert, so zumindest transformiert und erweitert wird.

Die 1912 veröffentlichte Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann soll im Folgenden als einen Text gelesen werden, der die ausgeführte Problematik veranschaulicht. Die Erzählung über den alternden Künstler Gustav von Aschenbach, der sich in der morbiden Atmosphäre Venedigs in den polnischen Jungen Tadzio verliebt, operiert mit einer Dichotomie von Geist und Körper, die sich mit anderen Gegensatzpaaren wie Rationalität/Irrationalität, Kultur/Natur, Männlich/Weiblich, Gesundheit/Krankheit, Kontrolle/Kontrollverlust deckt. Über den Schriftsteller Gustav Aschenbach sagt der Erzähler:

Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen aus der Brust des Einfachen, Ungeheuren sich zu bergen begehrt; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts.⁵

Aschenbach ist ein Schriftsteller seiner Zeit, der in seinen Texten die Zeit, in der er lebt, repräsentativ darstellt. Er ist ein Schriftsteller, der eine Autoritätsposition

Objekt werden miteinander konfrontiert und machen einen differenzierteren Blick sowohl auf den Begriff wie auch auf das Objekt möglich. Siehe Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main: 2003.

⁴ Siehe hierfür auch, George L. Mosse, *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt am Main: 1997.

⁵ Thomas Mann, „Tod in Venedig“, in *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: 1963. S. 355-417, S. 378. Die weiteren Zitate dieses Textes werden in Klammern hinter der zitierten Textstelle im Fließtext spezifiziert.

inne hat; er wird in den Schulen gelesen und genießt öffentliche Anerkennung. Es gelingt ihm als schwer arbeitender Künstler, wie der Text sagt, die „Vielgestalt der Erscheinungen“, das heißt die Facetten der Realität, in seinen Texten so darzustellen, dass diese von einem breiten Publikum wiedererkannt werden. Aschenbach ist ein didaktischer Autor, der die Problematiken seiner Zeit in den literarischen Werken, die er schreibt, wiedergibt. Seine Werke vollziehen eine identifikatorische Bewegung, die Literatur, Realität und Lesepublikum in einen hermeneutischen Kreis einschließt.

Das Meer liebt er jedoch aus einem verbotenen Grund, aus einer inneren Neigung zur Auflösung, zum Nichts. Das Maßlose, Ungegliederte, das Ewige – diese Termini funktionieren in Opposition zu seiner schriftstellerischen Aufgabe, denn sie heben die Realität als erkennbare Entität auf. Die Realität löst sich bei der Betrachtung des unendlichen Wassers im Nichts auf. Aschenbachs literarische Werke sind also Resultat einer Anstrengung, diese Auflösung der Realität in sich zu bekämpfen und die Realität mittels einer disziplinierten und bewussten Geisteshaltung aufrecht zu erhalten.

Die Gegenüberstellung von einer bewusst eingenommenen Haltung und einem tieferen Drang, der diese Haltung permanent zu bedrohen scheint, ist eine zentrale Problematik der Novelle Thomas Manns. Die Einstellung gegenüber seiner Arbeit prägt die gesamte Weltvorstellung und existenzielle Haltung des Protagonisten Aschenbachs. Diese basiert zum einen auf einer Reihe von Werten, die als positive und zu erreichende Ziele gesetzt werden und zum anderen auf einer Serie von negativ konnotierten Eigenschaften und Lebenseinstellungen, die es zu vermeiden gilt. Die Problematik, die schon zu Beginn der Novelle den Konflikt Aschenbachs ausmacht und die sich durch die ganze Novelle zieht, ist der Kampf dieser beiden moralisch definierten Komplexe von entgegengesetzten Charakteristika. Aschenbachs Arbeitsethos entspricht seinem Moraletos und wird im Text mit Worten und Phrasen wie „Eindringlichkeit“, „Genauigkeit des Willens“ (S. 353), „Verpflichtung zur Produktion“, „Vernunft“, „Selbstzucht“ (S. 356), und „Fleiß“ (S. 357) umschrieben. Diesen Werten und Eigenschaften wird ein Pol der Gefahr entgegengestellt, der schon zu Anfang als potenziell präsent in Aschenbachs Charakter vorgestellt wird. Schon in den Werten, welche die Moral Aschenbachs definieren, lässt sich festmachen, dass sie sich zum großen Teil als ein ‚gegen etwas‘ herauskristallisieren. Diese Gegenwelt wird semantisch mit Begriffen erstellt wie „zunehmende [...] Abnutzbarkeit seiner Kräfte“ (S. 353), „eine Art schweifende Unruhe“, „Begierde“ (S. 355), „Zerstreuung“, „Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen“, „wachsende Müdigkeit“ (S. 356).⁶

⁶ Eine Konstante in der Thomas Mann-Forschung ist die ‚Künstlerproblematik‘. Das ganze Frühwerk Thomas Manns zeichnet sich durch die Präsenz der Gegenüberstellung von Künstlertum und Bürgertum aus. Die Erzählung *Tonio Kröger* kann als paradigmatisches Beispiel für diesen Umgang mit der Künstler/Bürger-Problematik fungieren. Der Künstler Tonio Kröger sehnt sich das unkomplizierte und gesunde Leben des unter der Behutsamkeit der Normalität lebenden Bürgers herbei. Es handelt sich hier jedoch bei Kunst und Leben um sich ausschließende Termini. Um Kunst zu schaffen, muss man dem Leben mit Distanz begegnen und kann sich nicht in ihm befinden. Wenn man im Leben steht, braucht man die Kunst nicht. Die Hingabe an das Leben ist Aschenbach durch seine künstlerische Tätigkeit verwehrt. Die Dominanz der Vernunft, der Zurückgenommenheit, der Abstraktion und Distanz in der existenziellen Position Aschenbachs steht in Bezug zu seinem Künstlerdasein wie auch zu einem der Rationalität zugewendeten Leben. Jedoch funktioniert m.E. die Gegenüberstellung von Künstler und Bürger im *Tod in Venedig* nicht als Interpretationszugang. Denn die Arbeitswelt Aschenbachs entspricht den Werten und Idealen der Bürgerlichkeit. Das, was Aschenbach als Gegenkraft zu der zu unterdrückenden Leidenschaft einsetzt, sind genau die Ideale der Bürgerlichkeit: Disziplin, Arbeit, Wille, Verpflichtung zur Produktion, Mäßigung, Vernunft. Siehe für die Künstler/Bürger-Problematik:

Aschenbach partizipiert gleichermaßen an beiden Welten. Die erste ist die erstrebenswerte, die moralisch korrekte, die jeden Tag im harten Kampf wieder und wieder erstellt wird. Die zweite präsentiert sich als permanente Gefahr, als etwas immer wieder Vermiedenes und durch die erzwungene Absenz auch immer wieder Präsent-Gemachtes. Die Welt der positiven Werte basiert auf der Welt der negativen, denn die ersteren bilden das Ziel Aschenbachs im Sinne der Flucht und der Abwehr der zu umgehenden Eigenschaften. Diese Charakteristika, zu ‚Un-Werten‘ erklärt, haben eine körperliche Dimension. Sie verweisen auf einen unkontrollierten Umgang mit der Körperlichkeit, die durch die positive Moral Aschenbachs permanent gezüchtigt und gezähmt wird. Der Arbeits- und Moraletos Aschenbachs zeichnet sich durch die Dominanz des Geistes über den Körper aus, der Rationalität über körperliche Bedürfnisse und Lüste.

Der Fortschrittsoptimismus, das Vertrauen in die Vernunft und in die Wissenschaften des 19. Jahrhunderts treffen bei Gustav von Aschenbach auf ihre Kehrseite: auf die potenzielle Gefahr des Körpers und seine Kräfte, Bedürfnisse und Lüste. Das cartesianische *Cogito* erklärte den Körper zu einer nicht vertrauenswürdigen Quelle für die Erlangung von Erkenntnis und Wissen. Die Moderne hält sich an der Vorherrschaft der Vernunft fest, die zur Ordnung der Gesellschaft das einzig mögliche Regulativ darstellen soll und damit den Fortschritt der Gesellschaft garantieren kann. Der Körper und die Natur müssen durch die Vernunft, die Wissenschaft domestiziert werden. Die Wissenschaft klassifiziert mit ihrem positiven Wissen über die Natur ihr Funktionieren. Zunächst muss man wissen, wie etwas funktioniert, um die Phänomene leiten zu können. Die cartesianische Auffassung des Menschen als Maschine, die in ihre Einzelteile zerlegt werden kann, also durchschaut und verstanden werden kann, lebt im 19. Jahrhundert in vielen dominanten Auffassungen und Diskursen weiter⁷. Die Realität erscheint somit als erkennbare und erklärbare Entität. Im ausgehenden 19. Jahrhundert geraten diese leitenden Vorstellungen der Moderne durch verschiedene soziale und kulturelle Transformationen in eine profunde Krise. Die beiden Pole der Opposition Körper/Geist oder Physis/Ratio greifen die Grenzen, die zwischen beiden gezogen sind an und lösen sich als zwei strikt voneinander getrennte Bereiche auf.

Aschenbach entscheidet sich gegen das, was ihm sein vernünftiger Verstand vorschreibt. Er reist ermüdet durch die konstante Zügelung seiner inneren Veranlagung nach Venedig, eine Stadt, die eine lange literarische Tradition vorweist und durch eine morbide, unheilvolle Atmosphäre gekennzeichnet ist. Die Romantik und die Dekadenzliteratur des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind zwei literarische Momente, in denen dem Venedigkult auf besondere Weise gehuldigt wird⁸. Zwei der Autoren, die für Autoren und Werke der Jahrhundertwende eine große Rolle spielten – Richard Wagner und Friedrich Nietzsche – trugen ebenfalls dazu bei, dass

Fernand Hoffmann, *Thomas Mann als Philosoph der Krankheit*, Luxemburg: 1975, C.A.M. Noble, *Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann*, Bern: 1970, Rolf Winau, „Krankheit und Künstlertum in frühen Erzählungen Thomas Manns“ in *Verhandlungen des XX. Internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin*, hrsg. v. Heinz Goerke und Heinz Müller Dietz, Hildesheim: 1968, S. 641-646, Rolf Winau, „Künstler als Leidende im Werk Thomas Manns. Das Leben lockt sie aus ihren verwunschenen Gärten“, in *die waage*, Heft 2, Band 21, 1982, S. 73-79.

⁷ Siehe für eine Überblick der Geschichte des Körpers in der Moderne, David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris: 1990.

⁸ Siehe für die Venedigthematik in der deutschsprachigen Literatur, Thea von Seuffert, *Venedig im Erlebnis Deutscher Dichter*, Köln: 1937. Auch H. Petriconi untersucht die Mannsche Novelle unter dieser Perspektive. Siehe H. Petriconi, *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg: 1958.

die Stadt in das Blickfeld der Dekadenzliteratur geriet und beeinflussten die Art und Weise, in der Venedig repräsentiert wurde. Wagner komponierte in Venedig, der Stadt, in die er sich zurückgezogen hatte, den 2. Akt des *Tristan* und brachte die Oper dort zur Uraufführung. Der *Tristan* besetzte für viele der Autoren der Jahrhundertwende im Rahmen des herrschenden Wagnerkults eine Sonderstellung und wurde oftmals literarisch bearbeitet⁹. Friedrich Nietzsches Verhältnis zu Venedig war stets ein zwiespältiges; er fühlte sich zu der Stadt zwar hingezogen, hatte jedoch gesundheitliche Probleme, die Luft der Stadt zu ertragen. Ähnliche Probleme mit und in Venedig weist Thomas Manns Romanfigur Aschenbach auf. Die italienische Kanalstadt weist von Anfang an organische Züge auf. Die Atmosphäre der Stadt prägt die gesamte Erzählung und das Schicksal des Helden. Bei Aschenbach setzen schon kurz nach seiner Anreise in Venedig die körperlichen Beschwerden ein. Das Wetter ist dunstig und ein fauliger Geruch geht von der Lagune aus. Es weht der Scirocco und Aschenbach erinnert sich an frühere Besuche in der Stadt, die er vorzeitig hatte abbrechen müssen. Venedig ist eines der Topoi, die in dem Text unter dem Zeichen Dionysos' stehen. Die Gegenüberstellung von Dionysischem und Apollinischem stellt im *Tod in Venedig* eine Übernahme von Friedrich Nietzsche dar: in seiner *Geburt der Tragödie* konstruiert der Philosoph das Gegensatzpaar zweier sich komplementierenden Kräfte. Die Vorliebe Thomas Manns für Friedrich Nietzsche ist allbekannt und viele seiner Texte setzten sich intertextuell mit nietzeanischem Gedankengut auseinander¹⁰. Der *Tod in Venedig* lässt sich als allmähliche Übernahme des apollinisch ausgerichteten Schriftstellers Aschenbach von Seiten der unkontrollierbaren Kräfte des Dionysischen lesen. Das Topos der Stadt Venedig greift Aschenbachs Gesundheit an, er leidet physisch unter der Kanalstadt, jedoch wird die Entscheidung, die Stadt zu verlassen, durch die dionysischen Verlockungen ausgeschaltet.

Der Text übernimmt jedoch nicht nur das Oppositionspaar Apollinisch/Dionysisch von Friedrich Nietzsche, sondern auch die Gegenüberstellung von Dionysos und Sokrates. Der sokratische *Phaidros*-Dialog ist intertextuell in die Mannsche Novelle eingewoben und markiert einen letzten Versuch des Schriftstellers die dionysischen Kräfte, die sich über ihn gelegt haben, zu bannen. Sokrates inkarniert für Nietzsche die ‚optimistische Wissenschaft‘, welche die Tugend des Wissens, die Theorie der Erkenntnis der Welt, die Kausalität als Eindringen in die Tiefe des Seins postuliert. Er und sein Gedankengut implizieren für Nietzsche den Tod der Tragödie durch die Verbannung der Musik aus der Tragödie. Sokrates ist der Verantwortliche für das Entschwinden eines der beiden Prinzipien, Gottheiten, Triebe, welche die griechische Tragödie in ihrer Komplementarität ausmachten¹¹.

Aschenbach verliebt sich in Venedig in den polnischen Jungen Tadzio; der Schönheit des Jungen schon verfallen, identifiziert er sich als Liebender mit der sokratischen Figur. Die äußeren Umstände seiner Verliebtheit zu Tadzio legen ihm

⁹ Siehe für den um die Jahrhundertwende herrschenden Wagnerkult, Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin, New York: 1973.

¹⁰ Für den Einfluss Nietzsches im Werk Thomas Manns, siehe R.A. Nicholls, *Nietzsche in the early work of Thomas Mann*, Berkeley and Los Angeles: 1955. Martina Hoffmann hat für ihre Analyse von *Der Tod in Venedig* einen interdisziplinären Ansatz gewählt, der die Zusammenhänge der Novelle mit philosophischen Texten untersucht. Hierbei werden die platonischen Texte *Phaidros* und *Das Gastmahl* beachtet, wie auch Nietzsches *Geburt der Tragödie* und Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*. Siehe Martina Hoffmann, *Von Venedig nach Weimar*, Frankfurt am Main: 1999.

¹¹ Siehe Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie“, in *Kritische Studienausgabe*, Band 1, hrsg. V. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, München: 1999. S. 11-156.

den Vergleich mit Sokrates nahe: wie der Philosoph liebt Aschenbach einen Jüngling. Die Kräfteverhältnisse erscheinen ähnlich: Sokrates und Aschenbach verlieben sich im fortgeschrittenen Alter in einen sehr viel jüngeren gleichgeschlechtlichen Menschen. Die Liebe geht von dem Älteren zum Jüngeren, ohne notwendigerweise erwidert zu werden. Der Ältere ist der Hässliche, jedoch der Weise, während der Jüngere der Schöne und der Liebenswürdige ist. Die Verliebtheit äußert sich durch eine Geste des Schauens. Der Verliebte blickt mit Bewunderung auf die Schönheit des Objekts seiner Liebe. Aschenbach reproduziert die Position der sokratischen Figur für die Rezeption der Schönheit. Die Bewunderung der ästhetischen Vorzüge des Jüngeren dient dem Älteren jedoch im sokratischen Denkmodell nur als Weg zu einer höheren Geistigkeit. Die Sinnlichkeit und die körperlich empfundene Liebe, die Gefühle der Verliebtheit, ausgelöst durch die Schönheit des Geliebten, sind hier Mittel für die geistige Anschauung des Wahren und des Schönen. Die platonische Theorie, welche im *Phaidros*-Dialog ausgeführt wird, postuliert eine Funktion des Abbildes von der Schönheit der jungen Knaben. Die Anschauung dieser Schönheit führt zu der ursprünglichen Idee der Schönheit zurück. Aschenbach versucht, diese Bewegung in seinen Gefühlen zu Tadzio nachzuzeichnen, um so vor sich selbst seine Verliebtheit zu rechtfertigen. Die Intention des Schriftstellers, seine Gefühle der Verliebtheit durch seine Moralität des Geistes zu zähmen, gliedert sich in seine allgemeine Weltanschauung ein. Hiermit versucht er, die körperlich empfundene Liebe zu Tadzio in den Kosmos des Geistes zu verbannen und somit den Kontrollverlust, der mit dieser Liebe in Gang gebracht wird, zu verhindern. Über die Identifikation der Figur Aschenbachs mit Sokrates konstruiert der Text Thomas Manns eine Dichotomie zwischen Körper und Geist, bei welcher der Körper als Gefahr die Welt des Geistes bedroht. Der Geist agiert als zähmende Instanz über nicht kontrollierbare Empfindungen des Körpers.

Aschenbach scheitert jedoch in seinem Versuch der Bannung. Mehr und mehr besessen von dem jungen Tadzio, verliert er sich in der konstanten und immer detaillierter werdenden Beobachtung des Körpers von Tadzio. Bald kennt er jede Bewegung, jede Körperpartie. Sein Blick erhascht mehr und mehr verstecktere Körperteile. Die Bewunderung der körperlichen Reize Tadzios wird in dem Text von der für Aschenbach unverständlichen Sprache, die der Junge spricht, potenziert. Die fremde Sprache klingt dem Schriftsteller „weich“ und „verschwommen“ (S. 376). Aschenbach hat keine Möglichkeit das, was Tadzio sagt, zu verstehen. Die Sprache spielt in seiner Bewunderung nur in der Abwesenheit der Verständigung eine Rolle, nicht aber als rationaler Weg, dem Jungen näher zu kommen. So stehen sich Körperlichkeit und kommunikative Sprache in der Verliebtheit Aschenbachs zu Tadzio diametral gegenüber. Die unverständene Sprache begleitet in ihrer Musikalität die körperliche Verzückung, die Tadzio auf den Schriftsteller ausübt. Auch Aschenbachs Versuch Tadzio anzusprechen und somit eine sprachliche Beziehung zu dem Geliebten aufzustellen, scheitert kläglich:

Der Wunsch, der einfache Gedanke [...] ihn anzureden [...] lag nahe und drängte sich auf. Der Schöne ging schlendernd, er war einzuholen, und Aschenbach beschleunigte seine Schritte. Er erreicht ihn auf dem Brettersteig hinter den Hütten, er will ihm die Hand aufs Haupt, auf die Schulter legen, und irgendein Wort, eine freundliche französische Phrase schwebt ihm auf den Lippen: da fühlt er, daß sein Herz [...] wie ein Hammer schlägt, daß er, so knapp bei Atem, nur gepreßt und bebend wird sprechen können; er zögert, er sucht sich zu beherrschen, er fürchtet plötzlich, schon zu lange dicht hinter dem Schönen

zu gehen, fürchtet sein Aufmerksamwerden, sein fragendes Umschauen, nimmt noch einen Anlauf, versagt, verzichtet und geht gesenkten Hauptes vorüber. (S. 392)

Die körperlichen Empfindungen, welche die Gefühle zu Tadzio in Aschenbach auslösen, nehmen ihm die Möglichkeit der Sprache. Die Intention, die Liebe zu Tadzio in sprachlichen Gebärden zu äußern, sie dadurch zu zähmen, zu normalisieren, scheitert. Die körperlichen Reaktionen des Verliebten lassen die Sprache verzagen: Das Wort wird durch die Dominanz des Körperlichen ausgeschaltet.

Die Faszination, die der Schriftsteller für den polnischen Jungen empfindet, äußert sich auch bei ihm in einem unbekanntem Verhältnis zu seinem eigenen Körper. Er beginnt sich um sein äußeres Erscheinen zu kümmern und genießt seine Leiblichkeit, die in seinem Leben eine untergeordnete Rolle gespielt hatte. Setzte sich Aschenbach anfänglich noch mit Papier und Stift an den Strand und versuchte seine Arbeit zu erledigen, wird er im Verlaufe des Textes und mit seiner wachsenden Besessenheit für Tadzio, die geistige Arbeit vernachlässigen. Die Präsenz der Körperlichen verhindert den Geist seinem Aufgabengebiet nachzugehen. Das Wort, der Geist verlieren zunehmend die Dominanz, die sie bis dahin für Aschenbach gehabt hatten. Dadurch verliert sich Aschenbach. Die Ordnung seiner Realität, die Strukturierung der Welt, die ihm erlaubten, Schriftsteller zu sein, ein Arbeiter im Dienste des Geistes, löst sich auf. Der Körper und seine Leidenschaften drängen sich auf und das Wort ist nicht mehr im Stande, diese Realität zu kommunizieren.

Diese Unmöglichkeit, Kontrolle über die Realität auszuüben, indem sie in der Sprache festgehalten wird, mündet in der Novelle in der Metapher der Krankheit: Der Einbruch des Dionysischen wird schließlich durch den Tod Aschenbachs als Resultat der in Venedig wütenden Cholera besiegelt. Aschenbach ahnt die Präsenz der Krankheit in der Stadt. Dass er trotz dieses Wissens und seiner ohnehin schon labilen körperlichen Verfassung die Abreise nicht antritt, ist der Faszination, die von einem ganzen Komplex an Elementen ausgeht, zuzuschreiben. Die Liebe zu Tadzio, die Atmosphäre der Stadt Venedig und die Krankheit verschmelzen zu einer Einheit, der sich Aschenbach trotz der wiederholten Appelle der Vernunft nicht entziehen kann: Diese verschiedenen Kräfte stemmen sich über den Pol der Körperlichkeit genau gegen die vernunftorientierte Welt Aschenbachs und wecken ungeahnte Lüste, Besessenheiten, Faszinationen und Emotionen in ihm. Er begrüßt die Präsenz der Krankheit als weiteres Element des einbrechenden Chaos:

Aber zugleich füllte sein Herz sich mit der Genugtuung über das Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte. Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung und Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann. (S. 397-398).

Die Krankheit fungiert hier als der Bürgerlichkeit entgegengesetztes Prinzip. Die Präsenz der Krankheit bedroht die bürgerlichen Ideale und Werte, indem sie sie durch ihre unabdingbare Dominanz in den Hintergrund rückt. Die Krankheit bringt Chaos, Abenteuer, Auflösung der gewohnten Koordinaten und Schemata mit sich, sie löst die Ordnung der Welt auf. Die Krankheit erscheint im Text als paralleler Prozess zu der sich verstärkenden Verliebtheit Aschenbachs. Bringt die verbotene Liebe zu Tadzio Aschenbachs private Weltvorstellung in Unordnung, so ist die Makrostruktur, in der sich Aschenbach bewegt, einem ähnlichen Verlauf

unterworfen. Die Ordnung der Stadt löst sich in der anfangs von den Behörden geheim gehaltenen Krankheit auf. Das Topos der Krankheit bildet gemeinsam mit dem Motiv der Liebe eine sich gegenseitig reflektierende Einheit. Die Liebe produziert zum einen auf privater Ebene, was die Krankheit auf öffentlicher Ebene entstehen lässt. Zum anderen wirken Liebe und Krankheit potenzierend aufeinander. Aschenbachs Verliebtheit prägt seine Faszination und Lässigkeit gegenüber der Seuche in Venedig. Die Präsenz der Cholera in der Stadt wiederum stachelt ihn zu noch mehr Hingabe an die ‚verbotenen‘ Gefühle zu Tadzio an. Die Motivverflechtung von Liebe und Pathologie endet in der Novelle in der klassischen Zusammenführung von Eros und Thanatos. Das Geheimnis der Liebe Aschenbachs und das Geheimnis der Stadt, in dem er als Verbündeter eingewoben ist, enden in der absoluten Unmöglichkeit von Sprache: in seinem Tod. So lässt sich die gesamte Novelle als ein Prozess des Verlustes von Sprache lesen, der mit der allmählichen Positionierung der körperlichen Empfindungen, Erfahrungen und Phänomenen in den Fokus Aschenbachs und des Textes einhergeht.

Die verschiedenen narrativen Momente der Novelle bringen die anfänglich postulierten Dichotomien von Körper und Geist in Unordnung. Das Gegensatzpaar Körper/Geist operiert auf der Basis des Textes, und mit seinem Aufrufen von weiteren Oppositionspaaren, wie die von Natur/Kultur, Krankheit/Gesundheit und Weiblichkeit/Männlichkeit steht das Denken in Dichotomien und seine Unzulänglichkeiten im Mittelpunkt des Textes. Die für die abendländische Kultur wesentlichen Dichotomien werden von diesem Text aufgerufen, umorganisiert und neu erstellt. In diesem Sinne lässt sich Thomas Manns Novelle als subversiver Text lesen; es findet in ihm eine Aufsplitterung von normierenden und Normalität konstituierenden Elementen statt. Das traditionelle Bild der Männlichkeit, dem Aschenbach anfänglich verhaftet ist, scheitert, da es eine Unterdrückung von bestimmten Elementen beinhaltet, die in diesem Text mit dem Dionysischem gewalttätig die Ordnung und Hierarchie von Körper und Geist brechen. Der Text postuliert eine Art des Körper-Denkens, das bipolare Ordnungsschemata durchbricht. Ein Körper-Denken ist ein Denken *gegen*: gegen den einzigen Sinn, gegen die privilegierte Position der Vernunft, gegen das Vertrauen in den Verstand und der einheitlichen Erklärung, gegen die Idee eines Zentrums und die es notwendig umkreisenden Marginalien. Ein Körper-Denken impliziert ein Mitdenken des Körpers, und ein Denken mit dem Körper, ein Erhören der unterdrückten Stimme des Körpers¹².

Das realistische Modell, welches die Realität als erkennbar, beschreibbar und darstellbar imaginiert, wird mit Thomas Manns Novelle in eine angreifbare Position gerückt. Wenn Sprache nicht mehr als Erklärungsmodell, als Bannung und Ordnung der Realität funktioniert, erscheinen andere Phänomene, mit Dionysos und dem Körper verwoben, die das mimetische Verhältnis von Sprache und Realität problematisieren.

Andrea Kottow
Universität zu Köln

¹² Ein expliziter Aufruf gegen die Vorherrschaft der Vernunft, der ein ‚Körper-Denken‘ entgegengestellt wird, ist in Dietmar Kampers *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, München: 1999 zu finden.

BIBLIOGRAPHIE

- Bal, Mieke. *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main: 2003.
- Hobsbawm, E.J. *The Age of Empire. 1875-1914*, London: 1987.
- Hoffmann, Fernand. *Thomas Mann als Philosoph der Krankheit*, Luxemburg: 1975.
- Hoffmann, Martina. *Von Venedig nach Weimar*, Frankfurt am Main: 1999.
- Kamper, Dieter. *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, München: 1999.
- Koppen, Erwin. *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin, New York: 1973.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris: 1990.
- Mann, Thomas. „Tod in Venedig“, in *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: 1963. S. 355-417
- Mosse, George L. *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt am Main: 1997.
- Nicholls, R.A. *Nietzsche in the early work of Thomas Mann*, Berkeley and Los Angeles: 1955.
- Nietzsche, Friedrich. „Die Geburt der Tragödie“, in *Kritische Studienausgabe*, Band 1, hrsg. V. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, München: 1999. S. 11-156.
- Noble, C.A.M. *Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann*, Bern: 1970.
- Petriconi, H. *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg: 1958.
- Von Seuffert, Thea. *Venedig im Erlebnis Deutscher Dichter*, Köln: 1937.
- Winau, Rolf. „Krankheit und Künstlertum in frühen Erzählungen Thomas Manns“ in *Verhandlungen des XX. Internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin*, hrsg. v. Heinz Goerke und Heinz Müller Dietz, Hildesheim: 1968, S. 641-646.
- Winau, Rolf. „Künstler als Leidende im Werk Thomas Manns. Das Leben lockt sie aus ihren verwunschenen Gärten“, in *die waage*, Heft 2, Band 21, 1982, S. 73-79.

“DIE REALE ERKLÄRUNG DES
REALEN GESCHEHENS
INTERESSIERT MICH NICHT.”

ROBERT MUSIL UND DER REALISMUS – EINE NACHLESE MIT FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN ZUM MANN OHNE EIGENSCHAFTEN¹

Die Frage nach Musils Verhältnis zum Realismus ist seit geraumer Zeit ein Streitpunkt der Musil-Forschung. Besonders in den 70er und frühen 80er Jahren schlugen die Wogen hoch, weil mit der jeweiligen Antwort nicht nur die historische Bewertung des Autors, sondern zudem eine bestimmte ideologische Haltung der jeweiligen Interpreten und damit ganz offensichtlich eine Positionsnahme im Feld der (Literatur)Wissenschaft verbunden war. Einen Niederschlag fand die Debatte in zahlreichen Aufsätzen, die sich auf diese Fragestellung konzentrierten, wie bereits die Titelformulierungen zu erkennen geben.² Erst die postmoderne und poststrukturalistisch inspirierte Theorie in den späten 80er und 90er Jahren hat das Interesse an mimesistheoretischen Aspekten durch die Konzentration auf selbstreferentielle Schreibverfahren im *Mann ohne Eigenschaften* verdrängt.³ Viele

¹ Die Arbeit an diesem Beitrag wurde finanziert vom APART-Programm (*Austrian Programme for Advanced Research and Technology*) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

² Wolfgang Freese, “Robert Musil als Realist. Ein Beitrag zur Realismus-Diskussion”, *Literatur und Kritik* 9 (1974): 514-544; Ulrich Karthaus, “War Musil Realist?”, *Musil-Forum* 6 (1980): 115-127; Rosmarie Zeller, “Musils Auseinandersetzung mit der realistischen Schreibweise”, *Musil-Forum* 6 (1980): 128-144; Ulrich Karthaus, “Robert Musil und der poetische Realismus.” *Philologie und Kritik. Klagenfurter Vorträge zur Musilforschung*. Ed. Wolfgang Freese. München/Salzburg: Fink, 1981. 223-245; Wolfgang Freese, “Aspekte und Fragen zum Problem eines Musilschen Realismus in den zwanziger Jahren.” *Philologie und Kritik. Klagenfurter Vorträge zur Musilforschung*. Ed. Wolfgang Freese. München/Salzburg: Fink, 1981. 247-259; Regine Fourie, “Musil als Realist?”, *Musil-Forum* 19/20 (1993/94): 132-143. – Einen Überblick über die Diskussion mit weitergehenden Anregungen und Literaturhinweisen gibt Kurt Krottendorfer, *Versuchsanordnungen. Die Krise der bürgerlichen Gesellschaft in Robert Musils “Drei Frauen”*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1995 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 35), im Kapitel “Robert Musil und das reale Geschehen” (S. 13-29; auf dem Cover des Buchs lautet dessen Titel übrigens abweichend vom Titelblatt und für den gegenwärtigen Zusammenhang einschlägig *Das experimentelle Verhältnis von Literatur und Realität in Robert Musils “Drei Frauen”*).

³ Vgl. etwa Hartmut Böhme, “Zeit ohne Eigenschaften. Robert Musil und die Posthistoire.” Böhme, *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. 308-333; Rolf Günter Renner, “Transformatives Erzählen. Musils Grenzgang im ‘Mann ohne Eigenschaften’”, *The Germanic Review* 66 (Winter 1991): 70-80; Irmgard Honnef-Becker, “Ulrich lächelte”. *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman “Der Mann ohne Eigenschaften”*. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Lang 1991 (Trierer Studien zur Literatur, Bd. 20); Irmgard Honnef-Becker, “Selbstreferentielle Strukturen in Robert Musils Roman ‘Der Mann ohne Eigenschaften’”, *Wirrendes Wort* 44 (1994): 72-88; Richard David Precht, *Die gleitende Logik der Seele. Ästhetische Selbstreflexivität im Robert Musils “Der Mann ohne Eigenschaften”*. Stuttgart: M&P 1996. – Davor schon: Ulf Eisele, “Ulrichs Mutter ist doch ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in

vordem vernachlässigte Seiten des Textes wurden dadurch erstmals ins Licht gerückt.

Die emphatische Feier einer radikalen Selbstbezüglichkeit der Schrift, deren innovatorischer Gestus nicht zuletzt dadurch entstand, dass sie den naiv daherkommenden Gesellschaftsbezug der ‘ideologiekritischen’ Schule konterkarierte, hat mittlerweile allerdings selbst Patina angelegt. Im Zuge eines in den letzten Jahren wiedererweckten, vielleicht nicht mehr so direkt ideologischen Interesses am literarischen Realismus, von dem auch die hier dokumentierte transdisziplinäre Tagung “Die Grenzen des Realismus in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts” zeugt, lassen sich die Ergebnisse der einschlägigen Forschung noch einmal von neuem und unaufgeregt mustern. Im Anschluss daran soll knapp skizziert werden, wie eine zukünftige Beschäftigung mit der Thematik aussehen könnte.

In seinem programmatischen Aufsatz “Robert Musil als Realist” hat Wolfgang Freese 1974 das erzählerische Werk des österreichischen Autors einem erweiterten, sowohl theoretischen wie historischen Realismusbegriff zugeordnet. Er tat dies unter Berufung auf die besonders im *Mann ohne Eigenschaften* sichtbare ideologiekritische Tendenz und richtete sich gegen die “vielfach variierte und abgestufte Quintessenz der Forschung”, die Musil “ohne die geringste Konsultation der Realismustheorie”⁴ immer als ‘Anti-Realisten’ behandelt habe⁵. Freese war sich freilich der Problematik bewusst, dass zwischen Musils ausdrücklichem erzählerischen Bezug auf die soziale ‘Wirklichkeit’ der Habsburgermonarchie vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs und seiner steten Ironisierung eben dieser Wirklichkeit eine gewisse “Spannung” besteht.⁶ Hatte Musil sich nicht selbst im Interview mit Oskar Maurus Fontana (1926) vom Genre des ‘historischen Romans’ scharf abgegrenzt? Dort gibt der Autor zu Protokoll: “Die reale Erklärung des realen Geschehens interessiert mich nicht. Mein Gedächtnis ist schlecht. Die Tatsachen sind überdies immer vertauschbar.”⁷

Zunächst distanziert Musil sich also vom überkommenen Mimesis-Konzept. Anstelle einer mimetischen Wiedergabe der sozialen Wirklichkeit im Medium des Romans, anstelle einer erzählerischen Abbildung arbiträrer “Tatsachen”, reklamiert er ein vollkommen anderes Darstellungsziel: “Mich interessiert das geistig Typische, ich möchte geradezu sagen: das Gespenstische des Geschehens.”⁸ Zwar klingt die erzählerische Konzentration auf das “Typische” einer Zeit auf den ersten Blick nicht viel anders als entsprechende Formulierungen aus den (damals schon historischen wie auch aus zeitgenössischen) Programmschriften des Realismus, man denke nur an Georg Lukács.⁹ Doch unterscheidet Musil sich davon durch das Epitheton “geistig” sowie durch seine Berufung auf “das Gespenstische des Geschehens”. Diese beiden Zusätze sind für ihn von entscheidender Bedeutung.

Robert Musils ‘Der Mann ohne Eigenschaften.’ *Robert Musil*. Ed. Renate von Heydebrandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982 (Wege der Forschung, Bd. 588). 160–203.

⁴ Freese 1974, 517.

⁵ Freese 1974, 514.

⁶ Freese 1974, 517.

⁷ Robert Musil, *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Ed. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. Bd. 7, 939; im Folgenden zitiert mit der Sigle GW und Band- sowie Seitenzahlen.

⁸ GW 7, 939.

⁹ Als zeitgenössisches Beispiel vgl. etwa Georg Lukács, “Es geht um den Realismus” [1938], In: Lukács: *Essays über Realismus*. (Georg Lukács *Werke*. Bd. 4: *Probleme des Realismus I*) Berlin/Neuwied: Luchterhand 1971. 313–343, hier 341: Neben dem “Reichtum der Gestalten” fordert Lukács’ realistische Programmatik “die tiefe und richtige Auffassung dauernder, typischer Erscheinungsweisen des menschlichen Lebens” ein.

Die Differenz zu den gängigen Realismus-Theorien der damaligen Zeit manifestiert sich auch von anderer Seite, nämlich gerade in Lukács' harscher Reaktion auf die zitierte Stelle in seinem späteren Essay "Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus" (1957): Während er in Musils Interesse am 'Geistigen' einen bürgerlichen 'subjektiven Idealismus' witterte, vermisste er in der "avantgardeistischen Darstellung"¹⁰ des *Mann ohne Eigenschaften* das "konkret Typische", das tendenziell "durch eine abstrakte Partikularität" ersetzt werde,¹¹ und prangerte "eine permanente Depreziation der Tatsachen, ihre Willkür, ihre beliebige Austauschbarkeit" an.¹² Dem hielt nun Freese entgegen, dass "das geistig Typische" Musils ebenso "auf der Grundlage des Konkreten und Einzelnen" beruhe.¹³ Seine Argumentation für einen Musilschen Realismus läuft insgesamt darauf hinaus, dass "es Musils schriftstellerische Absicht ist, Illusionen aufzudecken und zu korrigieren, betreffen sie nun das Welt- und Selbstverhältnis eines Einzelnen oder Auffassungen von Wirklichkeit insgesamt und einer historischen Epoche im besonderen"; darüber hinaus meinte er, dass "die Mittel, die Musil hierzu verwendet, in einer objektiv feststellbaren Weise von der Zeit [verlangt werden], in der er schreibt und die zum Gegenstand seiner Dichtung gemacht zu haben er häufiger behauptet".¹⁴

Der Realismus wird hier als künstlerische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlich-historischen Wirklichkeit verstanden, die immer auch einem *kritischen* Impetus folge. Freese bezog sich dabei auf einen gewichtigen Traditionsstrang der älteren Realismus-Theorie.¹⁵ Als Beleg für seine These nannte er in erster Linie die allgemeine ideologiekritische Haltung des Autors: Für Musil sei "die Welt' keineswegs jenes Reservoir mystischer Realitäten, die seine Zeitgenossen in nicht endenden Räuschen entdecken, seien sie nun futuristisch-technoid oder neuromantisch-naturtrunken."¹⁶ Mit dieser Bemerkung traf Freese zweifelsohne einen wichtigen Punkt in Musils Selbstverständnis, aber auch seiner künstlerischen Position, der gerade in den Untersuchungen zu seiner Mystik-Adaption häufig nivelliert worden ist.¹⁷ Zu Recht betonte Freese, dass die im *Mann ohne Eigenschaften* angewandten "Techniken der Montage, der Parodie, des Zitats"¹⁸ Musils intensive Beschäftigung mit dem 'anderen Zustand' prägen. Der gesamte Komplex der 'taghellen Mystik' unterliege "dem Perspektivismus der Musilschen Sprache, Musil liefert sich hier keineswegs seinem Thema aus, er verfällt nicht dem Sog des Irrationalismus, den er im ersten Buch entlarvt".¹⁹ Das Gegenteil lasse sich durch eine Analyse seiner Erzählhaltung belegen, die – etwa im Vergleich mit Joyces *Ulysses* – "auf vielfältige Weise konventionell"²⁰ wirke: "Seine Achtung vor dem Wort und der Sprache äußert sich nicht in mystischer Hingabe, verzückerter

¹⁰ Georg Lukács, "Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus" [1957], In: Lukács: Essays über Realismus. (Georg Lukács Werke. Bd. 4: Probleme des Realismus I) Berlin/Neuwied: Luchterhand 1971. 459-603, bes. 467-499, hier 476.

¹¹ Lukács (1971), 496.

¹² Lukács (1971), 495

¹³ Freese 1974, 531.

¹⁴ Freese 1974, 528; Hervorhebungen im Original.

¹⁵ Vgl. etwa Friedrich Gaede, *Realismus von Brant bis Brecht*. Tübingen: Francke 1972.

¹⁶ Freese 1974, 518.

¹⁷ Vgl. dazu Norbert Christian Wolf, "Salto rückwärts in den Mythos? Ein Plädoyer für das 'Taghelle' in Musils profaner Mystik." In: *Profane Mystik? Andacht und Ekstase in Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Ed. Wiebke Amthor, Hans Richard Brittnacher, Anja Hallacker. Berlin: Weidler, 2002. S. 255-268.

¹⁸ Freese 1974, 525.

¹⁹ Vgl. Freese 1974, 528; mehr dazu 528-531 u. 537f.

²⁰ Freese 1974, 526.

Schau geheimer Bedeutungen. Musils Sprache [...] ist rationaler” und darüber hinaus “objektbezogener”.²¹

Freeses ironische Deutung des Mystik-Komplexes – im Sinne des erzählerisch herbeigeführten Auseinanderfallens von Aussageinhalt und durchscheinender Bewertung – gewinnt erst vor dem Hintergrund des von Musil abgelehnten “Mystizismus jener Jahre”²² Überzeugungskraft, und sie lässt sich von der starken Präsenz der Thematik im Roman nicht beirren: “[D]aß der Bereich des Mystischen nicht nur lakonisch erledigt, sondern intensiv durchgearbeitet wird, entspringt nicht Musils mystischem, sondern seinem realistischen Interesse.”²³ Aus heutiger Sicht ist das wohl zu ausschließlich formuliert. Doch selbst Irmgard Honnef-Becker, der zufolge für Musil die “Darstellung des ‘anderen Zustands’ und Reflexion darüber die zentralen Funktionen der Dichtung sind”,²⁴ stellt hinsichtlich der Mystik-Adaption im *Mann ohne Eigenschaften* fest: “Verschiedene sprachliche Muster und Erzählstile werden durchgespielt, um das Nichtrationale durch Sprache zu objektivieren.”²⁵ Es scheint also durchaus angebracht, die ‘realistisch-objektivierende’ Seite in Musils Darstellung des Mystik-Komplexes mehr als bisher zu berücksichtigen. Dies alles ändert allerdings wenig am grundlegenden Defizit von Freeses eigener Arbeit: Sie spricht zwar allgemein von zeitgemäßen erzählerischen ‘Mitteln’, bleibt aber selber in der Rekonstruktion einer Musilschen “Erzählintention”²⁶ stecken und geht in keiner Weise auf das spezifische *darstellerische* Verfahren des *Mann ohne Eigenschaften* ein.²⁷

Genau *darauf* – bzw. auf einen gewichtigen Aspekt davon – konzentrierte sich dann 1980 Ulrich Karthaus, der in seiner Antwort auf Freese diesem entschieden widersprach. Karthaus bezeichnete das Darstellungsverfahren des *Mann ohne Eigenschaften* angesichts seiner eigenwilligen poetischen Bildlichkeit, die in Einklang zum essayistischen und utopistischen Möglichkeitsdenken stehe, nicht als ‘realistisch’, sondern als “romantisch”.²⁸ Nun handelt es sich dabei zwar sicher nicht um einen “literaturgeschichtlich-systematischen Begriff”, wie Karthaus selbst in

²¹ Freese 1974, 527

²² Freese 1974, 535.

²³ Freese 1974, 538.

²⁴ Honnef-Becker 1994, 80; vgl. ebd. 78.

²⁵ Honnef-Becker 1994, 82.

²⁶ Freese 1974, 528.

²⁷ Darüber hinaus ist Freeses seinerzeit im Modetrend des Fachs liegende Behauptung einer Musilschen “Wendung zum Kollektivismus als Resultat seiner Zeit- und Gesellschaftsanalyse” (Freese 1974, 530) nicht stichhaltig. Im Gegenteil: Musil hat im Kollektivismus eine eminente Gefahr gesehen, wie seine Rede *Der Dichter in dieser Zeit* (1934) sowie sein Vortrag auf dem Pariser “Schriftstellerkongreß für die Verteidigung der Kultur” (1935) belegen (vgl. GW 8, 1245f., 1248-1250, 1261 u. 1267; daneben schon GW 8, 1414). Im *Mann ohne Eigenschaften* erscheint die diagnostizierte “Bewegung zum Arbeiter-, Krieger- und Ameisenstaat, dem die Welt sich annähert”, dementsprechend keineswegs affirmiert; vgl. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. Ed. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981. 1054; im Folgenden zitiert mit der Sigle MoE und Seitenzahlen. Auch den von Freese behaupteten Umschlag “in realistische Aktivität” (Freese 1974, 537) dürfte man bei Musil vergeblich suchen, zumindest nicht in dieser eindeutigen Positivierung finden. Mit solchen und weiteren Formulierungen schießt Freese über sein Ziel hinaus, ebenso mit seiner Wiederaufnahme der Debatte in Freese 1981: Nach der berechtigten Kritik an einer Bewertung Musils im Sinne des Habsburgischen Mythos unternimmt er eine fragwürdige Gleichsetzung von Musils politischem und seinem Erzählprogramm.

²⁸ Karthaus 1980, 121. Vgl. dagegen Freese 1974, 539, wo unter Verweis auf die Dissertation von Maximilian A. E. Aue (Stanford 1973) ein kritisches Verhältnis Musils zur Romantik betont wird.

einer eigenwilligen Begriffskontraktion meint,²⁹ denn er argumentiert hinsichtlich der Romantik eindeutig systematisch und keineswegs historisch – sonst müsste er Musil ja der Neuromantik zuordnen (eine absurde Vorstellung). Sein Realismus-Begriff hingegen ist tatsächlich ein historischer, indem er sich auf kursorische Beobachtungen an Texten von Gottfried Keller und Thomas Mann beruft³⁰ und diese durch kritische Äußerungen Musils zu Balzac, Stendhal, Keller, Stifter und Raabe zu untermauern sucht.³¹ Ein systematischer Romantik-Begriff wird also einem historischen Begriff des Realismus gegenübergestellt. Abgesehen von dieser methodischen Unschärfe – die als angeblicher Versuch, Musil „literaturgeschichtlich zu ordnen“,³² den gesamten Aufsatz durchzieht – gestand indes auch Karthaus zu, dass es Musil im *Mann ohne Eigenschaften* darum zu tun sei, „die soziale Wirklichkeit [seiner] Epoche darzustellen“³³ – eine grundsätzliche Darstellungsabsicht, die er wohl keineswegs mit den Romantikern teilt.

Damit wäre immerhin ein Minimalkonsens zwischen ihm und Freese benannt. Die entscheidende Frage, auf welche Weise die soziale „Wirklichkeit von Musil erzählend dargestellt“ werde, beantwortete Karthaus jedoch ganz anders: Der Autor bediene sich „vor allem der Bildlichkeit, des Vergleichs, auch der Metapher, um Dinge und Menschen zu beschreiben, Verhältnisse darzustellen oder Vorgänge zu erzählen“, ja es handle sich bei diesen sprachlichen Mitteln um „das Eigentliche, die Substanz von Musils Dichtung“³⁴, während die eher seltenen direkten Beschreibungen von Personen und Dingen in Musils Texten eine „grundsätzlich andere Funktion“ als in realistischen Erzähltexten erhalten: „[S]ie sind Metaphern, Bilder für Zustände seiner Gestalten; sie haben nicht die Aufgabe, sie zu charakterisieren, d.h. dauernd gültige, allgemeine Aussagen über sie zu machen, wie es die Leitmotivtechnik Thomas Manns tut.“³⁵ Karthaus' Einschätzung entspricht hier einem breiten Konsens der Forschung. Bei genauerer Betrachtung werde deutlich, dass die von Musil verwendeten sprachlichen Bilder „nicht unbedingt eine Veranschaulichung“ leisten, sondern häufig gerade das Gegenteil: „so tritt nicht etwas Konkretes an die Stelle von etwas Abstraktem [...], sondern umgekehrt etwas Abstraktes an die Stelle von etwas Konkretem.“³⁶ Veranschaulicht wird das unter anderem an der Darstellung von Leonas Gefräßigkeit, die dem Erzähler zufolge „die Kraft eines Ideals [besaß], das endlich seinen Käfig zerbrochen und die Herrschaft an sich gerissen hat“.³⁷

An dieser Stelle ließe sich füglich darüber streiten, inwiefern ein Appetit so viel konkreter ist als ein Ideal und ob hier nicht ein Abstraktum durch ein anderes ersetzt wird. Doch sei diese Frage zurückgestellt zugunsten der dringlicheren nach der poetologischen Funktion von Musils bilderreicher Sprache. Karthaus stellte fest: „Sie will nicht veranschaulichen, illustrieren, das eine durch das andere erhellen, sondern im Gegenteil: sie schafft Analogien, sie verändert die durch das Bild benannte Wirklichkeit. Zugleich mit der satirischen oder ironischen Veränderung des alltäglichen Verständnisses von Wirklichkeit bewirkt diese Bildersprache eine utopische Veränderung. Die kritische Analyse der Wirklichkeit ist zugleich auch

²⁹ Karthaus 1980, 121.

³⁰ Karthaus 1980, 120; vgl. Karthaus 1981, 229: „Musil ist kein Realist im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts.“ (Wer hätte das auch behauptet?)

³¹ Karthaus 1981, 135.

³² Karthaus 1980, 115.

³³ Karthaus 1980, 117.

³⁴ Karthaus 1980, 118; vgl. Karthaus 1981, 229.

³⁵ Karthaus 1981, 231.

³⁶ Karthaus 1980, 119.

³⁷ MoE 22.

ihre konstruktive Veränderung. Sie wird nirgends akzeptiert, wie sie ist, sondern in ihre Teile zerlegt, aus denen sich neue Konstellationen von Möglichkeiten herauskristallisieren.³⁸ Vor einer Diskussion dieser wichtigen Beobachtungen zu Musils Bildgebrauch sei beiläufig darauf hingewiesen, dass wohl auch ‘realistische’ Erzähltexte im engeren Sinn, zumindest die ästhetisch anspruchsvolleren unter ihnen, nicht darauf angelegt sind, das alltägliche Verständnis von Wirklichkeit bloß zu verdoppeln und zu bestätigen – man denke bloß an Flauberts beißende Ironie, die Musil schätzte.

Karthaus’ insistierender Gebrauch des Wortes ‘Veränderung’ zielt indes auf eine andere Dimension der ironischen Schreibweise, die in dieser Form vor Musil kaum zu finden sein wird: Es geht nicht mehr nur um destruktive Kritik, sondern auch um die produktive “Aufgabe”, “immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, den inneren Menschen [zu] *erfinden*”, wie Musil selbst in seiner “Skizze der Erkenntnis des Dichters” (1918) gefordert hat.³⁹ Dies schließt an traditionelle *poiesis*-Konzepte an, die immer schon in einer Spannung zur *mimesis* standen, geht jedoch entschieden darüber hinaus. Indem Karthaus nämlich auf die “Konstellationen von Möglichkeiten” abhebt, die sich aus Musils Analyse der sozialen Wirklichkeit “herauskristallisieren”, rekurriert er augenscheinlich auf das berühmte 4. Romankapitel über den Möglichkeitssinn. Musils Erzähler definiert diesen in einer bezeichnenden Erweiterung des aristotelischen Dichtungsbegriffs als “Fähigkeit”, “alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.” Es handelt sich *expressis verbis* um “einen Bauwillen und bewußten Utopismus, der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt.”⁴⁰

Gerade der Umstand, dass der Möglichkeitssinn “die Wirklichkeit nicht scheut”, geht in Karthaus’ Bewertung des essayistischen Erzählverfahrens als ‘romantisch’ allerdings unter. Dabei betont Musils Erzähler doch ausdrücklich: “Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt, und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen.”⁴¹ Mit diesen Worten distanziert er sich ebenso deutlich von einer wirklichkeitsfeindlichen Romantik wie von den um 1930 grassierenden irrationalen Mystizismen, und ganz in diesem Sinn setzt er seine Reflexion über den Protagonisten des Möglichkeitssinnes fort, “dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte”: “Da seine Ideen, soweit sie nicht müßige Hirngespinnste bedeuten, nichts als noch nicht geborene Wirklichkeiten sind, hat natürlich auch er Wirklichkeitssinn; aber es ist ein Sinn für die mögliche Wirklichkeit und kommt viel langsamer ans Ziel als der den meisten Menschen eignende Sinn für ihre wirklichen Möglichkeiten.”⁴²

Indem der Erzähler von der ‘möglichen Wirklichkeit’ handelt oder wenig später sogar von “jenem Wirklichkeitssinn, den man auch Möglichkeitssinn nennen kann”,⁴³ macht er deutlich, dass es ihm einerseits nicht um reine Fantastereien zu tun ist, sondern um die prinzipielle Haltung eines konkreten, durchaus auch gesellschaftlichen Utopismus, der sich weigert, das Gegebene einfach hinzunehmen.

³⁸ Karthaus 1980, 120f.

³⁹ GW 8, 1029; Hervorhebung im Original.

⁴⁰ MoE 16. Zu Musils implizitem Bezug auf Aristoteles’ Konzept der Dichtung bzw. auf dessen Aufwertung des Möglichen vgl. Krottendorfer 1995, 15.

⁴¹ MoE 17.

⁴² MoE 17

⁴³ MoE 17

Andererseits entspricht er damit auch keineswegs dem häufig inkriminierten 'idealistischen Rest' des poetischen Realismus: Hiervon 'Verklärung' der Wirklichkeit zu sprechen, ja von einer "Fortsetzung" der "realistischen Verklärungspoetik" mit anderen Mitteln, wie es Karthaus 1981 in einem weiteren Aufsatz über Musil und den Realismus tat,⁴⁴ kommt tendenziell einer Verdrehung des Textsinns sowie zahlreicher programmatischer Aussagen des Autors gleich. So heißt es am Ende des 4. Romankapitels in einer selbstkritischen Wendung der Ironie, die im Übrigen aufgrund ihrer aufrechterhaltenen Wirklichkeitsverhaftung nur bedingt als deren 'romantische' Potenzierung verstanden werden kann: Wenn man aber einem Anhänger des Möglichkeitssinns die "Geliebte fortnimmt, wird er heute noch nicht ganz von der Wirklichkeit dieses Vorgangs absehen und sich mit einem überraschenden, neuen Gefühl entschädigen können."⁴⁵

Auch an anderer Stelle erstaunt Karthaus' leichtfertiger Umgang mit Zitaten; so beruft er sich in seiner Demonstration der antimimetischen Implikationen des Musilschen Essayismus und Utopismus auf eine programmatische Aussage aus den Entwürfen für ein fallengelassenes Vorwort zum *Nachlaß zu Lebzeiten*, die – nebenbei bemerkt – gar nicht so anders klingt als entsprechende Äußerungen der 'poetischen Realisten': "Die Dichtung hat nicht die Aufgabe das zu schildern, was ist, sondern das, was sein soll; oder das was sein könnte, als eine Teillösung dessen, was sein soll."⁴⁶ Was Karthaus freilich verschweigt, sind die Worte, die diese Sentenz einleiten: "Ich weiß nicht einmal, ob ich das, wofür ich mich persönlich entschied, richtig wiedergebe, wenn ich sage: [...]" Indem er auf die Anführung dieser einschränkenden Worte verzichtet und überdies nicht darauf hinweist, dass es sich um eine rückblickende kritische Auseinandersetzung Musils mit seinem Erzählungsband *Vereinigungen* und dessen "Abwendung [...] vom Realismus zur Wahrheit" (sowie "von der Psychologie, die ein realistisches Element ist, zu etwas ihr Ähnlichem u.[nd] doch von ihr gründlich Verschiedenen") handelt,⁴⁷ beraubt Karthaus Musils kritische Auseinandersetzung mit den poetologischen Prinzipien des Realismus ihrer Ambivalenz und damit auch ihrer essayistischen Polyperspektivik.

Ein weiteres Defizit seiner verallgemeinernden Aussagen über "die Substanz von Musils Dichtung" besteht darin, dass es sich bei deren reicher, aber stets kontrolliert eingesetzter Bildlichkeit nur um *einen* – zwar zweifelsohne wichtigen – *Teilaspekt* der Musilschen Erzählweise handelt. So kann als vorläufiges Ergebnis festgehalten werden, dass sowohl Freese als auch Karthaus sich in ihrer Beweisführung *für* oder *gegen* einen Musilschen Realismus vor allem auf die Faktur der Erzähltexte stützen, aber jeweils auf unterschiedliche Aspekte: Der eine konzentriert sich auf die allgemeine Erzählhaltung des *Mann ohne Eigenschaften*, der andere auf ein

⁴⁴ Karthaus 1981, 227, unter Berufung auf Hans-Joachim Ruckhäberle, Helmuth Widhammer, *Roman und Romanttheorie des deutschen Realismus*. Kronberg: Athenäum, 1977. 15. Genaueres zum realistischen Verklärungsprogramm findet sich ebd., 48-91, sowie vor allem in Wolfgang Preisendanz, "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts." [1962] In: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Ed. Richard Brinkmann. 3. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 453-479, hier 468-470. Über Musil vgl. dagegen Krottendorfer 1995, 25: "Dichtung [...] hat nicht die Wirklichkeit zu schildern, abzubilden, zu 'verklären', sondern zu experimentieren, neue Möglichkeiten zu finden, die Wirklichkeit also zu erweitern." Dazu Musil selbst: "Man hat öfters dem Dichter die Aufgabe zugewiesen, der Sänger, der Verklärer seiner Zeit zu sein und sie, so wie sie ist, in die überglänzte Sphäre der Worte zu ekstasieren [...]. All das sind Konzessionen an das 'Statische', ihre Forderung widerspricht den Kräften des moralischen Gebiets, ist materialwidrig." (GW 8, 1029f.)

⁴⁵ MoE 18.

⁴⁶ GW 7, 970.

⁴⁷ GW 7, 969f.

wichtiges Element von dessen narrativer Mikrostruktur – beide treffen damit jeweils eine analytische Vorentscheidung, die konsequenter Weise vollkommen unterschiedliche Ergebnisse bedingt.

Im Gegensatz dazu hat sich Rosmarie Zeller in ihrer Untersuchung “Musils Auseinandersetzung mit der realistischen Schreibweise” (1980) für ein anderes methodisches Vorgehen entschieden, wobei sie ‘realistische Schreibweise’ ausdrücklich als ahistorischen Begriff versteht, der ein bestimmtes narratives Verfahren bezeichnet.⁴⁸ Zeller mustert Musils erzähltechnische und erzähltheoretische Reflexionen, die sich relativ häufig mit gemeinhin als ‘realistisch’ bezeichneten Erzählverfahren beschäftigen, und prüft sie an den zentralen “Streitpunkte[n] der Realismustheorien”. Dazu zählt sie: “Objektivität, Zurücktreten des Erzählers, Bevorzugung des ‘showing’ vor dem ‘telling’, psychologische und kausale Motivation von Personen und Ereignissen, die Vermeidung aller Mittel, die auf das Kunstwerk als Kunstwerk verweisen.”⁴⁹

Wie bei diesem geradezu ‘klassischen’ Merkmalskatalog der ‘realistischen Schreibweise’ nicht anders zu vermuten ist, weicht Musil in sämtlichen Punkten von ihm ab – allenfalls eine gewisse “psychologische und kausale Motivation von Personen und Ereignissen” ließe sich gegen manche Selbstaussagen des Autors⁵⁰ behaupten. Anders als angekündigt geht Zeller indes kaum auf die Realismuskonzepte der strukturalistischen Erzähltheorie ein,⁵¹ sondern analysiert in erster Linie Musils eigene Äußerungen aus der frühesten Zeit bis zu den *Vereinigungen* (1911). Ihnen entnimmt sie, dass sich der Autor “mit keinem andern Verfahren so sehr auseinandergesetzt [hat] wie mit dem realistischen.”⁵²

Anhand des von ihr untersuchten Materials kann Zeller zeigen, dass der ganz junge Musil zunächst großes Interesse an illusionssteigernden Erzähltechniken äußerte: So sprach er sich vor der Niederschrift des *Törleß* in realistischer Manier gegen ‘authorial intrusions’ und für eine Orientierung am Ideal der erzählerischen Objektivität aus,⁵³ des Weiteren für eine tiefgehende psychologische Motivierung der Figuren und für die gezielte Erzeugung von Vieldeutigkeit⁵⁴; auch letzteres war mit einem avancierten Realismus noch durchaus zu vereinen. Schon sehr früh jedoch wandte er sich gegen das überkommene Prinzip der Naturnachahmung⁵⁵, und an den *Vereinigungen* kritisierte er dann zwar selbst das Überborden essayistisch-reflexiver Passagen⁵⁶, machte jedoch zugleich “deutlich, daß er sich nicht mehr den Normen realistischen Erzählens verpflichtet”⁵⁷ fühle: “Das Konstruktionsprinzip der

⁴⁸ Zeller 1980, 128.

⁴⁹ Zeller 1980, 129

⁵⁰ So in der “Skizze der Erkenntnis des Dichters” (GW 8, 1029).

⁵¹ Sie nennt ausdrücklich diejenigen Roland Barthes’ (1968), Gérard Genettes (1968) und Philippe Hamons (1973); vgl. Zeller 1980, 128 u. 142 (Anm. 3). Die ausbleibende Berücksichtigung der strukturalistischen Erzähltheorie überrascht umso mehr, als die Autorin im selben Jahr eine kenntnisreiche Abhandlung darüber vorgelegt hat: Rosmarie Zeller, “Realismusprobleme in semiotischer Sicht.” [1980] In: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Ed. Richard Brinkmann. 3. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 561–587.

⁵² Zeller 1980, 128; vgl. dagegen Karthaus 1981, 237.

⁵³ Zeller 1980, 129–131.

⁵⁴ Zeller 1980, 132 u. 140.

⁵⁵ Zeller 1980, 132 u. 140.

⁵⁶ Zeller 1980, 132.

⁵⁷ Zeller 1980, 134.

Novellen folgt nicht mehr den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit, sondern solchen der 'ideologischen Einheit', wie Zeller unter Berufung auf Musil⁵⁸ formuliert.

Ebenfalls zur Zeit der *Vereinigungen* begegnen die ersten Reflexionen über die Problematik der linearen Erzählordnung⁵⁹ sowie der kausalen Verknüpfung⁶⁰ – über eine metanarrative Fragestellung also, die im *Mann ohne Eigenschaften* zu einem zentralen Gegenstand der erzählerischen Selbstreferentialität geraten sollte.⁶¹ Aus diesen und weiteren Beobachtungen schließt Zeller jedenfalls auf die große Distanz zwischen Musils narrativer Poetik und den stärker am Realismus ausgerichteten zeitgenössischen Erzählverfahren wie dem des Konkurrenten Thomas Mann. Insgesamt führt sie freilich fast nur Zeugnisse aus der Frühzeit des Musilschen Schaffens an, nicht jedoch aus der Zeit der Niederschrift des *Mann ohne Eigenschaften*, in der sich der Autor mehr denn je auch mit sozialen, wirtschaftlichen und politischen Phänomenen seiner Zeit auseinandersetzt und deren Reflexion auf unterschiedliche Weise in den Roman integrierte.

Zellers Verdienst besteht also in der Sammlung und klugen Interpretation erzähltechnischer und -theoretischer Reflexionen des Autors. Ihrem eigenen Anspruch wird sie angesichts des Ausbleibens einer tatsächlichen Gegenüberstellung von Musils rekonstruierter Poetik und den Ergebnissen moderner Erzähltheorie allerdings nicht gerecht. Eine überfällige Applikation der neueren Erzähltheorie und ihrer Erkenntnisse über den Realismus auf den Musilschen Romantext, die wohl noch wichtiger wäre als eine Musterung der programmatischen Selbstaussagen des Autors, unterbleibt vollends.

Die letzte Arbeit zu Musil, die die Realismusthematik im Titel führt, ist Regine Fouries Aufsatz "Musil als Realist?". Nach einer Auseinandersetzung mit den älteren Beiträgen, in der sie unter anderem eine Ehrenrettung Freeses⁶² und eine Kritik des Aufsatzes von Rosmarie Zeller⁶³ unternimmt, plädiert sie im Falle Musils für eine vor ihr angeblich vernachlässigte Berücksichtigung des naturwissenschaftlichen und philosophischen Realismusverständnisses,⁶⁴ wobei sie wohl vor allem an Mach und Nietzsche denkt. Tatsächlich heißt es bereits in Musils Tagebuch-Heft 4, in der "Formal-Wissenschaft" oder der "Zeichenlehre" ("wie die Logik und jene angewandte Logik, die Mathematik"), komme "die Wirklichkeit gar nicht vor, nicht einmal als Problem".⁶⁵ Musils "Methode der Wirklichkeitserfassung" sei "durch seine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Philosophie geprägt und durch die von dieser Philosophie bereitgestellten Antworten auf diese Frage beeinflusst".⁶⁶ Im Unterschied zu traditionellen Schulen des Realismus sei für den erkenntnistheoretisch informierten Autor die Vorstellung einer "textliche[n] Wiedergabe als etwas Festes und vor allem Selbstverständliches" stets hinfällig gewesen, ebenso Konzeptionen,

⁵⁸ Robert Musil, *Tagebücher*. 2 Bde. Ed. Adolf Frisé. 2. Auflage Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983. Bd. 2, 939; im Folgenden zitiert mit der Sigle Tb und Band- sowie Seitenzahlen.

⁵⁹ Zeller 1980, 134-137.

⁶⁰ Zeller 1980, 137.

⁶¹ Vgl. etwa die bekannteste Stelle: MoE 650, die unten kurz zitiert wird.

⁶² Vgl. Fourie 1993/94, 132f.

⁶³ Vgl. Fourie 1993/94, 135f.

⁶⁴ Karthaus 1981, 224 u. 232f., widmet sich diesem Themenbereich allerdings mit einiger Ausführlichkeit, was Fourie mit keinem Wort erwähnt. Seinerseits ohne Kenntnis des Aufsatzes von Fourie bezieht sich auch Krottendorfer 1995, 14 u. 17-24, in seiner Diskussion von Musils Wendung gegen den Realismus vor allem auf naturwissenschaftliche, psychologische und philosophische Diskurse, mit denen sich der Autor nachweislich auseinandersetzte.

⁶⁵ Tb 1, 33.

⁶⁶ Fourie 1993/94, 137.

“die für die Sprache einen instrumentalen Charakter annehmen”, bzw. “Theorien, die mit der Prämisse arbeiten, daß Sprache für die Wirklichkeit transparent sei.”⁶⁷ Damit wäre immerhin die spezifische Grundlage des komplexen Musilschen Realitätsbegriffs angesprochen.

Über den Rekurs auf Richard Rortys Dekonstruktion der ‘realistischen’ Annahme einer außersprachlichen Wirklichkeit gelangt Fourie im weiteren Verlauf ihrer Überlegungen zur Aufwertung der “Intentionalität” – und mithin eines in der Literaturwissenschaft nicht unproblematischen Begriffs: “[W]as will der Autor sagen, aber auch: wie sagt er es. Die Frage lautet nicht: sagt er die Wahrheit über die Welt/Realität.”⁶⁸ Abgesehen von der recht unbeschwert daherkommenden Reaktualisierung der in der Literaturtheorie heiß umstrittenen Autorintention wäre damit freilich wenig mehr erreicht als die Vergegenwärtigung der dem Fiktionalitätsbegriff ja zugrundeliegenden Einsicht, dass in fiktionalen Texten die Überprüfung von Propositionen nach der Alternative wahr/falsch unangemessen ist. Eine adäquate Beschreibung des Verhältnisses Musils zum literarischen Realismus lässt sich mit solchen Mitteln schwerlich erreichen.

Interessanter erscheint der zuletzt knapp skizzierte Versuch, den Realismusbegriff Friedrich Gaedes auf Musil anzuwenden: Realistische Literatur ist demnach “gerade nicht mimetisch; sie ist satirisch und kritisch”; die Welt werde nicht geschildert, ‘wie sie ist’, sondern als ‘gefährdete’ und ‘verdorbene’⁶⁹. Nach dieser Begriffsverwendung wäre Musils Roman sehr wohl als ‘realistisch’ einzustufen, ohne dass man deshalb das geschichtsphilosophische Modell der “Geschichte des Realismus” als “Geschichte des fortschreitenden Gottverlustes”⁷⁰ gleich mit übernehmen müsste. Mit diesem Vorschlag nähert sich Fourie allerdings wieder dem Ansatz Freeses, der auf einen analogen Realismusbegriff zurückgreift.

Wie die Rekapitulation dieser Untersuchungen über das Verhältnis Musils zum Realismus zeigt, ergeben sich die unterschiedlichen Befunde aus jeweils unterschiedlichen, zum Teil ahistorischen und begrifflich normativen Annäherungen an denselben Gegenstand. Notwendig scheint hier eine integrative Perspektive, die Musils konkrete Schreibweise *im Zusammenhang* mit seinem poetologischen Programm betrachtet. Erst eine solche Perspektive ermöglicht es, seine Nähe und gleichzeitig Distanz zum realistischen Projekt jenseits von isolierten Einzelbeobachtungen oder Absichtsbekundungen zu bestimmen und programmatisch zu motivieren. Musil erweist sich vor diesem Hintergrund – so meine These – als idealtypischer Vertreter des in der Ausschreibung der Tagung “Die Grenzen des Realismus in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts” erwähnten ‘realistischen Paradoxons’: Die ‘Überwindung des Realismus’ ist auch bei ihm nicht mit dem vollkommenen Verzicht auf das realistische Projekt gleichzusetzen.

Aufgrund seines verstärkten Interesses an ‘nicht-ratioiden’ Bereichen des menschlichen Lebens zielt Musil zwar auf einen Bruch mit dem herkömmlichen Realismus, möchte aber keineswegs dessen programmatischen Erkenntnisanspruch und dessen kritisch-rationale und empirische Einstellung verabschieden. In einer

⁶⁷ Fourie 1993/94, 137.

⁶⁸ Fourie 1993/94, 139.

⁶⁹ Fourie 1993/94, 140. Vgl. zu diesem Ansatz auch Wolfgang Rothe, “Metaphysischer Realismus. Literarische Außenseiter zwischen Links und Rechts”, *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Ed. Wolfgang Rothe. Stuttgart: Reclam, 1974. 255–280.

⁷⁰ Gaede 1972, 79.

Notiz aus dem Nachlass heißt es entsprechend: "Der Anschluß an die Realität ist [...] immer ein gutes Prinzip."⁷¹ Denn: "Wirkliche Menschen schildern heißt die Erfindung belehren. Diese muß aber dagewesen sein u.[nd] mit aller vorhandenen Erfindung muß dieser Mensch nicht zu verstehen sein. Man muß sehr viel verstehen, u.[nd] die Biographie doch wegen dessen schreiben, was man nicht versteht. Anstatt daß man den Menschen mit einer Soße zudeckt."⁷² Darstellerisch manifestiert sich dieses scheinbar paradoxe Programm in der Integration nicht-rationaler (bildlicher, mystischer etc.) Redeweisen und essayistischer Schreibverfahren in eine durchaus noch als realistisch zu bezeichnende erzählerische Grundhaltung. So lässt sich bei Musil die für die Moderne "charakteristische Spannung zwischen dem mimetischen Anspruch der Literatur und dessen Überwindung/Infragestellung"⁷³ idealtypisch beobachten.

Ausgangspunkt meiner abschließenden Überlegungen soll Musils selbst geäußertes Interesse am 'geistig Typischen', am 'Gespenstischen des Geschehens' sein. Was hat es damit auf sich? Wofür steht das Epitheton 'geistig'? Um einer möglichen Antwort auf diese Frage näherzukommen, möchte ich zunächst eine Stelle aus dem 42. Kapitel des *Mann ohne Eigenschaften* genauer betrachten. Dort heißt es:

Dieses österreichisch-ungarische Staatsgefühl war ein so sonderbar gebautes Wesen, daß es fast vergeblich erscheinen muß, es einem zu erklären, der es nicht selbst erlebt hat. Es bestand nicht etwa aus einem österreichischen und einem ungarischen Teil, die sich, wie man dann glauben könnte, ergänzten, sondern es bestand aus einem Ganzen und einem Teil, nämlich aus einem ungarischen und einem österreichisch-ungarischen Staatsgefühl, und dieses zweite war in Österreich zu Hause, wodurch das österreichische Staatsgefühl eigentlich vaterlandslos war. Der Österreicher kam nur in Ungarn vor, und dort als Abneigung; daheim nannte er sich einen Staatsangehörigen der im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder der österreichisch-ungarischen Monarchie, was das gleiche bedeutet wie einen Österreicher mehr einem Ungarn weniger diesen Ungarn, und er tat das nicht etwa mit Begeisterung, sondern einer Idee zuliebe, die ihm zuwider war, denn er konnte die Ungarn ebensowenig leiden wie die Ungarn ihn, wodurch der Zusammenhang noch verwickelter wurde. Viele nannten sich deshalb einfach einen Tschechen, Polen, Slowenen oder Deutschen, und damit begannen jener weitere Zerfall und jene bekannten 'unliebsamen Erscheinungen innerpolitischer Natur', wie sie Graf Leinsdorf nannte, die nach ihm 'das Werk unverantwortlicher, unreifer, sensationslüsterner Elemente' waren, die in der politisch zu wenig geschulten Masse der Bewohner nicht die nötige Zurückweisung fanden.⁷⁴

Die vertrackte Problematik des österreichisch-ungarischen Staatsgefühls erscheint hier in einer essayistischen Passage auseinandergelegt, die direkt von der auktorialen, also null-fokalisierten Erzählstimme verantwortet wird. Vor allem die historisch durchaus korrekte Beschreibung der staatsrechtlichen Bezugslosigkeit des 'cisleithanischen' Patriotismus (also des Staatsgefühls der nicht-ungarischen Reichshälfte) macht durch ihre 'pedantische Genauigkeit' die Absurdität jener

⁷¹ M III/5/10; zitiert nach Robert Musil, *Der literarische Nachlaß*. CD-ROM-Edition. Ed. Friedbert Aspetsberger, Karl Eibl, Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

⁷² M III/5/10.

⁷³ So das *Call for papers* für die Tagung, deren Beiträge hier vorliegen.

⁷⁴ MoE 170.

Verfassungskonstruktion sichtbar, die seit dem österreichisch-ungarischen Ausgleich der Habsburgermonarchie zugrunde lag: diese war ja in eine königliche ungarische bzw. ‘transleithanische’ und eine eigentlich gesamt-, tatsächlich aber reststaatliche kaiserliche bzw. ‘cisleithanische’ Reichshälfte gegliedert. In der Darstellung erzielt die recht unvermittelte Verbindung staatsrechtlicher und emotionaler Aspekte des k. u. k. Dualismus allein schon einen komischen Effekt. Die zwei darin figurierenden wörtlichen Zitate stammen aus dem Mund oder zumindest aus dem Kopf des gesamtstaatlich gesonnenen Grafen Leinsdorf und erscheinen durch den stilistischen Kontrast sowie durch die typografische Hervorhebung zusätzlich ironisch gebrochen.

Bezeichnend ist dabei allerdings, dass es sich nicht um eine zersetzende Ironie handelt, sondern um eine, die durchaus eine gewisse Sympathie für ihren Gegenstand aufbringt – gemäß der Musilschen Tagebucheintragung von 1939: “Ironie muß etwas Leidendes enthalten. (Sonst ist sie Besserwisseri) Feindschaft u[nd] Mitgefühl.”⁷⁵ Nach den von Rosmarie Zeller angeführten Kriterien entspricht die zitierte Passage jedenfalls in keiner Hinsicht den Anforderungen an einen ‘realistischen’ Erzähltext: Anstelle von Objektivität bzw. darstellerischer Neutralität steht erzählerische Ironie, anstelle eines Zurücktretens des Erzählers beanspruch dieser fast allein das Wort, anstelle einer Bevorzugung des unmittelbaren ‘showing’ kommt allein das mittelbare ‘telling’ zum Zug, und schließlich folgt direkt auf die angeführte Passage eine deutlich selbstreferentielle, metafiktionale Reflexion des Erzählers, in der er sich explizit von der realistischen Mimesis-Tradition abgrenzt:

Nach diesen Andeutungen, über deren Gegenstand seither viele kenntnisreiche und gescheite Bücher geschrieben worden sind, wird man gerne die Versicherung entgegennehmen, daß weder an dieser Stelle noch in der Folge der glaubwürdige Versuch unternommen werden wird, ein Historienbild zu malen und mit der Wirklichkeit in Wettbewerb zu treten. Es genügt vollauf, wenn man bemerkt, daß die Geheimnisse des Dualismus (so lautete der Fachausdruck) mindestens ebenso schwer einzusehen waren wie die der Trinität; denn mehr oder minder überall gleicht der historische Prozeß einem juristischen mit hundert Klauseln, Anhängseln, Vergleichen und Verwahrungen, und nur darauf sollte die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Ahnungslos lebt und stirbt der gewöhnliche Mensch zwischen ihnen, aber ganz und gar zu seinem Heil, denn wenn er sich darüber Rechenschaft geben wollte, in was für einen Prozeß, mit welchen Anwälten, Spesen und Motiven er verstrickt ist, könnte ihn wahrscheinlich in jedem Staat der Verfolgungswahnsinn packen. Das Verständnis der Wirklichkeit ist ausschließlich eine Sache für den historisch-politischen Denker. Für ihn folgt die Gegenwart auf die Schlacht bei Mohács oder bei Lietzen wie der Braten auf die Suppe, er kennt alle Protokolle und hat in jedem Augenblick das Gefühl einer prozessual begründeten Notwendigkeit; und ist er gar wie Graf Leinsdorf ein aristokratischer politisch-historisch geschulter Denker, dessen Großvater, Schwert- und Spindelmagen selbst an den Vorverhandlungen mitwirkten, so ist das Ergebnis für ihn glatt wie eine aufsteigende Linie zu überblicken.⁷⁶

Auch in den zuletzt zitierten Worten wird des Erzählers Abgrenzung von der realistischen Tradition deutlich: Nachdem er sich vom “Versuch” distanziert hat, “mit der Wirklichkeit in Wettbewerb zu treten”, da diese “schwer einzusehen” und

⁷⁵ Tb 1, 973.

