Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
I. SŐTÉR, E. TÖRÖK

REDIGIT

G. TOLNAI

HOC VOLUMEN CURAVERUNT

L. MEZEY ET E. TÖRÖK

TOMUS XIII FASCICULI 1–4

GABRIELI TOLNAI
SEXAGENARIO

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1971

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
TÖRÖK ENDRE

Az *Acta Litteraria*, a Magyar Tudományos Akadémia idegen nyelvű irodalomtörténeti folyóirata tudományos értekezéseket közöl a magyar és az európai irodalomtörténet tárgyköréből s ennek keretében a magyar és az európai irodalmak kapcsolatairól (középkor, humanizmus, felvilágosodás stb.), a magyar írók és költők világirodalmi helyéről és jelentőségéről, beszámol kutatásaink eredményeiről, könyvismertetéseket közöl.

Évente egy kötet jelenik meg, kb. 30 ív terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (Budapest V., Alkotmány u. 21. Bankszámla: 05-915-111-46), a külföld számára pedig a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest 62, Postafiók 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

Acta Litteraria, revue en langues étrangères (en français, allemand, anglais, russe ou italien) de l'Académie des Sciences de Hongrie, publie des études scientifiques sur des sujets concernant l'histoire de la littérature hongroise et européenne, leurs rapports au cours des siècles (moyen âge, humanisme, siècle des Lumières, etc.), sur la place occupée par les écrivains et poètes hongrois dans la littérature mondiale. La revue rend compte des recherches des historiens littéraires hongrois et passe en revue les publications récentes.

Les *Acta Litteraria* sont publiés en volumes de 400 à 500 pages par an.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 16,00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le commerce extérieur de livres et journaux Kultúra (Budapest 62, Postafiók 149) ou à l'étranger chez tous ses représentants ou dépositaires.

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
I. SŐTÉR, E. TÖRÖK

REDIGIT

G. TOLNAI

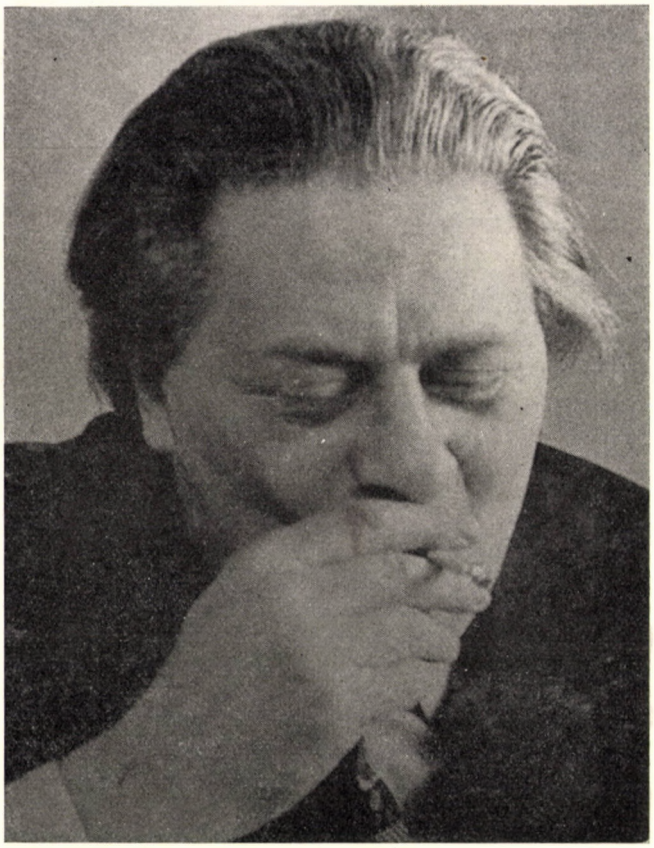
HOC VOLUMEN CURAVERUNT

L. MEZEY ET E. TÖRÖK

TOMUS XIII FASCICULI 1–4

GABRIELI TOLNAI
SEXAGENARIO

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1971



GABRIELI TOLNAI SEXAGENARIO

Virorum de litteris meritorum annum sexagesimum feliciter, fructibusque peractum et memoriae et iubilo dare, iam usui traditum est. Qua de causa coetui collegarum, amicorum, aeque ac ab ipso eruditorum iustum visum est, natalem diem clarissimi viri Gabrielis Tolnai, antiquiores litteras Hungariae in Universitate Budapestinensi legentis, plus solito memoriae commendare. Nec par est venerati nominis celebrationi solum laudibus satis esse. Hinc dies iste, post duodena lustra rediens, quosdam in Hungaricarum ocio litterarum diutius torpere non permisit, immo fructuosae vitae fructibus quantuliscunque laborum sed propriis, honorem praestare coegit. Speramus enim tali modo, singularem ordinem laborum in litteris antiquis aeque ac recentibus tam patriis, quam exteris iubilati nostri, simul et sollicitudinem eius pro evolvenda scientia in Hungaria melius illustrare et tradere posteritati. Si quid ergo unquam valituri sunt labores praesentis tomi, illos tamen sexagesimum annum celebranti Gabrieli Tolnai damus et dicamus, nec vera vota ad longam adhuc uberemque vitam omittimus.

Sed et de viro huius festi ac eius opere dicendum est. Gabriel Tolnai die 29. decembris a. 1910 natus, in universitate Szegedinensi laurea doctorali auctus, Bibliothecae Nationali Hung. Budapestini adlectus est. Hinc multa iam edebat opera, textus et studia quae melius cognoscendae rei litterariae veteris Hungariae plurimum inserviunt. Successu temporum Bibliothecae Nationali, exinde sectioni ministerii studiorum et civilitatis praefectus fuit. Aliquot annis munere legati hungarici in Romana Urbe fungebatur. In patriam reversus, cathedram litteraturae antiquae Hungarorum in universitate Budapestinensi ascendit, quam disciplinam hucusque fructuose tradit. Academiae Scientiarum Hungaricae ab a. 1948 membrum, commissioni pro gradibus in eadem Academia adipiscendis praesidet. Folia et periodica pro studiis in litteris redigebat et rediget.

His dictis, nil superest, quin clarissimo viro Gabrieli Tolnai ad dies vitae omnimodam salutem, vires non fatiscentes, plurimos et uberes fructus laborum ex corde collegarum, amicorum, discipulorum denuo voveamus.

Il est entré dans nos traditions de fêter le jour où les éminents hommes de lettres atteignent la soixantième année de leur vie passée en travail fructueux et plein de succès. Aussi, les collègues, amis et disciples de Monsieur Gábor Tolnai, professeur de l'ancienne littérature hongroise à l'Université de Budapest, entourent-ils cette date d'une solennité toute particulière. Les seules louanges ne suffisent pourtant pas pour marquer ce jour. Ce soixantième anniversaire a incité ceux qui s'adonnent à l'étude de la littérature hongroise à célébrer cette vie si fructueuse, par les fruits de leurs propres travaux, aussi modestes soient-ils. Nous espérons de cette façon pouvoir mieux illustrer et transmettre à la postérité les travaux de celui que nous célébrons et qu'il nous a donnés dans le domaine des littératures ancienne et moderne, hongroise et étrangère, ainsi que sa sollicitude de faire évoluer notre discipline en Hongrie. Si les travaux contenus dans le présent tome peuvent représenter une valeur, nous les offrons à Monsieur Gábor Tolnai, à son soixantième anniversaire, sans oublier d'y ajouter nos meilleurs vœux de longue et heureuse vie.

Il convient également de parler de l'homme et de son travail. Né le 29 décembre 1910, il obtint le doctorat ès lettres à l'Université de Szeged et fut ensuite nommé à la Bibliothèque Nationale de Hongrie à Budapest. Dès ce temps-là, il publia plusieurs études qui contribuèrent grandement à mieux connaître la vieille littérature hongroise. Après son travail à la Bibliothèque Nationale il fut nommé chef de département au Ministère de l'Instruction Publique et de la Culture et plus tard représenta pendant plusieurs années son pays à Rome. Rentré en Hongrie, il devint directeur de la chaire de l'ancienne littérature hongroise à l'Université de Budapest où il poursuit depuis ce temps à dispenser un enseignement fructueux. Membre depuis 1948 de l'Académie des Sciences de Hongrie et président à la même Académie du Comité d'attribution des grades scientifiques, il a rédigé et continue à rédiger des périodiques spécialisés dans les études littéraires.

Il ne nous reste plus que de souhaiter de tout cœur, au nom des collègues, amis et disciples, à Monsieur Gábor Tolnai, tous les biens de cette vie, une force inépuisable, beaucoup de succès dans son travail fructueux.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 7—9 (1971)

Gyula Ortutay's Congratulatory Speech on GáborTolnai'sSixtieth Birthday

Our dear friend! Dear Gábor,

This is not an easy role for me, after forty, in fact, forty-two years spent together, to greet and salute you in such a capacity as this. It is a source of delight that we have lived through these difficult decades, but the lines of force of work completed together, of changing years, and of unchanging friendship all criss-cross each other too much for me to bring conventional cut-and-dried greetings. Let me dispense with this . . .

Rather let me begin with an apparently amusing turn of phrase: this was Miklós Radnóti's custom, our friend, whose memory and shade continually haunt and virtually return in some form in all our writings — he wrote such joking birthday greeting verses at one time for my birthdays. This string broke in 1943; in his letter from the labor camp he wrote apologetically, that he could not write a verse now, and truly in '44 already he could not, and he did not write any more . . . The punch line of these verses was this: well, little brother, you are striving in vain, you will still always be the younger one. One of these verses, in '38, he began like this:

> Well, you are speeding production, my dear little
> brother, but vainly!
> This year too it is I, I will be older again.

So he began, and I can "proudly" say that this is the situation with us as well: you strive in vain, I am always the older one, since this three-quarters of a year difference, which I bear with such melancholy pride, this remains between us, and let it be a satisfaction to you, that I will always be the older one. May we greet each other like this as many more times as possible!

But joking aside, I can truly recount that our life was so formed that in those Szeged years, about which you also said on the radio, that the most memorable and most formative time of your life was in those days — it was the same for us all — the Szeged Young People's College of Arts, which gave most of us experience and instruction for life, this small artistic, scholarly,

political community took us amid the peasantry living in the horror of poverty, in the horror of slavery; this community provided the study and teaching time, the seminars, the training of speech choirs in the workers' home. And this community planted in us such a loyalty to the working class, to the peassantry, such a loyalty to that illegal Communist party (our friend Ferenc Hont maintained the contact for us), that it determined the course of life for all of us who could be members of this community. When I think how we worked after our college years, whether in the Hungarian Co-operative — which at the beginning of the forties was one of the most significant public leftist political seminaries and debate forums, — on the Historical Commemorative Committee's work, in the civilian branch of the Small-holder's Party, in which among others were György Pálfi, László Sólyom and others, where we worked together on the plans for future public education . . . All these tasks simultaneously show that your entire life has been determined by a passion for knowledge and a committed concern for public life, for the entire community. You never sought an office for yourself, you looked to your vocation, but in every task, both in different moments and in good, creative times, you stood there and shouldered the work. You accepted it, in different cultural posts, in the leading posts of the Ministry of Religious and Public Education, of the Ministry of Culture, in an ambassador's position, at the Academy. You accepted the task after '56 in scholarly just as in literary politics; the fine, first important period in the editing of *Kortárs* (Contemporary) is your work, and I could further enumerate your accepted assignments. At the same time, moreover, your questioning, inquiring, sensitive spirit closely examined the old and the new Hungarian literature, and you had a feeling for the most modern aspirations of world literature. Through literary portraits that were the most provocative and at the same time said the most to us, you examined the old Hungarian classics and the most lively and significant workers of modern world literature. All this together makes your life whole. And now, when in the last years you have been more and more occupied with bringing your half-finished monographs and studies under a single roof to completion, and when you can look with satisfaction at those volumes, which have appeared just recently, let me again cite a line from that humorous verse of Radnóti in conclusion. The last line went like this:

Labour on speedily, so that your opus increase.

Truly, to labour, to labour and to complete the opus which a rich life's experience has set before you, to integrate it, this is one of the finest assignments of these years!

We, your friends, who love you, who esteem the consistency in your life-work, the strength, that humility, with which every scholar must examine the great creators, we encourage you in this life-work.

When you sense the love in our words, you must remember that we turn to memories of the past only because on this anniversary, too, we wait for the coming years' good crop from you. For these coming years, for your further work may you be strengthened by your friends', and your young fellow workers', love and confidence.

L'œuvre littéraire de Gábor Tolnai

(Bibliographie sélectionnée)

Les pages qui suivent comprennent les matières choisies des publications de Gábor Tolnai au cours des quarante années allant de 1931 à 1970. Il s'agit, à peu près, des deux tiers de sa production. Cette bibliographie s'échelonnant sur quatre décennies et mise à la disposition du lecteur intéressé est divisée en sept chapitres:

I. Livres.
II. Publications de textes, travaux d'édition, choix.
III. Études d'histoire littéraire.
IV. Articles, écrits polémiques.
V. Livre, bibliothèque, histoire du Livre.
VI. Écrits divers.
VII. Activités de directeur de rédaction et de publication.

A l'intérieur de chacun de ces chapitres, les publications, ainsi que leurs données bibliographiques se suivent dans l'ordre chronologique de leur parution. En établissant notre choix, nous nous sommes efforcés de fournir un tableau représentatif, bien que relatif de l'œuvre à ce jour de Gábor Tolnai, cela non seulement pour ce qui est de ses activités dans le domaine de l'histoire littéraire, mais aussi de l'intérêt attentif qu'il porte à l'ensemble des problèmes culturels. L'énumération des articles relatifs à l'instruction publique et à la politique des sciences — et parus, en majeure partie, dans des quotidiens — se révélera particulièrement incomplète. Quant à ses critiques littéraires et scientifiques, notre bibliographie n'en comprend que quelques-unes, de celles qui traitent — telles des études — de questions générales et de principe aussi.

I. Livres

A szabadvers és a lírai formák válsága (Formatörténeti tanulmány) [Le vers libre et la crise des formes de la poésie lyrique (Étude d'histoire des formes)].
Szeged, 1931, pp. 1—31.
(Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának kiadványai, 2)

Erdély magyar irodalmi élete [La vie littéraire hongroise de la Transylvanie].
Szeged, 1933, pp. 1—144.
(A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának kiadványa.)

Régi magyar főurak. Életforma és műveltség az újkorban [Anciens seigneurs hongrois. Forme de vie et civilisation à l'âge moderne].
Budapest, 1939, pp. 1—176; 8 planches.
(Magyar Történelmi Társulat.)

Végzetes esztendők. Tanulmányok és jellemrajzok [Années fatales. Études et portraits].
Budapest, 1945, pp. 1—132.
(Éditions Anonymus; Anonymus könyvtár, 2)

Vázlatok és Tanulmányok [Esquisses et études].
Budapest, 1955, pp. 1—189.
(Éditions Művelt Nép; Irodalomtörténeti Tanulmányok, 6)

Évek — Századok (Tanulmányok, cikkek, bírálatok) [Années — Siècles (Études, articles, critiques)].
Budapest, 1958, pp. 1—319; 6 planches.
(Éditions Magvető.)

A tenger és a szél. Kubai krónika [La mer et le vent. Chronique cubaine].
Budapest, 1964, pp. 1—282.
(Éditions Magvető.)

Itália dicsérete. Búcsú, számvetés [L'éloge de l'Italie. Adieux, mise au point]. Avec les dessins de Béni Ferenczy.
Budapest, 1965, pp. 1—128; 16 planches.

Federico Garcia Lorca
Budapest, 1968, pp. 1—170; 19 planches.
(Éditions de l'Académie; Modern Filológiai Füzetek, 5)

Tanulmányok [Études].
Budapest, 1970, pp. 1—437.
(Éditions de l'Académie.)

II. Publications de textes, travaux d'édition, choix

Kazinczy Ferenc kiadatlan levelei egy felsőmagyarországi táblabíróhoz [Les lettres inédites de Ferenc Kazinczy à un magistrat du tribunal civil en Haute-Hongrie].
(Budapest), 1937, pp. 109—115.
(Irodalomtörténet; en tiré à part aussi.)

M. Tótfalusi K. Miklósnak a maga személyének, életének és különös tselekedeteinek MENTSÉGE. Mellyet az Irégyek ellen, kik a' közönséges Jónak ezaránt meggátolói, irni kénszerittetett. KOLOZSVÁRATT, 1698. ESZTENDŐBEN. Mellyet most ujjolag kinyomtattak Tolnai Gábor bérekesztő-beszédével. Gyomán. Nyomtattatott Kner Izidor Betüivel 1940. Esztendőben [EXCUSE de Miklós K. M. Tótfalusi, de sa personne, de sa vie et de ses actes particuliers, qu'il a été tenu d'écrire contre les Jaloux qui sont par là les empêcheurs du Bien commun. A KOLOZSVÁR, DANS L'ANNÉE 1698. Réimprimé avec la postface de Gábor Tolnai. A Gyoma. Imprimé avec les Caractères d'Izidor Kner, dans l'Année 1940].

Két számüzött (Részlet Teleki József XVIII. század közepi útinaplójából) [Deux exilés (Extrait du journal de voyage de József Teleki au milieu du XVIII^{e} siècle)].
(Budapest), 1941, pp. 199—202.
Magyar Csillag.

Bethlen Miklós Önéletírása. Bevezette és sajtó alá rendezte Tolnai Gábor [Autobiographie de Miklós Bethlen. Sous la direction et avec une préface de Gábor Tolnai].
Budapest, 1943, pp. 1—624; un supplément.
(Magyar Századok sorozat, 4, I—XXXV.)

La cour de Louis XV. — Journal de voyage du comte Joseph Teleki. Publié par Gabriel Tolnai. Bibliothèque de la Revue d'Histoire Comparée I. Édité par l'Institut Paul Teleki, Budapest et par l'Institut Hongrois de Paris, 1943. Les Presses Univ. de France. Pp. 1—124.

Huizinga, Válogatott tanulmányok (Tudomány, irodalom, művészet). Válogatta Tolnai Gábor, fordította Radnóti Miklós [Huizinga, Études choisies (Science, littérature, art) Choix de Gábor Tolnai, traduction de Miklós Radnóti].
Budapest, 1943, pp. 1—324.
(Éditions Pharos.)

Arany János ismeretlen fogalmazványa [Un brouillon inconnu de János Arany].
(Budapest), 1945, pp. 44—47.
(Irodalomtörténet.)
Séparément sous le titre: *Adatok Arany János irodalmi munkásságához* [Données sur les activités littéraires de János Arany].
Avec les communications de Gyula Bisztray et Sándor Kozocsa.
(Irodalomtörténeti Füzetek, 8)

Ady Endre kiadatlan cikke a hazai szabadkőmívességről [L'article inédit de Endre Ady sur la franc-maçonnerie hongroise].
(Budapest), 1947.
(Nagyvilág, n° 6)

Szabó Dezső, Ének a révben. Regénytöredék. Tolnai Gábor tanulmányával [Dezső Szabó: Chant à bon port. Fragment de roman. Avec une étude de Gábor Tolnai].
Budapest, 1947, pp. 97—108.
(Éditions Körmendy.)

Kazinczy Ferenc, Fogságom naplója. Bevezette és sajtó alá rendezte Tolnai Gábor [Ferenc Kazinczy: Journal de captivité. Sous la direction et avec une introduction de Gábor Tolnai].
Budapest, 1951, pp. 1—177; 5 planches.
(Éditions Szépirodalmi.)

Babits Mihály ismeretlen verse a Tanácsköztársaság utolsó napjaiból [Une poésie inconnue de Mihály Babits dans les derniers jours de la République des Conseils].
(Budapest.)
(Szabad Nép, n° 217; 5. VIII. 1956.)

Federico García Lorca, Toreádorsirató. Válogatott költemények és színművek. Válogatta András László és Tolnai Gábor. A bevezetőt írta Tolnai Gábor [Federico García Lorca: Chant funèbre du toréador. Choix de poèmes et de pièces de théâtre par László András et Gábor Tolnai. Introduction de Gábor Tolnai].
Budapest, 1957, pp. 1—466; 1 planche.
(Éditions Európa.)

Federico García Lorca, Válogatott írásai. Válogatta Tolnai Gábor. A bevezető tanulmányt írta Benyhe János. Fordította András László [Écrits choisis de Federico García Lorca. Choix par Gábor Tolnai. Étude préliminaire de János Benyhe. Traduction de László András].
Budapest, 1959, pp. 1—191.
(Éditions Művelt Nép; Aurora sorozat, 11)

Radnóti Miklós válogatott művei. Sajtó alá rendezte s a bevezető tanulmányt írta Tolnai Gábor [Œuvres choisies de Miklós Radnóti. Sous la direction et avec une étude préliminaire de Gábor Tolnai].
Budapest, 1962, pp. 1—659.
(Éditions Szépirodalmi; Magyar Klasszikusok sorozat.)

III. Études d'histoire littéraire

Bartalis János [János Bartalis].
Debreceni Szemle, 1933, pp. 100—114.

Áprily Lajos költészete [La poésie de Lajos Áprily].
Napkelet, 1934, pp. 209—213.

Egy magyar dilettáns arcképéhez (Kis Jánosról) [Portrait d'un dilettant hongrois (A propos de János Kiss)].
Magyarságtudomány, 1935, pp. 26—34.

A magába zárkózott költő (Babits Szegeden) [Le poète renfermé en soi-même (Babits à Szeged)].
Erdélyi Helikon, 1935, pp. 123—127.

Arisztokratizmus és szecesszió (Juhász Gyula halála alkalmából) [Aristocratisme et modern style (A l'occasion de la mort de Gyula Juhász)].
Nyugat, 1937, I, pp. 332—338.

Az árvíz és az irodalom (Pest-budai ember a Szent-Szövetség korában) [L'inondation et la littérature (L'homme de Pest-Buda à l'époque de la Sainte-Alliance)].
Budapest, 1938; dans la publication *A Pest-budai árvíz 1838-ban* [L'inondation de Pest-Buda en 1838].
(Budapest, 1938; Éditions Budapest Székesfőváros; pp. 281—353.)
(En tiré à part aussi.)

Le style des Esterházy.
Nouvelle Revue de Hongrie, 1938, II, pp. 542—549.

«Szegény, együgyű fejedelem» (Apafi Mihályról) [«Ce pauvre niais de prince» (A propos de Mihály Apafi)].
Nyugat, 1940, pp. 169—176.

Erdélyi politikus. Teleki Mihály [Un politicien de Transylvanie. Mihály Teleki].
Nyugat, 1940, pp. 415—420.
(Idem: en français; cf.: plus bas.)

Tekintély nélkül (Az öreg Kazinczy) [Prestige perdu (Le vieux Kazinczy)].
Nyugat, 1940, pp. 559—563.

Phoenix Transylvaniae (Tótfalusi Kis Miklósról) [Phoenix Transylvaniae (A propos de Miklós Tótfalusi Kis)].
Ország Útja, 1940, pp. 256—263.

Le comte Michel Teleki.
Nouvelle Revue de Hongrie, 1940, II, pp. 304—310.
(Idem: en hongrois; cf.: plus haut.)

A hagyományőrző (A Babits Mihály Emlékkönyvben) [Le gardien des traditions (Dans les Mélanges Mihály Babits)]. Sous la direction de Gyula Illyés.
Budapest, 1941, pp. 98—102.
(Éditions Nyugat.)

Egy erdélyi mágnás utazásai (Teleki Józsefről) [Les voyages d'un magnat de Transylvanie (A propos de József Teleki)].
Erdélyi Helikon, 1941, pp. 705—712.

Gabriel Bethlen.
Nouvelle Revue de Hongrie, 1941, II, pp. 450—457.

Erdély változása. 1703—1750 [La métamorphose de la Transylvanie. 1703—1750]. Étude préliminaire au tome VII de la collection «Erdélyi emlékírók Erdélyről»: *Erdély öröksége* [Le legs de la Transylvanie]. Sous la direction de László Makkai, avec la contribution de László Cs. Szabó.

Budapest, 1942, pp. V—XX.
(Éditions Franklin Társulat.)

Gróf Lázár János, a Voltaire-fordító. Jegyzetek az erdélyi felvilágosodás történetéhez [Le comte János Lázár,traducteur de Voltaire (Notes sur l'histoire des Lumières transylvaniennes)].
Erdélyi Múzeum, 1942, pp. 388—397.
.(En tiré à part aussi: Erdélyi Tudományos Füzetek, n° 142)

Bethlen Miklós [Miklós Bethlen].
Magyarságtudomány, 1943, pp. 45—62.

Kosztolányiról [A propos de Kosztolányi].
Revue «Budapest», 1947, pp. 33—35.

Schöpflin Aladár [Aladár Schöpflin].
Irodalomtörténet, 1950, n° 3.

Az első magyar köztársasági mozgalom néhány kérdése [Quelques questions du premier mouvement républicain hongrois].
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1951, n° 3—4, pp. 319—335.

Rákóczi Ferenc az író [Ferenc Rákóczi, l'écrivain].
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének Közleményei, 1954, n° 1—4, pp. 219—234.
(En tiré à part aussi.)

Szenci Molnár Albert értékelésének néhány kérdése [Quelques questions du jugement sur Albert Szenci Molnár].
Irodalomtörténet, 1954, n° 2, pp. 152—162.

Balassi Bálint ünnepére [Pour la commémoration de Bálint Balassi].
Csillag, 1954, n° 11, pp. 2117—2127.

Bethlen Miklós önéletírása [L'Autobiographie de Miklós Bethlen]. Ordonné sous presses et annoté par Éva W. Windisch. Introduction de Gábor Tolnai.
Budapest, 1955.
(Éditions Szépirodalmi; Magyar Századok sorozat, t. 1—2)

Jegyzetek Radnóti Miklósról (Halálának tizedik évfordulójára) [Notes sur Miklós Radnóti (Pour le dixième anniversaire de sa mort)].
Csillag, 1955, n° 1, pp. 158—168.

«Hej, Federico García» (Radnóti és García Lorca) [«Hé, Federico García» (Radnóti et García Lorca)].
Csillag, 1955, n° 9, pp. 1654—1662.

Bernarda Alba háza [La maison de Bernarda Alba].
Csillag, 1955, pp. 2082—2092.

Lukács György és az új magyar irodalomtörténetírás [György Lukács et la nouvelle historiographie littéraire hongroise].
Irodalomtörténet, 1955, n° 3, pp. 263—268.

A realizmus kérdései a régi magyar irodalomban [Les questions du réalisme dans la littérature hongroise ancienne]. Dans la publication *A realizmus kérdései a magyar irodalomban* [Les questions du réalisme dans la littérature hongroise].
Budapest, 1956, pp. 15—50 et 142—149.
(Éditions de l'Académie.)

A XX. kongresszus és az irodalomtörténetírás [Le XX^{e} congrès et l'histoire littéraire].
Irodalomtörténeti Közlemények, 1956, pp. 255—262.

Jegyzetek García Lorca lírájáról [Notes sur la poésie lyrique de García Lorca].
Nagyvilág, 1957, pp. 439—448.

Federico García Lorca.
Acta Litteraria, 1957, pp. 179—205.
(En tiré à part aussi.)

Garibaldi.
Nagyvilág, 1957, pp. 744—750.

Molnár Albert éneke (A Faust-monda történetéhez) [Le Chant de Albert Molnár (A propos de l'historique de la légende de Faust)].
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1958, pp. 95—112.
(Idem: en allemand, 1964.)

Radnóti Miklós és a felszabadulás előtti szocialista irodalmunk egyes kérdései [Certaines questions relatives à Miklós Radnóti et à notre littérature socialiste d'avant la libération]. Communication pour ouvrir le débat à l'Assemblée générale de l'Académie des Sciences de Hongrie.
Kortárs, 1958, n° 12, pp. 871—885.

Radnóti Miklós, Ikrek hava. Napló a gyerekkorról [Miklós Radnóti: Le mois des Gémeaux. Journal sur l'enfance]. Postface de Gábor Tolnai.
Budapest, 1959.
(Éditions Magvető; seconde éditions: idem, 1960.)

A szovjet írók harmadik kongresszusa [Le troisième congrès des écrivains soviétiques].
Társadalmi Szemle, 1959, pp. 50—61.
(Idem: Kortárs, 1959, n° 7, pp. 3—11.)

Miklós Radnóti. (Contribution à l'étude de certaines questions de notre littérature socialiste antérieure à la Libération.)
Acta Litteraria, III, 1960, pp. 233—251.
(En tiré à part aussi.)
(En hongrois: cf. plus haut.)

Federico García Lorca siratója [Le chant funèbre de Federico García Lorca].
Kortárs, V, 1960, pp. 79—97.

Le chant funèbre de Lorca.
Acta Litteraria, 1961, pp. 279—301.
(En tiré à part aussi.)
(Cf. ci-dessus: en hongrois.)

Radnóti Miklós [Miklós Radnóti].
Irodalomtörténeti Közlemények, 1962, pp. 593—627.

Federico García Lorca Válogatott Művei [Œuvres choisies de Federico García Lorca]. Choix de László András. Postface de Gábor Tolnai.
Budapest, 1963, pp. 773—802.
(Éditions Európa.)

Miklós Radnóti, Scritto verso la morte. Introduzione di Gábor Tolnai. Traduzione di M. Dallos e G. Toti.
Rome, 1964, pp. 19—27.
(D'Urso Editrice.)

Zur Geschichte der Faust-Sage in Ungarn (Gesang des Albert Molnár).
Acta Litteraria, 1964, pp. 1—19.
(En tiré à part aussi.)
(En hongrois, cf.: l'année 1958.)

Tótfalusi Kis Miklós. A betű mestere. [Miklós Tótfalusi Kis. Le maître de l'Imprimerie]. Dans la publication *Emlékezés Tótfalusi Kis Miklós életművére* [Commémoration de l'œuvre de Miklós Tótfalusi Kis].

Budapest, 1964, pp. 8—26.
(Éditions Magyar Helikon.)

О Миклоше Работи
Иностранная литература (Москва), 1964, n° 11.

Die Reisen József Telekis.
Acta Litteraria, 1965, pp. 55—102.
(En tiré à part aussi.)

Barokk problémák (Részlet egy készülő tanulmányból) [Des problèmes du baroque (Extrait d'une étude en préparation)].
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1965, pp. 93—121.
(En tiré à part aussi.)
(En français, cf.: l'année 1967.)

La carrière poétique de Radnóti.
Acta Litteraria, 1965, pp. 251—288.
(En tiré à part aussi.)

Radnóti Itáliában (A világirodalmi térnyerés útján) [Radnóti en Italie. Sur la voie de la réception mondiale)].
Kritika, 1965, n° 5, pp. 46—52.

Juhász Gyula problémák [Des problèmes relatifs à Gyula Juhász].
Irodalomtörténeti Közlemények, 1966, n° 5—6, pp. 529—545.

Ady Endre, Nyárdélutáni hold Rómában című versének elemzése [Analyse de la poésie de Endre Ady: Lune d'un après-midi d'été à Rome].
Dans le recueil *Miért szép?* Századunk magyar lírája verselemzésekben [Pourquoi est-ce beau? La poésie lyrique hongroise de notre siècle en analyses].
Budapest, 1966, pp. 53—67.
(Éditions Gondolat.)
(Idem: en italien, en 1968.)

Radnóti Miklós [Miklós Radnóti].
Dans le recueil *Arcképek a magyar szocialista irodalomból* [Quelques figures de la littérature socialiste hongroise].
Budapest, 1967, pp. 361—390.
(Éditions Kossuth.)

Les problèmes des périodes de transition.
Acta Litteraria, 1967, pp. 3—6.
(En tiré à part aussi.)

Des problèmes du baroque.
Acta Litteraria, 1967, pp. 87—114.
(En tiré à part aussi.)
(En hongrois, en 1965.)

Ady Olaszországban [Ady en Italie].
Kritika, 1967, n° 2, pp. 22—29.

József Attila itáliai fogadtatása [La réception de Attila József en Italie].
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1967, pp. 49—58.