⁷⁶ MoE 170f. Mit den alten Rechtsbegriffen “Schwert- und Spindelmagen” meint der Erzähler laut Helmut Arntzen: Musil-Kommentar zu dem Roman “Der Mann ohne Eigenschaften”. München: Winkler, 1982. 187, “Verwandte väterlicher- und mütterlicherseits”.

ihr "Verständnis" eine "Sache für den historisch-politischen Denker" sei, ironisiert er dessen "Gefühl einer prozessual begründeten Notwendigkeit", deren "Ergebnis" im erzählerischen Nachvollzug "wie eine aufsteigende Linie zu überblicken" wäre. Er thematisiert damit das Erzählen selbst und bereitet zugleich Ulrichs spätere Einsicht in den "ewige[n] Kunstgriff der Epik" vor, in die "bewährteste 'perspektivische Verkürzung des Verstandes'"⁷⁷ – und damit eine weitere Erschütterung der konstitutiven Naivität realistischen Erzählens.

All diese Differenzen zwischen den herkömmlichen Vorstellungen von Realismus und der charakteristischen Erzählweise Musils liegen offen auf der Hand. Dennoch ist es wenig stichhaltig zu behaupten, dass der Romantext die Vorstellung einer jenseits des wahrnehmenden Subjekts vorhandenen Wirklichkeit prinzipiell negiert, indem er "die mimetische Funktion des Erzählens bereits durch dessen epistemologische und diskursive Prägung hintergeht."⁷⁸ Mimetische Funktion und epistemologische bzw. diskursive Prägung schließen einander keineswegs aus; sie perspektivieren sich vielmehr gegenseitig. Im *Mann ohne Eigenschaften* werden zahlreiche sozialhistorische Charakteristika der österreichischen Gesellschaft vor dem ersten Weltkrieg in einer Schärfe analysiert wie in keinem vergleichbaren Roman. Um das spannungsvolle Verhältnis von *mimesis* und *poiesis* nicht bloß zu konstatieren, sondern zumindest ansatzweise konzeptionell zu begründen, empfiehlt es sich, Musils eigene Herleitung seines Erzählverfahrens zu rekonstruieren. Dies kann im Folgenden angesichts des begrenzten Rahmens nur recht skizzenhaft geschehen.

Der zunächst selbst in mehreren wissenschaftlichen Disziplinen arbeitende Autor war sich der aus den rasanten Erfolgen der modernen Wissenschaften resultierenden künstlerischen Herausforderung deutlicher als die meisten seiner Schriftstellerkollegen bewusst. Die erkenntnistheoretischen Implikationen dieser Entwicklung haben Konsequenzen für jedes an der 'Realität' ausgerichtete literarische Darstellungsprogramm: "Der sogen. Realismus hat noch nicht den Tatsachenbegriff der Naturw[issenschaften]."⁷⁹ In einem Brief an seinen Freund Johannes von Allesch hebt er in diesem Sinne hervor: "Der Roman unserer Generation (Th. Mann, Joyce, Proust u.s.w.) hat sich allgemein vor der Schwierigkeit befunden, daß die alte Naivität des Erzählens der Entwicklung der Intelligenz gegenüber nicht mehr ausreicht."⁸⁰ Die genannten Autoren stehen für unterschiedliche Lösungsversuche, die Musil für sein eigenes Erzählprojekt indes aus verschiedenen Gründen verwirft.

Wie bereits Freese gezeigt hat⁸¹, mokiert er sich zunächst über die bloßen "Naturschilderer", die angesichts des gewandelten Tatsachenbegriffs sowie der

⁷⁷ MoE 650.

⁷⁸ So Renner 1991, 70. Entsprechend meint auch Böhme 1988, 309, "daß der Text [Musils, N. C. W.] in keinem mimetischen Verhältnis mehr zu irgendeiner Realität steht. Es gibt nur Zeichen, Diskurse, Stile, allgemein: das Semiotische – und um dessen Struktur bewegt sich der Text." Renners These, dass die essayistische Reflexion im *Mann ohne Eigenschaften* "bereits als eine Vorzeichnung von Überlegungen [erscheint], welche die Kritik der Subjektphilosophie im Poststrukturalismus entfalten" (Renner 1991, 73), bedarf einer eingehenderen Erörterung, die ich in einer größeren Studie vornehmen möchte. Die häufige Verwendung der Partikel 'bereits' im Zusammenhang der Rennerschen Analyse von Musils 'prä-postmodernem' Erzählverfahren impliziert im Übrigen selbst ein – ansonsten dekonstruiertes – geschichtsphilosophisches Apriori.

⁷⁹ M VI/3/25.

⁸⁰ Robert Musil, *Briefe. 1901–1942*. 2 Bde. Ed. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981. Bd. 1, 504; im Folgenden zitiert mit der Sigle B und Band- sowie Seitenzahlen.

⁸¹ Freese 1974, 521, unter Verweis auf Hans Wolfgang Schaffnit, *Mimesis als Problem. Studien zu einem ästhetischen Begriff der Dichtung aus Anlaß Robert Musils*. Berlin: de Gruyter, 1971. 87, Anm. 239.

hochtechnisierten modernen Welt generell letztlich “Zustände mit einem Minimum an Realität” darstellen⁸²; in einer traditionell-mimetischen Wiedergabe der sichtbaren *Außenwelt* sieht Musil wie seine avancierten Kollegen keinen künstlerischen Sinn⁸³. Ebenso wenig hält er allerdings die gleichfalls objektivierende Kompilation moderner Philosophien für hinreichend, deren relativ undifferenzierte narrative Integration zu hauptsächlich motivischen Zwecken in den dialogisch gestalteten “geistigen” Partien von Thomas Manns *Zauberberg* (1924) ihm “wie ein Haifischmagen” erscheint⁸⁴. Darüber hinaus kritisiert er auch die erzählerische Verabsolutierung der subjektiven *Innenperspektive*, die er bei Proust und Joyce wahrzunehmen meint⁸⁵. Dieser neue Subjektivismus führe nämlich bloß zu einem “spiritualisierte[n] Naturalismus” und hätte eine verklärende Wirkung, aber keine analytische Durchdringung der dargestellten menschlichen ‘Durchschnittlichkeit’ zur Folge – “etwas Unlehrhaftes und Wiederanstimmen eines Urgesangs.”⁸⁶ Wie sich am Beispiel der Musilschen Moosbrugger-Figur zeigen lässt⁸⁷, erlaubt erst eine wechselseitige Perspektivierung objektivierender und subjektivierender Erzählverfahren eine literarische Darstellung des Wahns, die der “Entwicklung der Intelligenz” in der Moderne angemessen ist (etwa gegenüber den subjektivierenden Erzählverfahren des Expressionismus oder den objektivierenden der Neuen Sachlichkeit).

Im Vergleich zu Proust oder Joyce erweist sich Musil mit seiner häufig als kalt gebrandmarkten “moralischen Indifferenz des Blicks”⁸⁸ ästhetisch eher als Erbe von Flauberts stilistischem Ideal der objektivierenden, quasi-wissenschaftlichen ‘impassibilité’ – genauso wie mit seiner ausdrücklichen Forderung nach “Unbeschriebenheit als Bedingung der epischen Aussage”.⁸⁹ Während aber Flaubert und der einflussreiche realistische Romantheoretiker Spielhagen, ja noch zeitgenössische Kollegen wie Döblin oder die Autoren der Neuen Sachlichkeit, zur Erreichung der größtmöglichen darstellerischen Objektivität die reflektierende Erzählstimme weitestgehend aus dem Erzählkosmos verbannen, erhält diese in Musils essayistischem Erzählverfahren wieder eine tragende Rolle. Die Begründung

⁸² Vgl. die Nachlass-Notiz unter dem Stichwort *Naturschilderer*: “Die schreiben, daß der Buchfink schlug und gerührt die Zoologie und Botanik der Gegend aufzählen, um sich und den Leser in Stimmung zu versetzen, verfahren genau so und mit der gleichen Rührung wie Herr Meseritscher, der aufzählt, wer da war und welche Kleider die Damen anhatten. Es ist ein asyntaktischer Geisteszustand mit Arriviertheit des Betrachters. Etwa ein gesunder Mensch, ein Naturliebhaber sein. / Der nächste Schritt ist, die Bäume u[nd] Tiere zu anthropomorphisieren. Der letzte: sich von Gott angeredet fühlen (oder von den Göttern) / Es sind Zustände mit einem Minimum von Realität.” (GW 7, 84of., nach M III/5/26)

⁸³ Vgl. Freese 1974, 522.

⁸⁴ So die Formulierungen im bereits zitierten Brief an Johannes von Allesch, 15.3.1931 (B I, 504). Im Unterschied zu Musils Interesse am ‘geistig Typischen’ strebt Thomas Mann übrigens nach der Darstellung des ‘Mythisch-Typischen’, wie er in seinem Essay “Freud und die Zukunft” (1936) erklärt: vgl. Freese 1974, 531f.

⁸⁵ Vgl. Freese 1974, 522–524 u. 526.

⁸⁶ Vgl. seine kritische Nachlass-Notiz zu *Joyce*: “Ein Profil: Der spiritualisierte Naturalismus. – Ein Schritt, der schon 1900 fällig war. Seine Interpunktion ist naturalistisch. / Dazu gehört auch die ‘Unanständigkeit’. Anziehung: Wie lebt der Mensch im Durchschnitt? Verglichen damit praktiziere ich eine heroische Kunstauffassung. / Frage: Wie denkt man? Seine Abkürzungen sind: Kurzformeln der sprachlich orthodoxen Formeln. Sie kopieren den sich auf Jahre erstreckenden Sprachprozeß. Nicht den Denkprozeß. [!] / Eine andere Kennzeichnung Joyce’s und der ganzen Richtung der Entwicklung ist: Auflösung. Er gibt dem heutigen aufgelösten Zustand nach und reproduziert ihn durch eine Art freien Assoziierens. Das hat etwas Dichterisches oder den Schein davon; etwas Unlehrhaftes und Wiederanstimmen eines Urgesangs.” (GW 7, 858)

⁸⁷ Dazu ist hier kein Raum; entsprechende Überlegungen werde ich an anderer Stelle vorlegen.

⁸⁸ Roger Willemsen: *Robert Musil. Vom intellektuellen Eros*. München/Zürich: Piper 1985, 39.

⁸⁹ So zumindest in der Überlieferung eines Gesprächs von Armin Kesser: „Begegnung mit Robert Musil. Gespräche und Aufzeichnungen“. In: *Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung*. Ed. Karl Dinklage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960. 183–186, hier 186.

dafür liegt unter anderem in seinem besonderen Interesse am "inneren Menschen",⁹⁰ also am 'seelischen' Bereich, in dem die wissenschaftliche Begrifflichkeit und Regelmäßigkeit (im Sinne der Quantifizierbarkeit) nicht oder zumindest nur eingeschränkt gelten.⁹¹

Das thematische Interesse am 'inneren Menschen' impliziert nicht nur eine vertiefte Analyse des 'Gefühls', mit der Musil die Unzulänglichkeiten des als "intelligenzfeindlich" inkriminierten Impressionismus zu überwinden gedachte,⁹² sondern auch eine Auseinandersetzung mit dem 'Geist'. Entsprechend heißt es im Roman programmatisch: "Es ist leider in der schönen Literatur nichts so schwer wiederzugeben wie ein denkender Mensch."⁹³ Diese selbst gestellte Aufgabe, die Musil zufolge von der Literatur vor ihm noch kaum in Angriff genommen, geschweige denn bewältigt wurde, legitimiert seinen erzählerischen Essayismus und mit ihm die tragende Rolle reflexiver Passagen *innerhalb* der Narration. Musils Differenzierung des realistischen Objektivitätspostulats kann als erkenntniskritische Konsequenz der Thematisierung des 'inneren Menschen' gedeutet werden und trägt der seit Dilthey und Nietzsche geläufigen Kritik am positivistisch-naturwissenschaftlichen Denken Rechnung.⁹⁴ Zu einer adäquaten anthropologischen Erkenntnis muss demnach das 'Ich', muss die 'Seele' nicht allein als Gegenstand, sondern auch als zentrales Erkenntnisinstrument mit berücksichtigt werden. Der individualisierenden Literatur wird solcherart eine privilegierte Erkenntnisweise jenseits des rein begrifflichen und verallgemeinernden Denkens von Philosophie⁹⁵ und Wissenschaft⁹⁶ zugesprochen. Sie folgt derselben erkenntnisgerichteten Ethik, bedient sich aber eines anderen epistemischen Verfahrens.

⁹⁰ GW 8, 1029.

⁹¹ In der "Skizze der Erkenntnis des Dichters" schreibt Musil, für den Dichter sei im Unterschied zum Wissenschaftler "eine bestimmte Erkenntnishaltung und bestimmte Erkenntnisabsicht" charakteristisch, die mit der "entsprechende[n] Objektswelt" einhergehe: gemeint ist "das nicht-ratioide Gebiet [...] der Herrschaft der Ausnahmen über die Regel", welches "eine vollkommene Umkehrung der Einstellung des Erkennenden verlangt" (GW 8, 1026 u. 1028).

⁹² GW 8, 1210. Im Essay "Symptomen-Theater I" (1922) meint Musil spöttisch, der Impressionismus habe seine "Theorie der Kunst" auf "das Gefühl" gebaut und gefordert, "daß der Dichter nicht denken, sondern fühlen und mit der Umgehung zerlegter geistiger Tätigkeit unmittelbar zu einem common sense des Gefühls sprechen müsse, eine Art Speisung des Genies aus dem Gemeingeiste und des Gemeingeistes aus ihm nach der dunklen Weise von Nahrungsklistieren!" (GW 8, 1097)

⁹³ MoE III; vgl. MoE II: "Man kann sozusagen, wenn ein Mensch denkt, nicht den Moment zwischen dem Persönlichen und dem Unpersönlichen erwischen, und darum ist offenbar das Denken eine solche Verlegenheit für die Schriftsteller, daß sie es gern vermeiden."

⁹⁴ So hält er 1922 im Essay "Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste" fest: "es geht der Gewohnheitsgang unsrer Gedanken unter Ausschaltung des Ich von Gedanke zu Gedanke und Tatsache zu Tatsache; *wir denken und handeln nicht über unser Ich*. Darin liegt ja das Wesen unserer Objektivität, sie verbindet die Dinge untereinander, und selbst wo sie uns zu ihnen in Beziehung setzt oder – wie in der Psychologie – uns selbst zum Gegenstand hat, tut sie es unter Ausschluß der Persönlichkeit. Es gibt die Objektivität gewissermaßen das Innerliche an den Dingen preis, das Allgemeingültige ist unpersönlich [...]. Objektivität stiftet daher keine menschliche Ordnung, sondern nur eine sachliche." (GW 8, 1092; Hervorhebung im Original)

⁹⁵ Im Tagebuch-Heft 33 erwähnt Musil die "Erkenntnis, daß ein Dichter nicht bis zum philosophischen System vordringen soll (u. kann)." (Tb 1, 928) Vgl. dazu auch MoE 253: "Philosophen sind Gewalttäter, die keine Armee zur Verfügung haben und sich deshalb die Welt in der Weise unterwerfen, daß sie sie in ein System sperren."

⁹⁶ Vgl. den frühen Essay "Das Unanständige und Kranke in der Kunst" (1911): "[D]ie Kunst stellt nicht begrifflich, sondern sinnfällig dar, nicht Allgemeines, sondern Einzelfälle, in deren kompliziertem Klang die Allgemeinheiten ungewiß miltönen, und während bei dem gleichen Fall ein Mediziner für den allgemeingültigen Kausalzusammenhang sich interessiert, interessiert sich der Künstler für einen individuellen Gefühlszusammenhang, der Wissenschaftler für ein zusammenfassendes Schema des Wirklichen, der Künstler für die Erweiterung des Registers von innerlich noch Möglichem [...]. Sie [die Kunst] legt die Personen, Regungen, Geschehnisse, die sie bildet, nicht allseitig, sondern einseitig dar." (GW 8, 98of.)

Bereits Spielhagen hatte “die Schwierigkeit” eingestanden, “complicirte Seelenzustände objectiv darzustellen”, und warnte vor dem daraus resultierenden “Ueberwuchern der Gesprächsform in den modernen Romanen”.⁹⁷ Musil zieht aus dieser darstellerischen Problematik im *Mann ohne Eigenschaften* mehrere stilistische Konsequenzen: Dazu zählt nicht allein die Dominanz der vordem verpönten “reflectirende[n] Methode”,⁹⁸ sondern überdies die grundsätzlich experimentelle Erzählhaltung (als performative Umsetzung des ‘Möglichkeitssinns’), die Überblendung unterschiedlicher Erzählebenen und Erzählperspektiven mit der (schon von Flaubert extensiv eingesetzten) vorderhand objektivierenden Technik der ‘erlebten Rede’, die hier aber eine wechselseitige Perspektivierung objektivierender und subjektivierender Erzählverfahren bewirkt,⁹⁹ die erwähnten Techniken des Zitats und der Montage sowie das radikale Aufbrechen der ‘linearen’ Erzählordnung. Es handelt sich um ästhetische Antworten auf die von ihm selbst diagnostizierte Komplexität der modernen Welt, die längst ‘gespenstische’ Züge angenommen hat und deren analytische Durchdringung sämtlicher Mittel des Intellekts bedarf, um das ‘geistig Typische’ zumindest ansatzweise zu ergründen.¹⁰⁰

Ziel ist eine über die bloße “Zeitschilderung” hinausgehende “Darstellung konstituierender Verhältnisse”,¹⁰¹ welche die nur ‘abbildenden’ realistischen Erzählkonventionen Musil zufolge nicht zu leisten vermögen, weil sie an der Oberfläche verharren und aufgrund ihrer Reflexionslosigkeit in der Wiedergabe zu Idealisierungen neigen.¹⁰² Wie Musil im Essay “Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu” (1931) ausführt, “vernachlässigt” etwa die “objektive Daseinsreportage” der Neuen Sachlichkeit “das gleiche, was schon die subjektive Erlebnisreportage des Impressionismus außer acht gelassen hat”, nämlich die Einsicht, “daß es keinen Tatsachenbericht gibt, der nicht ein geistiges System voraussetzt, mit dessen Hilfe der Bericht aus den Tatsachen ‘geschöpft’ wird.”¹⁰³ Dieses ‘geistige System’ gelte es aber gerade erzählerisch offenzulegen. Literatur ist für Musil nicht mehr nur ein Erkenntnismedium, sondern auch ihr methodisches *Instrument*. Im Unterschied zu den Programmschriften des Realismus hat sie nicht mehr bloß für eine transparente *Wiedergabe* der ‘Wahrheit’ zu sorgen, sondern beansprucht jetzt selber genealogische Dignität.

⁹⁷ Friedrich Spielhagen: “Ueber Objectivität im Roman.” Spielhagen, *Vermischte Schriften*. Bd. 1. Berlin: Janke, 1864. 174–197, hier: 190.

⁹⁸ Spielhagen 1864, S. 190.

⁹⁹ Vgl. dazu Honnef-Becker 1994, 83–86.

¹⁰⁰ Dagegen meinte Lukács 1971, 476, in seiner harschen Kritik am Musilschen ‘Avantgardeismus’, das “Wort ‘gespenstisch’” bezeichne “eine der wichtigsten Richtungen, die zur mehr oder weniger vollständigen Auflösung der Wirklichkeit in den dichterisch gestalteten Welten führt.” Dass dieser Einwand wenig stichhaltig ist, sollen die hier angestellten Überlegungen zeigen. Musil ist es nicht um eine “Auflösung der Wirklichkeit” zu tun, sondern um ihre Kritik, die angesichts ihrer Komplexität in der Moderne anderer literarischer Verfahrensweisen bedarf, als sie der herkömmliche Realismus zur Verfügung gestellt hat.

¹⁰¹ So in den Entwürfen zu einer Vorrede zum *Mann ohne Eigenschaften*, wo es zur Erzählprogrammatisierung weiter heißt: “Nicht aktuell; sondern eine Schichte weiter unten. Nicht Haut, sondern Gelenke.” (MoE 1938)

¹⁰² Vgl. im Tagebuch-Heft 31 die Notiz zu den *Buddenbrooks*: “Th. M: Der Realismus in den Einzelheiten täuscht darüber, daß diese Kaufleute im Ganzen kritiklos idealisiert sind. (Aber Liebe heißt schön machen!)” (Tb 1, 819) Dazu Freese 1974, 530: “Seine [Musils] Kritik in der Dokumentation des Verfalls großbürgerlicher Lebensform ist wesentlich schärfer als Thomas Manns aus der ‘historischen Krankheit’ und der *décadence* des 19. Jahrhunderts hervorgehende erzählerische Ironie”. Musils parenthetische Bemerkung birgt freilich eine versöhnliche Note, wie der Eintrag in das Tagebuch-Heft 32 bestätigt: “Ich habe mich darüber lustig gemacht, daß die Dichtung das Leben wiederholen solle. Und doch, indem sie es mit Liebe tut, macht sie es schön.” (Tb 1, 975)

¹⁰³ GW 8, 1210.

Das alles ändert allerdings nichts an der prinzipiellen Bejahung des Realismus als "Schulung, seine Zustände adäquat auszudrücken".¹⁰⁴ In seiner Positivierung bezieht sich Musils erzählerischer Realismus-Begriff auf die Qualität der Darstellung, nicht auf die Tatsächlichkeit des Dargestellten, und ähnelt in dieser Hinsicht formalistischen bzw. strukturalistischen Realismustheorien der Literaturwissenschaft.¹⁰⁵ Er bezeichnet etwa 'unerbittliche Beschreibungen' von 'wirklichen und unwirklichen Begebenheiten'.¹⁰⁶ Entsprechend heißt es in einer Nachlass-Notiz zur alten mimesistheoretischen Kategorie der 'Wahrheit': "[W]enn Wahrheit in der Kunst, Realismus, mehr heißen soll als Rücksichtslosigkeit und Antiidealismus, Antiromantik, so ist es ein Schwindel."¹⁰⁷ Im Sinne darstellerischer "Wahrheit" aber, als erzählerische "Rücksichtslosigkeit und Antiidealismus, Antiromantik" – so die innere Konsequenz dieser Äußerung –, gesteht Musil dem "Realismus" weiterhin ein ästhetisches Existenzrecht zu. Mehr noch: In einer gestrichenen Randbemerkung zur zitierten Notiz bemerkt er ausdrücklich: "Realismus ist ein Korrektiv, eine Reaktion"; er suggeriert damit *in nuce* eine Vorstellung geschichtlicher Dynamik, die an die Dialektik von 'Automatisierung' und 'Verfremdung' in der literarischen Evolutionstheorie Juri Tynjanows und anderer russischer Formalisten erinnert: "Schönfärben Entschönfärben".¹⁰⁸ Folgt man dem geschichtstheoretischen Konzept, dann ist Musil eines mit Sicherheit nicht: ein schönfärbender Erzähler. In diesem sehr spezifischen Sinn kann er durchaus *auch* als Realist bezeichnet werden. Ich beende meine recht vorläufigen Überlegungen mit einer unkommentierten Musilschen Notiz zum fallengelassenen Vorwort seines *Nachlasses zu Lebzeiten*, deren Stringenz und gleichzeitig ironische Offenheit vor dem Hintergrund des Ausgeführten hoffentlich sichtbar wird:

Was der Realismus unter Wahrheit verstanden hat, war: Aufrichtigkeit, Mut, Schilderung der Dinge, wie sie wirklich sind, ohne sie zu beschönigen. Das ist gut, das sollte unvergeßlich sein, aber das ist zu wenig. [...] Es ist klar, daß Wahrheit nicht sowohl ein relativer Begriff in die Breite ist, da nebeneinander das Widersprechendste/Verschiedenste für wahr gilt, als auch in die Tiefe relativ ist. Die Wahrheit des Realismus ist die einer getreuen Schilderung der Oberfläche gewesen. Die Gliederung in die Tiefe führt dagegen auf die Frage, wie sich Dichtung mit Wahrheit überhaupt verträgt, welches wunderliche Zusammenleben sie mit ihr führt [...]: Wozu benutzt Dichtung Erkenntnis?

¹⁰⁴ Tb I, 820.

¹⁰⁵ Vgl. etwa Roman Jakobson, "Über den Realismus in der Kunst". Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Ed. Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. 129–139, bes.: 136ff.; Roland Barthes: "L'effet de réel". Barthes: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984. 179–187; dt. Übersetzung in: www.nachdemfilm.de/no2/baroidts.html.

¹⁰⁶ Vgl. die Rezension zu Alfred Döblins Epos *Manas* (1927). "Realismus" wird darin einerseits als Epoche verstanden, andererseits aber auch als deskriptives Verfahren: "Der Realismus, mit dem Menschliches, Über- und Untermenschliches, Götter, Tote, Dämonen, wirkliche und unwirkliche Begebenheiten beschrieben werden, ist so genau wie eine Beobachtung und so grausam wie die Tatsache, daß alles Fleisch sein Totengerippe in sich trägt; gegen- und übereinander mit den lyrischen Schönheiten, durch die Döblin überrascht, türmen sich diese unerbittlichen Beschreibungen zu einem wild geschmückten Turm auf." (GW 9, 1680)

¹⁰⁷ M VII/II/150 E 33.

¹⁰⁸ M VII/II/150 E 33. Eine genauere Ausführung dieses Gedankens liefert Musil an anderer Stelle des Nachlasses: "Es scheint ganz gleich zu sein, welchen Inhalt ein Gedanke, eine Richtung hat; sie werden abgenutzt u.[nd] durch ihre [sic] Gegenteil ersetzt. Idealismus durch Realismus, Individualismus durch Kollektivismus, Intellekt durch Intuition, Humanismus durch Heroismus. Dagegen scheint gleichbleibend die Tendenz zu sein, in beiden Richtungen das Billigste u.[nd] Schlechteste zu machen, wenn nicht besondere Gegenkräfte da sind." (M VII/3/221 a 150 3; vgl. auch M I/1/56 IE 24 1)

Inwieweit ist sie an die Wahrheit gebunden? Wie behandelt sie sie? Was ist sie, wenn weder Photographie noch Phantasie, Spiel, Schein? Ohne Zweifel wäre es schwer, wenn nicht unmöglich, darauf eine ausreichende Antwort zu geben. Eine Reihe von Fragen, jede interessant, keine endgültig zu beantworten. Ich habe einigemal Skizzen dazu veröffentlicht, aber sie erheben nicht den Anspruch zu genügen. Wahrscheinlich bestünden da zuerst sogar mehrere Theorien gleichberechtigt nebeneinander.¹⁰⁹

Norbert Christian WOLF
Freie Universität Berlin

¹⁰⁹ GW 7, 970; korrigiert nach der Nachlass-Mappe M II/1/71.

A BSOLUTER HORROR UND NEUDEFINIERUNG DES REALISMUSBEGRIFFES :

ZU W.G. SEBALDS THESEN ÜBER LITERATUR UND LUFTKRIEG

Wenige Zeit vor seinem Selbstmord gab der Psychoanalytiker Bruno Bettelheim ein Interview, in dem er die Einstellung der Deutschen zu den alliierten Bombardements im Zweiten Weltkrieg bitter beklagte. Immer wieder habe er gehört, wie seine ehemaligen Landsleute die Grauen dieser Bombardements thematisiert und dabei diejenigen des nationalsozialistischen Massenmords verharmlost hätten (Koelbl 32-33).

Im Jahre 1997 behauptete der deutsche Schriftsteller und Literaturwissenschaftler W.G. Sebald hingegen, der Luftkrieg sei bisher in privaten Unterhaltungen deutscher Staatsbürger oft stillschweigend übergangen worden (LL 82). Seine Zürcher Vorlesungen, die seit 1999 auch in Buchform vorliegen, galten allerdings vor allem der *literarischen* Verarbeitung des Themas: als „skandalös“ (LL 82) bezeichnete Sebald das seines Erachtens totale Versagen der deutschen Literatur der Nachkriegszeit vor der Beschreibung des Grauens der alliierten Zerbombung Deutschlands. Ferner erklärte er : „die Hervorbringungen der deutschen Autoren nach dem Krieg [sien] [...] vielfach bestimmt von einem halben oder falschen Bewusstsein“ (LL 7). Das breite Echo dieser These – monatelang wurde sie in allen deutschsprachigen Feuilletons diskutiert – ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass Sebald zu diesem Zeitpunkt als einer der wichtigsten deutschen Schriftsteller galt. Doch nach der Vereinigung war die Zeit auch reif für einen – manchmal fragwürdigen – Wandel in Diskurs über den deutschen Umgang mit der Vergangenheit (vgl. Frahm, Kelletat).

So waren denn auch viele Antworten vor allem politisch bedingt. Sebald wurde vorgeworfen, an Geschichtsblindheit zu leiden und als Deutscher den Holocaust nicht zu berücksichtigen. Die *literarische* Reaktion auf seine Thesen war etwas sachlicher, blieb jedoch im Kern problematisch. Wie es der Literaturwissenschaftler Christian Schulte etwas pointiert darstellte, „fühlte sich fast jeder Kritiker herausgefordert, mindestens einen Text anzuführen, der unerwähnt geblieben war“ (Schulte 93). Tatsächlich wies Sebalds Kenntnis der deutschen Literatur nach 1945 enorme Lücken auf. So hat diese Debatte durch die Initiative des Kritikers Volker Hage zur Neuauflage von vergessenen Texten geführt.

Bis heute blieb ein wichtiger Aspekt allerdings in den zahlreichen, manchmal hervorragenden literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Kontroverse ausgespart : Sebald ging es nicht nur darum, das Fehlen von Romanen über die Zerbombung Deutschlands zu beklagen, sondern auch um eine Poetik, die der Dimension des absoluten Grauens gewachsen wäre. Der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler strebte eine *Neudefinierung des Realismusbegriffes* an.

1. SAINTE-BEUVE, BENJAMIN UND DER LUFTKRIEG - EMOTIONALER UND PHILOSOPHISCHER AUSGANGSPUNKT VON SEBALDS REALISMUSDEFINIERUNG :

Im Dezember 2004 – zum Zeitpunkt des Symposiums *Grenzen des Realismus* – jährte sich Sainte-Beuves Geburtstag zum zweihundertsten Mal. Während die Feierlichkeiten im Jahre 1904 den jungen Marcel Proust nicht beeindruckten (Proust 501-502, 916) und ihn vielleicht dazu bewegten, eine berühmte Streitschrift in Angriff zu nehmen (Proust 819), wurde der „Bicentenaire“ des Literaturkritikers in der breiten Öffentlichkeit kaum wahrgenommen.

Auch wenn er Sainte-Beuves Namen in keiner seiner Schriften erwähnte, stand W.G. Sebald in einer literaturkritischen Tradition, die in hohem Umfang auf biographische Daten zurückgreift. So polemisiert Sebald im Interview mit Volker Hage gegen die deutsche Literaturwissenschaft: „Wenn Sie als Universitätsprofessor eine Biographie schreiben, dann kann es passieren, dass sie verachtet werden, vor allem von Ihren Kollegen (...) Dabei wären solche Arbeiten viel wichtiger als noch eine neue Roman- oder Erzähltheorie“ (Hage 267). In seinem Artikel über den Schriftsteller Alfred Andersch, der ebenfalls im Band *Luftkrieg und Literatur* abgedruckt ist, weist der Literaturwissenschaftler eindringlich auf die Lügen und Widersprüche eines deutschen Schriftstellers im zwanzigsten Jahrhundert hin, setzt sich aber auch in aller Entschiedenheit für eine doch eher fragwürdige Gleichsetzung der literarischen Größe und der moralischen Unangreifbarkeit des Autors ein. Am problematischsten äußert sich diese Gewissheit, wenn Sebald sie mit persönlichen Erlebnissen in Verbindung setzt: „Ich habe Andersch nur einmal erlebt. 1968 kam er auf einer „Goethe-Reise“ nach Manchester und las an der Universität vor Studenten aus Efraim vor (...) Ich entsinne mich freilich, dass einer meiner Studentinnen Anderschs Auftritt kommentierte mit der mir unwiderlegbar scheinenden Bemerkung, Schriftsteller, die bis in die zweite Reihe nach Rasierwasser dufteten, seien grundsätzlich nicht vertrauenswürdig.“ (Ein längerer Auszug aus diesem aufschlussreichem Brief, der als Antwort auf die Andersch-Kontroverse entstand, ist nachzulesen bei: Wehdeking 218-219).

Das Verschwimmen der Grenzen zwischen Text und Mensch, zwischen Erzähltechniken und moralischen Grundsätzen wird bei der Frage nach der Darstellbarkeit des Luftkrieges besonders prägnant, weil auch hier die persönliche Biographie Sebalds angerührt wird. 1944 im Allgäu geboren, war er kein direkter Zeuge der Bombardements. Trotzdem sind sie zu einem Schlüsselement seiner Identität geworden. „[Es ist] mir bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stammte ich, sozusagen, von ihm ab und als fiele von dorthier, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde“ (LL 83).

Anders als die Gesprächspartner Bettelheims schließt Sebald bei aller Anerkennung des Schocks der Bombardements aber grundlegend jede Verharmlosung der NS-Herrschaft aus. Während ein anonymes Rezensent der einflussreichen amerikanischen *Publishers Weekly* ihm vorwirft, den historischen Kontext der Zerbombungen auszusparen, spitzt seine Kollegin Ruth Franklin in der *New Republic* diesen Vorwurf noch zu, wenn sie schreibt: „the aspect of Sebald's book that, for a non-German reader is the most obvious, and the most shocking: the utterly ahistorical way in which Sebald discusses the bombing campaign, without

giving even a hint of moral or political context.“ Dabei nennt Sebald im selben Satz „die Ruinen der deutschen Städte“ und die Lager, „in denen man die Ungezählten verbrannte“(LL84). Seinen Essay beendet er mit einer Beschreibung der *deutschen* Bombardements auf *England* und *Russland* und schreibt : die „Mehrzahl der Deutschen weiß heute, so hofft man zumindest, dass wir die Vernichtung der Städte, in denen wir einst lebten, geradezu provozierten.“ (LL 119).

Auf literarischer Ebene ignoriert die im übrigen sehr sachkundige amerikanische Rezensentin ausgerechnet das wesentlichste Element von Sebalds Poetik. Indem der Literaturwissenschaftler Ähnlichkeiten herausarbeitet zwischen Walter Benjamins vielzitiertem „Engel der Geschichte“ und dem Feuersturm, der die Stadt Hamburg vernichtet hat, legt er einen philosophischen Grundstein für eine neue Realismustheorie am Beispiel des Luftkrieges. Vermutlich tief geprägt durch Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* (vgl. Jackman), erteilt er der Literatur die Aufgabe, den Luftkrieg als Produkt menschlicher Intelligenz und „übergeordneter Produktionszwänge“ zu denunzieren. Um den Verlust der Autonomie der Menschheit und den Rückfall in die Naturgeschichte darzustellen, muss aber gerade die Einbindung des historischen und moralischen Kontextes in die literarische Arbeit in selten erreichter Tiefe und mit neuen Verfahren erfolgen. In negativer Art wird dies auch am Beispiel eines Realismus deutlich, der mythische Elemente integriert.

2. „MAGISCHER REALISMUS“ UND FASCHISTISCHER GEHEIMCODE:

In *Luftkrieg und Literatur* spart Sebald nicht mit klaren Urteilen, und diese Klarheit prägt sein gesamtes essayistisches Werk. (So ließ sich aus einer Arbeit der achtziger Jahre seine eindeutige Ablehnung der Lyrik Rainer Maria Rilkes herauslesen (BD 139)). Besonders abschätzig fällt sein Urteil zu Peter de Mendelssohns *Die Kathedrale* aus. Dieses Romanfragment aus dem Jahre 1948, das erst 1983 erschienen ist, nennt er einen „gegen jeden literarischen Anstand verstoßenden Kitsch“. Die konventionelle Erzählperspektive, die eindimensionale Symbolik (die Hauptfigur hat eine sexuelle Begegnung mit der „Aphrodites Homeriades“, einer griechischen Jüdin aus Saloniki) ermöglichen es Sebald, dieses Buch von vornherein abzulehnen, doch seine Vorbehalte gegen ein bekannteres Werk sind von ganz anderem Gewicht.

Wie der Literaturwissenschaftler zu Recht schreibt, wurde Hermann Kasacks Entwicklungsroman *Die Stadt hinter dem Strom* (1947) bei seinem Erscheinen „als die endgültige Abrechnung mit dem Wahnsinn des nationalsozialistischen Regimes“ (LL 57) begrüßt. In einer der zahlreichen Rezensionen hieß es damals, die Gespräche im Roman seien „eine Enzyklopädie aktuellen Grauens“ (Horizont, Berlin, 8.8. 1948, zitiert in Besch 309). Kasack durchsetzt eine sehr anschauliche, unpräzise Beschreibung der Folgen eines Kriegs mit allegorischen Elementen. Die Hauptfigur des Romans, der Orientalist Robert Lindhoff, reist in eine mysteriöse Stadt die „hinter dem Strom“ liegt und übernimmt dort die Funktion eines Archivars. Als Chronist eines zerstörten Alltags übernimmt er genau die Aufgabe, die Sebald den deutschen Schriftstellern auferlegt hat. Erst allmählich wird der Hauptfigur klar, dass sie eine Unterweltfahrt unternommen hat und dass die Menschen, die ihr begegnen, bereits tot sind.

Doch diese Thematisierung des Todes hat auch sehr problematische Komponenten, wie vor allem folgender Auszug zeigt: „Dieser millionenfache Tod geschah, musste in dieser Maßlosigkeit geschehen, wie der Chronist mit langsamem Schauer einsah, damit für die andrängenden Wiedergeburten Platz geschaffen wurde. Eine Unzahl Menschen wurde vorzeitig abgerufen, damit sie rechtzeitig als Saat, als apokryphe Neugeburt in einem bisher verschlossenen Lebensraum auferstehen konnte. – Die Vorstellung hatte etwas Bestürzendes, aber zugleich etwas Trostreiches, weil sie dem immer als sinnlos Erscheinenden einen Plan, eine metaphysische Ordnung gab.“ (Kasack 315). Auch Sebald kritisiert anhand dieser Stelle die Einbeziehung mythischer Elemente zur Verharmlosung des nationalsozialistischen Massenmords (LL 60). Damit übernimmt er einen Gemeinplatz der DDR-Literaturgeschichtsschreibung (John 51) und der etablierten Germanistik der BRD seit den sechziger Jahren (Vormweg 195), ohne ihn zu hinterfragen.

Ist der äußerst fragwürdige und verstörende Aspekt des Umgangs mit dem „millionenfachen Tod“ keineswegs zu leugnen, so sollte der Auszug zumindest im Kontext der Romanhandlung und der Intentionen des Autors betrachtet werden. Den „millionenfachen Tod, den sich die weiße Rasse auf dem Schlachtfeld Europa mit ihren beiden furchtbaren Weltkriegen schuf“ (Kasack 315) thematisiert der Autor noch auf eine ganz andere Weise. Als der Archivar Robert Lindhoff die Kasernenzone betritt, die sich abseits der Stadt befindet, trifft er auf einen Toroffizier „im Range eines Majors, der einen Kürass aus den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts und einen wallenden Roßschweif an seinem Raupenhelm“ (Kasack 272) trägt. Die Ansammlung von Soldaten in Monturen aus den verschiedensten Epochen und Ländern ergibt einen Eindruck des Karnevalhaften, und ein junger Soldat vertraut dem Archivar seine Ratlosigkeit an: „Ich kann mir nicht erklären, wie ich hergekommen bin und was für eine Bewandnis es hier mit mir hat“ (Kasack 277). Auf die vertrauliche Mitteilung, dass einige Soldaten vorhätten, die Flucht zu ergreifen und auf der „anderen Seite des Flusses“ wieder ein normales Leben aufzunehmen, reagiert Lindhoff mit Skepsis aber auch mit Verlegenheit, da er als Archivar den hohen Instanzen der Stadt verpflichtet ist. Schließlich wird er sich seiner Unabhängigkeit gegenüber der Macht bewusst und öffnet den Soldaten die Augen über die Tatsache, dass sie nicht in Gefangenschaft sind, sondern bereits zu den Toten zählen. In einer eindrucksvollen Rede liefert er ein pazifistisches Plädoyer: „Das Ende aller großen Schlachten“, sagte der Archivar, „ist niemals der Frieden. Das Ende und das Erbe der Kriege, das sie den Überlebenden hinterlassen, ist immer ein geschändetes Stück Welt, ein geschändetes Stück Menschheit“ (Kasack 291). Später im Text wird die Frage nach der persönlichen Schuld der Soldaten aufgegriffen, die in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit oft ausgeblendet wurde (Sebald bemerkt, dass sich viele Autoren der Gruppe 47 als ehemalige Wehrmachtssoldaten auf die Opferperspektive konzentrierten (LL17)), und die Szene endet mit der Vernichtung der Waffen durch die Soldaten und mit dem Einsturz der Kasernen. Wenn hier dem Soldatentod ein Sinn verliehen wird, dann nur als Mahnung: als Geister sollen die toten Soldaten sich in die Träume der Lebenden einschleichen, um sie vor der Versuchung des Krieges zu bewahren.

Die ausserordentlich formenreiche Integrierung mythischer und allegorischer Elemente, in der Forschung oft mit dem Terminus „magischer Realismus“ beschrieben, sollte also nicht als Legitimierung des Naziregimes missverstanden werden (für eine umfassende ethische Deutung des Romans siehe: Roland *et alii*). Was Sebald sarkastisch als „symbolistische[s] Brimborium“ [LL 61] bezeichnet, ist

ein Versuch, auf eine Krise des Individuums zu antworten, mit der sich schon Kasacks expressionistische Lyrik befasste. Auch wenn Kasack in einer Neubearbeitung manche Stellen seines Romans strich, die im Kontext der deutschen Geschichte ambivalent klangen, vermag uns Sebald mit seinem Beispiel nicht vollends zu überzeugen, dass „die von der inneren Emigration angeblich kultivierte Geheimsprache weitgehend identisch war mit dem Code der faschistischen Gedankenwelt“ (LL61). In dieser Studie kann nicht detaillierter auf die Problematik der „Inneren Emigration“ eingegangen werden. Im Zusammenhang mit der Sebald-Kontroverse sei hier zumindest auf die Tagebücher Hermann Kasacks während der Nazizeit hingewiesen. Dieses Psychogramm eines Außenseiters, der unter psychologischen Qualen versucht, in einer barbarischen Zeit seine moralischen Ansprüche zu bewahren, machen jede vorschnelle Verurteilung unmöglich. Auch sei an die tragische Figur des Friedo Lampe erinnert, dessen Technik der Neuschöpfung von Adjektiven auf erstaunliche Weise ein grundlegendes stilistisches Merkmal von Sebalds eigener Prosa vorwegnimmt.

Nähern wir uns wieder der Frage nach der Neudefinierung des Realismusbegriffes, so fällt auf, dass Sebald mit seiner etwas einseitigen Kritik an einigen Werken (de Mendelssohns *Kathedrale*, Kasacks *Stadt hinter dem Strom* und in geringerem Maße auch Nossacks *Нѣкѣя*) keineswegs alle Möglichkeiten berücksichtigt, die eine Integrierung mythischer Elemente bei der Darstellung des Luftkriegs bietet. In einem Vorwort zu *Tauben im Gras* (1951), erklärt Wolfgang Koeppen programmatisch, er habe über die Zeit geschrieben, in der der Kopf „von Hunger und Bombenknall etwas wirr“ (Koeppen 9) gewesen sei. Anders als bei Kasack spielt die Handlung des Romans im Deutschland der Nachkriegszeit. Bezeichnend für mythologische Bezüge ist die Eröffnungsszene: „Flieger waren über der Stadt, unheilkundende Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm. Sturm, Hagel und Donner, täglich und nächtlich, Anflug und Abflug. Übungen des Todes [...] Noch waren die Bombenschächte der Flugzeuge leer. Die Auguren lächelten. Niemand blickte zum Himmel auf“. (Koeppen 11). In einer Studie aus dem Jahre 1984 zeigt der Literaturwissenschaftler und spätere Schriftsteller Hans-Ulrich Treichel, wie Koeppen die Funktion des Mythos, „die eigentliche Unbeherrschbarkeit der Katastrophe zu ritualisieren und zu humanisieren“ (Treichel 109) *ad absurdum* führt. „Die Erinnerung, die der Mythos bewahrte, ist erloschen. Der Gesang der Sirenen ist zum Lärm geworden, der aus dem Kofferradio kommt, und der mythische Held Odysseus, der grosse Heimkehrer, ein Namenloser, einem namenlosen Schicksal überantwortet.“ (Treichel 113) Durch die Integrierung mythischer Elemente entlarvt Koeppen die Sinnlosigkeit des „stinkenden, blutigen Labor[s] der Geschichte“ (Koeppen, zitiert bei Herwig 61). Natürlich kann man einwenden, dass Koeppens Buch nicht vordergründig darauf ausgerichtet ist, den Luftkrieg zu bearbeiten. Doch an manchen Stellen deutet *Tauben im Gras* zumindest Darstellungsmöglichkeiten der alliierten Bombardements an, die sich mythische Elemente ironisch zunutze machen. Und dem Literaturwissenschaftler Sebald geht es, wie wir es nun am Beispiel eines „dokumentarischen Realismus“ sehen werden, auch um ein noch ungeschriebenes Buch.

3. EINE ZEUGENSCHAFT OHNE ZEUGEN ?

Es sind vorwiegend drei Beispiele, an denen Sebald versucht, einen „dokumentarischen Realismus“ herauszuarbeiten und von anderen literarischen Verfahrensweisen abzugrenzen : eine noch ungeschriebene „Naturgeschichte der Zerstörung“, der Halberstadt-Text von Alexander Kluge und zuletzt einige literarische und nichtliterarische Aufzeichnungen, die unter anderem an Elias Canettis Ethik der Präzision und Verantwortung gemessen werden.

Am nächsten an der nachprüfbaren Realität ist besagte „Naturgeschichte der Zerstörung“. Als er über dieses unausgeführte Projekt eines englischen Zeugen der Verwüstungen im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit nachdenkt, erweckt Sebald, der an anderer Stelle nach „schiere[r] Faktizität“ (LL 63) ruft, den Eindruck, es gehe ihm nur darum, anhand von Zahlen und Studien eine naive Konzeption der Wirklichkeit zu favorisieren. Rein rhetorisch sind die Fragen über die Beschaffenheit dieses Textes : „Womit hätte eine Naturgeschichte der Zerstörung einsetzen müssen ? Mit einer Übersicht über die technischen, organisatorischen und politischen Voraussetzungen für die Durchführung von Grossangriffen aus der Luft, mit einer wissenschaftlichen Beschreibung des bis dahin unbekanntem Phänomens der Feuerstürme, mit einem pathographischen Register der charakteristischen Todesarten oder mit verhaltenspsychologischen Studien über den Flucht- und Heimkehrerinstinkt?“ In Richtung Journalismus bewegt sich Sebald, als er eine Glosse aus der Nachkriegszeit kommentiert und dabei die Überlegenheit des Photos über das gedruckte Wort unterstreicht (LL 49).

Einige der eben erwähnten Elemente befinden sich auch in der laut Sebald gelungensten Verarbeitung des Luftkrieges aus der deutschen Literatur der Nachkriegszeit. Alexander Kluges Geschichte „Der Luftangriff auf Halberstadt“ aus dem Band *Unheimlichkeit der Zeit* (1977, später in die *Chronik der Gefühle* aufgenommen) steht für den sehr kleinen Teil der deutschen Nachkriegsliteratur, der „im dokumentarischen[...] erst zu sich [kommt] und [...] mit ihren ernsthaften Studien zu einem der tradierten Ästhetik inkommensurablen Material [beginnt]“ (LL 71). Nach Sebald rührt jede ästhetische Verarbeitung des Luftkrieges an den Grundfesten des literarischen Schaffens : „die Herstellung von ästhetischen oder pseudoästhetischen Effekten aus den Trümmern einer vernichteten Welt [sind] ein Verfahren, mit dem sich die Literatur ihrer Berechtigung entzieht.“ (LL 64) Doch indem der Literaturwissenschaftler das Werk Kluges analysiert, zeigt er, dass ein „moralischer Imperativ“ und die Verarbeitung des Luftkrieges in einem künstlerischen Sinne einander nicht ausschließen und dass ein „weitgehender Verzicht auf Kunstübung“ nicht die einzige Lösung ist.

Durch ihre Serie *Bringing the war home*, die zwischen 1967 und 1972 entstand, wollte die amerikanische Fotokünstlerin Martha Rosler nicht den Luftkrieg, sondern die amerikanische Intervention in Vietnam verurteilen. Trotzdem besteht eine frappierende Ähnlichkeit zwischen ihrem Bild *cleaning the drapes* und einer Szene, an der Sebald Kluges Verfahrensweise veranschaulicht. Roslers Hausfrau reinigt mit einem Staubsauger ihre Gardinen, ohne im geringsten wahrzunehmen, dass hinter diesen Gardinen nicht eine amerikanische Siedlung, sondern ein Kriegsschauplatz mit Soldaten und Schützengraben zu sehen ist. Auf den selben Entfremdungseffekt spielt auch Alexander Kluge an, als er am Anfang seines Berichtes über den Bombenangriff auf Halberstadt eine „erfahrene Kinofachkraft“ in Szene setzt,

die nach dem Bombenanschlag anscheinend unverdrossen versucht, die Trümmer bis zur folgenden Kinovorstellung wegzuräumen. „Im Keller, wo sie verschiedene gekochte Körperteile findet, schafft sie Ordnung, indem sie diese vorerst in den Waschkeller legt“ (LL 51). In beiden Fällen zeigt sich hier, was Sebald die „extreme Diskrepanz zwischen den aktiven und passiven Aktionsfeldern der Katastrophe“ (LL 74) nennt. Während Rosler diese Diskrepanz nur durch die artifizielle Zusammenstellung von räumlich entfernten Ereignissen (banaler Putzvorgang in vertrauter amerikanischer Umgebung / Schreckensszenen auf dem vietnamesischen Kriegsschauplatz) darstellen kann, integriert Kluge sie im Psychogramm einer einzigen Person. Doch innerhalb seines Textes hebt auch er räumliche Gesetze auf, indem er in kurzen aufeinanderfolgenden Sequenzen sowohl die Perspektive der Opfer als auch die der Organisatoren und Ausführenden der Zerbombungen einnimmt. Dabei greift er auch auf ein gezieltes Spiel mit den Fakten zurück, durch das sich sein Projekt von der zuerst erwähnten „Naturgeschichte der Zerstörung“ abhebt und das Sebald gewiss nicht mit der „rückhaltlosen Fiktionalisierung“ (LL 68) eines Peter de Mendelsohn verwechselt sehen will. Noch deutlicher als in seinen Poetikvorlesungen setzt sich der Literaturwissenschaftler gegenüber Volker Hage für dieses Verfahren ein: „[Hage:] Wobei man bei Kluge nie weiß, was Fiktion, was Zitat, was fingiertes Zitat ist. [Sebald:] Das halte ich aber für sehr produktiv. [...] Das ist ja gerade das Geheimnis der Fiktion, dass man nie genau weiß, wo die Trennungslinie verläuft.“ (Hage 265).

Doch bei aller Bewunderung für Kluge, den Sebald im selben Interview den „klügsten Schriftsteller in der deutschen Nachkriegszeit“ (Hage 271) nennt, driften die Konzepte eines „dokumentarischen Realismus“ in Hinsicht auf eine didaktische Zielsetzung auseinander. Sebalds eigene erzählende Werke zeigen das Schulsystem und seine Repräsentanten oft in extrem positivem Licht. Im Roman *Austerlitz* bedient sich der Erzähler mit besonderem Nachdruck der Tatsache, dass die Hauptfigur den Erwartungen der Institution gerecht wird, um ihr von Anfang an eine Aura des Besonderen zu geben. Die Erzählung *Paul Breyer* aus den *Ausgewanderten* inszeniert einen Lehrer, der durchgehend als positive Identifikationsfigur dargestellt wird. In Kluges Text entwickelt die Lehrerin Gerda Baethe – allerdings erst als es zu spät ist – eine „Strategie von unten“, um den Krieg zu verhindern.

Auch wenn er Kluges Versuch „die in den Menschen sich regenden Wunschorstellungen umzubiegen auf die Antizipation einer Zukunft, die nicht schon von der aus verdrängter Erfahrung resultierenden Angst besetzt wäre“ (LL 76) zutiefst respektiert, scheint Sebald von ihm andererseits wenig überzeugt zu sein. Kann das Auslösen eines Lernprozesses – laut Sebald die „raison d'être“ (LL 76) von Alexander Kluges Text über Halberstadt – im Rahmen einer industriellen Organisation der Zerstörung überhaupt eine Wirkung haben? Die Naivität eines solchen Konzeptes thematisiert auch eine der großen Bewunderinnen Sebalds. In *Regarding the pain of others* erinnert die amerikanische Essayistin Susan Sontag daran, wie Ernst Friedrich schon 1924 mit seinem Antikriegsbuch *Krieg dem Kriege*, das aus einer Zusammenstellung von Kriegsbildern und erklärenden Texten bestand, herkömmliche Verhaltensmuster neu prägen wollte. Im Medium Film ging eine vergleichbare Initiative von Abel Gance aus, der die *gueules cassées* des Ersten Weltkriegs abschreckend in Szene setzte. Die Wirksamkeit dieses Verfahrens kommentiert Sontag mit einem einzigen Satz: „And the following year, the war came“ (Sontag 17). Ähnlich wie Sontag negiert Sebald die didaktischen Fähigkeiten eines dokumentarischen Realismus, tut dies aber mit viel Sympathie.

Indirekt widerspricht Sebald Kluges Konzept aber auch auf einer anderen Ebene, als er in der Diskussion *nach* Erscheinen von *Luftkrieg und Literatur* über ein erzählendes Werk nachdenkt, das er selbst schreiben könnte. Indem Kluge die totale Ausradierung von Halberstadt beschreibt, rückt er den Leser ins Zentrum der Katastrophe. Sebald hingegen setzt sich für eine Betrachtung aus der Peripherie ein. Gerade weil die Zerbombung seiner Kindheitsstadt Sonthofen „ein mikroskopisches Format[...] hatte“, weil sie „gemessen am Ganzen fast etwas spielzeughafte“ hatte, eignet sie sich für den Versuch einer literarischen Darstellung (Hage 269). Im Luftkrieg-Essay verteidigt Sebald zwar eine „für jede Erkenntnis unabdingbare Distanz“ (LL 80), doch er sieht diese anscheinend nicht durch die Reduzierung des darzustellenden Gegenstands gewährleistet, sondern eher durch den Einsatz von Ironie.

Ironie und Distanz: auch in Sebalds Kommentar zu den autobiographischen Zeugnissen über die alliierten Zerbombungen sind diese Merkmale zu finden. Ob sie in Hinsicht auf die Neudefinierung des Realismusbegriffes zu einer Erkenntnis führen, bleibt allerdings fraglich. Um die Tragfähigkeit eines Realismusbegriffes zu hinterfragen, der sich – anders als bei Kluge – nur auf eine einzige Perspektive und auf direkt autobiographische Aufzeichnungen stützt, beruft sich Sebald auf Elias Canettis berühmten Aufsatz über *Dr. Hachiyas Tagebuch aus Hiroshima*. Aus Canettis Bemerkung, der japanische Arzt zeige in seinem Bericht „Präzision, Zartheit und Verantwortung“ (Canetti 203) macht Sebald, die Zartheit auslassend, ein Gebot der „Präzision und Verantwortung“ (LL 64).

Unter den deutschen Schriftstellern bildet Hans-Erich Nossack laut Sebald die große Ausnahme. Sein autobiographischer Bericht *Der Untergang* ist als Einziger mit dem Tagebuch des Dr. Hachiyas vergleichbar. Bei aller Bewunderung räumt Sebald dieser – im Vergleich zu Kluges Projekt – etwas einfacheren Ausprägung eines dokumentarischen Realismus jedoch einen eher untergeordneten Platz in seinem Essay ein. Dabei spricht wenigstens die Rezeption von Nossacks Werk gegen die These einer Verdrängung des Luftkriegs in der Nachkriegsliteratur. Zwischen 1963 und 1981 erschien *Der Untergang* in vier verschiedenen Ausgaben, die sowohl ein breites (Taschenbuchausgabe, Sonderausgabe der Hamburger Abendzeitung) wie auch ein kultiviertes (Bibliothek Suhrkamp) Publikum ansprechen konnten. Vor allem aber wurde die Erzählung 1971 in Marie-Luise Kaschnitz' Insel-Anthologie *Deutsche Erzähler* aufgenommen. 1979 hatte dieses Standardwerk, in dem Autoren wie Robert Musil und Thomas Mann vertreten sind, schon eine Auflage von 100.000 Exemplaren erreicht. Von den dreiunddreißig Texten des Bandes war Nossacks der Einzige, der sich der Fiktion verweigerte. Somit lässt sich sagen, dass eine dokumentarische Verarbeitung des Luftkriegs lange vor Sebalds Essay in den Kanon der deutschen Nachkriegsliteratur aufgenommen worden war.

Viel problematischer als Sebalds Einstellung zu Nossack ist jedoch seine allgemeine Ablehnung existierender autobiographischer Berichte. Nicht sehr deutlich sind die Kriterien, nach denen der Literaturwissenschaftler ihre Glaubwürdigkeit misst. Eher unreflektiert übernimmt er eine Zeugenbeschreibung, die seine Demonstration bekräftigt: „Von Beruf Hebamme, besitzt diese ausgesprochen resolute Dame einen starken Wirklichkeitssinn und ist phantastischen Ausschmückungen nicht zugeneigt“ (LL102). An anderen Stellen aber negiert Sebald, genau so unreflektiert und unmotiviert, die allgemeine Glaubwürdigkeit *aller* Zeugen, die direkt am Geschehen beteiligt waren. Der Literaturwissenschaftler, der kurz zuvor eine *Naturgeschichte der Zerstörung* auf „verhaltenspsychologische Studien“ stützen wollte,

zitiert keine einzige wissenschaftliche Quelle, die seine Ansichten zu den Folgen des Luftkrieges untermauern würden. So muss der Leser sich damit zufriedengeben, dass „es uns unwahrscheinlich [dünkt]“, die Opfer seien „mit ungetrübtem Verstand davongekommen“ (LL35). Aus diesem Grund können ihre Berichte nach Sebald keinen Informationswert besitzen. Gerade weil in den Tagebüchern von Victor Klemperer, der ebenfalls Zeuge des Luftkrieges war, *keine* Anzeichen für eine Wahnsinnsreaktion zu finden sind, sieht Sebald diese als erwiesen. Der Romanist bleibe nämlich „innerhalb der von der sprachlichen Konvention gezogenen Grenzen“ (LL 34) und zeige dadurch, dass der Luftkrieg seine psychische Gesundheit beschädigt habe. Hier mündet die Infragestellung der Glaubwürdigkeit der Zeugen in eine Kritik ihrer *Sprache*: „[Die Funktion ihrer Sprache ist es] die über das Fassungsvermögen gehenden Erlebnisse zu verdecken und zu neutralisieren“ (LL34). Diese Kritik an der Sprache der Zeugen ist aber auch ein Mittel zu ihrer moralischen Verurteilung.

Ohne die Frage nach der Rolle dieser Generation im nationalsozialistischen Regime auszublenden, ist man überrascht von Sebalds Vehemenz. Seitenlang zitiert er Briefe, die ihm zugeschickt worden sind, und setzt sie seinen vernichtenden Urteilen aus. Im Zuge des breiten Medienechos auf die Zürcher Poetikvorlesungen fühlten zahlreiche deutsche Opfer des Luftkrieges das Bedürfnis, ihre Erfahrungen zu Papier zu bringen und Sebald zuzusenden. Der Literaturwissenschaftler, der an anderer Stelle demonstrativ die Namen in der Öffentlichkeit nicht bekannter deutscher Opfer aufzählt (LL 88), seziert diese Briefe mit viel Ironie. Seine nahezu sarkastische Kritik richtet sich zum Beispiel auf Formulierungen wie folgende: „Vati ist in Russland gefallen“ (LL97). Auch wenn die in *Literatur und Luftkrieg* erwähnte, aber nicht weiter belegte These eines Zusammenhangs zwischen Naziterror und sprachlichen Strukturen wohl zutreffen mag, wirkt das Vorgehen des Literaturwissenschaftlers doch etwas befremdlich. Um so mehr, als es oft keinen einleuchtenden Unterschied gibt zwischen der Sprache der Opfer und der Sprache, derer sich Sebald in seinen eigenen Beschreibungen bedient. Kann ein Schriftsteller, der Durchschnittsbürger kritisiert, weil sie die Ausdrücke „die Hölle war los“ oder „eine verhängnisvolle Nacht“ benutzen, in seinem eigenen Text derart unreflektiert auf das Adjektiv „grauenvoll“ oder auf das Substantiv „Horrorbild“ zurückgreifen? Bei einer solchen Sprachkritik ist es auch überraschend, dass Sebald Versuchen negativ gegenübersteht, das absolute Grauen eben auf dieser Ebene der sprachlichen Strukturen zu verarbeiten.

4. SPRACHEXPERIMENTELLER REALISMUS ALS « LINGUISTISCHE LAUBSÄGEARBEIT » :

Bevor ich mich dem Problem des „sprachlichen Realismus“ bei der Darstellung des absoluten Grauens widme, muss ich auf Sebalds allgemeine Position gegenüber sprachlichen Experimenten eingehen. In einer Untersuchung aus der Mitte der achtziger Jahre verteidigt Sebald alternative Sprachkonzepte als Antwort auf eine „technische Progression [die] sich bereits teleologisch an der Katastrophe orientiert“ (DB 140) und als Möglichkeit, die „Verstrickung des Einzelnen in den planlosen Ablauf der Geschichte“ aufzuzeigen. Sebald stützt sich dabei auf die Texte des österreichischen Dichters Ernst Herbeck und analysiert den Zusammenhang zwischen Schizophrenie, Sprachzerfall und Kunst. Der Literaturwissenschaftler

will aufzeigen, wie „man auf „falschen“ Wegen in die Nähe richtiger Einsicht gelangt“ (DB 135). Durch die Kombinierung heterogener Elemente, durch die „Verzeichnung akzidenteller Interferenzen im Schriftbild“ (DB 134), durch die Abkehr von grammatikalischen und orthographischen Konventionen entstehen „Bilder, die unsere Spracherwartung in positivem Sinn übertreffen“. Sebald beruft sich auf die Psychologie Jean Piagets, um die „Verdichtung und Verschiebung“ der Signifikanten als „funktionelle Äquivalente für die Generalisierung und die Abstraktion“ zu deuten.

Ich zitiere aus dem Gedicht „blau“:

Das Meer
 Die Auenblätter
 Das Wasser
 Die Blattnarbe
 Der Schließel (R) „r.“
 Die Schloß + das Schloß (DB 145)

Dazu schreibt Sebald: „Der rätselhafte „Schließel (R) „r.“ erschließt der schreibenden Phantasie Herbecks die labyrinthische Heimat eines Buchstabens [...]“ (DB 146).

Am Beispiel solcher Texte hinterfragt Sebald die Erwartungshaltung des Lesers und gängige Wertmassstäbe. Damit scheint er indirekt der Poetik zu widersprechen, die er selbst im späteren Essay *Luftkrieg und Literatur* entwirft.

Einen genuin „sprachexperimentellen“ Realismus entwickelt in Hinsicht auf den Luftkrieg vor allem Arno Schmidt. Seine Darstellung der Zerbombung im Roman *Aus dem Leben eines Fauns* deutet Sebald als Versuch, „den Strudel der Zerstörung in der aus den Angeln gehobenen Sprache *irgendwie* sinnfällig werden zu lassen“ (LL 69, meine Hervorhebung). Mit einer gewissen Kunst der Reduktion beruft sich der Literaturwissenschaftler auf einen zehnzeiligen Auszug, um gegen Schmidts «demonstrativen Avantgardismus» (LL 70) zu polemisieren. Dabei schöpft Sebald aus dem Reservoir der Vorwürfe, die bereits die Schmidt-Rezeption in deutschen Zeitschriften der Nachkriegszeit prägten. Sebalds Kritik am „Hobbybastler“ (LL70) Schmidt und an seiner „linguistische[n] Laubsägearbeit“ (LL70) ist vergleichbar mit dem Vorwurf, es ginge diesem Autor nur um „Kalauer und Schülerblödeleien“ (*Stuttgarter Zeitung*, 10.1.1961, zitiert in Schmiedt 299). Auch der Hinweis, dass das Geschriebene nicht bildhaft werde („Ich sehe nichts von dem, was da beschrieben wird [...]“ (LL70)) und dass es sich um Variationen des Immergleichen handele, fehlen hier nicht.

Es bedarf allerdings nicht einer pauschalen Ablehnung von Schmidts Poetik, um ihr Scheitern bei der Darstellung der totalen Vernichtung zu diagnostizieren. In seiner Untersuchung *Das Missverständnis* versucht der Schmidt-Spezialist Dieter Kuhn, die Luftkriegsszenen in den Kontext des Gesamtwerkes Arno Schmidts einzubetten und mit der Technik des „Zettelkastens“ in Verbindung zu bringen: „Die gleichen Bilder und Ausdrücke, die hier verwendet werden, um eine Bombennacht des Zweiten Weltkriegs darzustellen, benützt er (und zwar wortgleich) an anderer Stelle [Hinweis auf den Auszug], um das Feuerwerk auf einem läppischen Jahrmarkt zu schildern. Wenn aber ein Autor Versatzstücke im (Zettel-)Kasten hat, die er wahllos einzusetzen beliebt, mal um menschliches Leiden, mal um menschliche Freude damit zu beschreiben, weist dies abermals auf ein inhumanes Grundverständnis hin [...]“ (Kuhn 57).

Ist Sebalds Ablehnung des Schmidtschen „Sprachaktionismus“ nicht unbegründet, so scheint sie doch auf eher unreflektierte Art *jede* sprachexperimentelle Verarbeitung des Luftkriegs auszuschließen. Gegen diesen Vorwurf versucht sich Sebald zu verteidigen, indem er eine nicht sehr einleuchtende Kategorisierung entwirft : für eine „positive“ Form der Sprachexperimentierung, die den Realismusbegriff erweitert und dem Luftkrieg gerecht wird, stehe der Schriftsteller Hubert Fichte (1935-1986) mit dem Roman *Detlevs Imitationen „Grünspan“*. In diesem etwas in Vergessenheit geratenem Werk (erst kürzlich wurde es wieder aufgelegt) sucht ein alter ego des Autors, ein dreiunddreißigjähriger Hamburger 1968 nach den Spuren der Bombardements in seiner Heimatstadt. Als besonders gelungen gilt Sebald eine Textstelle, in der über die Sezierung der Leichen von Opfern der Zerbombung berichtet wird. Hier fällt auf, dass es sich hier nicht um Zeilen handelt, die Fichte selbst verfasst hat, sondern um einen Auszug aus einer wissenschaftlichen Studie, die im Jahre 1948 erschienen ist. Sebald verteidigt denn auch den „Aufklärungswert solcher authentischen Fundstücke, vor denen jede Fiktion verblasst“ (LL72). Es scheint doch etwas paradox, dass Sebald ausgerechnet ein *historisches Dokument* zitiert, um sich von einer „grundsätzlich form- und sprachkonservativen Einstellung“ (LL70) zu distanzieren. Bei den „konkret-dokumentarischen“ (LL70) Sprachexperimenten Fichtes handelt es sich letztlich nur um eine Variante des „dokumentarischen Realismus“, den Sebald am Beispiel von Alexander Kluge verteidigt.

Allerdings mangelt es in der erzählenden deutschen Literatur der Nachkriegszeit tatsächlich an Beispielen, die Sebalds Ablehnung einer sprachexperimentellen Verarbeitung des Luftkrieges widersprechen würden. Versuche im Bereich der Lyrik (vgl. Deckert) sprengen den Rahmen unserer Untersuchung. Es ist nicht in Erfahrung zu bringen, ob Sebald auch Verarbeitungen des Luftkriegs in poetischer Form kannte. Dass er sich – in einem anderen Zusammenhang – für die sprachexperimentelle Lyrik Ernst Herbecks einsetzte, ist nicht unbedingt als Beweis für seine Offenheit zu lesen. Es spricht nämlich einiges für die These, Sebald unterstütze Herbecks Experimente ausschließlich als zwanghaften Ausdruck einer „authentischen“ Krankengeschichte (Herbeck lebte in einer geschlossenen Anstalt).

Nun möchte ich schließlich auf Arno Schmidts literarische Verarbeitung des Luftkrieges zurückkommen, um noch einen anderen Realismusbegriff ins Spiel zu bringen. In einer theoretischen Schrift aus dem Jahre 1991 beruft sich der amerikanische Literaturwissenschaftler Raymond Federman unter anderem auf das Werk von Arno Schmidt, um herkömmliche Realismuskonzepte zu diskreditieren und sie durch den Begriff der *surfiction* zu ersetzen.

Federman, der sich an Michel Foucaults Diskurskritik anlehnt, nimmt das wohlbekanntes Programm der Postmoderne wieder auf, die Verfahren, die die Illusion der Wirklichkeitsnähe produzieren, zu entlarven und „die Sprache ihre Tricks vorführen zu lassen“ (Federman 420). Auch seine Negierung der Realität gehört zur Routine der Postmoderne: „es kann keine Wahrheit oder irgendeine Realität außerhalb der Literatur geben“ (Federman 425). Die Literatur ist laut Federman keine Nachbildung, aber auch keine Neuschöpfung der Realität. Damit vereinnahmt Federman Arno Schmidts Werk im Dienste einer Realismusdefinition, die ihm nicht entspricht. Es geht dem Bargfelder Schriftsteller – auch in Hinsicht auf den Luftkrieg – keineswegs darum, die Realität zu negieren, sondern nur darum, neue Formen ihrer Darstellung zu finden.

Aufschlussreich ist dieser Umweg über die USA aus einem anderen Grund : Federman, der 1928 geboren war, überlebte als einziges Mitglied seiner Familie den

Holocaust, und seine Realismustheorie ist manchmal als Antwort auf das totale Grauen interpretiert worden.

5. LUFTKRIEG, HOLOCAUST UND REALISMUSBEGRIFF :

Für den jungen deutsch-jüdischen Schriftsteller Maxim Biller ist Federmans Realismusbegriff aus einer individuellen Projektion herausdefiniert die Negierung der Realität und der menschlichen Wahrnehmung ist eine Konstruktion, die es dem Opfer ermöglicht, auch die Erfahrung des Holocausts unwirklich werden zu lassen (Biller 148). Federmans Realismusbegriff wäre also ebenfalls, allerdings nur unbewusst, eine poetologische Antwort auf den absoluten Horror.

Damit kehre ich zum Ausgangspunkt meiner Untersuchung zurück, den Reaktionen auf Sebalds Thesen: auf einer politischen Ebene ist es unberechtigt, Sebald der Geschichtsblindheit zu beschuldigen. Wenn es jedoch um die Frage einer Neudefinierung des Realismusbegriffes angesichts des totalen Grauens geht, ist es wohl als Defizit anzusehen, dass Sebald nicht die Frage nach der Darstellung des Holocausts einbezogen hat. Als *Luftkrieg und Literatur* 2003 ins Englische übersetzt wurde, erschien es – anders als in der deutschsprachigen Ausgabe – zusammen mit einem Essay über Jean Améry. Dabei bemerkten manche Rezensenten, dass Holocaust und Luftkrieg für Sebald zu höchst unterschiedlichen Poetiken führten. Während Sebald grundsätzlich die Relevanz der Zeugenberichte über den Luftkrieg bezweifelte, erklärte er, dass Zeugenberichte die einzige angemessene Darstellung des Holocausts seien. Möglicherweise verlangt der Holocaust in seiner Einzigartigkeit in der Tat einen anderen Realismusbegriff als der Luftkrieg. Zu bedauern ist nur, dass Sebald diese Frage nicht bewusst reflektiert hat. Dieses Defizit ist um so überraschender, als die *Dialektik der Aufklärung*, die Sebalds Realismusbegriff vermutlich geprägt hat – auch hier kehre ich zu meinem Ausgangspunkt zurück – den Holocaust mit einbezog.

Vergleicht man die Realismustheorien von Sebald und Federman, fällt noch eine weitere, schwerwiegende Gemeinsamkeit auf : sowohl Federman wie Sebald entwerfen ihre poetologischen Reflektionen auf der Basis einer *Doppelidentität von Schriftsteller und Literaturwissenschaftler*. Bisher sind wir kaum darauf eingegangen, dass *Luftkrieg und Literatur* selbst ein literarischer Text ist, und dass die Realismustheorie, die hier entworfen wird, nur bedingt auch angewandt wird.

6. LITERATUR UND LUFTKRIEG : EIN „REALISTISCHER“ ROMAN ?

In seinem Essay *Die Beschreibung des Unglücks* (1985) denkt Sebald über die „Rücksichtslosigkeit [nach], mit der in der österreichischen Literatur traditionelle Grenzlinien etwa zwischen ihrem eigenen Bereich und dem der Wissenschaft übergangen werden“ (DB9). Nicht als bloße Vorstufe, nicht als Illustration, sondern als Instrument wissenschaftlicher Erkenntnis sei die österreichische Literatur zu bewerten. So beruft sich Sebald auf die „den Einsichten der Psychoanalyse in vielem gleichwertig[en]“ Erkundungen der menschlichen Psyche im Werke Schnitzlers und Hofmannsthal, aber auch auf „Canettis Beitrag zum Verständnis paranoider Strukturen“ (DB9).

Canetti selbst betrachtet in seiner *Rede zur Verleihung des Büchnerpreises* (1972) das Verhältnis zwischen Literatur und Wissenschaft wiederum in einem anderen Zusammenhang: ihm geht es um die Wissenschaft, die sich mit literarischen Werken befasst. Nachdem er der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung seinen Dank ausgesprochen hat, zeigt er sich von einer eher bescheidenen Seite: „Ich bin kein Kenner der wissenschaftlichen Literatur über Büchner, und es ist sehr fraglich, ob mir ein Recht darauf zusteht, mich vor Ihnen, die Sie wohl alle auch Kenner dieser Literatur sind, über ihn zu äußern.“ (Canetti 211). Auf diesen rhetorischen Kunstgriff folgt naturgemäß eine Abhandlung über Büchner, und doch ist festzuhalten, dass Canetti hier klar zwischen *Literatur* und *Literaturwissenschaft* unterscheidet.

Seine Zürcher Poetikvorlesungen zum Luftkrieg nennt Sebald retrospektiv: „eine unfertige Sammlung diverser Beobachtungen, Materialien und Thesen, von der ich vermutete, dass sie in vielem der Ergänzung und Korrektur bedürfte“ (LL 81). Damit versucht er gleichzeitig im Vorhinein die Kritik zu entschärfen und die Wissenschaftlichkeit seines Verfahrens zu belegen. Der Anspruch auf die Legitimität eines wissenschaftlichen *work in progress* ist allerdings nicht wirklich haltbar, bedenkt man, dass *Literatur und Luftkrieg* auf einem Aufsatz basiert, der siebzehn Jahre früher in einer literaturwissenschaftlichen Zeitschrift erschienen ist (Nachgedruckt in CS 69-100). Beim Vergleich der zwei Fassungen fällt auf, dass Sebald seine Meinung so gut wie niemals revidiert und seinen Text lediglich ausgedehnt hat. Viele Abschnitte des Luftkriegessays aus dem Jahre 1999 sind bis auf das Komma identisch mit der älteren Fassung, was nicht für die These einer „unfertigen Sammlung diverser Beobachtungen“ spricht.

Hinzugekommen ist in der Neufassung die Selbstsicherheit des Schriftstellers Sebald, die bis in die Unsicherheitsbekundungen des Literaturwissenschaftlers hineinwirkt. Vor allem der dritte Teil, in dem Sebald die Reaktionen auf seine Zürcher Poetikvorlesungen analysiert, vollzieht das, wonach er in seiner Studie aus dem Jahre 1982 noch vergeblich suchte (schon damals waren aus Sebalds Essays seine eigenen literarischen Ambitionen herauszulesen). Hier wird eine Neudefinierung des Realismusbegriffes durch *Verschmelzung von Literatur und Literaturwissenschaft* verwirklicht, die nur indirekt mit dem behandelten Gegenstand zu tun hat. Wenn man von einer Beschreibung der Zerbombung Hamburgs absieht (LL 35-38), die anderthalb Seiten lang ist, kommt es in Sebalds Werk nirgendwo zur Anwendung seiner Poetik des Grauens. Als eigenständiger literarischer Text knüpft *Luftkrieg und Literatur* an Vorbilder an, auf die er selbst nicht hinweist. In seinem Roman *Austerlitz* versucht Sebald nicht ganz überzeugend, Thomas Bernhards Spiel mit der indirekten Rede wiederaufzunehmen. Viel näher an Bernhard ist Sebald, wenn er aus einer wissenschaftlichen Arbeit einen anklagenden Monolog macht.

So fungiert der Literaturwissenschaftler als Ich-Erzähler, der sich gegen die Aggressionen der Außenwelt behaupten muss. Neben den Opfern des Luftkrieges werden auch die Leser, die Sebalds Thesen in Briefen widersprechen, systematisch mit sarkastischen Bemerkungen bedacht. Als literarischer Text und nicht als wissenschaftliche Abhandlung lesen sich diese Stellen unter anderem, weil Sebald sich weigert, die Namen seiner Kontrahenten aufzuführen. Um klarzustellen, dass sie nicht auf Augenhöhe mit ihm debattieren kann, bezeichnet er eine ostdeutsche Akademikerin als „die Dame in Greifswald“ (LL93). Über einen mysteriösen „Dr. H.“, der wie eine Romanfigur dargestellt wird, unternimmt Sebald detektivische Nachforschungen. Oft beinhalten Sebalds Beschreibungen seiner Briefpartner

auch komische Elemente: „Dem Brief Herrn K.s beigelegt waren einige sehr eigentümliche Gedichte und Notizen [...], die ich mit nicht geringer Besorgnis zur Kenntnis genommen habe“. (LL95).

Auf der Ebene der Argumentation fällt auf, dass der Literaturwissenschaftler keinen einzigen Einwand gelten lässt und dass die Ausführlichkeit seiner Antworten umgekehrt proportional zur Stichhaltigkeit der Gegenargumente ist. Zum Beispiel weigert sich Sebald, die Kinderliteratur über den Luftkrieg überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Dies begründet er mit der Behauptung, er „[könne sich] kaum denken“ (LL94), dass seine These durch dieses Beispiel widerlegbar sei. Auch lehnt er es ab, über Differenzen zwischen der ostdeutschen und der westdeutschen literarischen Verarbeitung des Luftkrieges nachzudenken. Seine Beteuerung, die DDR-Literatur sei in ihrem Verhältnis zum Luftkrieg ausschließlich durch die kommunistische Propaganda gesteuert gewesen, ist vergleichbar mit seiner pauschalen Ablehnung der „Inneren Emigration“. Den Brief eines Sympathisanten des Naziregimes glaubt Sebald hingegen acht Seiten lang widerlegen zu müssen. Ist der wissenschaftliche Ertrag dieser Demonstration äußerst dürftig (aus Mangel an sozialwissenschaftlichen Studien wird nicht deutlich, ob die abstrusen und gefährlichen Thesen dieses Briefpartners wirklich verbreitet sind), so überwiegt auch hier der rein *narrative* Wert.

Innerhalb dieses Projekts der „Literaturwissenschaft als Erzählung“ haben Hinweise auf andere Studien oder auf literarische Texte die Funktion, einen *effet de réel* zu unterstützen. Die 104 Fußnoten suggerieren ein Versprechen der Verifizierbarkeit, das eigentlich nicht eingelöst wird. Wichtige Thesen und Überzeugungen Sebalds müssen ganz ohne Beleg auskommen (siehe oben). Dies wird allerdings dem Zielpublikum, das vermutlich hauptsächlich aus Nichtliteraturwissenschaftlern besteht, kaum aufgefallen sein. Im Andersch-Essay, der ebenfalls im Band *Luftkrieg und Literatur* abgedruckt ist, hat die erste Fußnote (LL 164) noch eine andere Funktion: sie vermittelt nicht nur einen „*effet de réel*“, sondern sie ist selbst ein Teil der Geschichte einer leidenschaftlichen Abneigung, die im Text erzählt wird: Sebald kritisiert hier nicht das literarische Werk von Andersch oder seine Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus, sondern rügt den Schriftsteller wegen der Anrede, mit der seine Briefe an seine Mutter beginnen.

Durch das Spiel mit einer fingierten Verifizierbarkeit übernimmt der Autor natürlich eine Technik, durch die sein erzählendes Werk Berühmtheit erlangte, und die schon öfters analysiert wurde. Die Rolle der Fußnoten in den Essays ist vergleichbar mit der Rolle der Photographien und schriftlichen Zeugnisse in den Erzählungen. Auch andere zeitgenössische Schriftsteller pendeln zwischen Literatur und Literaturwissenschaft. Das berühmteste Beispiel einer solchen Doppelidentität ist vielleicht ein Nobelpreisträger der sich, ähnlich wie die Essayistin Susan Sontag, stark für Sebald einsetzte: nicht als Schriftsteller, sondern als Literaturwissenschaftler wurde J.M. Coetzee einer breiten Öffentlichkeit bekannt. In den siebziger Jahren entwickelte er mit Hilfe der damals neuen Technik der künstlichen Intelligenz ein Programm, das computergestütztes Interpretieren literarischer Texte ermöglichte (Coetzee 1). Doch anders als bei Sebald verläuft *innerhalb von Coetzees Werk* die Trennung zwischen Literatur und Literaturwissenschaft, zwischen Roman und Abhandlung immer ganz eindeutig.

Sind Sebalds Essays das Produkt einer neuen Realismusdefinition, die aus literaturwissenschaftlichen Belegen narrative Elemente macht, so bleibt seine Prosa stark durch die Philologie geprägt. Die Themen und Fragestellungen (Identität,

Gedächtnis, Exil) scheinen sich nicht beim Schreiben entfaltet zu haben, sondern gewissenhaft in die Texte hineingearbeitet worden zu sein. Zur Zeit erlebt man einen regelrechten Sebald-Boom: zahlreiche Symposien werden organisiert und erste Monographien kommen auf den Buchmarkt. Wird seine thematische „Perfektion“ diesem Werk letztendlich nicht schaden? Mit voreiligen Bewertungen würden auch wir den Bereich der Literaturwissenschaft verlassen.

Christian MARIOTTE
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

BIBLIOGRAPHIE

- Sebald, Winfried Georg. *Die Beschreibung des Unglücks*. Salzburg und Wien: Residenz, 1985. (DB)
- Sebald, Winfried Georg. *Luftkrieg und Literatur*. München: Hanser, 1999. (LL)
- Sebald, Winfried Georg. *Campo Santo*. München: Hanser, 2003. (CS)
- Besch, Heribert. *Dichtung zwischen Vision und Wirklichkeit: eine Analyse des Werkes von Hermann Kasack mit Tagebuchedition (1930-1943)*. St. Ingbert: Röhrig, 1992.
- Biller, Maxim. *Die Tempojahre*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.
- Canetti, Elias. *Das Gewissen der Worte*. München: Hanser, o. D.
- Coetzee, John M. *Doubling the point: essays and interview*. Hg. David Atwell. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992. (DP)
- Deckert, Renuat. „Auf eine im Feuer versunkene Stadt. Heinz Czechowski und die Debatte über den Luftkrieg“. In *Merkur*. 659,3 (2004): 255-259.
- Federman, Raymond. „Surfiction: Eine postmoderne Position“. In *Moderne Erzähltheorie*. Hg. von Karl Wagner. Wien: WUV-Universitätsverlag, 2002. 413-429.
- Fichte, Hubert. *Detlevs Imitationen „Grünspan“*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
- Frahm, Ole. „Ein deutsches Trauma?“. Zur Schamlosigkeit deutscher Opferidentifikation“. In *German Life and Letters* 57:4 (2004): 372-390.
- Franklin, Ruth. „Rings of smoke“. In *The New Republic*. 23.09.2002.
- Hage, Volker. *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg*. Frankfurt/M: 2003.
- Herwig, Oliver. „Pandorabüchse der Not. Aufbau und Funktion des negativen Geschichtsbildes in „Der Tod in Rom““. In *Mein Ziel war die Ziellostigkeit. Wolfgang Koeppen*. Hg. von Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt und Rotbuch, 1998: 61-73.
- Jackman, Graham. „W.G. Sebalds „Metaphysik der Geschichte““. In *German Life and Letters*. 57: 4 (2004): 456-471.
- John, Helmut. „Hermann Kasack in der Literaturgeschichtsschreibung“. In *Hermann Kasack – Leben und Werk: Symposium 1993 in Potsdam*. Hg. von Helmut John und Lonny Neumann. Frankfurt/M: Peter Lang, 1994: 49-55.
- Kasack, Hermann. *Die Stadt hinter dem Strom*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988.
- Kelletat, Andreas F. « L'identité allemande en pleine évolution : d'une nation de bourreaux à une nation de victimes ». Vortrag auf dem Symposium *Identités en Métamorphoses dans l'écriture contemporaine*. Université Aix-en-Provence, 08.04.05
- Koelbl, Herlinde. *Portraits juifs*. Paris : L'Arche, 2003.
- Koeppen, Wolfgang. *Tauben im Gras / Das Treibhaus / Der Tod in Rom*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1986

- Kuhn, Dieter. *Das Missverständnis: polemische Überlegungen zum politischen Standort Arno Schmidts*. München: Edition Text + Kritik, 1982.
- „Publishers Weekly forecasts“. *Publishers Weekly*. 16.12.2002.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971.
- Roland, Hubert, Schneiberg, Judith, „Hermann Kasacks Nachkriegsroman Die Stadt hinter dem Strom (1947). Versuch einer ethischen Deutung“. In *Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung*. Festschrift für Ernst Leonardy. Hg. V. Christian Drösch, Hubert Roland & Stéphanie Vanasten. Bruxelles, Bern [e.a.], P.I.E. – Peter Lang, 2006: 123-146.
- Schmiedt, Helmut. „Das Werk Arno Schmidts im Spiegel der Kritik“. In *Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. M. M. Schardt, Hartmut Vollmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1991: 297-305.
- Schulte, Christian. „Die Naturgeschichte der Zerstörung. W.G. Sebalds Thesen zu „Luftkrieg und Literatur““. In *Text + Kritik* 158 (2003): 82-94.
- Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
- Treichel, Hans-Ulrich. *Fragment ohne Ende: eine Studie über Wolfgang Koeppen*. Heidelberg: Winter, 1984.
- Vormweg, Heinrich. „Prosa in der Bundesrepublik seit 1945“. In *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*. Hg. v. Dieter Lattmann. München: Kindler. 168-422.
- Wehdeking, Volker. „Das Nachleben von Andersch in Texten anderer Schriftsteller“. In *Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1994: 213-220.

REALISMUS DER MONTAGE. ALEXANDER KLUGE : DER LUFTANGRIFF AUF HALBERSTADT AM 8. APRIL 1945

Das Thema der Luftangriffe im Zweiten Weltkrieg ist für mich mit persönlichen Reminiszenzen verbunden. In einem Gespräch, das W.G. Sebald am 22. Februar 2000 mit Volker Hage führte, sagt ersterer etwas, das mich nachdenklich stimmt. Erinnerungen an den Bombenkrieg kehrten häufig dann zurück, wenn die Betroffenen – ich zitiere „in den Ruhestand eintreten, wenn sie nicht mehr [...] eine Funktion einnehmen, wenn sie im gesellschaftlichen Leben sozusagen in das Vakuum übersiedeln.“¹ Das trifft auf mich zu; auch ich war als 6-jähriger Knabe Weihnachten 1944 unter Bomben verschüttet. Eine zweite Bemerkung Sebalds zu den Kriegsjahren lässt mich aufhorchen. Volker Hage befragt Sebald zu dessen Äußerung, seine Generation stamme vom Krieg ab, obwohl seine Kindheit in die Nachkriegszeit falle. Darauf antworte Sebald: „Es stellt sich das Gefühl einer Identität, eines Ursprungs ein – eines Ursprungs, von dem man sich herschreibt.“² Für mich bleibt vom Bombardement der Eindruck einer Schlüsselerfahrung, von der aber nur äußerst vage Erinnerungsschwaden geblieben sind. Dafür gibt es simple und einleuchtende Gründe. Es gibt wohl kaum Menschen, die darauf eintrainiert sind, solche extremen Grenzerfahrungen in ihre Lebenserfahrungen und ihr Bild von der Welt einzuordnen. So etwas lässt sich an nichts festmachen, an keine bestimmte Stelle im Gedächtnis unterbringen; in seiner quasi absoluten Einzigartigkeit fällt er dem Vergessen anheim, da jede Erinnerung der Anhaltspunkte bedarf. Zudem ist schnellstmögliches Verdrängen schon beinahe eine Frage des Überlebens.

Für die meisten deutschen Autoren tritt neben die persönliche Betroffenheit eine zeitgeschichtlich-politisch motivierte Scheu. Insbesondere für Autoren von der Generation Kluges ist die Darstellung der im Luftkrieg an Deutschen verübten Greuel noch immer von einer Tabu-Sphäre umgeben. Stellvertretend dafür war Klaus Harpprechts Aussage in der FAZ vom 20.1.1998: „Das Schweigen verbarg vielleicht eine Scham, die kostbarer ist als alle Literatur.“³ Jedenfalls bekennt Alexander Kluge für sein Teil: „Ohne das Kapitel „Verschrottung durch Arbeit“, das sich mit einem KZ bei Halberstadt befasst, [...] hätte ich auch den Luftangriff nicht erzählen können.“⁴ Auch Sebald räumt ein, er habe es sich durch seine früheren Arbeiten über jüdische Schicksale und die Leiden der von Nazis Verfolgten und Vertriebenen erlauben können, über das Thema „Luftkrieg und Literatur“ zu schreiben, ohne Beifall von der falschen Seite zu erhalten.⁵ Und Jörg Friedrich, der Autor des aufsehenerregenden

¹ Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald, in *Akzente*, Heft 1/Februar 2003, S. 48.

² Ebd., S. 35.

³ Zit. n. Volker HAGE, *Zeugen der Zerstörung. Die Literatur und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt/M., Fischer, 2003, S. 119; vgl. ebd. S. 113-131 das Kapitel „Erzähltabu? Die Sebald-Debatte: ein Restümee“.

⁴ Ebd., S. 24.

⁵ Ebd., S. 262.

Buchs *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-45* (2002) war zuvor speziell als Holocaust-Forscher bekannt.

Das Thema meines Beitrags ist Alexander Kluges Text *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*; die Nennung des Datums im Titel unterstreicht nachdrücklich, daß es sich um wirklich Vorgefallenes handelt. Nach Angaben des Autors entstand er 1976/77.⁶ Als Heft 2 wurde er in die *Neuen Geschichten* aufgenommen. Neben der *Schlachtbeschreibung* (über den Kessel von Stalingrad) ist es Kluges zweites großes Kriegswerk.

Ich behandle Kluges Text im Rahmen des Themas der Konferenz *Die Grenzen des Realismus in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Gängigerweise bezeichnet man mit dem Begriff „Erzählliteratur“ narrative Fiktion, was hier ja nicht der Fall ist. Die Frage, ob es sich um einen literarischen Text handelt, mag müßig erscheinen. Dennoch urteilte kein geringerer als Hans Magnus Enzensberger über Alexander Kluges Kriegserzählungen: „Es gehört zu den Spesen einer solchen Literatur, dass ihr Status als Literatur immer undeutlich bleiben wird.“⁷ Ganz ähnliches widerfuhr Walter Kempowskis *Echolo*-Collagen, deren Zugehörigkeit zur Literatur von W.G. Sebald in einem Gespräch mit Volker Hage rundweg abgestritten wird: „Das ist sehr gutes Material – und gut, dass es das gibt. Aber es handelt sich nicht um Literatur in irgendeiner Form.“⁸ Die Gründe für die Zweifel am literarischen Charakter beider Texte liegen auf der Hand. Beide gehören sie zur Dokumentarliteratur und sind mit Hilfe des Verfahrens der Montage (Kempowski verwendet den Begriff Collage) zusammengefügt. In der Praxis will dies besagen, dass die Teiltexthe größtenteils nicht der Feder des Autors entstammen; dieser begnügt sich damit, von ihm gesammeltes Material in mehr oder weniger authentischer Form zu zitieren. Seine literarische Leistung besteht in der Montage bzw. Collage dieses nicht von ihm stammenden Textmaterials: in seiner Auswahl, in seiner Mischung, im „Schnitt“ (im filmtechnische Sinne) des Textmaterials usw. Allerdings ist Kluge dafür bekannt und berüchtigt, dass er authentische Dokumente und von ihm selber verfertigte miteinander vermischt, so dass der Leser Echtes und Gefälschtes nicht mehr voneinander unterscheiden kann. Im *Luftangriff von Halberstadt* befindet sich beispielsweise das Interview eines Korrespondenten der *Neuen Zürcher Zeitung* mit dem Brigadegeneral Robert B. Williams. Vorgeblich findet das Gespräch während des Angriffsflugs statt.⁹ In einem Interview mit dem Literaturkritiker Volker Hage stellt der Autor klar, dass es sich um ein „Fake“, also eine Täuschung, handelt.¹⁰ In seiner Gesamtheit besteht Kluges Text aus einer Anzahl heterogener Kleintexte unterschiedlicher Gattung. Ulrike Bosse beschreibt die Mixtur aus Textformen, aus denen sich Kluges *Luftangriff* zusammensetzt, folgendermaßen: „Erlebniserzählung [...] und Bericht [...], Wechsel zwischen der Perspektive eines Betroffenen und dem Blickwinkel des Erzählers, dazu Interviews, technisch-theoretische Einschübe, ergänzende Anmerkungen, Fotos und Skizzen. Dokumentation und Fiktion sind [...] ununterscheidbar ineinander verwoben.“¹¹ Ebenso variiert sind die Abbildungen:

⁶ Volker HAGE, *Zeugen der Zerstörung*, a.a.O., S. 208.

⁷ Hans Magnus ENZENSBERGER, « Ein herzloser Schriftsteller », in *Der Spiegel* Nr. 1, 1978. Das Zitat stammt einer durchaus lobenden Kritik von Kluges *Neuen Geschichten*.

⁸ Volker HAGE, *Zeugen der Zerstörung*, a.a.O., S. 266.

⁹ Ich zitiere Kluges Text hier in der Fassung der *Chronik der Gefühle*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2000, Band II, S. 27-82. Das erwähnte Interview steht S. 64-66. In der Folge wird er mit der Sigle LH und nachfolgender Seitenzahl angedeutet.

¹⁰ Volker HAGE, *Zeugen der Zerstörung*, a.a.O., S. 207.

¹¹ Ulrike BOSSE, *Alexander Kluge – Formen literarischer Darstellung von Geschichte*, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris, Lang, 1989 (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und

Porträtfotos, u.a. von Soldaten und Offizieren der alliierten Luftwaffe, Skizzen der „Ware“, d.h. Mehrzweckbomben, Splitterbomben und Brandbomben, Staffellung der Kampfblöcke usw. Ein konkretes Beispiel: In der mit II bezeichneten Texteinheit¹² wird u.a. die „Strategie von oben“ (des Angriffs und der Angreifer aus der Luft) beschrieben. Dort kommen Fragen wie die folgenden zur Sprache: wie bewegt sich ein angreifender Bombenpulk auf sein Ziel zu? Welches ist der Entwicklungsstand der Angriffsverfahren und -techniken „in der Sommerphase des Jahres 1944“¹³ (es ist dies das Thema einer militärwissenschaftlichen Tagung, die 1976 stattfand und von der in der Erzählung ausführlich die Rede ist). Ferner wird die Staffellung der Kampfblöcke detailliert dargelegt. Beigefügt wird noch (in englischer Sprache) ein Protokoll, das nach dem Angriff erstellt wurde. Später folgen Erläuterungen über die Bombengattungen, Interviews mit einem maßgeblich beteiligten Flieger, einem hohen Staboffizier usw. In diesen Texten sind keine Erzählungen mehr zu finden, es sind sachliche, manchmal sogar fachwissenschaftliche Auseinandersetzungen. Die Sprache ist Amtsprache oder militärwissenschaftliche Sondersprache. Insgesamt zeichnet sich der Text durch den sehr hohen Grad an Heterogenität, bzw. Disparität bzw. Diskontinuität seiner einzelnen Bestandteile aus, dies ungeachtet der in ihm waltenden Einheit von Zeit und Ort (Halberstadt, den 8. April 1945) und der Einheitlichkeit des Erzählstoffs bzw. der Handlung (der Luftangriff auf Halberstadt).

Die Texte der „Strategie von oben“ bezeichnet Ulrike Bosse als „Bericht“; für jene der „Strategie von unten“ werde der „Erzählung“ der Vorzug gegeben.¹⁴ Unter dem vagen Begriff „Bericht“ sind Exposés, Beschreibungen von Taktiken des Luftangriffs, Informationen über Gebrauch und Wirkung der verschiedenen Bombenarten, Interviews usw. gemeint. Die „Erzählungen“ hingegen stellen meist die Erlebnisse von primär betroffenen und reagierenden Menschen dar, während die Bombardierer – zumindest für die Dauer ihres militärischen Einsatzes – Funktionsträger ohne jede Individualität sind.¹⁵ Insofern zeugen die „Geschichten“ von einer humaneren Form der Teilnahme an den Ereignissen. Generell ist festzuhalten, dass Kluge in seinem Text Analyse und Erfahrung miteinander verbindet.

ART DES ANGRIFFS

Der Luftangriff auf Halberstadt war ein Flächenbombardement (*area bombing*), dessen Sektor eine ganze Stadt ist. „Die Kriegshandlung besteht darin, den Sektor in den Vernichtungszustand zu bringen.“¹⁶ Um dieses Ziel zu erreichen, werden ganze Städte in Brand gesteckt, mit der Absicht so viel wie möglich Zivilisten zu töten. Das pyrotechnische Vorgehen bestand darin, erst „durch viertausendpfündige Sprengbomben sämtliche Fenster und Türen zu zerschlagen“, dann mit leichten Brandsätzen die Dachböden anzustecken, „während Brandbomben mit einem Gewicht bis zu 15 Kilo bis in die tieferen Geschosse durchschlugen.“ Bereits eine Viertelstunde nach dem Niedergehen der ersten Bomben hatte sich der gesamte

Literaturwissenschaft, Reihe B, Untersuchungen, Band 43), S. 190f.

¹² Alexander KLUGE, LH, 43-82.

¹³ Ebd., S. 49.

¹⁴ Ulrike BOSSE, *Alexander Kluge...*, a.a.O., S. 206.

¹⁵ Ebd., S. 192.

¹⁶ Jörg FRIEDRICH, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, Berlin, Propyläen, 2002, S. 85.

Luftraum in ein einziges Flammenmeer verwandelt und erhob sich ein Feuersturm von einer ungeheueren Intensität.¹⁷ Besonders abscheulich und abstoßend sind jene Taktiken, die es bezwecken, die Löscharbeiten unmöglich zu machen, die Menschen an der Flucht aus der brennenden Stadt zu hindern und sie in den Brand hineinzujagen. Ich zitiere einige Beispiele aus Kluges Text:

Schwere Sprengbomben, die die Straßen aufreißen und die Wasserleitungen zerstören, damit nicht in den Anfangsstadien gelöscht werden kann. Die leichteren Sprengbomben treiben die Löschmannschaften in die Keller zurück.¹⁸

Die Bomber [...] legen ein paar Serienwürfe prophylaktisch an die Stellen, an denen die Bevölkerung, die durch den Alarm gewarnt ist, zum Berggelände hin flüchtet.¹⁹

Die Bomber „zerbombten [...] die Eckhäuser, um durch Schuttkegel die Straßen für Flüchtende zu sperren, Flüchtende, weil durch ‚Stäbchen‘ und Phosphorkanister aus den brennenden Häusern getrieben. Sie sollten also [...] die Bevölkerung der Stadt ‚zurechtfoltern‘.“²⁰

Was Kluge in diesen Auszügen beschreibt, gehört allgemein zur Taktik des Flächenbombardements in ihrer Spätphase und ist keineswegs eigentümlich für den Luftangriff auf Halberstadt. Das „Zurechtfoltern“ gehört zur ursprünglichen Absicht dieser Art der Kriegsführung, dem *moral bombing*. Brigadegeneral Robert B. Williams äußert sich dazu in seinem (fingierten) Interview mit einem Reporter der *Neuen Zürcher Zeitung*: „Wir bombardieren die Moral. Der Widerstandgeist muss aus der gegebenen Bevölkerung durch Zerstörung der Stadt entfernt werden.“²¹ Auch in der „Area Bombing Directive“ des Luftfahrtministeriums an Bomber Command (vom 14. Februar 1942) werden diesem die dicht bebauten Stadtgebiete als Angriffsziele zugewiesen: „Es ist entschieden, dass das Hauptziel Ihrer Operation jetzt auf die Moral der gegnerischen Zivilbevölkerung gerichtet sein sollte, insbesondere die der Industriearbeiterschaft.“²² Und um jedes Missverständnis auszuschließen, heißt es in der Folge: „Es ist klar, dass die Zielpunkte die Siedlungsgebiete sein sollen und beispielsweise nicht Werften oder Luftfahrtindustrien. Dies muss ganz klargemacht werden...“²³ Flächenbombardements werden häufig als Bombenterror bezeichnet. Als Terror definiert Christoph Kucklick alle jene Bombardements, „die nicht-militärischen Zielen gelten oder eine unverhältnismäßig hohe Zahl von Opfern unter Zivilisten in Kauf nehmen oder anstreben.“²⁴ In dem schon mehrfach erwähnten Interview mit Brigadegeneral Williams äußert der Korrespondent der NZZ in der vorsichtigen Form einer Vermutung: „Die Doktrin [des *moral bombing*: E.L.] soll aber inzwischen aufgegeben worden sein?“²⁵, was der General bestätigt. Das fingierte Gespräch wird auf den 8.4.45 datiert. Tatsächlich war Churchill Ende März 1945 auf Distanz zu den Flächenbombardements gegangen, die er jetzt als „Terror und blinde

¹⁷ Vgl. W.G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Frankfurt/M., Fischer-Taschenbuchverlag, 2002, S. 33f.

¹⁸ LH 57.

¹⁹ LH 60.

²⁰ LH 54f.

²¹ LH 65.

²² Jörg, FRIEDRICH, *Der Brand...*, a.a.O., S. 85.

²³ Ebd.

²⁴ Christoph KUCKLICK, „Der Bombenkrieg gegen Nazi-Deutschland. Terror gegen den Terror“, in *GEO* 02/Februar 2003, S. 127.

²⁵ LH 65.

Zerstörungswut“ denunzierte, für die Arthur Harris die eigentliche Verantwortung trage.²⁶ Das gibt der Zerstörung Halberstadts zusätzlich einen absurden Anstrich, abgesehen von der Tatsache, dass der militärische Sinn der Luftangriffe zu diesem Zeitpunkt des Krieges nicht mehr ersichtlich ist. So denkt auch James N. Eastman, der Ende Mai im Auftrag einer Gruppe von Stabsoffizieren die zerstörte Stadt besucht; er bezeichnet die Bombardements als „nicht notwendig.“²⁷

Alexander Kluge hebt in seinem Text die militärwissenschaftliche Entwicklung im Bombenkrieg mit besonderem Nachdruck hervor, die technischen Vorgänge und Abläufe beim Bombenabwurf, die Planung und Ausführung der Operation. Seine Quellenkenntnis zeichnet sich durch bewundernswerte Gründlichkeit aus. Um das zu ermessen genügt ein Vergleich mit den beiden Eingangskapiteln („Waffe“ und „Strategie“) der 2002 erschienenen Studie *Der Brand* von Jörg Friedrich, wobei nicht zu vergessen ist, dass dieser Autor von Beruf Militärhistoriker ist. Schließlich muss auch erwähnt werden, dass der Knabe Alexander Kluge direkter Augenzeuge der Katastrophe war und von ihr entscheidend geprägt wurde. Im Text wirkt sich das nicht explizit, sondern unterschwellig aus. Immerhin heißt es im kurzen Text, der die *Neuen Geschichten* vorstellt: „Die Form des Einschlags einer Sprengbombe ist einprägsam. Sie enthält eine Verkürzung. Ich war dabei, als am 8. April 1945 in 10 Meter Entfernung so etwas einschlug.“²⁸

DIE STRATEGIE VON OBEN IM RAHMEN DER ENTWICKLUNG DES KAPITALISTISCHEN PRODUKTIONSPROZESSES²⁹

Kluges außerordentlich vielseitiger und komplexer Text ist hauptsächlich mit Hilfe zweier Leitbegriffe strukturiert: Strategie von oben und Strategie von unten. Mit „oben“ sind zunächst einmal ganz konkret die angreifenden Bombergeschwader gemeint, mit „unten“ die „zurechtgefolterten“ Halberstädter Bürger. Darüber hinaus ist aber die strategische Entwicklung Teil einer viel umfassenderen Entwicklung der Produktionsweisen und -verhältnisse. Gerade auf die Analyse dieser letzteren kommt es Kluge an. Zwei Aussagen von Stefanie Carp sollen hier als Ausgangspunkt dienen: „Der Luftangriff ist Kluge [sic] die zugespitzte Form des kapitalistischen Produktionsprozesses“³⁰; denn gerade der Luftangriff repräsentiert „ein Modell der modernen Industriegesellschaft und der Gewaltverhältnisse, die sie herstellt.“³¹ Das klingt wie ein Kommentar zu einer Aussage aus Oskar Negts und Alexander Kluges Werk *Geschichte und Eigensinn*: im Krieg offenbare sich „die Herrschaft des Produkts über die Produzenten.“³² Mit dieser Formulierung wird nach Adorno verwiesen. Schon in der *Dialektik der Aufklärung* lautete die Grundthese, dass in unserer heutigen Welt technische Rationalität eine Rationalität der Beherrschung ist. Die einzige Einheit, die Adorno in der Universalgeschichte wirksam sieht, ist „negativ

²⁶ Jörg FRIEDRICH, *Der Brand...*, a.a.O., S. 168f.

²⁷ LH 80.

²⁸ LH 11.

²⁹ Für das Folgende verweise ich auf Ulrike Bosses bereits zitierte Arbeit, auf David Roberts' « Alexander Kluge und die deutsche Zeitgeschichte » (in: *Sprache im technischen Zeitalter* Heft 81/15. März 1982, S. 1-27.) und auf Stefanie Carps Buch *Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1987.

³⁰ Stefanie CARP, *Kriegsgeschichten...*, a.a.O., S. 155.

³¹ Ebd., S. 147.

³² Alexander KLUGE, *Geschichte und Eigensinn*. Zusammen mit Oskar Negt, Frankfurt/M., 2001, 1981, S. 860. In der Folge mit der Sigle GE angedeutet.

konstruierbar als Geschichte ständig anwachsender Herrschaft.³³ Nach einer ersten Phase der Herrschaft über die Natur folgt eine zweite, die übergeht auf die Organisation als Beherrschung von Menschen³⁴; eine dritte Phase der Beherrschung ist die über die inwendige Natur des Menschen.³⁵ In diesem Zusammenhang bemerkt Reinhard Kager: „Schließlich implizierten die emanzipativen Bestrebungen der Menschen als seit jeher gesellschaftlich verfasster Vorgang immer schon das Moment der sozialen Unterdrückung; der Naturherrschaft korrespondiert also die Herrschaft von Menschen über andere Menschen.“³⁶ Mir scheint die „Herrschaft des Produkts über den Produzenten“ mit jener zweiten Phase der gewalttätigen Herrschaft der instrumentellen Vernunft identisch zu sein. In diesem Zusammenhang sei noch einmal daran erinnert, dass Kluge die *Dialektik der Aufklärung* als eines seiner wichtigsten Lehrbücher betrachtet: „mein Grundbuch, auf das ich eingeschworen bin.“³⁷ Offen bleibt allerdings die Frage, wer die Produzenten sind, die ihrem Produkt zum Opfer fallen. Sind es die Bombenopfer, die durch ein Produkt menschlicher Arbeit getötet werden, oder die Bombenwerfer, die bei der Verrichtung ihrer Arbeit zu bloßen Funktionselementen bzw. Maschinenteilen deshumanisiert werden? Wenn die Menschen überhaupt (d.h. alle Menschen) Produzenten sind, dann sind die Bombenopfer sowohl als Mitproduzenten denn als Opfer der menschlichen Produktion zu bezeichnen; die Bombenopfer als Teil der Produktionsapparat bezahlen ihre Produktionsfähigkeit mit dem Verlust ihrer Menschlichkeit, da sie zu gut funktionierenden Maschinenteilen reduziert sind. Im Luftkrieg erhält der Begriff „Krieg“ und alles, was mit ihm zusammenhängt, eine völlig neue Bedeutung; er wird zur hochspezialisierten Berufarbeit, zur Form der Produktion neutralisiert. Oberst Douglas erklärt das folgendermaßen: „Sie müssen das als eine normale Tagschicht in einem Industriebetrieb auffassen.“ „200 mittlere Industrieanlagen fliegen auf die Stadt zu.“³⁸ Der Luftangriff wird als „Produktionsvorgang“ dargestellt.³⁹ „In *Geschichte und Eigensinn* analysieren Kluge und Negt den „Krieg als Arbeit“ (GE 797). Arbeitsgegenstand im Krieg ist der Gegner. Das Ziel der Arbeit ist nicht die Produktion, sondern die Vernichtung des Gegenstandes.“⁴⁰ Auch die Krieger des Luftangriffs, die Insassen der Bomber, haben nichts mehr mit dem herkömmlichen Kämpfer zu schaffen, gewiss nicht mit dem „Einzelkämpfer von Valmy“, dem „bewaffneten Bürger“⁴¹; Kluge nennt sie „geschulte Fachbeamte des Luftkriegs.“⁴² Beim Verrichten ihrer Arbeit fällt für diese „Fachbeamten“ jedes persönliche Motiv weg. Sie verteidigen „nicht zum gegenwärtigen Zeitpunkt ihre Heimat oder Häuser.“⁴³ Ihre Kampfhandlung ist in jeder Beziehung das Gegenteil eines Duells. Kluge/Negt sprechen von „Trennung der subjektiven Arbeitskraft gegenüber dem Arbeitsgegenstand.“⁴⁴ Beim Verrichten ihrer Arbeit werden die „Fachbeamten des

³³ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1966, S. 312.

³⁴ Theodor W. ADORNO, *Gesammelte Schriften, Band 8 : Soziologische Schriften I*, hrsg. V. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972, S. 445.

³⁵ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 312.

³⁶ Reinhard KAGER, *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor W. Adornos*, Frankfurt/New York, Campus Verlag, 1988, S. 106. Auch für das Vorhergehende verweise ich auf diese Studie, bes. S. 102ff und S. 114ff.

³⁷ „Erzählen ist die Darstellung von Differenzen. Alexander Kluge im Gespräch mit Jochen Rack“, in: *Neue Rundschau* 112. Jahrgang, Heft 1, S. 75.

³⁸ LH 54.

³⁹ Ulrike BOSSE, *Alexander Kluge...*, a.a.O., S. 194.

⁴⁰ Stefanie CARP, *Kriegsgeschichten...*, a.a.O., S. 153.

⁴¹ LH 49.

⁴² Ebd.

⁴³ LH 51.

⁴⁴ GE, S. 810.

Luftkriegs“ in erheblichem Maße entpersönlicht; ihre Sinnesorgane sind nicht mehr an dieser Arbeit beteiligt; ihr Handeln spielt sich in einem Raum der Abstraktion bzw. Verdinglichung ab. Zur weitgehenden Entpersönlichung: die Bomber handelten „in Ausführung der Pläne ihrer Strategen und Luftwaffentaktiker, ohne allzu viel eigenen Willen hinzuzufügen.“⁴⁵ Auch die Vorschriften an die Bomber richten sich an deren „maschinelle“ Fertigkeiten: „Der Angriff unterstellt der Besatzung außer einem generellen Gehorsam keine sittlichen Motive oder Sinnzwang; bestraft wird nicht böse Gesinnung, sondern normabweichende Handlung, z.B. vorzeitige Umkehr, lasches oder zerfasertes Ausklinken der Würfe.“⁴⁶ Beides ließe sich heutzutage durch Computer-Elektronik regeln und bedürfte keiner menschlichen Zwischenkunft mehr. Zur Ausschaltung der Sinnesorgane: Es liegt in der Natur des Luftangriffs, dass die Bomberbesatzungen mit den zu zerstörenden Angriffszielen überhaupt nicht in Berührung kommen.⁴⁷ Das gilt in noch wörtlicherem Sinne für die große Zahl von Angriffszielen, die mit Hilfe des Radars, also ohne Sichtkontakt, bombardiert wurden.⁴⁸ Diese „Unsichtbarkeit“ wird sich im Laufe der weiteren Entwicklung noch erheblich steigern. Keinerlei sinnliche Wahrnehmung ist „in den Raketensilos oder Atom-U-Booten möglich, die Geschosse über 5.000 km Strecke in Ziele setzen sollen, die sie nie kennengelernt haben.“⁴⁹ In der Trennung von Erfahrung und sinnlicher Wahrnehmung sieht David Roberts einen Keim der Abstraktion.⁵⁰ Eine der wichtigsten Ursachen für diese Trennung ist die Entfernung. Anhand einer Stufenfolge gibt Stefanie Carp ein anschauliches Beispiel für eine Reihe, in der Entfernung und Abstraktion sich miteinander vermischen und sich gegenseitig steigern: nahes Sehen mit eigenen Augen, Fernglas, formalisierende strategische Karte, Fingierung des Gegenstandes durch Radargerät.⁵¹ Den steigenden Abstraktionsgraden entspricht eine hierarchische Staffelung, innerhalb derer an einem bestimmten Punkt „der Sprung vom persönlichen zum strategischen Blick“ stattfindet, „von der Anschauung zur Lagekarte.“⁵² Die Folgen dieser langen, komplexen Befehlsketten auf unterschiedlichem hierarchischem Niveau werden im Gespräch von Reporter Kunzert und Brigadier Anderson durchdiskutiert: Angenommen, der Oberbürgermeister von Halberstadt hätte vom Turm der Martinikirche eine den anfliegenden Bomberpuls gut sichtbare große weiße Fahne zum Zeichen der Übergabe gehisst, so hätte dies in der Praxis nichts am Bombardement geändert; die Übermittlung der Nachricht ans strategische Bomberkommando und die Übermittlung von dessen Befehl an die Bomberflotte, hätte mindestens 6 bis 8 Stunden Zeit gefordert. Der Reporter zieht den Schluss: „Die Stadt war also ausradiert, sobald die Planung eingeleitet war?“⁵³ Erst die am Ende der Kubakrise eingeführte direkte Telefonverbindung zwischen dem Präsidenten der USA und dem ersten Generalsekretär der KPD der UdSSR durchbrach zum ersten Male die lange Kette der Befehlübermittlung.

In der militärischen Logik des Zweiten Weltkriegs impliziert der Warencharakter der produzierten Bomben noch ihren effektiven Einsatz. In ihrer Planung und Produktion sind der Abwurf der Bomben und ihre tödlich-zerstörerische Wirkung

⁴⁵ LH 54f.

⁴⁶ LH 49.

⁴⁷ Vgl. David ROBERTS, *Alexander Kluge...*, a.a.O., S. 11.

⁴⁸ LH 54.

⁴⁹ GE, S. 810.

⁵⁰ David ROBERTS, *Alexander Kluge...*, a.a.O., S. 12.

⁵¹ Stefanie CARP, *Kriegsgeschichten...*, a.a.O., S. 151.

⁵² David ROBERTS, *Alexander Kluge...*, a.a.O., S. 13.

⁵³ LH 63.

bereits mit logischer Notwendigkeit enthalten. Im Laufe des Kriegs multipliziert sich die Produktion der Vernichtungswaffen und potenziert sich ihre Zerstörungskraft. Der Prozess steigert sich aus seiner eigenen Dynamik heraus; die Tötungsmaschine verselbständigt sich. Denn es steht (zu diesem Zeitpunkt noch) von vornherein fest, dass diese Waffen nur als Instrumente der Vernichtung und der Tötung gebraucht werden können, und dass sie auch als solche gebraucht werden müssen, sobald sie produziert sind (diese Regel ändert sich erst im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre, als das „Gleichgewicht des Schreckens“ erreicht ist: nun werden Massenvernichtungswaffen produziert und gelagert in der Hoffnung, sie nie einsetzen zu müssen). Für die damals geltende Überzeugung bietet das Interview mit dem Brigadier Anderson einen ebenso verblüffenden wie einleuchtenden Beleg. Auf den Einwand des Reporters „Sie konnten die Bomben woanders hin schmeißen“⁵⁴ antwortet Anderson: „Die Ware musste runter auf die Stadt. Es sind ja teure Sachen. Man kann das praktisch auch nicht auf die Berge oder das freie Feld hinschmeißen, nachdem es mit soviel Arbeitskraft zu Hause hergestellt ist. Was sollte denn Ihrer Ansicht nach in dem Erfolgsbericht nach oben stehen?“⁵⁵ W.G. Sebald führt im gleichen Sinne aus, „dass ein derartiges Quantum an Intelligenz, Kapital und Arbeitskraft in die Planung der Zerstörung eingebracht wurde, dass diese sich unter dem Druck des akkumulierten Potentials vollziehen musste.“⁵⁶ Bündiger als in Andersons Antwort lässt sich die Wahnsinnslogik des modernen Kriegs wohl kaum darstellen.

DIE STRATEGIE VON UNTEN

Wie der Begriff der „Strategie von oben“ hat der der „Strategie von unten“ eine mehrfache Bedeutung. Einmal meint sie die Reaktionen der Halberstädter Bürger, die ihr Leben in Sicherheit zu bringen versuchen. Unter ihnen wäre zu unterscheiden zwischen jenen, die der Luftangriff unerwartet trifft (wie etwa Frau Schrader, der Leiterin des Kinos „Capitol“ und der Volksschullehrerin Gerda Baethe mit ihren drei Kindern) und denen, die unter der einen oder anderen Form im Luftschutz organisiert sind und deren Aufgabe darin besteht, zur Beschränkung des Schadens beizutragen. Dabei ist von vornherein klar, dass das Angriffspotential und die Organisationskraft der alliierten Luftkräfte denen der Abwehr haushoch überlegen ist. In einem weiteren Sinne meint die „Strategie von unten“ alle jene Bemühungen, der „Strategie von oben“, der „Herrschaft des Produkts über den Produzenten“ eine Alternative gegenüberzustellen. In der Tat: „Die praktischen Überlebensschritte der Halberstädter kann Kluge in den Mustern seiner Geschichtstheorie als Energiepotential deuten, das für statt gegen den Menschen wirksam gemacht werden müsste. Das wäre „Strategie von unten“.⁵⁷ Deren langfristiges Ziel bestände darin, dem Krieg als „Form des kapitalistischen Produktionsprozesses“ ein Ende zu bereiten. In *Geschichte und Eigensinn* stellen Kluge und Negt den Willen der bombardierten Halberstädter und die „Arbeitsmoral“ der Angreifer in zwei einprägsamen Formeln einander gegenüber: Dem „ich will überleben“ der Bombenopfer entspricht auf Seiten der Bomberbesatzung die Absicht „die Stadt ausradieren, den Job korrekt ausführen“.⁵⁸

⁵⁴ LH 63.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ W.G. SEBALD, *Lufkrieg und Literatur...*, a.a.O., S. 71.

⁵⁷ Stefanie CARP, *Kriegsgeschichten...*, a.a.O., S. 102f.

⁵⁸ GE, S. 97.

Die Überlegenheit der Angreifer ist allein schon durch die höhere Akkumulation von Arbeit und Zeit, die in Bomben, Fliegern und Planung investiert wurde,⁵⁹ so erdrückend, dass sie den Angegriffenen nach menschlichem Ermessen nicht den geringsten Hoffnungsschimmer übrig lässt. Während die Angreifer einen Plan ausführen, wobei der Improvisation nur ein minimaler Raum zugestanden wird,⁶⁰ befinden sich die Bombenopfer (sofern sie nicht in Sachen Luftschutz ausgebildet sind) in einer quasi absoluten Ausnahmesituation, auf die sie nur sehr rudimentär vorbereitet sind; von Sekunde zu Sekunde müssen sie Entscheidungen treffen. „Es ist eine Situation, die jenseits aller menschlichen Erfahrung liegt“⁶¹, so Kluge. Denn der Luftangriff setzt den Menschen „total außer Kraft“,⁶² wie die Arbeit im KZ. Im Rückblick auf seine eigenen Erfahrungen sagt er: „Solche Erlebnisse wirken lange nach.“⁶³

Meist sind die Unternehmungen, die der „Strategie von unten“ entspringen, fruchtlos und vergeblich. So hat die Kino-Leiterin Frau Schrader in ihrer Kopflosigkeit etwas völlig Undurchführbares im Sinn: den völlig zerbombten Vorführungssaal bis zur 14 Uhr-Vorstellung wieder aufzuräumen. Über eiserne Nerven verfügt der Friedhofsgärtner Bischoff: während die Bomben fallen, macht er ein Schläfchen in einem der frisch aufgeworfenen Gräber. Viele Versuche enden tragisch: Die im Gasthof „Roß“ versammelte Hochzeitsgesellschaft wird im Keller des Hauses verschüttet und findet dort den Tod; nur der Bruder der Braut, der als Luftschutzwart den Keller nicht betreten darf, entgeht diesem Schicksal. Eine kleine Gruppe von Menschen hat mehr Glück: Durch die vorsorglich zwischen benachbarten Kellern geschaffenen Durchbrüche gelingt ihr die Flucht bis in den schützenden Wald. Bisweilen erbringt die Verbindung von Dienstbereitschaft und Fachkunde bewundernswerte Leistungen. Auf dem Fahrdamm Schmiedegasse legt die Feuerwehr mit 8 Schläuchen eine Wassergasse (bzw. Wasserwolke) von etwa 80 Metern an, in deren Schutz die Einwohner aus der brennenden Stadt hinaus gelangen. Auch das Umgekehrte geschieht: Der vorbildliche Einsatz des Offiziers der Berufsfeuerwehr scheitert am Widerstand seiner unfähigen Vorgesetzten. Die Vorliebe und besondere Aufmerksamkeit des Autors scheint einigen Figuren zu gelten, weil sie Einstellungen und Werte verkörpern, die ihm wesentlich sind. Zu nennen sind hier die evakuierte Volksschullehrerin Gerda Baethe, die mit ihren drei Kindern ein nicht unterkellertes Gartenhaus bewohnt, der Schüler Siegfried Pauli unterwegs zu seiner Klavierstunde, der mit der Sanitätsversorgung der Gefangenen beauftragte Karl Wilhelm von Scholz und der Heizer Karl Lindau. Sie repräsentieren die Gegenkräfte mit deren Hilfe der Mensch den Kampf gegen die Abstraktionen der instrumentalen Vernunft aufnehmen kann, deren gewalttätigste Form ja eben der Bombenkrieg ist.

Insofern die „Strategie von unten“ sich das Ende der Bombenkriege zum Ziel setzt, kann man sagen, dass die bisher erzielten Resultate nicht eben ermutigend sind. Die Gedanken, die Gerda Baethe sich auf dem Höhepunkt ihrer Not, in den Nachtstunden des 8. April in „stark angebratenem“ Zustand macht, sind nicht mehr

⁵⁹ Vgl. Stefanie CARP, *Kriegsgeschichten...*, a.a.O., S. 143.

⁶⁰ Braddock ist der Spitzenflieger des auf die Stadt anfliegenden ersten Kampfblocks. Vor der Stadt sieht er auf einer langgestreckten Allee Stadtbewohner, die zum Bergwald hinrasten, um in den dort angelegten Schutzhöhlen Unterschlupf zu finden. Er befiehlt den ihm folgenden 6 Maschinen, dieses Angriffsziel zu bombardieren. „Das ist eine der wenigen ‚persönlichen‘ Entscheidungen, die im Zeitraum dieses Gesamtangriffs stattfinden.“ (LH 55).

⁶¹ Volker HAGE, *Zeugen der Zerstörung...*, a.a.O., S. 206.

⁶² Ebd., S. 209.

⁶³ Ebd., S. 203.

realisierbar, da die historischen Bedingungen zu ihrer Verwirklichung endgültig verpasst sind (etwa als ob man Ende August 1945 am Bau der Atombombe begonnen hätte, um den Sieg über Japan davonzutragen). Damit ein Luftangriff wie der auf Halberstadt nicht stattgefunden hätte,

hätten seit 1918 siebzigtausend entschlossene Lehrer, alle wie sie [Gerda Baethe: E.L.], in jedem der am Krieg beteiligten Länder, je zwanzig Jahre, hart unterrichten müssen; aber auch überregional: Druck auf Presse, Regierung; dann hätte der so gebildete Nachwuchs Zepter und Zügel ergreifen können (aber Zepter und Zügel sind keine strategischen Waffen, es gab kein Bild für die hier erforderliche Gewaltnahme). ‚Das alles ist eine Frage der Organisation‘.⁶⁴

Trotz dieses Katalogs von unerfüllbaren Bedingungen urteilt Sebald: „Die Perspektive, die sich hier für einen unter anderen Umständen möglichen, anderen Ablauf der Geschichte auftut, versteht sich, aller ironischen Einfärbung zum Trotz für eine, gegen alle Wahrscheinlichkeitsrechnung, zu erarbeitende Zukunft.“⁶⁵ Eine Äußerung Kluges aus dem Jahre 2001 klingt noch optimistischer :

Auch wenn diese [Bomber-] Kommandos zunächst übermächtig scheinen, kann auf lange Sicht die bittere Erfahrung eines Bombenangriffs eine starke Kraft für und in der Suche nach einem Ausweg sein. Der Ruhm eines Bomber-Harris muss nicht überleben, der Bombenkrieg kann irgendwann geächtet werden.⁶⁶

Aussagen wie diese scheinen mir allerdings von einem immer deutlicher werdenden Abrücken Kluges vom Adornoschen Geschichtspessimismus und einer Hinwendung zu einer optimistischeren Geschichtsauffassung zu zeugen.

DIE MACHT DER GEFÜHLE

Interpretationen des Luftangriffs auf Halberstadt wie die von David Roberts, Stefanie Carp und Ulrike Bosse beziehen sich auf den Hintergrund der von Adorno und Benjamin entworfenen Geschichtstheorien. Stichworte solcher Deutungen, in denen der letzte Textabschnitt („Besucher vom anderen Stern“) eine wichtige Rolle spielt, sind denn auch: stummer Protest der Tiefenschicht gegen die Erinnerungslosigkeit, der in der Lücke der Geschichte verschwundene und doch vorhandene Widerstandsgeist, das Telos von der „nicht erlösten Geschichte“, die Wiederauferstehung der Toten als Wiederaneignung der gesamten „toten Arbeit“, die sich im Laufe der Geschichte abgelagert hat, das Bild vom „toten Knie“ (*Die Patriotin*), das im Namen aller nicht eingelösten Wünsche der Geschichte spricht, der „abarische Punkt“ des „Dazwischen“ usw. Der Deutungsansatz, den ich hier vorschlage, versteht sich nicht als Widerspruch oder Gegensatz zu diesen Arbeiten. Er stellt bestenfalls eine Anfüllung dar und stützt sich auf die Überzeugung, dass sich in Kluges Erzählungen die diversen Sinn- und Bedeutungsschichten keineswegs zur globalen Sinndeutung ergänzen. Ähnlich wie das von Kluge verwendete Montageverfahren eine Synthese der montierten Teile explizit ausschließt, so stellen sich auch die grundlegenden Gedanken in ihrem Verhältnis zueinander nicht als geschlossenes System, sondern als Splitter dar. Es ist nicht auszuschließen, dass

⁶⁴ Ebd., 46.

⁶⁵ W.G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur...*, a.a.O., S. 70.

⁶⁶ „Erzählen ist die Darstellung von Differenzen.“ Alexander Kluge im Gespräch mit Jochen Rack“, in: *Neue Rundschau*, 112. Jahrgang, 2001, Heft 1, S. 77.

die viel optimistischere Geschichtsdeutung, wie sie Kluges Auffassung von der Macht der Gefühle nahe legt, in der Erzählung *Der Luftangriff auf Halberstadt* erst im Keim angelegt ist und sich nur mit Hilfe späterer Aussagen des Autors herauskristallisieren lässt.

Den im Jahre 2000 erschienenen zwei Bänden, die mit ihren annähernd 2.000 Seiten einen Großteil von Kluges erzählerischem Werk umfassen, gab der Autor den Titel *Chronik der Gefühle*. „Die Gefühle“ bezeichnet Kluge als die wichtigsten Hilfsmittel des Menschen im Kampf gegen seine Unterdrückung durch die organisierte und instrumentelle Vernunft. Im Gegensatz zu den kollektiven Organisationsprinzipien der Ratio sind die Gefühle „dazu verurteilt“, „sich meistens nur individuell zu äußern“, wodurch sie „immer wieder eine Niederlage in der Feldschlacht gegen die organisierte Vernunft vieler erleiden.“⁶⁷ Und dennoch: „Diese Subjektivität [der Gefühle: E.L.] scheint mir [dem Prinzip der Rationalität gegenüber: E.L.] das Dauerhaftere zu sein, das materiellere Element. Die Gefühle sind einerseits äußerst anpassungsfähig und halten viel aus an Not und Leid, gleichzeitig sind sie das Hartnäckigste, das Betonähnlichste, was ich kenne, weil sie sich, auch über 2000 Jahre in den Grundannahmen nicht ändern.“⁶⁸ Der Schluss des Zitats weist darauf hin, dass Kluge das Wort „Gefühl“ nicht im gängigen Wortsinne (etwa von „wechselnde und vorübergehende Gemütszustände des Einzelmenschen“) verwendet. Es bezeichnet für ihn zugleich etwas individuell Subjektives und Innerliches und etwas Atavistisches, das „weit unterhalb der Person“⁶⁹, als „Unterströmung“⁷⁰ im Menschen wirkt und oft auf jahrtausendealter vererbter Erfahrung beruht. Zu solchen gefühlsstarken Menschen gehört der Heizer Karl Lindau, der inmitten der Katastrophe gleichsam instinktiv den Wunsch verspürt, sich nützlich zu machen. Dazu gehört vor allem Gerda Baethe, die sich ganz allein der Übermacht und der tödlichen Gewalt von Bombengeschwadern erwehren und zugleich das Leben ihrer drei Kinder vor dem Bombentod erretten muss. Ob ihr das schlussendlich gelingt, wissen wir nicht, da der Autor uns das Ende ihrer Geschichte vorenthält. Der Kampf ums Überleben weckt in ihr Kräfte, von deren Existenz sie zuvor nichts geahnt hatte. „Ein Lebewesen, das etwas nicht mehr aushält, wandelt sich.“⁷¹ In ihr entfaltet sich „eine Gefühlsreserve, die im Alltag nicht aktivierbar ist“⁷², die Kluge demnach für „das eigentlich Menschliche“ hält.⁷³ Ihre außergewöhnliche Gefühlskraft zeigt sich darin, dass sie keinen Augenblick den Kampf gegen die Katastrophe aufgibt; alle ihre Reaktionen werden von der Hoffnung getragen, dass Rettung trotz allem möglich ist. Damit stellt sie in den Augen Kluges genau den Gegenpol zu den deutschen Soldaten der sechsten Armee im Kessel von Stalingrad dar (vgl. *Schlachtbeschreibung*): „Sie verlieren erst die Hoffnung, dann die Schlacht, dann ihr Leben.“⁷⁴ Bei den „Gefühlen“ von denen Kluge spricht, „handelt es sich um Kräfte, die älter sind als ein Lebenslauf, die wahrscheinlich von früher her kommen und den Menschen nur durchströmen. Und diese Kräfte sind eigentümlich hilfsbereit, gutartig, einsatzfreudig, eben hingebend.“⁷⁵

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 73.

⁶⁹ „Ich liebe das Lakonische.“ Gespräch mit Alexander Kluge“, in: *Der Spiegel* Nr. 45 vom 6.11.2000, S. 340.

⁷⁰ „Erzählen ist die Darstellung von Differenzen.“ Gespräch mit Jochen Rack“, a.a.O., S. 80.

⁷¹ Ebd. S. 76.

⁷² Ebd., S. 81.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 83.

⁷⁵ Ebd., S. 80.

Das für das Leben des Menschen wichtigste Gefühl des Menschen nennt Kluge „das Urvertrauen“: „Jedes Lebewesen erhält davon seinen Anteil bei der Geburt.“⁷⁶ Es ist jenes Vertrauen, „das uns Menschen immer wieder in den unmöglichsten Situationen glauben macht, die Welt werde es gut mit uns meinen.“⁷⁷ Im Luftangriff auf Halberstadt bietet die Erzählung vom 14-jährigen Klavierschüler Siegfried Pauli ein verblüffendes Beispiel. Am Tag des Angriffs sollte Siegfried eine Klavierstunde haben, für die er mit vieler Mühe das „Lied des Falstaff“ einstudiert hat. Nur noch an einer Stelle gegen Ende des Stückes stockt er. Ungeduldig erwartet er die Klavierstunde, die am Montag, dem Tag nach dem Angriff, stattfinden soll. „Die Klavierlehrerin, die er ja noch am Nachmittag des Angriffstags zwischen hin und her rennenden Einwohnern [...] traf, weigerte sich, unter Hinweis auf die Zerstörung der Stadt, die Montagsstunde abzuhalten. Pauli fand aber in seinem unzerstörten Willen eine Villa [...], in der ein Flügel stand [das Elternhaus war niedergebrannt: E.L.], auf dem er das studierte Stück so lange abspielte, bis er ohne merkbares Stocken über die wackelige Stelle kurz vor Schluss kam.“⁷⁸ Der „unzerstörte Wille“, der starrsinnig an der Überzeugung festhält, inmitten der Apokalypse gäbe es nichts Dringlicheres zu tun, als eine „wackelige Stelle“ aus dem „Lied des Falstaff“ zu meistern, erscheint als herausragendes Beispiel des „Urvertrauens“ und des Vertrauens in eine intakte Zukunft.

RREALISMUS DER MONTAGE⁷⁹

Das erste Kennzeichen, das bei der Lektüre von Alexander Kluges Text in die Augen springt, ist seine Zersplitterung. Sprunghaft und in diskontinuierlicher Folge reihen sich Bruchstücke sehr unterschiedlicher Provenienz aneinander. Der Text enthält sehr heterogene Materialien, Textsorten von unterschiedlichem Status und zusätzlich sogar Photographien sowie graphische Skizzen. Die Textfragmente, zu denen auch die Handlungsepisoden zu rechnen sind, zeichnen sich zumeist durch ihre Kürze aus. Trotz aller Verschiedenheit lassen sich deutlich zwei Pole hervorheben, denen das Textmaterial sich in den meisten Fällen zuordnen lässt: Es sind dies Analyse und Erfahrung, denen häufig die Redeweisen von Abhandeln und Erzählen entsprechen. Größten Nachdruck legt der Autor darauf, dass die beiden Pole sich nicht ineinander integrieren bzw. zur Synthese vereinigen lassen. Gerade diese Inkompatibilität äußert sich als Desintegration der Textteile in ihrem Verhältnis zueinander, und diese letztere erscheint im Prinzip (bzw. Verfahren) der Montage. Das gilt bereits auf der Ebene der subjektiven Erfahrungen: Für jeden liefert die Perspektive seiner eigenen Erfahrung nur einen Teilaspekt eines unübersehbaren Ganzen. Es gilt aber noch viel mehr für die Grade der wachsenden Abstraktion, die in der „Strategie von oben“, der Planung und Ausführung des Angriffs am Werk sind. Die Not der bedrängten Halberstädter und die wie Maschinenteile reagierenden „geschulten Fachbeamte des Luftkriegs“⁸⁰ in ihren fliegenden „Begriffssystem[en]“⁸¹ lassen sich nicht mehr auf das gleiche Realitätskonzept zurückführen.

⁷⁶ Klappentext zum 2. Band der *Chronik der Gefühle*.

⁷⁷ « Ich liebe das Lakonische. » (Spiegel-Gespräch), a. a. O., S. 338.

⁷⁸ LH 43.

⁷⁹ Für das abschließende Teil verweise ich wiederum auf die bereits zitierten Arbeiten von David Roberts, Stefanie Carp und Ulrike Bosse (vgl. Fußnoten 29 und 11).

⁸⁰ HL 49.

⁸¹ HL 51.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass zwischen wachsender Abstraktion im Produktionsprozess und Herrschaft des Produkts über den Produzenten ein Zusammenhang besteht. Wie Rück- und Schriftseite einer Münze sind beide Realitätskonzepte Facetten der Wirklichkeit in ihrer Totalität, lassen sich aber nicht mit einem Blick erfassen. So dient die Montage, die es erlaubt, beide darzustellen, Alexander Kluge zur Erweiterung seines Realismus-Begriffs.

Ernst LEONARDY
Université catholique de Louvain
Facultés universitaires Saint-Louis

AUTHENTIZITÄT VERSUS FIKTIONALITÄT. GRENZEN DES REALISMUS IN GÜNTER GRASS' NOVELLE *IM KREBSGANG*

Günter Grass hat das 20. Jahrhundert sein Jahrhundert¹ genannt. Seine Novelle *Im Krebsgang*² ist zwar 2002 erschienen, gehört aber ihrem Inhalt nach ins 20. Jahrhundert.³ Nichtsdestoweniger markiert sie erzähltechnisch eine Position, die, von heute aus gesehen, diesseits der Jahrhundertwende anzusiedeln ist. Die Novelle steht, so meine These, auf der Schwelle von Nachkriegszeit und Gegenwart, von Fakt und Fiktion, Erinnerung und Imagination, Dokumentation und Mimesisverweigerung. Wegen dieser Doppelgesichtigkeit situierte die Kritik das Werk zwischen „Politik und Literatur“⁴ und fragte nach seiner Intention und Instrumentalisierbarkeit. Dabei ging es nicht nur um das Erzählte, sondern auch um den Akt des Erzählens. Denn die literarische Thematisierung des Untergangs der „Wilhelm Gustloff“ im Januar 1945, bei dem mehr als 5000 deutsche Zivilisten, zum größten Teil Frauen und Kinder, in der Ostsee ertranken, berührt ein moralisches, politisches und ästhetisches Tabu. In den Kontroversen wurde indes kaum je die Art des Erzählens untersucht. Von ihr aber hängt die Wirkung des Dargestellten ab, und in ihr liegt auch die Antwort auf die Frage, inwieweit die literarische Welt mit der erfahrenen Welt der Rezipienten kompatibel ist. Nur dann nämlich könnten diese Rezipienten mit Berechtigung aus dem Text Konsequenzen ableiten, die sich wiederum auf die außerliterarische Welt auswirkten.

In Grass' Fall waren die von der Kritik befürchteten Reaktionen das Verdrängen deutscher Schuld durch einen revanchistischen Opferdiskurs und Beifall von der falschen, d.h. reaktionären oder neofaschistischen, Seite; diese Befürchtungen wurden im europäischen Ausland geteilt: „If the author's latest work is symptomatic

¹ Grass *Mein Jahrhundert*.

² Grass *Im Krebsgang*. Im Folgenden zitiert als IK.

³ Ein Teil der Kontroverse um die Novelle bestand denn auch in dem literarhistorischen Disput, ob der Autor wirklich, wie vielfach behauptet und auch in Grass' eigenen Äußerungen insinuiert, der erste sei, der das Thema deutscher Flucht und Vertreibung literarisch/belletristisch aufbereite oder ob ihm lediglich, als Nobelpreisträger der Literatur, größere Aufmerksamkeit geschenkt wurde als früheren Projekten etwa Walter Kempowskis. Herman Beyersdorf hat den Kritikern (aber auch dem Autor selbst) entgegnet, indem er Grass schon in dessen früherem Werk als „Schriftsteller der Vertreibung“ zeigt. Beyersdorf räumt allerdings ein, dass ein Wandel der Erzählhaltung (und damit wohl auch der Intention) zu verzeichnen sei und Verständnis für die Opfer und Mitleid mit ihnen erst im jüngsten Text dominant würden. Ob dieser Befund vom Text, genauer dessen Wahrnehmungsdispositiv, gedeckt wird, scheint allerdings fraglich. Es wird ja, wie ich im Folgenden zeigen will, sowohl die Darstellbarkeit der Massenkatastrophe (und damit deren emphatische Rezeption) in Frage gestellt, als auch das Darstellungsprinzip der Individuation/von Einzelschicksalen, die zur Identifikation einladen, (moralisch) desavouiert. Nicht zuletzt dazu dient die Wiederbelebung einer durch ihre Vergangenheit bereits fragwürdigen Figur wie Tulla Prokriefke, ein Aspekt, den auch Grambow, der die Spuren Tullas in Grass' früheren Werken verfolgt, nicht aufgreift.

⁴ Vgl. etwa Schmidt.

of a change in German attitudes, it is one that is being watched with deep concern elsewhere," schrieb John Hopper in *The Guardian*.⁵

Schon hier sei darauf hingewiesen, dass die Textpassage über den Untergang der „Gustloff“ weniger als ein Zehntel des Gesamtumfangs der Novelle ausmacht, nur etwa 20 von mehr als 200 Druckseiten. In struktureller Hinsicht ist die Passage zentral, gleichwohl scheint die Verabsolutierung einer Szene zum ‚eigentlichen‘ Thema des Buches bereits Ergebnis para- und intertextueller Phänomene zu sein. Denn Flucht und Tod zeigen eine vermeintlich ‚unschuldige‘ deutsche Zivilbevölkerung als Opfer des Kriegsgeschehens und rücken so das Buch in den Zusammenhang der durch W. G. Sebalds Essay *Luftkrieg und Literatur*⁶ ausgelösten Diskussion. Sebald habe „die Schleusen geöffnet,“ das „Tabu eines halben Jahrhunderts [...] gebrochen“ und so u.a. Grass ermutigt, es ihm „zu Beginn des neuen Jahrhunderts“ gleichzutun, resümiert Adolf Höfer (187). Andere Rezensenten erklären die späte Hinwendung zum Thema biographisch. Im Erscheinungsjahr 2002 beging Grass „seinen 75. Geburtstag [...], und die letzten lebenden Zeugen aus der am Horizont verdämmernden ostdeutschen Provinz treten ab. Sie nehmen die peinigenen Geschichten, die niemand hören wollte, mit ins Grab. Weil ihr Leben unerzählt und das heißt unerlöst zu bleiben droht,“ habe Grass, „der Danziger Trommler,“ sich noch einmal vor Einbruch der Dunkelheit „sehr weit vom sicheren Ufer abgestoßen.“ Diese Sätze aus der Besprechung von Günter Franzen verdeutlichen exemplarisch eine methodisch zweifelhafte Lesart, hier in der wohlwollenden Variante: Sie begreift das Werk als Produkt einer quälenden Rückkehr in die Vergangenheit, die der Autor, Heiland und Schmerzensmann, sich aufbürde, um zu „erlösen.“ Dazu müsse erzählt werden, so wird, einer unausgesprochenen psychoanalytischen Überzeugung folgend, behauptet. Der Idee einer *talking cure* assoziiert wird das Konzept der *oral history*, die mündlich tradierte Erfahrung noch lebender Zeitzeugen dokumentieren will, bevor sie dem Gedächtnis verlorengeht. Die Parallelisierung von Grass mit den „letzten lebenden Zeugen“ impliziert, es handle sich um eine Erzählung aus der Perspektive der Zeugenschaft. Damit verschiebt die Interpretation den Duktus und den Ort des Erzählens hin auf die ‚andere‘ Seite, hinaus auf die Ostsee, „sehr weit vom sicheren Ufer,“ dorthin, wo Tausende den Tod fanden. Thematisch und strukturell mutiert *Im Krebsgang* so zu einem Diskurs *d’outre tombe*. Angeregt scheint diese Lektüre durch die paratextuelle Situierung des Textes. Er firmiert unter dem Vorzeichen der, übrigens nicht näher spezifizierten, Widmung „in memoriam“ als Erinnerungsdiskurs schlechthin.⁷

Eine derart vereinseitigende Lesart ist nur möglich, wenn man zwei Überblendungen vornimmt, die gemeinhin als ‚naive‘ Lesefehler gelten: zum einen die Identifikation des Autors mit dem Erzähler und zum anderen die unpräzise und logisch problematische Setzung, der Erzähler erzähle als Überlebender die Katastrophe eines Massentodes, die er erlebt habe. Er hat sie aber lediglich überlebt – als Embryo. Allein das könnte darauf hindeuten, dass der Schiffsuntergang nicht,

⁵ Unter dem Titel „Günter Grass breaks taboo on refugees.“ – Auch in französischen Feuilletons mehrten sich kritische Stimmen, vgl. den Überblick von Modoux. www.letemps.ch

⁶ Der Essay geht auf die im Spätherbst 1997 in Zürich gehaltenen Vorlesungen zurück.

⁷ Bernhardt zieht aus dem Ausbleiben eines Erinnerungsobjekts Schlüsse auf das Subjekt der Erinnerung, wenn er folgert: „Indem das [die Verbindung mit einem Namen oder einer Gruppe] hier ausbleibt, wird das Gedächtnis der Menschheit angerufen“ (57). Der Kategorienwechsel überzeugt nicht und wirkt eher wie eine Kapitulation vor dem rhetorischen Kunstgriff. Das wiederum erlaubt Rückschlüsse auf dessen Wirkung, die, entgegen der aufklärerischen Intention der Novelle, dann doch im Sentimental-Pathetischen liegt.

wie es in fast allen Besprechungen heißt, „beschrieben“ wird.⁸ Die Vereinfachung ist eine Verfälschung und sagt ebenso wie die Fokussierung auf das Untergangskapitel weniger über das Buch aus als über seine Leser, auch die professionellen: Sie erwarten, ein wirklich stattgefunden habendes Ereignis werde als solches ‚realistisch‘ wiedergegeben.

Denn gleichgültig, ob die Novelle böswillig als revanchistischer Opferdiskurs gelesen wurde oder gutwillig als ein der Erinnerungspoetik und dem kollektiven Gedächtnis verpflichteter Beitrag zur ‚Erlösung‘ von Opfern, die durch Schweigen traumatisiert oder durch Verschweigen vergessen wurden, beide Lektüren werten den Text implizit als ‚realistisch‘. Ausgehend vom realhistorischen Sujet unterstellen sie dem Erzählen, es sei auf die Simulation von ‚Wirklichkeit‘ und deren identifikatorisch-emotionalisierende Wirkung angelegt. Insinuiert wird, im Sog der Fiktion könne der Rezipient Fiktionalität und Literarizität nicht wahrnehmen, weil der Text sein Gemacht-Sein verberge und so dem Konzept einer kathartischen Wirkungsästhetik verpflichtet bleibe.⁹

Ich resümiere im folgenden kurz einige der disparaten Realismuskonzepte, denen die Novelle zumindest zum Teil gerecht zu werden scheint, um zu verdeutlichen, welche inhaltlichen und strukturellen Merkmale ihre Interpretation als in Anlage, Intention und Wirkung ‚realistisch‘ stützen. Dem schließt sich ein Blick auf die in der Forschung übersehenen oder unterbewerteten Verfahren an, die eine realistische Lesart unterminieren und die Absicht der Mimesis grundsätzlich in Frage stellen. Dazu konzentriere ich mich auf jene Passage, die einhellig als „Beschreibung“ und „Schilderung“ begriffen wurde, den Untergang des Schiffes. Am Ende wird, natürlich, der Versuch einer Synthese stehen. Sie kann kein „Sowohl als auch“ sein.

Im Krebsgang erzählt die deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert als Familiengeschichte dreier Generationen von Pokriefkes:¹⁰ Großmutter Tulla flieht 1945 als schwangere 17-Jährige auf der „Wilhelm Gustloff“, lebt dann in der DDR und erinnert sich gerne der positiven Seiten der Nazi-Zeit, die sich ihr vor allem im klassenlosen KdF-Schiff „Gustloff“ verkörpern. Tullas Sohn Paul, 1945 zeitgleich mit dem Untergang der „Gustloff“ zur Welt gekommen, flieht in die BRD, wo er als politisch indifferenter und mäßig erfolgreicher Journalist lebt. Sein Sohn Konrad sucht, mangels väterlicher Zuwendung, nach der deutschen Vereinigung Anschluß an seine Großmutter und wird unter dem Einfluß ihrer Erzählungen zum Neo-Nazi. Seine revanchistische Sicht der Geschichte propagiert er auf einer Web site im Internet. Das Bindeglied zwischen fiktiver Familiengeschichte und realer politischer Geschichte¹¹ ist die realhistorisch verbürgte Geschichte des Schiffes „Wilhelm

⁸ Franzen etwa spricht von „Beschreibung“ (39), bei Schmidt heißt es: „In seinem neuen Buch erzählt Günter Grass vom Untergang der ‚Wilhelm Gustloff‘“ (33).

⁹ Die begriffs- und konzeptgeschichtlichen Wandlungen des Katharsisbegriffs in der Dichtungstheorie, näherhin die Frage, über welche dargestellten und geweckten Emotionen genau der Prozess intendierter Läuterung beim Rezipienten verlaufe, auf die Novelle anzuwenden, wäre ein interessantes Unterfangen. In meinem Zusammenhang ist allein relevant, dass es offensichtlich zu Identifikation, Einfühlung und emotionaler Teilhabe am Geschehen kommt resp. die Rezensenten das unterstellen; während der Textbefund es eher fragwürdig erscheinen lässt.

¹⁰ Dass sich das Verhältnis zum Thema Vertreibung im Generationenwechsel geradezu modellartig ändert, findet sich inzwischen auch durch soziologische und psychologische Studien bestätigt. Insofern hat die typisierende Grundkonstellation bei Grass strukturell durchaus Abbildungscharakter; vgl. etwa die auf Gesprächen basierende Studie der Politologin Hirsch. Auffällig ist die auch inhaltlich starke Übereinstimmung im Hinblick auf die mittlere Generation, der der Erzähler angehört: Diese zweite Generation habe ihre von Flucht und Vertreibung sprechenden Eltern als „Ewiggestrige“ und „Revanchisten“ betrachtet.

¹¹ Konzentriert auf die Stationen Drittes Reich, DDR, BRD, vereinigtes Deutschland.

Gustloff.“ Zu ihr gehören die Lebensgeschichten seines Namensgebers, des NSDAP-Funktionärs Gustloff, und dessen Mörders, des Juden David Frankfurter, sowie die Vita des sowjetischen U-Boot-Kommandanten Alexander Marinesko, der, im Glauben es handle sich um ein Kriegsschiff, die „Gustloff“ schließlich torpediert. Organisiert sind diese Geschichten um den Untergang des Schiffes am 30. Januar 1945. Der Untergang und seine Instrumentalisierung zu Propagandazwecken durch Neonazis liefern in mehrfacher Hinsicht den Erzählanlass: Für den im Text auftretenden alten Autor ‚Grass‘ sind sie der politische Anlass, die Novelle beim Erzähler in Auftrag zu geben. Der Erzähler Pokriefke empfindet, weil seine Geburt zeitlich und räumlich unmittelbar mit dem Untergang des Schiffes koinzidierte, eine moralische Verpflichtung zu Recherche und Bericht. In Gestalt von Pauls Mutter Tulla, die den Sohn ebenfalls bedrängt, tritt neben die wohlfeilen politischen und moralischen Erzählmotivationen auch ein zweifelhaftes Interesse an der Literarisierung von Erinnerung als Geschichtsklitterung.

Bereits aus der Gesamtkonstruktion erhellt, dass der Text für mehrere der reichlich vorhandenen Realismuskonzepte Anschlussstellen bietet. So werden folgende Realismuskonzepte zumindest anteilig bedient:

1. das ‚naive‘ Mimesis-Konzept der Abbildung von außerliterarischer Welt;
2. das Modell ‚authentischer‘ Wiedergabe mit dokumentarischen Mitteln durch den Rückgriff auf Fakten und Dokumente;
3. das literarhistorisch im deutschen 19. Jahrhundert verankerte Konzept eines ‚idealistischen‘, d.h. die Wirklichkeit überformenden und auf eine höhere ‚Wahrheit‘ hin (ver)klärenden Realismus;¹²
4. das semiotische Konzept eines ikonischen Realismus in der Nachfolge von Roman Jakobson;¹³
5. die auf die ‚Realismuswirkung‘ abzielende Vorstellung eines *effet de réel* von Roland Barthes.¹⁴

Am auffälligsten ist das Amalgam von historischen Fakten und belletristisch-realistischer Fiktion in der Einbettung des Stoffes in eine Rahmenerzählung. Sie beginnt in der Jetzt-Zeit, den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts. Als Erzähler firmiert ein ehemaliger Boulevard-Journalist, der als „mittlerer Held“¹⁵ ‚Normalität‘ und Glaubwürdigkeit des Erzählten verbürgen kann. Seine Recherchen über die Geschichte der „Gustloff“ motivieren die Integration von Quellenmaterial und Anleihen bei dokumentarischen Verfahren, die ‚Authentizität‘ gewährleisten sollen??. Dabei wird historische Wirklichkeit nicht als unmittelbar zugänglich, sondern als nur im Spiegel von Zeugnissen reflektiert begriffen. Die Zeugnisse sind ihrerseits textlicher, nicht ontologischer Natur. Darin entspricht das Verfahren Barthes' Überzeugung: „L'artiste réaliste ne place nullement la ‚réalité‘ ? à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit.“¹⁶

¹² Im Falle von Grass' Novelle läge es sogar nicht fern, den Terminus ‚bürgerlicher Realismus‘ zu reaktivieren, insofern der Text ein ‚bürgerliches‘, in heutigen Kategorien ‚mittelständisches‘, Publikum anspricht, durch Thema wie Machart und nicht zuletzt durch die Wahl der Gattungsbezeichnung „Novelle“, die den Text zur ‚Deutschlehrerprosa‘ prädestiniert. Zur These einer zufälligen und marketing-orientierten Gattungsbezeichnung vgl. Höfer 194f.

¹³ Vgl. hierzu sowie zur Integration semiotischer Konzepte in die Realismusdebatten der Literaturwissenschaft Zeller.

¹⁴ Vgl. Barthes „L'Effet“ und „Le bruissement“.

¹⁵ Vgl. Ritzler 218.

¹⁶ Zitiert nach Hamon 415.

Lesern, die weniger vom semiotisch-strukturalistischen Zweifel am Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit gequält sind, wird Handfesteres geboten: Die vorkommenden historischen Ereignisse haben stattgefunden, die auftretenden realhistorischen Persönlichkeiten wirklich existiert. Das bedient wiederum einerseits ein ‚naives‘ Konzept der Abbildung von außerliterarischer Welt, weil auf Reales,¹⁷ d.h. in seinem Seinsmodus außerhalb der erzeugten Textbedeutung Unbestrittenes, referiert¹⁸ wird. Andererseits ist in der Logik eines semiotischen Realismusbegriffs zwar nicht das Verfahren ‚realistisch,‘ so doch die Wirkung; indem die Namen wirklich existierender Orte und ‚großer‘ Persönlichkeiten zum Barthes’schen *effet superlatif de réel*¹⁹ beitragen, weil, wenn nicht Referenz, so doch eine Referenzillusion²⁰ entsteht.

In der Organisation der Narration schließlich spiegelt sich ein Anspruch traditionell ‚realistischer‘ Erzählliteratur wider, „Weltkontingenz nicht lediglich zu kopieren, sondern die Ordnung der Narration als die des Wirklichen nacherlebbar zu machen.“²¹ Die Ordnung der Narration, Ausweis eines alten Wunsches nach poetischer Überformung des Wirklichen zum Wahren, ist augenfällig: Die Koinzidenz bedeutsamer Daten stellt der Text in redundanter Weise so zur Schau, dass das Datum des 30. Januar geradezu zahlenmythischen Charakter annimmt: der Geburtstag Gustloffs, Hitlers Regierungsantritt, der Untergang der „Gustloff“ und der Geburtstag des Erzählers.

Das vorherrschende Strukturprinzip der Parallelmontage beschwört durch die immer wiederkehrende Einleitungskonjunktion *während*²² eine Perspektive der Simultaneität, die beides evoziert: Unmittelbarkeit und jene Distanz, die die Wahrnehmung von Gleichzeitigkeit überhaupt erst ermöglicht:

Während die *Gustloff* zum ersten Mal als Truppentransporter diente und David Frankfurter bei verbessertem Gesundheitszustand sein drittes Haftjahr im Sennhof-Gefängnis absaß, setzte Alexander Marinesko unverdrossen seine Übungsfahrten in Küstengewässern fort. (IK 72)

Das Ideal eines „Roman[s] des Nebeneinander“ (Hermann Gering)²³ wird damit ebenso zitiert wie unterminiert. Ähnlich verhält es sich mit den gattungstheoretischen Vorgaben des im poetischen Realismus geschätzten Genres der Novelle, die einstweilen mustergültig ‚abgearbeitet‘ scheinen. Als zentrales Dingsymbol fungiert das Schiff „Wilhelm Gustloff.“ Seine Geschichte verläuft parallel zu der des Dritten Reichs: vom KdF-Ausflugs- zum Lazarettsschiff. Anfänglicher Erfolg und schließlich Untergang verweisen auf Aufstieg und Fall des Nationalsozialismus. Auf dessen propagandistische Beschönigung des eigentlich Martialischen verweist der Schiffsname: Das frühe Parteimitglied Wilhelm Gustloff, das 1936 von einem Juden ermordet wird, gilt als „Blutzeuge“ der NSDAP. Über das Dritte Reich hinaus bleibt die „Gustloff“ in der Erinnerung vieler, etwa für Tulla Pokriefke, Inbild des Positiven im NS-Staat („Kraft durch Freude“: Reisen, Klassenlosigkeit) und des den

¹⁷ In der Terminologie orientiere ich mich im Folgenden an Vaihinger, dessen Differenzierungen, soweit ich sehe, immer noch als Grundlage für die neuere Theoriebildung dienen.