I grandi poeti ungheresi nell'Italia di oggi.
In: Italia ed Ungheria, dieci secoli di rapporti letterari.
Budapest, 1967, pp. 347—375. (En tiré à part aussi.)

Aki arra született, hogy lásson (Szemtől szemben Móricz Zsigmonddal [Celui qui est né pour voir (Face à face avec Zsigmond Móricz)].
Kritika, 1967, n° 11, pp. 27—29.

Lövészárok és pipafüst (Jegyzetek Illés Béláról) [Tranchée et fumée de pipe (Notes sur Béla Illés)].
Kortárs, 1967, pp. 1759—1764.

Hogyan halt meg García Lorca? [Comment est mort García Lorca?].
Népszabadság, 8—10. III. 1968, n° 57—59.

Az októberi forradalom és a világirodalom [La Révolution d'Octobre et la littérature mondiale).
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1968, pp. 8—25.
(Idem: en russe, cf.: ci-dessous.)
Великая Октябская Социалистическая Революция и мировая литература
Annales Univ. Sci. Budapest, Sectio Philologica, 1968, pp. 3—19.

Europe de l'Est — Europe centrale.
Acta Litteraria, 1968, pp. 219—220.
(En tiré à part aussi.)

Ady Endre a Roma.
Ungheria d'Oggi (Rome), n° 3—4, 1968, pp. 3—12.
(En hongrois, cf.: l'année 1966.)

A «Meredek út» végső szakasza (Radnóti utolsó félesztendeje) [L'ultime étape de la «Voie abrupte» (Les derniers six mois de Radnóti)].
Irodalomtörténet, 1969, n° 2, pp. 239—270; n° 3, pp. 463—497; n° 4, pp. 763—792.

Tótfalusi Kis Miklós világhíre [La renommée mondiale de Miklós Tótfalusi Kis].
Filológiai Közlöny, 1969, pp. 563—575.

Le roman moderne d'Amérique Latine.
Acta Litteraria, 1969, pp. 221—222.
(En tiré à part aussi.)

Miklós Bethlen. Un classique des anciens mémoires hongrois.
Acta Litteraria, 1970, pp. 251—272.
(En tiré à part aussi.)

Влияние творчества М. Горького на венгерскую литературу.
Conférence à la session scientifique de l'Institut de Littérature Mondiale Gorki à l'occasion du centenaire de Maxim Gorki.
Dans le recueil Горкий и Современности, Москва, 1970, pp. 304—308.
(Éditions Наука.)

IV. Articles, écrits polémiques

Egy torzóban maradt erdélyi elbeszélő: Sipos Domokos [Un conteur transylvanien à l'œuvre inachevée: Domokos Sipos].
Debreceni Szemle, 1932, pp. 34—36.

Walt Whitman.
(Sous le pseudonyme de Lajos Hagymási.)
Literatura, 1932. pp. 526—527.

Kis János Journal-terve a XVIII. század végén [Le projet de journal de János Kis à la fin du XVIII[e] siècle].
Könyvtári Szemle, 1934, p. 28.

Az erdélyiség fordulóján (Vita Schöpflin Aladárral) [Au tournant de la conscience transylvanienne (Débat avec Aladár Schöpflin)].
Nyugat, 1934, t. I, pp. 345—346.

A Vasárnapi Ujság és a modern magyar irodalom [Le Vasárnapi Ujság et la littérature hongroise moderne].
Könyvtári Szemle, 1933, pp. 110—111.

Újabb Ady-irodalom (Bölöni György, Révész Béla és Schöpflin Aladár Ady-könyvéről) [Littérature récente sur Ady (A propos des livres sur Ady de György Bölöni, Béla Révész et Aladár Schöpflin)].
Magyar Szemle, 1935, v. 25, pp. 94—100.

Arany János a Margitszigeten [János Arany à l'Ile Marguerite].
Tükör, 1936, pp. 577—579.

Vallomása olvasmányairól [Révélations sur ses lectures].
Dans la publication *Új könyvek könyve* (173 író, művész, tudós vallomása olvasmányairól) [Le livre des livres nouveaux (Les révélations de 173 écrivains, artistes, savants sur leurs lectures)]; sous la direction de Béla Kőhalmi.
Budapest, 1937.

Az «Őszikék» jubileumára [A l'occasion de l'anniversaire des «Őszikék»].
Tükör, 1937, pp. 676—678.

A fogoly Kazinczy [Kazinczy en prison].
Tükör, 1937, pp. 257—259.

Pest-budai szalonélet [La vie des salons à Pest-Buda].
Tükör, 1938, pp. 49—52.

Zrínyi világa [L'univers de Zrínyi].
Tükör, 1939, pp. 360—365.

A kortárs. Bártfay László naplójáról [Le témoin de son temps. A propos du journal de László Bártfai].
Jelenkor, 1940, n° 6.

Egységes magyarság (Hozzászólás a hasonló című ankéthoz) [Peuple hongrois uni (Déclaration au cours de l'enquête du même titre)].
Nyugat, 1940, pp. 490—492.

A költő hagyatéka (Juhász Gyula összes verseinek kiadása) [Le legs du poète (L'édition des poésies complètes de Gyula Juhász)].
Magyar Csillag, 1941, pp. 52—56.

Remenyik Sándor [Sándor Remenyik].
Magyar Csillag, 1941, pp. 216—217.

A hetvenéves Schöpflin Aladár [Aladár Schöpflin a soixante-dix ans].
Protestáns Szemle, 1942, pp. 334—338.

Tótfalusi vagy Misztótfalusi? [Tótfalusi ou Misztótfalusi?].
Irodalomtörténet, 1942, pp. 28—30.

Les voyages d'un aristocrate transylvain.
Nouvelle Revue de Hongrie, 1942, II, pp. 230—238.

Ortutay Gyula, Berzeviczy Gergely. — Tolnai Gábor, A soproni önképzőkör. — Az eszterházi haláltánc [Ortutay, Gy.: Gergely Berzeviczy. — Tolnai, G.: La société d'émulation de Sopron. — La danse macabre d'Eszterháza].
Budapest, 1945.
(Éditions Anonymus; Századok és Tanulságok, cahier n° 13.)

100 éves a Falu jegyzője [Le «Falu jegyzője» a cent ans].
Revue «Budapest», 1945, pp. 129—131.

Tótfalusi Kis Miklós és a georgiai könyvnyomtatás [Miklós Tótfalusi Kis et l'imprimerie de livres en Géorgie].
Szabad Szó, 1945, n° 14.
(Également en russe, en 1947.)

Petőfi Oroszországban [Petőfi en Russie].
Szabad Szó, 1945, n° 96.
Az óbudai remete. Emlékezés Halász Gáborra [L'ermite d'Óbuda. Souvenirs sur Gábor Halász].
Demokrácia, 1945, n° 9.
Levél Radnóti Miklóshoz [Lettre à Miklós Radnóti].
Független Magyarország, 1946, n° 32, 12 août.
Halász Gábor [Gábor Halász].
Magyar Könyvszemle, 1946, pp. 95—97.
A Duna áradása Pesten [La crue du Danube à Pest].
Revue «Budapest», 1946, pp. 353—355.
Зекань Янош, царякие воспитали Венг. при дворе Петра Велукого.
Новая Венгрия, 1946. 20. XII.
Тотфалуши Киш Миклош и гернцыкое книгонечатинце,
Новая Венгрия, 1947. 1. III.
(En hongrois, cf.: ci-dessus.)
Radnóti Miklósról [A propos de Miklós Radnóti].
Köznevelés, 1948, pp. 334—335.
Nyolcvan éve halt meg Eötvös József [Il y a quatre-vingts ans mourait József Eötvös].
Irodalmi Újság, 1951, n° 11.
Kazinczy Ferenc [Ferenc Kazinczy].
Magyar Nemzet, 1951, n° 287, 9. XII.
Misztótfalusi vagy Tótfalusi? [Misztótfalusi ou Tótfalusi?].
Irodalmi Újság, 1953, n° 3.
Radnóti Miklósról [A propos de Miklós Radnóti].
Irodalmi Újság, 1954, n° 34.
Virág Benedek [Benedek Virág].
Szabad Nép, 1954, n° 243.
Lukács György üdvözlése [Salut à György Lukács].
Irodalmi Újság, 1955, n° 12.
A realizmus kérdései és a régi magyar irodalom [Les questions du réalisme et la littérature hongroise ancienne].
Irodalmi Újság, 1955, n° 45.
Zárszó Turóczi-Trostler József „Petőfi világirodalmi jelentőségéhez" c. előadásának vitáján [Paroles de clôture au débat de la conférence de József Turóczi-Trostler: «A propos de l'importance dans la littérature mondiale de Petőfi»].
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1955, pp. 367—370.
Toldy Ferenc [Ferenc Toldy].
Szabad Nép, 1955, n° 223.
Vita az irodalom és a mai életünk kérdéseiről. Hozzászólás [Débat sur les questions de la littérature et de notre vie présente. Intervention].
Irodalmi Újság, 1956, n° 19—26.
Federico García Lorca.
Szabad Nép, 16. VII. 1956.
Irodalmi kritikánk helyzetéről [A propos de la situation de notre critique littéraire].
Népszabadság, 13. X. 1957, n° 242.
Mégegyszer irodalmi kritikánk helyzetéről [Encore une fois au sujet de notre critique littéraire].
Népszabadság, 23. X. 1957, n° 277.

Levél az ifjúsághoz Adyról [Lettre à la jeunesse sur Ady].
Magyar Nemzet, 22. XI. 1957.

József Attiláról [A propos de Attila József].
Népszabadság, 7. XII. 1957, nº 289.

Fodor József költészetéről [A propos de la poésie de József Fodor].
Élet és Irodalom, 1957, nº 5.

József Attiláról és néhány irodalompolitikai kérdésről [A propos de József Attila et de quelques questions de politique littéraire].
Kortárs, 1958, nº 1, pp. 49—57.

Emlékek Juhász Gyuláról (Hetvenedik születésnapján) [Souvenirs sur Gyula Juhász (A l'occasion du soixante-dixième anniversaire de sa naissance)].
Kortárs, 1958, nº 4, pp. 545—552.

Ady Endre nyomában. Olaszországi jegyzeteimből [Sur la trace de Endre Ady. De mes notes en Italie].
Magyar Nemzet, 25. IX. 1958, nº 226.

A prózairó Radnóti. „Utószó az Ikrek' havához'" [Radnóti, le prosateur. «Postface à Ikrek hava» (Le mois des Gémeaux)].
Élet és Irodalom, 1959, nº 9.

Két találkozás (Radnóti Miklósról) [Deux rencontres (A propos de Miklós Radnóti)].
Magyar Nemzet, 6. V. 1959, nº 104.

Hozzászólás Bóka László „A két világháború közötti magyar líra néhány problémája" c. előadásához [Intervention au sujet de la conférence de László Bóka: «Quelques problèmes de la poésie lyrique hongroise de l'entre-deux-guerres»].
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1959, pp. 195—197.

Győzött Ady Endre [Victoire de Endre Ady].
Élet és Irodalom, 1959, nº 46.

Három év magyar irodalma (Az ellenforradalom utáni magyar irodalom eredményei és problémái) [Trois années de littérature hongroise (Les résultats et problèmes de la littérature hongroise après la contre-révolution)].
En langue tchèque.
Plamen (Prague), décembre 1959.

Találkozások Nerudával [Rencontres avec Neruda].
Kortárs, 1960, pp. 556—559.

A mai magyar irodalom eredményei és problémái [Les résultats et problèmes de la littérature hongroise de nos jours].
En langue vietnamienne.
Hoc-Tap (Hanoi), 1960.

Diószegi András—Illés László—Tolnai Gábor, Fiatal íróink helyzete [Diószegi, A.—Illés, L.—Tolnai, G.: La situation de nos jeunes écrivains].
Élet és Irodalom, 1960, nº 53.

József Attila születésnapjára [A l'occasion de l'anniversaire de Attila József].
Népszava, 10. IV. 1960, nº 86.

Vita Illés Endre „Türelmetlen szeretők" című színművéről. Bevezetőt mondott Tolnai Gábor [Débat sur la pièce de Endre Illés «Türelmetlen szeretők» (Amants impatients). Les paroles d'ouverture ont été prononcées par Gábor Tolnai].
Élet és Irodalom, 1960, nº 4.

Hozzászólás. „Vita a mai novelláról" [Intervention au débat sur la nouvelle hongroise de nos jours].
Élet és Irodalom, 1960, nº 22.

A költő és előadója (Major Tamásról) [Le poète et son interprétateur (A propos de Tamás Major)].

Kortárs, 1961, pp. 593—600.

Antes y despues de la liberacion.

Hoy (La Havane), 17. IX. 1961.

Történelem vagy panoptikum (Vita Goda Gáborral) [Histoire ou musée de cire (Débat avec Gábor Goda)].

Élet és Irodalom, 1961, nº 8.

„A tények makacs dolgok". Megjegyzések Komlós Aladár Radnóti-cikkéhez [«Les faits sont des choses persistantes». Remarques sur l'article de Aladár Komlós à propos de Radnóti].

Élet és Irodalom, 1962, nº 4.

О судьбах романа.

Иностранная Литература, 1963, nº 9, pp. 221—226.

Роман, человек, общество

[Intervention à la conférence à Leningrad de l'Union Européenne des Écrivains]

Иностранная Литература, 1963, nº 11, p. 204.

A szépprózа költője. Lengyel József útjáról [Le poète de la prose. La carrière de József Lengyel].

Magyar Nemzet, 15. III, 1963.

József Attila versei spanyolul (Fayad Jamis fordításairól) [Les poésies de Attila József en espagnol (Les traductions de Fayad Jamis)].

Népszabadság, 10. III. 1963.

A hiányzó mosoly (Radnótiról) [Le sourire qui fait défaut (A propos de Radnóti)].

Népszava, 19. XI. 1964.

Csütörtök. Egy Radnóti-versről [Jeudi. Sur une poésie de Radnóti].

Kortárs, 1964, pp. 1820—1822.

Bóka László [László Bóka].

Élet és Irodalom, 1966, n° 46.

Április.

Élet és Irodalom, 1968, nº 29.

García Lorcáról. Születésének hetvenedik évfordulóján [García Lorca. A l'occasion du soixante-dixième anniversaire de sa naissance].

Népszabadság, 5. VI. 1968.

García Lorca und die Ungarn.

Budapester Rundschau 7 VI. 1968.

Néhány szó az „Ikrek hava" 'olvasóihoz [Quelques mots aux lecteurs de «Ikrek hava» (Le mois des Gémeaux)].

Préface à la nouvelle édition de l'ouvrage de Radnóti.

Budapest, 1969, pp. 5—11.

(Éditions Magyar Helikon.)

A ház, amelynek falai között remekművek születtek (Tanulmány néhány Radnóti-műről) [La maison dans laquelle des chefs-d'œuvre ont vu le jour (Étude sur quelques œuvres de Radnóti)].

Tiszatáj, 1969, nº 9, pp. 51—53.

Fél évszázad. Részlet a bukaresti Ady-emlékesten, a Köztársasági Palota kistermében elhangzott beszédből [Un demi-siècle. Extrait du discours prononcé à la soirée de commémoration de Endre Ady à Bucarest, dans la petite salle du Palais de la République].

Előre (Bucarest), 26. I. 1969.

Halász Gáborról [A propos de Gábor Halász].

Irodalomtörténet, 1970, nº 3, pp. 654—660.

Utazás Veled és Nélküled. Befejezetlen bevezetés Váci Mihályról írandó tanulmányomhoz [Voyage avec toi et sans toi. Introduction inachevée à mon étude en préparation sur Mihály Váci].

Új Írás, 1970, nº 6, pp. 3—6.

Illés Béla köszöntése [Salut à Béla Illés].

Esti Hírlap, 23. III. 1970.

A szocialista forradalom és az avantgarde [La révolution socialiste et l'avant-garde].

Magyar Nemzet, 20. XII. 1970.

V. Livre, bibliothèque, histoire du Livre

A Franklin Társulat múltja [Le passé de la Société Franklin].

In: Magyar Írók Könyve.

Budapest, 1937, pp. 156—166.

Újabb adalék a XVI. századi magyar könyvkiadás és könyvkereskedelem történetéhez [Nouvelles données sur l'histoire de l'édition et du commerce du Livre hongrois au XVIe siècle].

Magyar Könyvszemle, 1937, pp. 160—162.

A kolozsvári Heltai-nyomda ismeretlen termékei [Les produits inconnus de l'Imprimerie Heltai à Kolozsvár].

Magyar Könyvszemle, 1938, pp. 160—162.

Legkisebb régi magyar nyomtatványok a Magyar Nemzeti Múzeum Orsz. Széchényi Könyvtárában [Les plus petits imprimés hongrois anciens à la Bibliothèque Nationale «Széchényi» du Musée National Hongrois].

Magyar Könyvszemle, 1938, pp. 369—374.

Legyeződíszes könyvkötések Erdélyben (Egy díszítőmotívum története) [Des reliures à ornements flabelliformes en Transylvanie (L'histoire d'un motif d'ornementation)].

Magyar Könyvszemle, 1939, pp. 247—265.

(En tiré à part aussi.)

Könyvek a „ponyván" [Livres de colportage].

Nyugat, 1940, pp. 153—154.

Mikes Kelemen könyvtára [La bibliothèque de Kelemen Mikes].

Magyar Könyvszemle, 1940, pp. 270—271.

Két erdélyi könyvkötő a XVIII. század elején (Szent-Györgyi Mihály és Compactor Farkas) [Deux relieurs transylvaniens au début du XVIIIe siècle (Mihály Szent-Györgyi et Farkas Compactor)].

Magyar Könyvszemle, 1941, pp. 363—373; avec 8 planches.

(En tiré à part aussi.)

Bod Péter és Teleki József [Péter Bod et József Teleki].

Irodalomtörténet, 1944, pp. 17—19.

Könyvtár és közműveltség [Bibliothèque et éducation nationale].

Kis Ujság, 1945, nº 22.

The statues of Hungarian Librairies.

New Hungary, 20. XII. 1946.

VI. Écrits divers

A Víziváros [La ville d'eau].
Nyugat, 1937, t. II, pp. 330—335.

Német alaposság [Précision allemande].
Nyugat, 1937, t. I, pp. 239—240.

Györke József [József Györke] (1906—1946].
Magyar Könyvszemle, 1946, pp. 1—4.

A Nékosz évzárója [La clôture annuelle du Nékosz].
Fórum, août 1947, pp. 644—646.

A századik évfordulóra [Pour le centième anniversaire].
Fórum, 1948, pp. 177—179.

Felsőoktatásunk a szocializmus építésében [Notre enseignement supérieur dans l'édification du socialisme].
Társadalmi Szemle, 1950, pp. 718—725.

Rényi Alfréd—Tolnai Gábor, Az új tudományos címek és fokozatok [Rényi, A.—Tolnai, G.: Les nouveaux titres et grades scientifiques].
Akadémiai Értesítő, 1951, pp. 452—459.
(En tiré à part aussi.)

Voinovich Géza. Az Akadémia halottai [Géza Voinovich. Les défunts de l'Académie].
Akadémiai Értesítő, 1952, pp. 322—323.

Aspiránsképzésünk tapasztalatai [Les expériences de notre formation des aspirants ès sciences].
Akadémiai Értesítő, 1953.
(En tiré à part aussi.)

Ismerkedés Olaszországgal [Prise de contact avec l'Italie].
Csillag, 1953, pp. 205—210.

Az egyetemi irodalomtörténeti tankönyv műfajának kérdése [La question du genre du manuel universitaire d'histoire littéraire].
A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1954, nº 1—4, pp. 461—464.
(En tiré à part aussi.)
Idem: Irodalomtörténet, 1954, nº 1, pp. 69—71.

Romániai hétköznapok [La vie quotidienne en Roumanie].
Élet és Irodalom, 1957, nº 11.

Romániai utazás Arany Jánossal [Voyage en Roumanie avec János Arany].
Élet és Irodalom, 1957, nº 17.

Itáliai találkozások [Rencontres en Italie].
Élet és Irodalom, 1958, nº 38.

Petru Groza (1884—1958).
Élet és Irodalom, 1958, nº 3.

Hozzászólás Erdei Ferenc „A magyar tudomány helyzete és fejlesztésének főbb irányai" c. előadásához [Intervention à propos de la conférence de Ferenc Erdei: «La situation de la science hongroise et les tendances principales de son développement»].
Magyar Tudomány, 1958, nº 11—12, pp. 530—532.

Még egyszer Itáliában [Encore une fois en Italie].
Kortárs, 1960, pp. 730—748.

Felszabadulásom emléke [Le souvenir de ma libération].
Új Írás, 1961, pp. 68—69.

Kubai Képeskönyv. A bevezető tanulmányt írta Tolnai Gábor [Album cubain. Étude préliminaire de Gábor Tolnai].

Budapest, 1962, pp. 5—10.
(Éditions Képzőművészeti Alap.)

Kuba ritmusa [Le rythme du Cuba].
Kortárs, 1962, pp. 146—147.

Ismerkedés Kubával [Prise de contact avec le Cuba].
Kortárs, 1962, pp. 375—396.

Havannai mozaikok [Mosaïques de La Havane].
Kortárs, 1962, pp. 1356—1362.

„Négerekkel táncolva" [«En dansant avec des nègres»].
Új Írás, 1962, pp. 890—897.

Olaszországban (Az Európai Íróközösség találkozóján) [En Italie (A la rencontre de l'Union Européenne des Écrivains)].
Kortárs, 1962, pp. 375—396.

A tudományos minősítés és az aspirantúra továbbfejlesztéséről [A propos du développement à donner à la qualification scientifique et à la formation des aspirants ès sciences].
Magyar Tudomány, 1963, pp. 573—577.

Leningrád—Moszkva—Gagra (Az Európai Íróközösség találkozója) [Leningrad—Moscou—Gagra (La rencontre de l'Union Européenne des Écrivains Européens)].
Kortárs, 1963, pp. 1536—1542.

A tenger és a szél (Részlet egy útinaplóból) [La mer et le vent (Extrait d'un journal de voyage)].
Nagyvilág, 1963, pp. 1571—1578.

A leningrádi írótalálkozóról [A propos de la rencontre des écrivains à Leningrad].
Kortárs, VIII, 1964, pp. 83—84.
[Idem: en langue tchèque; Plamen (Prague), 1964, nº 2.]

Simone de Beauvoir, Solohov, Ungaretti és a többiek [Simone de Beauvoir, Cholokhov, Ungaretti et les autres].
Kortárs, 1964, pp. 254—263.

Leningrad—Moscou—Gagra (La rencontre organisée par l'Union Européenne des Écrivains) Acta Litteraria, 1964, pp. 349—367.

Palmiro Togliatti.
Élet és Irodalom, 1964, nº 35.

Itália dicsérete [L'éloge de l'Italie].
Kortárs, VIII, 1964, pp. 1975—1984.

A költészet napján (Tanítványaimmal beszélgetve) [Le jour de la poésie (En conversation avec mes élèves)].
Népszava, 11. IV. 1965.

Vígszínházi csata (Részlet az Itália dicsérete című könyvből) [La bataille du Vígszínház (Extrait du livre «Itália dicsérete» — L'éloge de l'Italie)].
Kortárs, 1965, pp. 436—439.

Spanyol mesterek (Egy kiállítás alkalmából) [Maîtres espagnols (A l'occasion d'une exposition)].
Élet és Irodalom, 1965, nº 35.

Ferenczy Bénivel Olaszországban [Avec Béni Ferenczy en Italie].
Kortárs, 1967, pp. 1419—1422.
(Idem: en italien, en 1969.)

Buday Györgyről [A propos de György Buday].
Kortárs, 1967, pp. 1608—1615.

Téma egy nagy regényhez (Jász Dezsőről) [Le sujet d'un grand roman (A propos de Dezső Jász)].

Avec les dessins de Béni Ferenczy.
Élet és Irodalom, 1967, nº 50.

Con Béni Ferenczy in Italia.
Ungheria d'Oggi (Rome), 1969, nº 3—4.
(Idem: en hongrois, en 1967.)

Irodalomtudomány az egyetemen [Science littéraire à l'université].
Magyar Hírlap, 15. III. 1970.

VII. Activités de directeur de rédaction et de publication

Magyar Századok (Siècles Hongrois): collection devant réunir, sous sa direction, en 12 volumes des œuvres de la prose hongroise ancienne, du Moyen Age au XIX^e siècle. Lancée en 1943, la parution de cette collection a été arrêtée, en mars 1944, à la suite de l'occupation de la Hongrie par les nazis. 9 volumes sur 12 avaient pu voir le jour. — Éditions Ardói, Budapest.

Az Országos Széchényi Könyvtár Kiadványai (Les Publications de la Bibliothèque Nationale «Széchényi»): cette collection a été sous sa direction de 1945 à 1949. Nous devons à ses activités la parution de 9 volumes de bibliographie, d'histoire du Livre et d'histoire culturelle.

Irodalomtörténeti Közlemények (Bulletin d'histoire littéraire): cette revue spécialisée de l'Académie des Sciences de Hongrie a été placée sous sa direction de 1954 à 1959.

Magyar Századok (Siècles Hongrois): nouvelle collection, sous sa direction de 1955 à 1965, pour réunir les mémoires, les journaux et les correspondances les plus marquants de notre littérature des XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, 14 ouvrages ont vu le jour. — Éditions Szépirodalmi, Budapest.

Kortárs (Le Contemporain): revue mensuelle littéraire et critique; sous sa direction de 1957 à 1962.

Acta Litteraria: revue en langues étrangères de l'Académie des Sciences de Hongrie. Sous sa direction, depuis 1965.

Régi Magyar Prózai Emlékek (Monuments de la prose hongroise ancienne): collection sous sa direction, lancée en 1968. Elle procède à des éditions critiques des œuvres de notre prose ancienne qui ne nous sont parvenues que dans des impressions d'époque ou en manuscrit. Jusqu'à ce jour, 2 volumes ont vu le jour. — Éditions de l'Académie, Budapest.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 27—42 (1971)

Un écho hongrois du classicisme français: «La Tragédie d'Agis» de György Bessenyei

Par

DEZSŐ BARÓTI

(Budapest)

Il y aura bientôt deux cents ans que la *Tragédie d'Agis*, ouvrage dû à György Bessenyei, un jeune officier de la garde royale de Marie-Thérèse, était sortie de l'imprimerie rudimentaire d'alors. Son auteur l'avait destinée à la lecture, la seule possibilité avec laquelle on pouvait alors compter. C'est que les scènes improvisées des écoles, ainsi que les tréteaux des foires furent à cette époque les seuls théâtres, ce qui veut dire que personne n'eût osé offrir en spectacle cette tragédie dont l'auteur avait emprunté l'allure déclamatoire de Corneille. Sa parution fut toutefois un signe du temps. Les forces qui devaient conduire au renouveau de notre littérature furent déjà en gestation, au fond de la société hongroise. L'histoire des lettres hongroises perpétue, et à juste titre, une tradition selon laquelle ce renouveau, alimenté du reste de nombreux éléments, demeure comme lié à l'année 1772, celle de la publication de la *Tragédie d'Agis*. Le moment où Bessenyei entra en scène n'est pas seulement celui de la genèse d'œuvres répondant à des exigences accrues, car il allait de soi qu'un écrivain hongrois, orienté, aux environs de 1772, vers la littérature française ne pouvait plus s'arrêter à l'univers de Corneille ou de Racine, les rayons lumineux des «lumières» devaient pareillement attirer son regard. C'est précisément pour cela que la *Tragédie d'Agis*, par le seul fait de sa parution, inaugure les «lumières» dans nos lettres, et cette circonstance s'explique aussi par le fait que Bessenyei, ayant à peine achevé sa tragédie, se vit passer du XVII[e] siècle au XVIII[e] pour créer une œuvre, des plus significatives à l'époque des lumières en Hongrie.[1]

La question concernant le modèle étranger que l'auteur de la *Tragédie d'Agis* avait probablement utilisé préoccupe depuis longtemps les historiens de nos lettres.[2] Selon la vue qui pendant un certain temps n'a pas manqué de prévaloir, Bessenyei aurait composé la pièce en question sous l'influence de certaines tragédies de Voltaire. Ceux, toutefois, qui aimaient à rappeler la conception voltairienne servant de base aux tragédies de Bessenyei,[3] se contentaient de se référer à des critères d'ordre général de la tragédie classique (événements lointains dans le temps comme dans l'espace, la loi dite des «trois unités», thèses politiques et morales développées sous forme de dissertations,

certaines démarches rentrant dans le domaine de l'éloquence, etc.), lesquels remontent, manifestement, au XVII[e] siècle. Des tentatives n'ont pas tardé à se faire, il est vrai, pour mettre en parallèle les correspondances entre les tragédies de Voltaire et celles de Bessenyei, si on les examine cependant avec une optique convenable, on arrive à constater que les passages correspondants sont des lieux communs sans exception, à l'opposé d'autres passages qui, non moins nombreux, seraient inconcevables dans une pièce de Voltaire. On peut donc affirmer, sans tomber dans l'exagération, que ce qui fait justement défaut aux tragédies de Bessenyei, ce sont des éléments qui, sous certains rapports, ont prêté, à l'époque même, une notable nouveauté au pseudo-classicisme de Voltaire. Nous n'avons cependant pas l'intention d'affirmer l'absolue originalité de l'auteur de la *Tragédie d'Agis:* un grand nombre d'indices nous révèle, dans sa problématique tant sociale que morale, ainsi que dans la conception que le dramaturge hongrois se faisait de la forme, la proche parenté de son œuvre avec la tragédie classique française d'avant Racine, celle en particulier de Corneille et de certains de ses contemporains, tels que Mairet, Rotrou, Pierre du Ryer, Scudéry, Guérin de Bouscal.

Sans vouloir résoudre, pour le moment, la question de savoir si l'*Agis* qu'avait élaboré Guérin de Bouscal, cet épigone de Corneille, eut ou non une influence sur la conception de Bessenyei (une influence qui, pour nous, dépasse, certes, les simples correspondances des motifs), nous devons nous contenter, pour le moment, de fixer le fait que Plutarque, cette source primordiale du thème «Agis» renvoie aussi à l'univers de Corneille. Ce ne fut pas seulement l'enthousiasme pour les sujets antiques que le grand dramaturge français devait au Plutarque traduit par Amyot. La représentation animée des «cas humains» («cas humains représentés au vif») qu'il rencontra dans les interprétations d'Amyot, n'a pas manqué d'exercer un important effet sur la formation même des caractères des héros cornéliens, sur leur univers moral particulier, voire, comme il semble, sur le développement de la dramaturgie cornélienne.[4] Toutefois Corneille lui-même n'était pas inconnu non plus à Bessenyei. Dans un passage de son ouvrage intitulé *Holmi* (Bric-à-brac, p. 293—298), il salue en termes laudatifs, Adam Teleki, le traducteur hongrois du *Cid* «qui a osé mesurer la langue de sa nation avec le Cornelius français». Il fait à ce propos quelques observations stylistiques qui révèlent la connaissance du texte original et n'hésite pas à comparer directement au style du *Cid* celui de son propre ouvrage, *la Tragédie d'Agis*. Tout cela nous autorise peut-être à nous rapprocher de l'interprétation de la *Tragédie d'Agis*, du moins en guise d'hypothèse de travail, en prenant pour point de départ Corneille, ainsi que les auteurs de la même trempe. Notre hypothèse sera fondée en premier lieu sur la tragédie politique qui s'épanouit autour de la personne d'Agis, ainsi que, parallèlement avec cet épanouissement, sur la nature des caractères qui se présenteront devant nous.

Il ne sera probablement pas inutile de rappeler le début de l'action dans la *Tragédie d'Agis*.

Dans la première scène de l'acte I[er] on nous fait savoir que le conseil du pays vient de restituer à la Sparte les lois primitives qu'avait instaurées Lycurgue. Agis et Agésilas, cependant, redoutent le comportement du roi Léonidas qui, obsédé par l'idée «de la domination perpétuelle», résiste à «ce que la décision soit stabilisée». Ainsi, ils se mettent à soulever le peuple.

Nous devons une fois pour toutes écarter la pensée selon laquelle, par la mention de l'égalité des biens qu'avait conçue Lycurgue, Bessenyei aurait pris fait et cause pour l'abolition des prérogatives féodales et pour l'égalité entre nobles et serfs, ou au moins pour l'émancipation de la bourgeoisie. La tendance démocratique quelconque qu'on décèle fréquemment dans la conception de sa tragédie, est probablement aussi dénuée de toute vraisemblance. Du reste, le peuple (quelque soit la signification qu'on donne à ce mot) est entièrement écarté de la scène, tandis que, Agis et ses émules, quoique désireux d'améliorer le sort du peuple, n'arrivent jamais à s'identifier à celui-ci dont ils se servent comme d'un moyen, dans l'intérêt de leur lutte pour le pouvoir. Dans la première scène de l'acte I[er] ils discutent encore sur les possibilités de s'assurer de son alliance par l'intermédiaire de «personnes payées pour leur éloquence» et de «prêtres menteurs». En définitive, ils votent pour la démagogie, en sorte que, jusqu'au bout, leur lutte ressemble à une action de frondeurs récalcitrants plutôt qu'à une lutte pour l'indépendance, menée avec l'appui des masses populaires. Du reste, les chefs des insurgés ne s'engagent pas pour obtenir des droits nouveaux, car ils exigent la fidélité royale à la parole donnée, la conservation des anciennes franchises, des lois ancestrales. Voilà ce que le souverain, engagé dans la voie de la tyrannie, devrait leur accorder. Dans l'arrière-plan de leur lutte il n'est pas difficile de déceler les contours de la lutte, l'absolutisme et la résistance féodale. Ainsi, on entre de nouveau dans l'univers non pas de Voltaire mais de Corneille, en d'autres termes, nous débouchons non pas dans le siècle des lumières, mais dans un problème typique du XVII[e] siècle en France. Le problème en question est traité à cette époque non seulement par une littérature particulièrement politique, mais encore par une légion de romans et de pièces de théâtre.[5] Le problème fut soulevé grâce à l'affermissement de plus en plus visible de la monarchie absolue, ainsi qu'à la formation de son appareil d'État. L'un des intérêts primordiaux de l'État nouveau consistait à liquider les prérogatives nobiliaires ainsi que, ce qui marchait de pair avec elles, le comportement individualiste découlant de l'orgueil féodal. Généralement, le fondement théorique de la résistance nobiliaire consistait en un pacte ancestral quelconque, ou, au dire de Bessenyei, en un «marché conclu» que la classe régnante des féodaux supposait entre elle et le roi. Cette sorte de contrat dont le passé se perd dans la nuit des temps, et dont la longue histoire précède de beaucoup le contrat social de Rousseau (et

dont certains traits se sont formés précisément dans les moments des résistances féodales s'opposant à l'absolutisme), exigeait, de la part de la noblesse, une obéissance loyale au souverain, l'élimination de toute émulation pour le pouvoir, tandis que, de la part du souverain, le respect des prérogatives nobiliaires, de même que l'abstention de tout despotisme. Il s'agit ici d'un comportement qu'on retrouve dans tous les régimes féodaux de l'Europe et qui en Hongrie fut particulièrement de longue durée. Il fut propre même à la noblesse, du reste loyale, de l'époque de Marie-Thérèse.

Dans les romans français, ainsi que dans les tragédies du milieu du XVII[e] siècle, on parle souvent du problème, devenu délicat, du pacte que nous venons de mentionner, ainsi que des obligations réciproques fondées sur des coutumes juridiques et morales plutôt que sur des lois écrites. On y retrouve les exemples de la résistance héroïque à la tyrannie, de la même manière que les manifestations du détachement des souverains à l'égard du despotisme, représentées sous les mêmes couleurs de l'héroïsme et de la magnanimité.

Les différentes étapes de la rébellion que font Agis et Cléombrote permettent de dessiner, sans équivoque, les rapports que nous avons retracés plus haut entre le roi et la noblesse. Ils s'insurgent pour faire valoir le «marché conclu», en justifiant leur insurrection par les pratiques illégitimes du souverain. Puis, pendant que les différentes opinions s'affrontent de façon réitérée, la possibilité d'un nouveau compromis entre les deux camps, le roi et les seigneurs insurgés, cherche constamment à prévaloir. L'accommodement ne tarde pas à se faire et c'est directement au roi que les rebelles confient leur destin.

Rien n'empêcherait désormais l'action de se dénouer par cet acte de réconciliation, la paix est rétablie, les rebelles se sont soumis, le roi a pardonné avec condescendance, «en se métamorphosant en patriote et en père fidèle». Or cette réconciliation rappelle de près le compromis du souverain et des féodaux, si bien connu aussi dans l'histoire de Hongrie. On a l'impression d'entendre de la bouche d'Agis et de ses émules, ce que Bessenyei a formulé de la manière suivante, dans son *Origine et domination de la société* (A társaságnak eredete és országlása), vraisemblablement d'après Montesquieu, ancré dans l'idéologie des résistances nobiliaires: «De même que la chaleur de la nature ne saurait être dépourvue du froid, aucune royauté ne saurait se passer de la noblesse, voire même la noblesse serait incapable de régner sans roi». Une formulation plus précise de cet énoncé signifie l'affirmation des prérogatives nobiliaires qui, en définitive, sont inséparables de l'existence de la monarchie. Même avec le geste de la soumission, les rebelles capitulant devant le souverain ont agi selon les prescriptions de l'honneur nobiliaire qui commande l'hommage qu'on doit rendre sans condition au premier seigneur de la noblesse. La conduite déloyale du souverain est seule capable d'affranchir d'une telle obligation. Dans les cas de graves conflits, la soumission au pouvoir royal ne saurait s'ef-

fectuer qu'en conséquence d'une abstinence qui demande beaucoup de volonté de l'individu. Ainsi, pour qu'elle n'offusque pas l'honneur nobiliaire, elle sera sublimée pour devenir une vertu de chevalier se manifestant en un geste héroïque du «généreux» maîtrisant soi-même, provoquant le respect, ce qui, au lieu de diminuer, exalte la gloire personnelle. Ce qui est par contre du souverain, il se voit obligé de témoigner de la magnanimité envers le soumis: ce n'est qu'avec une forte abstinence qu'il pourra boire dans la coupe de la victoire.[6]

Il semble que pendant un certain temps l'action de la *Tragédie d'Agis* se déploie dans le sens des gestes chevaleresques réciproques, innombrablement exaltés dans la littérature de l'époque. On est sur le point de croire que le roi, de même que les rebelles, se soient héroïquement élevés au-dessus des lésions dont ils avaient été l'objet et qu'ils soient demeurés fidèles aux obligations que leur prescrivent l'honneur chevaleresque et leur place élevée dans la hiérarchie. Un pareil déroulement de l'action ne saurait nous surprendre, étant donné que la réconciliation des rebelles avec leur souverain, le roi qui accorde son magnanime pardon, ainsi que le chevalier s'abritant sous son sceptre, appartiennent parmi les motifs fréquents et si chers à la littérature reflétant le thème de la résistance nobiliaire. On sait que ce motif parcourt le *Cinna* de Corneille, tandis que pour les exemples hongrois, on pourrait en citer d'après les pièces scolaires des jésuites, lesquelles contiennent des allusions au compromis de droit public effectué au début du XVIII[e] siècle.[7]

Cependant, la tragédie proprement dite d'Agis commence précisément par l'échec de la véritable réconciliation, car Agésilas, ayant quitté les deux insurgés pour jurer fidélité au roi dont il devient le conseiller le plus intime, arrive à convaincre le roi que les insurgés ne se sont soumis que «par contrainte» et que «le cas échéant ils recommenceront la guerre».

Quoique Agis et Cléombrote fassent preuve de leur fidélité même en participant à la liquidation de l'insurrection, leurs démarches ne peuvent contenter le roi qui, incité par les intrigues suivies d'Agésilas, leur exige déjà, non seulement leur déclaration de fidélité, mais encore l'aveu de leur culpabilité.

Pour l'intelligence de la tragédie il n'est pas indifférent qu'à partir du troisième acte ce soit justement cet Agésilas qui devient l'un des principaux animateurs de l'action. Son rôle ne se réduit pas à inciter un roi, disposé jusqu'au bout à l'accommodement, contre des rebelles qui ont déjà déposé les armes. Ces derniers aussi, influencés par le caractère versatile du conseiller, sont méfiants à l'égard du roi et ce qu'ils exigent comme condition de leur soumission (conforme à une recette que l'histoire de Hongrie ne semble pas ignorer dans de semblables situations politiques) n'est autre chose que la démission du conseiller perfide. Cette scène marque un tournant dans le déroulement de la tragédie. C'est qu'Agésilas réussira à prendre le grave

outrage comme une nouvelle attaque contre la dignité royale. Le roi, cependant, ne laisse pas tomber Agésilas, ne serait-ce que pour montrer son pouvoir absolu. Des rebelles, toujours disposés à la réconciliation, il exige, plus énergiquement encore, de reconnaître qu'ils ont attenté injustement et de propos délibéré à sa couronne, ce que les rebelles refusent, naturellement, de faire, alors que le roi ne demande qu'un aveu verbal, en les assurant de sa grâce qui ne doit pas manquer de succéder aux excuses.

Les deux conceptions inconciliables s'affrontent enfin au début de l'acte V, dans une des scènes extrêmement tendues de la tragédie, lorsque, face aux rebelles venus pour remercier le roi de son pardon, celui-ci s'abstient définitivement de le leur accorder, en dépit de l'espérance dont, jusqu'alors, ils ont été constamment flattés. Léonidas est loin d'avoir la générosité d'Auguste dans *Cinna*, alors que dans cet ordre des valeurs, un geste de clémence, dépourvu de conditions humiliantes, et transcendant sa vanité blessée, lui suffirait pour vaincre ses adversaires. Il semble toutefois s'en rendre compte, c'est pour cela qu'il hésite si longtemps à prononcer son verdict, en offrant chaque fois un nouveau délai. Qu'on se rappelle ici que dans la pièce le roi n'est pas représenté comme un despote dépravé, mais plutôt comme un souverain pour qui le sort de ses sujets est une affaire de cœur et qui voudrait prendrea u sérieux les devoirs «paternels» découlant de la fonction qu'il assume. Mais il tombe finalement dans l'incapacité de se dominer et de se vaincre. C'est que dans la hiérarchie féodale, les conseillers sont moins engagés que le souverain, ce premier des seigneurs, en sorte que, susceptibles de faire valoir plus fermement et plus conséquemment que lui les exigences absolutistes de la raison d'État, ils parviennent à empêcher le dénouement pacifique. Les positions clés qui incombent aux conseillers dans les tragédies de Bessenyei, ont été constatées il y a longtemps. On s'est référé même à l'arrière-plan historique de ce phénomène, notamment aux problèmes soulevés par l'étape où se trouvait alors l'absolutisme des Habsbourg.

Il ne serait cependant pas inutile de montrer que les conseillers, eux aussi, appartiennent parmi les figures traditionnelles de la tragédie classique et du roman héroïque de France, ainsi que de leurs innombrables imitations européennes.[8] Ils jouaient un rôle de plus en plus important dans la machinerie de la monarchie absolue. On n'a qu'à penser à la personnalité saillante d'un Richelieu ou d'un Mazarin. Mais ce qui, sur le plan littéraire, est encore plus significatif, c'est que la fonction qu'ils assumaient, s'est bientôt chargée d'un sens symbolique, grâce à un mécanisme psycho-social tout particulier. Dans une certaine mesure, le monarque absolu s'efforçait partout de limiter les prérogatives nobiliaires, tandis que l'exigence que posait la loyauté attachée à sa personne posait dès l'abord des obstacles devant la possibilité d'une opposition devenue alors nécessaire. Pour liquider la contradiction entre la loyauté et l'opposition on avait recours, entre autres choses, à un subterfuge, en attri-

buant les dispositions tenues pour préjudiciables, non pas au souverain qui se plaisait dans le rôle d'un père aimant son peuple, ni même au système de la monarchie absolue, mais aux cabales montées par les conseillers malveillants. Ainsi, les conceptions qu'on échafaudait à propos des conseillers considérés comme boucs émissaires, permettaient un compromis entre la fidélité due au souverain et l'opposition aux mesures lésionnaires. En sauvant au moins les apparences de la loyauté, qui occupait la place d'honneur dans le code non-écrit de l'honneur nobiliaire, ce compromis fournissait une base théorique pour refuser ou au moins pour critiquer l'exécution des mesures prises par l'autorité suprême. Quand on se mettait notamment à envisager que les décisions prises par le souverain et tenues par eux pour injustes, découlaient des manœuvres sourdes des mauvais conseillers, l'opposition pouvait se justifier: elle servait non seulement la protection des prérogatives nobiliaires, mais encore celle du pouvoir et de l'honneur du souverain. En cas de nécessité,la démission des conseillers, exigée par la collectivité, offrait même au souverain une possibilité commode de repli.

Ce rôle symbolique de bouc émissaire répondait à la fois à un double besoin. C'était sans tomber dans le crime de lèse-majesté que la classe régnante des féodaux, obligée d'être loyale envers le roi, pouvait, de cette façon, qualifier les dispositions royales d'arbitraires, d'injustes, voire même d'illégitimes, tandis que le souverain, de sa part, n'était pas obligé de reconnaître son tort, il pouvait se réclamer, à tort ou à raison, d'un abus dont il se considérait la victime. On comprend donc à quel point les manœuvres des conseillers, paraissant comme mystérieuses, et à juste titre, dans la machine de l'État, ainsi que le «mythe» qu'ils ont produit et consolidé dans l'atmosphère des cabales de la cour, soient devenus un motif propagé un peu partout dans la littérature universelle. On comprend aussi qu'ils soient les mauvais génies du souverain, dans les tragédies de Corneille, de même que dans la *Cassandre* de La Calprenède ou dans le roman intitulé *Etelka*, dû à André Dugonics, un des contemporains de Bessenyei.[9]

Ce n'est donc pas pur hasard si le trépas du roi Agis est précipité par un conseiller perfide, le seul caractère vraiment faible de la tragédie. C'est lui qui brouille les cartes, c'est lui qui abandonne traîtreusement les rebelles. C'est cet Agésilas que Bessenyei, déjà dans le dénombrement des personnages, dénomme «perfide ami» et «traître à la patrie». Ce que nous avons exposé plus haut permet de comprendre que les mains du roi ne sont pas souillées de sang. Par dessus le marché, pourque l'illusion de la générosité soit au moins sauvegardée, il verse pour ainsi dire des larmes sur sa propre victime. C'est que Agis trouve la mort non pas comme victime d'une condamnation à mort ou d'un ordre d'exécution. Ce qui se passe ici c'est qu'un des conseillers, indigné par la fierté qui se manifeste avec obstination, «se laisse emporter par la fureur, tire son arme pour assommer Agis», tandis que Léonidas «qui contemplait jusqu'ici

la triste tragédie» toujours avec résignation, se prononce avec douleur, les mains jointes:

> Je vois la victime sanglante de mon trône,
> ainsi que le pouvoir pénible de ma royauté !
> Je ne cesserai de déplorer la perte d'Agis,
> qui eut le cœur magnanime, tout en ayant déserté le camp.

Dans le comportement des rebelles qui se refusent à la soumission au roi, un interprète de Bessenyei[10] n'aperçoit qu'une «opposition personnelle», la «gloire individuelle surgissant de la qualité grecque de prince», c'est-à-dire une tendance visant à réaliser la «gloire» que les tragédies de type cornélien ont abondamment propagée.

Les caractères qui s'affrontent dans la *Tragédie d'Agis* révèlent en effet une étroite parenté avec les «généreux» qu'anime, dans les pièces cornéliennes, un idéal d'héroïsme humain. On sait que selon cet idéal, tant débattu et si différemment interprété déjà en son temps, la valeur suprême qu'incarne la vie, ainsi que le devoir moral doivent être logés dans la réalisation de la «gloire». La première tâche de l'homme consiste à avoir soin de sa gloire, c'est-à-dire à être sincère envers soi-même et à témoigner de sa fidélité et de son honneur en face de son propre être, à l'égard notamment d'un idéal qu'il s'est proposé une fois pour toutes . . . et ce devoir exige constamment la solution la plus difficile.[11] La réalisation, cependant, d'un tel idéal moral demande constamment un effort de la volonté. C'est pour cela que le héros cornélien, ce type de héros volontariste plutôt qu'intellectuel ou émotionnel, se caractérise par l'unité de son existence et de sa volonté, unité indivise qui ne tolère aucun espace intermédiaire. La conquête et le maintien de la «gloire» et de la vertu héroïque qui en prescrit les voies à suivre, demandent la conservation constante de l'unité indivisible de la personnalité. Les luttes de l'âme, de même que les carrefours du destin ne servent qu'à contribuer à la victoire qu'on remporte sur les difficultés. Le héros soumet toute son existence à la fidélité envers soi-même, à la continuité du caractère qui s'incarne dans la vertu. Il s'agit ici en définitive d'un héroïsme effréné, pour lequel les limites du bons sens et les compromis de la sagesse demeurent inconnus. Les actes asservis exclusivement à la vie glorieuse lui sont seuls précieux, en dehors desquels rien ne saurait le satisfaire.

Dès le commencement, les scènes de la *Tragédie d'Agis* sont chargées des termes de «l'ardeur héroïque» et de la «vaillance héroïque», pour que, désormais, les deux personnages soient guidés par l'exigence de la fidélité à la morale «glorieuse», de la conservation inflexible du caractère héroïque, de la «continuité du moi» cornélienne. Leur victoire ne pourra non plus s'accomplir que sur le plan de la personnalité, dans la conservation de leurs principes, par l'acceptation stoïque de leur destin, ce qui est encore capable de leur permettre la conservation intacte de leur existence. On doit même affirmer que par le fait

de garder leur être, en dépit même de la mort qui les menace, ils accèdent au faîte de la gloire et de l'héroïsme, à l'absolue manifestation de la personnalité. Le moment de la mort devient ainsi le moment suprême de la vie héroïque où le temps suspend son vol pour se sublimer en une singulière éternité.

Les femmes des rebelles, dont Télonis, la fille du roi et épouse d'un des rebelles, Cléombrote, puis Agiaris, épouse d'Agis, incarnent de la même manière la morale cornélienne de la gloire et de la vertu. Télonis, quand on lui fait savoir que son mari s'est insurgé contre le roi, son père, est saisie d'abord d'une «frayeur intérieure». Elle croit pour un moment que les rebelles ne sont incités que par le désir de la gloire, par une «fierté abjecte». Elle se rend bientôt compte de ce qui se passe en son for intérieur, pour donner ensuite une leçon de morale héroïque à Agésilas, d'un caractère faible. Son grand amour pour son époux allume ensuite en elle une passion qui l'incite à vouloir tuer le roi, son père: dilemme que suscitent l'attachement de l'enfant et du sujet, ainsi qu'un engagement dans l'affaire de son époux. C'est ce dernier qu'elle choisit, ce qui est un forfait au deuxième degré, parricide et régicide à la fois.

Cependant, dans l'éthique de la «gloire», et ce sont justement certaines pièces de Corneille qui nous en avertissent *(Horace, Rodogune, Pertharite*, etc.), les sentiments de cette sorte, sauvages et peu naturels, ne font qu'exalter la grandeur de l'âme. C'est que plus le sentiment est profond, lequel doit être refoulé pour contenter son honneur, et plus extraordinaire et plus rare est l'acte à accomplir. Le caractère extraordinaire de cet acte n'est que rehaussé par le fait que dans le monde féodal que Bessenyei est arrivé à retracer dans un milieu spartiate, la famille représente encore une unité extrêment close et pourvue pour ainsi dire d'un caractère sacré, ce qui exige des sacrifices au nom précisément de la «naissance»: «Une vraie naissance reste fidèle à son père», dit Léonidas à sa fille révoltée. Par contre, l'épouse fait partie du destin de l'époux et commet un péché impardonnable même dans le cas où elle refuse de le suivre. Ce qui prête un caractère presque démoniaque à la figure de Télonis, c'est cette «subtilité sanguinaire» cornélienne, notamment le conflit dans lequel la vertu et le vice agissent de manière indivisible. Tout cela n'est que comblé par le fait que pour résoudre la contradiction du devoir filial et du devoir d'épouse, elle a recours au «suicide par honneur» qui ne fait que davantage exalter la gloire personnelle et dont la présence, elle aussi, hante l'univers de la tragédie classique.[12]

Agiaris, l'épouse d'Agis, n'est pas moins dotée d'un caractère fier et obstiné. Elle est celle que le roi réprimande à cause précisément de «sa vaillance ardente» et de sa «dureté de cœur». Ses véritables traits de caractère se manifestent en particulier dans l'épilogue qui se déroule dans la crypte abritant le corps d'Agis. Les longs monologues qu'elle y débite traduisent sa fidélité conjugale qui dure jusqu'à la tombe et dont l'allure lyrique renferme un défi lancé aux dieux. A l'entendre on ne peut s'empêcher de penser à un mythe

archaïque, celui des femmes ensevelies vives avec leur mari: on est sur le point de croire que son amour inassouvi la fera sortir effectivement du monde des vivants, le devoir de vengeance cependant, que lui impose le spectre de son époux, l'écarte de cette d'émarche.

Du reste, l'amour, tel qu'il paraît dans la *Tragédie d'Agis*, revêt exclusivement la forme puritaine des relations conjugales et du respect qu'on doit, sans condition, à l'époux. En dépit de leurs éclats passionnés, les femmes représentent «l'amour d'estime» plutôt que «l'amour-passion». En ce qui concerne l'exaltation gratuite du sentiment de l'amour, ou même une galanterie quelconque, on n'en trouve la moindre trace dans cet univers fondé sur la conscience du devoir, sur la fidélité à la grandeur du nom, sur l'absence de l'érotique et la présence centrale de l'élément masculin, c'est-à-dire un univers qui risque de devenir misogyne et qui, peut-être, se caractérise en particulier par l'attitude que voici: à un moment, des plus affectifs de la tragédie, lorsque Agis se met à parler du pouvoir de l'amour, Cléombrote refuse énergiquement d'admettre même la possibilité d'un attendrissement quelconque.

Ces hommes qui ignorent tout compromis, bravent le monarque céleste de la même manière que leur souverain terrestre. La morale d'Agis se résume en une attitude qui «ne craint ni enfer, ni mort, ni ciel», puis, lorsque pour «braver les dieux inflexibles» il choisit la mort, il profère des menaces en affirmant que «descendu dans les enfers, là aussi, il va tout ravager». C'est aussi «en dépit des dieux» que Télonis veut sauver son époux.

Dans cette tragédie, l'idée de Dieu s'identifie au promoteur du monde, ou, au dire de Bessenyei, «à l'être suprême qui avait forgé l'univers en un ensemble», et qui n'est autre que «le sage géomètre» et qui semble se réduire à la cause primordiale personnelle, s'abstenant de s'ingérer, comme le dit Télonis, dans le destin des humains. Dans l'essentiel, cette conception rappelle l'idée déiste de dieu, si chère au siècle des lumières, mais dotée d'une préhistoire dont la démarche s'accélère depuis la Renaissance française, en passant par le classicisme. Bessenyei, pour un certain temps, ne transcende pas la vague et peu définissable croyance en Dieu qui est propre par exemple aux tragédies de Corneille.[13] Il est vrai que les dieux sont souvent apostrophés dans *la Tragédie d'Agis*, mais uniquement pour leur faire des reproches concernant leur despotisme ou l'abandon qu'ils ont imposé aux humains.

Du reste, dans cet univers volontariste où dominent les décisions obstinées de l'individu, la Providence divine ne saurait jouer aucun rôle important. Il y a même une conception selon laquelle le héros «généreux» dont l'unique but vise à la réalisation d'une gloire peu définissable et à peine tangible, ne serait autre chose qu'une traduction poétique de la thèse averroïste de l'âme individuelle participant à l'âme du monde.[14]

On comprend donc les raisons pour lesquelles ce monde moral particulier au héros cornélien occupe beaucoup les interprètes de l'œuvre du grand

dramaturge français. L'une des conceptions, laquelle mérite toute notre attention, met en rapport avec cet idéal héroïque les illusions que se faisait sur elle-même la classe régnante de la société féodale.

Cette introspection avait la prédilection de sublimer la conduite digne d'un noble seigneur par le culte de la «renommée et de la gloire», des «vertus héroïques» inséparables de la naissance, de la «vertu qui transcende la mort». Il s'agit, au fond, d'un individualisme aristocratique qui caractérise l'âge d'or de la féodalité et pour lequel, on a vu plus haut, même le roi ne saurait être qu'un *primus inter pares*, le premier des chevaliers ou le premier des seigneurs nobles.

Selon les spécialistes français[15] de la question, cette attitude était vivace encore au XVII[e] siècle. Au temps de la Fronde, elle connut un particulier renouveau, en sorte que la monarchie absolue considérait comme l'une de ses tâches principales la démolition de cette conscience nobiliaire, avec ses innombrables variantes, ainsi qu'avec l'héroïque idéal féodal qui en était inséparable, pour les subordonner en définitive aux intérêts de l'État.

C'est sans la moindre difficulté que le contenu politique de la *Tragédie d'Agis*, de même que la représentation de ses caractères peuvent s'intégrer dans l'univers où l'individualisme aristocratique a affronté la royauté absolue et qui révèle, comme on a vu, tant d'affinités avec les tragédies cornéliennes. Il n'est pas nécessaire même de penser, dans le cas de Bessenyei, à une transposition hongroise d'une problématique étrangère, les exemples d'une pareille attitude stoïque où l'audace fait face à la mort, ne faisant pas défaut à l'histoire hongroise. Dans ce dernier cas, cependant, l'attitude en question ne saurait se réduire à une simple fanfaronnade nobiliaire. Miklós Zrínyi, le poète hongrois d'une épopée, dans laquelle l'impulsion donnée par le Tasse rencontre une allure baroque, n'a pas hésité à métamorphoser la défaite en victoire: la morale héroïque faisant appel à l'immortalité fut pour beaucoup dans la genèse de cette vision. On pourrait même citer les modèles que nous proposent nos chants héroïques, de même qu'un Rákóczi ou un Bercsényi, incapables de se soumettre aux Habsbourg, en dépit de la grâce promise, pour y ajouter une constatation qui n'est pas sans importance: la tradition de la résistance en question est plus «originale», plus authentique que celle où se plaît le héros cornélien, car elle reflète non pas les gestes accessoires des Frondes plus ou moins grandes d'une aristocratie indisciplinée, ni même les cabales de cour qu'animait quelque flamme vacillante, mais la «vertu» que recèle la lutte plusieurs fois séculaire que le peuple hongrois menait pour sa seule existence. Bessenyei, de toutes façons, se voit attiré par une secrète affinité psychologique quelconque pour se placer aux côtés de ceux qui affrontent le souverain, qui tombent victimes du pouvoir, parce qu'ils sont incapables de se résigner à la soumission. Il se voit tenté par la tragédie mortelle de ceux qui luttent sans espoir et qui sont sublimés par «la gloire sanglante de la défaite héroïque et sainte», pour y appliquer les

paroles du poète Ady, de ce profond gardien de tout ce qu'a légué l'opposition hongroise à la postérité.

D'un bout à l'autre, Bessenyei représente Agis et Cléombrote comme des caractères fermes, comme des preux inflexibles, en sorte que le spectateur ne peut que sympathiser avec ces personnages. Or cette circonstance semble confirmer l'hypothèse selon laquelle l'auteur de la tragédie en question serait le porte-parole de la résistance féodale qui s'opposait à l'absolutisme et qui incarnait le traditionnel orgueil de la haute noblesse. Quand on connaît l'histoire de la Hongrie d'alors, une telle interprétation ne saurait nous surpendre. Ce fut justement au temps du raffermissement de l'absolutisme des Habsbourg que les tragédies de Bessenyei sortirent de l'atelier de leur auteur. Les problèmes fondamentaux qui y sont soulevés, ainsi celui des rapports entre le roi et la noblesse, celui du rôle joué par les conseillers, reçoivent un air d'actualité dès la Diète de 1764—1765, pour être formulés avec un nouvel élan, aux environs de la Diète de 1790—1791. En lisant les adresses composées alors par les comitats, on a par endroits l'impression de revoir les tirades que débitent les personnages dans la *Tragédie d'Agis*. Le comitat de Nyitra, par exemple, ne cesse de souligner entre autres choses que «ni la succession, ni l'élection ne peut revêtir le roi d'aucun pouvoir absolu; nous devons respecter nos lois ancestrales, à l'exemple de la Sparte où tout changement était un crime, tandis que les vauriens dont les conseils ont abouti à une oppression, doivent être frappés d'un châtiment exemplaire . . .» Pour ce qui est des conseils maléfiques, presque toutes les adresses en font mention.

Les paroles finales que prononce Agis, ainsi que la proclamation royale qui clôt la tragédie, doivent cependant soulever nos propres doutes à l'égard de la justesse de cette interprétation. C'est que Agis, lorsqu'il expire, dit à peu près ceci:

> Celui qui se met à s'indigner contre son roi, voici comment il est contraint à immoler son sang. Expirant, il doit trembler devant le trône que, de son vivant, il avait méprisé.

Léonidas, de sa part, donne pour ainsi dire tout le résumé moral de la tragédie, en déclarant ceci:

> Tremblez devant le pouvoir d'un grand chef;
> préservez-vous de son obstination.

Quand on envisage la question de cette manière, la *Tragédie d'Agis* semble receler un enseignement selon lequel celui qui «s'indigne» contre le roi, ce souverain absolu «sacré et inviolable», si grand soit le caractère dont il est doté, doit avoir forcément le dessous, et mérite la mort. D'après cette vue ce serait pour justifier la politique de la cour de Vienne que Bessenyei, officier de la garde royale de Marie-Thérèse engagée dans la voie de l'absolutisme, aurait

composé sa tragédie. On connaît les déclarations loyales de Bessenyei, on n'a donc pas le droit de se refuser une telle interprétation. Sa vie était attachée à la cour de Vienne par la grâce de laquelle il subsistait, il n'est donc pas invraisemblable qu'on ait affaire ici à une ambiguïté intentionnelle. Il ne nous est pas permis, en outre, de savoir en quelle mesure la censure de cour a apporté des modifications à son texte. Cette censure qui, dans le cas d'un ouvrage dédié à la reine Maria-Thérèse devait être assurément efficace.

Il n'est pas douteux que ce que nous venons de constater puisse permettre une interprétation selon laquelle Bessenyei voulait tout simplement retracer les deux opinions antagoniques. Ainsi, il représente au fond une sorte de «match nul», c'est-à-dire une situation qu'on ne saurait mieux caractériser qu'en recourant aux termes employés par Charles Péguy, à propos du *Cid* de Corneille. Péguy voyait dans l'altercation des personnages du *Cid* un débat fondé sur l'égalité des parties en cause dont ni l'une ni l'autre ne pourrait avoir l'avantage, aucun être, aucune thèse . . .[16]

Ce que nous devons cependant envisager c'est qu'à l'opposé des rebelles, représentés comme des chevaliers sans peur et sans reproche, le roi paraît devant nous constamment comme hésitant, comme un caractére incapable d'exercer sa volonté, de faire valoir ses décisions.