¹⁸ Vgl. ebda.

¹⁹ Vgl. Barthes „L’Effet“.

²⁰ Vgl. Zeller 565–70.

²¹ So resümiert Plumpe (222) die vor allem von Hegel und Vischer vertretene Forderung, der Poesie in der Moderne ihr Recht als wirklichkeitsdeutende Macht zurückzugeben.

²² Vgl. hierzu auch Höfer 190.

²³ Vgl. Plumpe 224.

Deutschen im Krieg widerfahrenen Unrechts. So verstanden wird das Schiff Mittel der Erinnerungs(ver)fälschung, die der Neo-Nazi Konrad im Internet betreibt.

Der Leib des Schiffes ist nicht nur geschichtsträchtig, sondern hat auch symbolischen Charakter, indem er als Metapher für den Mutterleib auftritt: Während des „tausendmalige[n] Sterben[s] im Schiffsbauch“ „verließ ich [der Erzähler] in Mutters Leib das sinkende Schiff“ (IK 139).

Die sich hier andeutende metaphorische Überfrachtung und strukturelle Überformung, erklärbar als Erbe eines historischen, letztlich idealistischen Realismuskonzeptes, werden kompensiert durch reichlich vorhandene Wirkungsrealismen, in Jakobsons Terminologie, metonymischer Natur.²⁴ Fachvokabular, das für die Jetzt-Zeit vorrangig aus dem Bereich elektronischer Kommunikation²⁵ und für die Vergangenheit aus dem Bereich des Schifffahrtswesens stammt, produziert als für den Plot weitgehend überflüssiger Detailreichtum eine Scheingenauigkeit der Darstellung, die deren Anschaulichkeit zu verbürgen scheint. Letztlich „savoir défonctionnalis^é“, produzieren die Fachtermini, Marken- und Eigennamen²⁶ eine Referenzillusion des unmittelbaren Bezugs von Signifikanten und Signifikaten.²⁷

Besonders dominant wird der Einsatz von Verfahren des ikonischen Realismus in der Untergangsszene, wo er psychische Unmittelbarkeit ausdrückt. Dass gleichwohl keine geschlossene und schlüssige Illusionsbildung stattfindet, werde ich am Text vorführen. Zuvor fasse ich thesenhaft zusammen, wie Grass' Realismusamalgam für die Gesamtnovelle funktioniert:

Auf unterschiedlichen Textebenen, denen der Organisation, der Handlung, des Stoffs, der Kommentierung und des handlungsirrelevanten Details werden dem Leser Angebote unterbreitet, ein unmittelbares Referenzverhältnis zwischen Erzähltem und außerliterarischer Welt herzustellen. Je nach Informiertheit, Interesse und Aufmerksamkeitsgrad des Lesers kann auf je unterschiedlichen Wegen ein Geschehen so evoziert werden, dass es als wirklich, d.h. glaubwürdig, plausibel, eindrücklich und insofern ‚unmittelbar‘ erscheint, als sich die Frage nach seiner Vermitteltheit nicht stellt. Die Verbindung von Anschaulichkeit, Simultaneität, struktureller Kommensurabilität und emotional-diskursiver Unmittelbarkeit vermag einen „Sog der Fiktion“ auszulösen, in dem diese nicht mehr als solche zu

²⁴ Verstanden als „Assoziation mittels Kontiguitätsbeziehungen.“ Als solche gelten Beziehungen vom Teil zum Ganzen, von Ursache zu Wirkung und umgekehrt, Tätigkeit zum Urheber usw. Zur Einordnung vgl. Zeller 568f.

²⁵ Vor dem Hintergrund von Realismustheorie und -geschichte mag man die große Rolle, die Computer und Internet für die Handlung spielen, als Reflex auf die alte Forderung nach Aufnahme gegenwärtiger technischer Entwicklungen sehen und in der Anführung von Markennamen eine weitere Beglaubigung durch das Detail. Auf dieser Ebene firmieren sie quasi als Abbild des Status quo an allgemein zugänglichem wissenschaftlich-technischem Fortschritt. Der Widerschein dieser modernen Medien in der Darstellung ist, im Hinblick auf das reine Vokabular, geradezu forciert, was sich allerdings mit der Fiktion eines Erzählers, der jugendlicher erscheinen will, als er ist, vereinbaren ließe. Die Konsequenzen, die aus der Thematisierung zeitgenössischer Nachrichtentechnik und -vermittlung für Struktur und Ästhetik des Textes erwachsen, sind, wirkungsästhetisch betrachtet, gerade nicht ‚realistisch.‘ Vielmehr sind sie im Gegenteil darauf ausgerichtet, die Illusion von Wirklichkeit, als unmittelbarer und authentischer Erfahrung von Welt, zu unterminieren.

²⁶ So gelten auch andere semiotische Systeme, Mode, Nahrung oder Automobilismus betreffend, als abbildbar insofern es sich um Verfahren handelt, bei denen das Ausgesagte zugleich dargestellt und das Zeichen so zum motivierten Zeichen wird. Vgl. Zeller (563) mit Rekurs auf Cervenka (154).

²⁷ Auf die Vorliebe realistischer Schriftsteller, solcherart überflüssiges resp. funktionsloses Wissen einzusetzen, verweist Hamon (431).

erkennen ist, sondern als evozierte „Wirklichkeit“ erscheint. Allerdings bedingt der eklektizistische Rekurs auf unterschiedliche und einander zum Teil relativierende Realismuskonzepte einen letztlich anti-realistischen Grundzug des Textes: Er stellt seine Gemachtheit ebenso zur Schau wie den *artefakt*-Charakter von vermeintlich ‚authentischer‘ Erinnerung.

Das wird in der zentralen Passage besonders deutlich. Die Szene auf dem sinkenden, völlig überfüllten Schiff, das über zu wenig Rettungsboote verfügt, ist die inhaltlich heikelste, weil dort am Beispiel der Kinder der Tod von Unschuldigen als aufwühlendes Szenario geschildert wird. Und dies scheinbar, indem der Text in zur Identifikation einladender Weise eine emotional erlebte Wirklichkeit simuliert: „Kinder, von ihren Müttern getrennt. Kinder, an der Hand die baumelnde Puppe. Kinder, verirrt in bereits geräumten Gängen“ (IK 136). Der Duktus bildet in den Wiederholungen, Anaphern, Ellipsen und Anakoluthen ein nicht dem Logos verpflichtetes, spontanes, aus der Ordnung getretenes Sprechen ab,²⁸ möchte man meinen.

Die an der filmischen Technik des *Zoom* orientierte Fokussierung auf Details, hier auf die Kinder, die Ineins-Setzung von erzählter Zeit und Erzählzeit erwecken den Eindruck von zeit-räumlicher Unmittelbarkeit des Geschehens zum Betrachter resp. Leser. Die Dominanz der visuellen Informationen trägt zusätzlich zur Emotionalisierung bei. Doch wird der Leser sofort und wiederholt aus der Anteilnahme an der Situation herausgerissen. Die Passage, in der sich die zitierten Sätze finden, beginnt nämlich mit einer Kapitulationserklärung des Erzählers: „Was aber im Schiffsinneren geschah, ist mit Worten nicht zu fassen“ (IK 136).

Die lapidare Thematisierung von Nicht-Darstellbarkeit, ein sich dem Realismus per se entziehendes Sujet, wird gesteigert durch den Unsagbarkeitstopos, der ebenfalls auf einen programmatisch dem realistischen Diskurs entgegengesetzten Diskurs verweist: „Mutters für alles Unbeschreibliche stehender Satz „Da hab ech kaine Töne fier...“ sagt, was ich undeutlich meine“ (IK 136). Der ostpreußische Dialekt wirkt hier gerade nicht als illusionserzeugender²⁹ *effet de réel*, sondern als fast penetrante Marotte, ästhetisch gesprochen als Manier, mit deutlich entpathetisierender Wirkung. Was Registerwechsel lexikalisch leisten, setzt sich auf anderen Strukturebenen durch metaleptische Transgressionen fort. Ständig wird zwischen unterschiedlichen narrativen Ebenen hin und her geschaltet. Dabei zerstören die Zeitsprünge als Vorausdeutungen und Rückblenden nicht nur den Aufbau dramatischer Spannung³⁰; sondern verhindert auch jede dauerhafte Illusion. Dies auch, indem permanent auf die mehrfache Vermitteltheit des Berichteten hingewiesen wird, wenn es heißt: „ich kann nur berichten, was von Überlebenden an anderer Stelle [...] zitiert worden ist“ (IK 137), oder wenn indirekte Rede und inquit-Formeln wie „es wird gesagt“, „er soll“, „anzunehmen ist“, „berichtet wird“ (IK 137)

²⁸ Dieses nach traditionellem Verständnis psychologisch realistische Verfahren ist auch in semiotischer Hinsicht ‚realistisch‘ und ein Beispiel für jenen ikonischen Realismus, der mit sprachlichen Zeichen nichtsemiotisch Unmittelbares, hier Bewusstseinsvorgänge und Wahrnehmungsformen, abzubilden vermag. Vgl. Zeller 562.

²⁹ Vgl. Zeller 563.

³⁰ So finden sich Zeitsprünge in die Gegenwart des Erzählens und Vorausdeutungen („Noch war es nicht soweit“), die der Erzählung die Spannung nehmen. Die a-chronologische Präsentation ist ihrem Wesen nach unrealistisch, insofern die Zeitfolge beim Erzählen, wenn sie die Zeitfolge der erzählten Ereignisse abbildet, als Teil eines ‚réalisme symbolique‘, ikonischen Realismus, gilt. Durch die Titel-Metapher „Im Krebsgang“, die das paradoxe Verhältnis von ‚realer‘, d.h. funktionaler, und wirkungsästhetischer, d.h. bemerkbarer, Vorwärts- resp. Rückwärtsbewegung thematisiert, unterminiert Grass aber in gewisser Weise eine Kritik am a-chronologischen Verfahren als ‚unrealistisch‘.

das Gesagte schon im selben Augenblick als nur vermutet, unsicher, zweifelhaft, jedenfalls nur mittelbar markieren.

Die Eignung von Sprache zur Mimesis wird grundsätzlich in Frage gestellt, kein origineller Gedanke, aber als Einlassung in die Schilderung des Schiffsuntergangs ein fiktionalitätsstörender Metakommentar:

Also versuche ich nicht, mir Schreckliches vorzustellen und das Grauensvolle in ausgepinselte Bilder zu zwingen, so sehr mich jetzt mein Arbeitgeber drängt, Einzelschicksale zu reihen, mit episch ausladender Gelassenheit und angestrengtem Einfühlungsvermögen den großen Bogen zu schlagen und so, mit Horrorwörtern, dem Ausmaß der Katastrophe gerecht zu werden. (IK 136)

Es bleibt nicht bei Sprach- und Belletristikkritik. Auch andere Medien, die sich der Darstellung der Katastrophe gewidmet haben, werden als fragwürdig vorgeführt, im ästhetischen wie im moralischen Sinne. Die scheinbar unmittelbaren Bilder der Katastrophe, „die Kinder, von ihren Müttern getrennt“ usf., sind die Bilder des 1957 gedrehten Films *Nacht fiel über Gotenhafen*:

Das hat der Schwarzweißstreifen mit Bildern versucht, die in Filmstudios vor Kulisse entstanden. Man sieht drängende Masse, verstopfte Gänge, den Kampf um jede Treppenstufe aufwärts, sieht verkleidete Komparsen als Eingeschlossene im verschlossenen Promenadendeck, ahnt die Schlagseite des Schiffes, sieht, wie das Wasser steigt, sieht im Schiffsinneren Schwimmende, sieht Ertrinkende. Und Kinder sieht man im Film. Kinder, von ihren Müttern getrennt. Kinder, an der Hand die baumelnde Puppe. Kinder, verirrt in bereits geräumten Gängen. In Nahaufnahme die Augen vereinzelter Kinder. Doch die über viertausend Säuglinge, Kinder und Jugendlichen, für die es kein Überleben gab, waren, allein aus Kostengründen, nicht zu verfilmen, blieben und bleiben abstrakte Zahl, wie all die anderen in die Tausende, Hunderttausende, Millionen gehenden Zahlen, die damals wie heute nur grob zu schätzen waren und sind. Eine Null am Ende mehr oder weniger, was sagt das schon; in Statistiken verschwindet hinter Zahlenreihen der Tod. (IK 136)

Indem die filmische Präsentationsform des *Zooms* nicht nur imitiert, sondern auch thematisiert wird, dass die Hervorhebung des einzelnen durch Nahaufnahme auf Kosten des Schicksals der Masse geht, der „über 4000 Säuglinge, Kinder und Jugendliche, für die es kein Überleben gab“ und die „allein aus Kostengründen nicht zu verfilmen waren“ (IK 136), demaskiert der zynische Kommentar, das zynische Verfahren. Was unmittelbar und ‚berührend‘ wirkt, ist eigentlich Verstellung der Wirklichkeit durch die Medien der Kunst und des Kommerzes. Übrigens wird nicht nur der Katastrophenfilm der 50er Jahre im Pastiche imitiert, sondern es werden auch andere Medien und Genres (Dokumentation, Zeugenbericht, sensationsjournalistische „Story“, Sachbuch, Web sites und Netz-Animationen) auf ähnliche Weise zitiert und in ihrer Machart und Wirkweise dekonstruiert, nicht zuletzt, indem ihre Instrumentalisierbarkeit augenscheinlich gemacht wird. Aufkommende Gefühle werden direkt in ihrer Gemachtheit und Gelenktheit benannt und Sentimentalität so verhindert.

Innerhalb seines eigenen Verfahrens, des Erzählens als Collage anderer Präsentationsformen, verhindern auktoriale Einschübe wie „jetzt wird mir geraten, mich kurz zu fassen...“ (IK 139) konsequent den Anschein von Unmittelbarkeit, indem sie das Erzählen als gestalterischen Vorgang zur Sprache und zum Bewusstsein bringen.

Was jenseits der Präsentation der Stoff an Potenz zum Pathos enthält, wird ihm ausgetrieben: Nüchtern lakonische Hinweise auf die Statistik, aus der hervorgeht, dass „sich überwiegend Männer gerettet haben“ (IK 137), dienen ebenso der Ent-Heroisierung wie die Ironisierung vorgeblich heldenhafter Verhaltensweisen, etwa der „selbsttätigen Liquidierung“, die dem Tod durch Ertrinken vorzuziehen sei: „Anzunehmen ist, dass Hassan, der Hund des Korvettenkapitäns, gleichfalls und zwar von seinem Herrn erschossen wurde“ (IK 137). Das Erhabene wird verweigert,³¹ die Katastrophe tritt vielmehr als bildmächtige, drastische Groteske in Erscheinung. Die ertrinkenden Säuglinge werden in fast surrealen dialektalen Impressionen aufgerufen, als „all die Kinderchen koppunter“ „hingen se in die dicken Schwimmwesten mitte Beinchen nach oben raus“ (IK 140).

Die entscheidende Szene thematisiert also nicht den Untergang der „Gustloff“, sondern die Darstellung des Untergangs, genauer die Möglichkeiten konventioneller und kommerzieller (Kino-Film-)Ästhetik, ein solches Ereignis zu evozieren, nicht, indem sie es abbildet, sondern indem sie es in Szene setzt. Letztlich geht es also um die Unmöglichkeit a) Wirklichkeit abzubilden und b) sie angemessen darzustellen. Die Szene gerät so zum Gegenteil eines sich vorgeblich unmittelbar zur Wirklichkeit verhaltenden „sprecherlosen Textes.“³² Grass' Text gibt gerade nicht vor, dass er sich selbst erzähle.³³ Vielmehr markiert er permanent – und das heißt so gut wie in jedem Satz, oft mehrfach – Vermitteltheit und Literarizität so, dass die Fiktion kontinuierlich gestört und Identifikation oder Empathie verhindert werden. Deuten lassen sich diese Verfahren als Versuch, eine Fehllektüre und den gefürchteten „Beifall von der falschen Seite“ zu unterlaufen, indem der Text selbst bereits Fehllektüren produziert, vorführt und so destruiert.

Dass dies im Ergebnis bei vielen Rezensenten nicht gelungen zu sein scheint, wie die eingangs zitierten Besprechungen zeigen, ist der eigentlich verstörende Befund.

Nun könnte man zugunsten dieser Rezensenten einwenden, dass es sich bei der Untergangsszene ja wirklich nur um eine vergleichsweise kurze Passage handelt. Doch strahlt sie auf den gesamten Text aus, auch auf dessen Verständnis als realistisches Erzählgenre ‚Novelle,‘ auf die Fiktion der Zeugenschaft und seine (fiktive) dokumentarische Legitimation, auf die sich die ‚realistischen‘ Lesarten ja stützen.

Dass es sich um eine Novelle handelt, die eine Brücke schlägt zum poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts, kann ich hier aus Zeitgründen nicht ausführen; eine nähere Analyse ergäbe, dass auch dieses Gattungsmuster unterlaufen wird.³⁴

³¹ Das „Unbeschreibliche“ firmiert als ein „Da hab ech kaine Töne fier...“ (IK 136).

³² Der Ausdruck bei Doležel.

³³ Vgl. Zeller 572.

³⁴ Im Zuge der Novellengattungspoetik und orientiert an Goethes Definition von der „unerhörten Begebenheit,“ bezieht *Im Krebsgang* seine ästhetische Legitimation als Novelle aus dem Zusammenfall der Ereignisse: Untergang des Schiffs (Tod der Kinder) und Geburt des Erzählers Paul Pokriefke. (Das kristallisiert sich im Datum des 30. Januar: Geburtstag Gustloffs; Regierungsantritt Hitlers; Untergang des Schiffs „Gustloff“, Geburt des Erzählers.) Als zentrales Dingsymbol fungiert das Schiff „Wilhelm Gustloff“, zugleich Metonymie des Mutterleibes: „Also verließ ich in Mutters Leib das sinkende Schiff“ (IK 139). „Tausendmaliges Sterben im Schiffsbauch“ (IK 139) kontrastiert mit der gleichzeitigen Geburt des Erzählers. Sein „erster Schrei“ „übertönt“ den „aus tausend Stimmen gemischten [...] finalen Schrei, der [...] aus dem Inneren des absackenden Schiffsleibes“ kam (IK 145) und der das Schiff so nicht nur metaphorisch, sondern auch real zum „Totenschiff,“ zum Übergangsort vom Leben zum Tod, macht. Das pathetisch anzierte und sogleich als „Arie“ ironisierte Goethesche „Stirb und Werde“ wird bildhaft umgesetzt und, wenn man so will, psychoanalytisch metaphorisiert, wo der Erzähler „aus dem Loch kriecht“ (IK 145), problemlos und mit dem Kopf zuerst, während die anderen

Der Verlust an Verbindlichkeit, den das Genre erleidet, geht einher mit dem Verlust an Glaubwürdigkeit des Erzählers. Er kann seine Narration nicht mehr zweifelsfrei aus der „unerhörten Begebenheit,“ dem Zusammenfall von Geburt und Untergang³⁵ ableiten. Seine wichtigste Quelle nämlich, Mutter Tulla, ist fragwürdig:³⁶ „Mutter lügt“ (IK 136). Denn: „Sie will keine Niederkunft auf der *Gustloff*“ (IK 147). Vielmehr wünscht sie, ihr Sohn möge nicht auf dem sinkenden Schiff – Bild der alten Zeit – geboren sein, sondern auf der „Löwe“ zur Zeit des Neuanfangs. Der Erzähler wäre damit nicht Überlebender, sondern Nachgeborener der Katastrophe, zur Welt gekommen in der „Stunde Null“, als das Schiff und symbolisch das Dritte Reich untergeht. Die metaphorische Verleugnung des Geburtsortes hat neben den quasi geschichtsphilosophischen Konsequenzen auch Folgen für das Recht des Textes als Novelle und als Dokument der Erinnerung resp. der Fiktion.³⁷ Wenn Tullas Aussage stimmt, der Erzähler sei erst auf der „Löwe“ geboren, so berichtet er den gesamten Schiffsuntergang aus der prä-natalen Perspektive eines Embryos³⁸ – eine groteske Erzählkonstellation.

Auch der Topos der „weißen Haare“, die Tulla angesichts der Katastrophe schlagartig bekommen haben will,³⁹ verweist ebenso auf ihr Wesen als Fiktion wie ihre Vergangenheit im Werk von Grass, v.a. in der Danziger Trilogie. Dort hat die von Knochenleimgeruch umgebene Tulla⁴⁰ sich stets als „femme fatale“ im ursprünglichen, d.h. todbringenden, Sinne erwiesen.⁴¹

Diese intertextuellen Fiktionalitätssignale sind wie die Mischung von Fakten und Fiktion eine Stellungnahme gegen die vorgebliche Genauigkeit des Faktischen: Niemand weiß, was ‚wirklich‘ war – man weiß nur, was erzählt wird und was sich erzählen lässt.⁴²

Folgt man der von Grass explizierten Intention, wäre der Text abzugrenzen von post-modernen Strömungen. Er nutzt nur zum Teil deren Mittel (Intertextualität, Spiel mit der Erzähler- und Autorfiktion, Verwischen der Grenzen zwischen Text und Realität im Sinne einer *historiographic metafiction*⁴³), ist aber wesentlich der literarischen Moderne verpflichtet (Verbindung von Dokumentation und Fiktion, Perspektivwechsel, a-chronologisches Erzählen). In deren Tradition steht auch seine aufklärerisch-erzieherische Absicht. Der Textbefund hingegen widerspricht der Autorintention, wie auch der Meinung vieler Rezensenten. Deshalb schließe ich, dass die Summe der Verfahren in ihrer Wirkung das Ziel der political correctness dahingehend verfehlt, dass der gründliche Leser den Glauben an jede Form von dokumentarischer oder fiktionaler Evokation fremder, vergangener Wirklichkeit in Frage gestellt sieht. Für die Überlieferung von katastrophischer Erfahrung findet er

Säuglinge mit dem Kopf nach unten, in einer Art umgekehrtem Geburtsvorgang, im Wasser der Ostsee ertrinken. Analogie und Chiasmus stilisieren den Erzähler zur Ausnahmeexistenz.

³⁵ Resp. Tod der Kinder.

³⁶ Tullas Glaubwürdigkeit wird wiederholt in Frage gestellt, vgl. IK 21, 39, 66.

³⁷ Die Unterminierung ihrer eigenen – poetischen – Existenzberechtigung geht einher mit Einmischungen des „Auftraggebers“ ‚Grass.‘ Er schätzt die literarischen Qualitäten seines Erzählers gering, braucht ihn und seine journalistische Schreibe aber, um etwas erzählen zu lassen, was er sich selbst nicht zutraut. Er nutzt also in der Rahmen- und Meta-Fiktion dieselben Mittel wie der (schlechte) Journalist in der Handlungsfiktion: Zitat und Umschreibung zur Thematisierung des Nicht-Darstellbaren.

³⁸ Einer Art katastrophischer Variante von *Tristram Shandy*.

³⁹ Vgl. IK 55f., 73.

⁴⁰ Vgl. IK 12, 54.

⁴¹ Vgl. Neuhaus.

⁴² Auch darin steht die Historie als Geschichtsschreibung der Dichtung näher als viele glauben.

⁴³ Vgl. hierzu generell Nünning.

keinen Ort jenseits von Kommerzialisierung und Voyeurismus, Sentimentalität und Instrumentalisierung. Wenn die Rezeption der Novelle in Forschung und Feuilleton zeigt, dass die Leser das Geschilderte gleichwohl als mehr oder weniger kompatibel mit ihrer Erfahrungswirklichkeit empfinden, dann nicht, weil die historische Erfahrung von Flucht und Vertreibung tatsächlich noch vorhanden wäre und sich in Übereinstimmung mit dem im Text Thematisierten befände. Vielmehr scheint es der Lebenserfahrung der heutigen Leserschaft zu entsprechen, alles nur noch als medial vermittelt und gebrochen wahrzunehmen. Dann nämlich spiegelte der gebrochene Duktus der Novelle erfahrene Lebenswirklichkeit realistisch wider. Damit aber markiert *Im Krebsgang* eine Grenze des Realismus am Ende des 20. Jahrhunderts, die sich daraus ableitet, dass das Konzept von Wirklichkeit und Wirklichkeitserfahrung sich verschoben hat, weiter als der 1927 geborene Grass es ahnt.

Alexandra PONTZEN
Université de Liège

„A BER SIND DENN WOLKEN NICHT AUS WATTE?“

ÜBER POETIK, WIRKLICHKEIT UND REALITÄT IN JUREK BECKERS ROMAN *JAKOB DER LÜGNER* MIT EINEM AUSBLICK AUF ROBERTO BENIGNIS FILM *LA VITA È BELLA*

Es gibt wirklich hier ein Grauen, das sich der formenden Hand des Dichters widersetzt. Ich weiß nicht, ob unter den Lebenden hier ein Dichter ist, der diese Aufgabe meistern wird, und wenn, ob er ein Überlebender sein wird.

Seit dieser Tagebuchaufzeichnung von Oskar Singer¹ aus dem Ghetto von Lodz ist mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen. Heute liegt eine Vielzahl von Versuchen vor, das Unfassbare der Shoah künstlerisch zu verarbeiten. Kaum ein anderes Thema stellt dabei das literarische und auch filmische Erzählen in eine vergleichbare, ethisch begründete Verpflichtung gegenüber historischer Wirklichkeit. So versuchten bekanntlich auf besonders markante Weise in den frühen 1960er Jahren eine Reihe von Schriftstellern in der Tradition des dokumentarischen Schreibens sich der Shoah möglichst authentisch zu nähern.² Weitaus breitenwirksamer entfaltete sich jedoch im Medium des Spielfilms eine eigene „Veritas“-Schule, die einen größtmöglichen Realismus durch historische Recherchen, Originalschauplätze als Drehorte und Einbeziehung von Zeitzeugen erreichen will.³ Dabei zeigen die teilweise heftig geführten Debatten um von diesem Realismuskonzept abweichende Filme wie etwa zuletzt Roberto Benignis Welterfolg *La vita è bella*, dass eine möglichst authentische Darstellung der historischen Realität

¹ In: Jüdisches Museum, Frankfurt/M. (Hrsg.): „Unser einziger Weg ist Arbeit“. Das Ghetto in Lodz 1940-1944. Redaktion: Hanno Loewy und Gerhard Schoenberger. Wien, 1990, S. 214; zit. nach Kraft, Thomas: Das Ghetto von Lodz. Historischer Bezugsrahmen und autobiographische Folie. Kommentar zur Ausgabe von Jakob der Lügner in der Suhrkamp Basisbibliothek, S. 312-319, hier S. 316.

² Zur Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Thema der Shoah in der deutschsprachigen Literatur (allerdings nur bis 1985) siehe: Demetz, Peter: Über Auschwitz und das Schreiben in deutscher Sprache. In: Ders.: Fette Jahre, magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965-1985, München, 1986, S. 35-81.

³ Siehe dazu: Laster, Kathy / Steinert, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von *La vita è bella*: In: Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 181-198.

des Holocaust ganz ohne Zweifel fester Bestandteil der Erwartungshaltung der Rezipienten ist. Ein literarisch oder filmisch dargestelltes KZ wird vom Leser eben nicht einfach nur als außerliterarischer „Immigrant“⁴ in die nach eigenen Gesetzen funktionierende fiktionale Welt gesehen. Vielmehr zeigt das Extremthema Shoah, dass die Verpflichtung der Literatur auf Mimesis keineswegs überholt ist und in unserem Urteil über die Qualität einer literarischen oder auch filmischen Erzählung eine große Rolle spielen kann.

Doch andererseits stellt auch kaum ein anderes Thema wie die Shoah die Literatur – und stärker noch den Film mit seiner medial bedingten größeren Suggestion einer Widerspiegelung der Wirklichkeit – in ein solch großes Spannungsverhältnis zum überkommenen Erzählkonzept Realismus. Denn ist es überhaupt möglich, das Ausmaß des millionenfachen Mordens mit mimetischen Mitteln und unter Erzeugung einer dem Mimesiskonzept ja implizit inhärenten sinnhaften Ordnung vorzuführen? Wolfgang Hildesheimer (ich referiere hier eine Zusammenfassung wichtiger Positionen aus der Frankfurter Poetik-Vorlesung Hildesheimers⁵ durch Loewy⁶) hat dies in Abänderung des berühmten Adorno-Zitates zum Ausdruck gebracht, wenn er behauptet, dass „nach Auschwitz *nur* noch das Gedicht möglich sei.“⁷ Hildesheimer lehnt den realistischen Erzählgestus und insbesondere den Roman mit seiner Tendenz aus der faktischen Realität, „ihm genehme Konstellationen“ herauszugreifen, „um aus ihnen eine lesbare Fabel zu machen“⁸, ab. Das ungeheure Ausmaß und die entindividualisierte Sinnlosigkeit des Massenmordes in Auschwitz können – so Hildesheimer – nur noch in der Lyrik und der absurden Prosa, in den „Ausblicke(n) auf die furchterregende Instabilität der Welt“ aufscheinen.⁹

Zwischen diesen beiden Extrempolen – einer möglichst ‚realistischen‘, authentischen Annäherung an die historische Wirklichkeit und einer Zerstörung der Sinnbezüge aus Einsicht in das mimetisch nicht mehr abbildbare Ausmaß der Zerstörung und des Grauens in der historischen Realität – findet sich in Jurek Beckers 1969 erschienenem Roman *Jakob der Lügner* eine ganz eigenständige Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Poesie und Wirklichkeit nach Auschwitz. Die Geschichte von Jakob Heym, der seinen jüdischen Leidensgenossen im Ghetto vorschwindelt ein Radio zu besitzen und ihnen so mit Hilfe erfundener Nachrichten von der angeblich immer näher rückenden russischen Front Hoffnung zum Weiterleben gibt, ist auch ein Gleichnis von den Möglichkeiten der Literatur im Angesicht und in Auseinandersetzung mit einer unmenschlichen Realität. Dabei verquicken sich zwei alte Motive: Das eine ist das Motiv des Erzählens gegen den Tod – Jakobs Nachname Heym erinnert an das hebräische Wort für Leben *chaim*.¹⁰

⁴ Parsons, Terence: *Nonexistent Objects*. New Haven/London, 1980, S. 51; zit. nach Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin, 2001, S. 93.

⁵ Hildesheimer, Wolfgang: *Frankfurter Poetik-Vorlesung*. 1. Die Wirklichkeit des Absurden. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. v. Christiaan Lucas, Haart Nibbrig und Volker Jehle, Bd. VII. *Vermischte Schriften*, Frankfurt/M., 1991.

⁶ Loewy, Hanno: *Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film*. In: Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 37-64, hier: S. 59.

⁷ Hildesheimer a.a.O., S. 57; zit. nach Loewy, a.a.O., S. 59., vgl. auch zum Folgenden: ebd., S. 59f.

⁸ Hildesheimer a.a.O., S. 59; zit. nach Loewy, a.a.O., S. 59.

⁹ Hildesheimer a.a.O., S. 57, zit. nach Loewy a.a.O., S. 60.

¹⁰ So auch: Karnick, Manfred: *Die Geschichte von Jakob und Jakobs Geschichten*. In: Heidelberg-Leonard, Irene (Hrsg.): *Jurek Becker. Frankfurt a.M., 1992, S. 207-221, hier S. 218.*

Das zweite Motiv suggeriert schon der Titel: das Erzählen als Verfälschen der Wirklichkeit. Die Frage der Legitimität des Erzählens einer Geschichte inmitten einer unbeschreiblich grausamen und sinnlosen Realität greift das scheinbar anachronistische Urteil Platons wieder auf: „Die Dichter lügen“.

Als Vorbild seines fiktiven Ghettos diente Becker offensichtlich das Ghetto von Lodz, in dem er selbst als Kind vor seiner Deportation ins KZ Ravensbrück lebte. Dennoch zielt er nicht auf eine realhistorische, dokumentarische Darstellung:

Ich wusste im vornhinein, dass ich nicht die Ghettowirklichkeit beschreiben will in dem Buch. Aber ich wollte die Ghettowirklichkeit möglichst genau kennen, um zu wissen, wo ich sie verlasse.¹¹

Auch Jurek Becker selbst wurde vom eingangs erwähnten Vorwurf der Verfälschung der historischen Wirklichkeit getroffen: So beschimpfte ihn sein eigener Vater, ein Überlebender des Ghettos Lodz und der KZs Auschwitz und Sachsenhausen, als Betrüger¹² – eine eigentümliche Weiterführung der Rolle des Lügners von Beckers Protagonisten Jakob.¹³

An dieser Stelle scheint mir ein kleiner Exkurs auf Roberto Benignis Film *La vita è bella* lohnenswert. Bei beiden Geschichten (bei Benignis Film sicher noch in größerem Ausmaße als bei *Jakob der Lügner*) ist nämlich die historische Realität der Shoah nicht das Ziel der Darstellung, sondern als bekannt vorausgesetztes Wissen die Ausgangsbasis der Geschichten.¹⁴ Nur so ist es Becker wie Benigni auch möglich, den kaum vorstellbaren Spagat zwischen dem Grauen des Holocaust und einer humorvollen Behandlung des Themas zu schaffen. Auch inhaltlich sind die Parallelen zwischen *Jakob der Lügner* und *La vita è bella* auffallend: Beide Geschichten handeln vom Überleben der Shoah durch Erzählen / Lügen, beide Geschichten setzen „die Macht des Erzählens in Szene“.¹⁵ Zudem wurde *Jakob der Lügner* ursprünglich als Drehbuch verfasst. Erst nach dem großen Erfolg des Romans aber konnte dieser 1974 in der DDR auch als Film realisiert werden. Die Verfilmung von *Jakob der Lügner* durch Frank Beyer nach dem Drehbuch von Jurek Becker stieß wie *La vita è bella* auf ungewöhnlich große internationale Anerkennung: Als erster und einziger Film in der gesamten Geschichte der DDR erhielt der Film *Jakob der*

¹¹ In: Graf, Karin / Konietzny, Ulrich (Hrsg.): Jurek Becker. München, 1991, S. 58f.; zit. nach Kraft, a.a.O., S. 313.

¹² Vgl. Jurek Beckers Aussagen auf dem Symposium „Literature and Moral Philosophy“ in Toronto 1983: Becker, Jurek: Answering Questions about *Jakob der Lügner*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Volume XIX, 1983, S. 288-292, hier: S. 288.

¹³ Frank Beyer, der Regisseur der Romanverfilmung, erklärt die Aussparung zu wirklichkeitsgetreuer Darstellungen im Film mit wirkungsästhetischen Argumenten: „Wir haben die Erfahrung gemacht, dass der Zuschauer durch Schockwirkungen dieser Art sich eher verschließt als für die Gedanken- und Gefühlswelt des Autors und Regisseurs sich öffnet.“; zit. nach Gilman, Sander L.: Jurek Becker. Die Biographie. Berlin, 2004, S. 124f.

¹⁴ Laster, Kathy / Steinert, Heinz a.a.O., S. 193 über *La vita è bella*. Becker äußert sich ähnlich zu der Verfilmung von „Jakob der Lügner“: „Mit so einer Geschichte kann ich mich nur an Leute wenden, die fünfundzwanzig oder dreißig Jahre lang geradezu bombardiert worden sind mit Informationen über diese Zeit.“ (Voigt, Jutta: „Jakob der Lügner“. Gespräch mit Jurek Becker. In: Sonntag 20.4.1975; zit. nach Frölich, Margit: Märchen und Mythos. Von *Jakob der Lügner* zu *Jakob the liar*. In: Dies. / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 245-270, hier: S. 251).

¹⁵ So Heidelberg-Leonard über den Roman „Jakob der Lügner“. Heidelberg-Leonard, Irene: Auschwitz denken. Auschwitz schreiben. Mutmaßungen über Jurek Becker. In: Dies. (Hrsg.): Jurek Becker. Frankfurt a.M., 1992, S. 189-206, hier S. 197.

Lügner eine Oscarnominierung – *La vita è bella* erhielt mehrere Oscars und sorgte weltweit für Aufsehen.

Während die Verfilmung von *Jakob der Lügner* trotz komischer Züge nicht eigentlich als Komödie bezeichnet werden kann, schien Benignis Film das eigentlich Unmögliche geschafft zu haben: *La vita è bella* ist – so Yosefa Loshitzkys Aufsatz über Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie :

[...] der erste (von einem Nicht-Juden gedrehte) Spielfilm, der sich des Genres der Komödie bedient, um die Erfahrung der jüdischen Opfer des Holocaust als eine universale Allegorie der rettenden Macht der Liebe und des Altruismus angesichts der katastrophalsten Situationen zu gestalten.¹⁶

Im Mittelpunkt von *La vita è bella* steht der fantasievolle jüdische Kellner Guido, der mit Humor und Kreativität in jeder Situation der Wirklichkeit ein Schnippchen schlägt. Als er mit seinem kleinen Sohn ins Konzentrationslager kommt, schafft er es für sein Kind den brutalen Lageralltag als einen sportlichen Wettkampf umzudeuten und ihn so die extreme Situation überstehen zu lassen. Als der Sohn am Ende des Films einen amerikanischen Panzer in das von den Nazis hastig geräumte Lager einrollen sieht, hält er dies für den versprochenen ersten Preis. Der Schlusssatz der Spielfilmhandlung „Wir haben gewonnen!“ zeigt den letztmöglichen Moment der Illusionsbildung als Überlebensstrategie und bricht konsequenterweise an diesem Punkt ab. Die Entdeckung der Wahrheit durch den Jungen wird uns nicht gezeigt. Wozu auch? Der Film erzählt ja nicht von der Entdeckung einer ungeheuren Wirklichkeit, sondern von der Rettung durch eine Lüge aus Liebe. Insofern ist dieser letzte Satz „Wir haben gewonnen!“ – gerade weil der Zuschauer um die Wahrheit und um die inzwischen stattgefundenen Erschießung des Vaters weiß – bei aller Bitterkeit der Ausdruck eines großen Triumphes: Es ist der Triumph des Erzählens gegen den Tod – der Triumph der Macht der Fantasie eines Menschen über eine Realität, die auf die Vernichtung des Individuums und des Humanen überhaupt zielt.

Die Kritik an Benignis Film setzte nun eben an der unrealistischen, die historische Realität Lügen strafende Darstellung des Konzentrationslagers ein. Umgekehrt gibt es aber auch Stimmen, die eben in dieser bewussten Distanzierung von einem realistischen Erzählkonzept die eigentliche Leistung des Films sehen. Interessant für unseren Zusammenhang scheinen mir insbesondere die Argumente von Kathy Laster und Heinz Steinert: Gegenüber der „Veritas“-Schule nehme Benigni die Shoah nicht zum „Zweck der Darstellung“, um sie „zu beweisen oder in Erschütterung umzumünzen“ sondern mache „das Elend der Shoah zum Ausgangspunkt“ eines Widerstandes. Dieser Widerstand benutze gerade die Menschlichkeit, die in der Todesmaschinerie der Lager zerstört werden sollte.¹⁷ Interessant ist in diesem Argumentationszusammenhang die Bestimmung des Realismusbegriffs. So argumentieren Kathy Laster und Heinz Steinert:

Künstlerischer Realismus [...] ist nicht davon abhängig, dass die Details der Geschichte ‚wahr‘ und die Requisiten ‚echt‘ sind. Er erfordert vielmehr eine ‚soziale Wahrheit‘, die in der Übereinstimmung zwischen der erzählten Geschichte und den performativen Aspekten des Erzählens und des Erzähltbekommens besteht.

¹⁶ Loshitzky, Yosefa: Verbotenes Lachen. Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie. In: Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. o.O., 2003, S. 21-36, hier: S. 33.

¹⁷ Laster / Steinert, a.a.O., S. 193f.

Es interessiert uns also, was sie mit dem Publikum macht, kurz gesagt, es interessiert das ‚Arbeitsbündnis‘ der Erzählung.¹⁸

Doch wenn das „Arbeitsbündnis“ der Erzählung zum Kriterium des künstlerischen Umgangs mit dem Holocaust erhoben wird, dann muss auffallen, dass Benignis Geschichte von der Macht der Fantasie und der Liebe selbst in einer Extremsituation nur funktioniert, weil sie uns diese Extremsituation eben gerade erspart. Das „Arbeitsbündnis“ des Filmes beruht geradezu darauf, dass sich der Zuschauer von *La vita è bella* dank der erzählerischen Verführungskraft des Filmes und der stark ansprechenden menschlichen Botschaft letztlich selbst in die Rolle des in einer Illusion befangenen kleinen Jungen im Film begibt, der das Grauen des KZs mit Hilfe des Erzählens umzudeuten und damit zu ertragen vermag. Der triumphierende, aber eben ausschließlich auf Illusionsbildung beruhende Ruf „Wir haben gewonnen!“ am Ende des Filmes vor toskanischer Landschaftsidylle ist somit auch der Triumph eines zweifelsohne genialen Erzählers über sein Publikum.

Der kleine Exkurs auf Roberto Benignis Erzählkunst, ihre Voraussetzungen und ihre Grenzen soll dazu dienen, die eigentliche Leistung des Romans und Films *Jakob der Lügner* von Jurek Becker deutlicher werden zu lassen – auch wenn dieses Verfahren der Komplexität von *La vita è bella* natürlich nicht gerecht wird.

Jakob der Lügner bleibt nicht bei einem durch die wirkungsästhetische Absicht zu legitimierenden Schonprogramm im Umgang mit der historischen Wirklichkeit stehen. Eine zentrale Bedeutungsebene des Romans gilt eben der Reflexion über die Verführungskraft der Illusion des Erzählens und deren Legitimität vor einer grauenvollen Realität.¹⁹

Die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Problematik Wahrheit-Lüge findet im Roman *Jakob der Lügner* eine Doppelung im metafiktionalen Diskurs des anonymen Erzählers über die ‚Realitätstreue‘ und ‚Authentizität‘ der von ihm erzählten Geschichte. Unterstützt wird dies noch durch die der Erzählkonzeption eingeschriebene „Rollendistanz“²⁰ des Erzählers: Er bleibt anonym – er ist der, der zufällig überlebt hat, und dieser Zufall, der nichts mit seiner Person oder Individualität zu tun hat, lässt seinen Namen und seine Person unwichtig erscheinen. Obwohl er auch als erzählte Figur auftritt, bietet er kein wirkliches Identifikationspotential. Die außergewöhnlich komplexe Erzählstrategie, die zwischen den unterschiedlichsten Erzählerhaltungen und Erzählperspektiven sowie den unterschiedlichen Zeitebenen mühelos hin- und herspringt, verhindert auch ein vollständiges Aufgehen des Lesers in der Identifikation mit der erzählten Figur des Jakob. So bleibt dem Leser die Fiktionalität der Geschichte stets bewusst, während Benigni auf die völlige Identifikation mit seinen Helden setzt und deren (fiktive)

¹⁸ Ebd., S. 195; der Begriff des „Arbeitsbündnisses“ wird aus der psychoanalytischen Behandlungslehre übernommen; siehe ebd. Fußnote 24.

¹⁹ Eine Ebene, die in Benignis Film fehlt – es sei denn man sieht ein Äquivalent in den von Silke Wenk herausgearbeiteten filmischen Zitaten und Anspielungen sowie Fiktionsignalen in *La vita è bella* und bestimmt diese als Reflexion über unsere medialen Sehgewohnheiten. Siehe: Wenk, Silke: Happy End nach der Katastrophe? *La vita è bella* zwischen Medienreferenz und «Postmemory». In: Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 199–221. Siehe auch Frölich, Margit / Steinert, Heinz: Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung. In: ebd., S. 9–18, hier S. 13.

²⁰ Ich übernehme den Begriff von dem Soziologen Krappmann: Krappmann, Lothar: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. Stuttgart, 1988.

Authentizität am Schluss sogar noch durch die unvermittelte Einschaltung eines Erzählers aus dem Off zu legitimieren sucht.

Die Legitimation des Ich-Erzählers in *Jakob der Lügner* gegenüber den (als real vorgestellten) Ereignissen wird demgegenüber nicht in einer vermeintlichen Authentizität, sondern im Erzählen selbst angesiedelt:

Immerhin erzähle ich die Geschichte, nicht er, Jakob ist tot, und außerdem erzähle ich nicht seine Geschichte, sondern eine Geschichte. Er hat zu mir gesprochen, aber ich rede zu euch, das ist ein großer Unterschied, denn ich bin dagegewesen. Er hat versucht, mir zu erklären, wie eins nach dem anderen gekommen ist und daß er gar nicht anders gekonnt hat, aber ich will erzählen, daß er ein Held war.²¹

Auffallend ist jedoch, dass sich der anonyme Ich-Erzähler trotzdem von Anfang an in einen Rechtfertigungszusammenhang gegenüber einem Konzept realistischen Erzählens stellt und so auf metafikционаler Ebene die inhaltliche Grundproblematik des Romans von Wirklichkeit und Lüge spiegelt. Der Ich-Erzähler sucht sich immer wieder gegenüber den antizipierten Einwüfen einer potentiellen Leserschaft des Romans zu verteidigen, die ganz offensichtlich seine erzählerische Leistung an ihrem historisch-realen Wahrheitsgehalt messen wird: Sätze wie „dafür kann ich mich verbürgen“²² und „ich will nicht lügen“²³, immer wieder eingestreute Erklärungen über Gewährsleute der Geschichte und die Darstellung einer zum Teil minutiösen Recherchearbeit²⁴ sollen verhindern, dass sich beim Leser „der eine oder andere Verdacht [...] meldet.“²⁵ Zu dieser Rechtfertigung des Erzählers gegenüber der (freilich literarisch entworfenen) Wirklichkeit gehört auch die Verpflichtung gegenüber Jakob: „Ich bin ihm Rechenschaft schuldig [...]“²⁶. Die Verpflichtung auf das Erzählen einer wahren Geschichte wird auch noch dort aufrechterhalten, wo es aus realistischen Gründen eben gerade nicht mehr möglich ist, sich auf feststehende Fakten zu beziehen:

Einiges weiß ich noch von Micha, aber dann gibt es ein großes Loch, für das einfach keine Zeugen aufzutreiben sind. Ich sage mir, so und so muß es ungefähr gewesen sein, oder ich sage mir, es wäre am besten, wenn es so und so gewesen wäre, und dann erzähle ich und tue so, als ob es dazugehört. Und es gehört auch dazu, es ist nicht meine Schuld, daß die Zeugen, die es bestätigen könnten, nicht mehr aufzutreiben sind.²⁷

Interessant ist nun, dass die vom Ich-Erzähler gekennzeichneten fiktionalen Anteile an der Geschichte Jakobs nicht nur einfach aus der Erzählökonomie, sondern aus dem Modus der Möglichkeit begründet werden. „Ich stelle mir vor“ – ist ein oft wiederholter Satz des Ich-Erzählers. Anders aber als das berühmte „Ich stelle mir vor“ aus dem 1964 erschienenen Roman *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch wird hier Wirklichkeit nicht als „allenfalls in der Pluralität fingierter Möglichkeiten

²¹ Im Folgenden zitiere ich nach der Ausgabe: Becker, Jurek: *Jakob der Lügner*. Roman. Mit einem Kommentar von Thomas Kraft. Suhrkamp BasisBibliothek 15, Frankfurt a.M., 2000, hier: S. 46.

²² *Jakob der Lügner*, a.a.O., S. 46.

²³ Ebd., S. 143.

²⁴ Vorgeführt am Beispiel des Abmessens des Geländes vor dem ehemaligen Revier, vgl. ebd., S. 23.

²⁵ ebd., S. 46.

²⁶ ebd., S. 46.

²⁷ ebd., S. 47.

experimentell“ dargestellt²⁸. Bei Becker existiert neben der Wirklichkeit nämlich auch die Realität, um auf eine Unterscheidung von Wolfgang Hildesheimer zurückzukommen:

Wirklichkeit schließt die Möglichkeit in sich ein. [...] Alles, alles, die Möglichkeit, es geschieht oder nicht, während Realität nur das ist, was real ist.²⁹

Die Konstitution von Wirklichkeit durch Erzählen arbeitet sich im Roman *Jakob der Lügner* an der Realität – im Sinne Hildesheimers – ab: Von Anfang an steht die Deportation und die Vernichtung der Ghettobewohner fest – Jakobs Erzählungen, die Möglichkeitsentwürfe einer anderen Wirklichkeit, ändern daran genauso wenig wie das „Ich stelle mir vor“ des anonymen Ich-Erzählers. So ist auch gerade durch die Absurdität der Realität des Holocaust der Möglichkeitsbegriff von dem der Wahrscheinlichkeit abgekoppelt. So schreibt der anonyme Ich-Erzähler über sein erzählerisches Vorgehen beim Ausfüllen der ‚Leerstellen‘ in Jakobs Bericht:

Die Wahrscheinlichkeit ist für mich nicht ausschlaggebend, es ist unwahrscheinlich, daß ausgerechnet ich noch am Leben bin. Viel wichtiger ist, daß ich finde, so könnte oder sollte es sich zugetragen haben, und das hat überhaupt nichts mit Wahrscheinlichkeit zu tun, dafür verbürge ich mich auch.³⁰

Mit dem zweimaligen Verbürgen des Ich-Erzählers gegenüber dem Bericht Jakobs und gegenüber den Möglichkeiten als Erzähler steht der Roman von Anfang an in einem Spannungsfeld, das schließlich auch in die vieldiskutierten zwei Schlüsse von *Jakob der Lügner* mündet. Doch auch hier bleibt die vom Erzähler entworfene Möglichkeit eines alternativen Schlusses allein ein Erzählgestus. Ein Erzählgestus, der obendrein die gewohnten narrativen Erwartungsschemata an ein sinnvolles Ende ironisiert. Hildesheimers Vorwurf, der Roman greife „ihm genehme Konstellationen“ heraus, „um aus ihnen eine lesbare Fabel zu machen“, findet sich bei Becker als Persiflierung: So schreibt der anonyme Ich-Erzähler in seinem frei erfundenen Schluss:

Weil unserer Willkür keine Grenzen gesetzt sind, lasse ich es eine kühle und sternenklare Nacht sein, das klingt nicht nur gefällig, das kommt auch meinem Ende zustatten, man wird sehen.³¹

Dagegen wird das tatsächliche Ende, die Deportation aller Protagonisten ins KZ, als unabänderlich wahr vorgestellt. So lautet dann auch der Schlusssatz ganz ohne jede erzählerische Ausschmückung fast lapidar: „Wir fahren, wohin wir fahren.“³²

Wozu aber, so könnte man fragen, wird dann der erste Schluss überhaupt erzählt? Und der Ich-Erzähler geht noch weiter und stellt die Sinnfrage an eine Realität, der auch mit dem Erzählen kein Sinn mehr abzuringen ist: „Wofür nur das alles?“³³

²⁸ Schmid, Claus P. / Weidner, Walter: Mein Name sei Gantenbein. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon, hrsg. v. Walter Jens. München, 1989, Bd. 5, S. 585-586, hier S. 585.

²⁹ Wolfgang Hildesheimer: Ich werde nun schweigen. Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs in der Reihe „Zeugen des Jahrhunderts“, hrsg. von Ingo Hermann, Göttingen, 1993, S. 74.

³⁰ Jakob der Lügner, a.a.O., S. 47.

³¹ Ebd., S. 272.

³² Ebd., S. 288.

³³ Ebd., S. 277.

Doch darf man nicht vergessen, dass sich der Ich-Erzähler noch in einen zweiten Rechtfertigungszusammenhang stellt, der gleich mit dem ersten Satz in den Roman eingeführt wird:

Ich höre schon alle sagen, ein Baum, was ist das schon, ein Stamm, Blätter, Wurzeln, Käferchen in der Rinde und eine manierlich ausgebildete Krone, wenn's hochkommt, na und? Ich höre sie sagen, hast du nichts besseres, woran du denken kannst, damit sich deine Blicke verklären wie die einer hungrigen Ziege, der man ein schönes, fettes Grasbüschel zeigt?

Natürlich lässt dieser den ganzen Roman durchziehende Diskurs über Bäume an die zweite Strophe von Bertolt Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* denken:

Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!³⁴

Diese im Exil entstandenen Zeilen Brechts artikulieren ein Misstrauen gegenüber einer Literatur, die inmitten der grausamen Wirklichkeit des Naziterrors eskapistische Fluchtwege aus der Realität sucht. Nicht zuletzt auch durch Celans lyrische Replik „Ein Blatt, baumlos für Bertolt Brecht“ sind sie zu einem festen Bestandteil in der Debatte um das Schreiben während und nach den Gräueltaten des Naziregimes geworden. Die leitmotivische Verwendung des Baummotivs und seine wiederholte Rechtfertigung durch den Ich-Erzähler stellen meiner Meinung nach eine zentrale Dimension der Erzählabsicht des Romans und seines Umgangs mit der Realität des Holocaust dar.³⁵

Der Anblick der Bäume – so erfahren wir vom Ich-Erzähler – löst bei ihm automatisch Sentimentalität aus – sein Blick verklärt sich. Evoziert der Baum also wie die bei Brecht verdächtig gewordene Lyrik über Bäume nur ein sentimentales Gefühl, das einer Flucht aus der Wirklichkeit Vorschub leistet? Steht der Baum für die Beschönigung der Literatur wie Jakobs Lügengeschichten die Realität beschönigen? In der Frage nach dem fehlenden Widerstand im Ghetto findet das Motiv des Baumes seine eigentliche Brisanz.³⁶

Wahrscheinlich werde ich nie damit fertig, ich habe es nicht besser verdient, mein ganzer privater Kram mit den Bäumen hat sicher damit zu tun, und meine schlimme Rührseligkeit und die Freigiebigkeit meiner Tränensäcke. Es hat dort, wo ich war, keinen Widerstand gegeben.³⁷

Jurek Becker selbst hat den Widerstand einmal als das zentrale Thema des Buches bezeichnet³⁸, obwohl im Roman nur ein einziges Mal, an der eben zitierten Stelle, von Widerstand die Rede ist. Unterstützt die Anspielung auf die berühmten Zeilen von Brecht also eine Auffassung vom falschen und gefährlichen Trost der Poesie?

³⁴ Brecht, Bertolt: *An die Nachgeborenen*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Werkausgabe Edition Suhrkamp, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M., 1967, Bd. 9, S. 722-725, hier S. 723.

³⁵ Zur Bedeutung des Baummotivs für den Roman siehe auch Nägele, Rainer: *Discourses about Absent Trees: Fiction, Lie, and Reality in Jurek Becker's Jakob der Lügner*. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*. Volume XIX, 1983, S. 280-284.

³⁶ Zu dieser Frage siehe vor allem Wetzell, Heinz: *Four questions about Jurek Becker's Jakob der Lügner: An Introduction*. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*. Volume XIX, 1983, S. 265-269, hier insbes. S. 268f.

³⁷ *Jakob der Lügner*, S. 102.

³⁸ “The only theme in this book, so it seems to me, is resistance“ (Jurek Becker: *Resistance in Jakob der Lügner*. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*. Volume XIX, 1983, S. 265-288, hier: S. 288).

Ist die erzählerische Fiktion nichts als ein Placebo, das den Leser genauso über die Realität hinwegtäuscht wie der Gärtnerjunge mit seinem Stück Watte die kranke Prinzessin in Jakobs Märchen betrügt?

Andererseits schließt der Baum im Roman gerade nicht „ein Schweigen über Untaten“ ein. Ganz im Gegenteil dient er als eine Art Erzähl- und Sprech Anlass über die „Untaten“ der Nazidiktatur. Der Baum fungiert aber auch als „Identitätsaufhänger“³⁹ für den ansonsten im Dunkeln verbleibenden Ich-Erzähler: Immer wieder verbindet er nämlich zentrale Ereignisse seines Lebens mit Bäumen. Der Baum fungiert so auch als ein Sinnbild für das natürliche Recht auf eine eigene Identität und Geschichte. Er steht gegen ein Regime, das Bäume verbietet und auf die Entindividualisierung und Entmenschlichung zielt.

Schließlich wird das Baummotiv auch der Sprech Anlass für die gesamte Handlung dieses Romans um das Erzählen: Denn die Figur Jakob wird direkt über die Assoziation mit einem Baum in die Geschichte eingeführt: „Dabei erinnert Jakob, wenn man ihn sieht, in keiner Weise an einen Baum.“⁴⁰ Diese Technik des uneigentlichen Vergleichs scheint mir zentral für die Erzählstrategie des Romans und das Verhältnis zwischen Wahrheit und Poesie, Realität und Illusion. Denn die rational nicht erklärliche Gedankenverbindung zwischen einem Baum und Jakob ist so abwegig nicht, wenn man auf die sprachliche Metapher achtet, die der Ich-Erzähler im Anschluss gebraucht:

Es gibt doch solche Männer, von denen man sagt, ein Kerl wie ein Baum, groß, stark, ein bisschen gewaltig, solche, bei denen man sich jeden Tag für ein paar Minuten anlehnen möchte. Jakob ist viel kleiner, er geht dem Kerl wie ein Baum höchstens bis zur Schulter.⁴¹

Jakob sieht einem Baum nicht ähnlich, aber das Bild des Anlehns passt sehr wohl auf einen Mann, an den sich die Ghettobewohner jeden Tag für ein paar Minuten hoffnungsvoll anlehnen. Der Text macht mehrmals auf solche assoziativen und metaphorischen Kontexte von Begriffen aufmerksam, insbesondere wenn das Baummotiv in Zusammenhang mit dem des Schattens gebracht wird: „Denn sobald von Schatten die Rede ist, denkt jeder seltsamerweise an Bäume, obgleich Häuser oder Hochöfen weit größere Schatten abgeben.“⁴²

Dabei wird das Baummotiv selbst in den Text eingeführt wie eine Metapher, deren Referenz unklar ist. So fragt eine vorgestellte Leserschaft den anonymen Ich-Erzähler immer wieder, was sein Baum bedeute:

Oder meinst du vielleicht einen besonderen Baum, einen ganz bestimmten, der, was weiß ich, womöglich einer Schlacht seinen Namen gegeben hat, etwa der Schlacht an der Zirbelkiefer, meinst du so einen? Oder ist an ihm jemand Besonderer aufgehängt worden? Alles falsch, nicht einmal aufgehängt? Na gut, es ist zwar ziemlich geistlos, aber wenn es dir solchen Spaß macht, spielen wir dieses alberne Spiel noch ein bisschen weiter, ganz wie du willst.⁴³

³⁹ Goffman, Erving: *Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt a. M., 1996, S. 73.

⁴⁰ Jakob der Lügner, a.a.O., S. 11.

⁴¹ Ebd., S. 11.

⁴² Ebd., S. 9.

⁴³ Jakob der Lügner, a.a.O., S. 9.

Doch der Ich-Erzähler weist alle Bedeutungszuschreibungen zurück: „Ich meine nichts davon.“⁴⁴ Ist der Baum so ein Motiv, das auf die letztlich nicht einholbare ästhetische Dimension des Erzählens verweist?

Es ist sicher kein Zufall, dass auch an zentraler Stelle des Buches im „Märchen von der kranken Prinzessin“ ebenfalls eine Metapher im Mittelpunkt steht. Jakob erzählt diese Parabel von Kraft der Illusion der kleinen Lina: Die kranke Prinzessin braucht eine Wolke, um wieder gesund zu werden. Doch niemand schafft es eine der unerreichbar hohen Wolken am Himmel einzufangen. Nur der Gärtnerjunge weiß Abhilfe: Er fragt die Prinzessin selbst, nach dem Heilmittel, er fragt, woraus Wolken gemacht sind.

Da hätte die Prinzessin fast lachen gemusst, wenn sie nicht so schwach gewesen wäre, sie hat geantwortet: ‚Was stellst du auch für dumme Fragen! Jedes Kind weiß, daß Wolken aus Watte sind.‘ – ‚Aha, und sagst du mir noch, wie groß eine Wolke ist?‘ – ‚Nicht einmal das weißt du?‘ hat sie sich gewundert. ‚Eine Wolke ist so groß wie mein Kissen. Das kannst du selber sehen, wenn du bloß den Vorhang zur Seite schiebst und zum Himmel blickst.‘⁴⁵

Der Gärtnerjunge geht los, bringt der Prinzessin ein Stück Watte, sie wird sofort wieder gesund und die beiden heiraten. Als Lina später das Märchen einem Nachbarjungen erzählen will, scheitert sie als Erzählerin kläglich, denn Lina erklärt dem ohnehin skeptischen Rafael, die Prinzessin hätte zu ihrer Gesundung ein Stück Watte gefordert. Wie die Prinzessin im Märchen kennt Lina den Unterschied zwischen einer Wolke und einem Stück Watte nicht und gebraucht so beide Begriffe nicht wie die Referenzen einer Metapher, sondern wie Synonyme. Auch Linas Wirklichkeitsauffassung ist wie die der kranken Prinzessin die magische Wirklichkeitsauffassung des Märchens, das nicht zwischen real und unreal unterscheidet. Aus realistischer Perspektive täuschen sich die Prinzessin und Lina einfach, aus der Perspektive der Märchenwirklichkeit jedoch nicht. Dabei verfäht das Märchen keineswegs, wie der Erzählforscher Lutz Röhrich herausgestellt hat, willkürlich im Umgang mit der Realität: Das Wunder des Märchens unterliegt sehr wohl einem poetologischen Gesetz: nämlich dem der Sinnhaftigkeit.⁴⁶

Es ist für das Spannungsfeld des Diskurses um das Thema Wahrheit – Lüge und Realität – Illusion entscheidend, dass also der sinnlos erscheinenden Lügengeschichte Jakobs gerade das sinnvolle Wunder des Märchens gegenübergestellt wird. Und entscheidend scheint mir ebenfalls zu sein, dass dieses Wunder aufgrund eines metaphorischen Bildes⁴⁷ zustande kommt. Denn eine Metapher lügt nicht und sie sagt auch nicht die Wahrheit. Eine Wolke ist nicht aus Watte, aber es ist auch nicht falsch, einen Wattebausch unter dem Vorbehalt der metaphorischen Uneigentlichkeit als Wolke anzusehen. Ricoeur, der in *Die lebendige Metapher* den ‚Ort‘ der Metapher [...] in der Kopula des Verbums⁴⁸ bestimmt, zeigt, dass die spezifische metaphorische Wahrheit einen „Spannungscharakter“⁴⁹ besitzt: „Das metaphorische ‚ist‘ bedeutet zugleich ‚ist nicht‘ und ‚ist wie‘.“⁵⁰ Dabei erzeugt das im

⁴⁴ Jakob der Lügner, a.a.O., S. 9.

⁴⁵ Jakob der Lügner, a.a.O., S. 177.

⁴⁶ Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden, 1974, S. 3.

⁴⁷ Auf die Bedeutung der Metapher für den Text macht – wenn auch unter anderem Vorzeichen – Rainer Nägele, a.a.O. aufmerksam.

⁴⁸ Ricoeur, Paul: *Die lebendige Metapher*. München, 1986, S. 10.

⁴⁹ Ebd., S. 251.

⁵⁰ Ebd., S. 10.

„ist“ der Metapher aufbewahrte „ist nicht“⁵¹ – Watte und Wolken sind eben nicht identisch – einen von der Metapher produzierten Widerstand, eine der Metapher eigentümliche Sichtweise:

Denn die frühere Klassifizierung, die mit dem früheren Wortgebrauch zusammenhängt, leistet Widerstand und bewirkt eine Art stereoskopischen Sehens, wobei der neue Zustand nur in der Tiefe des durch den Kategorienfehler zerrütteten Zustands wahrnehmbar wird.⁵²

Das Märchen von der kranken Prinzessin ist ein Gleichnis für die Problematik des gesamten Romans. Die Prinzessin möchte eine unerreichbar scheinende Wolke und bekommt ein Stück Watte. In der magischen Wirklichkeitssicht des Märchens gibt es keine Trennung von Realem und Irrealem und so kann es auch die Uneigentlichkeit der Metapher nicht geben. Die Watte ist identisch mit der Wolke und macht die Prinzessin gesund.

In der Realität des Ghettos hoffen die Ghattobewohner auf Rettung und bekommen stattdessen Jakobs erfundene Geschichten. Das Imaginäre scheidet unter den Bedingungen der Realität am Faktischen und wird zur Illusion.

Während bei Roberto Benigni am Ende der Triumph des Erzählens, der Triumph der Macht der erzählerischen Fantasie über die Realität steht, so gibt Jurek Becker eine sehr viel bescheidenere, aber vielleicht ehrlichere Antwort auf die Frage nach der Macht der Fantasie, nach dem Erzählen.

Die unmenschliche Realität wird im Roman *Jakob, der Lügner* um nichts durch die Erfindungsgabe Jakobs verändert. Aber dennoch weist die zentrale Parallele zwischen der poetischen Fiktion des Erzählens und der Metapher im „Märchen von der kranken Prinzessin“ darauf hin, dass Erzählen Widerstand ist gegen eben diese Realität. Und so endet der Roman mit einer stereoskopischen Sicht auf Wirklichkeit: Das paradoxe Sehen der Schatten von Bäumen in der Dunkelheit aus dem Deportationszug heraus verweist auf die Widerstandskraft der Fantasie, ein Widerstand, der im stereoskopischen Sehen der erzählten Wirklichkeit hinter der Realität aufscheint – auch im Dunkeln:

Denn ich sehe noch die Schatten von Bäumen, und schlafen kann ich nicht, wir fahren, wohin wir fahren.⁵³

Die Verfilmung des Romans *Jakob der Lügner*, der diese metafiktionale Erzählebene nur in eingeschränktem Maße zur Verfügung stehen konnte und in der der Ich-Erzähler fehlt, lässt die Geschichte von Jakob Heym ebenfalls im Deportationszug enden. Lina, die von ihrem Scheitern als Erzählerin berichtet, erfährt, dass die Prinzessin nur gesund wurde, weil sie *dachte*, die Watte sei eine Wolke. Wie auch bei *La vita è bella* sehen wir am Ende ein in einer Illusion befangenes Kind genau in dem letztmöglichsten Moment vor der Entdeckung der Realität. Benigni bricht in diesem Moment ab und belässt es bei einem Triumph des Erzählens, der allerdings nur unter dem Vorzeichen der Illusionsbildung möglich ist. Becker hingegen hinterfragt diese Illusionsbildung und das „Arbeitsbündnis“ zwischen dem Erzählen und Erzähltbekommen sowie dessen Legitimation angesichts der grauenhaften Realität der Shoah selbst. Im Bild von der Watte als Wolke und der so erzeugten Spannung

⁵¹ Vgl. ebd., S. 241.

⁵² Ebd., S. 227; den Begriff des „stereoskopischen Sehens“ übernimmt Ricoeur von Bedell Stanford (siehe ebd., S. 251, Fußnote 42).

⁵³ Jakob der Lügner, a.a.O., S. 288.

zwischen dem „ist“, „ist wie“ und dem „ist nicht“ der Metapher gibt er diesen Zweifel, aber auch die letzte dem Menschen mögliche Form des Widerstandes in der Frage der kleinen Lina am Ende des Romans und als Schlusssatz des Films an den Leser/Zuschauer weiter: „Aber sind denn Wolken nicht aus Watte?“⁵⁴

Bettina BAUMGÄRTEL
Universität Kassel

⁵⁴ Ebd., S. 286.

P RIMÄRLITERATUR

- Becker, Jurek: Jakob der Lügner. Roman. Mit einem Kommentar von Thomas Kraft. Suhrkamp BasisBibliothek 15, Frankfurt a.M., 2000.
- Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Werkausgabe Edition Suhrkamp, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M., 1967, Bd. 9, S. 722-725.

S EKUNDÄRLITERATUR

- Becker, Jurek: Answering Questions about *Jakob der Lügner*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Volume XIX, 1983, S. 288-292.
- Becker, Jurek: Resistance in *Jakob der Lügner*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Volume XIX, 1983, S. 265-288.
- Demetz, Peter: Über Auschwitz und das Schreiben in deutscher Sprache. In: Ders.: Fette Jahre, magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965-1985, München, 1986.
- Frölich, Margit: Märchen und Mythos. Von *Jakob der Lügner* zu *Jakob the liar*. In: Dies. / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 245-270.
- Frölich, Margit / Steinert, Heinz: Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung. In: Dies. / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 9-18.
- Gilman, Sander L.: Jurek Becker. Die Biographie. Aus dem Englischen von Michael Schmidt. Berlin, 2004.
- Goffman, Erving: Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt a. M., 1996.
- Graf, Karin / Konietzny, Ulrich (Hrsg.): Jurek Becker. München, 1991.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Auschwitz denken. Auschwitz schreiben. Mutmaßungen über Jurek Becker. In: Dies. (Hrsg.): Jurek Becker. Frankfurt a.M., 1992, S. 189-206.
- Hildesheimer, Wolfgang: Frankfurter Poetik-Vorlesung. 1. Die Wirklichkeit des Absurden. In: Ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden, hrsg. v. Christiaan Lucas, Haart Nibbrig und Volker Jehle, Bd. VII. Vermischte Schriften, Frankfurt/M., 1991.
- Hildesheimer, Wolfgang: Ich werde nun schweigen. Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs in der Reihe „Zeugen des Jahrhunderts“, hrsg. von Ingo Hermann, Göttingen, 1993.
- Jüdisches Museum, Frankfurt/M. (Hrsg.): „Unser einziger Weg ist Arbeit“. Das Ghetto in Lodz 1940 -1944. Redaktion: Hanno Loewy und Gerhard Schoenberger. Wien, 1990.

- Karnick, Manfred: Die Geschichte von Jakob und Jakobs Geschichten. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.): Jurek Becker. Frankfurt a.M., 1992, S. 207-221.
- Kraft, Thomas: Das Ghetto von Lodz. Historischer Bezugsrahmen und autobiographische Folie. Kommentar zur Ausgabe von Jakob der Lügner in der Suhrkamp Basisbibliothek, S. 312-319.
- Krappmann, Lothar: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. Stuttgart, 1988.
- Laster, Kathy / Steinert, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von *La vita è bella*. In: Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 181-198.
- Loewy, Hanno: Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film. In: Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 37-64.
- Loshitzky, Yosefa: Verbotenes Lachen. Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie. In: Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 21-36.
- Nägele, Rainer: Discourses about Absent Trees: Fiction, Lie, and Reality in Jurek Becker's *Jakob der Lügner*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Volume XIX, 1983, S. 280-284.
- Parsons, Terence: Nonexistent Objects. New Haven/London, 1980.
- Ricoeur, Paul: Die lebendige Metapher. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. (Reihe: Übergänge: Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, hrsg. v. Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels, Bd. 12), München, 1986.
- Röhrich, Lutz: Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden, 1974.
- Schmid, Claus P. / Weidner, Walter: Mein Name sei Gantenbein. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon, hrsg. v. Walter Jens. München, 1989, Bd. 5, S. 585-586.
- Voigt, Jutta: *Jakob der Lügner*. Gespräch mit Jurek Becker. In: Sonntag 20.4.1975.
- Wenk, Silke: Happy End nach der Katastrophe? *La vita è bella* zwischen Medienreferenz und «Postmemory». In: Frölich, Margit / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19), o.O., 2003, S. 199-224.
- Wetzel, Heinz: Four questions about Jurek Becker's *Jakob der Lügner*: An Introduction. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Volume XIX, 1983, S. 265-269.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. (Reihe: Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften), Berlin, 2001.

ZUR ERZÄHLERISCHEN VERMITTLUNG DES *EFFET DE RÉEL* IN DEN META-KRIMIS VON WOLF HAAS

A. EINFÜHRUNG

Das Krimi-Oeuvre von Wolf Haas scheint in der österreichischen Kritik vor allem aufgrund der plastischen Konkretheit der österreichischen Kulisse und des umgangssprachlichen Tonfalls Beachtung und Zuspruch gefunden zu haben. Viel weniger wurde darauf hingewiesen, auf welche ironische und ingeniose Weise dieses Oeuvre Basisintuitionen des narratologischen Regelwerks aufs Spiel zu setzen vermag. Die ohnehin schon terminologiefreudige Narratologie-Debatte ist, nach einer ziemlich unergiebigem Phase, in der sie vom Poststrukturalismus verspätet als „letzte Hochburg des Strukturalismus“¹ eher verunglimpft denn herausgefordert wurde, in den letzten Jahren erneut unter dem Druck neuartiger Theorieimporte und -Anleihen in einen betont neuartigen, vielleicht sogar neumodischen, „postklassischen“² Fluss geraten, der für die theoretische und praktische Bestimmung des literarischen Realismus neue Fragen aufwirft, der aber auch zu Rückbesinnung auf ältere Theorievorschläge und vor allem : zu Überprüfung ihrer Vorgaben an konkreten Texten herausfordert. Entsprechend andersartig wird in diesem nunmehr vom *kognitiven* Paradigma beherrschten Kontext die Frage nach dem *effet de réel* gestellt. Der vorliegende Essay möchte sich daher auf den möglichen Beitrag der Narratologie zur Bestimmung etwaiger Grenzen des Realismus besinnen, indem die Realismus-Frage nicht als Bestandsaufnahme historisch-normativer Poetiken, sondern anhand eines spezifischen Fallbeispiels im Rekurs auf die erzähltechnische Präfiguration von Lesererwartungen im Meta-Krimi angegangen wird.

B. DIE DEKONSTRUKTION DES REALISMUS BEI ROLAND BARTHES

Dazu sind zunächst einige literaturtheoretische Orientierungen erforderlich. Barthes' Lektüre der Balzac'schen Novelle *S/Z* wird gemeinhin als eine Absage an den literarischen Realismus wahrgenommen. Mit ihrem „ekphrastischen Ornamentalismus“ (Fludernik 1996: 131) gehe es dem Realismus vor allem darum, ein ganzheitliches System „où tout se tient“ (Barthes, *S/Z*, in: Barthes 1994^a: 660) zu konstruieren. Ein performativer Widerspruch liege aber darin, dass Balzac sich zur Beschreibung des Realen immer auf Artefakte, auf allgemeines, kulturelles

¹ So der Tenor der Studie von Gibson 1996.

² Vgl. zu diesem theoretischen Selbstverständnis: Kindt/Müller 2003; Pier 2005.

Wissen, z.B. auf ein Gemälde berufe.³ Diese Provokation ist als Abrechnung mit dem Realismus rezipiert worden, enthält aber auch eine mehr subtile Abrechnung mit Merkmalen auktorialen Erzählens. „Il n’y a pas de métalangage“ (Barthes 1994c: 1687), ist Barthes mit Lacan einer Meinung – eine Auffassung, die er allerdings gleichbedeutend in ihr komplementäres Gegenteil, „il n’y a que des méta-langages“ (Barthes 1994b: 1158) verkehren kann. Auf jeden Fall versteht die *théorie du texte* sich als „critique de tout métalangage“ (Barthes 1994c: 1680). So wird die vorgeschobene Rahmenerzählung vor allem als Rückbindung der Erzähldynamik an ein Subjekt, an eine Stimme wahrgenommen, die als „Mauer“ (Barthes 1994a: 585) zwischen dem Leser und der zu konstruierenden ErzählpWelt stehe. Diese implizit monologisierende Erzählform beuge der Mitarbeit und Kreativität des Lesers vor. Texte, die die implizite Autorposition verwischen können, gelten dagegen als *scriptible* (Flaubert, Mallarmé, Genet, Lautréamont, Philippe Sollers).

Wolfgang Iser hat sich ungefähr zum selben Zeitpunkt mit einer Emanzipation des Lesers beschäftigt, hat aber m.E. differenziertere Auffassungen vorzuweisen. Er liest in *Der Akt des Lesens* den Rekurs auf das Gemälde (in seinem Fall: bei Fielding) nicht als Verzicht auf Repräsentation, als Kulturzitat, das zu sehr der eigenen Zeit verhaftet bleibt, oder als Verstoß gegen die szenischen oder dramatischen Fähigkeiten des Mediums: Ihm gilt ein solcher Exkurs als massives „Aufmerksamkeitssignal“ (Iser 1976: 234). Der Verzicht auf szenische Darstellung kann also auch als ein Verschweigen aufgefasst werden, das dem Leser eine gewisse Freiheit lässt, die Vorstellung selber zu ergänzen.

In der Literaturgeschichtsschreibung und in der Literaturwissenschaft hat sich allerdings die Auffassung festgeschrieben, dass das Streben nach mehr Realismus den allmählichen Schwund der nicht-verkörpernten Erzählvermittlung als Bedingung hatte. So setzt z.B. Graevenitz diese Entwicklung mit der Verwirklichung des „realistischen Anspruchs“ gleich:

Statt wie bisher die erzählte Wirklichkeit zu einem Symptom der Erzähler- ‚Allwissenheit‘ zu machen, war jetzt auch der Erzählerstandpunkt den Bedingungen der darzustellenden ‚Wirklichkeit‘ unterzuordnen. Denn die Wirklichkeit im Roman sollte nicht mehr nur die eingeschränkte Wirklichkeit einer einzelnen Person sein. Man wollte sich darauf verlassen können, daß nach dem Beispiel der neueren Wissenschaften auch in der Literatur eine Wirklichkeit ‚wie sie ist‘ und nicht ‚wie einer sie sieht‘ erscheint. (Graevenitz 1982: 86)

Bevorzugt werden von der realistischen Literatur Erzähler mit Leib, die objektiv die subjektive Wahrheit einer Ich-Perspektive zur Geltung bringen. Der *view from nowhere*, das nicht-situierte Wissen sind mit den realistisch-naturalistischen Prämissen eines grundlegenden Determinismus jeder Wahrnehmerrposition inkompatibel. Bekannt sind hier in der Entwicklungsgeschichte die Vorschriften von Flaubert und der Skandal, den die möglichst große Zurückhaltung des Erzählers in *Madame Bovary* ausgelöst hat.

Gleichzeitig drängt sich die Frage auf, ob nicht gerade die deutsche Literatur hier einen Sonderweg gegangen ist. Das behauptet auf jeden Fall Preisendanz in seinem bekannten Aufsatz „Voraussetzungen des poetischen Realismus“. Er behauptet dort, „jene Elimination des Erzählers, die in der naturalistischen Romantheorie mit dem Postulat der impersonnalité und impassibilité einen Höhepunkt der Darstellung

³ „Le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel“ (Barthes 1994/2: 591).

erreicht, die aber schon für Flaubert der Inbegriff des epischen Stils war und die er einmal definierte als „une manière absolue de voir les choses“ (Preisendanz 1969: 473), sei vom poetischen Realismus nie als Dogma gehandhabt worden. Die strenge Realismus-Auffassung habe die Rückwirkung von Darstellungsweisen auf Wahrnehmungsweisen und umgekehrt ausgeblendet. Realismus sei mehr als „reine Veranschaulichung oder Bestätigung vorgegebener Gesichtspunkte und Sachverhalte“ (Preisendanz 1969: 470), sie behalte die Erzählvermittlung bei, sei also „nicht Nachahmung, sondern Setzung einer autonomen Wirklichkeit“.

Aus diesem gewiss etwas lückenhaften Abriss leite ich jetzt die Frage ab, ob die starke, auktoriale Erzählvermittlung wirklich mit Realismus unvereinbar ist, ?

C. WOLF HAAS ALS „NEUER ARCHIVIST“?

Diese Frage möchte ich jetzt erörtern anhand der Meta-Krimis des österreichischen Schriftstellers Wolf Haas (geb. 1960). Den Krimi bezeichne ich als realistische Gattung *par excellence*, nicht auf Grund etwaiger referentieller Merkmale. Die Konstellation des individualistischen Herrn Inspektor mit etwaigem Assistenten ist bekanntlich eine Mär, die mehrere ideologische Voraussetzungen, ja vielleicht den epistemologischen Hochmut der Modernität in sich trägt. Als *realistisch* kann die Gattung auf Grund des ihr inhärenten Zwanges betrachtet werden, eine kohärente, schlüssige, kausale Geschichte zu Ende zu führen, die in der Lösung eines mit welchen Aufschüben auch immer geschürzten Knotens besteht. Die Dekonstruktion einer solchen Plotstruktur, die wenigstens den Anspruch darauf erhebt, dass „tout se tient“, gerät bei Roland Barthes zum Selbst-Exorzismus, ist ja doch seine Analyse eine Phase auf dem Weg zu *Le plaisir du texte* und eine Abrechnung mit dem Strukturalismus, der ebenfalls jedem Textelement eine Funktion in einem geschlossenen, autonomen System zuweist.

Dass dem Realismus eine Erzählform vorschwebt, in der jedes Detail, jede Begebenheit zur Kausalität beiträgt, kann mit Rekurs auf Theodor Fontanes Rezension zu Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855) illustriert werden:

In diesen Details nun ist Gustav Freytag Meister. Da wird im ersten Bande kein Nagel eingeschlagen, an dem im dritten Bande nicht irgend etwas, sei es ein Rock oder ein Mensch aufgehängt würde, und der blaue Ölfarbenpotpf, mit dem Karl Sturm die Leiterwagen anstreicht, hat seine spätere Bedeutung.⁴

Diese Teleologie hat selbstverständlich den Widerstand der nachrealistischen Literatur auf den Plan gerufen. So hat z.B. Peter Handke in seinem Meta-Krimi *Der Hausierer* (1967) die ideologischen Konnotationen der Gattung aufzudecken versucht, indem er einerseits explizite die Regeln thematisiert, andererseits diesen klaren Regeln eine chaotisierende Weltwahrnehmung gegenüberstellt, die Täter, Opfer und Aufklärungsinstanz verwischt.

Auf noch extremere Weise fordert Wolf Haas in seiner dem Ex-Detektiv mit dem Namen „der Brenner“ gewidmeten Hexalogie den der klassischen Krimi-Gattung inhärenten Realismus heraus.

⁴ Fontane, Theodor: „Literarische Essays und Studien. Erster Teil“. In: Ders., *Sämtliche Werke*, Band XXI/1 München 1963. S. 219 f.

In Moritz Baßlers Studie *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (2002) gilt Haas' fiktionale Praxis als Gipfelpunkt eines neuen positivistischen Realismus. Der Positivismus zeige sich u.a. in einer Vorliebe für einfache Reihungen von Tatsachen in Listen. Eine solche Liste gibt es tatsächlich im Roman *Silentium!*, wo mit quälender Präzision die Markennamen sämtlicher Plastiktüten im Roman aufgelistet werden. Diese obsessive Präsenz der Warenwelt kann als Form einer potenzierten Ideologiekritik betrachtet werden, die es sich leisten kann, kritiklos die Nähe der Marken- und Warenwelt zu suchen, eine neue Archivfunktion also, die gerade im Verzicht auf kritische Distanz eine höhere kritische Leistung vermutet. Baßler betont so vor allem die Abwesenheit jeder Form der Vermittlung: Die reine Liste verzichtet auf jedwede ordnende Tätigkeit, Zeitlichkeit, Plotstruktur, Kausalität. In dieser Hinsicht bedarf es jedoch der Erklärung, weshalb Wolf Haas' Fiktion nicht über einen objektiven Berichterstatter und Chronisten verfügt, sondern eine betont parteiische Erzählinstanz inszeniert, die ihr Allwissen über jede emotionale Regung und jeden Gedankengang des Detektivs ungehemmt zur Schau trägt. Der Erzähler modalisiert seine Sympathie für den Protagonisten in einem virtuellen Gespräch mit hypothetischen Gesprächspartnern:

Ich bin bestimmt nicht gegen den Brenner. Ich kenne eben seine Stärken und seine Schwächen. Und da stört es mich, wenn die anderen daherkommen und sagen, Superdetektiv. Und was weiß ich noch alles. Eifersüchtig bin ich deshalb noch lange nicht. Es stört mich einfach nur. Sie haben von nichts eine Ahnung, wissen nicht einmal, dass der Brenner eigentlich nur hinausgegangen ist, damit er endlich dieser Eehölle mit der Magdalena entkommt, aber dann kommen und jubeln: Superdetektiv.

Obwohl ich ganz ehrlich sagen muss. Super war das schon, wie es dann bei ihm klick-klick-klick gemacht hat. (Haas, *Wie die Tiere*, 2001: 167f)

Erstaunlich ist diese zwischengeschobene Erzählinstanz vor allem auch aus der Sicht der Gattung des Detektivromans. Der Kriminalroman bezieht seine Spannung daraus, entweder den Detektiv aus relativer Außensicht eines Assistenten z.B. wahrzunehmen, um die Lösung des Rätsels bis zuletzt aufzusparen und notwendigerweise in szenischer Handlung darzustellen zu lassen, oder einen Ich-Erzähler als Detektiv darzustellen und die beschränkte Sicht des Detektivs als Element der Spannung zu verwenden.⁵

Bei Haas erstreckt sich im Gegensatz zum klassischen Krimi-Prinzip das Allwissen auch auf den Einblick in andere Figuren. Zu Anfang des letzten Romans der Hexalogie, *Das ewige Leben*, den ich hier als Korrespondenztext analysieren möchte, informiert der Erzähler den Leser darüber, welches Mitglied des Krankenhauspersonals an welchem Ort zuerst gespürt haben könnte, dass der Detektiv den Selbstmord überlebt hat. Die Beurteilung dieser unterschiedlichen Informationsverteilung führt zu solchen elliptischen Konstruktionen wie: „Aber pass einmal gut auf was ich dir sage. Parkplatz gibt es nicht, ganz klar.“ (Haas 2003: 8) Der Erzähler kann sich dazu in das Krankenhauspersonal einfühlen und sogar ihre Zuverlässigkeit bewerten. („Im Grunde kann man ihnen allen miteinander nicht trauen.“, Haas 2003: 7) Einfühlung in Nebenfiguren ist im Krimi relativ selten, da sie üblicherweise als mögliche Täter möglichst rätselhaft bleiben sollten.

⁵ Tzvetan Todorov führt in seiner Typologie des Kriminalromans aus, der Erzähler eines Kriminalromans mit Nacherzählung des Tathergangs anhand von figural vermittelten Aussagen oder beobachteten Handlungen könne – per Definition – nicht allwissend sein wie im traditionellen Roman. (vgl. Todorov 1998 [1966]: 208–215; 211).

In Wolf Haas' Erzählpraxis ist es daher auf produktive Weise irritierend, dass der anonyme Erzähler keine Figur in der Fiktion ist, sondern sogar vorlaut eigene Hypothesen in den Vordergrund schiebt und in die abgründigsten Stimmungen und Kopfwehphasen der Hauptgestalt Einblick hat.

Obwohl nicht in erster Linie explizite erzähllogische Entscheidungen (Auslassungen, Raffungen) motiviert werden, kann dieses abschweifende Erzählen als auktorial bezeichnet werden, weil diese Form des gnomischen Kommentars die Handlung aufhält, unterbricht und die ständigen Leseranreden deutlich zur Rahmenerzählung gehören.⁶

Dadurch, dass der Erzähler die Plausibilität der Handlung lebhaft mit dem Leser diskutiert, läuft die Handlung nicht szenisch ab, sondern wird sie vor allem *besprochen*. Ein längeres Textbeispiel soll die Rolle des Lesers dabei betonen:

Das Herz ist ihm [=dem Brenner] fast stehen geblieben, weil es war dieses wahnsinnig feine Geräusch, das ein Schlüssel erzeugt, wenn er vorsichtig von draußen in ein Schloss geschoben wird.

Du wirst sagen, er hätte sich verstecken sollen. Aber du darfst nicht vergessen, wie dringend er die Kugel gebraucht hat. Darum hat er noch um die Kugel gekämpft, wie der Schlüssel sich schon im Schlüsselloch umgedreht hat.

Jetzt natürlich große Frage, erwischt der Brenner die Kugel, oder erwischt der Besucher den Brenner. Oder dritte Möglichkeit, dass beides passiert, und der eine erwischt die Kugel, der andere den Brenner. Weil da haben die Leute oft eine wahnsinnige Freude mit dieser Entdeckung, und es muss nicht unbedingt so oder anders sein, sondern dritte Möglichkeit [...]. Aber jetzt kann ich dir einmal etwas wirklich Interessantes sagen. Es muss auch nicht unbedingt die dritte Möglichkeit sein.

Weil vierte Möglichkeit. Weder hat der Brenner die Kugel erwischt, noch hat der Besucher den Brenner erwischt. Im letzten Augenblick hat der Brenner sich nämlich doch noch von der Kugel losgerissen. Und wie die Tür aufgegangen ist, war der Brenner schon hinter der Tür versteckt. (Haas, *Das ewige Leben*, 50)

Auf merkwürdige Weise entsteht durch diese vielfach unterbrochene Realitätsdarstellung eine größere Spannung, als es vielleicht der normale Ablauf des klischeemäßigen Vorgangs ermöglicht hätte.

Es kristallisiert sich eine etwas wirre, zu Abschweifungen und etwas biedereren, aber auch pragmatischen Analogieschlüssen neigende Gestalt heraus, die sich, wie der Ex-Detektiv, gerne mit Nebensachen beschäftigt, und daher immer wieder von der Handlung ablenkt und diese Methode auch befürwortet: „Da sieht man wieder einmal, wie gut es ist, wenn man sich mit Nebensachen beschäftigt“ (Haas 2003: 49). Es gibt eine Wahlverwandtschaft zwischen dem immer abschweifenden Erzähler und dem Ex-Detektiv, dessen Gedanken ebenfalls vom Hundertsten ins Tausendste kommen und erst auf Grund von unfreiwilligsten Assoziationen und Erinnerungen zum Ziel kommen. Häufig besteht die Lösung des Falls darin, dass der Brenner sich anhand eines Ohrwurms dessen bewusst wird, dass er die Lösung bereits längst hätte erkennen müssen: „das war so ein Tick von seinem Unbewussten, das hat ihm öfter einmal über einen Ohrwurm einen guten Tipp gegeben.“ (Haas 2003: 32)

⁶ Zur Grundlegung dieses Konzeptes, siehe Martens 2004; Martens 2005.

D. DER SPRACHLICHE HABITUS DES ERZÄHLERS: SIMULIERTE ORALITÄT IN STAMMTISCHMANIER

Vielfältig sind die Bezeichnungen, mit denen man dem sprachlichen Habitus des beredten, prononcierten Erzählers in Rezensionen beizukommen versucht hat: Der Erzähler wurde als gutmütiger Nörgler, als „Bauchredner“, auf Grund seines plastisch-umgangssprachlichen Gestus als „die nüchtern vorlaute Stimme des Volkes“ (Haas 2004) apostrophiert, seine „regionalistische Kunstsprache mit Stammtischgefühl“ (Flieher 2003) tendiere auch zum verdächtigen *Kronzeitung*-Diskurs.

Auffällig ist, dass der Erzähler unter einem dem mündlichen Gespräch verwandten Zeitdruck erzählt. Der simulierte Zeitdruck der Oralität bringt auch mit sich, dass der Erzähler nicht immer das geeignete Wort findet; vor allem mit Fremdwörtern tut er sich schwer, so kann er sich nicht sofort auf das Wort Eurythmie (Haas 2003: 180) besinnen.

Die wiederholte Bezugnahme auf den Zuhörer vollendet den Eindruck einer simulierten Oralität. „Pass auf, was ich dir sage“ (Haas 2003: 125); „Du wirst sagen, zwei Tote, das muss ein alter Brenner schon öfters in seinem Leben gesehen haben. [...] Pass auf, du weißt noch nicht alles.“ (Haas 2003: 124) Das sind Formeln, die man verwendet, um den Zuhörer zum Schweigen und zum Zuhören aufzufordern. Der Leser aber kann dem Erzähler nicht ins Wort fallen; höchstens kann er die Seiten etwas schneller wenden oder das Buch überhaupt schließen. Die direkte Du-Anrede stellt in actu eine Intimität her, die auch schon im einschlägigen Romanfang angelegt ist: „Jetzt ist *schon wieder* was passiert.“ Die Formeln „Aber pass auf was ich dir sage“, „aber nicht dass du meinst“ (Haas 2003: 49) simulieren nicht nur eine mündliche Gesprächssituation, sondern bringen auch das Vor- und Besserwissen des Erzählers ins Spiel und thematisieren eine Rezeption, die auf Verallgemeinerbarkeit hin steuert: „da sieht man wieder“ ist hier die einschlägige Formel.

Der elliptische Stil, mit dem der Erzähler zu sehr kurzen, außerhalb des Kontextes völlig unverständlich bleibenden Begründungen neigt, verstärken die Intimität und die Informationsteilung zwischen Erzähler und Leser: „Weil die Medikamente“; „Weil die Ampel“ (Haas 2003: 39). Die Begründungen werden dermaßen verkürzt wiedergegeben, weil der Erzähler sich damit brüstet, dass die dargestellten Kausalitäten für ihn einleuchtend sind. Diese Kurzformen sind auch Teil der Superlativstilistik, die angeberischen gesprächigen Erzählern am Stammtisch eigen ist: „quasi“, „Explosion Hilfsausdruck“ (Haas 2003: 33), „sprich Schublade“ (Haas 2003: 180).

Die soeben beschriebene Tendenz, das Geschehen in der zweiten Person und im Präsens zu besprechen, gewinnt bei Haas den zusätzlichen Reiz, dass der Erzähler leicht verschmitzt mit diesen Du-Hypothesen umgeht. Sie muten dem Leser eine bestimmte Plausibilität zu, die aber leicht einen Zug ins Grelle und Groteske bekommt. Es leuchtet nicht sofort ein, wer sich in die Lage einfühlen kann, „wenn dich als junger Mensch ein Unfall aus dem Leben reißt“ (Haas 2003: 49), obwohl die Du-Form, auch in den nachfolgenden Beispielen, unweigerlich dazu einlädt:

Weil wenn du dir als Obdachloser auch die letzten Hirnzellen wegsäufst, eines vergißt du nicht: Daß die alten Plastiktaschen um Eckhäuser besser sind als

die neuen, weil natürlich, der Umweltgedanke hat die Plastiktaschen ruiniert.
(*Silentium!*, 136)

Normalerweise wachsen ja die Haare aus dem Kopf, aber *wenn du von einem Berg springst, ist es wieder umgekehrt*, und der Kopf wächst aus den Haaren.
(*Silentium!*, 149)

Der Stil ist umgangssprachlich und mit konkretesten Anspielungen auf die österreichische Realität durchsetzt. Die österreichische Kritik scheint sich vor allem für die Konkrettheit dieser Kulisse begeistert und interessiert zu haben.⁷ Simon Brenner verkörpert den Typus des „grantigen“, nörgelnden Detektivs, dessen (sowohl biographische als auch konkret-körperliche) Verfallsgeschichte tatsächlich vor dem Hintergrund des direktesten (nur?) österreichischen Zeitgeschehens spielt: In *Komm süßer Tod* z.B. bildet die *Vergreisung* Anlass für sehr vertrackte Plotkonstruktionen; in *Das ewige Leben* infiltriert der Brenner in eine Bürgerinitiative, die sich der Selbstwehr vor vermeintlichen Übergriffen von Zigeunern zum (anrühigen) Ziel gesetzt hat. Diese Erzählstränge jedoch führen den Erzähler jeweils auf die falsche Fährte. Der Tatsache nämlich, auf welche stark vermittelte und daher letztlich zweckentwendete Weise diese Kulisse in den Roman eingeht, gebührt ebenfalls Beachtung.

Das musst du dir vorstellen, als würde die Mur in Graz einfach anhalten, als würde sie dreißig Meter nach der Tegethoffbrücke, ungefähr bei der Bank, wo der Brenner zum ersten Mal mit der Leni geschmust hat, einfach stehen bleiben wie das reinste rote Meer, dem der Moses von der Leni-Bank aus Stopp gedeutet hat, so ist der Schusskanal mitten im Brennerhirn einfach zwischen der Tegethoffbrücke und der Radetzkybrücke stehen geblieben. (Haas 2003: 54f)

Der Vergleichsimpetus, mit dem z.B. die körperlich-psychologische Verfassung des Ex-Detektivs beschrieben wird, wird teilweise der Vorstellungsfähigkeit des Lesers überlassen, oder diese Bildlichkeit wird auf jeden Fall vorgeschlagen. Ihr Appell an Nachvollziehbarkeit mündet aber erneut in die überspezifische Lokalkulisse ein, so dass der spezifische Schauplatz, das Milieu fast mehr über den abschweifenden Erzählerdiskurs als im Rahmen der Handlungsebene in die Fiktion Eingang findet. Die Kulisse spielt komischerweise eine stärkere Rolle in der Inszenierung des Erzählaktes und der von ihm ausgehenden Hypothesebildung als auf der Ebene der dargestellten Wirklichkeit.

E. DAS ERZÄHLTECHNISCHE PROFIL DES ERZÄHLERS

Man kann die Brenner-Krimis als linguistische Krimis umschreiben, weil Sprache (Sprachfehler, fehlerhafte Erinnerung oder Verwechslung von Silben und Konsonanten, usw.) bei der Lösung des Falles oft eine ausschlaggebende Rolle spielt. So entpuppt sich in *Komm süßer Tod* gerade ein Aphasie-Patient (Haas 2003: 169), der Wörter metonymisch vertauscht, als Schlüsselfigur, indem er dazu beiträgt, das Verfahren der Testamentbeschleunigung aufzudecken. In *Silentium!* kommt einem Präfekt mit einer Hasenscharte das Wort Gerüche statt Gerüchte über die Lippen.

⁷ Fanta 2003 formuliert unter diesem Augenmerk als Desideratum „die fällige Auseinandersetzung mit dem Oeuvre des österreichischen Krimi-Autors Wolf Haas, mit seinen Schauplätzen und Figuren, der Soziolekt-Herkunft seines Stils, und seine Einordnung innerhalb des Genres Kriminalroman.“

Die sprachliche Verwechslung stellt sich überhaupt als Normalfall heraus, weil diese Sprachfehler auch das Gedächtnis des Detektivs selbst entstellen. (Haas 2003: 194).

Als *gnomisch* charakterisiere ich den Erzähler, weil er zu allgemeinen Aussagen und Binsenwahrheiten neigt vom Typus „Aber so ist es im Leben“ (Haas 2003: 206). Bildungsmäßig gerät er jedoch in Verlegenheit beim Versuch, den Weltraumtourismus, die „Schwereelosigkeit, mit der jetzt immer mehr Millionäre das Universum beehren“, zu erklären: „Du musst wissen, ab einer gewissen Schwere hat man keine psychische Dings mehr, sondern nur noch reine Mechanik“. (Haas 2003: 178) Auf diese Weise ist dieser allwissende Erzähler *realistischer* als manch anderer beschränkter Ich-Erzähler, der trotzdem jedes Wort zur Hand hat. Der umgangssprachliche Lückenbüsser *ding* kann eine Menge von unbestimmten Phänomenen umfassen. Dass es den beiden zentralen Instanzen der Erzählvermittlung an allgemeiner Bildung fehlt, wird an geeigneter Stelle ersichtlich. In *Silentium!* hat der Erzähler sich schon – der eigenen Erzähleinheit vorgreifend – zu einer eigenen Theorie über die Entwicklungsgeschichte der Wettervorhersage im Fernsehen hinreißen lassen. Er brüstet sich damit, die Bedeutung des Kürzels ZAMG (*Zentralanstalt für Meteorologie und Geodynamik*) zu kennen, greift aber nicht ein, als der Brenner daraufhin ein Plakat mit dem Titel „Vorstadt im Föhn“ als eine etwas altmodische Wettervorhersage interpretiert. Er greift auch nicht ein, als der Brenner vergeblich am impliziten Kürzel TRAKL herumprobiert: „*Temperatur-, Regen-Ansage, Kaiserliche Luftdruckmessung.*“ (Haas, *Silentium!*, 136) Die Bildungslücke wird konsequent nicht geschlossen, sogar nicht, als später eine Apothekerin den Brenner aufzuklären versucht:

natürlich hat die junge Frau zwischendurch alles besser gewußt. Die ist nicht davon heruntergestiegen, daß die Marmortafel am Salzacher gar kein Wetterbericht war. Sondern angeblich sogar ein Kollege von ihr geschrieben, Salzburger Apotheker mit dichterischer Begabung, das war mordswichtig für sie, hat der Brenner es eben gelten lassen. (Haas, *Silentium!*, 215)

An ausgewählten Stellen hat man aber das Gefühl, dass der Erzähler plötzlich meilenweit über seine Beschränkung hinausgehen kann. So wird zum Beispiel die Floskel, der Brenner sei vor lauter Stress und Müdigkeit durch den Boden gebrochen, mit einer überpräzisen tektonischen Terminologie ausfabuliert, die auf schwindelerregende Geographikkenntnisse schließen lässt: Der Brenner schießt durch die „Sialzone“ und die „Conrad-Diskontinuität in die Basaltschicht hinein, die den gesamten Erdball umgibt, sprich Simazone.“ (Haas 2003: 197) und der Erzähler lässt ihn noch weiter fallen, schließlich: „was sind vierzig Kilometer Erdkruste gegen dreitausend Kilometer Erdmantel, wenn du schon einmal so weit bist, zieht es dich auch noch aus dem Erdmantel hinaus und in den Erdkern hinein, frage nicht, und dann natürlich [!] siebentausend Kilometer Erdkern“ (Haas 2003: 197). Trotzdem ist dieser angebliche Verstoß gegen die Erzähllogik Teil der ironischen „connivence“ (Schoentjes 2001: 193) zwischen Erzähler und Hauptfigur: Im Krankenhaus hat der Brenner „die Broschüre Unser Universum“ (Haas 2003: 34) eifrig studiert, ein Planeten-Büchlein, das der Erzähler jetzt, in einem Augenblick, wo dem Brenner selbst der Atem für dermaßen langatmige Beschreibungen ausgegangen sein dürfte, plötzlich auch auswendig zu kennen scheint. Solche Überschreitungen des Wissenshorizontes bilden scheinbar eine bloße Quelle der Verulkung, die sich aber erzähltechnisch genauestens beschreiben lässt.

Die sich auktorial gebärdende Erzählinstanz, die trotzdem nicht über den Wahrnehmungshorizont der Hauptfigur hinausgeht und in ihrer Tendenz zur Abschweifung der nicht allzu regen und geradlinigen Gedankenaktivität des

Detektivs widerspiegelt, ist für den Vergleich von Realismusauffassungen äußerst ergiebig. Die eigentümliche Wechselwirkung zwischen Erzähler und Figur ist in dem Sinne für die Frage nach den Grenzen des Realismus von Bedeutung, dass bei Haas Konnotationen und Assoziationen des Erzählers eine direkte (wenngleich auch nur vorgetäuschte) Auswirkung auf die Ereignisse haben können. So heißt es über die Auswirkung von Blitzlichtern:

Solche Blitzerlebnisse kennt man sonst nur von Bergsteigern. Wenn am Berg der Blitz unmittelbar neben dem Bergsteiger einschlägt, versetzt es ihn um ein paar Meter. Aber den Brenner muss es jetzt um einen halben Kilometer versetzt haben, weil er ist auf einmal an der Mur entlangspaziert. (Haas 2003: 127)

Selbstverständlich schimmert hinter diesem bemühten Analogieschluss die Allmacht des Erzählers durch, seinen Protagonisten einfach an einer anderen Stelle auftauchen zu lassen. Die Brutalität des unrealistischen Szenenwechsels wird also durch den realistischen Gehalt der Erzählerrede gleichsam überspielt. Ironisch-spielerisch blickt hinter mancher Alltagsaussage ein ironisches, selbstreflexives Wissen um das Spezifische dieser vertrackten Erzählsituation durch: „Aber da redet man als Außenstehender leicht.“ (Haas 2003: 173)

Der Erzähler kokettiert gerne damit, dass er das Ende der Erzählung bereits kennt und über ein Mehrwissen gegenüber dem Detektiv verfügt. Das inszenierte Allwissen des Erzählers impliziert jedoch nicht, dass der Leser sich auf ihn verlassen kann; vielmehr ist es so, dass die persönliche Sympathie des Erzählers die Unzuverlässigkeit des Detektivs verdoppelt und den Adressaten z.B. in Bezug auf den Status des vermeintlichen Selbstmordes zunächst auf eine falsche Fährte schickt, die nur elliptisch-schweigend angedeutet wird: „wenn mir das Puntigamer noch einmal aufstößt, schieß ich mir das Kopfweh weg, und wie ihm das Puntigamer noch einmal aufgestoßen hat.“ (Haas 2003: 135)

Zusätzlich werden die Vorausdeutungen des Schicksals dermaßen auf der Ebene der Kommunikation mit dem Leser ausfabuliert und getarnt, dass man gar den Eindruck bekommen könnte, es werde fast sparsam mit Vorausdeutungen⁸ umgegangen: Sie betonen nämlich die Autonomie dieser Ereignisse, die Unabhängigkeit von den Entscheidungen einer schöpferischen Macht, aber geradezu auf unrealistische, widersprüchliche Weise:

Dabei hat er da immer noch kein Loch in der Hand gehabt. / Möglich, dass das Loch in seiner Hand schon irgendwo im Weltall herumgeflogen ist, das könnte ich mir vorstellen. Aber das hat noch einen weiten Weg gehabt, frage nicht, bis es dann endlich in der Hand vom Brenner gelandet ist. Da ist dem Brenner vorher noch viel passiert. (Haas 2003: 94)

Wolf Haas treibt ein perverses Spiel mit dem narratologischen Erwartungshorizont des Lesers, indem er erst im letzten Roman *Das ewige Leben* seinen Erzähler doch noch Fleisch ansetzen, Figur in der Fiktion werden lässt. Bisher hat der Erzähler zwar auf Grund seiner Selbstthematization ein deutliches Profil, einen deutlichen Habitus gewonnen, er deutet aber nie eine intra-fiktionale Beziehung zum Helden an, so dass er immer von einer extradiegetischen Position außerhalb der fiktionalen Welt spricht. Die Preisgabe seiner Identität ist eher dürftig. Am Ende greift er erstmals in die Handlung ein, jedoch sehr zu seinem persönlichen Nachteil.

⁸ Die einschlägigen Formeln lauten: „wo er noch nicht gewusst hat“ (83); „Im nachhinein muß man sagen“ (80).

In einer Rezension in der *Neuen Zürcher Zeitung* hat Franz Haas die nachträgliche Identifikation der Sprechinstanz als Verstoß gegen die Erzähllogik moniert. Die Frage ist vielmehr: Wie kann sie erzähltechnisch ausgewertet werden? Dass keineswegs auf die (erzähl)logische Kluft eingegangen wird, ist natürlich Spiel. Vielmehr klingt sogar noch explizite an, dass der Erzähler sich der erzähllogischen Relevanz seines eigenen Verhaltens nicht bewusst ist, indem er unfreiwillig ironisch behauptet, er habe sich bisher nicht „einmischen“ (Haas 2003: 218) wollen. Im Gegensatz zu Franz Haas (2004) bin ich nicht der Meinung, dass im letzten Roman im eigentlichen Sinne des Wortes ein Geheimnis „gelüftet“ werde. So beeinträchtigt man die Eigenständigkeit einer Erzählform, die in den fünf ersten Romanen aufrechterhalten wird.

Dass der Erzähler fast nur beiläufig die Schwelle zwischen Erzählerdiskurs und fiktionaler Welt überschreitet, entspricht dem Phänomen der *Metalepse*, der narrativen Ebenenüberschreitung.⁹ Vorher hat der Erzähler bereits berichtet, es habe seit Jahren ein „Hausgeist“ im Haus der Großeltern ein Zimmer gemietet: „der hat das Mansardenzimmer ja schon bewohnt, wie der Brenner ein Kind war, und immer so still, dass die Großmutter ihn ‚Hausgeist‘ genannt hat.“ (Haas 2003: 19) Dies impliziert also, dass der Erzähler an mehreren Stellen über sich selbst in der dritten Person gesprochen hat. Er hat zum Beispiel nicht im eigenen Namen aufgeschrien, als er betont hypothetisch berichtet hat, dass die Tatsache, dass der Detektiv sentimentale Eric Burdon-Musik nachts laut aufzudrehen pflegt, dem Untermieter leicht auf die Nerven hätte gehen können. Mit dem allgemeinen Appell an den Leser: „weil ob du es glaubst oder nicht“ (Haas 2003: 132), blendet er an dieser Stelle geschickt seine persönliche Involviertheit aus, er versteckt sie hinter Sentenzen. Es verleiht der Haas'schen Fiktion einen zusätzlichen Reiz, dass der Erzähler an mehreren Stellen über sich selbst in der dritten Person spricht. Mit seinem *coup de théâtre* ähnlichen Auftritt am Ende verhindert der Erzähler gleich auf freilich eher unwillkürliche und ungeschickte Weise, dass noch weitere Folgen der Serie erzählt werden können.

F. GRENZEN DES REALISMUS?

Die Wolf Haas-Lektüre ist nicht nur vergnüglich, sondern auch erhellend für die Bestimmung etwaiger Grenzen des Realismus. Stanzel hat die Hypothese formuliert, der Realismus habe sich mit der *Kolloquialisierung* der Erzählerrede im Rahmen des Modernismus weiterentwickelt (bei Döblin z.B. durch „Ansteckung“, siehe dazu Stanzel 1979 und Fludernik 1996). Für die theoretische Narratologie ist es jetzt von Bedeutung, dass in den Haas-Romanen die Objektivität erst durch einen sehr subjektiv geprägten auktorialen, allwissenden Erzähler in die Geschichte hineinkommt, m.a.W. dass eine äußerst vermittelnd-berichtende Erzählweise zum „Effekt des Realen“ (Barthes) beitragen kann.

In den sechs Brenner-Geschichten fehlt es nicht an expliziten Sympathiebekundungen, an Stellungnahmen des Erzählers zu der Zuverlässigkeit der unterschiedlichen Figuren. Diese zerstören selbstverständlich die Illusion einer autonomen Wirklichkeit. Der Illusionsbruch unterstützt aber den Realismus auf andersartige, erzählpragmatische Weise, indem die Gültigkeit von

⁹ Genette definiert Metalepse als „modes de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation“. (Genette 2004: 14)

Rezeptionsschemata mit dem Leser besprochen wird. Der Erzählform ist also eine größere Bedeutung bei der rezeptionsorientierten (und nicht an erster Stelle poetologisch-historischen) Bestimmung von Realismuskonzepten beizumessen. Zu einem solchen mehr pragmatischen Blick auf die diachrone Erzähltheorie hat Monika Fludernik die methodologische Flurbereinigung geliefert. (vgl. Fludernik 1993/1996) Man kann aber jetzt auch an einem Oeuvre der Gegenwartsliteratur wie Wolf Haas ablesen, wie es den naturalistisch gefärbten Realismus der Krimi-Gattung mittels älterer Erzählkonventionen gegen den Strich bürstet, um gleichsam eine potenzierte „Naturalisierung der Erzählsituation“ (Fludernik 1996) herbeizuführen.

In dieser Hinsicht lohnt es sich, im Seitenblick zu vergleichen, wie die Verfilmungen (2000 *Komm süßer Tod*, Regie: Wolfgang Murnberger; 2004: *Silentium!*, Regie: idem) mit dieser Erzählform umgegangen sind. Auktoriales, verbales Erzählen ist bekanntlich im nicht-literarischen Film verpönt, weil es häufig als Verstoß gegen die visuellen Möglichkeiten des Mediums gesehen wird. Die berichtende Rede verstößt nämlich gegen den Zwang des Mediums Film, immer zu zeigen, auch wenn lediglich berichtet wird. Die Grenzen einer relativ strengen Realismus-Auffassung sind also im Kino strenger. Erfreulicherweise haben die beiden bisherigen Verfilmungen diese Stimme beibehalten.

Die Erzählstimme berichtet in der Verfilmung zwar auf sehr monotone und unauffällige Weise, wird aber vom Protagonisten mit starker Dialektfärbung gesprochen, so dass man unweigerlich dazu geführt wird, diese Stimme als autodiegetisch einzustufen, also als identisch mit dem erlebenden Ich zu setzen. Dies ist offenbar die einzige Form, in der uns Offscreen-Narration im Film heutzutage erträglich sein soll.

Man könnte dieser Erzählform entgegenhalten, dass ihre Anfälligkeit für ideologische Vorurteile und Gender-Stereotypisierung größer ist als die implizite Ideologie einer realistisch-teleologischen Erzählform. Der Erzähler ist betont unintellektuell und salopp, und kolportiert tatsächlich munter Vorurteile über den Unterschied zwischen Männern und Frauen:

Manche Frauen waren nach einem dreistündigen Problemfilm sogar zugänglicher als nach einem dreistündigen Barbesuch, und da ist die Kinokarte ja wesentlich billiger gekommen. Einziger Nachteil, dass der Brenner oft nach einem Problemfilm selbst keine rechte Lust mehr gehabt hat und noch einen doppelt so langen Barbesuch gebraucht hat, um den Problemfilm zu vergessen. (Haas 2003: 107)

Solche Positionierungen muten aus der Sicht einer genderorientierten Erzählanalyse eher borniert an. Die genderorientierte Erzählanalyse setzt jedoch zu Unrecht starke Erzählvermittlung mit einer inhärent männlichen Sichtweise gleich (vgl. Nünning/Nünning 2004: 154). Meines Erachtens schreibt Haas auf eigene Weise *die österreichische Tradition der Sprachkritik von innen* weiter, die sprachlich verfestigte Vorurteile *von innen* aufweicht. Die Erzählform ist also gewiss kein Novum, problematisiert aber ein etwaiges normatives Verständnis von auktorialen Erzählerprofilen, die meist eher negativ bewertet werden (vgl. dazu im Detail, Martens [im Druck]), sowie eine als selbstverständlich erachtete Form der Kritik, die von außen an einen Gegenstand herangetragen werden könne.

G. BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Haas, Wolf: *Silentium!* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.
 Haas, Wolf: *Wie die Tiere*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
 Haas, Wolf: *Das ewige Leben*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

Sekundärliteratur

- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Verlag C.H.Beck, 2002.
 Barthes Roland [a]: *S/Z*. In: *Oeuvres complètes*. Hg. von É. Marty. Bd. 2. Paris: Le Seuil 1994. S. 555-741.
 Barthes, Roland [b]: „Texte (théorie du) [1973]“, in: *Oeuvres complètes*. Hg. von É. Marty. Bd. 2. Paris: Le Seuil 1994. S. 1677-1689.
 Barthes, Roland [c]: *Sade Fourier Loyola*. In: *Oeuvres complètes*. Hg. von É. Marty. Bd. 2. Paris: Le Seuil 1994. Bd. 2. S. 1039-1177.
 Fanta, Walter: „Rezension zu: Astrid Poier-Bernhard: *Viel Spaß mit Haas! Spiel - Regel - Literatur*. Wien: Sonderzahl 2003.“ Rezensionen Literaturhaus Wien, 22 Juli 2003. <http://www.literaturhaus.at/buch/fachbuch/rez/PoierHaas/>
 Fliher, Bernhard: „Wer betet, wirbt fürs ewige Leben. Interview mit Wolf Haas.“ In: *Salzburger Nachrichten*, 08. Februar 2003.
 Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: the Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge 1993.
 Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge 1996.
 Genette, Gérard: *Métalepse*. Paris: Seuil 2004.
 Gibson, Andrew: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
 Graevenitz, Gerhart von: „Erzähler“. In: Ludwig (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen 1982. S. 78-105.
 Haas, Franz: „Aufklärung in Österreich. Wolf Haas und seine erhellenden Kriminalromane“. *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Januar 2004.
 Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink, 1976.
 Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hrsg.): *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. (= *Narratologia. Beiträge zur Erzähltheorie*; Bd. 1)
 Martens, Gunther : „Spielräume des auktorialen Diskurses in Hermann Brochs *Eine methodologische Novelle*“, in: *Orbis Litterarum* 59:4 (2004), S. 239-269.

- Martens, Gunther : „Die Moderne als Straßenbahn. Zum Verhältnis von Stil und Epistemologie in Robert Musils *Nachlaß zu Lebzeiten*“. In : Gunther Martens, Clemens Ruthner und Jaak De Vos (Hrsg.): *Robert Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*. Bern: Peter Lang, 2005. S. 231-260. (=Musiliana; Bd. 11)
- Martens, Gunther: *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität*. (Diss. Gent, im Druck)
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2004. (= *Sammlung Metzler*, Bd. 344)
- Pier, John (Hrsg.): *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin: de Gruyter, 2005. (*Narratologia. Beiträge zur Erzähltheorie*; Bd. 4)
- Preisendanz, Wolfgang: „Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1963)“. In: Richard Brinkmann (Hg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. (Wege der Forschung 212) Darmstadt 1969. S. 453-479.
- Schabert, Ina: „The authorial mind and the Question of Gender“, in: Elmar Lehmann/Bernd Lenz (Hrsg.): *Telling stories. Studies in Honour of Ulrich Broich on the Occasion of his 60th Birthday*. Amsterdam/Philadelphia: PA, Grüner 1992. S. 312-318.
- Schoentjes, Pierre: *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.
- Todorov, Tzvetan: „Typologie des Kriminalromans“, in: Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Wilhelm Fink, 1998. S. 208-215.
- Weinzierl, Ulrich: „Das Leben ist doch eins der schwersten. Showdown in Puntigam: Wolf Haas hat seine Hexalogie um den Detektiv Brenner beendet“, in: *Die Welt*, 08.03.2003. Online, <http://www.welt.de/data/2003/03/08/49418.htm>

VI LES FRONTIÈRES DU
RÉALISME DANS LES
LITTÉRATURES DE
LANGUE ANGLAISE

(Sous la dir. de V. Bragard)

POSTMODERN REALISMS: OXYMORON OR HYBRID NEGOTIATION?

While I was busy writing this introduction, my children happened to be discovering American cartoons. One of them was PBS's *Buster* that mixed traditional cartoons with documentary. The protagonist (Buster) would "get out" of the graphic cartoon and enter the "real" world with his camera to meet real people. My children were most puzzled at this interweaving of the fictional and the real and could not figure out where the "real" fictional character Buster was. How could he be in the real (virtual) world? Despite my postmodern children's familiarity with virtual reality, the question of realism and representation remained virulent. The dialogue, which is often implied between fiction and representations of the real and reality itself, was cast a direct light on. Hyperreality was here creating its own critique.

Questions of realism unavoidably raise questions of representation and verisimilitude. How does one represent reality? What is more, how does one distinguish between the real and the fictive as exposed in contemporary reality shows? As Peter Brooks contends in his *Realist Vision*, "... we have a thirst for reality. Which is curious, since we have too much reality."¹ The alternation in the cartoon in question between fiction (the cartoon) and reality (the documentary) reveals to some extent what Delprat has termed a "new blossoming" (Delprat, 2000: 6) of realism in the recent decades of the twentieth century. It is my contention that this new commitment to realism has a great deal to do, not only with the intensively visual primacy of our contemporary culture but also with its obsession with the private sphere. And realism, since its beginnings with *Robinson Crusoe*, is linked with depicting the private life of ordinary people (made so central in reality shows). As Fabry and Brooks among others sustain, the question of mimesis and why one should resort to mimesis comes to questioning the intrinsic status of fiction. Literature, which makes the world more manageable helps us "to bind and organize the complex and at times overwhelming energies of the world outside us," (Brooks, 2005: 1), to expand our understanding of the world. What is more, it can lead us to partially change it.

As one of the authors of this collection, David Malcolm has put it: "There is a problem with realism. There has always been a problem with realism." Realism, as it was conceived by nineteenth-century conventions, was supposed to reconnect with real life by means of a largely more objective, rigorous referential use of language to portray the observable ordinary world "as it was." But was it possible? Is it possible for literature, which relies on subjectivity and the selecting and organizing of words, to abide by the rules of rational and pure referential description? Has any text ever been truly realist? Moreover, as discussed in the context of our conference, the problem with realism is that, contrary to the major movements that have shaped the history

¹ Peter Brooks, *Realist Vision* (New Haven & London: Yale University Press, 2005), p. 1.

of literature (classicism vs. baroque), and despite the fact that it is considered as “a dominant frame of reference for literary criticism and evaluation” (Lee, 1990: x), does not have a clear opposite. In the Western binary system of thought, not receiving any clear-cut definition and opposite has been perceived as problematic. Some consider realism as the opposite of Romanticism which conveys fantastic, heroic and adventurous elements among others. Other opposites such as of Idealism and “magic(al),” have remained polemical since they have never truly become antithetic. Itself an inadequate label, realism has been led to mate with borderlines and many other modes of writing.

It is an astonishing surprise that most papers included in the English section of the present volume are all concerned with postmodern literary productions since postmodernism is dominantly characterized by its sharp critique of realism and representation itself. Famous metafictional comments such as Fowles’s “This story I am telling is only imagination,” (Fowles, 1969: 85) epitomize how postmodern writers have repeatedly alerted the reader to the artificial nature of writing and even thinking as “we are all in flight from the real reality” (Fowles, 1969: 87) as Fowles’s intrusive narrator further sustains. However, most articles confirm that realism is not a history of the past; that contemporary literature, while being “in flight from realism,”² is also in continuous commitment to its tradition. Postmodern texts, on the one hand, use pastiche modes of writing (*The French Lieutenant’s Woman* is a case in point) and realism-enhancing elements while simultaneously denouncing that literary realism can be far from the truth. As famous critic Hutcheon points out, this postmodern nostalgic movement is thorny: postmodern literature is “a longing for the return to the traditional relish in storytelling while simultaneously underlining the fact that this return is problematic” (Hutcheon, 1990: 124–25).

Is the representation of reality just a treacherous illusion? Kusnir’s analysis of Paul Auster’s *The Book of Illusions* (2002) examines how the famous postmodernist American writer problematizes the nature of both fiction and reality and offers a critique of the mimetic principle, traditional realism as well as modernist writing. His study examines Paul Auster’s strategy of seemingly establishing a traditional psychological realistic or modernist narrative and further developing it into postmodern poetics. It questions the power of the story to create and construct reality. If postmodernism is permeated by doubt and playfulness, it is also potentially nostalgic. Ron Judy’s article “Thomas Pynchon’s *U*. as ‘Nostalgic Pastiche’ of High Modernism” argues that Thomas Pynchon’s first novel, *U*. (1963), is a “realist pastiche” of the various strands of Anglo-American high modernism of the early twentieth century. The author follows here literary critic Fredric Jameson in arguing that nostalgia, seen as a series of “pastiche” of dead “art languages,” is the defining feature of American postmodernism such as Pynchon’s work.

Christophe Den Tandt’s article “The Realist Underground: Mapping Referential Practices at the Turn of the Twenty-First Century” examines contemporary underground realism in recent visual works (graphic arts, BBC news, the films of David Cronenberg and Michael Moore). Starting from the assumption that realism has survived the harsh twentieth-century critique, the author attempts to identify novel resources available to the representation of the real, part of what he calls a “hybridized realism.” This hybrid space is characterized by the “interaction

² See Marguerite Alexander, *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction* (London: Arnold, 1990).

between a referential epistemology and textual features deemed definitional for postmodern works (metafiction, dialogism).” Moreover, it is enhanced by the fact that contemporary works underline the fact that realism is not based on a simple, one-dimensional procedure of representation. His article carefully looks at a number of characteristics of realist texts, namely heuristics, reflexivity, contract, and praxis to highlight how realist texts, thanks to specific strategies of representation, give room for the emergence of disruptive meaning. In this sense, literature produces reality in that it participates in conveying emotional potential, ideological negotiation or pragmatic commitment to truthfulness.

As made clear in Den Tandt’s article, the study of postmodern aesthetics and the focus on its specific aspects such as metafiction, should not eclipse other meaningful aspects of texts, one being the referential impact of the texts, the other being ethical dimensions. Many postmodern works, as Hutcheon argues, are prone to historical metafiction which engages with epistemological questions and the confusion or interweaving between literary realism and the historical discourse. However, as Stef Craps maintains, postmodern works have repeatedly been investigated through this lens, quelling the ethical dimension of postmodern fiction altogether. Taking his cue from the deconstructive type of ethical criticism that came to the fore in the 1990s as one manifestation of the so-called ethical turn in the humanities, he suggests an alternative to both the textualist repression and the liberal-humanist misrecognition of the ethics of British postmodern realism. His article addresses this complex ethical question and highlights how Graham Swift’s novel *Ever After* intimates the dissolution of its protagonist’s narcissistic self-enclosure to give way to the elaboration of a post-humanist, non-foundational ethics of alterity.

Realism as a mode of writing is recurrently associated with the social/psychological/historical novel genres from which numerous contemporary works borrow or engage with via intertextuality, which emphasizes its fictionality. David Malcolm’s article, while discussing the problematic use of the term ‘realism,’ points out that Graham Swift’s fiction is by no means an innocent realism. While using realist devices such as the highly verisimilar presentation of time and place, the focus on local lower- and working-class environments and deploying an intricate and ambivalent engagement with the canonical British nineteenth-century realist novel, Swift’s work “parades its realist credentials and undermines them” with for example the selectivity of the characters’ narratives, the use of interior monologues, or metafictional devices. Malcolm’s close analysis of *Last Orders* and *The Light of Day* illustrates how Swift’s novels offer an attempt to “strike a compromise between the possibilities of the traditional realist novel and an awareness of the problems attendant upon that fiction and the rewards that a more evidently self-aware fiction offers.”

Mariadele Boccardi’s paper focuses likewise on historical novels and investigates the tensions between the declaredly non-realist subject of their narrative and their simultaneous careful construction of a validating realist narrative voice. With reference to British novels published in the 1990s (A.S. Byatt’s *Possession*, Patricia Finney’s *Firedrake’s Eye* (1992), *Unicorn’s Blood* (1998), and *Gloriana’s Torch* (2003) and Graham Swift’s *Ever After*), Boccardi shows that historical fiction is, because of its intrinsic and explicitly realist narrative dimension, the site where the exploration of the conditions for realism in postmodernity are investigated, while innovative

strategies of realist representation are put forward. One example is the subtle interweaving of metanarrative within the realist narrative itself in *Firedrake's Eye*. In Finney's novel, the narrator's madness enables him to gain an atemporal vision. His having visions or finding himself on top of walls looking down on the other characters' actions becomes an ironic literalization of the omniscient narrator's panoramic view of events.

The mimetic principle supposedly assumes that reality is objective and stable, something many postmodern works have put into question. In his celebratory analysis of Jane Bowles's fiction, Don Adams raises issues of temporality and the incapacity of realism to grasp the fact that we actually live our lives in the future tense, combining the past with the present in every forward-moving moment of our existence. Can art be real or even, can it be more real that it makes our own look fake? Virtual games, which increasingly appeal, posit this question even more clearly as some players spend more time in virtual realities than their own. Don Adams's article introduces us to Spinoza's concept of reality as a form of perfection, which leads him to begin to judge works of art by their aliveness – their spontaneity and creativity instead of their lifelikeness. Jane Bowles's fiction comes here to exemplify what he calls "prophetic realism," or allegorical realistic fiction, a type of realism that comprises the dynamic and continual movement of the present into the future.

The last paper of this section highlights how other modes of writing such as the fantastic also subtly engage with reality. In her article on realism via the fantastic in Angela Carter's fiction, Mine Özyurt, who uses Rosemary Jackson's reading of the fantastic as subversive, shows how Angela Carter, driven by a feminist concern, reverts to the fantastic mode to level a serious critique of cultural and social phenomena. More precisely, the use of the fantastic enables the writer to problematize the nature of desire and sexual identity as they are considered by the prevalent patriarchal ideology of the fin de siècle. Her work *Night at the Circus* with its Winged Woman protagonist is here read as a challenge to the politics of female representation.

The articles presented in this volume posit the idea that contemporary postmodern literature can be examined under the label 'postmodern realism,' a label that has received scarce attention. Considered by some as a refuge, the inevitable consequence of some postmodern failure, the critics under consideration point to new creative and critical explorations of realism. Far from a "naïve" realism that it has rejected, postmodern realism complexifies and questions traditional realism while inaugurating new strategies of realist representation such as what Den Tandt calls "negotiated disclosures." In their own way, they all acknowledge how realist narrative modes negotiate the demands of postmodernity while opening up to remodelling and hybridized forms.

It is possibly this openness and hybrid interweaving with other modes of writing that confirms Bakhtin's words that "the novel is the only developing genre and therefore it reflects more deeply, more essentially, more sensitively and rapidly, reality itself in the process of its unfolding" (Bakhtin, 1981: 7). It is this thirst to convey the real in its dynamic development which lies at the center of the novel genre and which has been opening up its borders to remain the favorite genre it is today. And as Peter Brooks concludes, "the impulse that created realism in the novel still goes on, and no doubt will in the future" (Brooks, 2005: 227). Of course, realism is one mode of representation among many others but it has remained "an enduring tradition"

(Versluys, 1992: 7) which is following the ever-moving life of our globalized world. The realism-centered focus of the contributions included here, while pinpointing the limits and challenges of realism and engaging with its ever ending problematization, also probably reveal a similar interest, here on the part of critics, to reconnect with the ethics of literature and engage, more indirectly perhaps, with reality itself.

Véronique BRAGARD
Université catholique de Louvain

WORKS CITED

- Bakhtin, Mikhail. (1981) "Epic and Novel," in *The Dialogic Imagination*, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Brooks, Peter. (2005) *Realist Vision*. New Haven & London: Yale University Press.
- Delprat, François. (2000) "Introduction," *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, 23. *Les nouveaux Réalismes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Fowles, John. (1969) *The French Lieutenant's Woman*. London: Pan Books.
- Hutcheon, Linda. (1990) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Lee, Alison. (1990). *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London & New York: Routledge.
- Versluys, Kristiaan. (1992) *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Postmodern Studies 5. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.

THE BORDERS OF REALISM IN PAUL AUSTER'S *THE BOOK OF ILLUSIONS* (2002)

If Paul Auster is considered as a postmodernist author, it is most probably because of his book *New York Trilogy*.¹ His narrative strategies, however, are reminiscent of partly psychological realism and partly modernist narrative techniques emphasizing epistemological dominant.² Thus, in my view, some of his works include realistic narrative techniques and are rather modernist than postmodernist (*In the Country of the Last Things*, 1988; *The Music of Chance*, 1990; *Mr. Vertigo*, 1994). By realistic I mean a narrative strategy based on the mimetic principle through the use of which an author emphasizes the vision of the world as supposedly clear, understandable, logical and explicable through reason and logical operations of mind to which all formal aspects of poetics are subsumed (the narrative voice, depiction of characters, setting and plot, for example). As Raymond Federman argues,

Realistic fiction presupposes chronological time and as the medium of a plotted narrative, an irreducible individual psyche as the subject of its characterization, and above all, the ultimate concrete reality of things as the object and rationale of its description (Federman 1984:137).

Postmodern literature is sometimes characterized as including a romantic moment of nostalgia and its undermining potential of the individualist rebellion.³ In his study on American postmodern fiction entitled *Romantic Postmodernism in American Fiction* (1996), Eberhard Alsen even distinguishes between realistic and romantic postmodernism.⁴ Although his understanding of “realistic” and “romantic” postmodernism as well as the identification of some authors as postmodernist (Saul Bellow, for example) is quite dubious and the terms such as romantic and realistic postmodernism self-denying, what is important is that Alsen highlights a hybridity and mixture of different kinds, especially of realistic and romantic poetics within the framework of a single postmodern literary work. It is my contention that, besides using partly realistic, partly modernist poetics, Paul Auster’s work also contains romantic elements in the Alsen sense (a depiction of the lonely, sometimes eccentric individual in search of the meaning of life). Yet, despite the use of partly psychological realist and modernist poetics in some of his works, however, through the intricate intertextual and intratextual relationships and through the use of a

¹ See, for example, Barone, D.(ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster* (Penn Studies in Contemporary American Fiction). Philadelphia: the University of Pennsylvania Press, 1996.

² See McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987. 8-11.

³ See Alsen, Eberhard. *Romantic Postmodernism in American Fiction*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996.

⁴ Alsen, Eberhard. *Romantic Postmodernism in American Fiction*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996.

rather complicated chain of metafictional elements⁵ such as parody, allusion and intertextuality, Auster creates postmodern poetics and a postmodern vision of the world based on the allegorical principle as characterized by Craig Owens. In Owen's view,

In allegorical structure [...] one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be; the paradigm for the allegorical work is thus the palimpsest [...]. Conceived in this way, allegory becomes the model of all commentary, all critique, insofar as these are involved in rewriting a primary text in terms of its figural meaning [...]. Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter [...]. He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured; allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement (Owens 1992: 54).

In my view, it is above all the systematic use of metafictional and intertextual elements that create postmodern meaning in Auster's fiction. Although not being either the best or the best of his postmodern novels, one of his most recent novels *The Book of Illusions* (2002) testifies to this strategy of seemingly establishing a traditional psychological realistic or modernist narrative and its further developing into postmodern poetics. As in many of his novels, Auster introduces a lonely, seclusive and alienated individual (Professor David Zimmer) in search of the meaning of life, (here more specifically recovering from the tragedy of losing his family in an airplane crash). On the basic narrative level, the protagonist is seemingly introduced as a psychological realist character trying to cope with reality after his personal tragedy and crisis. Professor Zimmer, the protagonist of *the Book of Illusions*, comments on his mental state after the tragedy in retrospective:

I remember very little of what happened to me that summer. For several months, I lived in a blur of alcoholic grief and self-pity, rarely stirring from the house, rarely bothering to eat or shave or change my clothes. Most of my colleagues were gone until the middle of August, and therefore I didn't have to put up with many visits, to sit through the agonizing protocols of communal mourning [...]. It was better to be left alone, I found, better to get out the days in the darkness of my own head. When I wasn't drunk or sprawled out on the living room sofa watching television, I spent my time wandering around the house (Auster 2002: 7).

This extract seemingly suggests a psychological realistic narrative portraying a lonely character recollecting his problem through a narrative reminiscent of an interior monologue. Auster, however, further extends this narrative into a modernist pessimistic and subjective narrative centered on an alienated subject searching for his identity in a chaotic urban setting, which is a typical modernist theme.⁶ After losing his family, David Zimmer's stable ordered optimism, which characterized his previous life, is increasingly undermined by disorder (of his behavior, life experience), pessimism, disillusion and hesitation about his ability to perceive, understand and

⁵ Metafiction as understood by Waugh, Patricia. *Metafiction*. London and New York: Routledge, 1984.

⁶ See Spender, Stephen. *The Creative Element: A Study of Vision, Despair and Orthodoxy among some Modern Writers*. London, 1953. Hoffmann, G., Hornung, A., Kunow, R. "Modern', 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature." *Postmodernism in American Literature*. Ed. Manfred Pütz, Peter Freese. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984.

penetrate the mystery of the nature of life. Such narrative hesitation problematizes both the psychological realist narrative and its ability to give a logical account of the psychological motivation of the characters' behavior. At the same time, through a depiction of these characters Auster symbolically indicates doubts about the capacity of the human mind to control, understand and explain reality. In addition, Auster's depiction of these characters enables him to further treat the relationships between life and art, reality and its linguistic/artistic re-presentation or reconstruction. Auster's depiction of these characters provides one with an implicit critique of traditional realistic and partly modernist narrative techniques based on the mimetic principle. Thus both psychological realist and modernist narratives are undermined exactly by the above meaning Auster further creates through the allegorical principle including such elements as intertextuality, intratextuality, allusions, metacommentaries on art and partly parody and irony. All these metafictional elements participate in problematizing and undermining realistic and modernist methods of writing, while conveying a postmodern vision of the world. By metafiction I mean what Patricia Waugh, in her book *Metafiction: the Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*, characterizes as:

fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (Waugh 1984:2).

Professor Zimmer is an academic writer, a literary critic and biographer. His job consists not in creating a fictional world through language, but mostly in reconstructing the meaning of already existing texts that have already constructed reality through language. It would be simplistic to argue that this character's status as a writer makes him metafictional or postmodern. Zimmer's status, however, provides Auster with a framework within which he creates an intricate web of intertextual and intratextual relationships eventually creating a metafictional effect. Within a framework of allegory as partly characterized by Owens, Auster deals with the relationship between life, art, and fiction as well as with the nature and mutual interaction between different ontological entities such as physical experience and its fictional treatment through language (of literature, film). In this novel, for its protagonist David Zimmer, it is writing (academic, creative, biographic) and the other (visual) kind of narrative (film) that become a compensation for his losing the meaning of life. Zimmer's identification with and transposition into the realm of fictional world creates an alternative to the physical and experiential world that itself suggests Auster's celebration of imagination as represented by creative writing.

In his *The Book of Illusions*, Auster juxtaposes different ontological worlds, especially physical reality, its literary and film treatment. On the basic narrative level, the narrator gives a story of his recovery from a tragedy through both watching the films of a forgotten film comic (Hermann Mann who mysteriously disappeared in the 1920's), through his writing about this comic's life and film career, as well as through the unexpected love relationship with Alma Grund (a child of the actors in Mann's film studio established after his withdrawal from public life). Zimmer's physical experience with his new love is reminiscent of a narrative reconstruction of his process of recovery after a tragic event leaves him entrapped in a chain of different

ontological worlds, problematizing both the convincingness of the presentation of physical experience, the nature of the physical world and the mimetic methods of artistic representations of reality.

THE COMPLEMENTARITY PRINCIPLE

The result of Zimmer's research on Mann's films and of his rebirth and recovery is a book on Mann's films entitled *The Silent World of Hector Mann*. Mann's film as a compensation for failure in a real life seem to confirm Auster's strategy of appreciation of writing as a possible source of romantic compensation and glorification of imagination, but Zimmer, a narrator himself, comments on this book:

I didn't give much information about Hector's life in my book. The Silent World of Hector Mann was a study of his films, not a biography, and whatever small facts I threw in about his offscreen activities came directly from standard sources: film encyclopedias, memoirs, histories of early Hollywood...The story of his life was secondary to me, and rather than speculate on what might or might not have happened to him, I stuck to a close reading of the films themselves (Auster 2002:3).

Zimmer's study of Hector Mann becomes a critical study of Mann's (film) texts through the examination and reconstruction of other texts creating a metatext that is all further united into an ontological level of "textuality." Through the use of such a strategy, Auster emphasizes the separatedness and uniqueness of the textual world of criticism and its difference from real, physical, experiential reality. This is, however, further problematized by a juxtaposition of this textual world to the real physical experience. In the narrative process, however, this distinct ontological world is represented by Zimmer's complicated love relationship with Alma Grund. A mysterious descendant of the actor couple from Mann's film studio, Alma emerges as the mediating person who both literally and symbolically restores David's connection to the physical world. She does so in two ways — by becoming his lover and by introducing him to Mann himself who is dying in a remote private film studio in New Mexico. Both Zimmer's and Mann's physical identities are thus restored, and Mann's "textual" side is compensated and supplemented by his physical identity. In addition, Zimmer's narrative becomes also a reconstruction of Mann's identity, which is further supplemented by Alma's narration of Mann's life, through various secondary resources. This strategy is reminiscent of the principle of complementarity Auster further develops to emphasize the idea (and treatment) of identity resulting further in his allegorical treatment of the relationship between life and art, experience and its linguistic re-presentation. The "textual" aspects of Mann's identity (Zimmer's book on his films) are thus further complemented by his physical being and biography (reconstructed through Alma's narration and the book she is writing about him). Mann's film roles are complemented by his life(film,art-life); his popular film comedies made before his disappearance by his rather artistic films made in his private film studio later, that is popular films are complemented and compensated by artistically valuable films. This principle of complementarity also applies to Mann's lovers, each supplementing the qualities of the other (Birgid

O'Fallon and others). Zimmer's physical status is complemented by his "textual" status (the books he has written and has been writing).

PRESENCE - ABSENCE

The principle of complementarity does not create a coherent whole consisting of contradictory or conflicting yet united selves, but is further developed into an imagery of presence and absence that problematizes not only the stable subject and identity but also the validity of the fictional and real events. Mann's last film, significantly entitled *Mr. Nobody*, also suggests a connection between life and art (film). Zimmer describes this film as

a meditation on his own disappearance, and for all its ambiguity and furtive suggestiveness, for all the moral questions it asks and then refuses to answer, it is essentially a film about the anguish of selfhood [...]. He becomes invisible, and when the magic finally wears off and he can be seen again, he does not recognize his own face. We are looking at him as he looks at himself, and in this eerie doubling of perspectives, we watch him confront the fact of his own annihilation. Double or Nothing. That was the phrase he chose as the title for his next film. Those words [...]refer back to the mirror scene in *Mr. Nobody*... (Auster 2002:53).

As can be seen from the above extract, Auster develops his imagery of presence and absence, and, through this imagery, he points out several issues. First, on a more general level, the imagery of presence and absence refers to the position of a human being made to wear "masks" of different identities — one associated with his true, emotional, natural state, the other rather artificial and socially constructed — that is a behavior and identity influenced by social codes, norms, morality and cultural condition often resulting in hypocrisy (as the narrator's description of one of Mann's films suggests). Second, this imagery of presence and absence highlights different rules on which different worlds are based — a world of film (art) and the real life. Third, the imagery of presence and absence is also associated with the presence of Mann's ethnic, physical (Jewish) identity as well as with his consequent covering, hiding, suppressing of it, that is its absence and marginalization in real life in order to achieve success. Fourth, this imagery indicates a change in the nature of his later films. The mirror scene from one of Mann's later films evokes the idea of imitative, traditional and realistic art, and it is associated with the presence, that is of the mainstream and popular art dominant in this period, while his later film, *Double or Nothing*, draws on and apparently develops the motifs from Mann's previous films and consequently becomes reminiscent of a metafictional, postmodernist, more artistic film based as if on the "absence" of the referred subject. This film becomes purely fictional, textual, constructed out of the words and language. In addition, the imagery of presence and absence refers to the idea of success and failure that are all associated with the idea of the American dream, or rather its failure.

The presence (of Hermann Mann) is thus associated with popularity of both his personality and films as well as with his status of a pop star, while his withdrawal from the public life into the anonymity of a family life and independent film company suggesting an absence is associated with failure. This failure suggests the collapse of Mann's American Dream — a belief that hard work can bring material

success, popularity and fulfillment of unfulfilled desires to anybody. Despite his popularity during his successful film career, with his withdrawal and “absence” from public life, Mann (significantly renamed Loesser which evokes the idea of loss) deliberately rejects fame. His American Dream fails since his child dies in an accident and his artistic films do not sell. From this perspective, Mann/Loesser’s life can be understood as a parody of the American Dream since he eventually rejects the potential commercial success of his films, which would potentially bring him profit, as well as the fame and fulfillment of his desires. According to his last will, his films are supposed to be destroyed after his death, something Professor Zimmer perceives as follows:

If someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not? That’s how he justified what he did. He would make movies that would never be shown to audiences, make movies for the pure pleasure of making movies. It was an act of breathtaking nihilism, and yet he’s stuck to the bargain ever since. Imagine knowing that you’re good at something, so good that the world be in awe of you if they could see your work, and then keeping yourself a secret from the world [...] Emily Dickinson lived in obscurity, but she tried to publish her poems. Van Gogh tried to sell his paintings. As far as I know, Hector is the first artist to make his work with the conscious, premeditated intention of destroying it. There’s Kafka, of course, who told Max Brod to burn his manuscripts, but when it came to the decisive moment, Brod couldn’t go through with it” (Auster 2002: 207-208).

Auster further develops and complicates the motif of presence and absence by the intertextual elements supporting and supplementing the above. By intertextual, I mean not exactly Julia Kristeva’s understanding that “[A]ny text is constructed of a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (Kristeva 1980: 66) but a deliberate borrowing of elements from other texts by means of allusion, parody, quotation, false quotation, paraphrasing, etc.. Intertextuality emerges not as a passive method of borrowing, but as the creative reconstitution, “transformation” of texts, as Kristeva suggests, in such a way that it produces additional meaning. Intertextuality thus manifests itself, for example, in Auster’s (Zimmer’s) quotes from Chateaubriand’s *Memoirs of a Dead Man*; in the allusion to a short story by Nathaniel Hawthorne, *The Birthmark*; in Alma Grund’s reference to her favorite authors such as Nathaniel Hawthorne, but also Wittgestein, Andre Breton, Dashiehl Hammett, Boston Transcendentalists such as Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau (Auster 2002: 283). Intertextuality is also created by Professor Zimmer’s refusal to talk about his seclusion and loneliness with his friends, a refusal that is reminiscent of and alludes to *Bartleby*, a mysterious character from Herman Melville’s short story *Bartleby, the Scrivener* (Auster 2002: 65), who is Zimmer’s favorite character and is also a lonely, alienated and tragic personality. The intertextual connection to these texts creates two basic layers of meaning associated with the imagery of presence and absence — the physical retreat either of the authors or the characters from these authors’ books into seclusion and anonymity, that is a transition from presence to absence. The intertextuality also refers to the connection between life and art, that is to life’s reconstruction through language — in other words, a transition from a presence of the subject (writer) and the absence of his works before their creation to the absence of the subject (author replaced by his writing, by his text) and presence of the writer’s text as “textualized” reality. In her critical study on *Possible Words in Literary Theory*, Ruth Ronen argues that

...the fictional world is constructed as a world having its own distinct ontological position, and as a world presenting self-sufficient systems of structures and relation (Ronen 1994: 8).

As can be seen from the examples above, through the use of intertextuality Auster points to the resulting existence of an independent textual world which has its own distinct ontological position and rules. In other words, he emphasizes the post-structuralist idea of the self-contingency of the signifier as if being able to create its own world and meaning rather than the same operation being done through its connection to the signifier. It is exactly the use of these metafictional and intertextual elements that create additional meaning now associated with the idea of the relationship between reality and fiction, life and art, language and reality. Auster systematically uses these metafictional and intertextual elements that create postmodern meaning based on the allegorical principle. Within the allegorical framework Auster deals with the relationships between reality and fiction and between different ontological worlds. Auster's depiction of these relationships as part of his allegorical framework is distinctively postmodern since he foregrounds the ontological issues and dominants that are the issues Brian McHale characterized as typically postmodern. In his seminal study *Postmodernist Fiction* (1987), McHale argues that

typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how they constituted, and how do they differ? What happens when different kinds of worlds are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects? (McHale 1987:10).

McHale further continues and argues that

Among the oldest of the classic ontological themes in poetics is that of the otherness of the fictional world, its separation from the real world of experience (McHale 1987: 27).

In an interview, Auster admits that in this novel

the emphasis [is] placed on imaginary works — Hector's films and David's book about them. There have been "fictive novels" in my books before—stories within stories, so to speak — but never so fully fleshed out as in this one. In the *Book of Illusions*, Hector's films are an essential part of the narrative (Auster 2).

Thus the narrative strategies Auster uses, especially his allegorical principle including metafictional and intertextual elements, emphasize the relationship between these different worlds. David Zimmer compensates his real life tragedy with academic writing (on Hector Mann's films) but his both literal and symbolic restoration of the contact with reality cannot be fulfilled since his new love, Alma Grund, literally eradicates herself by committing suicide and by destroying an unfinished manuscript on Hector Mann's life. Hector Mann as well as his wife finally die, and what remains are only films being also destroyed but further renowned, reconstructed again through David's writing about them (his first book) and by his description of them; and, finally, David's life and experience can be known and restored only through his own "story", that is writing about his life. What remains

thus is only “fictional” reconstruction of several stories and lives, that is, of David Zimmer and his lost family, Hector Mann, Alma Grund and other people. That means that all events and lives become reconstructed through different kinds of narrations and thus seem to be untrustworthy and unreliable. David Zimmer comments on his writing of these stories he is writing that:

This is a book of fragments, a compilation of sorrows and half-remembered dreams, and in order to tell the story, I have to confine myself to the events of the story itself [...]. Hector's films had been destroyed, Alma's book had been destroyed, and the only thing I could have shown anyone was my pathetic little collection of notes, my trilogy of desert jottings; the breakdown of Martin Frost, the snippets from Hector's journal, and an inventory of extraterrestrial plants that had nothing to do with anything (Auster 2002:316).

On the one hand, this extract shows David's doubts as a writer supposed to provide one with a truthful, meaningful, and perhaps “mimetic”, literal depiction of reality, which manifests itself also in his doubts about Alma's destruction of Mann's films and his wife's natural death (he thinks she might have been murdered — p. 319). On the other hand, David emphasizes the power of the story to create and construct reality thus acquiring the equal ontological status as reality itself has. In other words, he accentuates the textuality of narrated events since, in the above extract, life is constructed from different kinds of writing, that is, different kinds of “language”. This is supported by David's inspiration with Hector's Mann last will, which is an inspiration not by a real life but by a written document, that is a document constructed by language. He addresses a reader saying

I have left a letter of instruction for my lawyer, and he will know where to find the manuscript and what to do with it after I am gone [...]. If and when this book is published, dear reader, you can be certain that the man who wrote it is long dead (Auster 2002:318).

By directly addressing the reader, Zimmer draws his/her attention to the fictionality of the narration and, at the same time, David, by following the model of both Chateaubriand and Hector Mann, emphasizes the power of textuality and language to create reality equal to other ontological worlds since, as it is quite apparent from this extract, physical eradication (David's death, as the reader can deduce) is replaced and compensated by the language, that is a text (David's book a reader is just reading). This compensation of reality by text is supported by the last sentences in the story in which David doubts about Alma's burning of Mann's films:

She forgot to tell me. She meant to tell me, but then she forgot. If that was the case, then Hector's films haven't been lost. They're only missing, and sooner or later a person will come along who accidentally opens the door of the room where Alma hid them, and the story will start over again. I live with that hope (Auster 2002: 321).

Such an emphasis on textuality, the power of imagination as well as the rejection of the possibility of the verifiable/mimetic reconstruction of events through the story becomes an implicit critique of both the mimetic principle, traditional realistic as well as modernist writing. As both Mann's later films and both David Zimmer's and Auster's metafictional and intertextual strategies suggest, traditional writing cannot convincingly depict reality and give an objective and truthful picture of reality. At the same time, Auster emphasizes the idea that reality constructed by means of

language despite working on different principles than real life has the same value as real life itself.

C ONCLUSION

In his novel *The Book of Illusions*, Auster uses narrative techniques reminiscent of traditional psychological realist or modernist writing. His protagonist, Professor Zimmer, turns out to be a modernist individual searching for the meaning of life in a chaotic urban setting. Auster, by using the imagery of presence and absence, the principle of complementarity, intertextual elements, parody, irony and allusion creates an allegorical principle on the basis of which his postmodern meaning is constructed. It is not a traditional allegory as a genre, but a fragmented allegory in Craig Owen's understanding through which the author addresses such issues as the relationship between life and art, fiction and reality, "fictional" and "real" truth. At the same time, the use of the allegorical principle points to the validity of the ontological status of the fictional world and, on the one hand, a difference between the working of the real, physical, and textual world and, on the other hand, an axiological equality between them.

Jaroslav Kušník
The University of Prešov, Slovakia

WORKS CITED

- Alsen, Eberhard. *Romantic Postmodernism in American Fiction*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996.
- Auster, Paul. *The Book of Illusions*. New York: Henry Holt, 2002.
- "Paul Auster: Interview." 10 Dec. 2004 <<http://www.failbetter.com/2004/AusterInterview.htm>>.
- Federman, Raymond. "Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge." Pütz, M., Freese, P. Eds. *POSTMODERNISM in American Literature: A Critical Anthology*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. 132-144.
- Grenz, Stanley J. *A Primer on Postmodernism*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1996. Kristeva, Julia. "Word, Dialogue, and Novel." *Desire and Language*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora et al. New York: Columbia UP, 1980. 64-91.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992. 52-69.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

THOMAS PYNCHON'S V. AS "NOSTALGIC PASTICHE" OF HIGH MODERNISM

Pastiche: noun 1. - a musical composition consisting of a series of songs or other musical pieces from various sources. Synonyms: medley, potpourri. 2. *pastiche* - a work of art that imitates the style of some previous work.

Webster's New World Dictionary

A. INTRODUCTION: NOSTALGIA FOR ANGLO-AMERICAN MODERNISM IN PYNCHON'S V.

As the title of Thomas Pynchon's first novel itself suggests, *V.* is a sign for the series of *images* of divine femininity embodied by the Virgin, Venus, Veronica, Victory, Virtue, and even Queen Victoria herself, which litter the landscape of literary High Modernism. Pynchon concocts a detective story out of these varying images and myths of the divine female, associating each of them with the sinister woman that his main character, Herbert Stencil, is trying to track down in Europe of the early Twentieth Century.¹ The novel is thus constructed as a "realist" parody, or pastiche, of the various Modernist attempts to formulate resistance to modernity in terms of a Venus-figure that represents a nurturing, sexual, feminine aesthetic principle. Of course, Stencil realizes that the object of his quest, the actual character, *V.*, can be any of the female "figures" mentioned above, or she can be a mere "imaginative principle" as she was for High Modernists like Henry Adams (Stencil's idol), Robert Graves, Ezra Pound, or T. S. Eliot. Modeling his persona and quest on these writers, Stencil is "postmodern" insofar as he views his own pursuit of the mysterious *V.* with a kind of detached irony (he mimes Adams by writing/speaking about himself in the third person) that sees Her as an object of total aesthetic artifice into which he too injects imaginative energy. Thus whereas the aforementioned Modernists regarded the polysemous myth(s) of the Virgin/Venus as a unifying principle of aesthetic meaning for Western culture, Pynchon the postmodernist sees the various Modernist re-tellings of Her myth as raw material for Stencil's nostalgic road-trip into the world of High Modernism.

In this paper I follow Fredric Jameson's basic claim that the "insensible colonization of the present by the nostalgia mode" is so subtle and complex that contemporary artists, filmmakers, and writers shift from narrative "realism" to a

¹ But *V.* is also a unique character, a repeatedly disguised person whose identity, rather than becoming more explicit, begins to disseminate into a host of different character-symbols, eventually taking on aspects and distinctive characteristics associated with the Modernists' ideas of femininity.

way of experiencing time and "reality" that is schizophrenic and, frankly, "artificial" in some literal sense. That is, as Jameson argues, pastiche nostalgia arises because

cultural production is driven back inside a mental space which is no longer that of the monadic subject but rather that of some degraded 'collective spirit' : it can no longer gaze directly on some putative real world, at some reconstruction of a past history that was once itself a present; rather, as in Plato's cave, it must trace our mental images of that past upon its confining walls. If there is any realism left here, it is a 'realism' that is slowly becoming aware of a new and original historical situation in which we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach (Jameson 1990, 25).

For this and other reasons, Jameson often refers to pastiche nostalgia as the "hysterical sublime," since the theoretical "realist" posited above is one who apprehends with shock, and a bit of terror, the incessant flow of "historical images" as a mysterious cipher or "rebus" that can only be *re*-processed as "real."

B. THE HENRY ADAMS PASTICHE

The Virgin, herself a latter day Venus and Goddess of Love according to modernists like Robert Graves and Henry Adams, is the most actively referenced "V." in the book. However, she is also a "real" human character in the book; a character whose identity is extensively investigated and researched by the novel's proto-Fox Mulder character, Herbert Stencil. Fashioning himself in the image of his hero Henry Adams, Stencil embarks upon an obsessive quest to discover V.'s true identity through the threads of dozens of early twentieth century narratives. Indeed, Stencil, like Adams in *The Education of Henry Adams* (1973), only refers to himself in the third person and has become obsessed with discovering the true nature of this feminine icon's "force" upon his imagination. It will be remembered that in Adams' quasi-autobiographical book, *The Education of Henry Adams*, the professor of medieval history and incredulous witness to modernity seeks to understand how the nurturing strength and vitality of the feminine, as it is embodied by the Virgin (and her various medieval cults), had come to be abandoned in the modern era in favor of the brute force symbolized by the dynamo. As mock-biographer of himself, Adams attempts to explain how during his European and American travels he discovered that, even though the "force" of the Feminine was "responsible for four-fifths of [humanity's] art" and the equivalent of the "animated dynamo," Americans "considered their victory over sex *the* greatest moral victory" (Adams 385, emphasis mine).

A professional historian, Adams (like Max Weber shortly after him) sought to uncover the "lines of force" leading from the Virgin cult of Medieval Europe to American Puritanism so as to better understand the events and rapid changes of his own "machine age." And so too does Pynchon's own Adams-like character, Stencil, find himself roving across the globe in search of the mysterious apparition that is the historical V., only to emerge within the whoop and weave of a satire that borrows numerous thematic threads from the Adams book. For example, the insistence in Adams' book that "no American had ever been truly afraid of either [Virgin or Venus]," has enormous black comedic significance for Stencil who, incidentally does,

very much, fear V. But according to Adams, the American male (i.e., man in the era of the Dynamo and mechanical “force”), largely repressed and Puritanical in upbringing, believes himself triumphant for taming the libidinous as well as the nurturing impulses of the Feminine. Adams believes that, cut off from the European tradition of belief in a feminine “force” (as witnessed by the artistic achievements of the medieval “cult of the Virgin”) and imbued with the Puritan notion that sex is “sin,” the mind of the American “behaved like a young pearl oyster, secreting its universe to suit its conditions until it had built up a shell of *nacre* that embodied all its notions of the perfect” (458). Whereas in pre-modern times this protective “nacre” was epitomized by Woman and man was contiguous with a tradition of fertility worship — echoed in ancient Christian religious belief, rituals, and artistic symbology — in the era of Western “modernization” the Dynamo had become *the* idol of man’s rationalized notions of scientific perfection. Man unwittingly erects altars to his own ego, his powers of control, and fashions icons that pay tribute to his ability to tame Nature. Thus he creates a “symbolic field” in which his imagination only pays homage to his own imagination. And so, Adams gives us an ironic image of the human psyche laboring toward a “dynamic” view of history, one which is profoundly narcissistic precisely insofar as it misconstrues the “nature” of knowledge as an instrument of understanding.