Il y a une conception selon laquelle cette hésitation constante s'explique par «la prudence médiatrice, une certaine attitude dirigée dans les deux sens et qui découle de la vocation même du souverain absolu. Et cette vocation vise à résoudre et à canaliser le plus vite possible et avec la moindre intervention, les tensions et les oppositions qui s'accumulent entre les forces antagoniques de la société, pour créer ainsi un constant état d'équilibre entre les éléments féodaux et antiféodaux de la société». Nous croyons cependant que les propos que nous venons de citer projettent une lumière trop intense sur Léonidas, ce qui était assez éloigné des intentions de Bessenyei. La mobilité qui pèse sur le caractère du roi est ancrée plutôt dans sa faiblesse humaine, dans sa solitude: il est entièrement isolé des humains, de la vie. Même dans le texte de la tragédie, son caractère se constitue à peu près entièrement de la manière dont ce caractère se reflète dans l'épître dédicatoire que Bessenyei adressa à la reine Marie-Thérèse: «Léonidas montre les métamorphoses que subit autour de lui la vérité, comment celle-ci fut libérée et même capturée: il offre sa grâce tantôt à la vérité, tantôt à la méchanceté, car son être mortel l'a empêché de bien discerner l'une de l'autre . . .» Aussi le texte proprement dit de la tragédie est chargé de nombreuses plaintes sur l'incapacité qu'a Léonidas d'accéder à la hauteur surhumaine de la mission souveraine qui semble lui exiger des qualités divines, puis la connaissance de la vie qui l'environne. Or, «les cœurs sont entièrement cachés» autour de lui, où chacun vit masqué.

Il s'agit ici du problème tant de fois posé par la littérature baroque, dans ses jeux du réel et des apparences, des masques, des costumes et du véritable

être des êtres humains. Au fond, cette présentation, si l'on y ajoute des plaintes élégiaques sur la faiblesse humaine des rois, traduit un doute à l'égard de la toute-puissance du souverain, et signale, timidement encore, l'une des premières étapes dans la démolition d'un mythe dont le monarque, agissant en dieu terrestre, est l'objet. Le Léonidas de Bessenyei se place très loin encore de ces souverains absolus que les tragédies classiques avaient idéalisés. Il ne possède pas, par exemple, les énergies dont est doté l'empereur Auguste, dans le *Cinna* de Corneille, cet Auguste constamment prêt à agir et à dominer l'univers entier. Agis, le révolté, ainsi que ses compagnons, portent des cothurnes quelque peu plus élevés que ceux que porteroi. Ce qui, en d'autres termes, signifie qu'à la machinerie de l'État absolutiste et au monde inhumain des cabales de cour, Bessenyei oppose les héros qui même dans la tyrannie qui pèse sur eux, ont osé maintenir leur humanité, la pureté et l'autonomie de leur caractère.

S'agirait-il donc de ce qu'à l'opposé de l'absolutisme princier marquant le progrès dans l'histoire, Bessenyei se serait mis à exalter la décadente opposition des féodaux? Bien sûr, dans une certaine mesure, car, et voici ce qui est paradoxal dans l'histoire de Hongrie, l'indépendance nationale a dû être protégée contre un absolutisme revêtu de certains traits progressistes. Par suite d'une particularité de l'histoire de Hongrie, la noblesse était seule capable d'assumer cette protection. Agis, en effet, avec certains traits de son caractère, est l'ancêtre des résistants nobiliaires des années 1790—1791, ce qui du reste n'est qu'un des aspects de notre problème. Car dans certains cas, comme on sait, dans le cadre de la résistance féodale, l'exemple de Montesquieu en est peut-être la preuve la plus éclatante, les événements de la future Révolution bourgeoise commençaient à se formuler, et cet état de choses nous permet d'élucider davantage la question. Ceux qui se sont récemment mis à examiner les héros de la tragédie classique française, ont démontré à juste titre qu'il serait faux d'identifier la morale héroïque en question avec l'idéal héroïque fondé sur les illusions de l'aristocratie d'alors. Une telle identification est contestable en dépit des illusions héroïques effectivement présentes dans les adversaires nobiliaires de la monarchie absolue.

L'aristocratie n'a fait que s'approprier une pensée et une vertu, pour les adapter à ses traditions féodales. C'est plutôt à ce processus qu'il faut penser dans notre cas. Aux devoirs découlant du nom nobiliaire, l'aristocratie a donc adapté l'idée de la valeur spirituelle et de la noblesse d'âme, notion qui dès l'abord avait eu un caractère anti-féodal. Ce fut la Renaissance italienne qui en fit un système, alimenté du reste de certaines thèses antiques et qui consistait au fond en un remplacement de la gloire que diffusait la naissance nobiliaire par la gloire éternelle qu'assuraient les constants efforts moraux et les grands gestes héroïques. L'héritage périssable fut ainsi évincé par les vertus que prêtent les mérites humains. Ces hauts faits ne doivent pas leur origine seulement à la noblesse de la naissance, mais encore et surtout, à celle

de l'âme. En une certaine mesure, la noblesse de l'âme est ainsi une notion déjà démocratique, par laquelle un pas important est fait vers la démolition de la hiérarchie féodale fondée sur la naissance, ce qui du reste s'est accompli d'abord dans les deux domaines traditionnels de la gloire ainsi conçue: dans celui des armes et dans celui de la plume. Dans le monde des courtisans et des laquais, monde incolore sur lequel planait la monarchie absolue, le culte de «l'âme généreuse» et des «faits généreux» est devenu une manifestation importante de l'intégrité et de la conservation de la personnalité, ainsi qu'un moyen de lutter pour faire valoir la personnalité. A l'opposé de la hiérarchie féodale, ce culte préconise l'idée de l'égalité que la bourgeoisie ne tardera pas à professer dans ses revendications démocratiques.

L'importance historique du classicisme français réside en particulier dans les normes morales qu'il n'a pas manqué d'élaborer pour placer l'humain au centre de son système des valeurs. C'est pour cela qu'il est le gardien d'un héritage précieux, tel que celui de la Grêce antique ou de Rome. Voilà l'humanisme qui continuera d'évouler sous l'égide idéologique des «lumières», pour aboutir à la morale «citoyenne» de la Révolution française.[17]

Nous avons vu que Bessenyei avait modelé ses personnages, Agis et ses compagnons, en recourant à la vertu héroïque qu'incarne, dans le classicisme français, la tradition cornélienne. Les «lumières» hongroises ont dû amortir une dette plus que séculaire.

Les héros de Bessenyei, de même que leur créateur, sont installés aux confins de deux mondes. Ils portent les deux faces de Janus, l'une regardant en arrière, vers les résistances nobiliaires, l'autre, plus vivace, recèle, par contre, des traits dans lesquels l'homme du siècle des lumières pouvait se regarder comme en un miroir. Il n'est cependant pas pur hasard si l'auteur de la *Tragédie d'Agis*, à mesure qu'il s'approfondissait dans les idées radicales que suscitait la philosophie de son temps, se sentait déjà à l'étroit dans les cadres traditionnels de la tragédie classique. *La Tragédie d'Agis*, de même que la *Tragédie de Buda*, composée à peu près au même moment, ne représentent qu'un bref épisode dans les lettres hongroises.

Tout cela fut commandé ainsi par une sorte de nécessité, car le classicisme français qu'avait alimenté une royauté absolue, ne répondait pas à un besoin social en Hongrie. La voie par laquelle la littérature hongroise est arrivée à l'époque des lumières n'était pas tracée par une cour absolutiste planant sur le compromis de classes entre noblesse et bourgeoisie. C'est en opposition à la monarchie que cette littérature est parvenue à sa floraison. La littérature hongroise eut, à cette époque, à lutter encore pour les droits de la langue nationale. Cette lutte fut déclenchée, comme on sait, par le même György Bessenyei, qui s'est engagé par là dans une voie qui le fit sortir de la cour viennoise, où, dans ce monde fait à l'imitation de Versailles, il ne pouvait

être que de passage, pour le conduire enfin dans la solitude à la Rousseau, d'un petit village.

NOTES

[1] Sur la carrière de Bessenyei et l'interprétation, différente de la nôtre, de la *Tragédie d'Agis*, voir *A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig* (Histoire de la littérature hongroise de 1772 à 1849), dirigée par P. Pándi. Budapest, 1965, p. 22—53; le chapitre sur Bessenyei est dû à J. Szauder; *ibidem*, bibliographie détaillée.

[2] Cf. Lázár, B., *Ágis a világirodalomban* (Agis dans la littérature mondiale). EPHK, 1890. Binder, J., *Az Ágis-kérdéshez* (A propos du problème «Agis»), ibidem 1890. Bleyer, J., *Gottsched hazánkban* (Gottsched en Hongrie). Budapest, 1909. Zolnai, B., *Az Ágis-kérdéshez* (A propos du problème «Agis»). EPHK. 1918. Elek, O., *Ágis tragédiája* (La Tragédie d'Agis). *Filológiai Közlöny*, 1957. Cf. encore Gálos, R., *Bessenyei életrajza* (Biographie de Bessenyei). Budapest, 1953.

[3] Elek, O., art. cit. Rózsa, G., *Bessenyei, mint drámaíró* (Bessenyei le dramaturge). Budapest, 1893.

[4] Cf. Győry, J., *A francia dráma kialakulása* (La genèse de la littérature dramatique en France). Budapest, 1956. (Thèse de candidature, dactylogr.) Aussi en ce qui suit, nous avons eu recours à sa conception.

[5] Cf. Bénichou, P., *Morales du Grand Siècle*. Paris, 1948. Nous avons partout utilisé ses analyses.

[6] Bénichou, op. cit.

[7] Juharos, F., *A magyarországi jezsuita iskoladrámák története* (Histoire des drames scolaires des jésuites en Hongrie). Szeged, 1933.

[8] Bénichou, op. cit.

[9] Cf. Baróti, D., *Dugonics András és a barokk regény* (András Dugonics et le roman baroque). Szeged, 1934.

[10] Bruckner, J., *Bessenyei és kora politikai filozófiája* (Bessenyei et la philosophie politique de son époque). Itk. 1954.

[11] Cf. Lemonnier, L., *Corneille*. Paris, 1954, p. 118—119; Győry, J., op. cit., p. 232.

[12] Cf. Győry, op. cit., p. 149 et suiv., p. 215 et suiv.

[13] Győry, op. cit., p. 234.

[14] Győry, op. cit., p. 255.

[15] En premier lieu Bénichou, op. cit.

[16] Péguy, Ch., *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*. Paris, 1935, p. 175—176; cf. Győry, J., *Tragikus tárgy és anti-machiavellizmus* (Sujet tragique et anti-machiavélisme). *Filológiai Közlöny*, 1956, p. 413.

[17] Cf. Bénichou, op. cit.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 43—47 (1971)

Salomon Sultzer, ein Typograph und Schriftgiesser in Mittel- und Osteuropa (1564—1603)

Von

GEDEON BORSA

(Budapest)

Zur Verbreitung der Literatur sind die Druckereien unentbehrlich, die Leute aber, die dort beschäftigt sind, wurden oft außer acht gelassen. So ist es vielleicht nicht uninterressant, die Kenntnisse über Salomon Sultzer zusammenzufassen, der am Ende des 16. Jahrhunderts in vielen Ländern Europas als Drucker und Schriftgießer gearbeitet hat.

Im Stadtarchiv von Leutschau (Lőcse—Levoča, in der heutigen Slowakei) befindet sich ein Brief von Sultzer, den er am 16. Oktober 1591 in Güns (Kőszeg, in Westungarn) an die Vorsteher der Stadt Leutschau geschrieben hat.[1] In diesem hat er der Stadt seine Dienste angeboten: er war bereit, dort eine Typographie zu gründen. Um seine fachlichen Kenntnisse zu beweisen, hat er seinem Schreiben ein kleines Druckwerk beigegeben. Der Einblattdruck[2] ist doppelseitig mit demselben Text bedruckt. Im oberen Teil befindet sich das Credo in lateinischer Sprache.[3] Nach der Devise »Soli Deo laus et gloria« gibt Sultzer bekannt, daß die Buchstaben mit den dazu gehörenden Werkzeugen von ihm hergestellt bzw. repariert wurden, die er am 16. November 1589 dem Bartfelder Typografen David Gutgesell übergeben hat. Aus den letzten Zeilen ist zu erfahren, daß Salomon Sultzer in Höchstädt vor 25 Jahren geboren wurde.

Um seine lutheranische Überzeugung zu beweisen, hat er sich in dieser Schrift auf seine Feudalherren, den Pfalzgrafen Philipp Ludwig in Neuburg und die Grafen Veldenz und Sponheim, ferner auf die Universitätsprofessoren zu Lauingen und Tübingen, bzw. auf die kaiserlichen Räte in Prag und in Breslau berufen. Aus Wien kommend ist er dann in Bartfeld (Bártfa—Bardejov, in der heutigen Slowakei) eingetroffen, wo er das typographische Material und die Werkzeuge von David Gutgesell erneuert hat. Er hat dabei die Lettern neu gegossen, drei neue Werkzeuge und die ganze Einrichtung mit einer kompletten Schriftgießerei hergestellt und dem Bartfelder Typographen in seinem Haus übergeben. Sultzer war also in dieser Zeit im Besitz der vollen Kenntnissen aller technischen Einzelheiten, die zu der Buchdruckerkunst gehört haben.

Glücklicherweise ist ein weiterer Brief von ihm erhalten geblieben, den er an den Vorstand der Stadt Bartfeld am 5. Juli 1591 in Lublin (Polen) ge-

schrieben hat.[4] Daraus kann man weitere Einzelheiten über das Leben von Sultzer erfahren. Noch während seines Aufenthaltes in Bartfeld im Jahre 1589 hat er sich mit Hedwig, der Tochter von Michael Geppart[5] verlobt. Er mußte dann wegfahren, um für die Heirat seinen »Geburtsbrief« herbeizuschaffen. Er wollte auch seine »Instrumente und Werkzeuge« aus Breslau (Wrocław) abholen. Unterwegs in Krakau (Kraków) ist Sultzer krank geworden. Dort hat Michael Geppart ihm durch zwei Mitbürger mitgeteilt, daß er wegen seiner Tochter nicht nach Bartfeld zurückkommen soll. Geppart hat nämlich seine Hedwig inzwischen mit jemand anderem vermählt. Sultzer kehrte doch nach Bartfeld zurück, Geppart und Hedwig haben aber die Stadt vorzeitig verlassen. So legte Sultzer darüber dem Konsistorium schriftlich eine Klage ein. Er wurde damit an die Stadt verwiesen. Dann ist er seinem »Gewerbe nach auf Debritz [ge]zogen« und von dort aus wieder nach Bartfeld zurückgekehrt, wo er weitere fünf Wochen verbracht hat, ohne die Familie Geppart treffen zu können. Alle diese Ereignisse sollten im Jahre 1590 geschehen seien. Am 5. Juli 1591 hat Sultzer Obiges aus Lublin geschrieben, weil er inzwischen erfahren hatte, daß die Familie Geppart nach Bartfeld zurückgekehrt ist. Nun hat er mit dieser Schrift von der Stadt um juristische Hilfe wegen Verletzung des Eheversprechens gebeten.

Wenn man den Lebenslauf von Sultzer aus den obigen Dokumenten zusammenfassen will, so kann man folgendes feststellen.

Er wurde um 1564 in Höchststädt an der Donau (Schwaben) geboren. Als Lutheraner hatte er Kontakt mit den Professoren der Universitäten Lauingen und Tübingen. In Breslau hatte er seine Tätigkeit als Schriftgießer schon gewiß ausgeübt, weil er seine Werkzeuge im Jahre 1590 von dort abholen wollte. In dieser Stadt haben Crispin Scharffenberg (1553—1577), Johann Scharffenberg (1577—1586) und dann ihre Erben (1586—1590)[6] gearbeitet. Sultzer war bei dieser Familie tätig, die mit der Stadt Bartfeld und vor allen mit David Gutgesell einen regen Kontakt hatte.[7] Im Jahre 1589 war Sultzer in Wien, weil er von dort aus in Bartfeld eingetroffen ist. Prag wurde von ihm wahrscheinlich noch vorher berührt. Höchstwahrscheinlich hat er die Arbeit bei Gutgesell in Bartfeld durch die Breslauer Scharffenberg's angenommen und am 16. November 1589 beendet.[8] Er wollte von hier aus nach Breslau fahren und ist sicher bis Krakau gekommen, doch dann kurz nochmals nach Bartfeld zurückgekehrt. Von hier aus ist er dann — sicher schon im Jahre 1590 — nach Debrezin (Debrecen, Ostungarn) gegangen, wo er gewiß auch mit der Schriftgießerei zu tun hatte. Zu dieser Zeit starb die Witwe Rudolf Hoffhalters und die dortige Druckerei wurde von János Csáktornyai übernommen.[9] So ist die Auffrischung des typographischen Materials dieser Offizin durch Sultzer ganz klar. Nun ist er nochmals nach Bartfeld zurückgekehrt. Am 5. Juli 1591 hat er seinen Brief aus Lublin folgenderweise unterschrieben: »Salomon Sultzer von Höchstet aus Schwaben der hochlöblich

Kunstdruckerei Schriftgießer«. Diese »Kunstdruckerei« war die hebräische Typographie von Ḥajjim ben Qalonimos Jafe, wo Sultzer also auch als Schriftgießer gearbeitet hat.

Am 16. Oktober 1591 war Sultzer schon wieder in Ungarn, diesmal aber im westlichen Teil des Landes, in der Stadt Güns (Kőszeg), von wo er der Stadt Leutschau sein Angebot zur Gründung einer Druckerei machte. Seine Unterschrift lautet diesmal: »Salomon Sulczer Schriftgießer jetziger Zeit zu Günsz in dem Gelbröckl Quartier bei dem Furier«.

Über die Existenz einer Typographie zu dieser Zeit in Leutschau ist nichts bekannt, sein Vorschlag wurde also von der Stadt sicherlich nicht angenommen.

Zu seiner Tätigkeit in Ungarn hat József Fitz einen Beitrag gebracht — leider ohne bibliographische Berufung.[10] Laut Fitz sollte Sultzer auch in der oberungarischen Druckerei von Bálint Mantskovit in Vizsoly als Schriftgießer arbeiten. Diese Typographie wurde Anfang des Jahres 1589 hierher übersiedelt und zur Herstellung der ersten kompletten Bibelausgabe in ungarischer Sprache vollkommen neu ausgerüstet.

Nach diesen wenigen, aber recht beweglichen Jahren verschwand Sultzer aus den Augen des heutigen Forschers. Erst aus dem Jahre 1596 hat man wieder konkrete Angaben über ihn, als er nämlich eine Druckerei in Wilna (Vilnius) in der Hauptstadt von Lithauen gegründet hat.[11] L. Abramovicz hat angenommen,[12] daß Sultzer mit seinem Patron, Andrzej Wolan aus Riga in Wilna eingetroffen ist. Leider fehlen aber in Riga alle Spuren einer typographischen Tätigkeit von ihm.[13] In einer Publikation aus dem Jahre 1600 taucht als Mitarbeiter auch der Name eines gewissen Ulrich Sultzer auf, der wahrscheinlich sein Bruder war. In Wilna hat Salomon Sultzer — nach unseren heutigen Kenntnissen — bis zu seinem Tod im Jahre 1603 etwa ein Dutzend Druckwerke hergestellt.[14]

Er war streng lutheranisch eingestellt, aber die unter seinem Namen erschienenen Bücher waren vom in Wilna durch die Jesuiten immer strenger vertretenen katholischer Gesichtspunkt aus neutral. So ist es zu verstehen, daß Sultzer ab 1602 den Titel eines von dem polnischen König Sigismund III privilegisierten Druckers getragen hat. Das Privileg wurde gewiß durch seinen Patron bei dem König erwirkt.

Im Jahre 1895 veröffentlichte János Kluch ein Druckwerk aus der Wiener Hofbibliothek, das von Clemens Polus unter dem Titel *Historia confoederationis Polonicae* geschrieben und mit den Impressumangaben »Debreceni 1596« publiziert wurde.[15] Sowohl Kluch, als auch Hiador Sztripszky, der Kluch's Angaben übernommen hat,[16] haben angenommen, daß das Buch tatsächlich in Debrecen hergestellt wurde. Auch Pál Gulyás[17] hat diese Vermutung nicht in Zweifel gestellt.

Dagegen hat schon Stanisław Estreicher festgestellt, daß das oben ange-

gebene Impressum fingiert ist und das Werk von Salomon Sultzer in Wilna gedruckt wurde.[18] Die Universitätsbibliothek von Göttingen besitzt eine weitere Arbeit desselben Verfassers *De pontificibus Romanis*, die das Impressum »Debrecini 1592« trägt.[19] Die Typen des Druckwerkes haben mit dem Material der Offizin in Debrezin überhaupt nichts zu tun. Dagegen ist die typographische Ausstattung mit dem anderen Polus-Werke identisch. Also wurden die beiden Drucke ihres mit den Katholiken stark polemisierenden Inhalts wegen mit fingierten Impressendaten von Sultzer hergestellt.

Im Jahre 1596 war Sultzer schon in Wilna tätig, so ist die Lokalisierung der *Historia confoederationis Polonicae* eindeutig. Dagegen ist die Jahreszahl 1592 von *De pontificibus Romanis* problematisch. Über seine Tätigkeit zu dieser Zeit ist — wie es schon oben erwähnt wurde — heute nichts bekannt. Es ist nicht zu bezweifeln, daß er noch am 16. Oktober 1591 aus Westungarn wieder nach Polen weitergefahren ist. Dieses zweite Druckwerk hat Clemens Polus dem Rat der Stadt Danzig (Gdańsk) gewidmet. Eine Ausgabe aus dem Jahre 1592 ist aus der Königsberger Druckerei von Georg Osterberger bekannt.[20] So besteht die Möglichkeit, daß Sultzer dieses Werk später, also ab 1596 in Wilna, aber mit der Jahreszahl der Königsberger Ausgabe hergestellt hat.

Es ist interressant, daß Sultzer zur Tarnung seiner antikatholischen Tätigkeit als fingierten Druckort einen ungarischen Städtenamen in Anspruch genommen hat. Aus seinem oben schon kurz skizzierten Lebenslauf ist das aber erklärlich. Im Jahre 1590 war er gewiß in Debrezin. Dort konnte er die merkwürdige politische Sonderstellung der Stadt kennenlernen. Sie lag damals zwischen den drei Teilen, die durch die Türkeninvasion aus Ungarn entstanden sind: Nordungarn mit einem Habsburger Herrscher, Mittel- und Südungarn von den Türken besetzt und Ostungarn oder Siebenbürgen als ein selbständiges Fürstentum. Diese Kräfte haben sich in einzelnen Perioden der Geschichte so sehr neutralisiert, daß die Stadt eine gewisse Unabhängigkeit genießen konnte. So gab es für die ungarischen Kalvinisten keine Schwierigkeit, hier ihre Hochburg auszubauen. Sultzer, der diese Situation an Ort und Stelle erfahren konnte, wußte genau, daß ihm die Bezeichnung »Debreceni«, bzw. »Debrecini« eine gute Lösung zur Tarnung des richtigen Druckortes seiner Publikationen bieten konnte.

ANMERKUNGEN

[1] Clas. XII. nr. 31. — Veröffentlicht von I. Hajnóczy in der Zeitschrift *Magyar Könyvszemle* 1905, S. 187.

[2] Blattgröße: 172 × 123 mm, Satzspiegel 135 × 89 mm.

[3] An einer Seite in 13 Zeilen, an der anderen in 12 Zeilen, weil manche Worte aus der zweiten fehlen.

[4] Stadtarchiv — Veröffentlicht von J. Ábel in seinem Werk: *A bártfai Sz. Egyed temploma könyvtárának története.* [Geschichte der Bibliothek der Hl. Ägidii Kirche von Bartfeld.] Bp., 1885, S. 190—192.

[5] P. Gulyás schrieb in seinem Werk irrtümlich »Szeppart«: *A könyvnyomtatás Magyarországon a XV. és XVI. században* [Die Buchdruckerei in Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert]. Bp., 1931, S. 201.

[6] Burbianka, M., *Produkcja typograficzna Scharffenbergów we Wrocławiu*. Wrocław, 1968.

[7] Ábel a. a. O. S. 185—186. — Gulyás a. a. O. S. 197.

[8] Man kennt aus dem Jahre 1589 kein einziges Druckwerk aus der Offizin von Gutgesell, so besteht die Möglichkeit, daß Sultzer dort ziemlich lange arbeitete.

[9] Gulyás a. a. O. S. 223.

[10] *A magyarországi nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története* [Geschichte der Buchdruckerei, des Verlagswesens und des Buchhandels in Ungarn]. I. Bp., 1967, S. 43.

[11] *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku 5*. Wrocław—Kraków, 1959, S. 235—236, 267.

[12] *Cztery wieki drukarstwa w Wilnie 1525—1925*. Wilno, 1925, S. 52—53.

[13] Buchholtz, A., *Geschichte der Buchdruckerkunst in Riga 1588—1888*. Riga, 1890.

[14] *Drukarze . . .* a. a. O. S. 236.

[15] *Magyar Könyvszemle* 1895, S. 340.

[16] *Appendix ad I—II tomos operis Caroli Szabó. Régi magyar könyvtár, Bibliographia Hungarica vetus*. Bp., 1912, Nr. II. 2489/37.

[17] a. a. O. S. 226.

[18] *Bibliografia Polska* 24. Kraków, 1912, S. 469.

[19] Herr Dr. Helmut Kind hat uns die Angaben darüber freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

[20] *British Museum. General Catalogue of Printed Books 192*. London, 1963, Sp. 565.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 49—54 (1971)

Presencia negra en la literatura narrativa cubana

Por

SALVADOR BUENO

(La Habana)

En las islas de las Antillas ocurrió el primer choque de la cultura blanca europea con la cultura americana aborigen. El aplastamiento y liquidación de los indígenas antillanos por los conquistadores venidos de Europa causó, también, la primera literatura de protesta en el Nuevo Mundo: los alegatos y folletos de Fray Bartolomé de las Casas. La aniquilación total de los indígenas antillanos provocó la introducción en estas islas de hombres y mujeres de otro color, traídos de diversas partes del mundo. Pronto esta región americana fue crisol donde se mezclaron razas y culturas diferentes, no sólo las de blancos e indios, también las de blancos, indios y negros, y hasta de chinos o hindúes, en distintas proporciones y matices.

La literatura narrativa cubana adoptó — desde sus mismos orígenes — el tema de la presencia africana en nuestra Isla, el negro como elemento esencial en nuestra composición étnica. En la década de 1830 a 1840, los escritores que se agrupaban en las tertulias literarias de Domingo del Monte (1804—1853) quisieron crear una literatura propia: les resultaba imprescindible descubrir cuáles eran los contenidos imprescindibles de una literatura cubana. Sus preocupaciones literarias estaban estrechamente vinculadas — en sus mentalidades de gente reformista y liberal — con el enfrentamiento de la atroz institución de la esclavitud que explotaba sin compasión a miles de negros africanos y criollos en las plantaciones de caña, cafetales, etc.

Las cartas que recibía Del Monte de sus amigos están llenas de interrogaciones acerca de los temas sobre los que debían escribir. Con ese motivo, José Jacinto Milanés confesaba que el negro constituía «el minero de nuestra mejor poesía». En 1838, el comisionado inglés ante el Tribunal Mixto de Arbitraje, Richard R. Madden, solicitó de Del Monte la preparación de un album de composiciones «negreras» que serviría para denunciar los horrores de la esclavitud. Entre los distintos trabajos literarios allí incluidos, queremos destacar dos: los *Apuntes autobiográficos* del esclavo negro, el poeta Juan Francisco Manzano (1797—1854), quien obtuvo su libertad gracias a una suscripción encabezada por Del Monte, y la novela *Francisco*, escrita por Anselmo Suárez y Romero, (1818—1878) verdadero alegato antiesclavista.

De esa manera, en los albores de nuestra literatura narrativa se vincula la labor creadora de blancos, negros y mulatos, como sucederá siempre después. La autobiografía de Manzano (de la cual sólo conocemos una parte) es el testimonio angustioso de la bestial manera en que eran tratados los esclavos: «es verdad en toda su repugnante desnudez». (Francisco Calcagno: *Poetas de color* La Habana, 1879). Aun después de obtener su libertad, Manzano tuvo que llevar una triste vida de desajuste y amargura en aquella sociedad esclavista.

Por otra parte, en *Francisco* hallamos el primer testimonio literario, escrito por un hombre blanco, de la presencia africana y de la explotación esclavista. Su autor, que había vivido en un ingenio azucarero pudo describir las terribles vejaciones y maltratos que sufrió el protagonista de su obra, y también los cantos de los esclavos, los toques de los tambores africanos y los bailes de aquellos seres atormentados por los amos y sus «mayorales».

Otros narradores cubanos tocaron el tema de la esclavitud en sus novelas y relatos breves antes de 1868, fecha en que se inició la guerra por la independencia. Ciertas narraciones son muestras sentimentales de una actitud filantrópica, altruísta, como la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814—1873). Pero en otros se fue haciendo más clara la idea de que toda empresa destinada a mejorar el estado de la Isla y lograr en definitiva su independencia debía estar ligada a la abolición de la esclavitud: no podía ser libre una nación que mantuviera esclavizada a una porción de sus habitantes. Por eso, cuando Carlos Manuel de Céspedes se alza en armas contra la dominación colonial española, el 10 de octubre de 1868, declara al mismo tiempo la libertad de los esclavos. Aquella decisión representaba la posición más revolucionaria de aquellos hombres que inician la lucha por la emancipación de su patria, a la que iban a colaborar por igual blancos, negros y mulatos.

Porque a lo largo de siglos, el amo había dominado enteramente al esclavo, lo maltrató y explotó sin escrúpulos. Pero al mismo tiempo, los impulsos biológicos fueron integrando las dos razas, fue uniendo y mezclando a negros y blancos, y amulatando de tal manera la población cubana que dicha integración (según investigaciones sociológicas y demográficas) era superior a la de otras regiones donde coexistían las dos razas.

Si en *Francisco* y en *Sab*, sus autores tomaron como protagonistas a los esclavos negros y mulatos, Cirilo Villaverde (1812—1894) intentó en *Cecilia Valdés* (primera edición, 1839; edición definitiva 1882) un panorama todavía más amplio. En las dos primeras, las relaciones son entre amos y esclavos; en esta última, las relaciones son también entre ambos, pero existe otro elemento nuevo, que se va haciendo cada vez mayor, mayoritario: los mulatos libertos. Los personajes esenciales de la novela de Villaverde son el músico José Dolores Pimienta, el sastre Uribe, la bella Cecilia Valdés. Todos mulatos, todos libertos. Son ejemplos fehacientes de la integración racial que se efectúa en la población cubana, pese a la esclavitud, pese a los maltratos, pese a la discriminación.

Villaverde, periodista y profesor, conspirador patriota, hijo del médico de un ingenio, advirtió que esa población mulata daba un nuevo sentido al proceso histórico de su país, ya existía otro elemento fundador además del amo blanco dominador y del esclavo negro dominado. Las abundantes informaciones que nos ofrece su novela sobre la vida de los esclavos domésticos, de los libertos en la ciudad, y de los esclavos en cafetales e ingenios son de inapreciable valor.

Pero, además de indicarnos la sicología del mulato (como señala G. R. Coulthard) Villaverde demuestra un gran conocimiento sobre la vida y filiación de los esclavos que pinta en el ingenio *La Tinaja*, así como sabe mostrar las ideas de los personajes de las clases dominantes (reunidos en aquel ingenio) sobre los esclavos, sin disimular las más rencorosas y reaccionarias opiniones.

Ya con la obra capital de Villaverde se trasciende el retrato idealizado del negro bueno y conformista, que tanto censuraron sus contemporáneos en el *Francisco* de Suárez y Romero. La línea la advertimos en los relatos coetáneos y posteriores a la Guerra de los Diez Años (1868—1878). Villaverde subrayó la rebeldía de los esclavos y da a estos personajes una sicología más compleja que los otros autores antiesclavistas. Antonio Zambrana (1846—1922), que fue patriota y orador, publicó en Chile (1873) una versión apenas variada de la novela de Suárez y Romero a la que tituló *El negro Francisco*. Allí señala la nostalgia de los esclavos por su vida libre en Africa, pero no intenta rodear de virtudes a sus protagonistas negros. Narrador y estudioso de los aportes negros, fue Francisco Calcagno (1829—1903) quien reunió en su obra *Poetas de color* cuatro estudios sobre escritores negros y cuya edición de 1879 fue dedicada a libertar al poeta esclavo José del Carmen Díaz, y escribió varios relatos que tratan del tema esclavista. Su novela *Romualdo* o *Uno de tantos* fue secuestrada por el gobierno colonial en su primer edición de 1881. Romualdo también es un mulato esclavo, como Sab. En otra novela, *Aponte* (1901) Calcagno trató de la insurrección de esclavos y libertos en 1812 que hizo famoso el nombre de José Antonio Aponte y Olabarro. Calcagno se hace eco de toda la leyenda negativa que se forjó contra Aponte, y utiliza expresiones despectivas para aquel gran rebelde.