Our interest in Adams’ s metaphoric “pearl-oyster” view of the mind has a bearing on Stencil’s own, somewhat more ironic, view of his “quest”:

Around each seed of a dossier [on V.’s identity], therefore, had developed a nacreous mass of inference, poetic license, forcible dislocation of personality into a past he didn’t remember and had no right in, save this right of imaginative anxiety or historical care, which is recognized by no one. He tended each seashell on his submarine scungille farm, tender and impartial, moving awkwardly about his staked preserve in the midst of the tame shellfish, down in which God knew what lived: the island of Malta, where his father had died, where Herbert had never been and knew nothing at all about because something kept him off, because it frightened him (U. 62).

For Stencil the protective *nacre* is not the Virgin, V., *per se*, but rather his private system of representation, his adopted modernist aesthetics (his “poetic license, forcible dislocation of personality,” etc.) of “imaginative anxiety” where the pursuit of a universal myth/icon is but an excuse for generating a self-sustaining life quest. Indeed, in protecting this pearl-oyster farm of investigations — Stencil fancies himself a scientist, or an erudite collector of stories — he finds that he is really protecting only himself. He is “kept off” of the truth he is tending because he is really afraid that V., and the sinister island of Malta, is deadly to his own persona (his father died on the island during WWII). In short, as Maarten Van Delden points out, Stencil self-consciously “attaches greater importance to the sense of vitality he derives from the mere fact of his involvement in the search for V., than to the actual possibility of unveiling the mystery of her identity” (Van Delden 120). Moreover, Pynchon is careful to show how, for Stencil, the appropriation of this aesthetic vitality implies a certain “uneasy irony” toward, and fear of, History. For Stencil is also shown to share with Adams a dubious awareness that the projection of his ironic, third person selfhood “into a past he didn’t remember and had no right in,” is also a protective effort to “tame” the “shellfish;” or, that is, the bits and pieces of narratives he has acquired for his own “scungille farm” devoted to V. over the years.

And yet, paradoxically, it is also true that Stencil, the mockish "alienated intellectual," is playing out the role outlined by Eliot, Adams, and the High Modernists. He sees all too keenly that, as Eliot said, "no poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation, is the appreciation of his relation to the dead poets and artists" (Eliot, 1922). Stencil embodies Eliot's principle of the "extinction of personality" with a vengeance — simply by being almost religiously attached to the tradition and its arcane mythology and symbolic codes. Again, both Adams, the angst-ridden modernist historian, and Stencil, the paranoid postmodern, seek to understand the precise nature of their "relations" to the Virgin/Venus principle. As mentioned above, in his half-ironic "Dynamic Theory of History" Adams suggests that it was the American history of Puritanism that at once caused a break with this primitive tradition of feminism and spurred the "capitalist spirit" by channeling sexual energy toward scientific thought or innovations in technological mastery. Thus Adams, like Eliot and Graves later, links the deadeningly routinized nature of modern civilization to the death of sexuality as a spiritual and rejuvenative "force" in Western civilization. Yet, the most significant feature of Pynchon's depiction of Stencil's quest is that it makes the final, and logical, historical link in the modernist chain of sexual reasonings by showing that the modernist appropriation of the Virgin/Venus mythic construct may itself be implicated in the process of "rationalization." That is, this chain of reasoning itself may end in an instrumental approach to the meaning of the sexual mythology itself. For example, Adams's "rationalization" (or reification?) of the myth of "feminine continuity" often becomes ironically obsessive. When he says that "if the laws of inertia are to be sought anywhere with certainty, it is in the feminine mind," and that these "laws" have the effect of "uniting history in its only unbroken and unbreakable sequence" he elevates sexuality/the feminine to the level of something like a scientific truth (Adams 441). Pynchon shows us what happens when the modernists' Virgin myth is misconstrued as a salvational aesthetic truth that is supposed to be on an equal footing with scientific truths (à la Adams' "Dynamic Theory of History"). The outcome of this is necessarily frightening, for when the "Virgin" myth is used as a self-conscious method of understanding history and reality is seen as a series of feminine vs. masculine "forces," Stencil discovers that (like Adams) even the Feminine force of V. is appropriated by the masculine system of technological mastery and dominance.

Yet, ironically, Stencil's understanding of her *does* help us understand the polysemous myth-symbol that is V. The Adams pastiche, far from being an absurd bourgeois diversion from History's awful truth, or an empty ruse that leads us away from the V-apparition that could be Victoria, Virgin, or Venus, allows Pynchon to speak to us in/of a chilling and utterly brilliant ventriloquism of Modernist accents and concerns. For Stencil, in nostalgically pursuing V. as his idol would have, discovers that She is actually tied to that peculiar twentieth century nightmare, fascism. An Adamesque irony, obsession with sexuality's influence on history, and a keen ear for anecdotal experience turn out to all too adequate tools for the analysis of modern history. But we should remember that Adams' obsession with Puritanism and sex was not lost on other New England-born Modernists, such as T. S. Eliot. The readings of "The Waste Land" that claim the poem is an elegy for the restorative potential of a sexual Puritanism of one kind or another (i.e., in its Buddhist, Parsifalian, etc., permutations), is also relevant to Pynchon's parody of modernism. As mentioned, Stencil is himself a mock-questor figure and the only

person in the novel who remains “pure” in his journey through the decadence and squalor of 1950s beatnik New York, pre-WWI Europe, and Suedwest Afrika. For Stencil (and us the readers), however, the majority of what this “Quest” is, an ironic historical picture in the tradition of Adams, is built upon the narrative threads and alternate voices (largely without commentary from Stencil) that constitute the bulk of the narrative. We have, as the critic Richard Watson points out, a “[satire of] the mythic journeys in *The Wasteland* and *Ulysses*” where Stencil plays the role of “one of the classic fools in literature; like Don Quixote and Dostoevsky’s man from the underground, he models his life on the literary forms of the previous generation, turning the mythic quest into a life-style” (Pearce 1982, 17). Only for Stencil the paradoxical results of his modernist mimicry, and the adoption of Eliot’s aesthetics of the “extinction of the personality,” is a devastating loss of any real sense of continuity with the past with which he seeks to merge. He loses faith in the reality of his fictions and, in one sense, becomes a mere tourist (or indeed a voyeur) in the lives of others. Thus, in lieu of Stencil’s actual passage through a *Wasteland*-like desert, we get the South-West Africa story of the German expatriate soldier-engineer Kurt Mondaugen. This narrative in turn leads out onto many other “voices” from the past and Mondaugen’s thoughts get interpolated by the omniscient narrator as he describes another, and then into another German soldier’s experience of South-West Africa, the desert, and the home of the German “land-lord” Foppl.

Here, at Foppl’s “Siege Party” in the desert we see V. (through the voyeuristic eyes of Mondaugen), disguised as Vera Merovig, on the arm of the Nazi Lieutenant Weissman.² It is 1922, the time of the Second Herero uprising, and V. is now forty years old. For the German aristocracy this “siege” becomes little more than a pretense to cover the windows, bar the doors and begin a massive sado-masochistic orgy of sex and killing (all the “bondels” are murdered). Indeed, the context of Mondaugen’s story, the bacchanalian and “carnavalesque” environment that he harkens back to, is referred to as “an eternal Fasching,” the traditional German mid-winter carnival (Pynchon 231). Finally, Mondaugen, in a dream in which he finds himself wandering through famine-stricken Munich during Fasching, comes to realize that V. is “haunting” him. Again, though we know that V. is originally British and “C of E” (Church of England), she is also “a principle of continuity,” and her presence at a German death/fertility carnival is made explicit. She is here as a link to the death-rites of the North. She knows that, as force, she can act on Mondaugen’s voyeuristic imagination, propagating herself into the future (i.e., Stencil’s present) via his memory, his desire to look and record. To better understand the significance of these “carnavalesque” episodes, however, it helps if we again examine more of the ironically “modernist” elements of Pynchon’s prose.

An important example of this modernist irony is to be found, embedded within the chapter “Mondaugen’s Story,” in the tale of “Firelily’s rider.” Although he is the frame narrator, it is not through the “extinguished” personality of Mondaugen, the hardened voyeur that our tale of a German officer’s murderous brush with “stillness” and deathly “epiphany” comes. Rather, the story indirectly comes down to us via Stencil who, having interviewed Mondaugen in New York, learns that the latter had come by it through a fellow German officer while still at Foppl’s African residence.³

² V.’s name here, Vera Merovig, is surely derived from “Merovingian,” the dynasty of medieval German aristocrats known for its vicious policy of warfare and numerous “evil” princesses.

³ Foppl, the psychotic Southwest African master who craves sex and violence to cope with boredom, is most likely named after August Foeppel (1854-1924), Chair of Technical Mechanics at the Technisches Universitaet, Muenchen. Foeppel wrote “Introduction to the Maxwellian Theory of

The soldier directly concerned, known simply as "Firelily's rider," prefaces his remarks on the experience with the comment that, killing natives usually "irritates you, and to each individual act you bring something of the savagery of military boredom." He then goes on to describe the unique occasion when murdering natives was different:

This time it wasn't like that. Things seemed all at once to fall into a pattern: a great cosmic fluttering in the blank, bright sky and each grain of sand, each cactus spine, each feather of the circling vulture above them and invisible molecule of heated air seemed to shift imperceptibly so that this black and he, and he and every other black he would henceforth have to kill slid into alignment, assumed a set symmetry, a dance-like poise (264).

Professor Van Delden is right to point out that such passages as these are Pynchon's way of alluding to the outcome of an aesthetics of the Image as shared by the New Critics and High Modernists alike. It is particularly in this image of the "dancer" ("a dance-like poise") that he sees Pynchon recalling "this entire [modernist] literary tradition, and appears, astonishingly, to transform Firelily's rider's murder of the black man into an aesthetic experience" (Van Delden 124). Thus Eliot's famous lines from "Burnt Norton," "At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless; / Neither from nor towards; at the still point, there the dance is," begin to look rather ominous indeed.⁴

C. THE POSTMODERN POST-COLONIAL CONDITION — THE T.S. ELIOT PASTICHE

By focusing on the ways in which such "aesthetic experiences" and artistic tradition help form hierarchies of "national space" - for clearly the novel is now bent on exploring how art/aesthetics serves an elite, repressive group - Pynchon shows himself to be an unruly student of modernism. His quasi-parodic appropriation and exposition of Eliot's view of "tradition" will always be subversive, verging on the malicious, in its satire. For example, one of his characters, a colonial "native" of the British ruled island of Malta, Fausto Majjstral, mentions that "Shakespeare and T.S. Eliot ruined us all" (Pynchon 308), and goes on to cite one of his fellow countryman's parodies of the Eliot poem "Ash Wednesday":

Because I do
Because I do not hope
Because I do not hope to survive
Injustice from the Palace, death from the air.
Because I do,
Only do,
I continue . . . (309)

The fictional context of this little parody is significant: the author is speaking from bombed- out colonial Malta during World War II. The Palace mentioned in

Electricity" and would likely have been Mondaugen's professor at TUM while he was a graduate student there.

⁴ T.S. Eliot, "Burnt Norton," in *Complete Poems and Plays* (New York: Harcourt Brace, 1962).

the fourth line is the seat of the British governorship on Malta and “death from the air” refers to the repeated decimations inflicted on the island by Luftwaffe and Italian bomber squadrons. Living within the caves and “hollows” of the island during the seasonal air raids, Pynchon has Fausto pun, with vicious irony, on the fact the little circle of Anglophile intellectuals were “most fond of ‘The Hollow Men’” (308). Yet, black humor aside, the significant thing is that even among the handful of English-speaking Maltese intellectuals on the island during the War there was the belief that

Perhaps British colonialism had produced a new sort of being, a dual man, aimed two ways at once: towards peace and simplicity on the one hand, towards an exhausted intellectual searching on the other. Perhaps Maratt, Dnubietna and Maijstral are the first of a new race. What monsters shall rise in our wake. . . . (309).

Here we have Fausto’s Manichean theory of poetry in capsule, and the ironic statement that “Shakespeare and T.S. Eliot had ruined” plays quite well with the quasi-fascist colonial intellectuals’ flirtation with the modernist canon. For indeed, the poetic visionaries have also become infected with that other, oft unspoken by-product of literary modernism: Nietzscheanism. We see the culturally elitist “dual man,” with his campy dichotomy between pastoral and urbane intellectualism — or, at least, between colonist and colonizer — who happens to be fleshing out a theory of the Master Race in his spare time. T.S. Eliot, the New England expatriate in London, becomes an ideal model for such a theory of the “dual man,” the modern “alienated intellectual” who, as the speaker in “Ash Wednesday” explains

Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place
I rejoice that things are as they are and
I renounce the blessed face
And renounce the voice
Because I cannot hope to turn again
Consequently I rejoice, having to construct something
Upon which to rejoice. (Eliot 83)

Such optimism for the creation of personal “place” (taken as a sense of “cultural” orientation) is, as Dnubietna’s wartime play on the poem shows, questioned throughout Pynchon’s novel. For Eliot, an anglophile himself, living in London, and writing to a metropolitan audience, can afford the conceit that ‘place’ does not matter, that his “renunciation” of it will be welcomed. For Dnubietna, Fausto, and the Maltese intellectuals there are literally no grounds for the hope that, despite their pleas to the Palace (i.e., the British Crown), there will be anything left to “construct” hope on once they renounce “place” as significant. Thus Fausto’s reflection on the role of the poet, at least partly in reply to Eliot’s “Ash Wednesday,” can be seen as another attack on the (New Critical) metaphysics of modernism:

Living as he does much of the time in a world of metaphor, the poet is always acutely conscious that metaphor has no value apart from its function; that it is a device, an artifice. So that while others may look on the laws of physics as

legislation and God as a human form with beard measured in light-years and nebulae for sandals, Fausto's kind are left alone with the task of living in a universe of things which simply are, and cloaking that innate mindlessness with comfortable and pious metaphor so that the "practical" half of humanity may continue in the Great Lie (Pynchon 305).

To argue that this passage is deconstructive would be redundant. The binaries that it invokes--i.e., in the sequence science/art, self-conscious artifice/divine legislation, metaphor/Nature, "cloaked"/manifest--must be footnoted by saying that Fausto is partly acting as foil to the romanticist (and humanist) strains within the modernist tradition. That is, his apparent philistinism in this passage represents a counterbalance to the "art for art's sake" ideas of Walter Pater and T.S. Eliot: Fausto the poet admits that there may well be a social "function," the benefit to the "practical half of humanity," to all his artifice and metaphor. But, in the language of the passage itself, there are residual traces of the New Critical/modernist *Weltanschauung* that seek to elevate the poet's apprehension of truth to the level of science (only the poet sees that the even the physicists are doing poetry too: likening the laws of physics to "legislation" or seeing divine order where there is only "mindlessness"). Moreover, what makes Fausto's remarks seem such an astute commentary on modernism is that Pynchon still insists on having Fausto make them within the "signature" third-person irony of Henry Adams (and our hero, Herbert Stencil). But this in turn means we cannot help greeting Fausto's "theory" of metaphor and the criticism of modernism to which it points with some skepticism. Yet, as with Stencil's ironic stance toward his own (stencil-like) borrowed view of history, seeing that our characters' awareness is still couched in the tongues of their forebears, even as they criticize them, does lend Pynchon's (meta)narrative something of that "deconstructive" tendency which says "the logic of the event is examined from the vantage of the structures of expropriation called timbre (tympanum), style, and signature. Timbre, style, signature are the same obliterating division of the proper. They make every event possible, necessary, and unfindable" (Derrida XIX). The "expropriation," here Pynchon's use of the Modernists' unique "voices" and "signature" styles come to us through an "unfindable" Pynchon persona which only exists on the plane of dead parodies, through other signatures and "voices."

D. VIRTU, VORTEX, AND PASTICHE — FASCISM AND THE POUND PASTICHE

As we have seen, Pynchon progressively links V. to fascism and to what Pound, in 1910, called "*La virtù*," the individual "potency, the efficient property of a substance or person. Thus modern science shows us radium with a noble virtue of energy."⁵ For Pound this meant that the Vorticist artist was himself a unique pattern of "positive" energy with a distinct "self signature" who, no matter how indebted to tradition he may be, manifested a quasi-Platonic "*virtù*" that gave his art an endearing and transcendent quality. Moreover, in the British *avant garde* this *virtù* came to be symbolized by the image of the Vortex because "the donative author seems to draw down into the art something which was not in the art of his predecessors. If he also draws from the air about him, he draws latent forces, or things present but

⁵ In Hugh F. Kenner *The Pound Era* (Berkeley: University of California Press, 1971), p.154.

unnoticed, or things perhaps taken for granted but never examined.⁶ Pound, quite unlike Eliot, consciously thinks about the artist's "signature" and the effect it has on the social forces of the tradition. Indeed, for Pound, this *virtu* does not equate with "virtue" in the moral sense, but rather with "arête" or individual excellence or skill at manipulating the tradition to one's own ends (i.e., one's "potency"). Hence the echo of the neo-Machiavellian (and fascist) aesthetics of Pound in V.'s early obsession with her "talent" for "spying":

Her pride in this faculty [her "intuition" for spying] was an athlete's pride in his strength or skill; it had once told her, for example, that Goodfellow was a spy and not a casual tourist; more, had revealed to her all at once a latent talent of her own for espionage. Her decision to help Godolphin came not out of any romantic illusion about spying—in that business she saw mostly ugliness, little glamour—but rather because she felt that skill or any *virtu* was a desirable and lovely thing purely for its own sake; and it became more effective the further divorced it was from moral intention (Pynchon 198).

One can, according to this view, have a talent for Machiavellian deception and one should cultivate it for the sake of its natural beauty. What this "beauty" consists of is a kind of elegant sense of order, an "efficiency" and "nobility" which is natural, like radium or even, as Pound claimed, analytic geometry. And again, Adams makes this clear with the observation that the "moral issue [of the dynamo's force] did not concern one who was studying the relations of unmoral force," and that "he [himself, Adams] cared nothing for the sex of the dynamo until he could measure its energy" (379). The implication is clear: man acts as though science and "progress" were good in an absolute sense; moral considerations do not figure into the matter. But Pound, in seeking to reclaim from science the radical force of poetic truth, does extend his notion of "order-perception" into the sphere of the political and so, he concludes his *Jefferson and/or Mussolini* with the (in)famous proclamation:

Towards which I assert again my own belief that the Duce will
stand not with despots and the lovers of power but with the lovers of
ORDER⁷

Thus, the politician of ORDER, Mussolini, can also be proclaimed "a poet of revolution" as Leon Degrelle put it. We see a number of these "poets" passing within V.'s intimate circle throughout the book. As we have seen, when Mondaugen first meets V., as Vera Merovig in 1922, she is already mingling with Nazi SS officers and has developed her Mussolini-like "*virtu*" for spying. Moreover, V., while a resident of Florence and still in her profession as prostitute and aspiring Machiavellian spy, was also connected with several of the people who were actually to become associated with Pound and the Italian fascist movement. During one of his eavesdropping episodes, Mondaugen over-hears V. explaining to old Godolphin that she too can recall the famous actress Eleanora Duse

. . . of course I remember. I was given the Duse too, by the man who gave her to Europe, over twenty years ago, in *Il Fuoco* [*The Flame*]. We were in Fiume. Another siege. The Christmas before last, he called it the Christmas of blood.

⁶ Ibid. 155

⁷ Quoted in Reed Way Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis, Towards the Condition of Painting* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985), p. 209.

He gave her to me as memories, in his palace, while the Andrea Doria dropped shells on us (Pynchon 247).

The man who "gave her to Europe" is, of course, the Italian revolutionary and poet Gabrielle D'Annunzio who, in 1920, staged an abortive coup in the Adriatic city of Fiume. In 1909 the poet had fallen in love with the actress Eleanora Duse, lived with her for some years in Florence and Northern Europe, and subsequently split with her. During their stay in Florence, D'Annunzio had written the novel *Il Fuoco*, a scathing account of Duse's allegedly "neurotic" behavior and the pitfalls of their life together. After he had finally abandoned Duse, D'Annunzio went on to become active in Italian politics and, in 1919, succeeded, with a band of 4000 loyal followers, in taking over the city of Fiume. At Fiume, he and his followers created one of the first fascist theatres, establishing a radical new "theatrical genre" (the propaganda play) which would later be supported on a much larger scale by Hitler in the 1930's. Incorporating mass choral celebrations interspersed with dramatic dialogues in celebration of the "fatherland" and the "superman" (i.e., D'Annunzio himself), D'Annunzio's siege was a huge success for the radical political culture of his time. Thus it is that we come to learn from V. herself that D'Annunzio's "peak of *virtu*: Fiume," came precisely when the British were bombing the city into ruins and routing the rebel troops.

But this reminiscence on V.'s part is more than just mere background information on her character. It is another instance of her diabolic connection with the "state of siege" in Suedwest Afrika. The black masses, story-telling, and orgiastic celebrations which, in the midst of massive external social upheaval, the colonists cling to are likewise meant as a kind of "still point in a turning world." The expatriated condition of siege is V.'s natural habitat and her function, her final *virtu*, is to promote a Fasching-like state of carnival. Like Pound the fascist agitator blaring anti-semitism and paranoia on Italian radio and V.'s lover, D'Annunzio in Fiume, the state of siege breeds an "aestheticization" of politics which, as Roger Griffin has argued, comes from a

profound confusion within the fascist mentality of the inner world of Utopian longings, and of mythopoiea with the outer world of politics and history. . . . In this context, the transformation of political life into a continuous display of civic liturgy, staged by the poet Gabrielle D'Annunzio as self-appointed regent of Fiume in 1920 can rightly be seen as a dress-rehearsal for what was to come under Mussolini.⁸

As we now know, this "civic liturgy" tends toward the incorporation of ever more occult and mythopoieac elements within the "national tradition" (e.g., the Nordic myths, neo-Machiavellianism, *Romanite*) as the movement comes to absorb more and more artists, poets, musicians, and thinkers. However, what is so fascinating about Pynchon's fantasy on the fascist theme is the manner in which he shows how these Western expatriate communities come to define the siege, infiltrating virus-like into the desert reaches of German South-West Africa, depression-era Munich, pre-WWI Paris, and finally the besieged isle of Malta. This is a distinctly modernist obsession with centralized "Order," a vision of the world that finds its expression in the stable axis at the heart of the "vortex" as well as in T.S. Eliot's famous "still point in a turning world" (in "The Four Quartets"). But we must also remember

⁸ Cf. Gunter Berghaus, ed. *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945* (Providence: Berghahn Books, 1996), p. 23-24.

that Pound's ORDER is obviously not just the "order" of mundane "stability," but rather that exceptional stillness *within* the whirling vortex of chaos and strife that is European culture. It is Order in the sense of reactionaryism, anti-communism, anti-semitism, etc., as the organization of *negation*. This is quite ominous because for Eliot and the New Critics, and for V.'s own aesthetics of "*Virtu*," the work of the artist was supposed to be cut off from any moral intention, incorruptible and above the rigors of modern existence. And yet, plainly this is not what we see in Firelily's rider's co-optation of the aesthetic; on the contrary, his account of the murder gets re-cast in the discourse of this "visionary" mode of being and shows how such an aesthetic could become an effective tool for propagating the less savory aspects of a "modernity" that it was purportedly such a strong counter-balance to. V.'s role in all of this is clear: she comes to represent the expatriate intellectual "axis" of our Vorticist world, epitomizing a whole generation of European *wanderlust*, tourist fetishism and, ultimately, nihilism. As our narrator explains, paraphrasing the Leipzig guru of tourists, Karl Baedeker, "war never becomes more serious than a scuffle with a pickpocket [...] depression and prosperity are reflected only in the rate of exchange; politics are of course never discussed with the native population," and so,

tourism is . . . supranational, like the Catholic Church, and perhaps the most absolute communion we know on earth: for its members American, German, Italian, whatever, the Tour Eiffel, Pyramids, and Campanille all evoke identical responses from them; their Bible is clearly written and does not admit of private interpretation; they share the same landscapes, suffer the same inconveniences; live by the same pellucid time-scale. They are the Street's own (Pynchon 409).

The Eliot of "Burbank with a Baedeker, Bleistein with a Cigar" (Eliot 34) would no doubt have enjoyed this passage for, aside from being a remarkably funny skit about the European aristocracy, it does point to one of his major themes, i.e., the "space" of these burnt-out wanderers of a dead civilization, the Street's own. From the insipidness with which the bourgeoisie approach life abroad, as shown in "Portrait of a Lady" where our bored narrator comments "— Let us take the air, in a tobacco trance, / Admire the monuments, / Discuss the late events, / Correct our watches by the public clocks," (18) to the *The Wasteland's* migratory aristocrat Marie's "I read much of the night, and go south in the winter," (51) Eliot's contempt for this culturally inured, "restless" society is all too apparent. However, the important thing to note here is the relation of this so seemingly innocuous notion of "tourism-as-communion" with the "state of siege." At the close of the novel, when we finally reach the site of V.'s death-transfiguration, the island of Malta, we are again reminded of this connection: "mob-violence, like tourism, is a kind of communion. By its special magic a large number of lonely souls, however heterogeneous, can share the common property of opposition to what is" (Pynchon 463). In both cases (siege/tourism), the primary mode of social existence, and what makes this "communion" viable as resistance, is its appearance as a form of social negation; or, in short, as a form of xenophobic fascism.

E. NOSTALGIA AND MODERNIST DANCE

It is interesting to plot the ways in which this wartime tourist-fetishism feeds into the movements of V. herself near the end of the novel. We next see V. in Paris, where she is in love. Here, in the Paris of Sergei Diaghilev and Igor Stravinsky, V. has met the fifteen year old ballerina Melanie l'Heuremaudit (Fr., "cursed hour") with whom she develops a fetishized lesbian relationship *centered* on extreme voyeurism (through a series of perversely aligned mirrors V. obtains her "satisfaction" by watching Melanie satisfy herself in the mirrors in which V. is getting off on seeing Melanie seeing her satisfy herself, *et cetera ad infinitum*: "one solution to a most ancient paradox of love: simultaneous sovereignty yet a fusing together" [409]). V.'s fetishized mirror-relationship with Melanie is significant because, not only does it link the way modernists viewed human relationships in general during the "age of the machine" and the Dynamo, but because it links that view with Romantic love in particular:

...as for V., she recognized--perhaps aware of her own progression toward inanimateness--the fetish of Melanie and the fetish of herself to be one. As all inanimate objects, to one victimized by them, are alike. It was a variation on the... Tristan-and-Iseult theme, indeed, according to some, the single melody, banal and exasperating, of all Romanticism since the Middle Ages: the act of love and the act of death are one" (410).

Again, the intermingling of the Eros and the Thanatos principles creates, for Pynchon, the ultimate modernist relationship. For example, Melanie is to play the role of the Chinese maiden Su Feng who, at the end of the ballet "The Rape of the Chinese Maidens," is violated by a procession of (German-engineered) Mongolian mechanicals.⁹ Unfortunately, this final scene goes badly awry and Melanie is killed, impaled through the vagina and held aloft on a spear which may or may not be another appearance of the Vorticists' axis symbol--V.'s reverie on the union of love and death thus becomes retrospectively prophetic. In an anonymous epitaph passage it is said that

their love was in its way another version of tourism; for as tourists bring into the world as it has evolved part of another, and eventually create a parallel society of their own in every city, so the Kingdom of Death is served by fetish-constructions like V.'s, which represent a kind of infiltration (411).

The nature of this "infiltration" through mirrors and mimicry, essentially into one another's line of vision and desire is what the novel has been attempting to do all along. Again this condition of exile-infiltration fits well with one of Stencil's original reflections on V.'s identity: she may be associated "with the Big One, the century's cabal . . . If she was a historical fact then she continued active today and at the moment, because the ultimate Plot Which Has No Name was as yet unrealized, though V. might be no more than a sailing vessel or a nation" (225). This "coming together" in rituals of mass violence is what marks V., as well as the last century, off as historically unique. Thus, her possible association with an "as yet unrealized" master cabal, one which gives some final meaning to the successive states of bacchanalian

⁹ This is, of course, a (blank) parody of the literally riotous Stravinsky-Diaghilev ballet "The Rite of Spring" in which the "maiden" is to dance herself into oblivion at the feet of the village elders in a pagan fertility rite.

“cosmopolitanism” in which we have witnessed her, is a possibility that Stencil knows he must logically hold out. The possibility that V.’s story may mean everything, or nothing, for V.’s own death comes while she is in Malta, during the Luftwaffe bombing raids and amid the chaos she ironically once helped to propagate. There, trapped beneath a fallen beam, she is “disassembled” by a group of bestial school children who, when they begin to steal the jewels embedded in her body, discover that she is largely mechanical: “she comes apart” the child cries when she discovers one of V.’s many prostheses. Indeed, like the “Lady of silences / Calm and distressed / Torn and almost whole,” she does come apart (Eliot 85).

F. CONCLUSION

Though he never quite catches up with V., or her myth, what Stencil ultimately finds is that the whole complex of mytho-poetic images associated with the feminine idol have been put in the service of a conservative, repressive, and perhaps even crypto-fascist cult of aesthetic “virtue” that serves death. The novel’s project is, from the outset a parodic-satiric attempt to directly engage and interrogate the Modernists’ “cult fascination” with the feminine idol. What we end up reading is, quite literally, a parodic writing about earlier writing — i.e., most notably Henry Adams, Gabrielle D’ Annunzio, T.S. Eliot, and Ezra Pound. The result is that the novel all but rings with facetious paranoia and Nietzschean laughter at the Modernists’ ironic attempts to talk about “sex” (in the most indirect and generalized sense of gender, sexuality, and morality). Pynchon gets away with this mirth by immediately establishing a situation in which we, as readers, are duped into trying to discover Her, V.’s, identity despite the obviously “open,” or undefined status — i.e., as both sign (as V-variable), signifier (as a series of myths), and signified (as goddess) — that she retains throughout the novel. Yet, while simultaneously parodying our efforts to achieve any kind of “closure” as regards her identity and the underlying myth of the Virgin/Venus (or at least put an end to the maddening equivocality of her identity), Pynchon nevertheless delights in putting into play a much larger set of styles, themes, and historical “interests” in order to ask a highly sinister, yet paranoid, question: does the fascist ideology emerge from this Modernist mythologizing about Virgins, machines, and the epiphany of aesthetic experience, or does modernism simply play well with fascism in the background?

It is by no small feat of genius that Pynchon is able to engage this question by manipulating a simple polysemous abbreviation, V., which not only points to a set of established Virgin-tropes found within modern, humanist discourse but also indicates Victory in a martial sense. For, according to the Derridean reading of the humanist tradition, “each time that [metaphoric] polysemia is irreducible, when no unity of meaning is even promised to it, one is outside language, and consequently, outside humanity. What is proper to man [in the Aristotelian humanist tradition] is doubtless the capacity to make metaphors, but in order to mean some thing, and only one” (Derrida 248). Here Derrida is criticizing the “logocentric” tradition of the West, which sees meanings (signifieds) as originating in things to which proper names (signifiers) can be “naturally” tied. For every thing there is a word which designates that one thing. Logocentrism is the term Derrida uses to describe the belief that words can mean only the things to which their users point, and not be irreducibly opaque as metaphors really are. When V. appears as an irreducible trope,

as a generalized metaphor for the Feminine, she is to be regarded with suspicion — her “meaning” (and influence) is tentative and unstable from one scene to another in the novel — and necessarily associated with subversion, or the undermining of established meanings which could give coherence to her as a “spiritual force” of Modernism. Yet neither Derrida’s observations nor Pynchon’s novel wants to be considered outside the cosmos of these logocentric tropes and ideals of human understanding. While both mock the attempts of “Reason” to tame metaphor, the myth, or the story, neither of them imagines that consistency and coherence can be replaced with yet another myth or metaphor of Reason.¹⁰ Thus, although Pynchon’s novel seeks to “disseminate” the meanings of “V-ness” and to unhinge the narrative(s) of Her, with the arrival of the Modernist canon during the late Fifties and early Sixties many of Pynchon’s generation were seeking a “definitive” interpretation of the aesthetics of Modernism — along with the literary historicism of the Modernist *avante garde* (that is, ‘myth criticism,’) — it seeks to do so within the narrative confines of this discourse of “salvation” itself, and thereby remains fairly innocuous.

In light of the above examples of how Pynchon appropriates Modernist aesthetic discourse “deconstructively,” or as so many clever “pastiche,” it is difficult not to conclude that only some form of allegorical reading would help apprehend the ways in which this mass of discourse is dismantled in the novel. The final scene involving V’s literal and figurative “deconstruction” makes this seem doubly apparent, at least insofar as the boys from the ruined Maltese farmhouse discover that V. “comes apart” — just as the bits and fragments of canonical Modernist discourse do too in the novel. V’s supernatural ability to be present at most of Europe’s pivotal times and historic turning points is uncanny in this regard. Pynchon is setting us up, and we are at the butt-end of his joke: V. is not merely a vampiric, fetish-loving lesbian who preys on the naïveté of victims like Stencil’s father and Mondaugen, she is also a cunning force of history that promotes the organization of disaster as a morbid “state of siege,” or Kingdom of Death. And the problem with the aesthetic ideology that Pynchon re-presents is not that it is promoted through moral dichotomies, easy linguistic masks, and comes apart if you pry at it as hard as he does. Rather, evidently reared on a diet of Herbert Marcuse and ideology critique, Pynchon repeatedly refers to the ways in which “Modernism” is always already “reified” or commodified as a “fetish” for certain forms of aesthetic experience in the first place: the persona that Stencil wears is borrowed directly from Adams, Fausto and the Maltese intelligentsia are Eliot wannabes, Anglo-American spies and tourists experience Europe through the lens of Pound, and everyone — even a Nazi — seeks out some Joycean still moment of “epiphany.” Thus, if there is a kind of Bloomian “anxiety of influence” at work here it is of a highly generalized and non-specific kind, for Pynchon is not interested in challenging or seriously dealing with the influence of a single predecessor much less a single theme (i.e., Venus/sex). Instead, he is eager to nostalgically re-work the Modernist tradition as a kind of trans-generational freight that “weighs like a

¹⁰ See Jacques Derrida’s essay entitled “White Mythology”: “Metaphysics—the white mythology which resembles and reflects the culture of the West: the white man takes his own mythology, Indo-European mythology, his own logos, that is, the mythos of his idiom, for the universal form of that he must still wish to call Reason,” *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982) p. 213.

nightmare on the generations of the present” and carries the likes of Stencil and “the whole sick crew” toward an epiphany about death.

Ronald S. Judy
Ching Yun University

WORKS CITED

- Adams, Henry, *The Education of Henry Adams*, ed. Ernest Samuels, Boston: Houghton Mifflin, 1973.
- Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Berghaus, Gunter ed. *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*. Providence: Berghahn Books, 1996.
- Dasenbrock, Reed Way : *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis, Towards the Condition of Painting*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985.
- Eliot, T.S., *Selected Poems*. New York: Harcourt Brace, 1962.
- . "Tradition and the Individual Talent." (1922) <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/eliot.html>>
- Jameson, Fredric., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1990.
- Kenner, Hugh F., *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization*. London: Ark, 1987.
- Pearce, Richard, ed., *Critical Essays on Thomas Pynchon*. New York: G.K. Hall, 1982.
- Pynchon, Thomas, *V.* New York: Perennial, 1996.
- Van Velden, Martin, "Thomas Pynchon's Modernisms." *Novel*, Winter 1990, p. 117-136.

THE REALIST UNDERGROUND: MAPPING REFERENTIAL PRACTICES AT THE TURN OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

GUERRILLAS IN THE REALITY GAME: THE CORPUS OF CONTEMPORARY MIMESIS

The object of the present essay is admittedly very broad: I wish to explore the very conditions of possibility of realism in several fields of contemporary culture. The corpus used for this purpose includes films, paintings, and TV news. This sample, diverse as it already is, could be extended further, to media such as advertising or computer simulations. The basic assumption for the present argument is that realism has survived the harsh critique it has been subjected to by influential currents of 20th-century art, criticism, and theory (modernist and postmodernist art; formalism, structuralism, poststructuralism, and deconstruction).

To the anti-realist tenor of much of 20th-century criticism, it is useful to oppose Eric Auerbach's belief in a continued and protean tradition of mimesis, extending from ancient literature (Homer, the Gospels) to 20th century experimental literature (Virginia Woolf). Auerbach is, I think, correct in assuming that realism is a not fixed quantity: the representation of the real is not doomed to stick to the discursive and aesthetic formulas of realism's era of cultural hegemony, from the mid-nineteenth to the early-twentieth century. Instead of confining the art of mimesis to the decades of what we might call "classical realism"—hence also implicitly acknowledging the obsolescence of this aesthetic in a twenty-first-century context—one should identify novel resources and tactics available to the representation of the real. In other words, the problematic of mimesis—the privileged objects and strategies of the realist gaze—should be redefined.

My first exhibit in this argument is David Cronenberg's film *eXistenZ* (1999). This work is on first inspection a parody of cyberpunk science fiction—the popular literary or film genre depicting the development of virtual-reality technologies and computer systems. Like previous cyberpunk texts—William Gibson's novels or the Wachowski brothers' *Matrix* (1998)—Cronenberg's film depicts a world that has the status of a virtual-reality simulation. "eXistenZ" itself is the name of a computer game created by software designer Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh). In the logic of Cronenberg's narrative, most of the film's action unfolds within the simulated arena of the eXistenZ game. Still, in one key respect at least, Cronenberg flouts the standards of the cyberpunk aesthetic: in a beautifully ironical gesture, he shuns all computer-generated special effects, restricting himself instead to location shooting,

studio sets, and, occasionally, the well-trying props and puppetry of traditional horror stories.

Cronenberg's choice of this paradoxical visual style is emblematic of a film that occupies a twilight zone between postmodernism and realism. In its ostensible thematic focus and overall narrative structure, *eXistenZ* is stereotypically postmodern. Its object is the technology of the information society. Also, in a gesture definitional for early postmodernism, *eXistenZ* recurrently blurs the line between the phenomenal real and scripted, textualized environments: the twists and turns of Cronenberg's plot create metafictional labyrinths reminiscent of Jorge Luis Borges's *Fictions* (see Borges, "Uqbar," "Garden"). However, Cronenberg breaks with the now long well-established tradition of postmodern metafiction by making realism the center of a narrative of political resistance. The protagonists—Jennifer Jason Leigh and her sidekick Ted Pikul (Jude Law)—are confronted with a guerilla movement (indeed a realist underground) dedicated to overthrowing the software capitalists that have brought the world of *eXistenZ* into being. These realist guerillas are Luddites of the computer age, as it were, seeking to counteract the capitalists' "distortions of reality." At some stages of the narratives, Ted and Allegra act as members of this underground group. Yet, due to the constant reversals of the metafictional plot, their affiliation to the guerilla movement remains uncertain.

It is admittedly difficult to evaluate how seriously Cronenberg wishes us to take the concept of a realist underground: *eXistenZ* is more a brilliant satire than a consistent realist manifesto. For the present purposes, however, I wish to bracket off the film's postmodern ironies and to take its ostensibly pro-realist plot at face value. I believe indeed that, by making the dedication to the real the rallying cry of ragtag activists, Cronenberg voices concerns that resonate in a constellation of texts that have developed alongside or even within postmodernism. The core thematic of this realist underground is, in broad terms, the effort to find a dwelling space within what Jean Baudrillard—and after him the screenwriters of *Matrix*—call "the desert of the real," the field of experience impoverished by alienating fragmentation and ontological skepticism (Baudrillard, *Simulacres* 10). Calling this textual constellation a guerilla or a resistance movement acknowledges the fact that, at least from the perspective of academic readers, contemporary realism is a non-hegemonic movement, developing within an intellectual climate highly skeptical of referentiality.

A whole range of famous contemporary artists in different genres and media swell the ranks of this realist guerrilla: fiction writers (Raymond Carver, Don DeLillo); film-makers (Robert Altman, Spike Lee, David Lynch, Sophia Coppola); painters (Andy Warhol, Richard Estes, Mark Tansey, John Nava); as well as documentary film-makers (Errol Morris, Michael Moore). Mass-culture genres and computer-age media hold a significant position within it—cyberpunk science-fiction (William Gibson, Bruce Sterling, Neal Stephenson); reality TV; music videos; comic books (Dark Horse Comics such as Frank Miller and Dave Gibbons's *Martha Washington* series); or various avatars of the culture of virtual reality (video games, computer animation).

 H YBRIDIZED REALISM

The realist underground as it is outlined here is inescapably diverse. It covers several genres or media, cuts across geographical boundaries, and straddles the fiction/ non-fiction divide. Further, most of its constituent texts are internally hybrid, interweaving discourses with differing textual logics and epistemological agendas. One of the root causes of this hybridity resides in the fact that this corpus remains implicitly or explicitly caught up in a dialogue with postmodern aesthetics and theory. Acknowledging the impact of postmodernism on contemporary realism is, I think, of the utmost importance. It is indeed not my intention to depict a contemporary revival of realism that would abruptly turn its back on the theoretical and aesthetic legacy of the last fifty years. A certain number of contemporary critics have recently adopted such a “know-nothing” approach, however. They have made the rehabilitation of realism an opportunity to deliver a wholesale condemnation of postmodernist theory (Raymond Tallis in *In Defence of Realism*). This gesture has sometimes been carried out by theoreticians who had second thoughts about their own earlier enthusiasm for post-Saussurean theory (Christopher Norris, Tzvetan Todorov in his post 1980s essays; Terry Eagleton). I believe, on the contrary, that the heightened awareness of discursive mechanisms fostered by postmodernist or poststructuralist approaches should neither be denied nor forsaken. Thus, instead of going back to the presumed realist certainties of the past, it is necessary to approach the scene of postmodernity under a change of lighting, as it were. This implies avoiding giving in to the knee-jerk condemnation of realism and referentiality that is part of the more orthodox postmodernist arguments, and is indeed rooted in the pathos of alienation poststructuralism inherits from early or mid-twentieth-century modernism. It also requires taking into account the important reflections on referentiality that have developed within the postmodern corpus, for instance in Jacques Derrida’s semiological re-readings of the phenomenological tradition, or in Jean-François Lyotard’s *Le différend* (Lyotard 56–92).

The best justification for refusing to embark on a “know-nothing” celebration of contemporary realism lies indeed in the recognition that primary works themselves—the corpus mentioned above, for instance—seldom encourage a mere return to traditional mimesis: they set up within their own textual space an interaction between a referential epistemology and textual features deemed definitional for postmodern works (metafiction, dialogism). This coexistence of realism and postmodernism has been a hallmark of important currents in the graphic arts as of the 1960s—Pop art (Andy Warhol, Roy Lichtenstein), photorealism (Richard Estes, John Salt), as well as the more recent ironical realism of Mark Tansey and John Nava. These works lend themselves both to postmodernist and socially referential interpretations. Yet academic critics have, symptomatically perhaps, tended to foreground only the former, postmodern dimension. Edward Lucie-Smith, in a survey of realist art, describes Warhol’s silk-screen prints of documentary press photographs as only tangentially realistic (169). Similarly, Fredric Jameson, in his groundbreaking article on postmodern culture, makes Pop Art the prime locus of the postmodern “waning of affect” (11)—the aesthetic pose that privileges ironical pastiche over referentiality. By the same token, Jameson argues that photorealist cityscapes fail to provide a chart of contemporary life: They acknowledge instead the artists’ inability to comprehend the complexities of contemporary social conditions (33–35). By claiming that such

figurative works might benefit from a change of critical lighting, I mean, on the contrary, that we should develop a paradigm that does not systematically eclipse their otherwise patent referential impact. Failing to do so would indeed nullify all criteria allowing us to maintain realism as a meaningful cultural category. Specifically, it would render us unable to distinguish contemporary realist art from the modernist tradition of painterly abstraction against which the new realism explicitly reacted in the early 1960s.¹

More fundamentally, the hybrid make-up of the present corpus is determined by contemporary artists' recognition that realism is not based on a simple, one-dimensional procedure of representation. "Classical realism" was often described—by writers, readers, and critics alike—as the offshoot of precisely this kind of self-evident gesture. In *Hamlet*, Shakespeare endorses this seemingly transparent reflectionism when he suggests that proper art is achieved by holding "the mirror up to nature" (288; 3.2.22). In this formula, Shakespeare describes what anti-realist critics like Jean Ricardou would later derisively call "referential illusion" (30). One of the prime legacies of poststructuralism has precisely been its ability to expose the false simplicities of reflectionism. Late-twentieth-century theorists show that what passes for a simple snapshot-like reproduction of the real or for a commonsensical language of truthful art amounts to a complex discursive negotiation. In particular, neo-historicist readers of realism and naturalism—June Howard, Amy Kaplan, Walter Benn Michaels—have compellingly shown that realist texts are not nature's mirrors. Instead, they are spaces of negotiation in which the real is not faithfully reproduced, but negotiated and constructed.

The awareness of the complexities of representation does not, I believe, spell the death of mimesis. It is far more fruitful to regard the negotiation and construction of the real as the very stuff of a broadened field of realist practices. In other words, referential impact in the present enquiry is not exclusively tied to what Ian Watt, in his studies of 18th-century fiction, calls "formal realism" (34). Under this term, Watt refers to the principles deemed necessary to achieve a compelling specular representation of the world. Typically, authors who endorse this aesthetic focus on the phenomenal world, not on abstractions or on the afterworlds of fantasy. Accordingly, they depict individualized protagonists in historically specific situations, and detract their audience's attention from the mechanics of representation (13-37). I do not wish to downplay the importance of these reflectionist recipes for the history of realism, or even to deny their perpetuation into contemporary culture. Only, I think it necessary to regard them as one component in a more complex configuration. Realism, in this light, is not the production of snapshots of unchallengeable truth. It is a multifunctional, multilayered social process.

¹ Ihab Hassan compellingly shows that a referentially grounded distinction between realist representation and abstract art cannot be dispensed with. Even though the mapping of the real is determined by ideology and intertextual conventions, a line can still be traced between texts that aim to map the world and text that do not. Thus, the sketches of fauna and flora drawn by European travelers to the South Seas may be offshoots of a colonial project and may also obey European standards of the fine arts, yet they fit in a different category from abstract canvasses by Kandinsky or Klee (7; see also "Toward").

HEURISTICS, REFLEXIVITY, CONTRACT, PRAXIS

The complex configuration I have in mind can be mapped according to four coordinates. In this view, realist texts simultaneously mobilize a fact-finding, a metadiscursive, a contractual, and an action-oriented dimension—heuristics, reflexivity, contract, and praxis. These terms designate strategies of representation—or, even better, textual functions, signature gestures, or basic moves—that already informed classical realist works but enjoy more autonomy and visibility in the field of turn-of-the-twenty-first-century culture.

Heuristics refers to the fact-finding dimension of realist texts. In classical realism, it covered such practices as the decision to bring to the perception of middle-class readers the hardships of urban poverty and the frustrations of the bourgeoisie's own domestic sphere. The specific tenor of contemporary realist heuristics is evocatively illustrated in Paul Auster's and Wayne Wang's *Smoke*. One of the film's protagonists, Augie Wren (Harvey Keitel) is an amateur photographer with a peculiar obsession for fact finding. His hobby—or, as he puts it himself, his "life's work"—consists in taking snapshots of the crossroads in front of his Brooklyn cigar store. "Every morning," he sets up his tripod "in the same spot at the same time," and has therefore accumulated more than four thousand identical pictures showing the intersection of 3^d Street and 7th Avenue "in all kinds of weather," with any combination of traffic and pedestrians.

The meaning of Augie's strange obsession is never explicitly clarified in the film. One senses, however, a double impulse in his photographic archives. On the one hand, they betoken the need to be reassured about the solidity of a life world that, if one trusts Baudrillard, has been emptied out of existential significance by the logic of information technology (see *America* 9-16).² On the other, Augie's constant watchfulness is rooted in a modernist hankering after epiphanies or miraculous occurrences—radical novelties that break with the routine of a cliché-ridden world. To some extent, Auster's and Wang's scenario rewards the latter desire. In an incident that has the trappings of a magical revelation, one of the film's protagonists (William Hurt) discovers in Augie's treasure trove of images a picture of his own wife, who died several years earlier, and whose presence has been haunting him ever since.

Reflexivity in realist texts alludes to the meta-cultural ability to scrutinize the discourses by which the mapping of the world is carried out. Given the importance of metafiction in post-WWII literature, it is hardly surprising that contemporary referential texts should display meta-realist features. "Classical realism," on the contrary, was reputed to avoid or conceal symptoms of textual reflexivity. Yet there are many counterexamples: naturalist novelist Stephen Crane indulges in stylistic self-consciousness in *Maggie, A Girl of the Street* (1893) when he implicitly contrasts the Irish-American idiom of the New York slums with the rhetoric of epic romance (3-6). So, does Mark Twain in *The Adventures of Huckleberry Finn* when he makes prefatory comments on the literary use of U.S. dialects (48).

2. Joseph Dewey shows that the realist critique of the postmodern society of the spectacle constitutes a key concern of contemporary U.S. fiction (Joyce Carol Oates, Ann Tyler, T. Coraghessan Boyle) (see Dewey 4).

Contract, on the other hand, alludes to the fact that realist texts serve as tokens in the ongoing process of negotiation enabling societies to fashion their concept of the real. This process finds notable literary antecedents in the handling of reading contracts. Indeed, texts never acquired a referential status on the basis of intrinsic discursive features alone. The voice claiming to designate the real is empowered by a social pact. The realist reading contract is established through writers' discussions of their own practice, critical arguments, reviews, readers' feedback, or through any statement informing the appraisal of the text's truth value. Instances of realist contracts are Daniel Defoe's framing remarks on the reliability of Robinson Crusoe's narrative (Defoe 25), or, closer to us, reviewers' comments appraising the referential accuracy of Steven Spielberg's *Saving Private Ryan* (1998).

Praxis covers the reformist, action-oriented component of realism. This practical dimension is noticeable at all stages of the history of mimesis. Referential works have never been completely divorced of their effects on society and mores—a proclivity for social relevance that led formalist critics to deny them literary value. Most major figures of classical realism (Balzac, Dickens, Hugo, Flaubert, Tolstoy, or Ibsen) wrote texts that had a political impact on their times or were the object of social, even judicial negotiations (one thinks of the censorship trial triggered by the publication of Flaubert's *Madame Bovary*) (see Bourdieu 129-30; Dubois 215). Zola's naturalist manifesto "The Experimental Novel" explicitly identifies the link between realism and commitment: More than reflections on aesthetics, Zola's treatise sketches out a "practical program" of social reform (195). Logically, realism and naturalism have occupied an important position in the political culture of the twentieth-century Left.

Negotiated Disclosures

In the present pages, I wish to illustrate the workings of the reflexive, contractual, and practical dimensions of contemporary realism in examples where they are closely interrelated. These parameters of realist practice are indeed crucial for the negotiation of heuristic occurrences, notably the (re)interpretation of photographic evidence. This key gesture in realist representation might be called the negotiated handling of referential disclosure. Negotiated disclosure, on this light, designates the moment when contemporary works spark off the referential insights afforded by perceptual evidence and, simultaneously, explore the discursive logic that shapes or restricts such seemingly incontrovertible revelations.

Many contemporary texts explicitly reflect on the realist potential of photography or technologically-aided imaging. The narrative of Augie Wren's hobby constitutes a low-tech variant of this thematics, which is also illustrated in alternative films such as Lisa Cholodenko's *High Art*, or in technological thrillers such as *Enemy of the State* or *The Bourne Supremacy*. One of the key issues these texts confront is the fact that photographs are, to borrow the terms of Charles Sanders Peirce's semiotics, both icons and indices: they provide not only an iconic likeness of their object but also a physical print, produced by the direct impact of light on film. (see Hoopes 239). Yet, being an indexical print—or, in Roland Barthes's terms, a "weightless, transparent envelope" of the referent (5)—does not confer to photographs the capacity to generate natural, univocal meaning. Meaning is constructed by reference to a code, within a

semiotic negotiation. The print of the real therefore becomes significant only as a token of a cultural exchange.

In Lisa Cholodenko's *High Art*, the negotiation that shapes the meaning of photographs involves both the deontology of the characters' personal relationships and the hipness code of the art market. The photographs around which the film revolves are the offshoot of an ill-fated love affair between two women in the New York avant-garde. Syd is a junior editor at a photography periodical appropriately entitled *Frame*. Lucy Berliner, in her early forties, is an art photographer with a sagging reputation, the victim of a bohemian subculture mired in nihilism and drugs. Syd's project to devote a special issue of *Frame* to Lucy's recent work leads the photographer to a painful career redefinition. To Lucy, realism—in the form of candid snapshots of her avant-garde friends—is a matter of personal exposure and integrity. She resents the demand of Syd's boss that the *Frame* story should offer an "examination of her friends and her life" for it is patent that, to the magazine, her "incredibly honest" style is only a hip cultural currency. Yet, unwilling to disappoint Syd and also eager to set her life back on track, she delivers photographs that fit both her own and the magazine's definition of realism—intimate shots of Syd and herself during a love fling in the countryside. Syd is first afraid of the personal exposure the publication of these shots implies. She also suspects her jealous colleagues might accuse her of seducing Lucy for careerist purposes. She first convinces Lucy to send for publication older, less spontaneous shots of Lucy's former lover. The realistically inclined editor turns them down, leading Syd to consent to release the more intimate shots. Sadly, Lucy dies of an overdose before seeing these last works published. Syd is left contemplating the ambiguity of Lucy's posthumous prints. Intrinsicly, the shots, neither posed nor staged, are a straightforward record of "what happened" between the two lovers—a life-changing emotional moment. This emotional potential remains dead, however, unless the shots circulate in an artistic field ruled by the logic of economic and cultural capital, which reduces them to fashionably titillating images.

Similar negotiations play a structural part in the field of non-fiction. Negotiated disclosures are indeed essential to the workings of news, particularly of live TV channels such as CNN or BBC World. These networks provide what they call "breaking news"—live coverage of emerging (that is, disruptive, unexpected, even disastrous) news stories. The initial disclosure is then renegotiated and reframed through the cycles of retelling (serial broadcasting, retrospective commentary) that are typical of this media.

The example I wish to use in order to illustrate this practice is drawn from the TV coverage of the Iraq war—a field that offered striking examples of surprise revelations reframed by strenuous strategies of information management. In the BBC's world coverage of the March and April 2003 military operations, one incident clearly illustrated the disclosure potential of live TV. On Sunday, April 6, 2003, a unit of anti-Saddam Hussein Kurdish fighters accompanied by senior BBC war correspondent John Simpson and his crew became victims of one of the war's worst friendly-fire incidents. As the northern front line was moving rapidly, the unit was bombed twice by a U.S. F-14 plane. About seventy people were killed, including the BBC's Iraqi-born translator. The other journalists were wounded (Simpson 330-35).

To some extent, one might argue that the BBC crew was able to witness this massacre because they had slipped through the net of censorship. Simpson and his collaborators were not officially "embedded" in a military unit. Had they been,

they might have benefited from better coordination with U.S. command, and the incident might have been avoided. As things stood, the bombing became the object of a news item starkly contrasting with previous coverage. BBC World and CNN had throughout the conflict avoided graphic footage of war victims. Yet, with one of their own correspondents having narrowly escaped the fate otherwise reserved to Iraqi soldiers and civilians, BBC World broadcast pictures of burning trucks, bodies ripped apart, blood stains wiped from the camera lens, journalists pulling shrapnel from their flak vests—all of it under John Simpson's breathless, terrified voice-over.

It is not my intention to argue that a news segment such as this one offers an unproblematic realist epiphany—an unmediated revelation of political truth. Yet I do not wish to make the opposite claim either, implying that the live TV format or any other documentary medium precludes any revelation challenging the political status quo. Admittedly, from the point of view of the politically oriented theories of culture that have developed in the previous decades, ideology should be the prime object in any academic discussion of the TV media. In this light, the very concept of “breaking news” fits the logic of commodification: it implies that world events may be packaged as fashionable merchandise. Symptomatically, the Simpson segment did fit within the framework of a journalistic star system. Not only were the images broadcast repeatedly within the channel's 24-hour program loop, they later became the centerpiece of a one-hour documentary, and are also discussed in Simpson's 2003 book on the Iraq wars.

Describing this live segment as the vector of a negotiated disclosure does not negate the existence of ideological constraints and commodification. Yet it makes it possible to develop an approach that does justice not only to the reframing process but also to the moment of heuristic emergence. This requires finding a delicate balance between the naïve overvaluation of the new and the referential skepticism of orthodox postmodernism. This delicate balance can certainly not be achieved by naively contrasting a presumed purity of live revelation and the supposed ideological distortion through which this revelation is reframed. Any disclosure in the field of news is from its inception framed by a historical and ideological context. The latter defines the conditions of possibility of any new event. Yet, even in a configuration where context and situatedness play such a crucial part, there is still room for the emergence of novel, even disruptive meaning. Similarly, the path ideological negotiation will take is not predetermined. Negotiation does not imply one-dimensional, monological meaning.

In this light, John Simpson's footage did not trigger a transparent referential epiphany. Instead, it initiated multi-leveled, context-dependent disclosures. Politically, it undercut the fantasy of a victimless war. Moreover, in the context of the war coverage, the story implicitly led its viewers to realize that there were other perspectives on the conflict than that readily available to the audience of CNN, BBC World, and European national broadcasters. Well before the Simpson incident, Iraqi wounded and dead had been prominently featured on Arabic-language networks such as Al-Jazeera or Al-Arabiya. European TV stations had mentioned the existence of such supposedly inflammatory images, broadcasting them only in fragments. The Simpson footage starkly reminded Western viewers of these half-silenced scenes of horror. In so doing, it hinted at the existence of a dialogical Other—an audience in Arab countries that pieced together the reality of the conflict on the basis of images and discourses unavailable to western viewers.

 PRAGMATIC COMMITMENT

Constructing and reframing the meaning of film evidence or of any other type of referential document is not merely a heuristic or a contractual gesture; it is also a practical pursuit. In the case of TV news, interpretation presupposes the pragmatic activity of news gathering itself, while the subsequent reframing of collected data is acted out against the concrete obstacles of a socially contested field. Compared to precedents in classical realism, cognitive praxis enjoys an enhanced status in contemporary texts, even a new epistemological tenor (see Den Tandt 136-37). In a cultural atmosphere skeptical of referential discourse, cognitive commitment implies indeed that the seemingly undecipherable social world must be tested or experimented with in order to be known at all: it is not merely a backdrop of objective facts awaiting the gaze of a supposedly unprejudiced observer to deliver their truth. The dedication to cognitive praxis inherent to this activist concept of realism is predicated on the hope that the social world's knowable perimeter might not be as restricted as skeptical epistemologies hold it to be. If the world is inherently complex, the field of realist representation it may support can, paradoxically, not be defined in advance. Its horizon should be actively staked out instead of being set at the most pessimistic estimate.

This kind of pragmatic realism in the face of disenfranchising skepticism is the chief impetus at work in Michael Moore's documentary films. *Roger and Me* (1989) and *Bowling for Columbine* (2002) display with admirable clarity the urge to explain in human terms phenomena that are otherwise attributed to the agency of complex, irresistible forces (market constraints, economic destiny, the iron laws of cultural determinism). *Roger and Me* focuses on the closing of the historical GM plants in Flint, Michigan. It explores the social costs of desindustrialization and delocalization—policies routinely portrayed as the ineluctable destiny of postmodern, post-Fordist economies. *Bowling for Columbine* casts a retrospective glance at the Colorado high-school shootings that claimed fifteen lives on April 20, 1999. It investigates both the social roots of teenage alienation and the ideological mechanisms leading people to take the U.S. gun culture for granted. Both films are made up of documentary vignettes embedded within the narratives of frustrated or minimally successful investigative quests. *Roger and Me* chronicles Moore's fruitless efforts to meet with GM CEO Roger Smith in order to discuss the Flint crisis. This endeavor ends with Moore and his crew scuffling with security personnel in the lobby of the GM headquarters. *Bowling for Columbine*, by comparison, leads to partial victories. The director, aided by a wheelchair-bound Columbine survivor, successfully petitions a Wal-Mart store in the vicinity of the Columbine high school to pull firearms ammunitions from its shelves. In addition, Moore obtains an interview with National Rifle Association spokesperson Charlton Heston, and asks him why he agreed to host an NRA rally in Columbine a few days after the killings. In this case, the whole extent of the film crew's victory is the mere fact that the interview took place. For the rest, the meeting's outcome is predictably negative. All Heston has to offer is strained conviviality, gun-lobby rhetoric, and embarrassed body language. Visibly flustered by Moore's insistent questions, he cuts the interview short.

Pragmatism in Moore's documentary discourse resides, first, in the recognition of the limits placed to the film crew's investigative efforts. This feature manifests

itself in the understated irony informing what we might call Moore's referential quixotism. The footage of Moore and his crew roaming Michigan and Colorado in search of evidence and testimonies is indeed the more poignant as it unfolds against the suspicion that, ultimately, not all aspects of the tragedies portrayed on screen will be referred to verifiable chains of human-based causes and effects. Yet the films do manage to make plain that the director's quests are legitimate, even in some respects enlightening. For all the talk of economic globalization, the decision to phase off the Flint plant was made by a specific board of administrators aiming for ascertainable economic profits. Moore's insistence to meet with the firm's CEO is therefore far from pointless. Similarly, even though the motives of the Columbine killers may never be fathomed, it makes sense to challenge the intentions of people who spread the discourse of gun culture with great determination and huge funding.

As an acknowledgment of the limits to documentary investigation, ironical quixotism in *Roger and Me* and *Bowling for Columbine* combines with another recurrent technique of contemporary works, which might be called realist sidelighting: referential disclosures are triggered less by the texts' main narratives than through oblique remarks, background descriptions, or subsidiary anecdotes. Moore's *Roger and Me* follows this pattern as the hunt for GM CEO Roger Smith—presumably the film's main focus of interest—leads viewers through a highly informative tour of Flint's rust-belt sights—an unromantic environment seldom featured in other media, even on network news. Realist sidelighting also occurs in brilliant documentary vignettes offering viewers glimpses of the everyday despair of Flint's newly unemployed. We witness, for instance, the bafflement of a young GM worker standing on the stoop of the house from which he has just been evicted, confessing he has no other place to go. Another secondary narrative underscores the admirable, though eventually futile dedication of a laid-out worker who starts up a rabbit farm only to learn that her new venture has to be shut down on account of health regulations. In *Bowling for Columbine* the same technique is used in scenes contrasting attitudes toward crime in the US and in Canada. Moore takes his crew from notoriously unsafe Detroit, Michigan to Windsor, Ontario, the Canadian city right across the river. He enters several houses unannounced, revealing thereby that Canadians feel so safe in their residential neighborhoods that they keep their doors unlocked. Sidelighting, these examples suggest, is an appropriate strategy for a realist project that shirks the comforts of cognitive authority. Instead of hammering home their documentary payload, the texts foreground pseudo-realistic or even anti-realistic structuring devices (the hopeless chase of Roger Smith; the confessional interviews of *Columbine*) even as they let referentiality reassert itself laterally, in the fashion of insightful afterthoughts.

Counterbalancing the referential tentativeness implicit of Moore's quixotic approach is a brand of pragmatist activism that mobilizes what we might call carnivalesque experimentation. The social world, the director suggests, is a field of praxis that needs to be experimented with through gestures such as transgressive forays, simulations, re-enactments, or specific appeals for political action. Besides *Roger and Me* and *Bowling for Columbine*, this activism was most explicitly foregrounded in Moore's documentary TV shows (*TV Nation*; *The Awful Truth*) or in essays such as *Stupid White Men*. Divided into short skits or chapters, these works lend themselves perfectly to documentary-oriented agit-prop. One *TV Nation* segment ("Taxi") staged an experiment meant to gauge the everyday racism affecting blacks in the U.S. Moore asked both a black celebrity (Emmy-award winning

actor Yaphet Kotto) and an arguably less reputable white person (Louie Bruno, a white convicted felon) to hail cabs at a Manhattan intersection. The crew's hidden cameras recorded how, invariably, taxis whizzed past Kotto and picked up Bruno (*Adventures* 75-77). Cabbies asked about this apparent oversight invariably responded they could not see the black actor. The latter was then placed under a klieg light and was asked to carry a bunch of flowers and a baby (78-78). Cabbies still described him as "kinda threatening" (78). Other segments tested the boundaries of race and class by means of advertising campaigns ("Brian Anthony Harris is Not Wanted"), beach landings ("Invading the Beach at Greenwich, Connecticut"), or the creation of TV superheroes ("Crackers, the Corporate Crime-Fighting Chicken"). The "Not Wanted" campaign used TV ads, billboards, and sky messages in order to advertise the fact that Anthony Harris, a black man pulled over repeatedly by the Washington D.C. police, is in fact a law-abiding, church-going citizen (*Adventures* 69-73). The Connecticut landing, dubbed, with some overstatement "the largest beach invasion since Normandy" (*Adventures* 25) aimed to highlight the unconstitutional nature of regulations preventing "hordes" (24) of non-Greenwich residents to use the beaches of the upper-class New York suburb. Spearheaded by the conspicuously non-threatening figure of actress/ TV host Janeane Garofalo, the invasion elicited an immediate response from the Greenwich police and the U.S. coast guard. Lawyers were left to decide which level of jurisdiction had been breached. Crackers, the superchicken, was invented in order to draw attention to the huge sums involved in corporate fraud—twenty times the annual amount of burglaries (*Adventures* 47). The Chicken—a seven-foot mascot endowed with its own Crimemobile van—staged several demonstrations, notably against banks. These actions reaped popular support but were invariably interrupted by the police.

The legal wrangling triggered by Moore's interventions, far from reining in documentary investigation, extends the field of realist praxis. The film-maker's actions, like the sit-ins and freedom riders' expeditions of 1950s and 1960s, are meant to test the limits of constitutional rights. They reveal the utopian potential of the bill or rights or, conversely, point up the grotesque situations obtaining when the latter is flouted. One of the most hilarious segments of *TV Nation* reveals that until 1995, the thirteenth amendment proclaiming slave emancipation had not been abrogated by the legislature of the State of Mississippi. The TV Nation crew therefore ran a "Slaves Wanted" ad in a Jackson, Miss. newspaper during the last week of legal slave ownership. Fifty applicants responded, among which six were selected. The crew put them to work in shackles, gave them slave names (among which "Jesse Helms Bob" or "Billy Bob Dole" [*Adventures* 83]), and eventually freed them before the legislature ratified the emancipation bill. Similarly, like civil rights protests, Moore's documentary forays encourage legally sanctioned empowerment. The report narrating the cab hailing segment features telephone numbers where complaints against discrimination can be lodged (*Adventures* 79). Likewise, the introductory chapter of *Stupid White Men* ("A Very American Coup"), which chronicles the discriminatory screening of voters in Florida during the 2000 presidential election, specifies how readers may contact their U.S. Congress representative and advises them to run for office themselves (26-27).

C ONCLUSION

Realism, in Moore's pragmatic perspective, acquires a meaning that is already implicit in the everyday use of the term, at least when it is used in the phrase "to be realistic." In this case, realism does not mean adequacy with regard to absolute truth. It designates instead the effort to mend social problems within the limits of what is achievable in a given context. Though this pragmatic reframing of mimesis arguably constitutes a key tendency in contemporary realism, I do not mean to argue that the whole problematic of referentiality and representation finds convenient closure when it is rephrased in terms of experimentation and commitment. In what precedes, I have been careful to skirt an issue that I could not possibly address in the present framework, but that inevitably stands at the heart of discussions of mimesis—the status of truth. In spite of all theoretically grounded caveats, what makes the pragmatic endeavors of documentary film-makers or journalists worthwhile is the assumption that their efforts are regulated by a basic commitment to truthfulness. Recent debates in world politics—the controversies surrounding the Iraq war, particularly—have cast a sharp light on the political stakes involved in truth standards: the object of controversy was to an important extent the sheer verifiability of government claims. By the same token, there is no other way to evaluate mimesis in literature or other cultural media than by gauging a text's ability to do justice to its context. This is admittedly an awkward task for academic critics who, as Christopher Norris bitterly laments, have invested considerable theoretical energy in portraying truth and objectivity as outdated philosophical problems (1-2). As a result, contemporary readers of realism—neo-historicist critics, for instance—are recurrently brought to flaunt their own conceptual framework by making covert referential judgments. Breaking from this conceptual impasse without dogmatically reverting to untenable certainties is clearly a vital stake for the further study of realism: research should investigate what we might call the contemporary dispensation of truth. In other words, to revert to pragmatist terminology (or to David Cronenberg's logic of virtual-reality simulation), we stand in dire need of a critical framework that identifies truth-oriented gestures in the reality game.

Christophe DEN TANDT
Université Libre de Bruxelles

WORKS CITED

- Auerbach, Eric. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* 1946. Trans. Willard R. Trask. Introduction by Edward Said. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Baudrillard, Jean. *America*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 1988.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulations*. Paris: Editions Galilée, 1981.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2^d. edition. London: The Penguin Group, 1983.
- Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings* Eds. Donald A. Yates and James E. Irby. Pref. by André Maurois. London: The Penguin Group, 1970. 27-43.
- Borges, Jorge Luis. "The Garden of the Forking Paths." *Labyrinths*. 44-54.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- Cholodenko, Lisa, dir. *High Art*. With Ally Sheedy and Radha Mitchell. BlueLight, 1999.
- Crane, Stephen, *Maggie: A Girl of the Streets*. 1893. New York: W.W. Norton and Company, 1979.
- David Cronenberg, dir. *eXistenZ*. With Jude Law, Jennifer Jason Leigh, and William Dafoe. Alliance Atlantis/ Serendipity Point Films, 1999.
- Defoe, Daniel. *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. 1719. Ed. Angus Ross. The Penguin English Library. Harmondsworth, UK. Penguin Books, 1965.
- Den Tandt, Christophe. "Pragmatic Commitments: Postmodern Realism in DonDeLillo, Maxine Hong Kingston and James Ellroy." Ed. Klaus Stierstorfer. *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. 121-141.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- Dewey, Joseph. *Novels from Reagan's America: A New Realism*. Gainesville: The UP of Florida, 1999.
- Dubois, Jacques. *Les romanciers du réel: De Balzac à Simenon*. Collection Seuil Points 434. Paris: Editions du Seuil, 2000.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991.
- Emile Zola, "The Experimental Novel." 1880. Ed. George J. Becker. *Documents of Modern Literary Realism*. Princeton, NJ: Princeton U.P, 1963.
- Greengrass, Paul, dir. *The Bourne Supremacy*. With Matt Damon, Franka Potente, and Julia Stiles. The Kennedy/Marshall Company-Universal Pictures. 2004

- Hassan, Ihab. "Realism, Truth, Trust in Postmodern Perspective." *Third Text* 17.1 (2003): 1-13.
- Hassan, Ihab. "Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust." Ed. Klaus Stierstorfer. *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. 199-212.
- Hoopes, James, ed. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1991.
- Howard, June. *Form and History in American Literary Naturalism*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1985.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Lucie-Smith, Edward. *Le réalisme américain*. Trans. Christine Piot. Paris: Editions de la Marinière, 1994.
- Liotard, Jean-François. *Le différend*. Paris: Minuit, 1983.
- Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of naturalism*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Moore, Michael and Kathleen Glynn. *Adventures in a TV Nation*. 1998. London: Pan Books-Macmillan Ltd., 2002.
- Moore, Michael, dir. *Roger and Me*. Dog Eat Dogs Films, 1989.
- . *Bowling for Columbine*. Dog Eat Dogs Films / Alliance Atlantis, 2002
- . *Stupid White Men ... and Other Sorry Excuses for the State of the Nation*. 2001. London: The Penguin Group, 2002.
- Norris, Christopher. *The Truth about Postmodernism*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1993.
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman* Collections Microcosmes: Ecrivains de toujours 52. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- Scott, Tony, dir. *Enemy of the State*. With Will Smith, Gene Hackman, and John Voight. Prods. Jerry Bruckheimer and Don Simpson. Touchstone Pictures, 1998.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1982.
- Simpson, John. *The Wars against Saddam: Taking the Hard Road to Baghdad*. London: Macmillan, 2003.
- Spielberg, Steven, dir. *Saving Private Ryan*. With Tom Hanks and Matt Damon. Amblin Entertainment (USA)/ Dreamworks SKG/ Paramount Pictures. 1998.
- Tallis, Raymond. *In Defence of Realism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.
- Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. 1884. Ed. Peter Coveney. Harmondsworth, UK: Penguin Books, 1966.
- Wachowski, Andy and Larry, dirs. *Matrix, The*. With Keanu Reeves, Carrie Ann Moss and Laurence Fishburne. Warner Bros., 1998.

READING ETHICALLY *EVER AFTER*: HISTORIOGRAPHIC METAFICTION REVISITED

British postmodern realist fiction has typically been approached from a strictly epistemological perspective. Ever since Linda Hutcheon coined the term “historiographic metafiction” to denote postmodern novels that “are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (5), critics have tended to limit their attention to the way in which the work of such writers as Peter Ackroyd, Martin Amis, Julian Barnes and Graham Swift undermines the truth claims of history by foregrounding its conceptual overlap with fiction. What is often eclipsed in such analyses is the ethical dimension of these works.¹

The critical failure to find any kind of ethical relevance in historiographic metafiction can be accounted for by a continued adherence to a traditional notion of ethical criticism that cannot conceive of ethics outside of a stable mimetic project. The widespread belief that ethics is incompatible with a questioning stance towards representation explains why critics exploring the anti-representational strategies of historiographic metafiction for the most part remain silent about its ethical status. Conversely, critics pressing a moral agenda tend to be oblivious to specifically postmodern textual practices that block easy access to meaning. Indeed, the few academic critics who (claim to) have discovered any kind of ethical value in the self-reflexive, theoretically sophisticated fictions of the aforementioned novelists are liberal-humanists working in the Arnoldian-Leavisite tradition who disregard the historiographic-metafictional characteristics of these works by treating them as straightforward realist texts promoting essentially humanist moral values.²

Taking my cue from the deconstructive type of ethical criticism that came to the fore in the 1990s as one manifestation of the so-called ethical turn in the humanities, I want to suggest an alternative to both the textualist neglect and the liberal-humanist misrecognition of the ethics of historiographic metafiction. Through a reading of Graham Swift’s 1992 novel *Ever After*, I hope to show that historiographic metafiction has an ethical dimension *qua historiographic metafiction*; an ethical dimension that cannot be reduced to the promulgation of traditional moral values, but rather has to be conceived as the elaboration of a post-humanist, non-foundational ethics of alterity.

¹ Examples are legion, but to name just two symptomatic cases: Ansgar Nünning, “Beyond the Great Story: Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Reflexion,” *Anglia* 117 (1999): 14-48 and Elisabeth Wesseling, *History as a Prophet: Postmodern Innovations of the Historical Novel* (Amsterdam: John Benjamins, 1991).

² A case in point is Susanne Mecklenburg, *Martin Amis und Graham Swift: Erfolg durch bodenlosen Moralismus im zeitgenössischen britischen Roman* (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000).

WHEN MOURNING COMES

As is the case with many of Swift's novels, critics have mostly limited their focus to the epistemological issues *Ever After* – the author's most self-consciously literary work – foregrounds. Ansgar Nünning, for example, asserts that "Auch in Swifts Roman [*Ever After*] dienen die Referenzen auf die Spezialdiskurse der Historiographie, Evolutionsbiologie und Psychologie primär als Medium epistemologischer Selbstreflexion" (*Von historischer Fiktion* 86). In a sensitive reading of *Ever After* in *Understanding Graham Swift*, David Malcolm points out that the self-referentiality of the narration, the open inventing of scenes and motives, the convoluted chronology and the pervasive intertextuality conspire to reveal the text's own fiction-making processes and to highlight the problems of giving a narrative account of past events. Along the same lines, Frederick Holmes argues that *Ever After* seeks to achieve a rapprochement between autobiographical and historical writing on the one hand and fiction on the other: "What is eradicated . . . is the distinction between historiography . . . and literature" (37). Insightful as these various readings are, they all maintain a deafening silence on the text's engagement with ethics.

Interestingly, even the liberal-humanist critic Susanne Mecklenburg, who has no qualms about assimilating Swift's other novels to a traditional humanist morality, fails to find any ethical content in *Ever After*. Utterly confounded by the protagonist's – and the text's – principled refusal simply to overcome loss, Mecklenburg remains in the dark as to the exact "purpose" (181) of the novel. *Ever After* tells the story of Bill Unwin, an English literature professor at what appears to be Cambridge University. Having lost his wife, his mother and his stepfather in eighteen months, Bill is recovering from a failed suicide attempt. Paralysed with grief ever since his wife's death, he cannot seem to muster the strength to put his losses behind him. To Mecklenburg's dismay, Bill fails to transcend his state of bereavement and to move on to live a fulfilled and fulfilling life. Another (but related) type of loss that she bemoans is that of the transparency or innocence of representation; the text's flaunting of its textuality and its concomitant refusal to recognize any kind of solid ground for representation. Mecklenburg complains that "diese konsequente Negativfolie seines [Swift's] ethischen Konzeptes" is "zu weit entfernt von 'the real thing' und 'the Here and Now' um das es ihm erklärtermaßen ja auch in diesem Buch unverändert geht" for moral instruction to be gained from it (171).