Los revolucionarios cubanos eliminaron la esclavitud en 1868. El gobierno colonial español la declara oficialmente abolida en 1886. La integración de las dos razas, no sólo producida por los impulsos biológicos, sino sobre todo por la empresa heroica de largos años de duro combatir al dominador, ofreció los fundamentos de la nacionalidad cubana. La sangre derramada por blancos, negros y mulatos integra y fortalece el sentimiento y la conciencia nacional cubana. Los héroes de la independencia no eran solamente el blanco Céspedes, sino también el mulato Maceo, como en la guerra del 95 estarían unidos el blanco Martí con el mulato Juan Gualberto Gómez. Pero después de la definitiva eliminación del esclavismo en 1886 se plantea una situación nueva:

cómo incorporar a los recién liberados esclavos a la sociedad, todavía colonial, cómo convertir el esclavo en un obrero asalariado, y ya después, en la república neocolonial y mediatizada, cómo integrar en una común ciudadanía a mulatos, negros y blancos.

Las situaciones nuevas no fueron vistas con precisión por los narradores de fines de siglo. Un ejemplo es la obra de Calcagno. Otra, bien distinta, la de Martín Morúa Delgado (1857—1909). Orador, periodista, luchador por la independencia, Morúa es un escritor negro que quiere mostrar las *Cosas de su tierra* con la mirada objetiva de un narrador naturalista en un ciclo novelesco del cual sólo editó *Sofía* (1891) y «*La familia Unzúazu*», escrita cinco años más tarde, pero publicada en 1901. Todavía la esclavitud impone sus sombras en estos relatos. Morúa estima que el esclavo no puede encontrar ejemplos positivos en la sociedad, refleja la vida de personajes de las clases dominantes, algunos progresistas, otros retrógrados. Sólo a través de la educación podrán las masas negras y mulatas incorporarse plenamente a la sociedad cubana. Aquí vuelve a tocar Morúa un tema constante en toda la literatura narrativa cubana: el tema del incesto. ¿Cómo no tendrían temor de cometer incesto los miembros de una sociedad donde existían tantos ejemplos de hombres que mantenían dos familias, una legítima, blanca; y otra, ilegítima, negra o mulata? El tema seguiría utilizándose abundantemente hasta la época más reciente con indudable declinación hacia lo melodramático y folletinesco.

La instauración de la República en 1902 no zanjó radicalmente los rezagos de racismo que el reciente régimen esclavista había dejado. El negro y el mulato estaban integrados como campesinos y proletarios a las clases esquilmadas y explotadas de la nación seudoindependiente. Allí también estaban juntos los campesinos y obreros negros, mulatos y blancos. La penetración económica del imperialismo norteamericano, cada vez mayor, se hacía sentir igualmente en el plano de la cultura y en el ámbito de las costumbres. Y la discriminación racial, rémora del esclavismo de ayer, se fue acentuando según esa penetración imperialista se hizo más profunda.

El periodista y narrador Jesús Masdeu (1885—1958) publicó en plena República dos ediciones de su novela *La raza triste*. La intención de *La raza triste* fue influir en los hombres blancos de Cuba para que ayuden al hombre negro a considerarse hijo legítimo de esta tierra y no un paria sin derechos ni oportunidades, escribía su autor en el prólogo a la segunda edición (1942). La novela narra episodios ocurridos en Bayamo (cuna de la lucha por la independencia) donde la discriminación racial se encastillaba en las mentes. El narrador se sitúa en una posición antirracista y antimperialista.

La literatura narrativa cubana había hecho del tema negro y de la presencia africana una constante de nuestras letras. Nuevos problemas planteaba la expansión imperialista, y el tema de la esclavitud fue de nuevo tratado, a tenor con los nuevos tiempos. José Antonio Ramos (1885—1946) publicaba

en 1936 *Caniquí*. La novela ocurre en Trinidad, en 1830; pero los personajes, los acontecimientos, los problemas, están mirados con una óptica del siglo XX: Ramos presenta en Caniquí al esclavo rebelde, rebelde no sólo contra la dominación colonial española, sino también símbolo de rebeldía contra el nuevo dominador: el imperialismo norteamericano. Y sus palabras, en el prólogo, son suficientemente explícitas.

No puede olvidarse en este recuento de la presencia negra en la literatura narrativa cubana lo que significó en nuestra cultura republicana los estudios e investigaciones de Fernando Ortiz (1881—1969) sobre los aportes de las culturas africanas a la nacionalidad cubana y sus luchas contra toda clase de racismos y discriminaciones. Cierta tendencia de la narrativa contemporánea cubana emerge directamente de las investigaciones de Ortiz. Debemos citar en este sentido, los libros de cuentos de origen afrocubano de Lydia Cabrera (1900) y de Rómulo Lachatañeré (1910—1952). Aquí también una autora blanca y un autor negro: ambos cubanos, ambos unidos aquí también con el mismo propósito. Ortiz, en el largo prólogo a *Oh, mío Yemayá* (1938) de Lachatañeré habla de esta tendencia literaria, donde la fuente africana se ha hecho carne cubana mulata y habla nuestro lenguaje de todos los días, elaboración de escritores cubanos sobre la rica literatura oral que los esclavos trajeron de Africa.

Ligada a esta tendencia de índole científica, antropológica, se encuentra la primera novela de Alejo Carpentier (1904), titulada *Ecue-Yamba-O* (1933). En ella el protagonista es un mulato proletario que conserva sus creencias de origen africano. Carpentier utiliza ampliamente toda la documentación sobre creencas, ritos y supersticiones, y en algunas de sus páginas anuncia su magnífica fuerza creadora. Otros cuentos sobre la vida del obrero negro y mulato han sido escritos por Gerardo del Valle (1898) y otros narradores cubanos conteimporáneos.

En resumen: la presencia negra en la literatura narrativa cubana se mantiene a todo lo largo de su historia. Escritores mulatos, negros y blancos han contribuido a todas las etapas de este tema en nuestras novelas y cuentos. Y en cada período, la presencia negra ha sido vista en relación inmediata con los problemas políticos, sociales y económicos de la nacionalidad cubana. En Cuba no ha existido ese «rechazo de los valores culturales europeos» que señala Coulthard en su importante trabajo *Raza y color en la literatura antillana* (Sevilla, 1958). Ni tampoco esa nostalgia de Africa que sí se encuentra en otros poetas y escritores antillanos de origen africano.

La Revolución cubana fijó la liquidación de los rezagos de racismo y discriminación que quedaban en la sociedad cubana. La revolución socialista, la construcción de una nueva sociedad donde desaparecería la explotación del hombre por el hombre, traía consigo la desaparición de actitudes negativas frente a las masas negras y mulatas. Escritores blancos, negros y mulatos han utilizado, en obras publicadas durante el período revolucionario, el tema negro,

los aportes culturales de origen africano, con procedimientos, con técnicas diferentes. Cabe señalar el interés de la novela antropológica (si es posible llamar así) *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet. Como ha ocurrido en el pasado, el pueblo cubano, consciente de su integración racial, de su identificación nacional, prosigue la empresa histórica de fortalecer su personalidad histórica con el aporte de todos los sectores de su población, ya que como escribió Nicolás Guillén

> porque venimos de muy lejos
> y andamos de dos en dos.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 55—81 (1971)

Die Anfänge des Zeitungswesens und des Zeitungslesens in Ungarn

Nova Posoniensia 1721—1722

Von

BÉLA DEZSÉNYI

(Budapest)

Die Geschichte des periodischen Schrifttums bedeutete lange Zeit hindurch in Ungarn, wie auch anderswo, weder für die Geschichtswissenschaft, noch für die Literaturgeschichte ein selbständiges Problem. Die eine befaßte sich mit den Zeitungen bzw. Zeitschriften nur vom Standpunkt der Quellenkritik, die andere verwies sie in den Bereich der Bibliographie, und beschränkte sich auf das bloße Registrieren, auf die Beschreibung der Presseprodukte. Die einzige Aufgabe schien für sie die Vermehrung von Daten, die statistische Erfassung der Periodika zu sein. Die wissenschaftliche Erforschung der Presse, die während der vergangenen 30 Jahren auch in Ungarn immer mehr zur Geltung kam, mußte jedoch selbst die Daten der literaturgeschichtlichen und bibliographischen Handbücher unter die Lupe nehmen. Die Forscher der vergangenen Epoche betrachteten als ihre Hauptaufgabe einerseits die Vermehrung der Daten, das Sammeln von Zeitungstiteln, andererseits die Bestrebung, die Anfänge der ungarischen Presse möglichst weit zurückzuverlegen. Die neunbändige Literaturgeschichte Jenő Pintérs wollte z. B. bereits um 1670 eine Zeitung, die *Ephemerides* kennen, die von dem bekannten, gelehrten Jesuiten-Professor Márton Szentiványi in Tyrnau (Trnava, Nagyszombat) redigiert worden war. Diese Annahme schien auch deshalb wahrscheinlich zu sein, da die Kontrolle der Zensur in ganz Ungarn zur gleichen Zeit Szentiványi anvertraut war. Es wurde jedoch von neueren Forschern festgestellt, daß die *Ephemerides* keine Zeitung waren, Szentiványi verstand darunter dem ursprünglichen Sinn des lateinischen Wortes nach: Tagesaufzeichnungen, Tagebuch.

Der *Mercurius Hungaricus* bzw. der *Mercurius Veridicus ex Hungaria*, der zwischen 1705—1711 mit den Berichten Ferenc Rákóczi's über seinen gegen die Habsburger geführten Freiheitskampf in mehreren Nummern erschien, war — obwohl seine publizistische Bedeutung nicht zu bestreiten ist — keine regelmäßig erscheinende Zeitung. Nur die letzten drei Nummern erschienen regelmäßig monatlich, jedoch ohne Numerierung. Der Inhalt der Nummern beschränkte sich ausschließlich auf Kriegsberichte.

Die zwischen 1721—1722 regelmäßig erscheinenden *Nova Posoniensia*

waren aber bereits eine richtige Zeitung, obwohl kein Tagesblatt, wie der damals schon seit 20 Jahren bestehender Londoner *Daily Courant*, oder die noch früher entstandene Vorgängerin der *Leipziger Zeitung*, sondern ein regelmäßiges Wochenblatt, wie auch ihre eigentlichen westlichen Vorgänger und Beispiele. Außer dem ersten polnischen Blatt, dem *Merkuriusz Polski*, der ersten Zeitung in Osteuropa, sind den *Nova Posoniensia* vielleicht nur ein Prager und ein Wiener Blatt vorausgegangen.

Die *Nova Posoniensia* nehmen aber nicht nur in der Geschichte der ungarischen und osteuropäischen Presse einen vornehmen Platz ein, sondern erschließen uns auch wichtige Zusammenhänge der allgemeinen Presse- und Sozialgeschichte. Solange man nämlich die Sprache der frühen ungarländischen Zeitungen nicht untersucht hat, hielt man für selbstverständlich, daß erst lateinische, dann deutsche Zeitungen (*Ofnerischer Mercurius* 1731, *Preßburger Zeitung* 1764), besonders auf dem Gebiet des von der türkischen Besetzung noch kaum befreiten Ungarns erschienen sind. Diese Fremdsprachigkeit schien damit begründet zu sein, daß einerseits die offizielle Sprache das Latein war, andererseits daß die Städtekultur und ihre Hauptträger, die Bürger und Händlerschicht, besonders auf den neu befreiten Gebieten, deutsch, oder u. a. auch deutschsprachig war. Eine nähere Untersuchung dieser Umstände hat aber gezeigt, daß es sich dabei um etwas Wichtigeres, um den sozialen Hintergrund der Presse, um eine neue Rolle des Leserpublikums handelt. Der Leserkreis der *Nova Posoniensia*, wie wir es noch später sehen werden, war weder bürgerlich, noch adelig; es wäre auch unmöglich gewesen. Die besondere Lage des ungarischen Adels, die in Europa so verspätete Aufräumung der feudalen Verhältnisse, schufen für die Presse eine spezielle Lage, deren Erforschung die sozialen Voraussetzungen der Zeitungsgründung in ein neues Licht stellen kann. Das Verhalten des ungarischen Adels kann statt allgemeiner Feststellungen konkrete Daten liefern zu der Beantwortung der Fragen: weshalb der Nährboden der Presse stets die bürgerliche Gesellschaft ist, und warum es nirgends der Adel, die feudale Gesellschaft sein konnte.

Die *Nova Posoniensia* stellen uns zwei Fragen. Die eine ist ein geschichtliches, philologisches Problem: die Feststellung des Redakteurs und der Mitarbeiter der Zeitung. Die andere ist eine zeitungssoziologische, sozialgeschichtliche Frage: Wer waren die Leser der lateinischen Presse in Ungarn am Anfang des 18. Jahrhunderts?[1]

Zwei Exemplare der *Nova Posoniensia* befinden sich noch heute in Budapest, in der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und in der Széchényi-Nationalbibliothek. Die letztere verfügt auch über Duplikate von sieben Nummern. Das dritte Exemplar wird in Preßburg (Bratislava, heute die Hauptstadt der Slowakei) in der Bibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt. Die erhalten gebliebenen Exemplare bezeugen deutlich, daß es sich dabei um eine richtige Zeitung handelt, die streng regel-

mäßig, jede Woche, mit einem ständigen Titel, in einheitlicher Form erschien. Monatlich einmal wurde ihr auch ein Beiblatt beigegeben, der »Syllabus rerum memorabilium quae mense . . . Anno Christi . . . nuntiatae sunt cum Claue Historico-Genealogico-Geographica«. Im Beiblatt wurden auch der Drucker und der Erscheinungsort genannt: »Posonii apud Joh. Paulum Royer Civem et Typogr.« 1721, am Ende der letzten Nummer des Hauptblattes wünscht der Drucker den Lesern ein glückliches Neujahr, wobei er sich auch nennt. Die einzelnen Nummern des Hauptblattes sind nicht numeriert, tragen nur das Erscheinungsdatum unter einer Holzschnitt-Zierleiste am oberen Rand. Die Seiten der Zeitung sind aber in den beiden Jahrgängen ohne Unterbrechung durch numeriert. Im Beiblatt gibt es keine Seitenzahlen. Sowohl das Haupt- als auch das Beiblatt besteht aus 4 Seiten im Quartformat. Das Hauptblatt wurde zweispaltig, das Beiblatt einspaltig gedruckt. Daß Haupt- und Beiblatt zusammengehören, beweist nicht nur der Umstand, daß in dem einen Exemplar das Beiblatt stets am Ende der entsprechenden Monatsnummer beigebunden ist, sondern es finden sich in ihnen auch Hinweise wie »de qua nuper diximus«, »nuntiabamus nuper« u. a. m. Der Zusammenhang zwischen den beiden Blättern bedarf aber keiner besonderer Beweise, der Titel und der Name des Druckers sichern eindeutig die Identität. Das vollständigste Exemplar aus der Sammlung Kálmán Thaly's (heute in der Széchényi-Nationalbibliothek), beginnt mit dem 30. Juli 1721 und geht bis zum 10. September 1722. Diese erste Nummer trägt jedoch schon am Anfang die Seitenzahl 81. Die eigentliche erste Nummer erschien also wahrscheinlich am 12. März 1721. Wann aber das Blatt eingestellt wurde, kann nicht ermittelt werden.[2]

Über die Umstände der Entstehung und der Einstellung des Blattes berichtet die einschlägige Sekundärliteratur von der Zeitungsgeschichte Ferenczys bis zur Literaturgeschichte Pintérs übereinstimmend. Das Blatt soll von Matthias Bél ins Leben gerufen und zumeist auch redigiert worden sein, 1722 geriet es dann in die Hände der Preßburger Jesuiten, die es bald eingestellt haben.[3] Die Quelle Ferenczy's war der Biograph Béls, Lajos Haán, der teils aufgrund eigener Recherchen, teils nach fremden Quellen, ebenfalls Bél für den Begründer des Blattes hielt.[4] Derselben Meinung war auch Sámuel Markusovszky, Geschichtsschreiber des lutherischen Lyceums zu Preßburg,[5] der — nach Károly Harmath[6] — im Preßburger Exemplar der *Nova Posoniensia* eine handschriftliche Eintragung von Mihály Institoris-Mossóczy fand: »Auctores egregii huius utilissimique instituti erant Docentes Scholae Aug. Confessionis Posoniensis. Sed Jesuitarum invidia coacti sunt opus vixdum inchoatum deserere, hisque suis Antagonistis relinquere continuandum, quem tamen laborem paullo post et ipsi abruperunt, quia sine dubio euentus conatibus votisque non respondebat. Haec ex re Joh. Tomka Szászky celebris, dum viveret, huius Scholae Rectoris notavi. Et revera ipso, harum hebdomadarium relationum inspectio indigitat non obscura, Segmentum ultimum, ad diem 29.

Julii 1722., non ex eodem, quo priora, calamo profluxisse, quia et stilus multum a priori est diversus, et novum charti praefixum insigne.«

Im Gegensatz zur allgemeinen Erfahrung nimmt die Zahl der Angaben mit der Zeit nicht ab, sondern wird in den späteren Quellen immer reichlicher. Der Vermerk des Preßburger Exemplars behauptet, ohne den Namen Matthias Bél zu nennen, daß die Redakteure Lehrer des Preßburger Lyceums waren. Der Autor dieser Eintragung, Mihály Institoris-Mossóczy, aus dessen Privatsammlung das von Harmath beschriebene Exemplar stammt, war Schüler Tomka-Szászky's, der Bél noch persönlich kannte und Fortsetzer seiner wissenschaftlichen Bestrebungen war.[7] Die Angabe scheint also von einer vertrauenswürdigen Stelle zu stammen. Die Folgerung Harmaths steht jedoch schon auf einem schlüpfrigeren Boden: »Die Initianten dieser Unternehmung waren also Friedrich Wilhelm Beer, Matthias Marth und Matthias Bél, die zu dieser Zeit im Dienste der Preßburger Kirche standen.« Der Rektor der Preßburger lutherischen Schule war 1721 tatsächlich Beer und sein unmittelbarer Amtsvorgänger Marth. Matthias Bél hat aber bereits 1719 statt der Schule das städtische Pfarramt geleitet, obwohl er auch weiterhin Einfluß auf die Schule hatte, so daß sich der Text von Mossóczy mittelbar auch auf ihn beziehen kann.[8]

In der Eintragung des Preßburger Exemplars wird zugleich als ein Beweis der willkürlichen Einmischung bzw. der Konfiskation seitens der Jesuiten, auch die Veränderung der Titelvignette erwähnt. Der Holzschnitt stellte wirklich bis Mitte 1722 einen Engel dar, der in der einen Hand das ungarische, in der anderen das kaiserliche Wappen hält. Am 29. Juli 1722 erscheint dann eine neue Zierleiste: der Engel verschwand, seine Stelle nimmt ein mächtiger Doppeladler ein, inmitten des Adlers, bzw. »in seinem Bauch« — wie es die ersten Beschreiber der *Nova Posoniensia* ausgedrückt haben — befindet sich das ungarische Wappen. Zur gleichen Zeit — behauptet Mossóczy — veränderte sich auch der Stil des Blattes.

Gewiß aufgrund Preßburger Traditionen schrieb auch József Szinnyei in seiner ersten zusammenfassenden pressegeschichtlichen Studie über die *Nova Posoniensia*.[9] Auch er weiß außer Bél von Marth und von der willkürlichen Beschlagnahme der Zeitung. Szinnyei führt uns zu einer neuen, ebenfalls Preßburger Gruppe der Quellen. Seine Angaben werden von einem Artikel C. F. Wigands in der »Pannonia« vom 4. Juli 1848 inspiriert, der sich wiederum auf die Statistik Schwartners sowie auf handschriftliche Mitteilungen János Csaplovics's und György Gyurikovics's bezieht. Die letztere ist in der Széchényi-Nationalbibliothek zugänglich.[10] Gyurikovics, Mitglied des Preßburger Senats, später Assessor des Handelsgerichts, stützt sich in seinen Aufzeichnungen ebenfalls auf das Exemplar von Mossóczy. Entweder aufgrund dieser Eintragung, oder einer mündlichen Mitteilung Mossóczy's hielt er Marth für den Redakteur, weiß auch von der Konfiskation des Blattes, erwähnt aber Bél mit keinem Wort.

Schwartner[11] bezog seine Kenntnisse unmittelbar von Mossóczy, erzählt die Beschlagnahme der Zeitung wie seine Vorgänger, nennt aber den Redakteur nicht. Auf dieser Linie der Überlieferung erwähnt nur Csaplovics[12] die Redaktionstätigkeit Béls. Unter den Preßburger Autoren müssen wir noch Pál Ballus' gedenken, dessen Buch auch im o. erwähnten Werk Lajos Haáns zitiert wird. Seines Wissens leitete Bél die Redaktion, das Blatt wurde aus Gründen verboten, die den Forschern der ungarischen Geschichte nicht unbekannt sind. Die Vertrauenswürdigkeit Ballus'ch in Fragejedoch dadur wird gestellt, daß seiner Kenntnis nach das Blatt 1726 gegründet wurde.[13]

Diese beiden Linien der Überlieferung behandeln im großen und ganzen die Entstehung und den Niedergang der *Nova Posoniensia* einheitlich. Matthias Bél wird aber eben von dem anscheinend authentischsten Ausgangspunkt der Überlieferung, von der handschrifflichen Eintragung des Preßburger Exemplarz nicht erwähnt. Jene, die die Angaben nur aus zweiter Hand erhalten haben, schließen nur auf seine Redaktoren-Tätigkeit. Wir müssen noch hinzufügen, daß diese Angaben stets von Preßburgern und von Evangelischen stammen, und schon in der Fassung ihrer Beiträge eine deutliche Voreingenommenheit gegen die »Antagonisten«, die Jesuiten, zu fühlen ist.

Eine dritte Gruppe der Quellen weist interessante Variationen auf. Diese Quellen sind anscheinend unabhängig von der preßburgisch-lutherischen Tradition. Wallaszky behauptet in der ersten Ausgabe seines Buches nur: »Primae relationes hebdomadariae idiomate latino scriptae fuere Posonienses, auctoribus Jesuiticis, anno 1721. inchoatae, quae tamen vix annis duobus continuabantur.« Kein Wort fällt also über Matthias Bél, oder die Lutherischen.[14] Wallaszky steht in dieser Hinsicht nicht allein. Das 1790 erschienene »Nuntium« der *Ephemerides Budenses* blickt auf die vorigen lateinischen Zeitungen zurück und erwähnt an erster Stelle die *Nova Posoniensia:* »Abolita enim Societas Jesu his scribendis, publicandisque in Collegio Posoniensi anno 1721. manus admouit.« Die Redakteure der »Ephemerides Budenses« — alle aufgeklärte Freimaurer — waren jedoch offensichtlich keine Freunde der Jesuiten! Diese Bemerkung wurde jedoch von den späteren Quellen außer acht gelassen, selbst Wallaszky vertritt in der zweiten Ausgabe seines Buches die allgemeine Auffassung, vergißt die Jesuiten und macht — ohne weitere Begründung — Matthias Bél zum Initiator der ersten lateinischen Zeitung.

Die beiden Hauptfragen — die Redaktionstätigkeit Béls bzw. seiner Glaubensbrüder und Mit-Professoren, sowie die Rolle der Jesuiten und die Konfiskation des Blattes — blieben also offen. Auch die Archive leisten hier keine Hilfe. Die Akten der Kanzlei und die Jesuitica des Landesarchivs schweigen sich aus. Das Consilium Locumtenentiale (k. k. Statthalterei), die für innere Angelegenheiten des Landes zuständige Autorität, gab es 1722 noch nicht. Die »Historia domus« der Preßburger Jesuiten, aufbewahrt in der Universi-

tätsbibliothek Budapest, geht nur bis auf das Jahr 1720. In die Fortsetzung durften noch Schönwitzky und andere Forscher in Preßburg einsehen. Man hätte unsere Zeitung wahrscheinlich erwähnt, wenn sie von den Jesuiten redigiert worden wäre. Markusovszky, Geschichtsschreiber der lutherischen Schule, der die Bibliotheken und weltliche Archive in Preßburg durchforscht hat, hätte es wohl vermerkt, wenn er über die berühmte Zeitung der Lutheraner etwas gefunden hätte.

Auch die Geschichte der Royerschen Druckerei liefert keine weiteren Anhaltspunkte. Das Datum der Niederlassung Royers in Preßburg wird mal auf 1715, mal auf 1718 gesetzt.[15] Wenn Royer 1715 schon in Preßburg tätig sein sollte, wäre es unverständlich, warum Bél erst 1721 an die Herausgabe der Zeitung dachte, obwohl er damals schon ein wohlhabender Pfarrer und sehr beschäftigter Mann war, früher aber das Rektorenamt in der Schule ausübte, wobei ihm — wie wir es noch sehen werden — die Zeitung von hohem Nutzen gewesen sein konnte. Es ist übrigens sicher, daß Royer katholisch war und seine Familie die Unterstützung der Jesuiten genoß. Sicher ist es aber auch, daß das Tyrnauer Consistorium 1720 (oder 1716) bei der Kanzlei um die Schließung der Royerschen Offizin anhielt, da es befürchtete, daß sie zur Verbreitungsbasis ketzerischer Lehren wird. Tatsächlich stand Royer als guter Geschäftsmann, sowohl mit den Lutheranern als auch mit den Jesuiten auf gutem Fuß, genau so wie sein später Nachfolger, Begründer der »Preßburger Zeitung«, Michael Landerer. Er nahm tatsächlich Aufträge der Katholiken und der Protestanten an: ließ einen Teil der Werke Matthias Béls drucken, kündigte aber in den *Nova Posoniensia* auch katholisches, religiöses Schrifttum an.[16]

Es beruht auf Irrtum, daß Royer für die »Nova Posoniensia« um ein königliches Privileg gebeten hätte. Selbst Landerer hat dies im Falle der *Preßburger Zeitung* nicht getan.[17] Die erste ungarische Zeitung, die mit einem königlichen Privileg erschien, war der *Magyar Hirmondó* (Ungarischer Bote) von Mátyás Ráth. Bis zum Jahre 1730 befaßte sich die Kanzlei nicht mit der Erteilung von Drucker-Privilegien. Zwischen 1715—1720 — das ist noch die Übergangsperiode nach dem Freiheitskrieg Rákóczi's bzw. nach dem Szatmárer Friedensvertrag, welche Periode auch von Pestepidemien, Türkenkrieg und Landtagsdiskussionen belastet war — entstand auch in der Zensur Vakanz. Eigentlich gab es seit 1705, seit dem Todesjahr Márton Szentiványi's, der auf Geheiß Leopolds I. die Zensur in ganz Ungarn ausgeübt hatte, gar kein Zensuramt. Karl III. übertrug dann die vorigen Rechte Szentiványi's erst mit der Verordnung vom 30. März 1721 auf den jeweiligen Kanzler der Tyrnauer Universität, der innerhalb seiner Jurisdiktion in den Diözesen unter den Jesuiten selbst seine Vertreter ernennen sollte.[18] Diesen Erlaß schickte Gábor Szerdahelyi erst am 17. Juni dem Preßburger Jesuitenkolleg zu, damit ihn der Stadtrat bekanntmache. Die Bekanntmachung bedeutete natürlich eine weitere Ver-

zögerung, und die *Nova Posoniensia* gelangten damals schon — wie aus den Daten ersichtlich — etwa zur Hälfte ihres ersten Jahrganges, und zwar bis jetzt unzensiert. Wenn wir die Ereignisse mit den Angaben der Literatur vergleichen, ist die Annahme nicht unwahrscheinlich, daß das Blatt von den erst zensurfreien Lutheranern gegründet wurde, später haben es aber die Jesuiten enteignet, als sie die Bedeutung der durch den königlichen Erlaß erhaltenen Macht erkannt haben.

Wenn wir nun die Aussage des Kronzeugen, d.h. der *Nova Posoniensia* selbst prüfen wollen, so finden wir im Blatt ein einziges Moment, das die Redaktionstätigkeit, oder mindestens die Mitarbeit Matthias Béls sehr wahrscheinlich macht. Im Oktoberheft des »Syllabus« von 1721 lesen wir unter der Überschrift »Ex Gallia«, daß eine Nachfrage aus Petersburg an die französische Königliche Akademie gerichtet wurde. Frankreichs gelehrte Unsterblichkeiten wurden gebeten, ein Buch, dessen Sprache unbekannt ist, zu entschlüsseln. Das Buch wurde von einer im Auftrage des Zaren entsandten Expedition an der Kaspisee gefunden. Aus dem Fundort des Buches schließen die *Nova Posoniensia*, daß es vielleicht mit skythischen Buchstaben geschrieben ist, welche ein hiesiger Autor in seinem Werk über die hunnisch-skythische Literatur behandelte.[19]

Dies ist ein eindeutiger Hinweis auf das vor drei Jahren tatsächlich erschienene Buch *De vetera litteratura Hunno-Scythica* von Matthias Bél. Die Zeitung fügt dieser Nachricht noch eine Bitte hinzu: Wir bitten die französischen Gelehrten, dieser Angelegenheit um so größere Aufmerksamkeit zu widmen, da die ungarische Nation ein großes Interesse daran hätte, ihre Nationalliteratur mit einem so uralten Denkmal zu bereichern! Wenn jemandem, so lag das Schicksal der skythischen Literatur Matthias Bél gewiß sehr auf dem Herzen. Ein derartiges, begeistertes Interesse für ein im fremden Land entdecktes Sprachdenkmal dürfen wir nicht nur den Jesuiten, sondern auch den lutherischen Professor-Kollegen Béls kaum zumuten, von denen jedoch — nach etwa einem Jahrzehnt — Tomka-Szászky sich von den historisch-geographischen Forschungen Béls inspirieren ließ.

Der Inhalt des Blattes wurde dem Zeitalter und dem damaligen Zustand der Entwicklung gemäß ziemlich unpersönlich gehalten. Die Zeitung enthielt kurze Nachrichten und Referate in einer Anordnung, daß die Berichte aus den fernliegendsten Ländern immer am Anfang und die Preßburger, oder andere ungarischen Lokalnachrichten am Schluß standen. Die wissenschaftliche Neigung der Redakteure fällt auf: die Angelegenheiten der wissenschaftlichen Akademien, Berichte über Expeditionen, exakte Beschreibungen seltener Naturerscheinungen etc. nehmen einen großen Raum ein. Einen solchen Fall stellt der »Syllabus« (Oktoberheft 1721, S. 2—3) mit der Petersburger Nachricht dar, die wir bereits erwähnten: »Academia scientiarum Regia, nova iterum Petroburgo litteras accepit, quibus quae nuntiantur, infra dedimus.«

Der Inhalt des Briefes wird unter einem Sternchen widergegeben: Eine Expedition, vom Zaren an die Kaspisee entsandt, hat alte Bücher gefunden, von denen drei, gegen den Protest der Bewohner, die die etwa 8000 bändige Bibliothek abergläubisch verehrt haben, geheim nach Petersburg gebracht wurden. Keiner konnte aber die Schrift lesen. Einige Stellen ließ der Zar deshalb kopieren und nach England und Gallien schicken, damit die dortigen Gelehrten die Schrift entschlüsseln. »Ceterum eo loco, quo conspectum fuit aedificium lapide exstructum, aliqui metropolin Scytharum, quam veteres Geographi *Issedon Scythicam* vocant, positam fuisse, arbitrantur, etiamsi alii illam aliquantisper a mari Caspio remotiorem tradiderint. Hoc vero si est, non vana erit coniectatio, Scythicum esse characterem, forte qualem, sub *Litteraturae Hunno-Scythicae* nomine non ita pridem auctor huias edidit. Sed de his docti, in quorum manibus character ille est, iudicent. Quos quidem publice rogatos habemus, ut ea in re, eo versentur adtentius, quo magis gentis Hungaricae interest, ut Litteraturam illam suam, antiquis monumentis illustret.«

Die Städtenamen oder andere ungewöhnliche Begriffe wurden — besonders im »Syllabus« — oft weitläufig erklärt.[20] Den Richtlinien der Schwedischen Akademie für Geschichte wurden in den Nummern vom 10. und 17. Dezember insgesamt 8 Spalten gewidmet, so viel, wie der Umfang einer ganzen Nummer. In einem aus Holstein stammenden Bericht, wo zwischen den Zeilen die Belastung der Leibeigenen stark kritisiert wird, können wir schon den Geist der Aufklärung vorahnen.

Ein Redakteur von wissenschaftlichen Interessen und aufgeklärten Geistes hätte aber schließlich und endlich auch ein Jesuit sein können. Unter den Professoren des Preßburger Jesuiten-Kollegiums gab es in den Jahren 1721—22 fünf, die wissenschaftlich tätig waren. Der eine, Tamás Rost, gab die Chronologie Timons neu heraus,[21] interessierte sich also für einen Zweig der Geschichtswissenschaft. Hier unterrichtete in diesem Jahrzehnt auch Ferenc Faludi. 1729 hatte das Kollegium 568 Schüler. Jesuiten und Lutheraner waren also ebenbürtige Rivalen, beide Schulen nahmen gleichmäßig an der Heranziehung einer Generation der ungarischen Frühaufklärung teil.

Es ist auch nicht zu leugnen, daß es unter den Berichten der *Nova Posoniensia* eine Gruppe gibt, die in erster Linie die Protestanten interessieren mußten. Diese Nachrichtenserie berichtete über die Pesther, dann Preßburger Verhandlungen der vom 1715er Landtag delegierten Religionskommission. Während der Sitzungen wird — wenn auch nur in 2—3zeiligen Kurznachrichten — in jeder Nummer über den Fortgang der Verhandlungen berichtet. Es ist bekannt, daß Matthias Bél in historischen Fragen Berater und Sachverständiger der protestantischen Kommissionsmitglieder war. Die Verhandlungen führten zu keinem Ergebnis, später regelte die »Carolina Resolutio« die Rechtslage der Protestanten innerhalb der noch seit Leopolds Zeiten zurückgebliebenen Formen.[22] Dies entsprach offensichtlich den Ansprüchen und Interessen der

Jesuiten, und ein jesuitischer Redakteur hätte die Verhandlungen über die protestantischen Gravamina bestimmt nicht so oft behandelt. Von der kritischen Nummer an (29. Juli 1722) bleiben diese Berichte tatsächlich weg, und der Stil der Zeitung wird — wie die frühere Sekundärliteratur es schon feststellte — konservativer, königstreuer. Der Einzug des Kaiser-Königs in den Landtag wird im Blatt in mehreren Spalten pompös geschildert. Die Veränderung ist jedoch schon auch früher merkbar: in der Nummer vom 25. Juli feiert die Zeitung in einem fettgedruckten, zweispaltigen Gedicht die goldene Messe eines katholischen Bischofs. Am 5. August lesen wir dann schon über die in Preßburg begangenen Feier des Hl. Ignatius von Loyola!

Aufgrund all dieser Tatsachen und Vermutungen ist jedoch nicht ganz ausgeschlossen, daß die Leitung des Blattes in den Händen Royers lag — nur sein Name wird ja im Blatt erwähnt! — und die Jesuiten und Lutheraner halfen ihm beide, ohne daß sie voneinander gewußt hätten. Die Lage war auch später beim Nachfolger Royers, beim Blatt Landerers, bei der *Preßburger Zeitung* wahrscheinlich die gleiche. Der konfessionelle Gegensatz war damals in Fällen, wo sich die verschiedenen Kirchen ohne staatliche Aspekte miteinander verkehrten, nicht mehr so scharf, wie vor einigen Jahrzehnten. Sie haben gegenseitig einen Modus vivendi gefunden. Seit 1682 bekamen im Magistrat der Stadt Preßburg auch die Lutheraner schon wieder Platz.[23]Die canonica visitatio der katholischen Kirchenbehörden lief bei den Preßburger Lutheranern meist zur Zufriedenheit beider Beteiligten, in vollem Frieden ab.

Eine zufriedenstellende Lösung der bibliographischen Probleme kann nur ein Fund neuer Angaben bringen. Betrachten wir aber nun das Leserpublikum, den sozialen Hintergrund der »Nova Posoniensia« näher.

* * *

Das Sprachproblem bedeutete für das 18. Jh. noch kein Problem — schrieb in seinem großen, diesbezüglichen Quellenwerk Gyula Szekfű.[24] Ob wir ihm zustimmen oder nicht, ist die Auswahl der Sprache bei einem Presseerzeugnis des beginnenden 18. Jahrhunderts doch bestimmt charakteristisch und von Bedeutung. Wenn die Sprache kein Problem bedeutete, dann sollte sich die Wahl ausschließlich vom praktischen (und nicht politischen) Gesichtspunkt aus getroffen werden: die Zeitung soll von denen, für die sie geschrieben wurde, verstanden werden. diesen Gesichtspunkt kann eine Zeitung nicht beiseitelassen. Ohne Leser, gibt es keine Zeitung keine Zeitung wird für die Schublade geschrieben. Eine Zeitung ist kein literarisches Werk im engeren Sinne, sondern ein Kommunikationsmittel, das seinen Lesern auch literarische Werke, aber auch andere Texte vermittelt. Die Literatursprache im Ungarlande ist im 18. Jh. vorwiegend das Latein.[25] Die Zeitung ist aber mit der Literatur nicht gleichzusetzen, und in Ländern, die für die ungarischen Zei-

tungen Beispiele lieferten, war die Sprache der Zeitungen stets die Nationalsprache, die Sprache der städtischen Bürger, die des Lateins im allgemeinen nicht mächtig waren. Die lateinische Literatur kann auch aus den Spenden der Mäzenen leben, dies ist für sie ein befriedigender sozialer Hintergrund. Eine Zeitung wird aber nur von denen bezahlt, die sie auch lesen.

Für wen konnte aber eine lateinische Zeitung im Jahre 1721 in Ungarn redigiert werden? Wenn wir diese Frage beantworten können, lernen wir das Publikum der *Nova Posoniensia* kennen, und erhalten zur gleichen Zeit ein Bild vom Zeitungsleser des 18. Jahrhunderts.

Das städtische Bürgertum kommt in dieser Hinsicht nicht in Frage. Für die Bürger hätte man deutsch geschrieben. Die ungarländischen Zeitungen, die unmittelbar nach den *Nova Posoniensia* erschienen, der *Ofnerische Mercurius* und die *Preßburger Zeitung,* waren auch deutschsprachig. Deshalb fühlen wir uns der Pflicht enthoben, zu untersuchen, ob das Bürgertum im damaligen Ungarn schon groß genug war, um für es eine Zeitung herauszugeben.

Die Entwicklung des Zeitungswesens hängt in ganz Europa mit der städtischen Lebensform zusammen. Für den städtischen Bürger bedeutete die regelmäßig gelieferte Nachricht einen Lebensunterhaltsartikel, den er sich erwarb. In Ungarn konnte diese Gesellschaftsschicht die Rolle eines Kunden für die Zeitung noch nicht übernehmen. In noch höherem Maße bezieht sich das auf die Leibeigenen. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde eingeführt, ihnen die Zeitung vorzulesen. Dieser Brauch hielt sich bis 1848, war aber noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unbekannt.[26]

Es gab aber noch den Adel, die einzige zur politischen Führung geeignete Klasse, den einzigen, für den es sich lohnte, eine Zeitung zu machen, und der es auch für sich lohnend fand, eine Zeitung zu lesen. Er war auch gewöhnt, sich der lateinischen Sprache im öffentlichen Leben zu bedienen.

Sind aber diese Ansichten wirklich stichhaltig? Zur Zeit Karls III. (Karls des VI. von Österreich) betrug die Zahl der Adelsfamilien kaum 25—28 000. Nach der ersten ziemlich glaubwürdigen Zählung in den Jahren 1754—55 gab es 32 000 Adelsfamilien, von denen 18 000 Grundbesitzer, 11 000 aber nur Bauern-Adlige mit einem Grundstück waren, die nur über ein Lebensminimum verfügten. Das Jahresabonnement der *Nova Posoniensia* kostete dagegen 5 Gulden, den Preis von 10 Zentner Weizen![27]

Der Szatmárer Friedensvertrag sicherte tatsächlich alle Standesrechte des Adels, ausgenommen das Recht zur Königswahl und das in der sog. »Goldenen Bulle« (1222) gesicherte Widerstandsrecht. Ein Ständekompromiß kam zustande, das die ungarische Entwicklung von der europäischen weitgehend trennte, und die Entfaltung eines aufgeklärten Absolutismus hinderte. Die Macht des Adels blieb scheinbar unangetastet, stärker als überall im Westen. Die einzige Sorge dieses Adels war aber die Bewahrung seiner Privilegien. Den modernen Fortschritt, die progressiven Produktionsmethoden vertrat nicht er,

sondern die absolutistische Regierung, gegen die er für die nationale Unabhängigkeit Widerstand leistete.

Schon dieser Charakter des Ständekompromisses schloß aus, daß der Adel zum Träger der höheren Kultur werde, und seine politische Bildung blieb unter seiner scheinbaren Macht. Während der Regierung Karls III. rügen die Redner im Landtag verbittert, daß während früher die jungen Adligen in den Burgen der Magnaten und am Königshof erzogen wurden, kümmert sich heute niemand um sie. Sie wachsen zu dieser Zeit der allgemeinen wirtschaftlichen Krise — auch von Krieg und Naturkatastrophen heimgesucht — unerzogen und ungebildet auf, und sinken ins Bauerntum zurück. Die Verbesserungsvorschläge ließ aber eben der Adel nicht verwirklichen, so mußte der Herrscher selbst für die Erhöhung des Bildungsniveaus sorgen.

Der Hauptvermittler dieser Bildung blieb daher die lateinische Sprache. Der Adel lernte beinahe ausschließlich nur diese Sprache, sowohl bei den Jesuiten, als auch in den protestantischen Schulen, die der entwicklungshemmenden Tendenz der »Carolina Resolutio« einen verbitterten Widerstand leisteten. Es ist also klar, könnte der Schluß lauten, daß ein Adliger lateinischer Bildung auch eine lateinische Zeitung las. Hat aber der Adel die lateinische Sprache wirklich beherrscht? Samuel Decsy war nach einem halben Jahrhundert stets noch anderer Meinung. »Was Geringes sie in der Schule gelernt haben, vergassen sie's schnell wieder, hatten ja keine Übung darin, und da es ungarische Bücher kaum gab, haben sie ihre Zeit mit Jagen, Fischen, in Wirtshäusern oder im Streit miteinander vertan.« Der um seinen Boden gebrachte Adlige mußte seinen Prozeß gewissenslosen Advokaten anvertrauen »wegen Unkenntnis der lateinischen Sprache«. Selbst aus den Ämtern wird er deshalb von Fremden verdrängt, weil er des Lateins nicht mächtig ist. »Wieviele, unadligen Betten entsprossene Fremdlinge haben unsere jungen Adligen ums Brot gebracht, nur weil sie als Fremde die Sprache der Bürgerstuben, das Latein, wenn auch unzulänglich, verstanden haben.«[28]

Ein großer Teil des Adels hätte also eine lateinische Zeitung nicht verstanden, hätte danach nach dem Stand seiner Bildung auch nicht gefragt; in seiner knappen materiellen Lage hätte er sie auch nicht bezahlen können, sie wäre ihm auch schwer zugänglich gewesen. Die Zeitung fordert nämlich eine schnelle Auslieferung, eine jede Nummer will möglichst bald in die Hände der Leser kommen. Ein Buch kann selbst nach Jahren seiner Erscheinung »neu« sein, eine Zeitungsnummer veraltert aber schon im 18. Jh. schnell. Der Adel lebt aber zerstreut, in Landhäusern, in Diaspora. Welch ein Unterschied zu den westeuropäischen Städten, wo zur Zeit Matthias Béls die Presse schon allmählich ihre Großmachtstellung erobert hatte! Daß die Nachteile dieser Diaspora in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schon deutlich wurden, zeigt der einleitende »Bericht« des *Magyar Hirmondó* von Ráth. Ráth hielt sein Blatt deshalb für notwendig, damit wir nicht voneinander abgekapselt leben »wie der

Wurm in der Nuß«. Die kühne Unternehmung Ráths stellt im damaligen Europa wirklich ein Unikum dar, als er sein in 320 Exemplaren erscheinendes Blatt in 103 Orte abliefern mußte. Auch heute, wie damals, lebt die Großzahl des Publikums eines politischen Blattes im Erscheinungsort der Zeitung. Den Vertrieb in größere Entfernungen behinderte im 18. Jh. auch ein technischer Faktor: die Post ging nur selten und langsam. Wie sämtliche, aus der Lage des Adels resultierende Hindernisse bis zum Ende des 18. Jahrhunderts aus dem Wege der Zeitungen geräumt wurden, können wir vorerst nicht endgültig erklären. Daß sie aber am Anfang des Jahrhunderts noch ungeschwächt zur Geltung kamen, kann nicht bezweifelt werden.[29]

Aber auch in der geistigen Struktur und Denkweise des Adels, die sich aus seiner Lebensform und sozialen Lage ergaben, bestand eine gewisse Hemmung dem Zeitungslesen gegenüber. Die Einstellung des ständischen Adels zur Öffentlichkeit war vollkommen verschieden von der, die für eine Zeitung die Lebensbedingung bedeutete. Die Öffentlichkeit bedeutete dem Adligen eine unmittelbare Begebenheit. Er nahm am öffentlichen Leben persönlich teil, meinte also, daß es unnötig sei, sich über die Ereignisse des öffentlichen Lebens von anderen, von »Außenstehenden«, unterrichten zu lassen. Die Ausrichtung der öffentlichen Geschäfte beanspruchte er für sich. Er meinte, an der Führung persönlich, aktiv teilzunehmen, wenn er den Komitatssitzungen, den Gerichtsverhandlungen, und besonders dem Landtag beiwohnte. Mit seinen Standesgenossen verkehrte er persönlich, wörtlich. Dies war seine unmittelbare Öffentlichkeit, die im scharfen Gegensatz zur mittelbaren Öffentlichkeit der Zeitung steht. In seiner unmittelbaren Öffentlichkeit wurde sein Wort nicht gezählt, sondern gewogen (»vota non numerantur, sed ponderantur«); sein öffentlicher Auftritt manifestierte sich nicht als eine Meinung, sondern als eine Tat. Er beriet nicht, er entschied. Deshalb stand in der ganzen europäischen Entwicklung die Öffentlichkeit des Parlaments im scharfen Gegensatz zur Öffentlichkeit der Presse, und die Presse erhielt erst dann ihre volle Freiheit, als sie berechtigt wurde, über die Sitzungen des Parlaments zu berichten und die dort erörterten Angelegenheiten zu diskutieren. So geschah das in England und in Frankreich, ja in Preußen zur Zeit der von Karl Marx geleiten *Rheinischen Zeitung*, und dies war der Sinn der publizistischen Tätigkeit Kossuths in Ungarn. Zwischen der unmittelbaren Öffentlichkeit des ständischen Adels und der mittelbaren Öffentlichkeit der gedruckten Zeitung besteh eine unüberbrückbare Kluft.

Die Änderungen in den Mitteln der gesellschaftlichen Beziehungen verursachen aber kleinere Erschütterungen als die in der gesellschaftlichen Struktur selbst. Weder durch die Entwicklung des Schriftwesens, noch durch die Entdeckung der Buchdruckerei entstand eine unmittelbare gesellschaftliche Revolution. Auch der Widerstand des ständischen Adels gegen die mittelbare Öffentlichkeit der Zeitung war nicht so bewußt, wie der Widerstand, den er

gegen die Abschaffung der Standesprivilegien leistete. Eine Äußerung, ein Beweis, daß die Umstellung auch den Zeitgenossen auffiel, wurde etwa 100 Jahre nach den *Nova Posoniensia*, von einem späten Verteidiger des Ständewesens, József Ponori-Thewrewk in seinen *Hazafiui elmélkedések* (Patriotische Betrachtungen, Preßburg 1834) getan. Nach Ponori-Thewrewk kann die »publicitas« zweierlei sein: »autentica« und »non autentica«. In Ungarn herrscht die publicitas autentica, und dies sei so auch recht: der Delegierte schickt beinahe mit jeder Post Bericht an sein Komitat, welches den Bericht diskutiert, entscheidet und seinem Delegierten die entsprechenden Anweisungen mitteilt. Daß dies eine Ausnahme ist, fühlt unser Verfasser, hält es aber nicht für rückständig, sondern ist stolz darauf. »Eine der hier dargelegten autentica publicitas ähnliche, richtige Öffentlichkeit gibt es im Auslande nicht, man pflegt dort den Delegierten keine Instructionen zu geben, und diese berichten ihren Wählern nie ‚in corpore'. Dort veröffentlichen nur die Journalisten die Ereignisse und Verhandlungen des Parlaments, schaffen also mit ihren Zeitungen die publicitas, aber was für eine? Eine non autentica! Das weiß ein jeder, der die Berichten von den im Parlament erörterten Angelegenheiten in der einen Zeitung so, in der anderen anders liest.« Denselben Fehler entdeckt unser Autor auch in den »Nachrichtenbriefen«, d. h. in den von Lajos Kossuth illegal, als Manuskript herausgegebenen Landtagsberichten über die eben abgehaltenen Sitzungen von 1832—36. »Hier rücke ich mit der Frage aus: Haben wir es denn notwendig, an der bis heute praktizierten autentica publicitas festzuhalten, oder wollen wir statt dieser die non autentica einführen? Die beiden können nämlich gleichzeitig nicht bestehen. Wir brauchen sie gar nicht, da wir unsere bisherige Constitution ewig behalten wollen.«

Die Ansichten Ponori-Thewrewks waren sogar in Ungarn zur Erscheinungszeit der Flugschrift bereits überholt. József Eötvös verkündete 1841 als eine Tatsache in seiner Flugschrift: »*Kelet Népe* és *Pesti Hirlap*« ('Volk des Ostens' und 'Pesther Zeitung'), in der er für Kossuth plädierte: »Unsere Zeit ist die der Diskussionen. Die Zeiten sind vorbei, als vor der Stimme eines Mächtigen oder vor alten Gewohnheiten ein jeder Widerspruch verstummen mußte. An die Stelle der Namen treten die Meinungen . . .« Die alte, gegenteilige Auffassung der Stände wird aber noch einmal von István Horváth präzise formuliert: »Das aber, was wir um unser Glück willen selbst tun müssen, erwarte ich nicht von den vom Licht des Ruhmes geblendeten Gelehrten, sondern von der Weisheit des Fürsten, von der tiefen Einsicht der Regierung, von den reifen Ratschlägen und Resolutionen des Landtags.«[30]

Zwischen der Weisheit der Fürsten und der Presse bestand jedoch in der Tat kein großer Gegensatz, besonders wenn der Fürst den aufgeklärten Absolutismus vertrat. Theophraste Renaudot rief im Schatten Ludwigs XIV. und Richelieus seine *Gazette* ins Leben, Friedrich der Große und Napoleon brachten nur die Presse der Opposition zum Schweigen, unterstützten aber weitgehend

die eigene. Viel größer ist die Schwierigkeit seitens des Adels, der »die Resolutionen des Landtags gehandhabt«. Wo der absolutistische Herrscher einer bürgerlichen Gesellschaft gegenüberstand, konnte sich das Zeitungswesen entwickeln, wenn auch unter der Last der Zensur. Wo aber zwischen den beiden das Wort des Adels entscheidend war, oder wo eben der Adel das Publikum der Zeitungen abgeben sollte, kam der Journalist zu kurz. Die erste volkssprachige Zeitung Osteuropas, der *Merkuriusz Polski*, wollte dem Adel über den Landtag berichten. Der Redakteur zog sogar von Krakau nach Warschau, dem Landtag nach, nur um an Ort und Stelle der Ereignisse zu sein. Niemand wollte aber das Blatt lesen, und der Redakteur kam nach einem halben Jahr ins Gefängnis der Schuldner. Die große nationale Begeisterung in Ungarn im Jahre 1790, nach dem Tod Josefs II. gebar keine Zeitung, statt ihrer wurde »Verständnis und Korrespondenz mit den Komitaten« beschlossen.[31]

Der bis zum Ende des Jahrhunderts dauernde Sieg der unmittelbaren Öffentlichkeit über die mittelbare hängt freilich eng mit der materiellen Lage des Adels zusammen. Der Adlige, der kaum etwas las, dessen Interessenkreis von den Angelegenheiten und öffentlichen Geschäften seines Komitats erfüllt war, trieb natürlich auch keine zeitgemäße Landwirtschaft. Wegen seiner primitiven Produktionsmethoden konnte er sich an der zu Maria Theresiens Zeiten beginnenden Getreide-Konjunktur nicht beteiligen, blieb also weiterhin arm, zum Nachteil der Bücher, besonders der Presse. Der verarmte Kleinadel, dem sein Boden auch infolge des natürlichen Zuwachses unter den Füßen verschwand, war in immer zunehmenderem Maße dazu gezwungen, bürgerliche, fachliche Stellungen anzunehmen.[32] Eine Angabe schon aus dem Jahre 1767 bezeugt, daß die Entvölkerung der Adels-Dörfer bereits damals begann. Der Adlige läßt — jetzt schon aus materiellen Interessen — seine Söhne studieren, bildet sie zu Ökonomen, Verwaltern aus.

Die *Nova Posoniensia* durften also weder mit dem Bürgertum, noch mit dem Adel als Leserpublikum rechnen. Für das Bürgertum hätte man die Zeitung nicht lateinisch geschrieben, und der Adel war infolge seiner wirtschaftlichen und kulturellen Lage, seines gesellschaftlichen Bildungsgrades und seiner dementsprechenden geistigen Einstellung nicht geeignet, das Organ der mittelbaren Öffentlichkeit zu adaptieren, abgesehen davon, daß nur diejenigen genügend Lateinisch verstanden, die irgendwelche Beamten- oder Fachstellung angenommen haben.

Stellen wir nun noch einmal die Frage: Wo sprach man also wirklich im 18. Jahrhundert lateinisch? — und wir bekommen die einzige mögliche Antwort: in der Schule. Tatsächlich, in der Schule werden wir das Publikum der *Nova Posoniensia* finden. Zu diesem Ergebnis sind wir durch die Aussonderung aller anderen Schichten gekommen, und dies allein macht eine solche Betrachtung der Entstehungsgeschichte der *Nova Posoniensia* möglich, die die Widersprüche und Lücken zwischen den überlieferten Daten schlichten und ausfüllen kann.

* * *

Matthias Bél empfahl selbst in einem Brief die *Nova Posoniensia* zur Schullektüre dem Käsmarker (Kežmarok, Késmárk) Lehrer György Bóhus: »Nova posoniensia, apud nos imprimi coepta, eo Tibi commendo confidentius, quo sunt latinius scripta. Dabis ergo operam, ut ea publice, in lud , vestro queant legi«.[33] Wenn wir aufgrund dieser einzigen Angabe die Geschichte der *Nova Posoniensia* in den Rahmen der Schule eingliedern wollten, scheint es ein voreiliger Schluß zu sein.[34] Und doch würde er die Frage nach dem Publikum der *Nova Posoniensia* sogleich beantworten, außerdem auch das Problem ihrer Entstehung und der Rolle Matthias Béls lösen.

Der Gedanke, daß die Schüler in der Schule Zeitung lesen sollen, taucht zuerst in der »Schola pansophica« bei Comenius auf, welches Werk er in der ungarischen Stadt Sárospatak verfaßt hat. Verwirklicht wurde der Gedanke zunächst in Deutschland, wo erst an den Universitäten Vorlesungen über Zeitungen gehalten wurden. Neben Wolfenbüttel und Halle hielt man auch in Jena solche »Zeitungskollegien«. In Jena gab der Siebenbürger Sachse Martin Schmeitzel den Entwurf seiner Vorlesungen auch in Druck heraus.[35] Den Universitäten folgten erst die sog. Ritterakademien, dann auch die Schulen. Der Plan Comenius' wurde zum ersten Mal in der Hofburg des Pietismus, in der Hallenser Schule August Hermann Franckes, in die Praxis umgesetzt. In anderen deutschen Schulen wurden Zeitungslese-Stunden nur nach den Erscheinungsjahren der *Nova Posoniensia* eingeführt, wurden aber nur selten bis zum Ende des Jahrhunderts beibehalten.[36]

Francke, der namhafteste Schüler des Vaters des Pietismus, Speners, kam auf Empfehlung seines Meisters nach Halle, nachdem er seine Leipziger Pfarre wegen seiner pietistischen Ansichten verloren hatte. In seinem Erziehungsprogramm, das 1711 auch ins Ungarische übersetzt wurde, zitierte er das Gothaer System, das unter der Wirkung Comenius' stand. Von 1695 an gründete er eine Reihe von Erziehungsinstituten in Glaucha bei Halle, von denen uns näher das Paedagogium für junge Adligen interessiert. Im Studienplan dieses Instituts kam das Zeitungslesen an drei Stellen vor. In der Prima wurden dazu wöchentlich 2 Stunden verwendet. Die Leipziger lateinische Zeitung wird deshalb gelesen, damit die Schüler die lateinische Bezeichnung der neu entdeckten Dinge und Begriffe erlernen, sowie ihre historischen, geographischen, genealogischen und heraldischen Kenntnisse wiederholen, also genau dieselben Disziplinen, die die *Nova Posoniensia* im Beiblatt Monat für Monat zusammenfaßte. Auch die Barbarismen und Solecismen des lateinischen Stils wurden mit der Hilfe der Zeitung korrigiert. Beim Unterricht der französischen Sprache benutzte man französische Zeitungen, schließlich wöchentlich einmal mußten die Schüler in der Geographiestunde deutsche Zeitungen lesen.[37]

Die Zeitung bekam also ihren Platz — der praktischen Richtung der pietistischen Erziehung entsprechend — im Rahmen des Geographie- und Geschichtsunterrichts. Auch Matthias Bél brachte von seiner Hallenser Stu-

dienreise die Liebe zu diesen beiden Fächern mit nach Hause. Seine wissenschaftliche Tätigkeit wird sich auf eine neue Grundlegung der ungarischen Geographie und Geschichte konzentrieren. Noch ein Beispiel konnte er in Halle sehen, das vielleicht eine Rolle in der Begründung der *Nova Posoniensia* spielte: Francke gründete 1701 seine Druckerei, von der das Waisenhaus jährlich 2—3 tausend Taler Nutzen zog, und die seit 1708 die *Hallischen Zeitungen* herausgab.

Die Universität Halle war zu dieser Zeit das fortschrittlichste Zentrum der modernen wissenschaftlichen Bestrebungen in Deutschland.[38] Der Fortsetzer und Popularisator der Leibnizschen Philosophie, Christian Wolf, begann seine Tätigkeit in Halle. Als aber Matthias Bél hier studierte (1704—1707), unterrichtete hier von den großen Meistern nur noch Christian Thomasius, Vorbild der österreichischen Rechtsgelehrten, besonders Martinis. Außer ihm übte Francke die größte Anziehungskraft aus. Bél gelang es, mit Francke eine enge Freundschaft zu schließen. Francke bot ihm nicht nur eine Stellung in seinem gerühmten Glauchaer Institut an, sondern beauftragte ihn auch mit der Erziehung seiner einzigen Tochter, und blieb auch später, bis zu seinem Tode, in ständiger Korrespondenz mit ihm.[39]

Die schulreformatorische Tätigkeit Béls begann in Neusohl (Banská Bystrica, Besztercebánya) und wurde zwischen 1714—1721 in Preßburg fortgesetzt. Bei seiner Inauguration in Preßburg überreichte er dem Kirchenkonvent einen Studienplan, welcher im allgemeinen eine Nachbildung des Hallenser Studienplanes war. Den Unterricht leitete er in eine praktische Richtung über, führte regelmäßige Konferenzen für die Lehrer ein und verpflichtete sie zur Führung des Klassenbuches. Weder in diesem Studienplan, der schon des öfteren ausführlich behandelt wurde, noch in seinem Schultagebuch, *Ephemerides scholasticae*, finden wir nichts über Zeitungslesen. 1714 gab es freilich in Preßburg auch keine Druckerei, mit der er bei dem Entwurf des Studienplanes hätte rechnen können. Die Hallenser Erfahrungen lebten mit der Ankunft Royers in Preßburg wahrscheinlich wieder auf.

Damals war jedoch nicht mehr Bél, sondern Wilhelm Beer der Rektor. Beer studierte nicht in Halle, sondern in Jena, die Wirkung Franckes war aber auch dort spürbar, die Professoren waren vom Pietismus beeinflußt, und hier hielt auch Martin Schmeitzel seine Zeitungskollegien. Den Pietismus vertraten nicht nur Bél und Beer in Ungarn. Außer Preßburg, das von den Gegnern des Pietismus »Klein-Halle« genannt wurde, waren noch Neusohl und Raab (Győr) die festen Zentren des ungarischen Pietismus. In Transdanubien rekrutierten sich die Leiter der Kirche, die Bischöfe und die Dechanten aus der Reihe der Pietisten, und sie waren auch die besten Erzieher. Zwischen 1700 und 1714 studierten 112 lutherische Studenten aus Ungarn in Halle.[40]

Ein solches Netz pietistischer Zentren, eine Reihe von pietistisch gesinnten Pfarrern und Lehrern konnte schon zur Verbreitung einer pietistischen

Schülerzeitung geeignet sein. Die Zahl der lutherischen Schulen betrug zwar auch im Jahre 1766 nur 35, wahrscheinlich abonnierten aber das Blatt auch die niedrigen Schulen, wenn auch nicht für ihre Schüler, so doch für die Lehrer, die es beim Unterricht des Lateins und der modernen Realfächer benutzen konnten.[41]

Wenn die Entstehung und die Existenz der *Nova Posoniensia*, zum mindesten mit den Schulen im Zusammenhang steht, ist es gleich zu verstehen, warum unser Blatt der wissenschaftlichen Beschreibung der Naturerscheinungen einen so großen Umfang sicherte, und auch der Ursprung des »Syllabus« und der Worterklärungen erklärt sich von selbst: sie waren Hilfsmittel des Unterrichts. In der Nummer vom 20. August 1721 der *Nova Posoniensia* macht die Erklärung des Begriffs »vinum arte factum = Brantwein, nostris Palinka« deutlich, daß die Zeitungsleser deutscher, ungarischer oder slowakischer Muttersprache waren, und die Zeitung wollte ihnen das Latein erklären und beibringen.[42]

Dieser enge Zusammenhang der *Nova Posoniensia* mit den lutherischen Schulen macht verständlich, warum das Blatt in den Händen der Jesuiten eingehen mußte, wie es viele unserer Quellen behaupteten. Im Studienplan der Jesuiten fand das Zeitungslesen keinen Platz, in ihr verbal-formalistisches System hätte es auch nicht eingegliedert werden können. Die Realien wurden von ihnen nicht unterrichtet, auch die Geschichte nur als Nebenfach und erst seit 1735.[43]

* * *

Die *Nova Posoniensia* waren aber nicht die einzige lateinische Zeitung in Ungarn. Hat es bloß der Zufall, oder der amtliche Charakter der lateinischen Sprache mit sich gebracht, daß es in Ungarn bis 1838 neben den ungarischen und deutschen, immer noch lateinische Zeitungen gab?