The reason why Mecklenburg fails to detect any positive ethical relevance in the novel is that she is looking in the wrong places. Ethics, in *Ever After*, is not a matter of self-realization and the repression of loss, but rather of dissolution of the presumptuous, narcissistic self and the acknowledgement of loss. From what the narrator-protagonist tells us, we can infer that his main problem is – and has always been – a radical refusal or inability to acknowledge the fact of loss. Framed in psychopathological terms, Bill's condition is one of melancholia, an affliction which can be succinctly described as unhealthy mourning and which, as Freud points out, is intimately bound up with narcissism (250). Mourning, according to Freud, consists in a withdrawal of affection from the lost object and a subsequent reattachment of affection to some substitute for that object. The melancholic, however, responds

to loss not by accepting this principle of substitution, but by taking recourse to narcissistic fantasies of plenitude and self-completion which effectively deny the fact of loss and preclude any possibility of personal renewal. Such, I will argue, is Bill's predicament: his inability as a child to come to terms with the shattering experience of his father's suicide has led him throughout his life to embrace a succession of redemptive discourses – Literature, Romantic Love and History – which have allowed him to ignore loss as a constitutive dimension of the human condition. Eventually, however, Bill is forced to recognize the impossibility of capturing “the real thing,” the self-completing object which he has continually attempted to seize hold of in this way. Time and again, his appropriative strategies turn out to leave him with no more than a substitute for the real stuff, which itself remains forever out of reach. The ultimate demise of Bill's narcissistic self-conception is signalled by his botched suicide bid, a dramatic experience that appears to have liberated the narrator from his sinister solipsistic fantasies and to have returned him to the world he had forsaken. Whereas his “former self” (3) displayed a disturbing degree of unconcern for others, in his “quasi-afterlife” (239) Bill may yet learn to see through his self-intoxication and to enter into non-totalizing relations with other people. Though such an evolution is intimated rather than fully stated in the novel, Bill does record his experience of having “*moved on*, in some critical but indefinable way, from what I was before” (3). His recent brush with death having “changed” him, he feels “as though I have become someone else” (3). His new self shows tentative signs of a readiness to abandon the principle of self-sameness, to accept the inevitability of substitution, and thus to engage in a process of genuine mourning that may produce ethically desirable results.

TROUBLE IN PARADISE

The very first loss that Bill is confronted with, and which is to have a lasting influence on his life, is that of his father, a military officer who kills himself when his son is only nine. Colonel Unwin's suicide puts an abrupt end to his family's stay in Paris, the city to which he had been sent in November 1945 on a military or diplomatic mission whose exact nature remains unclear. It is during this period that Bill begins to perceive a collusion between “Reality and Romance” (13), a notion of which he will not be disabused until several decades later. As a child in Paris, Bill is unaware of any gap between representation and the reality it purports to embody. He believes the world in which he moves to be saturated with meaning, an experience best captured by his sense of things being “divine.” This outlook on life is planted and nurtured in him by his charismatic mother: “And, yes, that word [*divine*] had only to spring from her lips and I believed it to be so” (17). At this stage Bill is completely spellbound by his mother and could hardly care less about his distant father, who is absent most of the time anyway: “if I had an allegiance, it was to her, not to him” (23). Bill's relationship with his mother has an important physical dimension, in the form of recurrent hugs and squeezes: “I could have lived for, lived in that squeeze” (16). This symbiosis is typical of the pre-Oedipal state of primary narcissism, in which the infant experiences a total fusion with the mother.

In the normal course of events, the dyadic unity between mother and child is split up by the father, whose intervention prompts the child to enter into the symbolic order. As Peter Sacks points out, the Oedipal resolution shares some crucial features

with the work of mourning: both procedures require “a detachment of affection from a prior object” and posit “the acceptance not just of a substitute, but of the very means and practice of substitution” as “the price of survival” (8). Just as the outcome of the Oedipal crisis is the child’s accession to the order of the sign, so the successful mourner eventually (re)submits to the constraints of language, turning from the object of his love to a sign of it. In Bill’s case, however, such an evolution is thwarted by his father’s dramatic suicide. Though there is another character present in the text who is more than eager to step into his role, he is not given a chance by Bill. It is his stepfather Sam Ellison, an American plastics manufacturer who has come to the Old World to spread the gospel of substitution, his goal being “nothing less than the polymerization of the world” (7), or so Bill tells us. “You gotta accept it, pal,” he is quoted as saying, “the real stuff is running out, it’s used up, it’s blown away, or it costs too much. You gotta have *substitoots*” (7). Bill, however, rejects Sam’s authority and refuses to be instructed by him. He obstinately clings to his conviction that the fulness of reality can be seized hold of and that plastic, as “the epitome of the false”(7), deserves to be treated with contempt. Holding Sam responsible for his father’s death, Bill foils his every attempt to take over the paternal role: “He failed, of course. . . . The more he strove, not being my father, to become my father, the more I resurrected, like a shield, my real–” (150). The dash at the end of this quotation highlights the supreme irony that Colonel Unwin, the man whom Bill believed to be his real father, was already a substitute, Bill being the product of an illicit affair between his mother and an anonymous engine driver.

The narrator’s failed Oedipal development can be recoded as the mother of his later melancholias, which see him trying to recover the prelapsarian state of Parisian plenitude by various means. It should be noted, however, that the meaningfulness or divinity which as a child Bill was taught to recognize in all things is exposed as an illusion by Bill in the narrative present. The conflict between these two opposed perceptions is played out in the novel’s second chapter, which tells the story of Bill’s Paris days by alternating internal and external focalization, with the latter serving as a constant corrective to the former: “now I know, in any case, that certain things were not as they once seemed” (13). Thus, his mother’s way of divinizing the world and emphasizing the bond between them is revealed as a crude strategy of self-aggrandizement and egotistical projection: “‘But isn’t it just *heavenly*, darling?’ I could have lived for, lived in that squeeze. Until I grew up and realized it was almost entirely selfish. She might as well have been hugging herself, or a handy cushion or spaniel” (16). What Bill realizes from his hard-won post-Oedipal vantage point in the narrative present is that the pre-Oedipal unity with the mother and the sense of wholeness and identity associated with it – which, in Lacan, are explicitly situated in the Imaginary – are not an objective reality but a mere fiction. The issue, therefore, is not one of attempting to regain a supposedly lost golden or paradisiac age but of acknowledging and affirming its radical absence.

VERBAL ETERNITY

The benefit of hindsight being unavailable to him as a child in the thick of the action, however, Bill sets out to recover the sense of fulness lost with his father’s suicide. His objective is to restore the alleged former integrity of a world which has “fallen apart” (114) as a result of the drastic course of action taken by his

father. He seeks to do so, first, by turning his attention to “Literature” (5), and to one literary text in particular. Literature, variously described as a “redeeming balm,” a “lifelong refuge” (71), “verbal eternity,” the “divine spark” (233), is something which Bill firmly “believe[s] in” (5). His use of religious terminology in this connection is hardly accidental. After all, Bill has unusually high expectations of literature, attributing it the redemptive power traditionally associated with religion. His particular conception of literature – a curious mix of expressivism and aestheticism – leads him to assert that there is something about literature which makes us “better off than we were before” (71). His discussion of a poem by Sir Walter Raleigh reveals his love of literature to be predicated on the sense of stability it seems to provide (71). In a world which has collapsed following the death of his father, literature is seen by Bill as an instrument which may help him to recover his sense of balance.

Although enamoured of literature in general, Bill is particularly fascinated by *Hamlet*, the play to which he is introduced by his English master Tubby Baxter on returning from Paris to England. His infatuation with *Hamlet* stems from the “particularly acute rapport” (5) which he presumes to exist between the tragic prince of Denmark and himself. Both Hamlet’s mother and Bill’s have remarried with unseemly haste after the violent death of their respective husbands. These parallels are seized upon by Bill to imagine himself “surreptitiously, presumptuously, appropriately, perversely” (4) as a latter-day Hamlet. Shakespeare’s play thus furnishes Bill with an identity-model which allows him to make sense of his own life, a life which seems to have become meaningless and purposeless as a result of his father’s extreme action. Throughout the narrative, Bill persistently filters his own experience through the Shakespearean intertext, which, as Hannah Jacobmeyer points out, performs a “stabilizing and ordering function” in shoring up the narrator’s shaky sense of identity and counteracting the reader’s initial disorientation. The text suggests that Hamlet’s appeal as an identity-model for Bill lies in what has been perceived, by a critical tradition stretching at least as far back as H.D.F. Kitto, as the promise of redemption hovering over the play. Indeed, Bill’s “fixation” (5) with Hamlet appears to be due to the fact that Shakespeare’s hero, for all his despair, can be seen to find redemption in the end by submitting to divine providence and righting the wrong that has been committed against his father.

However, the precariousness of the Hamlet connection becomes increasingly apparent as the story progresses. Though Bill’s narrative is crammed with quotations from and allusions to *Hamlet*, the connection to Shakespeare’s play – which seemed spurious from the start – becomes altogether untenable following revelations made by Sam shortly before his death. When Sam comes to see Bill in his college quarters after the death of Bill’s mother, the latter absurdly expects the former to apologize for the suffering he has supposedly inflicted: “He is here (Claudius at his prayers) to atone for his part in my father’s death” (154). The real purpose of Sam’s visit, however, is to disclose to Bill the secret of his paternity. Sam’s contribution to the death of Bill’s father turns out to have been fairly minimal: what drove Colonel Unwin over the edge, we are told, was not so much the fact that his wife was having an affair as his discovery that he was not Bill’s father. At this point, Bill’s conspiracy theory founders, as does his Hamlet identification. He admits as much by declaring Sam’s subsequent death – of natural causes – to have removed “one of the main shaping factors, one of the plots of my life” (6). To Bill’s consternation and despair, the revenge plot that has given meaning to his life by holding out the promise of

fulfilment is finally exposed as a fanciful projection. No Hamlet, he: at best a poor and somewhat laughable substitute for the real thing.

SAVING LOVE

Another redemptive narrative that has sustained Bill for the best part of his life and whose validity is finally called into question is that of romantic love. As a pattern of love which attempts to combine sexual release, affectionate friendship and family functions in a single, life-long relationship, romantic love carries the promise of salvation: once you have found romance, so the story goes, you are saved. Everything will be smooth sailing from now on; or, to quote the traditional fairy-tale ending which gives the novel its title, you will live happily ever after. That this is what is ultimately at stake for Bill is apparent from his evocation of Matthew's love for his wife Elizabeth, which is represented as quelling his Victorian ancestor's incipient religious doubts and providing him with "a sense of miraculous, restoring gravitation": "I choose to believe that at the very first meeting Matthew would have had the overwhelming perception that here, when his thoughts had already shown him how terribly you could go adrift, was the true, sure ground of his life" (103). Bill imagines that Matthew's love for Elizabeth leads him to rediscover the divinity in all things which he had lately begun to doubt – "Things fit, things have a purpose" – and hence to consider himself a saved man: "He sees himself, indeed, as 'saved' – returned to the sweet, palpable goodness of the world" (108).

The same is true of Bill himself, who finds romantic love while working in a nightclub to finance his studies. He strikes up a relationship with one of the dancers, Ruth Vaughan, a first-year drama student on her way to becoming a famous actress. They get married and live happily ever after – or so we are told – till death does them part: some quarter of a century later, Ruth commits suicide while dying of lung cancer. It is Bill's firm conviction that he has come upon "the substance of love"; that Ruth and he are "the real thing" (76), as distinct from the "substitoot" (149) marriage of Sam and his mother. The narrator's insistence on the originality and the reality of his love appears to be at variance, however, with his awareness that romantic love is basically a cultural construct: "Romantic love. A made-up thing. A concoction of the poets. Jack shall have Jill. *Amor vincit omnia*" (111). Ironically, the real McCoy in the sphere of love – true romance – is real only to the extent that it successfully imitates an artificial literary model. This paradoxical logic can also be seen at work in Bill's assertion that he did not recognize the reality of his love for Ruth until he had been satisfied as to its compliance with an illusory model: "And I didn't know I loved her till I'd dreamt of her. I didn't know it was the real thing until an illusion had signalled it" (251). Rather than providing a safe haven from substitution, the text seems to suggest, the phenomenon of romantic love is a prime example of this practice.

For most of his life, however, Bill has been able to ignore this state of affairs and its far-reaching implications. While his representation of Ruth is greatly indebted to traditional descriptions of romantic heroines, he confidently asserts that their love-relationship was exempt from substitution. Yet, Bill's claims always to have been attracted to the "real" Ruth rather than to any of the parts she played – "It was *her*, it was *her*, you see, never those roles she dressed in" (76) – are undermined by suggestions in the text that what he takes to be the real Ruth is already an

insubstantial semblance. From Bill's perspective, Ruth appears first and foremost as a guarantor of the meaningfulness of life. Indeed, the notions of presence, plenitude and life are central to his representation of her. However, there are clear hints that this appearance of meaningfulness is no more than a superficial mask behind which lurk absence, emptiness and chaos:

she proved, not exactly that she could sing, but that she could disguise impeccably the fact that she couldn't sing, could act impeccably the part of a singer; and that she had, moreover, that indefinable, spell-casting quality called (but why don't we all have it, since we are all present?) 'presence'.

I think I saw – and perhaps only I saw – just for a moment, the terror in her eyes, the hidden absence out of which the presence emerged. Then it was gone, she had overcome it, a little internal victory, and I was caught in the spell. (74–75)

In addition to the fact that she cannot sing, Ruth can disguise impeccably the fact that she does not possess presence as an innate quality. Under Ruth's spell, though, Bill tends to forget this state of affairs. He comes to regard her as the embodiment of the fulness of life which he so craves. It is in such terms, for example, that her face is described: "There was no other word for it: it was full of *life*. So full of life" (118). Again, however, there is some confusion as to the exact status of this fulness. Having asserted its substantial existence as an inherent feature of the "real" Ruth, the narrator raises the possibility that the fulness of life which he attributes to her is a mere role which she puts on: "She represented life to me. I know that, now she is dead. She was life to me. And that isn't just vain hyperbole, is it? She was an actress, wasn't she? It was her job: to represent life to people" (120). This passage hinges on the indeterminacy of the verb *represent*, which, in this context, can denote both a substantial relationship (Ruth "is" life) and a more contingent, substitutive one (Ruth only "stands in for" life). The question, then, is whether Ruth coincides with what she signifies for Bill, or whether she stands in an arbitrary relationship to the meaning he ascribes to her.

The latter possibility is consonant with the distinctly unromantic view of love offered by Sam: "You see, I don't believe in this there's-a-girl-for-every-boy-and-a-boy-for-every-girl stuff. It's just who you get thrown against in the trolley-car, and there's more than one trolley-car and more than one ride" (157). Though Bill rejects this view, which undermines his cherished belief that "the real thing" (i.e. his own relationship with Ruth) is categorically distinct from "substitoot" love (as exemplified by Sam and Bill's mother), he does not cease to be haunted by it. Indeed, Bill's suicide attempt, which is usually interpreted as a final confirmation of the impossibility of substitution, may have been prompted by the insight that there is actually no outside to substitution. While Katherine Potter's vain bid to seduce Bill – which immediately precedes his suicide attempt – may have deepened his despair by instilling in him a heightened awareness of his wife's essential irreplaceability, the text leaves open the possibility that what drives Bill over the edge is rather the insight, triggered by the same incident, that his wife *can* be replaced. After all, his attraction to Katherine, which raises doubts about Ruth's uniqueness and irreplaceability, effectively undermines the redemptive romantic ideology that has sustained him for so long. Though Bill rejects Katherine's advances, he can no longer escape the realization that the function that Ruth performed for him – namely to sanctify his life – can be taken over by another woman. This suggests that Ruth never really coincided with or embodied the meaning he attributed to her, and that the sanctity

supposedly conferred by the beloved woman is no more than a groundless romantic fantasy. Ruth is basically a cipher, a mere placeholder in an artificial scenario serving the illusory purpose of masculine self-aggrandizement. Hence, Bill has never really had what he thinks he has lost: the fullness of life to which he believed his love for Ruth gave access. It turns out that there is no redemption to be had through romantic love, which sees the logic of substitution reign supreme, giving the lie to all notions of presence and plenitude.

HISTORICAL GROUND

One final metanarrative that Bill resorts to in the hope of recovering the sense of wholeness lost with his father's suicide – and not to be regained by means of either literature or romantic love – is history. Having inherited the notebooks of his Victorian ancestor Matthew Pearce after his mother's death, he sets out to study these historically significant documents – “a testimony to the effects on a private life of ideas that shook the world” (48) – with an apparent view to publishing them. The actual reason for Bill's interest in Matthew, however, is to be looked for elsewhere: “You see, it is the personal thing that matters” (49). Indeed, his research has “nothing of the academic” about it and is “rather more germane to *me* than the notebooks of Matthew Pearce” (147). Rather than simply edit a scholarly edition of Matthew's writings, as Michael Potter (his rival for the documents) wishes to do, Bill wants nothing less than to bring Matthew back to life: “to take the skeletal remains of a single life and attempt to breathe into them their former actuality” (90). In so doing, he hopes to be able to turn the past into a source of stable personal identity. As Frederick Holmes points out in his insightful reading of *Ever After*, Bill is driven by the desire to establish “a historical link to a foundational reality” (26) which is supposed to give meaning and purpose to his life. This mission, however, is “bedeviled by his awareness that the representation of history is itself a substitute for the real thing, the vanished past” whose reality cannot be captured (Holmes 25). Once again, then, the principle of substitution emerges to prevent the fulfilment of Bill's desire for a source of fundamental meaning.

The basic tension that Holmes identifies in the novel is the one between totalizing and detotalizing forces familiar from Hutcheon's theorization of historiographic metafiction. On the one hand, there is Bill's attempt to “bestow upon his work clarity and an overriding narrative unity achieved through uniformity of theme, symbolism, tone, style, and point of view” (Holmes 26). On the other, there are various “pressures working against totalization” which “strain almost to the breaking point Bill's efforts to achieve narrative smoothness and unity” (Holmes 29). For example, though Bill positions himself as an omniscient narrator vis-à-vis his Victorian subject-matter, feigning to have full knowledge of the story's events and of the motives and unspoken thoughts of its characters, he fails to keep up this pretence. At various points in the text, Bill openly acknowledges his fallibility as a narrator. In the following passage, for instance, he interrupts the flow of the narrative to contemplate the strict limitations of his own point of view: “So, have I got it all wrong? I invent. I imagine. I want them to have been happy. How do I know they were ever happy? I make them fall in love at the very first meeting on a day full of radiant summer sunshine. How do I know it was ever like that?” (212).

The narrator's failure to paint the full picture is perhaps nowhere more apparent than in his struggle to reconstruct the dramatic final confrontation between Matthew and his father-in-law Rector Hunt, who banishes Matthew from his parish when the latter refuses to "repeat [his] creed" (186) and retract his Darwinian criticism of the doctrine of natural theology. Having tried to capture the scene in a prose narrative focalized through the Rector's wife, Bill briefly experiments with another form – the television script – "as if to acknowledge the inadequacy of his chosen form" (Holmes 31). However, this new form proves even less satisfactory, and Bill suddenly throws in the towel, exclaiming: "But I do not know, I cannot even invent, what the Rector said. I falter in my script-writing, just as the Rector himself, perhaps, faltered on the verge of his imprecation" (187). Despite using every trick in the book to reproduce the life and times of his forefather, Bill eventually finds himself forced to confront the futility of his quest for stable meaning in the past: the living presence of the past remaining forever out of reach, substitutes are all that is available.

MORAL NARCISSISM

Bill defends his possessiveness about the Pearce manuscripts – which he refuses to share with his colleague Michael Potter, an expert in the history of Victorian ideas who smells an opportunity to revitalize his somewhat flagging academic career – by invoking a duty he feels he has to perform towards Matthew: "I have to revive him" (132); "I owe Matthew nothing less" (90). Though he casts himself as a man of duty pursuing a higher purpose than mere egotism, what he actually does is enlist his nineteenth-century ancestor in a narcissistic project of self-glorification. Trying to recognize himself in Matthew, Bill shamelessly projects his own desires onto him, showing little respect for the singularity of his existence in the process. Regardless of the available evidence, which leaves open the possibility that his wife was cheating on him, Bill makes Matthew live the dream of perfect marital bliss, as if this putative historical precedent could somehow lend credibility to the narrator's grand claims for his own marriage and take away his nagging suspicion of his own wife's infidelity: "I want them to have been happy" (212). In much the same way as he did with Ruth, Bill turns Matthew into a character in a self-serving fantasy scenario: "Let Matthew be my creation" (90). Thus, Matthew too seems destined to fall victim to the imperialism of Bill's voracious self, which seeks to reduce the outside world to its own solipsistic terms.

In this connection, it is quite striking that, for all his talk about duty, the one thing that Bill cannot seem to understand is the call of conscience by which Matthew claims to have been guided. Indeed, *conscience* is a word which figures prominently in Matthew's writings, where it is invoked to explain the author's crisis of faith and its dramatic outcome, namely his abandonment of his wife and children. It is his conscience which causes Matthew to question his faith on the basis of his readings of Lyell and Darwin and to face the consequences of his apostasy. Bemused by Matthew's chosen course of action – "I don't understand him" (132) – Bill inadvertently reveals himself to be a stranger to the call of conscience: "Who lets a Big Question upset his small, safe world?" (143). Further evidence of Bill's inability to grasp the fact that people can let their world be upset by a Big Question is provided by his reflection on the reasons for his father's suicide, which he cannot conceive to have been anything other than personal: "And 'personal' – his motives for suicide 'were personal'. What

the hell else should they have been?" (177). Soon afterwards, however, Bill learns that his father, who appears to have been involved in the development of the atomic bomb, is likely to have killed himself at least in part because of a guilty conscience about Hiroshima (192).

In contrast with Matthew and his father, Bill cannot be suspected of any moral soul-searching. Too busy nursing his private melancholias to care about anyone else's predicament, Bill appears to be supremely unconcerned about the exigencies of the world he inhabits. Whereas Matthew is profoundly shaken not only by the scientific discoveries of his time but also by the appalling living conditions of the English working classes, and whereas Colonel Unwin is shocked by the unprecedented havoc wreaked by weapons of mass destruction to whose production he has contributed, Bill is completely unaffected by the Big Questions of his era, such as the Cold War threat of nuclear annihilation: "When the first Aldermaston marchers set out in the late 1950s on their pilgrimage of protest, what were Ruth and I doing? We were sharing our new-found love-nest . . . Too happy, too busy being happy, to worry about the Bomb" (249). Bill's philosophy of life may be summed up as follows: "Forget the other stuff. Stick to the love-interest" (220). His adherence to this general rule is explained with reference to the Abdication Crisis, which coincided with the moment of his birth. This concurrent event, which is alleged to have had a lasting effect on Bill's life, imbuing it with "a sort of fairy-tale propensity," must have been viewed by many, so Bill surmises, as "a welcome intrusion of Romance, allowing them fondly to forget for a moment Hitler, Mussolini, and Franco. All for Love. Or, *The World Well Lost*" (57). In fact, Bill's entire life can be conceived as one long drawn-out attempt to make the intrusion of Romance into an enduring reality, entailing permanent oblivion and indifference to the woes of the "lost" and "doomed" world "out there" (256).

Bill's moral narcissism also marks his relationship with his wife, who, as we have seen, is ruthlessly reduced to a prop for the enactment of his self-serving fantasies. It makes itself felt, moreover, in his conception of literature as a way of imposing order and stability on the world. As is apparent from his comments on Raleigh's poem, literature, for Bill, reabsorbs overwhelming, destabilizing experiences by way of the aesthetic, understood in terms of beauty, poise and equilibrium. It domesticates terror and anxiety, which threaten to disturb the subject's complacent self-enclosure, into a reassuring experience of aesthetic pleasure. If, according to Bill, literature thus construed is a way of "stat[ing] the obvious" (70), this is because it reduces the disquieting impact of the real: in making an unpalatable reality palatable, literature makes the world seem obvious, i.e. congenial to one's preset views. It defuses the threat posed to one's self-conception by a traumatic reality.

E THICALLY EVER AFTER

And yet there are signs that Bill, by the end of his narrative, is not quite comfortable with the path he has chosen. Especially with regard to Matthew, he seems to have some qualms about the selfish schemes to which he has devoted the best part of his life. For one thing, he keeps questioning the exact nature of his perceived duty towards Matthew: "Why should I hug Matthew Pearce to me and not want to let him go? What is he to me?" (49). Bill is haunted by the question "why he should matter so much to me. And why things mattered so much to him,

when . . . he might have gone on living happily ever after” (49). Just as Matthew is shaken to the root of his being by the sight of the fossilized remains of an ichtyosaur, which upsets his customary frame of reference, so Bill is singularly affected by the encounter with a fellow man whom he has to admit he cannot finally make sense of. While he can easily relate to the younger Matthew, to whom he imputes an instinct for “not looking too far about him, or looking only at what he wishes to see” (98), the later Matthew, who sacrifices his personal happiness for his conscience, totally eludes him. In Matthew, Bill’s previously unchecked drive towards narcissistic self-completion runs up against an insurmountable obstacle, a radical alterity putting into question the spontaneous dogmatism of the self which insists on reducing exteriority to its own terms. As a result of the fact that Matthew overflows the frame in which Bill seeks to enclose him, the frame itself disintegrates: the possibility of possession of the other is exposed as a delusion.

Bill is left to grapple with the need to understand the nature of his responsibility towards Matthew: “What is Matthew to me? ‘What’s Hecuba to him or he to Hecuba?’” (143). The latter question, on which the former is modelled, is a direct quotation from Hamlet’s second soliloquy, in which the hero berates himself for not pursuing his father’s revenge with as much passion as an actor has for something which, presumably, does not concern him in the least (2.2.545-54). Hamlet’s sceptical question about why the player would establish an ethical or emotional bond with Troy’s legendary grieving mother sparks off a train of thought in Hamlet’s mind which results in a plot to “catch the conscience of the King” (2.2.601) by way of having the players re-enact his father’s murder in front of Claudius. Apparently, the player’s supposedly gratuitous concern for Hecuba is not “all for nothing” (2.2.551) after all but may serve to expose a guilty conscience. It is in just this way that Bill is affected by Matthew: Matthew trips up Bill’s conscience, ruptures his self-complacency and makes him realize his responsibilities towards others which he has disregarded for so long.

Interestingly, Hamlet’s question is also taken up by Emmanuel Levinas, who uses it in *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence* to formulate the core question of his philosophy: “Pourquoi Autrui me concerne? Que m’est Hécube? Suis-je le gardien de mon frère?” (186). As Robert Eaglestone has pointed out, Levinas inadvertently makes a case for the ethical significance of literature by articulating this key question in three different discourses – those of philosophy and religion as well as that of literature (159). Literature, according to Eaglestone, opens up an ethical space in which alterity is registered as it persistently interrupts the closure of meaning: “It is in these moments when our sense of our selves and our relation to the *logos* is interrupted and put into question that the ethics of literature are at their clearest” (175). Indeed, in dissolution, identity yields to the eminently ethical condition of being hostage, of being caught in a responsibility from which there is no release.

This ethically significant abasement of the presumptuous self is evidenced, or at least intimated, in *Ever After*. Instead of confirming the narrator in his identity, Bill’s encounter with Matthew puts into question his sense of self and his totalizing tendencies. Relinquishing narcissism, Bill finally abandons his exclusive claim to the notebooks which he had previously been “so possessive” (49) about. When Katherine comes to see him in the college gardens, where he sits writing, he gives her a copy of the Pearce manuscripts and, with an uncharacteristic display of humility, silently adds: “Who am I to raise Matthew Pearce from the dead?” (88). Bill can be seen to let go of the narcissistic fantasy that the self-completing object can be had and that

the real thing can be seized hold of. Whether pursued through literature, romantic love or history, the promise of plenitudinous presence is exposed as a fallacy, and a harmful one at that. Substitutes being all that is available, the narcissistic search for completion turns out to be a futile and pernicious undertaking.

This vital insight appears to be lost, however, on liberal-humanists like Mecklenburg who object to the sense of artificiality in which the novel is steeped. The text's ethical import – and that of other representatives of historiographic metafiction, for which similar arguments can be made – lies precisely in its critique of the notion that substitution can be circumvented and that the real thing can be possessed in its full presence. After all, the desire to lay hold of the real thing, which is a function of the will to a complete and self-sufficient identity, leads one to ignore one's responsibility to an irreducible alterity that resists comprehension and puts the self into question. The dissolution of Bill's narcissistic self-enclosure that is intimated in the novel carries a profound ethical significance: freed from the compulsions of its narcissistic fantasies, the self is ready to take up its place in a disenchanted world, to negotiate the constant demand of alterity, and to live ethically ever after.

Stef CRAPS
Ghent University – UGent

WORKS CITED

- Eagleton, Robert. *Ethical Criticism: Reading after Levinas*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14. Trans. James Strachey. London: Hogarth, 1978. 243-58.
- Holmes, Frederick M. "The Representation of History as Plastic: The Search for the Real Thing in Graham Swift's *Ever After*." *ARIEL* 27.3 (1996): 25-43.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jacobmeyer, Hannah. "Graham Swift, *Ever After*: A Study in Intertextuality." *EEJ* (1998). 19 May 2004 <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/jacobm/8_98.html>.
- Kitto, H.D.F. *Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*. 2nd ed. London: Methuen, 1964.
- Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Le Livre de Poche. Paris: Kluwer Academic, 1996.
- Malcolm, David. *Understanding Graham Swift*. Columbia: U of South Carolina P, 2003.
- Mecklenburg, Susanne. *Martin Amis und Graham Swift: Erfolg durch bodenlosen Moralismus im zeitgenössischen britischen Roman*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000.
- Nünning, Ansgar. "Beyond the Great Story': Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Reflexion." *Anglia* 117 (1999): 14-48.
- . *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.
- Sacks, Peter M. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. London: Methuen, 1982.
- Swift, Graham. *Ever After*. London: Picador, 1992.
- Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodern Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: John Benjamins, 1991.

C

OMPROMISES: GRAHAM SWIFT'S FICTIONS AND THE REALIST NOVEL

Writing in 1980, Christopher Bigsby claimed that major British novelists of the previous two decades might be “realists,” but “theirs is by no means an innocent realism” (149). In the 1979 *New Review* symposium on the British novel, Martin Amis wrote that he could imagine a novel with all the self-awareness of Robbe-Grillet and all the traditional satisfactions of realist fiction (18). In the light of these remarks, this paper considers the fictions of Graham Swift, one of the most prominent of the generation of British novelists that emerged after 1980. His novels are seen as an attempt to strike a compromise between the possibilities of the traditional realist novel and an awareness of the problems attendant upon that fiction and the rewards that a more evidently self-aware fiction offers.

The use of the term realism in literary studies has long been problematic. Richard Brinkman gives voice to a widespread unease in his classic formulation of the issue.

Was soll denn – genauer besehen – realistisch sein? Worauf bezieht derjenige, der vom Realismus einer Dichtung spricht, tatsächlich diese Rede? Auf eine Weltanschauung, die in der Dichtung ausgesagt und “gestaltet” ist? Auf eine Stileigentümlichkeit? Eine künstlerische Technik? Auf Gegenstände, Motive und Themen der Dichtung? Worauf kann er sie beziehen? (2)

(What is – on closer inspection – supposed to be realistic? If someone speaks of the realism of a piece of literature, what is he, in fact, referring to? To a vision of the world that is uttered and “shaped” in the work? To a peculiarity of style? An artistic technique? To objects, motifs, and themes in the work? What can he be referring to?) (Translation – DM)

In 2003, the situation seems little better. Pam Morris notes “the slippery nature of the related terms realist and realism and the difficulties involved in defining them in any precise and unambiguous way” (2).¹ An earlier and very powerful formulation of the problem with realism is Roman Jakobson’s “On Realism in Art” (1921), in which the author argues that the term is used constantly to justify and promote a disparate range of artistic developments (38–46). Despite vigorous attempts by J.P. Stern and Martin Swales to save the term, one must have doubts about its usability.

But the temptation to keep it is considerable. After all, it is in common critical use and it certainly was used in the nineteenth century to designate a more or less homogeneous group of texts in several European literatures. Swales writes of the matter thus: “Für viele Theoretiker ist der Realismus keine konstante Kategorie des Kunstwillens überhaupt, sondern vielmehr der Name eines Zeitstils. Er bezieht sich, so heißt es, auf den bürgerlichen Roman des späten achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts” (For many theoreticians realism is not a constant

¹ See also: Brinkman, *Begriffsbestimmung* vii; Villanueva 2–5.

category of the artistic intention in general, but much more the name of the style of a time. It refers, they say, to the bourgeois novel of the late eighteenth and the nineteenth centuries.) (Translation – DM) (16). Later Swales quotes, with approval, Eckhard Häfner who argues that realism is a matter of presenting the world “gemäß eines bestimmten Codes” (according to a certain code) (50), a position which Darío Villaneuva also supports (37). This is echoed in Lilian Furst’s telling formulation of realism as “a set of literary conventions like those of any other way of writing,” an argument that “liberate[s] it from the crushing burden of mimesis” (23–24). Jakobson had indicated that it might be possible to use realism to refer to the conventions of certain genres of nineteenth-century prose fiction (39). This seems to be the only viable use of the term: to refer to the genres of the social-psychological novel and the historical novel, as they develop in the nineteenth century, and their forebears in earlier epochs and derivatives in later ones (both of which are many), and to a range of conventions, devices, and techniques that can be associated with those types of texts.² This essay will operate with this understanding of the terms “realist” and “realism.”

Swift scholarship has frequently shown that his novels constantly refer to the tradition of the canonical British nineteenth-century realist novel. His novels, it is argued, echo and engage with those of Dickens, Trollope, George Eliot, and Hardy (Cooper 374–375; Bernard 9–40). There are good reasons for this perception. Swift often celebrates a modest lower middle-class and, in *Last Orders*, working-class milieu that is the stuff of Dickens’s and Hardy’s fiction. It is also part of George Eliot’s subject matter in *Adam Bede* and *The Mill on the Floss*. Both Hardy and Eliot are precursors of the detailed evocation of rural and small town settings in *Waterland*, while the characters in *Last Orders* travel through a world replete with Dickensian associations. Swift’s fascination with the family, and the disrupted family in particular, has its antecedents in Dickens’s *Bleak House* and Eliot’s *The Mill on the Floss*.

Certainly, in terms of genre, all Swift’s novels are closely aligned with the central genres of the nineteenth-century realist novel, or with genres that derive from them. *The Sweet Shop Owner* is a social-psychological novel, focusing on the lower-middle-class environment that is in so much a part of George Eliot’s and Hardy’s fiction. It also echoes the historical novel in its detailed evocation of suburban life during and after the Second World War. *Shuttlecock*, too, is a piece of social-psychological fiction, charting the emotional development of the protagonist who grows up in the 1950s in the shadow of his war-hero father. The sections of the novel that give the father’s account of his war-time activities in German-occupied France belong to the genre of war fiction, which, although not a nineteenth-century genre, is, nevertheless, one that is classed as realist and derived from nineteenth-century realist forebears, particularly the historical novel.

The nineteenth-century realist sources of *Waterland* could scarcely be clearer, and its allusiveness to nineteenth-century realist models is central to the whole text. The novels of George Eliot, particularly, underlie *Waterland* in very specific ways. Despite the non-chronological organization of time in Swift’s novel (which is of course a major qualification), so many components of the created world of early Eliot novels, such as *Adam Bede* and *The Mill on the Floss*, are shared by *Waterland*. The fictional Gildsey in *Waterland* forcibly recalls Hayslope and St Ogg’s in Eliot’s novels. As a piece of provincial, local history, *Waterland* also surely echoes *Middlemarch*.

² For counter arguments see: Lotz 11 and Morris 6, 9, 44.

For *Waterland* does not just deal with personal and family history, but with these as they are rooted in a specific locality (echoing Hardy's Wessex). Furthermore, Eliot's persistent device of referring local and personal events to those taking place on a wider historical stage, which she employs from *Adam Bede* through to *Daniel Deronda*, is quite apparent in *Waterland*. Certainly, the majority of the genres that Swift deploys in this generically very mixed text is realist – the social-psychological novel, the historical novel, and the story of murder and detection.

Out of This World, too, fuses traditional realist genres, such as the family saga, the historical novel, and the psychological-social novel, and the same is true of *Ever After*. In this latter novel, there are strong elements of psychological fiction. They involve the narrator's complex relationship with mother, father and step-father, his sad, maimed life after his wife's suicide, and his failed relationship with Katherine. The incidents involving the Potters often recall social satire, or that usually satirical sub-genre of the social-psychological novel, the campus novel. The text, too, must be classed as a kind of story of detection, as Unwin explores his father's past, trying to uncover the reasons for his suicide. But, in genre terms, one of the major elements in the novel is Matthew Pearce's diary and letter. As a result of this, the text takes on a further genre coloration, and a nineteenth-century realist one, that of historical fiction. This element is further strongly present in the scenes of reconstruction that Unwin conjures up, in chapter 9 and 15, for example. *Last Orders* and *The Light of Day*, which will be discussed in detail below, also draw substantially on realist genres – for example, the novel of lower and working-class life (in the case of *Last Orders*) and the psychological novel and crime novel (in the case of *The Light of Day*).

But even a casual acquaintance with Swift's novels suggests that the above is only part of the generic kaleidoscope that one finds in them. If his first two novels, *The Sweet-Shop Owner* and *Shuttlecock* remain within the bounds of realist genres, as does his fifth, *Ever After*, *Waterland* recklessly combines the social-psychological novel and the historical novel not only with non-fictional genres such the history lecture, encyclopedia entry, and natural historical account, but also with fairytale and folktale. "But we lived in a fairy-tale place. In a lock-keeper's cottage, by a river, in the middle of the Fens. Far away from the wide world," the narrator informs the reader (1). Indeed, the text is replete with fairytale and folktale motifs. For example, both the Clays - Martha and Bill - are figures from legend and fairy-tale (10-11). Freddie Parr tells stories about Bill Clay - "How he ate water-rats; hypnotized animals; how he was over a hundred; how he knew about the singing swans" (55). When Martha Clay finally makes her appearance in the novel, it is in a chapter entitled "About the Witch" (ch. 42), a title which her appearance and that of her cottage amply justify. *Out of This World* contains generic echoes of Greek legend and even of the supernatural story. For example, Anna, Harry's Greek wife, speaks from the dead, and recounts her last days when she returns to Greece. As her plane travels towards Salonika where it will crash and she die, she tells the reader: "The sky was dark with clouds and I thought: Even the gods are angry" (181). Immediately afterward, her daughter Sophie refers to Homer (184), and her husband to the Iphigeneia legend (186).

In addition, merely to note that Swift constantly deploys the markers of realist genres, does not answer the question as to what the particular function of those realist genres within each of those texts is. Thus, one can argue that the shifts among genres – even within a homogeneously realist text like *Shuttlecock* – serves to draw readers' attention to the novel's textuality, its status as a piece of discourse,

and not as a transparent and unproblematic window on events.³ Further, the fact that in *Waterland* or *Out of This World* realist genres must jostle with non-realist ones relativises all the genres and makes them all viable, and yet non-viable, ways of giving an account of things. The use of realist genres paradoxically raises questions about the claims to truth that are traditionally associated with those genres.

The complex roles that the elements of realist genres play in Swift's fiction are well illustrated by his two most recent novels, *Last Orders* and *The Light of Day*. Both embody the author's intricate and ambivalent engagement with the realist novel.

On one level, *Last Orders* is a novel of lower-class and working-class life. The novel's social milieu is unglamorous and local; characters are almost without exception drawn from a narrow, drab, South London, lower-class world of small shops and offices. "The accent is flat London vernacular," notes John Banville of the speech of the characters in *Last Orders*, and Swift himself has discussed his attempt to capture the "colloquial language" he sees as appropriate for his characters (Banville 8; Rosenberg, "Glowing in the Ashes"). They certainly speak a non-standard dialect of English, one that suggests the real speech of lower-class South London. Ray sets the linguistic tone from the novel's first sentence – "It aint like your regular sort of day" (1).

Settings are appropriately mundane and unglamorous: Bermondsey's, Canterbury's, and Margate's shops, pubs, and offices are presented with careful, selective, but highly concrete and verisimilar detail. They are firmly rooted in a mundane, contemporary world of bus routes and motorways. "We drive out and join up with the M2, Junction 3, Dover 48, then he really puts his foot down" (141). "He takes the slip road for the exit coming up, not saying a word. Junction 6, Ashford, Faversham" (144). "She'd get a 188 to the Elephant, then a 44, and sometimes she'd have to change again in Tooting" (171). When the four central characters arrive in Margate, their destination is presented thus:

We come in on the Canterbury Road, past faded, peely, bay-windowed terraces with that icing-on-an-old-cake look that buildings only have at the seaside. Hotels, B-and-Bs. *Vacancies*. The buildings look extra pale against the grey, piled-up sky, and against the clouds you can see little twirling specks of white, like broken-off flakes of the buildings, like scatterings of white being flung about by the wind. Seagulls. (262)

Last Orders is set in a here and now of lower-class speech, pubs and motorway junctions. In the presentation of characters, too, *Last Orders* echoes the purposes of its nineteenth-century realist forebears. The characters may be from a socially humble milieu, but they are complex figures. "It's anyone's guess what each of us is thinking," says Ray (77). *Last Orders* shows that its lower-class subjects have rich and complex emotional lives. One is constantly aware of the tensions and intricacies of characters' feelings, dreams, and desires. For example, the reader detects Lenny's gnawing distaste for Vince, and his own sense of failure (7, 176-77). Jack's paternal and yet lustful feelings for his daughter-in-law are made apparent (8). In the car on the way to Margate, Ray feels envy of Vic; he wants to hold Jack's ashes (18, 30, 46). The novel's narrational technique and narrative organization contribute toward the reader's sense of character complexity. The protagonists tell their own stories, and reveal the truth about themselves and others gradually. The text's vision of human

³ See Lilian Furst's claim that "it [realism] does its utmost to cover the transition from the real world . . . to the fictive world of the characters and their actions" (26).

life is one in which mundane surfaces hide intricate and conflict-ridden emotional lives, and in which the truth of what people are needs to be carefully teased out from hints and half revelations.

All these features – language, setting, and character – of *Last Orders* put the novel in a long tradition of British fiction that takes lower-class and working-class life very seriously indeed.⁴ This is, above all, a realist tradition. George Eliot's *Adam Bede* (1859), with its programmatic chapter 17 containing a defense of its humble subject matter, is a key text in this tradition, as are Thomas Hardy's two last novels, *Tess of the d'Urbervilles* (1891) and *Jude the Obscure* (1896). D.H. Lawrence's fiction, especially *Sons and Lovers* (1913), is also surely a presence behind *Last Orders*, as is Robert Tressell's novel of life among housepainters, *The Ragged Trousered Philanthropists* (1914). In addition, Swift's concern with lower-class life echoes the 1950s fictions of Alan Sillitoe – for example, *Saturday Night and Sunday Morning* (1958). In its deployment of lower-class speech, *Last Orders*, further, refers back to Henry Green's great novel of working-class life and speech, *Living* (1929) (which has a complex relation to the realist novel of working-class life, but, nevertheless, a close relation).

Yet there are three substantial elements in *Last Orders* which place its status as a realist text in question. These are its temporal organization of its story material, its narrational technique, and its overt intertextuality.

Last Orders is made up of a series of interweaving monologues by a group of South London characters speaking a suitably informal, lower-class English. Their different narrations move freely through time, and the story material of the novel only emerges gradually via highly disordered and digressive accounts and memories. "We can do detours," says Vince (115), and the narrative itself is composed of radical detours and digressions. The framework for the novel, the present from which it starts, to which it constantly returns, and in which it ends, is an April day in 1990 when four companions set off to scatter their friend Jack's ashes at Margate. However, from the novel's second chapter, the text moves freely backward and forward in time, oscillating between that present in 1990 and various points in the past. The reader can distinguish several recurrent past time settings – the 1930s, the Second World War and the immediate post-war period, the 1960s, and the late 1980s (largely centered on Jack's illness). Individual monologues move among time levels, and characters' memories are not ordered in any linear sequence within the novel, but rather interweave. The reader can move from the novel's present (71-73, 74-77) to 1989 with some movement into an unspecified past (78-86), to the 1940s in Egypt (87-92), and then to Vince's childhood in the early 1950s (93-97) – all within a few pages.

The temporal organization of the novel has certain consequences. Many details of characters' lives, experiences, and relationships emerge only gradually in the course of the novel. Indeed, there is a degree of old-fashioned suspense about the novel. It also brings the reader slowly into the community of shared experiences and knowledge. He/she has to put it all together like a jigsaw puzzle and play an active role in understanding the text. An important aspect of the novel's time settings is also their selectivity. One should note that they omit large stretches of the principal characters' lives. Very little of the novel takes place in the 1950s or the 1970s and early 1980s, for example. Such an organization of time is multi-functional, but one such is self-referentiality. For the non-chronological organization of time in the text

⁴ For a discussion of the focus on lower-class life in the context of German realist writing, see Brinkman, *Wirklichkeit und Illusion* 3-82.

constantly foregrounds the specificity of a particular narrative account. There is no attempt at the traditional narrative transparency of the realist text. Further, the selectivity of the characters' narratives indicates the partiality of their utterances. They are idiosyncratic accounts of events, and do not give the reader any unmediated access to the worlds of which they speak.

In addition, the novel is narrated by means of interior monologues. The narrators are the four male friends who make the trip to Margate – Ray, Vic, Lenny, and Vince – and Amy (Jack's wife) and Mandy (Vince's wife). In addition, at the novel's end the dead Jack also delivers a brief monologue, which is largely made up of the words of his dead father (285). The novel is divided into 75 short chapters (some are only half a page long) in which various characters speak to the reader. Again this technique is multi-functional. It serves to give a close insight into the thoughts and feelings of its characters. It allows the reader to see that, beneath unglamorous surfaces and discourse, Swift's characters lead complex and rich emotional lives, and, indeed, grapple as best they can with substantial existential issues. But it is also a narrational technique that cries out convention and artifice. The interior monologue is not one of the devices in the repertoire of nineteenth-century realist fiction (unless rendered into free indirect speech by the narrator). It is a notably artificial and conventionalized device. In non-literary discourse, people rarely give monologues to unspecified addressees. The literary nature of the text that is *Last Orders* is vividly underscored (just as is the case in Swift's earlier novels *The Sweet-Shop Owner* and *Out of This World*).⁵

Intertextual reference in *Last Orders* also militates against its classification as an unproblematically realist text. The fact that it is so clearly in a tradition of lower and working-class fiction paradoxically emphasizes its fictionality. However, its further range of overt reference to other and very different literary texts enhances this aspect of the novel. For this novel of humble South London life and a journey to the seaside is permeated with references to canonical literary texts. One should note that the novel's climax, the scattering of Jack's ashes, takes place in Margate. In Book III of T.S. Eliot's *The Waste Land* (1922) the river Thames declares: "On Margate Sands. / I can connect / Nothing with nothing. / The broken fingernails of dirty hands. / My humble people who expect / Nothing." Eliot's poem is also echoed in the very title of Swift's novel. The monologue that concludes Book II of *The Waste Land* is constantly interrupted by the landlord of a pub calling "HURRY UP PLEASE ITS TIME" (indicating that the time for last orders has passed). The monologue in question is given by a working-class London woman, talking of adultery and abortion, and reference to it, as to the "broken fingernails of dirty hands" (Vince's, for example – see page 159) in Swift's novel is clear.⁶ Further, the four companions and the other narrators in the novel tell their stories within the framework of a journey that takes in Canterbury Cathedral and starts in early April. Echoes of Chaucer's *Canterbury Tales* are obvious.

However, intertextual reference in *Last Orders* is not just limited to high-status British texts, but also extends to U.S. literature. Allusions to William Faulkner's *As I Lay Dying* (1930) have been noted by several commentators. The central element in the story material of the two novels is certainly similar: in *Last Orders* four men make a detour-beset journey to scatter their dead friend's ashes; in *As I Lay Dying* members of the Bundren family make a long and difficult journey to bury their dead

⁵ But not in *Waterland* where many of Crick's monologues are addressed to his pupils.

⁶ These references are noted by Poole (29) and Jarniewicz (2).

wife and mother. Both novels are narrated in monologues by a variety of relatively poor and ill-educated characters who speak a marked non-standard dialect. (The differences between the novels are also striking however. Jack's ashes are not Addie's decaying corpse; the Bundrens' journey is much longer and the difficulties they have to overcome are quite different from the day-trip to Margate. Faulkner's novel also seems quite without the epiphanic reconciliation of the conclusion of *Last Orders*.)

The functions of such intertextuality are at least two-fold. First, as with the novel's epigraph from Sir Thomas Browne, the allusions to canonical literature of a very high status – Chaucer, T.S. Eliot, Faulkner – dignify the lower-class milieu and characters. These are characters, the text insist, whose doings, sufferings, failures, and successes can be seen in relation to major texts from the tradition of English-language literature. However, second, the high degree of quite overt intertextuality in *Last Orders* makes it evident that this is a literary text drawing on literary sources, in a sense composed of fragments of other literary texts, and no unmediated transcription of the actual world (as much of the realist tradition at least implies that it provides).

Swift's latest novel *The Light of Day* is, as *Last Orders* is, a text full of echoes of realist devices and realist genres. The devices are a detailed and highly verisimilar presentation of time and place.⁷ Despite the intricate interweaving of past and present, the attentive reader is never lost (or so it seems) in *The Light of Day*. George Webb, protagonist and narrator, provides clear temporal signposts throughout the novel. "I note these things exactly," George declares at one point (168). The novel proper is preceded by a date, "1997." Like a good detective, George meticulously records dates and times. Bob's death and Kristina's departure take place on November 20, 1995 (6, 23, 27, and a host of other references). Sarah comes to see George in late October 1995 (16, 38). Kristina comes to Britain "five years ago" in late 1992. She becomes an asylum seeker in late 1993 (45). George is dismissed from the police in 1989 (84), and Rachel, whom he meets in 1968 (120), leaves him in the same year. George's parents meet in 1946 (106), George is born in 1947 (106), and his family moves to Chislehurst in 1952 (107).

The reader is also provided with times of day, especially relating to November 20, 1995 and 1997. In 1997 George comes to the office shortly before eight-thirty (4), he promises Rita not to leave the office before ten, and plans to be back by five-thirty (7). In fact, he gets back to the office at "almost twenty to six" (319). In between, he has constantly supplied the time of day as he visits Bob's grave and then goes to the prison to see Sarah. In recounting the events of November 20, 1995, George also gives the readers the hour at which things happen. The detail with which both days in November are documented is insistent.

George also documents place in meticulous and mundane detail. He continually informs the reader of the route he takes in his car from one of the "points on our map" (167) to another. For example, in chapter 5, George travels to Beecham Close, the street Sarah used to live on. "From Wimbledon's lower end (my end) to the snooty Village on the hill. Past Worple Road. Then at Woodside I turn right, and then left into St. Mary's Road" (25). One can follow most of this route in a *London A-Z* (Beecham Close is fictional; the other streets are not), as one can trace Bob's journey back from Heathrow: "at the exit for the North Circular – the first option for Wimbledon, via Kew Bridge – he carried straight on, and when he took the

⁷ Morris discusses these as part of "the empirical effect" that realist texts aim at (101-109).

Hammersmith exit he didn't take the second option – via Hammersmith bridge – but continued round the Hammersmith roundabout and took the Fulham turn” (239).

The genres most directly evoked in *The Light of Day* are realist: the social-psychological novel and detective fiction. The novel is a detailed study of a particular psychology, that of George Webb, the narrator and protagonist. The portrait is extremely complex, but the focus for the novel is always George's emotional states, his obsession with Sarah, his past, and his attempts to deal with a difficult present. His mind and its motions, memories, musings, and imaginings are central to the novel. In its story material and characters *The Light of Day* is also clearly reminiscent of detective fiction. The ex-cop private eye, his murky past, his glamorous assistant, the beautiful client in difficulties, the violent crime – these are basic elements of the genre, familiar from novels by Dashiell Hammett or Raymond Chandler, and their British counterparts.⁸ Although there are very clear differences between *The Light of Day* and most detective fiction (in the configuration of its protagonist – George is no Sam Spade – in its lack of violence and complexity of story material), so that one can describe *The Light of Day* as a deviant detective story, a detective story it, nevertheless, is.

However, as in *Last Orders*, all is not as it seems. The central figure of *The Light of Day* is the *locus* of the novel's ambiguous relationship to realist fiction. On one level, George's voice is an act of verisimilar ventriloquism that one associates with realist genres. This voice is distinctive. As opposed to the intermittently magniloquent, linguistically showy narrators of *Waterland*, *Out of This World*, and *Ever After*, with George, Swift continues the line of less obviously sophisticated narrators that he develops in *Last Orders*. George speaks largely in very short sentences, with a relatively informal vocabulary. He also produces many fragments and, when his sentences are of any length, they are often run-on ones. The first page of the novel provides an excellent example of George's language. James Wood writes of “the even grey” of George's voice, but praises it as demonstrating “the novel's commitment to ordinary speech,” a commitment that reveals the falseness of many characters' language in other fictions (28-29).

However, George's language is not as drab, limited, and unliterary as the above description might suggest. Presumably under Sarah's influence, the ex-policeman is now interested in words (139, 177, 216, 226), and works with them in two striking ways. First, throughout the novel he produces descriptions of people and things that are precisely detailed and vivid. For example, he describes some of his first impressions of Sarah thus. “She had eyes that seemed to shift – under a slight frost – from black to brown, to ripple. Tortoiseshell. The hair was the same. Black, you'd say, but when the sunlight from the window caught it you saw it was deep brown” (17). There are many examples of this. Later George notes: “The sun picks out bursts of frozen fire. Rowan berries, pyracanthas. Virginia creepers in flame” (28). Examples abound throughout the text. Such descriptions recall Imagist poems (“gumshoe haiku,” Anthony Quinn calls them (6)) and run through the drabness of George's prose like bright threads.

George also plays with language in a self-conscious way. He does not only use cliché; he draws attention to the ambiguities and conceptual oddities that underlie

⁸ Examples of British novels in the Hammett-Chandler manner are those by P.B. Yuill: *Hazell Plays Solomon* (1974), *Hazell and the Three-Card Trick* (1975), and *Hazell and the Menacing Jester* (1976).

both cliché and, indeed, any use of language. Sometimes he draws the reader's attention to these slippages and absurdities of vocabulary and phrase; at other times he leaves the reader to detect them for him/herself. Thus, for example, George remembers Sarah's looking at him. "She's reading my face like a book," he thinks. However, he cannot leave the cliché at that. "But that's just an expression. I didn't read faces like books (I didn't read many books), I read faces like faces" (10). Later he reflects on his being seen as a "corrupt" policeman. He then looks at the graveyard he is standing in – "And this place, when you think about it, must be riddled with corruption" (183). But frequently, George lets the puns stand by themselves without comment. When he learns that Bob is a gynecologist, he muses that that would surely make him a "safe" husband, since he "sees other women every day" (10). Thus he continues throughout the novel, constantly playing with the ambiguities and absurdities of language. Even *in extremis*, with Bob's body lying between him and Sarah, he cannot resist the punning cliché. "If I hadn't felt it before, I felt it now. A stab to the heart" (292) – not a literal one, as Bob received, but a figurative one – the realization that he is in love.

As if this were not enough verbal play, George's monologues are also marked by the recurrence of certain motifs, which are an integral part of the novel's meaning, but also shape it as an aesthetic object.⁹ Thus, for example, the motif of crossing a line is repeated throughout the novel. "We cross a line," George says at the beginning of the novel (3). "You cross a line" (11). The lines can be physical too. In the florist's shop George watches the sales-assistant come toward him – "The girl steps through the light again as if she's passing through some screen" (14). But usually the lines are metaphorical: the line clients cross when they ask George to spy on their husbands (53); the line George crosses when he falls in love with Sarah (94); George's sudden movement to stand up for Rachel in 1968 (116); the line George's father crosses when he murmurs another woman's name (not his wife's) on his death bed, and the line of knowledge his wife crosses at that point too (163); the line between imprisonment and freedom (195). When George imagines Sarah's release from jail, he does so in similar terms: "One day it will be just a case of a simple, small step, across a line that can't even be seen" (323).

Other motifs and words recur in George's monologues, but the most striking image that runs throughout the novel is that of light. It is present in the title, and continually throughout the text. "The sun came in at a low slant through my office window, just like it's doing today," George notes. "Cold outside, warm slabs of sun indoors. It fell like a partition across the desk between us" (10). Both November 20, 1995, and November 20, 1997, are days vibrant with sunlight (23, 26, 28, 34, and many other references). Often these motifs of light overlap with those of imprisonment and crossing a line. The sunlight draws George's attention to Sarah's knees, but the jail is present even at this moment: "The bar of sunshine caught her knees and gave them an almost tinselly sheen" (19). George sees the sun touching the brickwork at the top of the walls of Sarah's prison (193, 208), and, after visiting her, he comes out into the light of a sunset (251). In the novel's last sentence, he imagines Sarah's release "when she comes back, steps out at last into the clear light of day" (324).

These motifs carry a great deal of meaning. But such verbal echoes (of which there are many others in the novel) also render the text a closely worked artifact, a thing shaped out of intricate patternings of words and phrases. Indeed, George's

⁹ Desai notices this (39), and Taylor writes of the "strong figurative undercurrents" in the novel (21).

language even possesses some of the self-referential features of poetry, the lexical and phonological repetitions, the density of metaphor and simile that are often associated with poetic texts. Take the first page of the novel, for example:

Something happens. We cross a line, we open a door we never knew was there. It might never have happened, we might never have known. Most of life, maybe, is only time served. . . .

But she knew even before I did. She's not in this job for nothing, she can pick up a scent. And soon she's going to leave me, any day now, I can tell. I can pick up a scent as well. (3)

One is tempted to set these lines out as verse, and even to attempt a scansion of the first paragraph. However, even without that, the dense metaphoricity (line, door, time served, pick up a scent), the syntactic parallelism ("We cross a line, we open a door"; "might never have happened," "might never have known"; "can pick up a scent"), the recurrence of /s/ and /ʃ/ sounds, suggest poetry. George even rhymes the last two sentences of the above quotation.

To cap this self-referential aspect of the text, George is not just a poet at times, but he is consistently throughout the novel a kind of novelist too. "I can see it. You have to put yourself in the scene," he urges as he imagines Bob's initial response to Kristina (51). He constantly imagines, infers, and sets out his inspired guesswork throughout the novel, as if he were novelist creating character, incident, and scene. The metafictional point is clear. Like George's account of his life and the Nash case, realist novels have traditionally laid claims to an authority, to an access to the truth. In *The Light of Day*, as in *Waterland* and *Ever After*, Swift demonstrates how that cannot be so in any unproblematic way. Accounts of all kinds (and Swift has been driving home this point since *Shuttlecock*) are partial texts produced from a limited and, indeed, tendentious perspective, verbal artifacts, shaped in particular ways, often disingenuously attempting to convince the reader or listener of their veracity. *The Light of Day* both parades its realist credentials and undermines them.

What are the reasons for this intricate mixing of realist conventions with devices that are largely alien to realist genres? They are, perhaps, three-fold. First, the introduction of material that is not part of the realist repertoire into realist texts serves to deautomatize the still dominant although familiar and well-established realist genres (particularly the social-psychological novel). Second, such a mixing of technique and device allows novels such as Swift's to conform to the sophisticated demands of a late twentieth-century and twenty-first-century readership and academic community that have become insistently aware of the problems of giving an account of things or of achieving any direct access to reality.¹⁰ Intellectual fashion and genuine insight demand that the realist genres that dominate twentieth-century British fiction be adjusted. Third, the configuration of Swift's novels allow him to retain much of what is valuable in the realist tradition (absorbing story materials, a focus on the specifics of place and time, an engagement with history, psychological exploration), but at the same time to permeate those traditional focuses with a contemporary awareness of the problems of providing an account of things. What Swift produces is a compromise, but it may be judged a fruitful and sophisticated compromise. It is, in many respects, the same compromise that James attempts in *The Turn of the Screw* or Conrad aims at in *Heart of Darkness*. It certainly conforms

¹⁰ For example, Hayden White urges his readers to become aware of the "tropological" nature of their own discourse (17).

to Amis's speculation from 1979. How widespread such an attempt at having one's cake and eating it too is in contemporary British fiction – in that of Ian McEwan or Angela Carter, for example – and how much such an attempt is a continuation of tendencies prior to 1980 is the subject for further study.

David MALCOLM
University of Gdańsk, Poland

WORKS CITED

- Amis, Martin. "The State of Fiction: A Symposium." *The New Review* 5.1 (Summer 1978): 18.
- Bernard, Catherine. *Graham Swift: La parole chronique. Nouveaux échos de la fiction britannique*. Univers anglo-américain. Ed. Claude-Jean Bertrand. n.p.: Presses universitaires de Nancy, 1991. 9-40.
- Bigsby, Christopher. "The Uneasy Middleground of British Fiction." *Granta* 3 (1980): 137-149.
- Brinkmann, Richard. *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- , ed. *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. 2nd ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966.
- Banville, John. "That's Life." Rev. of *Last Orders*. By Graham Swift. *New York Review of Books* 4 April 1996: 8-9.
- Cooper, Pamela. "Imperial Topographies: The Spaces of History in *Waterland*." *Modern Fiction Studies* 42.2 (1996): 374-75. Cunningham, Valentine. "Fiction '96." *Literature Matters: Newsletter of the British Council's Literature Department* 22 (June 1997): 1-4.
- Desai, Anita. "Revenge Tragedy." Rev. of *The Light of Day*. By Graham Swift. *New York Review of Books* 12 June 2003: 38-39.
- Furst, Lilian R. *All Is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham and London: Duke UP, 1995.
- Jakobson, Roman. "On Realism in Art." Trans. Karol Magassy. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. Michigan Slavic Contributions 8. Ann Arbor: U of Michigan P, 1978. 38-46.
- Jarniewicz, Jerzy. "Podróż z urną." *Gazeta Wyborcza* 17 Feb. 1998, Books Supplement: 2.
- Lotz, Hans-Joachim. *Die Genese des Realismus in der französischen Literaturästhetik: Zur Kritik des nichthistorischen Epochenbegriffs*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1984.
- Morris, Pam. *Realism. The New Critical Idiom*. London and New York: Routledge, 2003.
- Poole, Adrian. "Hurry up Please, It's Time." Rev. of *Last Orders*. By Graham Swift. *Guardian Weekly* 28 Jan. 1996: 29.
- Quinn, Anthony. "Nobody's Perfect." Rev. of *The Light of Day*. By Graham Swift. *New York Times Book Review* 4 May 2003: 6.
- Rosenberg, Scott. "Glowing in the Ashes." *Salon* 14 (6-10 May 1996). <http://www.salon.com/weekly/swift96056.html>.
- Stern, J.P. *On Realism*. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1973.
- Swales, Martin. *Epochenbuch Realismus: Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.

- Swift, Graham. *Last Orders*. 1996. New York: Vintage, 1997.
- . *The Light of Day*. New York: Knopf, 2003.
- . *Out of This World*. 1988. New York: Vintage, 1993.
- . *Waterland*. 1983. New York: Vintage, 1992.
- Taylor, D.J. "South London Reveries." Rev. of *The Light of Day*. By Graham Swift. *Times Literary Supplement* 28 Feb 2003: 21-22.
- Villanueva, Darío. *Theories of Literary Realism*. Trans. Mihai I. Spărosu and Santiago García-Castañón. Albany: State U of New York P, 1997.
- White, Hayden. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1999.
- Wood, James. "How's the Empress." Rev. of *The Light of Day*. By Graham Swift. *London Review of Books* 17 April 2003: 28-29.

C ONSTRUCTING REALISM IN CONTEMPORARY BRITISH FICTION:

REFLECTIONS ON POSTMODERN NARRATIVE

Samson Young, Martin Amis's self-conscious narrator in *London Fields* (1989), reflects thus on the retrospection inherent in the form of the novel:

Perhaps because of their addiction to form, writers always lag behind the contemporary formlessness. They write about an old reality, in a language that's even older. It's not the words: it's the rhythms of thought. In this sense all novels are historical novels. (239)

While such a meditation has particular resonance for a narrator facing the prospect of nuclear annihilation, with the consequent end of historical time and, from a narrative point of view, the impossibility of retrospection – simply because there would be no future from whose standpoint to encompass events in a narrative – it also has wider relevance for a discussion of the interaction between narrative form and historical time, which stands at the centre of this paper's examination of the recuperation of realist narrative modes in contemporary British fiction. The conceit of writing at the end of history is thus my starting point to examine the narrative paradigm of realism, the conditions for whose existence require that retrospection and omniscience be possible:

We find here the necessary postulate of classical [realist] narrative which, starting from the end as the moment of significant revelation, embraces and comprehends the past as a panorama leading to realisation in the ultimate moment. (Brooks 1992: 52)

The panoramic view over the past matches that of the historian and coincides with the perspective reclaimed by Scott for the historical novelist in the Preface to *Waverley* (1814):

Like those who drift down the stream of a deep and smooth river, we are not aware of the progress we have made until we fix our eye on the now distant point from which we have drifted. (Weinstein 1978: 4)

The historical narrator (and there is no need to distinguish here between historian and novelist) is formally positioned outside history and the flow of time – the immediate metaphorical association to Scott's river – in which the events happen and the characters move; from there he obtains an Olympian view of his object, encompassing and joining in a continuous line both the past of the events narrated

and the present of the action of narrating: the very line that is embodied by the narrative. Such 'universality of vision' is necessary to fulfil the 'realist responsibility' of the writer with respect to the past (Fleishman 1971: xii). Realism, retrospection, and omniscience are here explicitly linked as defining the historical novel.

On the one hand, the end of history conjures not only the prospect of the earth's destruction, but also the glib postmodern dismissal of realism (as an epistemology as well as a literary form) and its inherent historicity. And yet it is precisely in the context of this scepticism towards realism that, in the words of A.S. Byatt (2000), herself a major practitioner of the genre writing at the turn of the millennium imagined by Amis, 'history has become imaginable and important again' in 'the sudden flowering of the historical novel in Britain'. (9) This paper argues that historical fiction is, because of its intrinsic and explicitly realised realist narrative dimension, the site where the exploration of the conditions for realism in postmodernity, namely omniscience with its epistemological assumptions and formal retrospection constructing the sense of historical time, are investigated, while innovative strategies of realist representation are put forward. If, in other words, historicity is inherent in narrative *tout court*, and if the form of realist narrative implies historical perspective, then historical novels are, in themselves, always already doubly negotiating the category of realism. The historical novel thus acquires the 'critical function' which Mark Currie (1998) identifies as the defining postmodern characteristic:

It is ...the ability to explore the logic and the philosophy of narrative without recourse to metalanguage. [...] [It is] a performative rather than a constative narratology, meaning that it does not try to state the truth about an object-narrative but rather enacts or performs what it wishes to say about narrative while itself being a narrative. (52)

It is within the postmodern self-reflexive context that my observations on contemporary British historical fiction should be interpreted; on the other hand, these observations, just like the novels they refer to, are informed by the tension between the realist inevitability of historical narrative and the need to invest that inevitability with a self-awareness that involves self-justification.

In the essay 'Thinkability' (1987), which presents similar concerns to *London Fields* in non-fictional form, Amis explores the possibility of representing the nuclear holocaust and the narrative condition of life in the shadow of its advent, as

one of suspense [...] because the anticipation ...the anxiety, the suspense, is the only experience of nuclear war that anyone is going to get. The reality (different kinds of death, in a world without discourse) could hardly be called human experience. [...] It would just be human death. (22)

Nuclear death makes narrative itself impossible because, contrary to Benjamin's 'sanction of everything the storyteller can say' (93), it does not inform the preceding events with the meaning deriving from retrospection; rather, it denies the very temporal and spatial dimensions from which retrospection can take place. The terms of Amis's description, in turn, recall Peter Brooks's discussion of the effect of realist narrative, with its characteristic past tense, which he calls 'anticipation of retrospection' and which implies a co-existence of temporal understandings:

If on the one hand we realise the action progressively, segment by segment, as a kind of present in terms of our experience of it ...do we not do so precisely in anticipation of its larger hermeneutic structuring by conclusions? [...] If the past

is to be read as present, it is a curious present that we know to be past in relation to a future we know to be already in place, already in wait for us to reach it. (23)

The validity of the anticipation rests on the guarantee of retrospection, which informs every moment in the realist narrative even when the narrative is not controlled by an explicitly retrospective agent –in other words, a personalised narrator “remembering” the past. Where Brooks investigates the implications of retrospection for the sustaining of realist narrative, Elizabeth Ermarth (1998) has explored the second term of the realist construction, omniscience. She argues that the realist narrator emerges from the function of collective consciousness in combination with the neutral medium of historical time, and is identified by its simultaneously pervasive presence and particular absence:

Existence somewhere between particulars, mediate existence, the existence of consciousness and time, is a de-individualising, unlocated thing, an abstraction that exists in order to break down the discontinuities that limitations introduce into experience, to bridge the manifest gaps in material existence. As the coordinating viewpoint, the narrator ...realises most fully this potential for collective and even continuous consciousness. It exists apart from, between, particulars; it is everywhere and nowhere, brooding over the realistic work like an energy source, available to the characters who manage to tap it. (67)

The paradoxical position of the realist narrator is, in turn, made possible by the nature of narrative form, and by its temporal doubleness:

Whereas the narrator coordinates a temporal sequence in much the same way as any individual consciousness would, the narrative structure coordinates present and present, past and past, so that the various points of view all belong to a single temporal continuity that approaches clock time. (81)

And, I would add, historical time –linear, continuous, homogeneous.

In the past twenty years, British novels have faced the challenges posed by postmodernism with the negotiating operations of historical narration –so much so that the concerns of postmodernism in British fiction are most immediately represented in the work of a group of historical novelists, among whom tower the figures of A.S. Byatt, and Graham Swift. In *Possession* (1990) and *Ever After* (1992), their interest in the theoretical dimension of historical narrative leads them to frame the narrative of the past with a present narrative which, in telling the story of the contemporary search for the past, foregrounds the epistemological dimension of narrative, while at the same time making the realist representation of the past problematic. This formal choice is ostensibly consistent with the preoccupations of postmodernism. On the one hand, the time of the narrative is disrupted in its uniformity, when it doubles up into past and present; in its sequence, because the two narratives do not follow the chronological succession of events; and finally in its continuity, since there is a noticeable unbridged gap in time between the past and the present. On the other hand, by distinguishing the past “as it was” from what is known of it in the present, the novels’ form puts into relief the possible discrepancies between what the modern search uncovers from the materials of the past, and what “really” happened. Consequently, it emphasises the precariousness of any knowledge of the past, depending as it does on the successful completion of the enterprise described in the modern timeframes and being always exposed

to the surfacing of new information previously unavailable. And yet this apparent embracing of postmodern narrative modes,

in rebellion against ... the law of non-contradiction which says that an argument is flawed if it contradicts itself [and] ... the law of cause and effect which organises not only philosophical argument but the events of a novel, the relation of a novel to criticism, the relation between modernism and postmodernism, or personal and historical experience in general, as a linear sequence' (Currie 64)

is undermined by the novels' explicit search for a realist representational strategy.

Byatt's novel, arguably the epitome and most accomplished example of self-conscious reflection on narrative and the thrills and pitfalls of realist representation in contemporary British historical fiction, examines the conditions for retrospection and omniscience by means of a third-person narrator whose interventions at key moments in the novel both signal the limits of the documentary evidence and satisfy a desire for closure and full knowledge induced by the realist form on the part of author and reader alike. The points at which the narrator's omniscient voice intrudes in the documentary record that forms the novel's representation of the past (and whose terms are realistic though not *realist* as well as postmodern in so far as they 'forc[e] us to contemplate not what the past was actually like but how it has been represented by other texts', Currie 68) are narratively significant: consummation (of Ash and LaMotte's relationship in a Yorkshire guesthouse), death (Ash's), and the end of reading (after which the postscript is positioned), are the elements that exhaust and define the desire around which realist narrative's anticipation of retrospection is constructed. Equally, they offer a commentary on the role of the omniscient narrator at each point to, respectively, supplement gaps in the plot (*discours*) in order to fulfil its retrospective coinciding with the story (*histoire*); rectify the misrepresentation of events; and reconstitute the chronological ordering thus confirming the homogeneous nature of historical (and realist narrative) time.

Ever After, on the other hand, in its double-time form explicitly proposes omniscience as a narrative and imaginative construction, the result of modern protagonist Bill Unwin's consciously literary effort to perceive the truth of the past, specifically of his ancestor Matthew Pearce; the result of his effort are 'the facts infused with a good deal of theory, not to say imagination' (90), the product a flawed man who has moved away from the editorial job on which the modern protagonists of *Possession* relied (and which did *not* deliver to them the truth about the past), in favour of the job of a realist narrator –with all the conventions of flawlessness that role entails. First among them is the temporal regularity implied in the title, with its 'simulacrum of the storyteller's false infinity' (Byatt 2000: 83), closely followed by the transformation of the real into the signs of the real, while confirming by his narrative authority the coincidence between the two: it is significant that what for Pearce is a sign of the incommensurability of human life in historical time and geological time (the proverbial fossil he sees in Lyme Regis) becomes to Unwin 'the thing itself.' (101) The novel thus reveals both the nature of realist epistemology –it is knowledge through and of the sign– and the sleight of hand operated by the discourse of history and of realism more generally, which deliberately merges the referent (the past) with the signified (its representation) in order to produce the impression that narrative is the direct representation of the past. (Barthes 1967) Swift's postmodern stance consists of the very fact that this sleight of hand is shown

openly, while Unwin's status as a would-be realist narrator rests on his ambiguous and only partial awareness on the one hand of the operation he is performing on his subject, and on the other of the effect he intends on his readers. His narrative position is, in turn, constructed from within the narrative: the opening statement 'These ...are the words of a dead man' (1) places him as literally writing from after the end of the events and in a state that reflects the paradox intimated by Ermarth and discussed above:

It seems to me, equally, that innocence is precisely what has been rendered unto me, as if my return to life –if I can call it that– has restored me, but without expunging my memories, to a condition prior to experience. (Swift 159)

Presence to and absence from the action, remembering the past without foreseeing the order of its events in the narrative, retrospection *as* anticipation are all implied in this passage.

It is perhaps unsurprising that Byatt and Swift, novelists self-consciously *au fait* with the critical debates of their time, should incorporate them in works that are literary in all senses of the word. More interesting, because it points to both the pervasiveness of the search for realist representational strategies in an uncertain narrative context and the inescapable pull of metanarrative on historical fiction, is the case of Patricia Finney. Under the pseudonym of P.F. Chisholm she writes historical detective novels set in the North of England during the latter part of the reign of Queen Elizabeth; under her own name she has written a trilogy of novels of espionage also set in the sixteenth century and explicitly positioning themselves next to (or more often in the interstices of) documented historical events. These are the novels that will be discussed here: *Firedrake's Eye* (1992), *Unicorn's Blood* (1998), and *Gloriana's Torch* (2003). They offer several fruitful directions of inquiry: in the first place, as a result of the intersection of their plots with actual historical fact they pose the question of narrative representation and external referentiality not in abstract and as a formal concern (as was the case of Byatt's and Swift's novels) but concretely; in the second place, owing to the nature of the genre of the spy novel, the intricacy of their plots rests on the relationship between epistemological sequence and ontological sequence –as well as on the dangers resulting from any gaps between the two; thirdly and finally, both their genre and their relationship with history demand that particular attention be devoted to the construction of a narrative voice and a narratorial position where omniscience and retrospection must be balanced with, on the one hand, the withholding of information on which plots of espionage revolve, and on the other, the authority of the non-fictional historical narrator and the knowledge of the documented unfolding and outcome of events. It is this last aspect that interests me here, as it will lead to a discussion of the other two.

The solution to the narrative problem (which amounts to one of consistency) of providing omniscience without untimely revelation is solved by Finney with economic flair and outrageousness. Her narrators are, in all senses, nobodies, thus satisfying the perspective that

reflects most fully the potential of consciousness for continuous extension of power, but this potential is realised only at a price, the price of estrangement from the particulars of experience and from the actual present –the price, in a word, of disembodiment. (Ermarth 85)

At the same time, they also inform historical time while standing beyond its reaches:

Standing forever in a continuous actual present that has no concreteness or measurable change and consists only of remembering, the narrator has no perceptible identity. Since identity in realism is a residue of motion, a residue of change, the changeless narrator who stands fixed in a continuous actual present has no identity. (85)

The invisibility of the narrator is made literal in the three novels, as the voice and perspective is that of an individualised yet ex-centric figure within the story. The most complex of these narrators is Tom/Ralph in *Firedrake's Eye*. He is a madman, with only occasional moments of lucidity and no fixed abode, whose identity is hidden even to himself behind the mystery of his past, when he was Ralph Strangways, member of a Catholic recusant family; it is this very past, though he little knows it, which stands at the centre of the intrigue (an attempt on Queen Elizabeth's life by a Catholic assassin, who turns out to be Ralph's brother). Tom cannot be found when sought (he is nowhere), but is often unexpectedly present physically at the edges of the action and, when he cannot realistically be there in person, the angels that plague him with visions reveal what is happening elsewhere in the plot (the combination of the two allow him to be everywhere); moreover, in what is an ironic literalisation of the omniscient narrator's panoramic view of events, he often finds himself on top of walls looking down on the other characters' actions. He also claims for himself the realist narrator's prerogative of knowledge of men's intentions, 'for his angels made him windows in men's heads to see their souls.' (13) The tension between the madness which allows Tom narratorial omniscience and the authority not generally granted to a madman yet needed to support his claim, on the very first page of the novel, that 'all of it will be the truth' (13) informs the novel and propels the plot by sustaining the suspense as to the information that may unveil the conspiracy: Tom is in possession of the secret, the spies pursuing the information see him constantly but remain unaware until the end of his importance to their quest. Tom's omniscience and retrospection derive precisely from his madness, which has reduced him to an existence where past and present are no longer in a relationship of chronological succession but rather co-exist in the double-time space – a liminal narrative space – of the madman's mind:

The past acts like a trap in which the narrating consciousness is caught and held, and so prevented from assuming its actual present. The narrator has the kind of abstracted and helpless lucidity that succeeds experience; but without local habitation that narrator has no arena in which to exert this mastery. (Ermarth 86)

The comprehensiveness of his a-temporal vision, in turn, allows him to perceive the inter-connectedness of events in opposition to the spies' attempts at temporal re-ordering – a testimony to their faith in the causal implications of historical time and of narrative with it. At the start of his tale, Tom acknowledges that the origins of the events are not unique or straightforward: 'here was the tale's genesis, here ...and there, and there...' (14); he is pointing to the aspect of the representation of the past as 'an explanatory narrative that seeks its authority in a return to origins and the tracing of a coherent story forward from origin to present' (Brooks 6) by drawing attention to the multiplicity of possible beginnings and therefore to the constructed nature of the explanatory sequence that will, nevertheless, be offered

in order to meet the demand for the progressive revelation of knowledge inherent in the genre of the spy story. When, at the end of the story, Tom has become Ralph again, he is no longer in control of the tale, nor of his position above or beside the events: he becomes involved in them directly and dies as a narrator, shortly before dying in person.

The metanarrative dimension of the novel is not confined to the narrative but extends to the plot. The conspiracy depends upon the rules of the 'Mundus Papyri' (61), the world of words, of encoding and decoding, where the chief means of exchange of information among the conspirators is a ballad whose subject is Tom, where the dynamics of plot (in every sense) rest on the secreting and forging of letters, and where the attempt on the Queen's life is planned for the moment when she is listening to Sir Philip Sidney's praises of her reign in verse. The scattered elements of the plot must be assembled and produced as a coherent narrative which will not so much *reveal* the truth as *be* the truth. In other words, the spies' task is primarily a narratorial one. The questions raised by the plot refer to the relationship between the representation of events on paper (the story of the conspiracy as it is pieced together by the spies and related to Elizabeth's spymaster Walsingham) and the reality of events; between the ordered, coherent, causally arranged retrospective view the former grants, and the uncertain, unstable, unpredictable experience of both conspiracy and investigation as they unfold. It is precisely in these terms that Simon Ames, the novel's protagonist, sees his position:

Most of his knowledge of killing and violence was second-hand, belonging to reports from the *Mundus Papyri* where it could be properly docketed and filed. Now suddenly he seemed to have stepped over some hidden boundary and into the outlands of a world where swords made meaty red holes in flesh and arquebuses poked from windows. It was like knowing of lions from bestiaries and then seeing the real creature in the Beast House. (102)

This passage from the mediated world of words to the direct world of experience is one that Tom does not have to make: his existence is both intra- and extra-textual (as well as being both outside the action and at the very centre of it – at least in his represented form in the ballad). So is Finney's own place: in the Historical Note at the end of the novel, she places the events described in the plot in relation to the factual record of the time:

The central story of this book, an assassination attempt on Elizabeth during the 1583 Accession Day Tilts, is entirely invented. (327)

Yet this apparently straightforward statement of the novel's position with respect to the historical events soon ushers in the possibility that in fact it is the record that is incomplete – that the documents of the past are subject to the same suppressions and concealments as the documents in the case narrated by Finney:

However, Francis Throckmorton's plot did happen and was one of Walsingham's first great counter-espionage successes. Reading accounts of it gave me the feeling that there was more to it than the records held and hence helped to inspire my story. (328)

The novel, in other words, aims to provide a more comprehensive *story* of the past.

A book, this time on the state of virginity, to which a document handwritten by the Queen and shockingly revealing a pregnancy and abortion before she rose to the throne has been added, is also at the centre of Finney's second novel, *Unicorn's Blood*. The book is the site of a context between the Protestants powers who wish to suppress it, and the Catholics powers who seek to make it public: it is interesting that the attention has moved from competing representations of reality (which imply the possibility of referentiality) to the political implications of representation, regardless of whether the representation is true. The emphasis has shifted from knowledge and interpretation of the documentary record to the monumental implications of the existence of that record, with the result that the text itself, rather than its referent (historical reality), is the object of the novel's own representational strategies. The plot of the text as monument is related by an equally monumental narrator, who has been subjected to a comparable contest between suppression and revelation –no less than the Virgin Mary:

Once I was Queen in England, and ruled on behalf of my Son, Jesus Christ. *Ave Maria*, they praised me, *Salve Mater*, they sang to me. Now I am deposed, cast down from my throne in men's minds, a mere despised superstition. [...] But I am not mortal. I am your Lady, always and for ever, your true Queen of Heaven, the Blessed Virgin Mary. (1)

The Virgin's displacement marks the displacement of the ontological perspective concerned with essences and absolutes from the realm of religion to that of writing, with the corollary monumentalisation of the text –the Protestant Bible, of which the fictional and palimpsestic Book of the Unicorn is the unholy counterpart. However, as was the case with Tom in *Firedrake's Eye*, the narrator derives her omniscience precisely from the ex-centric position that results from the shift to the centrality of the text, both in space and time, as well as with respect to the action:

From my throne in the clouds, I may see all the busy scurrying of God's creatures. (91)

At the close of the novel she, too, like Tom, intervenes in the action –thus losing her comprehensive perspective as a narrator and withdrawing from the novel, though not before having challenged the reader:

Now judge if you would have done different? (445)

The ambiguity remains as to what the question refers to, her telling of the story or her participation in it.

In *Gloriana's Torch* Finney is faced with the problem of weaving her narrative within the tapestry of well-known historical events, and of providing not so much a supplement to the historical record (as was the case with the two previous novels) as complement to it. The novel's plot revolves around the Spanish plan of invading England from the sea by means of the Armada –an episode whose unfolding is well documented and whose outcome fixed. Moreover, the subject requires an omniscient narrator that can encompass different countries with opposite religious beliefs, as well as having access to the consciousness of various characters. These narratological and representational problems are solved in ways that are both consistent with the author's previous work and innovative, and which appear at first mutually contradictory. On the one hand, the novel abandons the large-scale, univocal perspective in favour of chapters dedicated to each individual character acting in different contexts

simultaneously: this strategy highlights the parts forming the whole of the Spanish enterprise and the English countering of it. It also provides, by means of an ongoing dream sequence by one of the protagonist, an alternative narrative to the historical events –one in which the Spanish succeeded in landing in England. The dreams are comparable in quality to Tom’s angelic visions, but not in narrative function, since they serve to present what is *not* happening elsewhere in the narrative. On the other hand, the story finds its powerfully omniscient narrator in Merula, an African Queen and shaman bought as a slave by one of the protagonists, who satisfies not only the condition of invisible presence (she is not considered quite human by the people she comes into contact with), but also that of access to an extra-temporal dimension –what she calls ‘godtime’, an infinite space where the consciousnesses of the figures involved, from Philip II of Spain and Queen Elizabeth I to the officials of the Inquisition and the galley slaves, co-exist in simultaneous juxtaposition. In order to penetrate this space Merula has to bring herself to a state of disembodiment and an existence as pure consciousness –pure realist narratorial perspective.

The novel’s concerns with the possibility and the limits of representation are articulated explicitly in the chapters dedicated to Merula, and they centre on two related aspects, namely, time and the illusion of realism. The novel places side by side two conflicting understandings of time: at the start of the Prologue the reader is invited to ‘be a god with me, now’ (3) and span the five centuries that separate him/her from the events in the plot. The frame of reference is clearly a historical one, with all the benefits granted by the accompanying retrospection. At the same time, the Prologue makes clear the limitations of the retrospective view, which, because of its known outcome, and because of its intrinsic chronological nature which orders events in causal relations with one another, diminishes the sense of interconnected simultaneity of events:

Since we are gods, not historians, we can prise apart the wings of her [Elizabeth’s] brows and look directly into the swirling, ten-dimensional maze of her mind. [...] Historians swim happily in the warm, dim waters of history, with documents filing past their noses, sergeant-majored by the card-file index or the database. History is a story they see from above. But when it is happening, history is only current events. (10-11)

This points to a different quality of time, comprehensiveness combined with relativity:

Time is not a road. [...] Time is not a river either, nor a carpet. Time is a reflection: there when you look, not when you don’t. Time passes only because we are here to see it go. (179)

As the novels discussed above demonstrate, contemporary British historical fiction, both literary and popular (though this is arguably a specious distinction), has consistently exploited the intrinsic historical quality of narrative and the inherently metanarrative dimension of *historical* narrative to investigate the conditions for representation, tackling the problem of constructing a realist narrator in the context of postmodern scepticism with originality and some success.

Mariedale BOCCARDI
University of the West of England, Bristol

WORKS CITED

- Amis, Martin. 'Thinkability.' *Einstein's Monsters*. London: Penguin, 1987.
 _____ . *London Fields*. London: Penguin, 1989.
- Barthes, Roland. 'Le Discours de l'Histoire.' *Social Science Information* 6.4 (1967): 67-75.
- Benjamin, Walter. 'The Storyteller.' *Illuminations*. (Edited by Hannah Arendt.) London: Fontana, 1992: 83-107.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. (1984) Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- Byatt, A.S. *Possession: A Romance*. (1990) London: Vintage, 1991.
 _____ . *On Histories and Stories: Selected Essays*. London: Chatto & Windus, 2000.
- Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke: Palgrave, 1998.
- Ermarth, Elizabeth Deeds. *Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative*. (1983) Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Finney, Patricia. *Firedrake's Eye*. (1992) London: Phoenix, 1998.
 _____ . *Unicorn's Blood*. (1998) London: Phoenix, 1999.
 _____ . *Gloriana's Torch*. (2003) London: Phoenix, 2004.
- Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1971.
- Scott, Sir Walter. 'Preface' to *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since*. (1814). Mark A. Weinstein. *The Prefaces to the Waverley Novels*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1978.
- Swift, Graham. *Ever After*. (1992) London: Picador, 1993.

THE FICTION OF JANE BOWLES AND A SPINOZISTIC REALISM

My creative writing students are often frustrated that the stories they create from their most vital, precious, and traumatic experiences fail to work as fiction. Their frustration stems from the fact that art doesn't want to express their lives and emotions, but to express itself. And it is resentful of interference. By its nature, art strives to be its own cause, and not dependent on another. And the art that succeeds at this the most is the most real and the most perfect. "By reality and perfection I understand the same" Spinoza writes in the *Ethics* (14). Art, in Spinozistic terms, must be understood not as representation, or mimesis, or memory, or expression; but as virtue, freedom, necessity, and truth. Heidegger proves himself a Spinozist when he labels art "the becoming and happening of truth" (71), as opposed to the usual modern understanding of truth as "the agreement or conformity of knowledge with fact" (51).

To be real, art has to stand up on its own, without support (Deleuze, *WIP* 162). It has to carry its world with it and open that world to us. Most of the time the world presented in art looks more or less like our own. But a very few artists are able to create a world so real that it makes our own look fake, calling into question our most basic assumptions. Almost everything that Jane Bowles wrote inhabits this universe of the super-real – of the world to come that is being prepared for a people to come, as Gilles Deleuze, a self-avowed Spinoza heir, describes it (*ÉCC* 4). For it is true that life imitates art (992), as Oscar Wilde said, but only when that art is more real — more perfect — than the life that surrounds it, and not a mere flatterer of life, working to hide its flaws. (Even the severe critic of reality as the established order plays into its hands, as the loyal opposition. Paul Bowles' fiction occupies this camp.)

Jane Bowles was a perfectionist, but not in the usual way. Her spelling and punctuation were reportedly terrible; her plots often seem incomplete and unshapely. Her husband, Paul, helped her with these things – editing her rare work for the editor. But she had something that he – with all of his professionalism and productivity – did not. Her art had something to say that had nothing to do with herself as an ego or a creator, and that was neither commentary on received opinion nor judgment of the world as it is known.

She thought her writing was a failure, because what she wanted to do was not so much to be a success as a writer (and she was certainly enough of one for most people's standards), but to change the world, or perhaps to change herself. This is not clear, however. It is not clear what she wanted. How could it be? All we have is what she left, which are the results of what she felt to be a failed experiment. Jane writes in a letter to Paul, "I keep forgetting what writing is supposed to be anyway" (39). Most writers, of course, never have the opportunity and responsibility of asking what

writing is supposed to be, because they do not have the choice. They are fictional laborers, reworking old plots, rehabilitating character types, reinforcing received wisdom, making and judging, judging and making – creation as entertainment, flattery, criticism, opinion, and commentary. They do not have the gift of prophecy that sees the world as more real than the world sees itself, and that posits that world through the experiment of art.

Jane Bowles had the prophetic gift. But she hated it. She felt that it sucked the life right out of her. Her hatred had nothing to do with her willingness to work. She was determined to work when she could work well – when her work resulted in a legitimate discovery, a happening of truth. But she stopped when her prophetic vision failed, when she no longer could create a world more perfect in its reality than the one she lived in. Of course *not* writing for one so inspired and driven was much worse than writing, however tortured and difficult the process. Paul, the gifted fictional laborer, did not quite seem to understand this, writing from Morocco to a friend, “I can’t make her write more. I think she feels she’s done her stint, which is criminal to my way of thinking.... But of course I’m a Puritan and can’t justify life any other way” (1966). It is no wonder that Jane, who feared an incipient insanity in her nature, clung so closely to Paul. He was sanity itself, although he was always writing about its opposite, husbanding his grudge against the world, his complaint against existence, which is at the heart of everything he wrote.

But one could not feel so abused unless one felt enormously entitled, an integral part of that which one hates. Gertrude Stein called him “a manufactured savage” – which Paul humorously and knowingly glossed in his autobiography as: “a species, then rare, now the commonest of contemporary phenomena, the American suburban child with its unrelenting spleen” (119). In terms of critical intelligence and sophistication, after all, he was anything but common. He was a prodigy and a connoisseur – always on the lookout for the new thing in thought and art – for some new talent. His own work was nothing if not timely: of its time. Alice Toklas wrote to him of *The Sheltering Sky* that it “completely portrayed an era” (qtd. in Dillon, 191). His great find as a critic and a connoisseur was Jane. And he kept her working perhaps as long and as well as anyone could, helping her to prepare her work for publication, and praising her as she deserved.

But to Jane, her great talent was not personal, which the talented people around her – gifted on another plane – could not always understand. Who could, or can, understand it, except one similarly gifted, and cursed? That is how Jane’s biographer, Millicent Dillon, interprets Jane’s great talent, as a poisoned gift, “A little original sin: the story of the imagination as evil” (Dillon 8). In telling the story, she is adopting Jane’s point of view, and Jane felt her writing to be a succubus – vampiric (like any great talent, as Nietzsche noted). But this says nothing at all about her work, which is a hymn to life — “endowed with perfection itself” (Spinoza, *Ethics* 309).

Spinoza was speaking of the mind – that is to say – the body; for to Spinoza, they are two “attributes” of the same “substance” (*Ethics* 136-7); so that “the person who has a body which is capable of very many things has a mind the greatest part of which is eternal” (*Ethics* 312). And when the body becomes debilitated, the mind loses its reach. This helps to explain Jane’s great creative despair after her stroke (at the remarkably early age of 39), and her eventual longing for death. Although she never had been satisfied with her work, she understood its worth. But the stroke impeded the creative process. Paul said, “It was as though she were not running on

full power, as if there had been a disconnection within her, and the lightning-quick changes in her feeling and thinking had been slowed” (qtd. in Dillon, 326). The “Dead Jane Bowles,” she later referred to herself in reference to her writing (Dillon 392). But again that is the life and not the work.

There *is* one suicide in her writing, one of her most compelling characters. “Sister Sadie . . . is a great lover of security” (361), Harriet says of her sister in “Camp Cataract.” But Harriet is laboring under a misimpression, as the narrator – who does not pretend not to know her characters – tells us. Sadie is lost, perhaps even (as she secretly fears), beyond redemption. But she hides this state of affairs from herself by worrying about her sister, and scheming to keep her in the family home, which Sadie herself hates so deeply and instinctively that her fledgling survival instinct has transformed the overwhelming emotion into its opposite: “Sometimes an ecstatic and voracious look would come into her eyes, as if she would devour her very existence because she loved it so much” (368-9). And she does indeed do so. Sadie is a terrifying character because she serves as a warning that, if our emotions and their motives are capable of being hidden so deeply within us, then we are absolutely powerless to protect ourselves against them. “An emotion is bad, i.e. harmful, only in so far as the mind is hindered by it from being able to think” (Spinoza, *Ethics* 295). Or as Wilde put it, “There is no sin except stupidity” (1057).

Jane Bowles could not stop thinking. She writes to Paul in a letter, “Please write to me. It is much easier for you to write than for me, because I always feel that unless I present a problem in a letter I have not really written one” (41). Her compulsion to agonize over choices and decisions was legendary. “She had no capability of relinquishing choice,” Dillon observes. “She had to choose and to accept the consequences of her choice” (44). Paul says, “Jane’s worry was that a choice had to be made and every choice was a moral judgment and monumental, even fatal. And that was so even if the choice was between string beans and peas” (Dillon 119). Perhaps Tennessee Williams interprets this character trait most insightfully: “All the indecision was a true and dreadful concern that she might suggest a wrong turn in a world that she had correctly surmised to be so inclined to turn wrongly” (qtd. in Dillon, 179).

It is easier, naturally, to go along with the flow, and acquiesce in existence, refusing responsibility for one’s life – adopting the implicit position of the victim, as Paul seems to have done quite early, in adolescence. In his autobiography, he describes a scene in which – in a fit of anger as a teenager – he suddenly hurled a kitchen knife at his father:

The throwing of the knife, which was now a fact rather than a fantasy, worried me with its implications of future danger. If it were so easy to lose control in this situation, it would be just as possible to lose it in one where the results might be tragic. As usual I reminded myself that since nothing was real, it did not matter. (105)

The final sentence, which is so damning in terms of both life and art, is yet evidence of Paul’s remarkable honesty in judging the failures of his own character. We witness this again in his touching admission, late in life, that Jane’s death was, for him, an event from which he never could recover: “I think I lived vicariously largely and didn’t know it. And when I had no one to live through or for, I was disconnected from life” (qtd. in Dillon, 421).

Jane was unable or unwilling to adopt a passive attitude toward her own existence, and this placed huge responsibilities upon her shoulders. It was not enough for her to react to a situation, but she had to take responsibility for it and choose to act accordingly. Such an active approach to one's own existence may seem to be a burden, but it brings with it joy and power and freedom. Or, to look at it from the opposite direction, we could say that the possession of this freedom and power and joy enables one to act, thereby entailing the responsibility of doing so. Spinoza writes in "The Political Treatise": "Freedom does not remove the necessity of action, but imposes it" (*CW* 686). And in the *Ethics*, he explains: "The more perfection each thing has, the more it acts, and the less it is acted on; conversely, the more it acts, the more perfect it is" (*Ethics* 313).

Only through action can we posit the world as a reality that is founded rather than endured, and exist in that world as a reality ourselves. In one of his last works, *What is Philosophy?*, Deleuze hypothesizes: "It may be that believing in this world, in this life, becomes our most difficult task" (*WIP* 75). When we are merely reactive, on the other hand, we suffer not only our own existence, but the fear of its loss in a world that is already alien to us, "We have lost the world, worse than a fiancée or a god" (Deleuze, *WIP* 75). Spinoza writes of the reactive, ignorant man (the two are the same), that "as soon as he ceases to be acted on, he ceases to exist" (*Ethics* 316).

The great weight of ethical responsibility concerning choice is felt throughout Jane Bowles' work in the very succession of her sentences, which seem to evolve out of one another – unexpectedly and unpredictably, but necessarily and rightly – rather than to progress according to the plan of some preordained or underlying plot or convention. These sentences are neither representative of transcendent truth nor mimetic of an exterior or interior reality, but are rather expressive of their own reality, which is posited and proved at once. In the terms of Spinoza's logic, they are "adequate ideas," which are their own cause, and evolve innately from "intuitive knowledge," which "is inextricably joined to its own valid proof" (Scruton 70).

Writing fiction in this manner, as the positing or founding of truth, is no doubt almost impossible, which is why we encounter it so rarely. In his introduction to Jane Bowles' *Collected Works*, Truman Capote wrote of Jane's creative process that "it [was] difficult to the point of true pain" (viii). Paul gives an illuminating description of Jane's remarkably arduous writing process in implicit comparison to his own:

I used to talk to Jane by the hour about writing. I'd say to her, "Just for the first page, say she comes in, sees this, does that." And she'd say, "No, no, no. That's your way, not my way. I've got to do it my way and my way is more difficult than yours." "But why do you want it to be so difficult?" I'd ask her. "Why don't you make it simpler? Leave the difficulties for the later scenes?"

No, it all had to be difficult from the first paragraph in order for her to have respect for it. "Well, it would be easier the other way," I'd say, and she'd say, "I know," but she wasn't interested in making it easier... She couldn't use the hammer and the nails that were there. She had to manufacture her own hammer and all the nails. She was a combination of enormous egotism and deep modesty at the same time. (qtd. in Dillon, 253-4)

Paul, whose art is innately didactic and mimetic, expressive of and beholden to the world of shared opinion and common knowledge, could not fully comprehend the process by which Jane created a reality in fiction that was the founding of truth: the prophecy of a world that is wholly real on the virtual plane. But in a letter to

the novelist James Purdy, Paul proved once again his remarkable critical acuity when making an implicit distinction between the two types of fiction:

As always I'm delighted with the way you tell a story, a way which can only come from inhabiting the invented cosmos, knowing one's way around, as it were, with one's eyes shut. It's the thing I admire in Jane's work, too. (402)

Like their creator, the most notable fictional characters in Jane Bowles's work are fixated on positing and proving reality through their choices, although some of them relinquish the right in exhaustion, becoming prey to the will of their whim. The contrast between the two serious ladies in the only completed novel is instructive in this manner. Christina Goering has an obsessive, fanatical nature, as her name implies. Although Jane later said that she would not have used the name "Goering" if she had known the full nature of the Nazi leader's character and actions as she was writing the book, in the middle of the war years, the choice obviously is meant to signify the character's fanatical personality. The Christ reference (Christina) is also obviously intentional, as the character, when a child, "was in the habit of going through many mental struggles – generally of a religious nature" (4), sometimes organizing games with other children that "as a rule, were very moral, and often involved God" (4).

There is a degree of self-portraiture here. Several of Jane's characters fantasize when they are young about being a religious leader, and a later character in an unfinished work, Bozoe Flanner, is obsessed in adulthood with the connection between her private actions and character and the political-spiritual fate of the world: "At times she was frightened at the failure of her spirit – and so ashamed of it – that she felt the entire world – might turn totalitarian because of her" (qtd. in Dillon, 298). Jane herself believed that her failure in writing (which was always a felt danger, and later a resigned acknowledgment), was indicative of a failure of her spirit – of a whole life failure that threatened the reality of the world, both within and without of herself, resulting in an implicit slavery in the face of a tyrannical existence.

Jane Bowles' writing is a constant striving after existence – an effort to make the world real. Spinoza contrasts the ignorant, weak man, who is the slave of an existence that is always slipping away from him (so that even his dream of freedom is a nightmare of non-existence) to the wise and powerful man, who is "conscious by a certain eternal necessity of himself, of God, and of things" and who therefore "never ceases to exist" (*Ethics* 316). In a letter to Paul, Jane attempts to explain her existential difficulty with writing the novel *Out in the World*, which she was never to finish:

When you are capable only of a serious and ponderous approach to writing as I am – I should say solemn perhaps – it is almost more than one can bear to be continually doubting one's sincerity which is tantamount to doubting one's product. As I move along into this writing I think the part I mind the most is this doubt about my entire experience. (33)

Nothing less than the truth will do. But the truth is not easy. It is not merely a matter of openness and of will, but of certainty, as Spinoza writes, "A false idea, in so far as it is false, does not involve certainty" (*Ethics* 157). One cannot find the truth within one's mind alone, because this does not involve certainty of the world. Rather the mind and the world must be made to correspond through the work of

art in certainty and in truth. "The order and connection of ideas is the same as the order and connection of things" (Spinoza, *Ethics* 121).

So it is that Christina Goering in *Two Serious Ladies*, "in order to work out [her] own little idea of salvation," feels compelled to leave the family home, which "gives [her] a comfortable feeling of safety," and go to "live in some more tawdry place and particularly in some place where [she] was not born" (28). This decision provokes outrage in her living companion, Miss Gamelon (whom Miss Goering feels instinctively is not a nice person):

"In my opinion," said Miss Gamelon, "you could perfectly well work out your salvation during certain hours of the day without having to move everything."

"No," said Miss Goering, "that would not be in accordance with the spirit of the age."

Miss Gamelon shifted in her chair.

"The spirit of the age, whatever that is," she said, "I'm sure it can get along beautifully without you – probably would prefer it."

Miss Goering smiled and shook her head. (29)

A large part of the great humor of Jane Bowles' work stems from the interactions between characters who are strivers after existence, and those who are determined to get through life using as little exertion as possible.

Then there are the characters who fall somewhere in between, who can recognize the beauty and joy of living an active life in the desired enhancement and fulfillment of one's being (culminating in the effort to comprehend one's existence from the standpoint of divinity – "under the species of eternity" (307), as Spinoza famously put it), but who find themselves unable to control their emotions so as to be able to direct their actions toward the achievement of self-contentment, which is to strive toward making oneself both perfect and real. This is not a selfish endeavor, since only those individuals who understand and fulfill their own nature (and to *understand* oneself – in Spinoza's terms – is to *be* oneself) are able to "live in accordance with the guidance of reason," which is to make oneself useful to others as well, since "the highest good of those who follow virtue is common to all, and all can enjoy it equally" (*Ethics* 251). Miss Goering's "little idea of salvation" is thus a public as well as a private endeavor, and her success or failure have implications for the world she lives in, as well as for herself as an individual within that world.

Mrs. Copperfield, by contrast, is a character beset by emotions (particularly fear) that hinder her nature, when uncontrolled by reason. Miss Goering admires Mrs. Copperfield for her "courage to live with a man like Mr. Copperfield" (197), who "made a point of never reassuring his wife. He gave her fears their just due" (39). Mr. Copperfield, who obviously is based on Paul Bowles, is decidedly unemotional and unsentimental. "My husband is a man without memory," Mrs. Copperfield says to herself, whereas, "For her, everything that was not already an old dream was an outrage" (40). Mrs. Copperfield is just as obviously based on Jane, on a side of her personality that corresponded in a particular manner with Paul's. Although they would seem to be conflicting spirits, they would also seem to be dependent on one another, as the opposing roof beams that hold a house together. They are active in stasis.

According to Spinoza, all contiguous bodies act on one another. As Deleuze glosses it, "Nothing is passive, but everything is interaction, even gravity" (*WIP* 154). A positive and virtuous relation results from an interaction with another body

that increases both beings' power, augmenting the self-contentment and potential for action of both individual natures (Spinoza, *Ethics* 281-6). In such a system, the "good" is "that which satisfies a desire," while the "bad" is "that which frustrates a desire" (Spinoza, *Ethics* 194). The ethical categories of good and bad replace the relative morality of good and evil, which are "extrinsic notions," belonging to the laws and customs of a society, having nothing to do with "nature" (Spinoza, *Ethics* 254-5). Human nature, according to Spinoza, operates not according to right and wrong, but according to love and hate, so that we are naturally drawn towards that which we love, and repulsed by that which we hate. Or, to be more accurate: we love something because we are drawn toward it, and hate something because we are repulsed by it. It is a matter of instinct, and not of judgment. "This is not subjectivism," Deleuze explains, "since to pose the problems in terms of force, and not in other terms, already surpasses all subjectivity" (*ÉCC* 135).

A mutually augmenting and interactive relationship is inherently pleasurable and rewarding, although it may appear to the observer to be violent and even abusive. But it is a combat that is mutually beneficial, like the violation of the sexual act, or the bee's invasion of the flower. Deleuze contends that, in a world that has moved beyond the cultural realities of good and evil (which are mistakenly treated as absolutes, when they are socially relative), and toward the individual and natural ethical realities of good and bad (which appear relative in practice, but are absolute in instinct),

it is combat that replaces judgment.... it is the combatant itself who is the combat: the combat is between his own parts, between the forces that either subjugate or are subjugated, and between the powers that express these relations of force. (*ÉCC* 132)

In this sense, *Two Serious Ladies* might be understood as the combat in Jane Bowles' own personality between the personas and destinies of Miss Goering and Mrs. Copperfield, who represent opposing aspects of that personality. But within the context of the novel's narrative, Mrs. Copperfield is pitted against her husband in creative combat. She forsakes this relationship, however, for a one-sided, self-defeating, obsessive relationship with a young female prostitute, "Pacifica," whose name is indicative of her role in Mrs. Copperfield's psyche as representing a place of safety and stasis beyond fear and combat. "If you could only stop me from thinking, always, Pacifica," Mrs. Copperfield says to her early on in their relationship (72).

This is an omen, indicating Mrs. Copperfield's willful self-abasement into slave status in order to avoid responsibility for her existence. Mr. Copperfield understands his wife's danger and warns her against it in a letter: "Like most people, you are not able to face more than one fear during your lifetime. You also spend your life fleeing from your first fear towards your first hope. Be careful that you do not, though your own wiliness?, end up always in the same position in which you began" (110). And here is the scene containing Mrs. Copperfield's own prophetic self-analysis:

Mrs. Copperfield started to tremble.... She trembled so violently that she shook the bed. She was suffering as much as she had ever suffered before, because she was going to do what she wanted to do. But it would not make her happy. She did not have the courage to stop from doing what she wanted to do. She knew that it would not make her happy, because only the dreams of crazy people come true. She thought that she was only interested in duplicating a dream, but in doing so she necessarily became the complete victim of a nightmare. (107)

The dream Mrs. Copperfield is interested in duplicating is a recurring one in which she is “being chased up a short hill by a dog.” At the top of the hill she finds a large “eight feet high” female mannequin fashionably dressed in “black velvet” and with a body “fashioned out of flesh, but without life.” She wraps the mannequin’s arms around her, after which they both topple forward and roll down the hill, “locked in each other’s arms, with the mannequin acting “as a buffer between herself and the broken bottles and little stones over which they fell” – a fact which gives the dreamer “particular satisfaction” (97-8).

We are naturally not surprised to find, in the last section of the novel, that Mrs. Copperfield has become “like a little baby” (200) in her one-sided obsessive relationship with Pacifica. Miss Goering, on the other hand, who has abandoned both her comfortable house and her devoted friends, and forced herself into a relationship with a brutal gangster, because it is something that she fears, is suddenly abandoned by him, prompting “a new sadness within herself. Hope, she felt, had discarded a childish form forever” (201).

Although she is a mock-epic figure, Miss Goering is a legitimate hero, attempting to live a life that will be individually satisfying, while serving as an example and reproof to the people about her “who are grim because they still believe the earth is flat and that they are likely to fall off it at any minute. That is why they hold on so hard to the middle” (142). Her pilgrimage away from her safe and comfortable home and into the netherworld that is modern society momentarily aligns her with many life-defeated characters, each of whom she must abandon when they prove themselves incapable of taking responsibility for their own existence and threaten to drag her down into their egoistic mire. True to their ignorance, these crippled and perverted souls repeatedly project upon Miss Goering their own monstrosity:

“You’re crazy,” said Andy. “You’re crazy and monstrous – *really*. Monstrous....”

“Well,” said Miss Goering, “perhaps my maneuvers do seem a little strange, but I have thought for a long time now that often, so very often, heroes who believe themselves to be monsters because they are so far removed from other men turn around much later and see really monstrous acts being committed in the name of something mediocre.” (188)

One is reminded of Kierkegaard’s comment that the modern individual who is undergoing a “spiritual trial” will likely be regarded by others as “a very extraordinary sinner,” since “in our time people have no idea at all of spiritual trial” (174).

Jane Bowles’ life after the composition of *Two Serious Ladies* was to be in some respects difficult but triumphant, like that of Miss Goering, and in other respects obsessive and self-defeated, like that of Mrs. Copperfield. What is remarkable throughout her biography is the degree to which her life experience is forecast by her fictional creations. Those who delve deep down into the psyche through the creative process have experienced the phenomena of creation’s power of prophecy and revelation in one’s own life history. This experiential phenomena relates to the modes in which fiction is written. What is commonly thought of as realistic or naturalistic fiction is innately backward-looking, presenting the world as it was known, in the past tense. But we actually live our lives in the future tense, combining the past with the present in every forward-moving moment of our existence. The only truly realistic fiction, in this sense, might be thought of as that which prophetically creates the future.

Jane Bowles is one of the few fictional writers to practice this kind of realism in her writing – creating a fictive universe that is comprised of continual “mobility” and “states in the process of change,” as Henri Bergson (a link between Spinoza and Deleuze) famously defined reality (274). Bergson’s contrast between creation that is a backward-looking “manufacturing” process and creation that is a forward-looking organic process of intuitive “organization” is apposite to the distinction between what is traditionally and conventionally thought of as realism in fiction and the type of prophetic realism practiced by writers like James Purdy and Jane Bowles.

Creation by manufacturing, according to Bergson, is an intellectual activity that “proceeds by concentration and comprehension” and works from “the periphery to the center,” and from “the many to the one” (198-9). This is, of course, the typical trajectory of a mimetic-realist work of fiction, which proceeds by accretion and cohesion as it builds a world that is recognizable as our own. Creation by organization, by contrast, proceeds like natural life, working from the center to the periphery by a sort of “explosion” of concentric waves moving outward from that originating point (197-99). The realist writer working in this mode proceeds by intuition alone, devising the hammer and nails as she needs them in order to fashion a virtual reality more quick and real than our own tired version that has atrophied into cliché and opinion. As Deleuze writes:

What counts for a great novelist... is that things remain enigmatic yet nonarbitrary: in short, a new logic, definitely a logic, but one that grasps the innermost depths of life and death without leading us back to reason. The novelist has the eye of the prophet, not the gaze of a psychologist. (EC 82).

The danger for the committed intuitive realist artist lies not in the false appeal and easy answers of the merely mimetic world of cliché and opinion, but in the failure of emotion as a source and guide. The power of prophecy through intuition is a delicate mechanism requiring the attention of the whole self to the world’s appeal. The title of Jane Bowles’ unfinished novel, “Out in the World,” is indicative of a goal of merging the half worlds of our inner and outer realities into a seamless whole that is perfectly meaningful and real. Spinoza’s monist conception of the world is an apt description of this reality, in which the body and the mind are seen as two parallel and complementary attributes of one singular substance. In fictive terms, Spinoza’s model of reality is expressed as allegory.

Little has been written about the allegorical nature of Bowles’ fiction, and allegory is itself a practice that is little understood by contemporary criticism. The hallmark of allegorical poetry and fiction is its resistance to the appeal of the transcendent: its insistence upon the materiality of metaphor, and its positing of the immanence of all being. Conventional wisdom notwithstanding, the traditional mimetic realist fiction is inherently devoted to the transcendent; it works on the assumption that there exists a world of reality elsewhere that the fiction is merely copying or imitating, commenting upon and arguing about. The assumption of the existence of this real world elsewhere is so complete that it is almost unrecognizable in the practice of mimetic fiction, or even in our everyday thinking concerning reality. But we are constantly positing its existence by our attitudes towards and arguments concerning it. In a scene in *Two Serious Ladies* in which a young man is railing against an economic and social system in which the owners oppress the laborers – “it is this security of theirs that makes us cry out at nights” (142) – Miss Goering comments, “You are interested in winning a very correct and intelligent fight. I am

far more interested in what is making this fight so hard to win" (142). What makes the argument so hard to win, of course, is that the very assumption of a class struggle determines its nature.

By its parallel form, the allegory innately questions its own assumptions. As Paul de Man observes, "The persistence of the referential moment... prevents the confinement of allegory to an epistemological and ethical system of valorization" (208). In other words, by keeping always separate but parallel the text of the world and its meaning, the allegorist highlights the ultimate incommensurability of one to the other. This is the manner in which Scruton glosses Spinoza's parallelism – his system of "ontological monism and conceptual dualism":

Mind and body are one thing; but to describe that thing as mind and to describe it as body is to situate it within two separate and incommensurable systems. The details of those systems cannot be mutually substituted, and therefore the assertion of a causal relation (a relation of dependence) between mind and body is incoherent. (61)

Deleuze gives a further analysis of Spinoza's monistic dualism that allows us to apply it to the practice of allegory: "What is an action in the mind is necessarily an action in the body as well, and what is a passion of the body is necessarily a passion in the mind. There is no primacy of one series over the other." (*JPP* 18). Although the mind and the body form separate series, they are one single substance, as with allegorical figures and their parallel meaning. The relationship between the two series in life, as in allegory, is not arbitrary, as some post-structuralists would insist, but necessary, since "The order and connection of ideas is the same as the order and connection of things" (Spinoza, *Ethics*, 121). The challenge that life presents to us, according to Spinoza, is to understand the necessary nature of an existence that appears to be arbitrary, which is to "conceive things under a species of eternity" (*Ethics* 307).

The dream-like flatness of Jane Bowles' fiction alerts us to its allegorical nature. Its surreal quality – its lack of depth – points us constantly toward the other realm, the realm of meaning parallel to its representative materialism. The characters in a Jane Bowles story always somewhat resemble the characters of an admitted allegory like *The Faerie Queene* in their intense materiality and necessarily provisional meaning – seeming both more and less real than people we know. In some fundamental sense, they make us question the reality of such people, and of ourselves. As Theresa Kelley writes:

Because it is wayward, provisional, and openly factitious, modern allegory can assist a line of reasoning that breaks open self-enclosed symbols or systems and thus break out of the "habitus" of culture, whose patterns of received knowledge would otherwise close off inquiry. (11)

In terms of fiction, conventional realism reflects and represents the world as it is known: static and finished and closed. In this sense, the complex and sometimes ingenious plot complications of a conventional realist work are like the frantic maneuvers of a rat in a maze. They do not change the predetermined nature of the fictive universe they inhabit. Allegorical realism like that of Jane Bowles is never finished or static. The parallel series of materiality and meaning are always moving forward, but never converging on a fixed point of closure.

The allegorist insists that consciousness, which strains after certainty, is necessarily approximate. It is therefore not a coincidence that allegory came into disrepute as a fictive mode at the same time that scientific discovery came to be thought of as an ultimate truth that human consciousness could apprehend with certainty. Coleridge's famous denigration of allegory in favor of symbolism, for instance, was allied with his effort to defend the literal scientific truth of the *Bible* (Kelley 120-1). Of course, contemporary post-Einsteinian science knows better than to insist upon the certainty of its truth. As Karl Popper argues, truth is always prone to error, whereas certainty is never prone to uncertainty; thus a distinction must be made between them. Truth is a goal; certainty an ideal (3-4).

Our contemporary models of humanistic knowledge and thought are still catching up to the sophisticated knowledge models of science. As Deleuze writes in his book on Foucault:

We have all too quickly forgotten ... the old sciences that are no longer useful, but in moral matters we are still weighted down with old beliefs which we no longer even believe, and we continue to produce ourselves as a subject on the basis of old modes which do not correspond to our problems. (107)

Theorists such as Deleuze and Foucault, who are Spinoza's heirs, have attempted to address these discrepancies by insisting upon the necessary uncertainty of human knowledge through consciousness: "Consciousness is by nature the locus of an illusion. Its nature is such that it registers effects, but it knows nothing of causes" (Deleuze, *SP* 19). Consciousness follows on the heels of the parallel series of mind and body as they progress into the future, and consoles itself by imagining that the two series converge into a fixed point which can be registered by and in consciousness, and then used to predict the future and explain the past. In reality, consciousness knows nothing of causes, but is single-mindedly working towards a desired end. As Spinoza writes, "Human beings do everything on account of an end; namely, on account of something that is useful, which they seek" (*Ethics* 107).

Misery results from a human consciousness that mistakes ends for causes, confusing that which is merely "good and bad," in terms of aiding us in achieving our desired ends, with "good and evil," which are imagined as final causes that can be known, and by which we come to be judged. "All that one needs in order to moralize is to fail to understand" (Deleuze, *SP* 23). Morality would seem to be a necessity of human society, but it is only an impediment to the philosopher and artist, who are devoted to understanding existence (resulting in ethical joy), rather than judging it, which ends all affirmative speculation (Deleuze, *SP* 29). One of Jane Bowles' friends commented to Dillon, "Jane was fundamentally – and beyond anything – interested in human beings and their behavior.... Her whole attitude of mind was to understand and not to judge" (349).

The potential frustration for a committed ethical artist such as Jane Bowles is the life condition that impedes further affirmative speculation and understanding. In an unfinished work tentatively titled "Going to Massachusetts," Bowles focused on such an impediment in the psyche of one of her most intriguing characters, Bozoe Flanner, who attempts a self-diagnosis in explaining herself to her uncomprehending lover, Janet Murphy:

There is a Bozoe Flanner who goes forth to seek for happiness and glory with a wild uncontrollable greed, with the appetite of a gorilla – an appetite

which is even more embarrassing since she has declared to herself the urgency of cultivating her spirit – however much like a bad flower it might be. To seek its shape is what she has declared she would do – declared not only to herself but to her friends. I have always been seeking my spirit, Janet, and yet the more urgently I seek it, the more like a gorilla I seem to behave – an earthbound gross woman, content to gratify base instincts.

The fact that I seldom do seem to gratify those instincts doesn't matter at all... (qtd. in Dillon, 127).

Bozoe Flanner is caught in the existential dilemma whereby her great spiritual longing is necessarily represented by and through a bodily appetite. (Alone of fictive modes, allegory allows for full expression of this dilemma.) Bozoe's failure to satisfy her appetite is thus a dual failure. This failure has nothing to do with the opposition of the body to the mind or spirit, as she conceives of it in a typical judgmental and moral fashion. It is rather a failure to satisfy both the body and the mind-spirit — two aspects of one substance.

Bozoe Flanner's dual failure is symptomatic of a modern world in which we have attempted to rid ourselves of the superstitious moral conception of a judging God, who is opposed to the satisfaction of our bodily appetites, only to be left with a body and mind-spirit that both have been made incapable of achieving satisfaction. The material "real" world has been made gross and repulsive, while the mind-spirit world has been made unreal. This is exactly the dilemma that Spinoza attempted to address through his monistic-dualist philosophy at the beginning of our modern age. As Scruton remarks:

Spinoza, like Pascal, saw that the new science must inevitably "disenchant" the world. By following truth as our standard, we chase from their ancient abodes the miraculous, the sacred, and the holy. The danger, however, is not that we follow this standard, for we have no other. It is that we follow it only so far as to lose our faith, and not so far as to gain it. We rid the world of useful superstitions, but continue to see it in fragmented form. Oppressed by its meaninglessness, we succumb to new and less useful illusions – superstitions born of disenchantment, which are all the more dangerous for taking man, rather than God, as their object. (113)

We must continue on our journey toward reenchancement. But first we must recognize our perilous and paralyzed condition. Bozoe Flanner says to Jane Murphy of her proposed trip to Massachusetts, which – in true allegorical fashion – represents both something other and more:

"I was born to make this voyage – I have never spent a moment of the day or night free from this knowledge."

"Your life is your own, Bozoe."

"My life is not my own.... Have you missed the whole point of my life?" (qtd. in Dillon, 298)

Jane Bowles' effort through her allegorical-realist fiction is to convince us that our lives are not our own, but are both other and more. She consistently attacks and undermines the modern figure of the individual who — reactively secure in his opinions and in the knowledge of his own reality — is entirely self-deceived. At the conclusion of his book on Foucault, Deleuze asks:

What does Foucault mean when he says that there is no point in crying over the death of man? In fact, has this form been a good one? Has it helped to enrich or even preserve the forces within man, those of living, speaking, or working? Has it saved living men from a violent death? (130)

Having thoroughly pondered, and then rejected, Descartes' cogito, Spinoza (perhaps alone of early modern thinkers) foresaw the inevitable dead-end to which the ideal of the disembodied individual soul (man) would lead us. Rather than posit a disembodied soul as the ghost in the machine of a material world, Spinoza sought to redefine our understanding of God as existing materially in and of and through all things, including ourselves – so that we are both more and less than singular beings. “The human body is composed of very many individuals of a diverse nature, each of which is highly composite” (Spinoza, *Ethics* 130). As Scruton observes, “There is really no place in Spinoza’s philosophy for the concept of an individual, or for the distinction, so important to our ordinary thought, between an individual and its properties” (62).

Conventional fictive realism proceeds upon the implicit assumption that the disembodied subject as artist can apprehend the material world through fiction, of which he is not a part, as the Cartesian individual is abstracted from the real world. An allegorical realism, on the contrary, such as that practiced by Jane Bowles, places the perceiving subject within the fictive world as a part of the world’s material reality, while it posits that world’s meaning on a parallel plane, within the mind. For her unfinished novel, “Out in the World,” Jane told Paul that she

had in mind something of the quality of Balzac, the creation of a world of sensory and realistic detail. But in addition she wanted her characters to be representative, each of them to represent an abstraction, almost in the sense of a morality play. (Dillon 192)

Deleuze writes, “We are not in the world, we become with the world. We become by contemplating it. Everything is vision, becoming” (*WIP* 169). He is describing the sort of clairvoyant reality that Jane Bowles was always seeking, and sometimes miraculously finding, in and through her remarkable fiction.

Don ADAMS
Florida Atlantic University

WORKS CITED

- Bergson, Henri. *Key Writings*. Ed. Keith Ansell Pearson and John Mullarkey. New York: Continuum, 2002.
- Bowles, Jane. *My Sister's Hand in Mine: An Expanded Edition of the Collected Works of Jane Bowles*. Introd. Truman Capote. New York: Ecco, 1978.
- . *Out in the World: Selected Letters of Jane Bowles 1935-1970*. Ed. and introd. Millicent Dillon. Santa Barbara: Black Sparrow, 1985.
- Bowles, Paul. *In Touch: The Letters of Paul Bowles*. Ed. Jeffrey Miller, New York: Farrar, 1994.
- . *Without Stopping: An Autobiography*. 1972. New York: Ecco, 1984.
- Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. Minneapolis: U. of Minn. Press, 1997.
- . *Foucault*. Translated by Seán Hand, with a foreword by Paul Bové. Minneapolis: U. of Minn. Press, 1988.
- . *Spinoza: Practical Philosophy*. Translation and preface by Robert Hurley. San Francisco: City Lights, 1988.
- , and Félix Guattari. *What is Philosophy?* Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia UP, 1994. de Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale UP, 1979. Dillon, Millicent. *A Little Original Sin: The Life and Work of Jane Bowles*. Berkeley: U. of CA Press, 1998.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter. New York: Harper and Row, 1971.
- Kelley, Theresa M. *Reinventing Allegory*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Kierkegaard, Soren. *The Concept of Anxiety*. Ed. and Translated by Reidar Thomte and Albert B. Anderson. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Popper, Karl. *In Search of a Better World: Lectures and Essays from Thirty Years*. Translated by Larua J. Bennett, with additional material by Melitta Mew. Trans. revised by Karl Popper and Melitta Mew. New York: Routledge, 1992.
- Scruton, Roger. *Spinoza: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- Spinoza, Baruch. *Complete Works*. Translated by Samuel Shirley. Ed. and introd. Michael L. Morgan. Indianapolis: Hackett, 2002.
- . *Ethics*. Edited and translated by G.H.R. Parkinson. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Wilde, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde*. Introd. Vyvyan Holland. London: Collins, 1966.

REALISM VIA THE FANTASTIC IN ANGELA CARTER'S «NIGHTS AT THE CIRCUS» AND «THE INFERNAL DESIRE MACHINES OF DR HOFFMANN»

“Fantasy recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite.” Rosemary Jackson

This paper aims at examining how the blend of the real and the fantastic in Angela Carter's fiction functions to transgress the borders of realism. Being a postmodern writer who grasps the real as a mere construct, Carter is dissatisfied with traditional realism; and, the use of fantastic elements in her fiction enables her to discuss this traditional realism. In her famous article “The Notes from the Frontline” Carter focuses on identity as a construct which is a product of social and cultural processes and in a critical tone questions the “nature of her reality as a woman” while attempting to understand: “How that social fiction of my ‘femininity’ was created, by means outside my control, and palmed off on me as the real thing.” (Wandor, 70) As Carter questions the constructed femininity offered to her as “the real thing”, she constructs an alternative one by reverting to the fantastic mode, which ultimately turns out to be a serious critique of the cultural and social phenomena, namely of the real. In other words, the fantastic functions to overemphasise the limiting gender roles of the given reality.

Angela Carter starts her *Nights at the Circus* (1984) with the very question of the nature of the real. By setting the novel in the year 1899 and making an immediate reference to the *fin de siècle* discussions of the New Woman, she generates a sense that the novel has a historical dimension, thus she suggests a traditional background to convey an air of authenticity. The book's central character is Fevvers, the bird-woman or the Winged Victory who outgrows wings at puberty through which she can later find a job as an aerialiste. The puzzling question of the novel is centred around her “notorious and much-debated wings” (7). In a sense, ridiculing the typical *bildungsroman* that examines the realistic process of bodily changes like the outgrowth of breasts in a young girl, Carter emphasises that of the wings through which she offers a totally different reality. Literally having these wings, Fevvers becomes an active agent to problematise the borderlines of realism. When the public in the novel keeps wondering whether she is fact or fiction, not only are the boundaries of reality transgressed in the reader's mind but the heated discussions of the *fin de siècle* are also recalled. By means of the blend of the real and the fantastic modes of narration, the reader is ceaselessly reminded of the fact that the 1890s

witnessed the merging of the rigid boundaries between masculinity and femininity. In a sense, the authentic limiting boundaries of femininity in *fin de siècle* England are criticised and deconstructed by means of the winged woman flying freely just like the flâneurs of the period. Carter's *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* (1972) also develops a new definition of what the real is by actively engaging Desiderio, a Kafkaesque victim of the "Reality Principle" in the "City of Reality", to spy into the "city of fantasies". Desiderio symbolically acts as realism in the land of fantasy. Through Desiderio's story, the nature of desire and sexual identity are problematised by means of the fantastic as well. Albertina and Desiderio keep changing their bodily forms to convey images of men and women who could transgress the limits of the gender roles prescribed by patriarchal society. Thus, as I argue in this paper, Carter's use of the fantastic is a serious attempt to go beyond a model of reality which is very limiting in its grasp of femininity.

In order to further understand the notion of the real used in Carter's fiction, I will here resort to Rosemary Jackson's definition of the fantastic. In defining the fantastic as a mode in her seminal work *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), Jackson locates the fantastic as a neighbour to the real, and in her discussion of the relation of the real to the fantastic which she calls "real" under scrutiny", she asserts that rather than engendering an alternative order, the fantastic creates "alterity" which means "this world re-placed and dis-located" (43). This "process of transformation and deformation" is expressed by the term "paraxis"- a technical term employed in optics. "Paraxis" emphasises the "preoccupation" of the modern fantastic "with problems of vision and visibility" (43). Jackson describes paraxis as a "telling notion in relation to the place, or space, of the fantastic" which implies a link to the main body of the real and explains that:

A paraxial region is an area in which light rays *seem* to unite at a point after refraction. In this area, object and image seem to collide, but in fact neither object nor reconstituted image genuinely resides there: nothing does. This paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely 'real' (object), nor entirely 'unreal' (image), but is located somewhere indeterminately between the two. (19, original emphasis)

This definition provides the very tool for us to understand the allegorical implications behind Carter's use of the fantastic. Following Jackson's line of thought, it can be asserted that the fantastic in Carter corresponds to an image in the making which means it offers a process of preparation for the transformed form (the image) of the real "object". Carter's characters described as people with fantastic bodily structures denote her deconstructive and reconstructive intentions. In this sense, the characters in her *Nights at the Circus* and *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, Fevvers, Walsler, Mignon, Fanny Four Eyes, Sleeping Beauty, Spider Woman, Desiderio, Albertina and the Alligator Man are all "characters in the making" offering new definitions of femininity and masculinity.

By portraying a bird-woman with wings to fly in *Nights at the Circus*, Carter seems to make an extensive criticism of the prevalent patriarchal ideology which nails women down on the very floor of the house. Such a woman who has the property to free herself from the bounds of the prescribed gender definitions, simply such an unseen figure, could only be described as an "image-in-the-making", as an image "not-yet-seen" in the mirror, and not seen in the realm of the real. In other words, the fantastic images function as means of transgressing the cultural boundaries of gender

and deconstructing the established and conventional representations of masculinity and femininity. As Carter deems narrative “an argument stated in fictional terms”, “a form viable as a vehicle for ideas”, each fantastic image in her novels becomes in fact an allegorical device to carry significant cultural and ideological implications, namely a critique gloved in a fantastic image. In this respect, Rosemary Jackson’s viewing of the fantastic as the potential to bring the cultural unseen to the forefront applies to Carter’s use of the fantastic. What Jackson argues in general about the fantastic fiction applies to Carter’s work; she asserts that by means of the fantastic images, “Gender differences of male and of female are subverted and generic distinctions between animal, vegetable and mineral are blurred in fantasy’s attempt to ‘turn over’ ‘normal’ perceptions and undermine ‘realistic’ ways of seeing.” (49)

On a symbolic level, the novel in which the calendar moves towards the New Year’s Eve of 1899 portrays England on the verge of a new century. In reality, the year 1899, seen as the *annus mirabilis*, was pregnant with the seeds of hope. It was believed that the new century would bring all sorts of novelties and redeem the repressed selves of the Victorian. In Carter’s novel, the characters’ perception of the coming century corresponds to the authentic Woman’s Question. First of all, *Nights at the Circus* represents Fevvers as the emblem of these new hopes. She is, in a sense, hope incarnated, for she is described as “the elected divinity of the imminent century of the Common man.” (12) The hope and novelty that the new century would bring was expected to proliferate all around. This is to be achieved thanks to the grand tour of the circus where Fevvers performs – naturally – as the bird-woman. On the date of its departure for a “Grand Democratic Tour of the United States of America”, the circus presents Fevvers’ arrival as an event that will “coincide with that of the new century”:

For we are at the fag-end, the smouldering cigar-butt, of a nineteenth century which is just about to be ground out in the ashtray of history. It is the final, waning, season of the year of Our Lord, eighteen hundred ninety nine. And Fevvers has all the *eclat* of a new era about to take off. (11)

Fevvers’ flight metaphorically coincides with the proliferation of the concept of the “New Woman”, a form of expressing the urgent need for a change in the lives of women. The narrow moral code and the unbending sexism of Victorian England aimed at creating a woman whose mere preoccupation was the making of a well-established and morally right family. Accordingly, the Victorian family with its mothers acting as domestic servants to perform their social duty seamlessly was seen as the redemptive agent in society. However, the Victorian era saw the spread of the brothels as well. With the heated discussions of the “New Woman”, the traditional Victorian conceptions of womanhood and manhood are meant to be revisited; the feminist activists started to discuss the concepts such as dependence, sacrifice and passivity and attempted to change the limiting roles ascribed to women. In the novel, Lizzie, the socialist confidante figure to Fevvers recognises the coming year. “By my count” she says “it’s New Year’s Eve; we’re on the cusp, my dear, tomorrow is another time-scheme.” (284) It is for sure that the cusp is about to move towards the profanation of something holy, which is the angelic, thus, the unreal role that is assigned to women. Therefore, the terms “New Woman” and the “New Man” used for the fantastic figures like Fevvers, the bird-woman and Walser, the chicken man literally recall the discussions of the crippling notion of the Victorian “angel in the house” in the 1890s. To use Ledger’s terms, there was

an “embryonic New Woman” (5) in all angels in the houses. The old values and the new ideals coexisted only to cause further disturbance both among men and women. Although the discussions are named today as the “Woman Question”, they certainly problematised the masculinity and the embryonic New Man as well. There were also the Suffragettes with claims to participate actively in the political and social life outside the strict boundaries of home. For the bigots of the age, it was so unbelievable a demand that the male scientists responded to women’s representative rights aggressively: “What was decided among the prehistoric Protozoa cannot be annulled by an Act of Parliament.” (Kishlansky, 841) Obviously, social Darwinists saw the sexless prehistoric tribe Protozoa as the bearers of the prophetic message that women should not enjoy political rights for they lack the natural mental abilities to make decisions. Fevvers is represented as one of the Suffragettes, and her wings speak out loud for the impossibility of this – in the eyes of the male public.

For the ideal Victorian angels, “women’s proper place” was the “sweet home” since the nuclear family model was seen as the ideal one. In fact, the Victorian family with its angel was a shelter for the men who were being puzzled by the socially transformed industrial order. The wives were simply submitting to the domestic ideals, and the ideals saw them as angels whose main task is to turn their homes into earthly paradises. It is obvious that the rationale behind these ideals was to keep women out of the public sphere. As Ruskin remarked the proper sphere for women was the house where they were safe from danger, temptation, error and offence. (Roston, 49) In fact, the idea that there was danger outdoors was meant to arouse fear and discourage women from exploring the world outside. Thus, to keep women within the limits of home, many guidebooks were published to teach women the best ways to make their husbands and children most comfortable. In *Nights at the Circus*, women populate the brothels, the museums and the circus. Placing women in these un-ideal settings has a double function: the novel purposefully negates the typical patriarchal family by not describing any, but also showcases women in places that make them objects of gaze. In Madame Schreck’s “Museum of Monstrous Women”, women are represented as victims turned into visual objects on the patriarchal market. This is a sort of museum where women who have all sorts of anomalies are showcased for money; the freaks in the museum include the Sleeping Beauty, a young girl who literally sleeps all the time, Cobwebs, whose face is veiled with a spider’s web, the Wiltshire Wonder, a midget, Fanny Four Eyes, a four eyed women and Albert/Albertina, a bi-partite along with Fevvers, the bird-woman. The rule reads: “Look, but do not touch!” This museum markets women as commodities, which Irigaray problematises in her “Women on the Market” (1985). In this article, Irigaray explains how women in the patriarchal system are constructed and treated as objects. As commodities, women are valued with respect to their utility though all of them are this way of another oppressed (186). Among all the other women characters, Fevvers, the winged-victory, is presented as an outstanding fantastic figure to put the real under scrutiny. By witnessing a physically fantastic woman and by suspending our disbelief, as readers we tend to think that “Yes, women can and should stand for her rights!” The way Carter describes Fevvers as a winged woman who does not end up as an angel but a liberated woman resonates the French feminist Maria Desraismes of the 1890s. In her public address entitled “La Femme et le droit”, Desraismes who speaks against the superficial roles prescribed for women:

Of all women’s enemies, I tell you that the worst are those who insist that woman is an angel. To say that woman is an angel is to impose on her, in a

sentimental and admiring fashion, all duties, and to reserve for oneself all rights; it is to imply that her speciality is self-effacement, resignation, and sacrifice; In the face of this long enumeration, I decline the honour of being an angel. No one has the right to force me to be both dupe and victim. (Kishlansky, 842)

While these angelic figures remained ignorant to be respected as the good women, the rest took the risk of becoming fallen ones. The two representations that stood in sharp opposition soon heated the debate over the problematic nature of femininity in the eyes of men. There were miscellaneous views, all of which aimed to solve the riddle called womanhood: Is she an angel or a fallen woman? She was either an angel, an always good girl or a fallen woman, an immoral and irrational creature. The binary opposition regarding the nature of woman was as follows:

Victorian woman is either the sexually passive and angelic wife, sister and/or mother, or she is the sexually charged and demonic mad-woman-in-the-attic. The Victorian temper is described as “unyieldingly dualistic”, capable only of understanding sexuality in terms of polarities. (Reynolds and Humble, 2)

This era, as Reynolds and Humble observe, “began by inventing the fetishistic cult of the domestic angel and ended with the angels in bloomers, in offices, in higher education, and driving motorcars.” (4-5) A similar dichotomy as to the nature of the female sex, which reflects the discussions of the Victorian era, pervades Carter’s *Nights at the Circus*. The bird-woman Fevvers becomes the embodiment of the debate herself as the Winged-Victory waiting for the coming of the New Year. Fevvers’ representation of the liberated woman is consolidated by the words of Ma Nelson, the mama of the brothel. Ma Nelson is called out:

Nelson, Ma Nelson, come quick; our little bird’s about to fly away!

Oh, my little one, I think you must be the pure child of the century that now is waiting in the wings, the New Age in which no women will be bound down to the ground. (25)

The novel presents the process of Fevvers’ transformation from angel to the New Woman. So, the implicit question Carter poses, “Is she an angel or is she the New Woman?” is reinforced by the questions regarding the physical nature of Fevvers. Nevertheless, in public view, Fevvers oscillates between being a freak and a Princess, namely between one end to the other just as the women in Victorian England. In this respect, it should be noted that the way Carter places a character at the centre of her work whose physical nature is under scrutiny denotes the thought-provoking and diverse views about the role of the feminine in *fin de siècle* England. Carter’s discussion of the gender roles in *Nights at the Circus* recalls the contradictory and unstable definition of gender in the turn-of-the-century England. Hence, the novel becomes the very ground on which the notions of femininity and masculinity are contested via the use of the fantastic.

However queer Fevvers might look to the gazers, she should, in the final analysis, be grasped as a woman trying to earn her living just like men. She is not drawn as a dependent woman who thinks marriage as the only solution; if she wants to marry Walser, it is only because she wants to be together with him. Fevvers’s and Walser’s coming to terms and walking hand in hand represent the egalitarian view of the new woman. In the same line of thought with *fin de siècle* New Woman proponents, Carter presents Fevvers as a sexually and intellectually capable figure. According to

Morgan-Dockrell, the real new woman neither asks nor desires sexual superiority or supremacy; but she does claim in the name of justice to be allowed to be in all things what she was created for, a “helpmate for man.” (7) This of course is a challenge to the traditional gender roles designed by the patriarchal social order. In this respect, presenting Fevvers and Walser as the epitome of the New Man and New Woman, *Nights at the Circus* manages to contest the gender roles. The novel also problematises the ideal model of relationship for men and women. This is achieved, to some extent, by the discussion of Fevvers and Lizzie over marriage. Although there is an anti-marriage attitude adopted at the beginning of the novel, the last chapter presents the characters reconsidering marriage as an alternative model and approaching the subject with sympathy. Symbolically, this change in attitude is brought by the coming of the new century, which is a play on *fin de siècle* gender crisis. Lizzie’s comment that in the old comedies separated lovers ultimately unite and always end in a marriage soon leads Fevvers into thinking that marriage of the new age will be quite different from the old one which victimised women as angels of the house. She feels that with a man like Walser, who can really be a soul mate with his new identity, marriage will be something worth considering. So, she dreams making him the man she desires: “I’ll sit on him. I’ll make him into the New Man, in fact, fitting mate for the New Woman, and onward we’ll march hand in hand into the New Century.”(281) This idea of hatching the New Man who will match the New Woman accords with the fantastic nature of the novel and also functions as an element of humour.

In conclusion, it should be recorded that Carter’s novel not only criticises the Victorian concept of the “angel in the house”, but it also brings forth an optimistic closure by suggesting an alternative for the New Woman. This optimism is articulated by Fevvers who is “possessed” by the idea that “she had been feathered out for some special fate.” (39) This fate is obviously the New Woman’s liberating herself from the limits of the patriarchal notion of femininity. Mimicking the Winged-Victory monument in the brothel, Fevvers represents the angel of the house waiting “with lithic patience, for that destiny to manifest itself.” (39) In addition to the hope of liberation Fevvers’ wings recall, Carter makes another optimistic suggestion: men and women *can* live happily together. Of course, Carter does this in an ironic way by referring to the happy ending in the old comedies and to the Prince and the Princess of the fairy tale tradition leaving the reader questions to ponder. As it is Lizzy who reproaches marriage at the beginning of the novel, that now makes the suggestion, one should approach the issue carefully and avoid a quick generalisation. Carter can also be teasing the traditional reader who asks for happy endings, which is almost always marriage, and thus, she may well be ridiculing this limited choice offered by the social system.

At this point, Carter’s rationale behind placing a fantastic and unnatural image at the centre can be interpreted as a weapon against the patriarchal construct of femininity. She, in a sense, offers a construct of her own as opposed to the patriarchal construct of femininity; Fevvers is biologically a different creature that defies, even at the slightest look, the essentialist attitudes towards the making of womanhood. Fevvers, this way, becomes an active agent to profess a feminist viewpoint since as a dynamically placed fantastic instrument, she perfectly demythologises the myth of women as angels. She is physically an angel as she has the wings, but she has no angelic attributes other than a pair of wings. Thus, the fantastic image of

Fevvers metamorphosed into a bird at puberty certainly functions to heighten the deconstructive effect that Carter aims to make.

In *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, Carter uses the fantastic for subversive purposes as well. This means the fantastic images employed throughout the novel offer a critical attitude towards the prevalent patriarchal system that sets the limiting boundaries against the free flow of desire. If *Nights at the Circus* is a good example of the fantastic elements depicting an ideal state of existence for both the feminine and the masculine, *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* serves as the theoretical background to this ideal state. Different from *Nights at the Circus*, this novel sets out to delineate the two opposite states of existence; the Real and the Fantastic. In that sense, it is more direct a challenge to the already established patriarchal mode of existence for men and women. In trying to challenge the prevalent modes for the feminine and the masculine, the novel employs the thematic struggle between the two worlds: the City of Reality and that of Fantasy. Through the siege of the City of Reality by the desire machines of Dr Hoffman, which is the evident reflection of the fantastic mode of existence, the reader is immediately offered a world in which boundaries are blurred and transgressed. This form of transgression described throughout the novel helps Carter meditate over the question of the very *real* limits surrounding the sexes.

To put it simply, what makes this novel different from the first is that it mostly focuses on the issue of transformation of the patriarchal order on a larger scale. Carter still uses some fantastic elements as she does in *Nights at the Circus*, however, this time she suggests a more radical set of changes regarding the underlying principles and practices of the universe. Thus, she suggests that the real change the patriarchal order needs will start not only from the daily acts of men and women, but also from their cosmological worldview, the spatial organisation of the cities they live in and their understanding of order, which determines things like their taste of music and concept of beauty. Seen from this perspective, the way Carter splendidly rewrites the Biblical myth of the original sin at the end of the novel, for instance, is not just a narrative device but also a sign that makes manifest Carter's proposition: gender roles will not be liberating enough unless the existing order is radically turned upside down from its beginning.

To further interpret the fantastic images in this novel, I will again turn to Rosemary Jackson's theory of the fantastic. Elaborating on the concept of the paraxis, Jackson draws that a fantastic text tells of "an indomitable desire, a longing for that which does not yet exist, or which has not yet been allowed to exist, the unheard of, the unseen, the imaginary, as opposed to what already exists and is permitted as 'really' visible" (9) Although *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* is different from it since it functions differently in terms of its historical placing, like *Nights at the Circus*, it is a subversive fantasy that "attempts to *transform* the relations of the imaginary and the symbolic" (9, original emphasis) by focusing its attention on the problematisation of vision. For Jackson, this problematisation of vision is one of the most common fantastic themes:

In a culture which equates the 'real' with the 'visible' and gives the eye dominance over other sense organs, the un-real is that which is in-visible. That which is not seen, or which threatens to be un-seeable, can only have a subversive function in relation to an epistemological and metaphysical system which makes 'I see' synonymous with 'I understand'. Knowledge, comprehension, reason, are established through the power of the *look*, through the 'eye' and the 'I' of the

human subject whose relation to objects is structured through his field of vision.
(45, original emphasis)

Carter's *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* abounds in motifs related to vision to the extent that not only the theme but also the plot line of the novel is centred upon a problematisation of vision. To invoke the un-seen, thus un-said, which means those that are silenced by the system, Carter employs a fantastic device, which is a peep-show proprietor. Right from the start, by an allusion to the fantastic tale tradition, namely to E.T.A. Hoffmann's, the title works as the generic signals of earlier fantastic texts, yet this time, for transgressive purposes, which means the signal enables the reader first to establish a connection with the individual text and the fantastic genre, and then to measure the text against the established features of the genre which ends in the realisation of the novelty that the text offers. Even a quick look at the cover of the book then suggests that the Hoffmannesque tradition of the problematisation of vision is also present in the text, with desire in the background to activate the distortion or subversion of the vision.

Thus, as the title suggests, in this novel, 'sight'/'look'/'vision' is problematised so frequently that vision becomes a significant device of the fantastic. The frontal piece to the text, namely Desiderio's "Introduction" also reinforces the atmosphere of a fantastic tale opening with a visible emphasis on "eyes". In short, in this introduction, the fantastic tradition is echoed more directly than in the title in the sense that even before Desiderio starts giving the account of the strange things that happened in his past, which are all based on "problems of vision", he gives the clues that vision means a lot for him and for his narrative.

In the fantastic tales of Hoffmann and later of his keen follower Gautier, it is the outstanding Romantic device, namely love at first "sight" that accelerates the conflict of the protagonist. Hoffmann's "The Sandman" has for instance the *ocche*, eye-glasses, telescope that brings together the sight of the automaton and the fiery Sandman that collects the eyes of the small children for his own children who live on the moon; in Gautier, the problem starts with "the effect of sea-green eyes... What eyes!" which make Romuald experience the "sensation of a blind man who suddenly recovers his sight" and ends with suitable advice for the reader: "Never look on a woman, but go with your eyes fixed on the ground, for chaste and steadfast as you may be, one minute may make you lose Eternity." (Calvino, 1996: 259) Similarly, Carter's *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman* starts with a reference to the eyes of the young and beautiful Albertina, which functions as the key to the world of the fantastic. Desiderio's love for Albertina at first 'sight', in this fantastic tale, functions more than a mere Romantic device to define Desiderio's infatuation. Desiderio considers Albertina's father as "the Emperor of the Marvellous" (26), and calls Albertina "her father's daughter" (13). Albertina's eyes symbolically become the indirect device that helps Desiderio penetrate the realm of the marvellous. In describing Albertina fifty years after he lost her as "the heroine of my story, the daughter of the magician, the inexpressible woman to whose memory I dedicate these pages ... the miraculous Albertina", Desiderio reverts to the theme of self:

And if Albertina has become for me, now, such a woman as only memory and imagination could devise, well, such is always at least partially the case with the beloved. *I see her as a series of marvellous shapes formed at random in the kaleidoscope of desire. ... She closed those eyes that were to me the inexhaustible*

well-springs of passion fifty years ago this very day and so I take up my pen on the golden anniversary of her death, as I always intended to do. (13, emphasis mine)

And weirdly, fifty years after her death, though he states in a factual manner that “it was I who killed her” (14) he still articulates his wish as cold sober fact: “And my desire is, to see Albertina again before I die.” (15) Thus, as soon as the narrative starts, a sense of impossibility regarding vision emerges as the leading concern of the novel. In other words, the impossibility of what Desiderio desires foreshadows the problematic vision that the novel offers. This sort of impossibility, as Jackson asserts, can be seen as the very component of the theme of vision since she states that impossibility is inscribed on a thematic level through the image of invisibility. (49)

The main plot device of this novel – the vision gained through the peep-show – which is only realised in the end, also draws heavily on the theme of vision. The peep-show works by following the principle that images in one’s mind’s eye are made real through an act of looking through a peep-show. The word peep-show immediately recalls an act of spying, inquiring and looking at a place where one does not belong, and where one is not supposed to look. And as peeping requires a furtive look, a surreptitious glance that puts the spectator on a threshold, on a place where she steps neither into the new place nor leaves the old one, the act of peeping itself recalls Jackson’s description of the fantastic as a state of being in the paraxial. Moreover, being *neither-here-nor-there* corresponds to the feeling of hesitation which is essential to the fantastic in Todorov’s description; it also gives the spectator, here Desiderio, the position of an eyewitness. An answer to his question whether he belongs to the world of images or that of objects comes from the peep-show proprietor. The peep-show proprietor, Desiderio’s “master”, who is a figure of the old *seer* Tiresias of the plagued Thebes – now ironically as blind as a bat –, makes the following statement, which soon becomes a motto in the realm of the fantastic narrative: “Everything depends on persistence of vision.” (107). In other words, the world one is in feels real as long as one looks at it; the moment one stops looking at it, it becomes a mere product of one’s imagination. As Jackson ironically remarks, in modern culture ‘seeing is believing’, thus as one persists in looking, what is looked at becomes real. Inversely, un-seeing is un-believing, which means what you cannot see *does not* and *cannot* exist.

So, everything depends on the ability of Desiderio to sustain the persistence of his vision in the peep-show; persistent look is the only medium to have a consistent perception in both senses of the word. At the beginning of the coup, Desiderio feels the opposite: he sees the almost unseen beings as apparitions, but cannot and does not believe in them. The instability created by this contradiction becomes a riddle for Desiderio to solve. Accordingly, “The City Under Siege”, under the coup of Dr Hoffman’s infernal desire machines is like Thebes and it needs an Oedipus figure to solve the riddle of the literally distorted vision in the city:

A kind of orgiastic panic seized the city. Those bluff, complaisant avenues and piazzas were suddenly as fertile in metamorphoses as a magic forest. Whether the apparitions were shades of the dead, synthetic reconstructions of the living or in no way replicas of anything we knew, they inhabited the same dimension as the living for Dr Hoffman had enormously extended the limits of this dimension. The very stones were mouths which spoke. I myself decided the revenants were objects – perhaps personified ideas- which could think but did not exist. This seemed the only hypothesis, which might explain my own case for I acknowledged them – I *saw* them; they screamed and whickered at me – and yet I did not believe in them.

This phantasmagoric redefinition of a city was constantly fluctuating for it was now the kingdom of the instantaneous. (17-18, original emphasis)

Thus, starting with Albertina's enchanting eyes, then employing the device of the peep-show, the text arrays tools of vision that bring both the reader and Desiderio to the shores of the marvellous, where objects become "perhaps personified ideas". This process causes the boundary between the object and subject to collapse. Jackson would see in this collapse the unseen of culture; actually Desiderio uses very similar terms to conceptualise the distortion of vision in the city where "the shadows began to fall subtly awry and a curious sense of strangeness invaded everything. A door one had always seen to be blue modulated by scarcely perceptible stages until, suddenly, it was a green door." (15)

I felt as if I was watching a film in which the Minister was the hero and the unseen Doctor certainly the villain; but it was an endless film and I found it boring for none of the characters engaged my sympathy, even if I admired them, and all the situations appeared the false engineering of an inefficient phantasiast. But I had one curious, persistent hallucination which obscurely troubled me because nothing about it was familiar and, each time I saw her, she never changed. (25)

As the rule of the Minister stands for reason and stability, Desiderio perceives him as the real hero; whereas the unseen Dr Hoffman with his almost invisible signs like apparitions, revenants, shadows and hallucinations, all of which are the rays of desire emanating from the desire machines, is given the role of a villain. Consequently, Dr Hoffman may be a hero or a villain, but one thing is evident: his coup aims at rendering ideas visible, turning desire in to a series of solid objects.

In his introduction to a collection of fantastic tales, Calvino suggests that the essence of fantastic literature is "the problem with the reality of what we see." (1997: xii). The true theme of the fantastic tale for him is the reality of what we see; placing a visual suggestion in the foreground, authors of fantastic tales cause readers:

To believe or not to believe in phantasmagoric apparitions, to glimpse another world, enchanted or infernal, behind everyday appearances. It is as if the fantastic tale, more than any other genre, were destined to make its entrance through our eyes, to become concrete in a succession of images, to entrust its power to communicate to the ability to create "figures". (Calvino, 1997: xii)

In her *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, Carter places the visionary in the foreground, which is the essence of the fantastic in this novel. In other words, as seeing is placed in the foreground of the text, the novel revolves around the question of the reality of what we see. The peep-show proprietor is in a way the modern tool replacing the telescope of Hoffmann's protagonist, or the naked eye of Gautier's Romuald, and functioning in the very same way: to refresh the vision that is either repressed or long forgotten, to create disturbance/ discomfort out of the appearance of the unseen.¹ As the fantastic, which is derived from the word *phantasticus* in Latin, means to make visible and manifest (Jackson, 13), the emphasis put on sight and vision can be taken as one of the distinguishing elements of fantastic literature. Thinking that the fantastic often introduces "dark areas" and "spaces behind the visible", Jackson cites visibility as one of the central thematic concerns of the fantastic. By portraying the un-seen of the culture, fantasy, as

¹ Stevenson's *Dr Jekyll and Mr Hyde* also lives on this basic cleavage between the seen and the unseen.

Jackson argues, “subverts dominant philosophical assumptions which uphold as ‘reality’ a coherent, single-viewed entity, that narrow vision which Bakhtin termed ‘monological’” (48). Thus, Carter’s *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman*, through the meticulous work of the desire machines transgresses the single-vision of the “Real-ity” Principle that is too narrow to convey the experiences in the domain of the un-seen, and turns the “un-seen” into the “seen” of the culture by the help of the peep-show proprietor.

Desiderio’s reflection upon the maxim “everything depends on persistence of vision” culminates in “The Acrobats of Desire” in which he watches the show of the acrobats of desire in a perplexed manner. There, vision becomes problematised in an extremely concrete way:

And, then, the pièce de résistance, they began to juggle with their own eyes. The severed heads and arms and feet and navels began to juggle with eighteen fringed, unblinking eyes... *I could not entirely suspend my disbelief*, although I might lay it aside for a while. I knew there was more to it than met the eye although, in the finale, so many eyes met and greeted one’s own! (114, emphasis mine)

With an allusion to Coleridge’s famous formulation of the nature of the fantastic, “suspension of disbelief”, the incongruity between what is seen and what is traditionally believed is highlighted. What is seen by Desiderio fails to match what he believes the human body can do. This incompatibility becomes the very source of what we call the subversive function of the fantastic in the sense that the clash enforces a new definition of the possibilities of the human body.

Going back to what is suggested at the beginning of this paper, it can be said that Carter is obviously dissatisfied with the reality at hand which represses, neglects and negates those which do not obey the prevalent order, namely patriarchy. As Lucie Armitt theorises, feminist writers and critics like Carter “capitalise on fantasy as a means of interrogating our own ideological and narrative structures”. (7) For Armitt, fantasy is a form of writing, which is about opening up subversive spaces within the mainstream rather than ghettoizing fantasy by encasing it within genres. (7) Thus, what Angela Carter offers in her fantastic narratives is not an escape from reality, but a call to “demythologise” what has been mythologised by the social and cultural processes. In short, by making a blend of realism and fantasy, Carter both criticises the reality that imposes limiting borders on individuals’ lives and offers an image of a possible reality that would transgress the borders.

Mine ÖZYURT
Bilkent University, Ankara

BIBLIOGRAPHY

- ARMITT, Lucie. *Theorising the Fantastic*. New York: Arnold, 1996
- CALVINO, Italo. *Six Memos for The Next Millennium*. Trans. Patrick Creagh. London: Vintage, 1996.
- , Ed. *Fantastic Tales: Visionary and Everyday*. New York: Pantheon Books, 1997.
- CARTER, Angela. *Nights at the Circus*. New York: Viking, 1985
- , *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Suffolk: Penguin, 1982.
- IRIGARAY, Luce. "Women on the Market". *This Sex Which is Not One*. Trans. Catherine Porter. New York: Cornell UP, 1993.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1981.
- KISHLANSKY, Mark. Patrick Geary and Patricia O'Brien. *Civilisation in the West*. Vol.2. New York: Longman, 1988.
- LEDGER, Sally. *The New Woman: Fiction and Feminism at the fin de siècle*. Manchester and New York: Manchester UP, 1997.
- MORGAN-Dockrell, C. "Is the New Woman a Myth?" *The New Woman*. Ed. Juliet Gardiner. Reading: Collins and Brown, 1993.
- REYNOLDS, Kim and Nicole Humble. *Victorian Heroines*. Exeter: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- ROSTON, Murray. *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*. London: Mac Millan, 1996.
- WANDOR, Michelene. *On Gender and Writing*. Ed. London and Boston: Pandora Press, 1983.