Eindeutig können wir beweisen, daß die Entstehung aller lateinischen Zeitungen mit der Schule in Zusammenhang gebracht werden kann. Wir müssen erst feststellen, wie die Verordnung über das »collegium novorum publicorum« in die »Ratio Educationis« von 1776 kam. Der für Ungarn und für die ihm angegliederten Landesteile herausgegebene Unterrichtskodex Maria Theresiens, der einzige amtliche Unterrichtsplan, der dem Zeitungslesen in den mittleren Schulen Platz eingeräumt hat, kann in diesem Punkt seine geistigen Wurzeln bis zu den Pietisten, zu den Hallischen Schulen zurückführen.[44] Hatte aber unter den Redakteuren der »Ratio Educationis« niemand ein persönliches Interesse für die Einführung dieses neuen »Faches«, der vielleicht zugleich die Erinnerungen an den Preßburger Versuch Béls und seiner Amtskollegen erneuern und anwenden wollte?

Die Autorenfrage der »Ratio Educationis«, die die ungarische Erziehungsgeschichte schon für beantwortet hielt, wurde in den letzten Jahrzehnten in

neues Licht gestellt. József Ürményi redigierte demnach nur den ersten Teil über die Organisationsfragen, und die sprachlichen und stilistischen Korrekturen des endgültigen lateinischen Textes sind dem Jesuitenpater Pál Makó zuzusprechen. Auch Dániel Tersztyánszky, den man für den dritten gleichrangigen Autor hielt, war nur technischer Mitarbeiter neben dem eigentlichen Initianten und Schöpfer des Werkes, der kein anderer war, als der Exjesuit Adam Kollár, Hofrat und führender Beamte der Wiener Hofbibliothek, Vertrauensmann und geheimer Berater in ungarischen Angelegenheiten der Königin Maria Theresia. Kollár wird von den Zeitgenossen deshalb nicht erwähnt, da er in Ungarn wegen seines Rechtbuchs unpopulär war: er behauptete darin, daß der König von Ungarn in Religionsfragen stets über Vollmacht verfügt hatte. Sein Buch wurde 1764 in Preßburg öffentlich verbrannt, umso mehr, da er sich darin Ausfälle gegen den Adel erlaubte, weil die Adligen sämtliche Lasten auf die Leibeigenen luden. Der Klerus hat ihm wiederum die Fahnenflucht vorgeworfen. Seine Wiener Umgebung bestand aus Protestanten und Anhängern des aufgeklärten Absolutismus, den ungarischen Vorkämpfern der Toleranz und Humanität im Sinne der Frühaufklärung. Zu seinen Freunden zählte der namhafte Direktor der Kaisersmarkter lutherischen Schule, József Benczur, das spätere Mitglied des Preßburger Senats.[45]

Kollár verfertigte ursprünglich einen Plan über die Reform der Gymnasien im ganzen Habsburger-Reich, und die Königin hat ihn zum Studiendirekto mit weitgehenden Befugnissen ernannt. Die Durchführung der Reform in Österreich hat aber der berühmte Rechtsprofessor der Wiener Universität, Martini verhindert, und statt Kollár wurde Gratian Marx beauftragt, einen Studienplan nur für die österreichischen Gymnasien zu entwerfen, der dann auch durchgeführt wurde.

Lajos Csóka wies Stelle für Stelle auf die Entsprechungen zwischen der »Ratio Educationis« und dem ersten Plan Kollárs hin. Nur über das Zeitungslesen mußte er feststellen, daß es bei Kollár gänzlich fehlt, obwohl »die Begründung der Einleitung uns sehr an die Erörterungen vom Nutz der Anstandslehre erinnert«. Die formelle Ähnlichkeit genügt, um auf die Einwirkung Kollárs zu schließen, genügt aber nicht, wenn wr nach dem Ursprung des neuen Studienfaches fragen. Der Gedankenvermittler des »collegium novorum publicorum« ist also wohl nicht Kollár, aber auch nicht Pál Makó, der nur in der lateinischen Fassung des Edikts eine Rolle spielte. Dem Jesuiten und Politiker Ürményi lagen wiederum nur die systematischen und organisatorischen Überlegungen am Herzen.[46]

Wir müssen also an dieser Stelle zum dritten Mitarbeiter Kollárs, Daniel Tersztyánszky, zurückkehren. Tersztyánszky war ein geborener Zipser und Katholik. Seine Eltern schickten ihn aber erst nach Leutschau, dann nach Preßburg in lutherische Schulen. Er kam 1748 nach Preßburg und besuchte 7 Jahre lang das evangelische Lyceum, dessen Direktor in diesen Jahren János

Tomka-Szászky war, derselbe, dessen mündlicher Bericht über die *Nova Posoniensia* 200 Jahre lang von den Bearbeitern der Geschichte dieser Zeitung stets wiederholt wurde. Unter den Mitschülern Tersztyánszkys befanden sich neben Daniel Cornides und Jonas Czirbusz, beide aufgeklärte Freunde Kollárs, auch Mihály Institoris-Mossóczy, der Verfasser der Preßburger Eintragung in den *Nova Posoniensia*. Was aber Tomka-Szászky dem einen Schüler, Mossóczy erzählte, konnte er es nicht auch dem anderen, Tersztyánszky erzählt haben?

1761 fuhr Tersztyánszky nach Wien. Kollár nahm ihn zu sich, und sie wurden allmählich vertraute Freunde. 1771 gründete Tersztyánszky eine ungarische gelehrte Gesellschaft und die Zeitschrift »Allergnädigst privilegierte Anzeigen«, die ganz für Ungarn redigiert wurden. Die Idee der Gesellschaft und der Zeitschrift stammten von Kollár und auch die Leitung behielt er in seinen Händen. Die Zeitgenossen glaubten aber, daß Tersztyánszky der Redakteur sei.

Die Freundschaft zwischen Kollár und Tersztyánszky dauerte zur Zeit der Entstehung der »Ratio Educationis« schon seit mehr als einem Jahrzehnt. Konnte nicht während dieser Zeit der bevormundete Jünger zu einem geschätzten Ratgeber heranreifen? Wir dürfen es mit voller Sicherheit behaupten, daß der Gedanke des schulischen Zeitungslesens von Tersztyánszky inspiriert wurde. Und wenn das sich so verhält, dann blieben die *Nova Posoniensia* unter den ungarischen pädagogischen Bestrebungen nicht wirkungslos.

Noch weniger blieb ihre Wirkung in der Reihe der lateinischen Zeitungen aus. Laut § CLV der »Ratio Educationis« wird die für den Schulgebrauch bestimmte Zeitung in der Zukunft von der königlichen Universität redigiert. Ürményi beauftragte 1776 Celestin Piller, den Direktor des Piaristengymnasiums in Kőszeg, mit der Redaktion der Methodik des »studium novorum«. Das Manuskript Pillers und eine deutschsprachige Fassung desselben Themas bezeugen, daß der Plan der Zeitung nicht leicht zu verwirklichen war. Gegen das neue Fach gab es einen deutlichen Widerstand, den versuchte Piller charakteristischerweise damit zurückzuschlagen, daß er die anregenden, moralischen Aspekte des Faches, die von der Zeitung lieferbaren, erhabenen Beispiele betonte, und erhob zum Prinzip, daß das »collegium novorum publicorum« nur auserlesenen Schülern vorgetragen werden sollte, und daran in erster Linie nur junge Adlige, oder ausnahmsweise die ausgezeichneten Schüler teilnehmen dürften! So verteidigte also die ständische Gesinnung auch damals noch die unmittelbare Öffentlichkeit: wenn es schon eine Zeitung sein muß, dann soll sie nicht von einem jeden gelesen werden. — Das andere, anonyme Projekt wollte die Zeitung mit Rezensionen füllen, aber auch dann knüpft er an diese Unternehmung keine großen Hoffnungen, denn falls die Zeitung deutsch geschrieben wird, bleibt sie in Ungarn wirkungslos, eine lateinische Zeitung würde dagegen im Ausland nicht gelesen. Dieser Plan hat schon offensichtlich vergessen, daß man die Zeitung in erster Linie beim Lateinunterricht benutzen wollte.[47]

Dies hat auch die königliche ungarische Statthalterei vergessen, auf deren Geheiß im Jahre 1778 die Universität einen neuen Plan entwarf. Die Königin verordnete nach diesem Projekt die Herausgabe der Zeitung, die Verordnung wurde jedoch wegen großer, anderweitiger Belastung des Universitätsetats nach drei Wochen zurückgezogen. Die Statthalterei hat daraufhin die zurückgebliebenen 120 Exemplare der »Allergnädigst priv. Anzeigen«, der Zeitschrift Tersztyánszky's und Kollárs für die Schulen aufgekauft.[48]

Der Plan des Universitätsblattes stak auch noch im Jahre 1780 im Stadium der vorbereitenden Beratungen. Tersztyánszky kam damals nach Preßburg, und dies gab den Verhandlungen einen neuen Schwung. An die Statthalterei werden Unterbreitungen zugeschickt, die sich daraufhin nicht mehr an die Universität, sondern an die Schulen wendet. Das Lehrpersonal der Preßburger katholischen Schule beschäftigte sich allerdings am 5. April 1780 mit dem Plan der Zeitung, die dort als ein Projekt des Herrn Statthalterrats Dániel Tersztyánszky's behandelt wurde.[49]

Tersztyánszky ließ sich also nicht einschüchtern. Hätte er darauf so bestanden, wenn nicht der ganze Gedanke sein eigener gewesen wäre? Und doch berichten uns die späteren Angaben über zwei überraschende Wendungen. Die eine besagt, daß der Direktor der Preßburger katholischen Schule (des ehemaligen Jesuiten-Kollegiums) im Schuljahr 1776—77 wöchentlich zweimal selbst die Stunde für Zeitungslesen hielt. Nach der anderen Angabe heißt es, daß der Plan eines Universitätsblattes im Jahre 1790 mit den *Ephemerides Budenses* verwirklicht wurde.[50]

Wenn aber das Universitätsblatt erst 1790 begründet wurde, was hat man 1776 in der Preßburger Schule gelesen? Befragen wir selbst die *Ephemerides Budenses*. In der Sparte »Nuncium« blickt der Redakteur auf die lateinische Presse in Ungarn zurück. Er kannte auch die *Nova Posoniensia*, wie wir es schon oben erwähnt haben. Nach dieser — lesen wir weiter — entstanden deutsche, ungarische und slawische Zeitungen in verschiedenen ungarischen Städten, dann wurde endlich wieder eine lateinische Zeitung gegründet. Er nennt nicht den Titel, sondern nur den Redakteur dieses Blattes, den Wiener Agenten József Keresztúri von Szinerszeg, der sein Blatt solange erscheinen ließ, bis Josef II die deutsche Amtssprache eingeführt hat. Keresztúri hat das Blatt — dies bedeutet schon eine weitere Überraschung — in Wien veröffentlicht. Jedoch, obwohl das Blatt im Ausland erschien — setzt die Budaer Zeitung fort — müssen wir es erwähnen, da es von einem Ungarn geschrieben wurde, und die Nummern überall in unserem Lande »avidissime legebantur«.[51]

József Keresztúri's Blatt, die »Ephemerides Vindobonenses«, wurde 1776, ein Jahr vor der Erscheinung der »Ratio Educationis« gegründet. Keresztúri wird unter den gelehrten Freunden Kollárs nirgends erwähnt, obwohl mehrere Bücher von ihm erschienen sind, und er in diesen die aufgeklärten Absolutisten, Maria Theresia und Josef II. verherrlichte, er arbeitete also in demselben Geist,

wie die sich um Kollár und Tersztyánszky versammelte kaisertreue, aufgeklärte Gesellschaft. Konnte es ein Zufall sein, daß sein Blatt eben dann den Druck verließ, als die »Allergnädigst priv. Anzeigen« — dem Redakteur nach — aus »unvorstellbaren« Gründen eingestellt wurden, und als die ungarischen Schulen auf eine Zeitung warteten? Scheint nicht die Annahme viel wahrscheinlicher zu sein, daß das von der »Ratio Educationis« geforderte Zeitungskollegium durch dieses Blatt verwirklicht werden sollte, womit der Begründer der Zeitung im vornherein gerechnet hat? Zwei Feststellungen ergeben sich allerdings aus der Einleitung und dem Inhalt der *Ephemerides Vindobonenses*: 1. Das Blatt rechnete damit, von den Schulen benutzt zu werden, auch die Widmung wurde in diesem Sinne verfaßt. 2. Im Vordergrund seiner Interessen stand Ungarn und es rechnete in erster Linie mit ungarischen Lesern.

Unter den lateinischen Zeitungen gebührt also den *Ephemerides Budenses* chronologisch der dritte Platz. Die Zeitung war nicht mit dem geplanten Universitätsblatt identisch, mit einer offiziellen Unterstützung hätte sie wegen ihrer extremen, aufklärerischen Richtung auch nicht rechnen können. Ihre Zeilen wurden von der Zensur oft gelichtet. Daß sie aber — wie ihre beiden Vorgängerinnen — ihr Leserpublikum in den Schulen suchte, steht fest. Die ständigen Berichte über akademische Ereignisse und Prüfungen wurden im Blatt stets betont. In der Nummer vom 8. November 1791 werden die Schulen zum Abonnieren mit der Begründung aufgerufen, daß das Zeitungslesen auch von der »Ratio Educationis« empfohlen wird.

Auf die Untersuchung der weiteren lateinischen, periodischen Literatur müssen wir jetzt schon verzichten. Die *Novi Ecclesiastico-Scholastici Annales* (Schemnitz bzw. Neusohl) drücken schon in ihrem Titel den Zusammenhang mit den Schulen aus. Die im Jahre 1804 begründeten Preßburger *Ephemerides Statistico-Politicae* gibt der Akademiker György Alajos Belnay heraus und sichert den schulischen Angelegenheiten im Inhalt auch so viel Raum, wie es die Budaer *Ephemerides* getan haben. Die lateinische Zeitung Belnays hielt also das Erbe Béls bis 1838 am Leben.

Die Bestrebung des Zeitungmachens ging in Ungarn immer von den Schulen aus. Sie erstreckte sich auch auf die nicht-lateinische Zeitungsliteratur, vielleicht mit der einzigen Ausnahme des *Ofnerischen Merkurius*. Dieser scheint die einzige »bürgerliche« Zeitungsgründung zu sein, obwohl er wahrscheinlich unmittelbar von dem »Wienerischen Diarium« den Antrieb erhielt. Windisch, der Redakteur der 1764 gegründeten *Preßburger Zeitung* war Schüler des Preßburger lateinischen Lyceums, und seine Frau war die Tochter Wilhelm Beers, eines vermutlichen Redakteurs der *Nova Posoniensia*. Auch der Drucker Landerer war Nachfolger Royers. Die »Allergnädigsten priv. Anzeigen« hängen wiederum durch die Person Tersztyánszky's mit der »Ratio Educationis« eng zusammen. Diese wollte Windisch mit seiner Zeitschrift, *Ungarisches Magazin*, fortsetzen. Der *Merkur von Ungarn* Márton György Kovachich's

hat sich ausschließlich mit Schulfragen beschäftigt. Der eine Redakteur des *Neuen Kuriers aus Ungarn* war derselbe András Haliczky, der in Wien am Umbildungskurs Kollárs teilnahm, den Kollár für die Lehrer hielt, die in der Schulreform verwendet werden sollten.[52] Lajos Schedius, der letzte deutschsprachige Zeitungsredakteur in Ungarn war der Schwiegersohn Windisch's, ebenfalls ein Erbe der Preßburger lutherischen Tradition. Schließlich wurde auch das erste slowakische Blatt *Presspurske Nowiny* von lutherischen Lehrern redigiert.

Die schulischen Traditionen der *Nova Posoniensia* hat aber auch die erste ungarischsprachige Zeitung geerbt. Mátyás Ráth, ein aus Győr (Raab) stammender lutherischer Pfarrer, verlebte seine Jugend in einem Zentrum des ungarischen Pietismus, schloß sich dann in Preßburg dem Kreis Windisch's an. In dem *Magyar Hirmondó* berief er sich auf einen einzigen Mann, dem er die Idee und den Plan der Zeitung verdanken konnte, und der war kein anderer als der Stadtrat József Benczur, der zu seiner Lehrerzeit das Kaisersmarkter Gymnasium berühmt gemacht hatte, der Kollárs Freund, ein fleißiger Mitarbeiter der »Allergnädigsten priv. Anzeigen«, ein ungarischer Exponent des aufgeklärten Wiener Hofes gewesen war. Auch der *Magyar Hirmondó* wurde in den Schulen gelesen.[53] »Ich kann mich mit einem so großen Wohlwollen mancher verdienstvollen Lehrer rühmen, daß sie sich gewillt zeigen, diese Blätter durch ihre Schüler lesen zu lassen und dieselbe ihnen zu erklären« — schrieb M. Ráth. Eine der letzten Zeitungen um die Jahrhundertwende, der Wiener *Magyar Hirmondó* schickte ebenfalls einen Teil seiner Exemplare »an Schulen und Professoren«, obwohl bereits gratis zu.

Bis zum Ende des Jahrhunderts hat sich das Publikum der ungarischen Zeitungsliteratur herausgebildet und war nicht mehr darauf angewiesen, sich das Zeitungslesen als eine pädagogische Aufgabe beibringen zu lassen. Die genaue Untersuchung der Struktur dieses neuen Publikums liegt schon außerhalb dieser Studie. Zweifelsohne hatte daran der neue, eine fachliche Bildung anstrebende Adel, sowie die Honoratioren, die allmählich mit dem Adel verschmolzen und sich der Adelsrechte bedienen durften, einen großen Anteil. Beide Schichten hat die Schule erzogen, die ihnen auch das Zeitungslesen beibringen wollte. Zu dieser Erziehung gehörten natürlich auch die Zeitungen selbst.[54] Aus diesen beiden Schichten entstand erst um 1848 die einheitliche Intelligenz, und erst dann macht auch das ungarische Zeitungswesen den entscheidenden Schritt in die Richtung der breiteren Volksmassen, in der Form von Volksblättern. Das Schulblatt, die für das nationalsprachige Honoratioren- und Adelspublikum redigierte Zeitung und schließlich das die ganze Nation umfassende politische Blatt, — dies wären die Entwicklungsphasen der Zeitung vom Gesichtspunkt des Publikums.[55]

Die *Nova Posoniensia*, aller Wahrscheinlichkeit nach unsere erste regelmäßige Zeitung, sind von den Schulen ausgegangen. Obwohl wir in der Frage

der Redaktion keine endgültige Stellung nehmen konnten, müssen wir die Initiative Matthias Béls und der Preßburger lutherischen Lehrer für begründet halten. Eine Möglichkeit zur Zeitungsgründung bot die Übergangszeit nach dem Szatmárer Friedensvertrag: es gab keine Zensur, und das Herrscherhaus erwarb sich aus den Aufständen die Erfahrung, daß Ungarn nicht in seinem unterdrückten, vernachlässigten Zustand belassen werden darf. Die absolutistischen Könige schlugen eine aufklärerische Richtung ein. Deshalb wurde M. Bél, der lutherische Gelehrte, vom Hof so hoch geschätzt. Der Hof war durchaus geneigt, sich den Protestanten im Geist der Toleranz zu nähern. Der Landtag von 1715 entsandte eine Kommission zur Untersuchung der Lage der Protestanten. Es ist kein Zufall, daß die häufigsten und beinahe einzigen auf Ungarn bezüglichen politischen Nachrichten der *Nova Posoniensia* immer über die Sitzungen dieser Kommission berichten.

Zum Programm der Aufklärung gehörte auch die wirtschaftliche und kulturelle Förderung des ganzen Reiches. Diesen Bestrebungen widersprach in Ungarn das Ständesystem. Die Abweisung der allgemeinen Steuerpflicht machte eine Neuorganisation der Wirtschaft im Sinne des Merkantilismus unmöglich. Es blieb nur die Möglichkeit, die Erziehung in die Aufbaupläne des aufgeklärten Absolutismus einzubeziehen, und dadurch das Wirtschaftssystem und vielleicht allmählich auch die politische Denkweise des Adels umzuwandeln. Josef II., der Sohn Maria Theresiens, stellte auch in seiner Pressepolitik z. T. die erzieherische Aufgabe in den Vordergrund.[56]

Diesen Aufgaben war die Zeitung durchaus geeignet. Dem Adel muß man in der Schule das Zeitungslesen beibringen — der Gedanke hätte auch von den dem Hof nahestehenden, auf dem Boden der Preßburger pädagogischen Erfah rungen stehenden Schulexperten stammen. Der bekannte Paragraph der »Ratio Educationis« sollte dann diesen Gedanken verwirklichen.

Als ein endgültiges Ergebnis unserer Darlegungen können wir feststellen, daß das Zeitungslesen in den Schulen keine zufällige Kuriosität in der Geschichte der ungarischen Pädagogik ist, sondern einen entscheidenden Faktor in der Entwicklung der ungarischen Presse im 18. Jahrhundert darstellt. Sämtliche ungarländischen, lateinsprachigen, regelmäßig erscheinenden Zeitungen standen mit den Schulen in irgendeinem Zusammenhang. Die Schule beeinflußte andererseits auch die Entstehung nationalsprachiger Blätter. Ein Zeitungsleserpublikum gab es zui Entstehungszeit der ersten Zeitungen noch nicht, mit der neuen Form der Gedrankenkommunikation konnten die Zeitgenossen noch nichts anfangen. Es lag sehr im Sinne des aufgeklärten Jahrhunderts, daß die Zeitungen von der Schule unterstützt wurden und die Schule ihre weitere Entwicklung förderte.

Und schließlich: die adelige, feudale Gesellschaft konnte nie und nirgends der soziale Hintergrund einer Zeitung sein. Der Adel meint mit der Öffentlichkeit einen *unmittelbaren* Kontakt zu pflegen, die der Zeitung ist aber eine *mittel-*

bare Öffentlichkeit, eine »publicitas non autentica«, wie sie von einem Vertreter des Adels geprägt wurde. Auch mit dem Bauerntum der feudalen Zeit verhält es sich übrigens im Grunde genommen nicht anders. Unter den Bauern gab es kaum welche, die lesen konnten, und auch sie waren auf die unmittelbare mündliche Orientierung angewiesen. Wenn wir — wie es in der neuesten westlichen Literatur geschieht — die Geschichte der Presse zu einer Geschichte der Publizistik erweitern, müssen wir zur Kenntnis nehmen, daß die einzelnen Publikationsmittel und Publikationsmethoden, auch wenn sie bis in die Unendlichkeit weiterleben, in ihrer Verwendung und Wirkung stets zeitgebunden sind. Seit 1609, seit der Erscheinung der ersten beiden, regelmäßigen Zeitungen *(Aviso, Relation)* war die Rhetorik als Publikationsmethode, oder -gattung schon überholt. Die Kirchenpredigt und die Rede im öffentlichen Leben (oratio forensis) wurden von den neuen, mittelbaren Kommunikationsmethoden in den Hintergrund gedrängt. In diesem Sinne war die Erscheinung der ersten Zeitung epochemachend, zugleich aber auch zeitgebunden. Die kaum einjährige Laufbahn der *Nova Posoniensia* ist zugleich auch die Bestätigung dieser Feststellungen. Die Zeitung mußte ein Schulblatt sein, weil sie einen richtigen sozialen Boden, wie es ihn im Westen gab, bei uns nicht haben konnte. Daß die Entstehung und die Existenz einer Zeitung sogar noch in Ungarn des 19. Jahrhunderts ein Problem bedeutete, bezeugt die Äußerung Ponori-Thewrewk's, indem er eine so prägnante Formulierung des Verhältnisses zwischen dem Adel und der Presse, der Feudalgesellschaft und der Presse bietet welche — unserer Meinung nach — in der zeitgenössischen Zeitungsliteratur außerhalb Ungarns nicht geprägt werden konnte.

ANMERKUNGEN

[1] Die erste Fassung dieser Studie erschien ungarisch: *A Nova Posoniensia és az újságolvasók a XVIII. században.* In: *Magyar Századok. Irodalmi műveltségünk történetéhez. (Ungarische Jahrhunderte. Zur Geschichte unserer literarischen Bildung.)* Budapest 1948. S. 142—163. — Zur Ansicht, daß die ersten ungarländischen Zeitungen wegen des offiziellen Charakters der lateinischen Sprache lateinisch erschienen sind, s. Raichle, W., *Das ungarische Zeitungswesen.* Berlin 1938. vgl. weiter: Dezsényi, B., *Az időszaki sajtó története a Dunatáj országaiban.* (Die Geschichte der periodischen Presse in den Ländern des Donaubeckens.) Budapest 1947. (Documenta Danubiana 2.) — Máté, K., *Az első magyarországi hírlap kérdése.* (Die Frage der ersten ungarländischen Zeitung.) Budapest 1943. — Esze, T., *A Merkurius-kérdés revíziója.* (Eine Revision der Merkurius-Frage.) In: *Magyar Könyvszemle,* 1946. S. 25—36.

[2] Das Exemplar und die Duplikate der Széchényi-Nationalbibliothek wurden von K[álmán] Th[aly] beschrieben: *Nova Posoniensia.* In: *Századok.* 1872. S. 427—428. — Zum Exemplar der Akademie s. Hellebrant, Á., *Figyelmeztetés Valentinus Bujdosó úrnak.* (Ermahnung an Herrn Valentin Bujdosó.) In: *Magyar Könyvszemle.* 1876. S. 206—207. — Zum Preßburger Exemplar s. Harmath, K., *A pozsonyi evang. Lyceumi könyvtár régi nyomtatványainak és kézirat-gyűjteményének ismertetése.* (Beschreibung der alten Drucke und Handschriften des Preßburger ev. Lyceums.) Sonderdruck aus den Jahrgängen 1877/78 und 1878/79 der Programme des Lyceums. S. 27—28.

[3] Ferenczy, J., *A magyar hírlapirodalom története.* (Geschichte der ungarischen Zeitungsliteratur.) Budapest 1887. S. 12—13. — Pintér, J., *Magyar Irodalomtörténet.*

Tudományos rendszerezés. (Ungarische Literaturgeschichte. Ein wissenschaftliches System.) IV. Bd. S. 67.

[4] Haán, L., *Bél Mátyás.* Budapest. 1879. S. 34.

[5] *A pozsonyi ág. hitv. evang. lyceum története kapcsolatban a pozsonyi ág. hitv. evang. egyház múltjával.* (Die Geschichte des Preßburger lutherischen Lyceums im Zusammenhang mit der Vergangenheit der Preßburger lutherischen Gemeinde.) Preßburg. 1896. — S. noch ders.: *Érdekes adatok a Bél Mátyás-féle hírlaphoz.* (Interessante Angaben zur Zeitung Matthias Béls.) In: *Nyugatmagyarországi Híradó.* 5. Jan. 1902.

[6] A. a. O.

[7] *A pozsonyi ág. hitv. ev. egyházközség története.* (Geschichte der Preßburger lutherischen Kirchengemeinde. Im weiteren: Luth. Kirchengemeinde.) II. S. 99—100.

[8] Ebd. II. S. 10—12, 51—53; — Markusovszky a. a. O. S. 224.

[9] *Hírlapirodalmunk a XVIII. században.* (Unsere Zeitungsliteratur im 18. Jh.) In: *Vasárnapi Ujság.* 1862. S. 291—292.

[10] *Analecta civitatis Posoniensis.* Fol. Lat. 3801. Bl. 132—160.

[11] *Statistik des Königreiches Ungarn.* Ofen. 1809—1811. I. S. 33—38.

[12] *Topographisch-statistisches Archiv des Königreichs Ungarn.* Wien. 1821. I. S. 409.

[13] *Preßburg und seine Umgebungen.* Preßburg. 1823. S. 161.

[14] *Conspectus reipublicae litterariae in Hungaria . . . Posonii et Lipsiae.* 1785. S. 262—263. Zweite Auflage Budae 1808. S. 433.

[15] Szabó, J., *A pozsonyi könyvnyomdák története.* (Geschichte der Preßburger Druckereien.) In: Gutenberg. 1866, Nummer 20—23. — Ders.: *A Landerer nyomdászcsalád.* (Die Buchdrucker-Familie Landerer.) In: *Vasárnapi Ujság.* 1867. No. 31. — Ballagi, A., *A magyar könyvnyomdászat történelmi fejlődése, 1472—1877.* (Entwicklungsgeschichte der ungarischen Buchdruckerei.) Budapest. 1878. S. 120—122. — Fitz, J., *Die Buchdruckerfamilie Royer in Ungarn.* In: Gutenberg-Jahrbuch. 1927. S. 85—90. — Dagegen Pichler, A., *Die Entstehung der Preßburger Zeitung.* Preßburg. 1913. S. 18—22, nach dem Royer 1718 Preßburger Bürger wurde und seine Druckerei 1720 begründete. 1720 kam es zu den Kontroversen mit dem Tyrnauer Consistorium. Allein Pichler unterstützt seine Angaben mit Archivmaterial. Dagegen ist bereits 1718 ein Royer-Druck erschienen. Vgl. Németh, J., *Memoria typographiarum inclyti regni Hungariae.* Pestini. 1818. S. 123.

[16] Z. B. S. 292.

[17] Schermann, E., *Adalékok az állami könyvcenzúra történetéhez . . .* (Beiträge zur Geschichte der staatlichen Buchzensur.) Budapest. 1928. S. 18 übernahm diese irrtümliche Angabe von G. Ballagi *(A politikai irodalom Magyarországon 1825-ig.* — Die politische Literatur in Ungarn bis 1825. Budapest 1888. S. 26); Ballagi schöpfte es wiederum aus J. Ponori Thewrewk: *Hazafiúi elmélkedések.* (Patriotische Betrachtungen.) Preßburg. 1844. S. 29. P. Thewrewk, der konservative Politiker, wollte mit dieser vorausgesetzten Angabe die Berechtigung der Standesprivilegien beweisen. — Pichler, a. a. O. S. 9—14.

[18] Das Datum dieses Edikts setzt Schermann a. a. O. S. 17 ff. irrtümlich auf den 30. März 1720. Das gedruckte Originalexemplar besitzt das Landesarchiv (Acta Jesuitica irregestrata. Fasc. 2.). Ebd. der Geleitbrief aus Tyrnau nach Preßburg vom 17. Juni 1721: »Mitto Re. Va. Privilegium ab Augustissimo Imperatore nobis circa librorum revisionem concessum ut illud etiam Senatu Posoniensio . . . promulgetur, et post promulgationem Re. Vae. restituetur in Collegio suo perpetuo servandum, ut Ras. Va. et Ris. Vae. Successores secundum potestatem in Privilegio expressam eodem uti possint.« Unter derselben Signatur befindet sich noch ein Exemplar des Edikts, welches von den Preßburger Notaren des Tafelgerichtshofes, M. Horváth und Gy. Bertalanffy beglaubigt wurde.

[19] ». . . non vana erit coniectatio, Scythicum esse characterem, forte qualem sub Litteraturae Hunno-Scythicae nomine non ita pridem auctor huias edidit.«

[20] Z. B. Sept. 1721.

[21] Schönwitzky, B., *A pozsonyi kir. kath. főgymnasium története.* (Geschichte des königl. katholischen Obergymnasiums.) Preßburg. 1896. S. 198.

[22] *Luth. Kirchengemeinde.* S. 359—370.

[23] Hóman—Szekfű: *Magyar történet.* (Ungarische Geschichte.) IV. S. 555. A. Vgl. noch *Luth. Kirchengemeinde.* S. 315—333, 400—403. — Zum Anteil der Jesuiten in der Redaktion der *Preßburger Zeitung* s. Gárdonyi A., *A Preßburger Zeitung megindítása.* (Die Gründung der P. Z.) In: *Magyar Könyvszemle.* 1941. S. 121—131.

[24] Szekfű, Gy., *Iratok a magyar államnyelv kérdésének történetéhez.* (Akten zur Geschichte der ungarischen Amtssprache.) Budapest. 1926. S. 3.

[25] Alszeghy, Zs., *Nemzetietlen-e irodalmunknak úgynevezett „nemzetietlen kora"?* (Ist wirklich nationallos die sog. »nationallose Epoche« unserer Literatur?) Budapest. 1942. — Szerb, A., *Magyar irodalomtörténet.* (Ungarische Literaturgeschichte.) Budapest. 1946. S. 104—105.

[26] Mályusz, E., *Sándor Lipót főherceg nádor iratai.* (Die Akten des Palatin-Erzherzogs Alexander Leopold.) Budapest. 1926. S. 567—568. — Eckhardt, S., *A francia forradalom eszméi Magyarországon.* (Die Ideen der französischen Revolution in Ungarn.) Budapest. 1924. S. 102—103. — Dezsényi, B., *Hírlapirodalmunk a sajtószabadság jegyében.* (Unsere Zeitungsliteratur im Zeichen der Pressefreiheit.) In: *Az Ország Útja.* März 1943.

[27] Vgl. Hóman—Szekfű, a. a. O. S. 568. Zu den Folgenden ebd. S. 318, 324—328.

[28] *Pannóniai Féniksz.* (Pannonischer Phoenix.) Wien. 1790. S. 119, 227, 234—235.

[29] Dezsényi, B., *A magyar hírlap útja közönség és kiadó között a XIX. sz. első felében.* (Der Weg der ungarischen Zeitung zwischen Verleger und Publikum in der ersten Hälfte des 19. Jhs.) In: *Magyar Könyvszemle.* 1943. S. 413—428. und die dort zitierte weitere Literatur.

[30] Zitiert bei P. Thewrewk.

[31] Löbl, E., *Kultur und Presse.* Wien. 1901. S. 264—266. — Dezsényi, B., *Az időszaki sajtó története a Dunatáj országaiban.* (Die Geschichte der periodischen Presse in den Ländern des Donaubeckens.) Budapest. 1947. S. 6. — Keresztesi, J., *Krónika Magyarország polgári és egyházi közéletéből . . .* (Chronik aus dem öffentlichen Leben der bürgerlichen und kirchlichen Welt Ungarns.) Budapest. 1968. S. 189.

[32] Mérei, Gy., *Mezőgazdaság és agrártársadalom Magyarországon, 1790—1848.* (Agrarwirtschaft und Agrargesellschaft in Ungarn.) S. 117—119.

[33] Haán, a. a. O. S. 34. Nennt den Standort des Briefes nicht.

[34] Darüber Máté, K., *Sajtó és nevelés.* (Presse und Erziehung.) Budapest. 1947.

[35] Abriß zu einem Zeitungs-Collegio welchen er in einem publico collegio seinen Herren Auditoribus zur Continuation der neuen Historie umständlich und deutlich erläutern will. Jena. 1723.

[36] Groth, O., *Die Zeitung.* IV. Berlin—Mannheim—Leipzig. 1930. S. 230—237. — Payr, S., *A pietizmus paedagógiája.* (Pädagogik des Pietismus.) In: *Theologiai Szaklap.* 1907. S. 43—65, 137—161, 221—232, 270—290; 1908. S. 70—94, 181—193. — Zur Geschichte des Pietismus in Ungarn s. Szentiványi, B., *A pietizmus Magyarországon.* (Der Pietismus in Ungarn.) Budapest. 1936. Die Werke Franckes wurden von Karl Richter (Berlin. 1871) herausgegeben. — Oberuc, J., *Mathias Bel un piétiste en Hongrie au 18e siècle.* Strasbourg. 1936. Über die Beziehungen Béls zu Halle bringt er nichts Neues. Oberuc behauptet, daß die *Nova Posoniensia* bis 1723 existierten.

[37] In der Ausgabe von Richter S. 514—519 bzw. S. 278, 283, 287.

[38] Finászy, E., *A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában.* (Die Geschichte des allgemeinen Unterrichts zur Zeit Maria Theresiens.) Budapest. 1899—1902. II. S. 17—20.

[39] Haán, a. a. O. S. 17—28. Zur Unterrichtsreform Béls s. noch Markusovszky, a. a. O. S. 165—204.

[40] Aufgrund der *Ephemerides* der Preßburger Schule zwischen 1718 und 1754 behandelte A. Molnár den Studienplan Béls und seiner Nachfolger: *A közoktatás története Magyarországon a XVIII. században.* (Die Geschichte des allgemeinen Unterrichts in Ungarn im 18. Jh.) Budapest. 1881. S. 370 ff. Das Zeitungslesen wäre zum Unterricht in der Prima geeignet, wo der Rektor die Universalgeschichte der Neuzeit unterrichtete; es wird dort jedoch nicht erwähnt. — Hóman—Szekfű, a. a. O. IV. S. 368.

[41] Zur Zahl der Schulen s. Finászy a. a. O. II. S. 194.

[42] Finászy, a. a. O. S. 93—116.

[43] Z. B. Hóman—Szekfű, a. a. O. IV. S. 384. — Die Ansicht über die Konfiskation der *Nova Posoniensia* wird dadurch unterstützt, daß das von den Lutheranern aufbewahrte Preßburger Exemplar mit der kritischen Nummer vom 29. Juli endet, die weiteren Nummern fehlen. Sie sind nur im Exemplar der Széchényi-Nationalbibliothek vorhanden.

[44] Máté, a. a. O. S. 6.

[45] Finászy, a. a. O. II. S. 41, 99, 236—257. — Csóka, L. J., *Mária Terézia iskolareformja és Kollár Ádám.* (Die Unterrichtsreform M. Ths. und A. K.) Pannonhalma. 1936, besonders S. 18—19, 94—101, 133, 140, 167.

[46] Obwohl er bemerkte, daß in der zweiten »Ratio« von 1806 das Zeitungslesen nicht erwähnt wird. Kornis, Gy., *A magyar művelődés eszményei.* (Die Ideale der ungarischen Kultur.) Budapest. o. J. I. S. 305.

[47] Széchényi-Nationalbibliothek, Fol. Lat. 2997.

[48] Waldapfel, J., *Ötven év Buda és Pest irodalmi életéből.* (Fünfzig Jahre aus dem Literaturleben von Buda und Pest.) Budapest. 1935. S. 24. Zu den weiteren s. noch, ders.: *A hazai hírlap- és folyóiratirodalom történetéhez.* (Zur Geschichte der ungarischen Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur.) In: *Magyar Könyvszemle.* 1930. S. 55—89.

[49] Schönwitzky, a. a. O. S. 221—222.

[50] Schönwitzky, a. a. O. S. 281—282. — Kornis, a. a. O. Anmerkung 15. — Schönwitzky arbeitete aufgrund von Archivmaterialien; Kornis begründet seinen Schluß mit einem Bericht der *Ephemerides Budenses*, nach dem die Zeitung in manchen Schulen gelesen wurde.

[51] Szinnyei *(Magyar írók* — Ungarische Schriftsteller) erwähnt nach dem biographischen Lexikon Wurzbachs, daß Keresztúri eine lateinische Zeitung herausgab, wußte aber den Titel nicht. Auch die *Ephemerides Budenses* nennen nicht den Titel. Dies konnte aber nur die *Ephemerides Vindobonenses* sein. Zwei lateinische Zeitungen hätte man in Wien zur gleichen Zeit nicht herausgegeben, vor allem, wenn beide auf den Schulunterricht Bezug genommen hätten. — Valjavec (Karl Gottlieb von Windisch. Budapest. 1936. S. 20) kannte wahrscheinlich die *Ephemerides Vindobonenses* nur dem Titel nach, sonst hätte er gewiß nicht behauptet, daß die ein halbes Jahrhundert älteren *Nova Posoniensia* ihre Kopie wären. — Daß die *Ephemerides Vindobonenses* in manchen Schulen tatsächlich gelesen wurden, darüber Fináczy a. a. O. S. 359—360. — Die zuerst 1948 aufgestellte Annahme über die *Ephemerides Vindobonenses* hat György Kókay in seiner vorzüglichen Studie bestätigt: *Az Ephemerides Vindobonenses.* (Die E. V.) In: *Magyar Könyvszemle.* 1957. S. 347—358.

[52] Csóka, a. a. O. S. 18—19. Waldapfel, a. a. O. Merkur von Ungarn. 1786. S. 872—873. (Kovachich empfielt sein eigenes Blatt den Schulen statt der unveröffentlichten Universitätszeitung.) Kósa, J., *A Neuer Kurier története.* (Die Geschichte des N. K.) In: *Magyar Könyvszemle.* 1941. S. 150—166.

[53] Genersich, J., *Über die jetzige Verfassung der protestantischen Schulen in Ungarn.* Wien. 1803. S. 16. Csóka, a. a. O. S. 102. *Magyar Hirmondó.* 1780. S. 599. Bl. 74. *A magyar hírlapirodalom első százada.* (Das erste Jahrhundert der ungarischen Zeitungsliteratur.) S. 34.

[54] Mérei, a. a. O. Kósa, a. a. O. besonders S. 381—384.

[55] Alszeghy, Zs., a. a. O. — Ders.: *A könyv és olvasója.* (Das Buch und sein Leser.) In: *Magyar Művelődéstörténet.* (Ungarische Kulturgeschichte.) Herausgegeben von S. Domanovszky, IV. S. 486—516. — Kulcsár, A., *Olvasóközönségünk 1800 táján.* (Unser Leserpublikum um 1800.) Budapest. 1943. S. 33—69.

[56] Sashegyi, O., *Zensur und Pressefreiheit unter Joseph II.* Budapest. 1958.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 83—100 (1971)

Petőfi et Dumas

Par

SÁNDOR FEKETE

(Budapest)

A une occasion, Petőfi a nettement exprimé que c'était «pour une grande part» à Dumas qu'il devait la modification de sa philosophie. Notre poète a si rarement parlé des auteurs, des penseurs qui ont déterminé sa vision du monde, qu'il ne nous est pas permis de laisser dans l'ombre, comme jusqu'à présent — depuis cent vingt années déjà —, cette révélation peut-être la plus étonnante et la plus intéressante parmi celles qu'il ait faites.

Voyons donc de plus près cette confession souvent rappelée, mais jamais examinée de plus près. Dans le XVIII[e] morceau des *Uti levelek* (Lettres de voyage), daté du *14 octobre 1847, à Koltó*, Petőfi rend compte de sa lune de miel. Nous apprenons qu'en plus de son travail littéraire il a surtout fait de l'équitation et lu, avant tout, des romans de «George Sand, Boz et Dumas». Après avoir fait l'éloge de George Sand et de Dickens, il s'étend — bien plus longuement! — à Dumas. «Avec Boz, — écrit-il — c'est Alexandre Dumas qui est mon romancier préféré. Nul n'a, effectivement, plus d'esprit que lui. Il y a bien, en nombre, des écrivains plus grands que lui, mais aucun n'est plus charmant, plus aimable. Et c'est le principal. Ne pas se faire admirer, mais se faire aimer! — du moins, c'est là mon désir, ma volonté. D'ailleurs, pour ce qui est de Dumas, il ne dépendait que de lui de devenir un grand écrivain. La nature en a fait un génie, mais lui disperse, gaspille les trésors de son esprit et, au lieu de porter des habits splendides, rutilants, comme il pourrait le faire, il en a de simples, parfois même de rapiécés. Que lui importe! — son but est de régaler les autres, non de s'enrichir. Nul ne connaît mieux le cœur humain que lui. Il y eut un temps, où j'ai été follement misanthrope, à tel point que la terre me semblait un énorme tas de fumier sur lequel les hommes grouillent comme des milliards de vers répugnants; si je me suis guéri de cette maladie, c'est non pas entièrement, mais pour une grande part à Dumas que je le dois, c'est lui qui m'a aidé à enlever mes lunettes d'un jaune-vert de fiel, c'est-à la suite de sa lecture que j'ai commencé à prendre conscience que, peut-être, le monde est beau.» Arrêtons-nous ici, dans cette citation, pour copier encore les paroles finales du passage: «. . . Alexandre Dumas est un homme digne d'être aimé . . . ce n'est pas pour rien qu'il se prénomme comme moi.»[1]

En connaissance du lieu et de la date, ainsi qu'en tenant compte du ton de tout le passage, mais surtout de la dernière phrase, nous pouvons, sans aucune analyse, tirer deux déductions. 1. Cette opinion surprenante provient de 1847, c'est donc le poète à sa maturité que nous entendons, celui qui a déjà derrière lui toutes les grandes vicissitudes de l'année précédant la révolution, ses paroles sont à prendre au sérieux; 2. il ne faut cependant pas oublier qu'il écrit cela, malgré tout, sur un ton badin, dans l'atmosphère jubilante et sereine de sa lune de miel.

Nous voici donc devant un spectacle fâcheux: la gloire de la poésie hongroise s'enthousiasme pour un écrivain décrété de pacotille. Il n'est pas étonnant que plus d'un philologue passe outre, dans un silence discret, à cette affaire et classe cette confession aussi parmi les légendaires «préventions» du poète. C'est probablement pour cela que même le nom de Dumas ne figure pas dans la plupart des communications monographiques.

Le problème numéro un est, de la sorte: comment un Petőfi a-t-il pu s'engouer d'un Dumas?

Si nous ne considérons pas isolément son opinion forgée sur Dumas père, mais dans l'ensemble de ses autres «préventions» littéraires et si nous cherchons une clé à ce système, nous nous apercevons immédiatement que, dans le cadre de ses conceptions politiques et esthétiques générales — et bien connues —, il était attiré, avant tout, par les écrivains, les poètes proches de son *propre* portrait qu'il s'était créé: «. . . *ce n'est pas pour rien qu'il se prénomme comme moi*» — dit-il plaisamment de Dumas. Cependant, cette remarque qui semble être négligente, n'est pas uniquement enjouée; la concordance fortuite du prénom plaît au poète, parce qu'il a découvert des affinités plus importantes aussi entre eux deux. Relevons les traits *à la Petőfi* du portrait de Dumas.

Le premier est dégagé par Petőfi-même: «. . . aucun n'est plus charmant, plus aimable. Et c'est le principal. Ne pas se faire admirer, mais se faire aimer! — du moins, c'est là mon désir, ma volonté.»

A côté de l'*amabilité*, c'est la *simplicité* qui est, ensuite, mise en avant: «La nature en a fait un génie, mais lui disperse, gaspille les trésors de son esprit et, au lieu de porter des habits splendides, rutilants, comme il pourrait le faire, il en a de simples, parfois même de rapiécés.»

Il n'y a guère de *lecteur* hongrois auquel il faudrait démontrer que ce portrait moral de Dumas est, en réalité, un autoportrait et une autodéfense. Nous pourrions citer abondamment des passages de la poésie et de la prose de Petőfi, dans lesquels cette ars poetica n'est point développée à propos d'un autre auteur, ni comme un principe généralisé, mais comme sa conviction *propre*.[2]

Parmi ces déclarations, il y en a une, dont le vocabulaire se rapproche fort de celui de l'opinion sur Dumas; c'est la poésie *Rongyos vitézek* (Les preux en haillons):

Moi aussi, je saurais habiller
De belles rimes et mesures mes vers.
(. . .)
Mes idéaux ne sont pas de jeunes désœuvrés
Qui ne vivent que pour s'amuser
(. . .)
Ce sont des gars en haillons, mais des preux,
Tous combattent et frappent vaillamment,
Or, c'est le courage qui des soldats
Est l'ornement, non l'habit.

La similitude d'idées de la poésie et du passage cité de la lettre de voyage, le contraste, dans les deux, du *luxe de l'habillement* et des *haillons* (ou des vêtements rapiécés) nous permettent d'avancer l'opinion qu'en octobre 1847 et sous le couvert de Dumas Petőfi ne fait que répéter en prose ce qu'il a dit, en avril de la même année déjà, dans son poème et qu'il *se défend* contre les attaques, qu'il défend sa propre conception esthétique, son ars poetica.

Il avait plus d'une cause pour se répéter, pour riposter à nouveau: en 1847, les attaques dirigées contre lui n'étaient pas moins véhémentes que précédemment. Et le sujet de ces attaques était justement *l'art, le fini* que le poète et ses adversaires jugeaient de manière diamétralement opposée. L'une des comparaisons préférées du débat sur le fini est précisément relative à l'habillement. L'article stupide d'*Ákos Greguss* persifle aussi «l'accoutrement oriental» de Petőfi;[3] puis, le *Honderű* s'accroche à un passage défiguré des *Uti levelek* et s'efforce de prouver que «seule une âme souillée supporte une chemise souillée», ce qui est une allusion sans équivoque à la «bassesse» spirituelle du poète usant de formes «vulgaires».[4]

Qu'en parlant de Dumas, Petőfi parle de soi-même aussi, cela apparaît clairement dans cette constatation: «. . . lui disperse, gaspille les trésors de son esprit et, au lieu de porter des habits splendides, rutilants, comme il pourrait le faire . . .» etc.[5] Il est clair que Petőfi, en défendant Dumas contre la même accusation qui a été élevée contre lui, se défend lui-même; on pourrait même dire qu'il met au profit de sa cause l'autorité de l'écrivain français.

Car, à cette époque encore — et cela doit être dit, il en est temps —, Dumas jouissait et chez nous et dans son pays, dans l'Europe entière d'une haute renommée. Faisons abstraction de l'opinion générale, à l'heure actuelle, que la science littéraire se fait sur Dumas — cela soit dit en passant: mon idée est qu'on manifeste à son égard un mépris excessif et non motivé —: si nous mettons en balance l'opinion d'il y a cent vingt ans de Petőfi, nous devons partir des jugements de valeur *d'alors* et non de ceux d'aujourd'hui. L'appréciation courante à l'époque n'est pas le geste irrité de Balzac rejetant *les Trois Mousquetaires*, mais — par exemple — les chaleureuses salutations adressées par Victor Hugo à l'auteur. Dix années après la prise de position citée de Petőfi, le prince des poètes romantiques salue *fraternellement* Dumas et avoue

qu'il l'aime mieux de jour en jour, non seulement parce qu'il est l'un des phénomènes éblouissants du siècle, mais aussi, parce qu'il est l'une de ses *consolations*.[6] C'est-à-dire qu'il a le même point de départ pour juger le romancier que le poète hongrois. Il est particulièrement intéressant que, quand il désigne son confrère comme la *consolation* du siècle, il lui attribue la même *fonction* que Petőfi qui doit «non pas entièrement, mais pour une grande part» à l'auteur français d'être guéri de la «maladie» de la misanthropie.[7]

Nous savons que Lamartine et Michelet ont parlé de Dumas dans des termes enthousiastes semblables à ceux de Victor Hugo, que même Flaubert a été fasciné par cette «prose intéressante». Pour ce qui est des étrangers, contentons-nous d'en appeler à ce Heine que le jeune Petőfi tenait en si haute estime et qui a également parlé avec chaleur de Dumas.

Ainsi, Petőfi n'était pas le seul, parmi ses contemporains, avec son respect voué à Dumas. Aujourd'hui non plus, nous n'avons aucune raison de rougir de cette estime; comme unique argument, référons-nous au numéro spécial de 1970 de la revue *Europe* dans lequel nombre d'excellents critiques et historiens de la littérature francais s'opposent à cette mode de mépriser, de dénigrer Dumas.

Nous n'avons donc pas à chercher à disculper le poète hongrois pour son opinion notoire sur Dumas. Cependant, cela ne la dessert pas de souligner qu'il ne pouvait le considérer sur tous points comme son compagnon d'armes artistique. Entre leurs conceptions, il existe des différences essentielles aussi: Petőfi considérait la littérature *simple, s'adressant au peuple,* que tous les deux prônaient, corollairement comme une arme de combat bien définie, tandis que Dumas était, dans l'ensemble, étranger à l'idéal d'un engagement, d'une mission des lettres.

Dans l'avant-propos de sa pièce *Napoléon Bonaparte,* Dumas formule de la façon suivante son programme: «Je n'admets pas, en littérature, de système; je ne suis pas d'école; je n'arbore pas de bannière. Amuser et intéresser, voilà les seules règles, je ne veux pas dire que je suive, mais que j'admette.»[8]

Nous savons que le refus des systèmes, des écoles, des règles, l'ambition d'amuser et d'intéresser sont des buts auxquels Petőfi aussi souscrivait. Mais il n'a pas dit qu'il ne voulait pas *arborer de bannière,* puisque c'était justement l'étendard révolutionnaire qui faisait partie intégrante de son programme poétique. Malgré tout, le mot d'ordre d'*amuser et d'intéresser* ne nous permet pas de tirer la conclusion que nous pouvons lire de temps à autre: Dumas «n'était pas intéressé par les problèmes sociaux», «il ne s'efforçait que de divertir le public.»[9]

L'époque était telle que même les auteurs qui ne voulaient que divertir leur public étaient contraints de se préoccuper de «problèmes sociaux». Nous pourrions avancer plusieurs exemples à ce sujet, de Kotzebue à Scribe. Mais, pour ce qui est de Dumas, ce n'est pas par contrainte qu'il s'est mêlé de poli-

tique. Il s'est enthousiasmé pour la Révolution de Juillet et ce n'est pas seulement ses créanciers, mais Napoléon III aussi qu'il a fui, lorsqu'il a émigré en 1851.

Petőfi a écrit sa lettre de voyage sur Dumas le 14 octobre 1847. Quatre jours plus tard celui-ci se mettait à composer ses *Mémoires* que le poète hongrois n'a pu lire, puisque *la Presse* n'a commencé à les publier qu'en 1851; celles-ci racontent avec l'intérêt palpitant d'un roman d'aventures les exploits de Dumas au cours de la Révolution de Juillet, comment il a «trouvé» de la poudre pour les gardes nationaux de La Fayette, etc. Cependant, les journaux de l'époque et les œuvres du Français permettaient à notre poète de voir que le romancier, même sans être un révolutionnaire inspiré, inébranlablement conséquent, prêt au martyre, restait toutefois, en politique aussi, un homme «digne d'être aimé».

Cela, parallèlement à la sympathie dans le domaine esthétique, pouvait être suffisant pour que Petőfi distinguât Dumas.

Mais, le poète, que connaissait-il de la surabondante production de Dumas? Jusqu'à ce jour, nous n'avons pu identifier qu'une seule œuvre de celui-ci que Petőfi a, de toute façon, dû lire, un récit de niveau passablement moyen, *le Bal masqué* (Álarcosbál). Parmi les traductions de nouvelle faites par Petőfi, il s'agit là, chronologiquement, de la dernière, datant probablement de septembre, au plus tard des premiers jours d'octobre 1844, puisque le *Pesti Divatlap* l'a passée dans son numéro du 6 octobre 1844.

En plus de cette donnée, nous avons encore, dans la littérature sur Petőfi, une allusion concrète à une œuvre de Dumas: selon les mémoires de Lajos Ujházy, le poète a assisté en 1843, à Pozsony (de nos jours: Bratislava) à une représentation du *Kean*. Les circonstances biographiques rendent probable l'exactitude de ce souvenir. Ujházy raconte que la représentation avait particulièrement mis en émoi le poète et que celui-ci avait laissé échapper ces paroles amères: «Mais ce Kean, ce n'est qu'un comédien.» Or, la phrase n'est qu'une simple variation de celle qui se fait entendre dans la comédie: «Mais, d'abord, parce que c'est un comédien . . .»[10]

Nous verrons que c'est à juste titre que la pièce a exercé un effet sur Petőfi. Pourtant, *le Bal masqué* et *Kean* ne suffisent guère, à eux seuls, pour motiver son enthousiasme à l'égard de l'auteur français. Il a *dû* connaître d'*autres* œuvres de celui-ci. Mais lesquelles?

A cet endroit, il est éventuellement utile de faire digression et de parler du destin particulier de la production de Dumas. Sa place en histoire littéraire lui est assurée, avant tout, par ses pièces de théâtre; c'est à cause d'elles que Nisard aussi le désigne comme un maître, tandis que Lanson ne s'est pas penché sur ses romans, qu'il ne mentionne que dans une note infrapaginale, et n'a étudié que ses pièces qui ont mené au triomphe la révolution du théâtre romantique. Aujourd'hui, par contre, la situation est juste le contraire. Dumas, le dramaturge est quasiment inconnu; la tendance présente du goût général

rend ses tragédies injouables, on s'essaie, tout au plus, à une ou deux de ses comédies ou de ses pièces, tandis que ses romans fournissent, dans le monde entier, des lectures parmi les plus populaires et offrent aux studios cinématographiques une source permanente de succès. (Ce qui est très appréciable, même si la recherche considère, en général, avec suspicion cette *popularité*.)

Les données d'époque nous révèlent qu'en 1847 c'était avant tout Dumas, le dramaturge qui était connu et prisé en Hongrie; cela apparaît aussi du fait que ses romans n'étaient pas encore traduit, alors qu'on jouait déjà nombre de ses pièces.

Les proportions de genre des traductions ne prouvent, certes, pas grand-chose à elles seules, car Petőfi aurait pu connaître les romans en français, ou même en allemand. D'ailleurs, lors de sa confession citée de 1847, selon tous les indices, c'est l'un des romans de Dumas qu'il avait dû lire. Cependant, voici le hic: nous avons une donnée bien plus antérieure sur le culte voué, par Petőfi, à Dumas. C'est la célèbre lettre d'Ignác Tüllmann, datée de *mars 1845*, dans laquelle il rend compte de la sorte, à un ami, du goût littéraire du poète: «Il déteste Goethe, parce que c'était un aristocrate, il n'aime également pas Schiller; par contre, Heine, Börne, Victor Hugo, Dumas, Boz, Shakespeare et, quelque peu, Lamartine, etc. sont ses hommes. Il parle un peu le français et adore Béranger, dont il a transplanté, avec un beau succès, plusieurs morceaux en notre langue.»[11]

Nous *savons*, des confessions de Petőfi et de plusieurs témoignages concordants, que telles étaient effectivement ses idées sur Goethe, Schiller, Heine, Béranger, etc. Ainsi, nous pouvons sans crainte accorder confiance à Tüllmann, quand il dit que le poète rangeait, dès mars 1845, Dumas parmi ses auteurs préférés. Mais, *à cette date*, très peu de personnes étaient en mesure, en Hongrie, de connaître Dumas, le romancier. Il y avait peu de temps que ses célèbres romans avaient paru sous forme de livres en France: *Ascanio*, en 1843; *les Trois Mousquetaires*, en 1844; *le Comte de Monte-Christo* et *Vingt ans après*, en 1844—1845. On aurait beau exagérer l'influence en Hongrie de la littérature française, il serait difficile d'admettre que le jeune homme fort occupé, comme secrétaire de rédaction et travaillant à un rythme intense comme poète aussi ait, dès alors, été à un tel point à la page en matière de littérature française, qu'il eût déjà digéré ses nouveautés les plus récentes, d'autre part de plusieurs milliers de pages.

Si donc, en mars 1845, Petőfi rangeait Dumas parmi ses auteurs préférés, nous pouvons à juste titre déduire, en connaissance des corrélations ci-dessus et du vif attrait que la scène exerçait sur lui, que son enthousiasme d'alors allait, *en premier lieu*, à Dumas, le dramaturge. Autant nous hésitons sur la date à laquelle il a commencé à connaître les romans de Dumas, autant nous sommes certains qu'il était familiarisé *avec la plupart des pièces de celui-ci*, déjà avant 1845.

Nous pouvons tirer cette certitude de l'étude de la carrière de Petőfi comme comédien ambulant. Sur la base des éléments récemment découverts, nous estimons à cinq le nombre des pièces de Dumas qu'il ne pouvait manquer de connaître. Ce qui nous donne la chronologie suivante:

Le 8 novembre 1842, probablement en qualité de souffleur, il participe à la représentation du *Paul Jones* à Székesfehérvár. Sa troupe présente cette même pièce à Kecskemét aussi, le 2 avril 1843.[12]

Le 15 novembre 1842, toujours à Székesfehérvár, la troupe présente *le Mari de la veuve* (Az özvegy férje), puis se produit avec à Kecskemét aussi, le février 1843.

Le 1[er] décembre 1842, Petőfi joue le rôle de *Pierrefons* dans *la Tour de Nesle* (Neslei torony), mélodrame en cinq actes de Dumas et Gaillardet.

Le 25 janvier 1843, la troupe interprète, à Kecskemét, l'une des œuvres les plus célèbres de Dumas, *Catherine Howard* (Korona és vérpad).

En juin 1843, au théâtre de Pozsony, comme nous l'avons dit plus haut, Petőfi voit une représentation du *Kean*.

En septembre, ou aux premiers jours d'octobre 1844, il traduit *le Bal masqué*.[13]

En mars 1845, on savait déjà dans le cercle plus large de ses amis que Dumas est à compter, comme la lettre citée de Tüllmann le témoigne, parmi les auteurs appréciés du poète.

En octobre 1847, au cours de sa lune de miel, Petőfi lisait Dumas et en parlait avec enthousiasme dans ses *Lettres de voyage* adressées au *Hazánk*.

De plus, à une date qui ne peut être précisée, Hiador, c'est-à-dire Pál Jámbor a été témoin du fait que Sándor Petőfi a emporté avec lui, pour une croisière sur un bateau à vapeur danubien, les œuvres — malheureusement, elles non plus précisées — de trois auteurs: Dumas, Hugo et Heine.[14]

Voilà, vues du côté du poète, les données à ce jour connues des connexités entre Petőfi et Dumas. Mais qu'est-ce tout cela nous permet de déduire? Pour étayer nos conclusions, nous devons renvoyer brièvement aux luttes littéraires de l'époque.

L'été de 1846, Sándor Vachott écrit les lignes suivantes dans sa lettre adressée à János Erdélyi:

«. . . Dans notre littérature, assurément, il serait surtout nécessaire de jouer du poing et, à peu d'exception près, la paume de la main suffirait aussi, car ce n'est pas à des soldats de bonne formation que nous devrions nous mesurer. Imagine-toi que j'ai lu la plus récente nouvelle de Jókay, *Gonosz lélek* (L'esprit malfaisant), dans le journal de mode de Pest. Celle-ci aussi, comme cela est de mise ces derniers temps, fait de la musique une cacophonie. Un propre-à-rien à tous crins y sévit d'un bout à l'autre avec la plus heureuse des fortunes et le poète aussi lui vient en aide avec sa philosophie désespérée. Dans le roman *A hóhér kötele* (La corde du bourreau), Petőfy. opère de même.

Ces gars font de la poésie quelque chose de plus dangereux que la vie même. Eux, il est vrai, soutiennent qu'il en est, souvent, ainsi dans la vie aussi, que l'infamie est souvent fêtée, tandis que la vertu souffre foulée aux pieds. Certes, mais au-dessus de la vie, quelque fausse et absurde qu'elle soit, tout chrétien imagine un *créateur rendant la justice*, tandis qu'eux (. . .) omettent gentiment ce devoir de rendre justice.»[15]

Par la suite, par des allusions sans équivoque, Vachott qualifie notre poète de *paysan mal léché* et de *dénaturé*, ce qui nous éclaire sur les jugements de valeur sans précautions oratoires des luttes esthétiques et idéologiques de l'époque, nous permettant, en même temps, de nous faire une idée plus fidèle à la réalité de la vraie figure de certains des «amis» de Petőfi. Cependant, ce qui nous intéresse uniquement dans ce cas, c'est que le principe de justice chrétienne que Vachott défend *contre* Petőfi et son groupe, est un principe directeur constamment réitéré que la critique conservatrice hongroise utilisait alors contre *Dumas*.

Dumas ne cachait pas de peindre consciemment la vertu foulée aux pieds. L'un des héros de l'*Antony* ironisait en disant que tous les romantiques fabriquent des avant-propos. Dumas publiait également volontiers ses pièces avec des explications préliminaires, où il ne se contentait pas de développer, comme un programme préalable, ses opinions, car celles-ci l'étaient dans l'ouvrage même. Le véritable avant-propos de l'*Antony* n'est certainement pas la confession en vers qui précède la pièce, mais la Scène VI du quatrième acte qui est, selon les paroles ultérieures de l'auteur, un véritable plaidoyer en faveur du drame moderne. C'est là que le héros présente la thèse peut-être la plus importante de la morale des romantiques: au sein d'une société fallacieuse, ne s'imposera que celui dont l'unique vertu est de savoir cacher le crime, tandis que la vertu naturelle sert de victime et succombe fatalement.[16]

Naturellement, de telles tirades étaient souvent l'objet de la vigilance de la censure hongroise. En feuilletant un exemplaire manuscrit et censuré en 1839 de l'*Antony*, nous voyons immédiatement que tout le passage rappelé ci-dessus est supprimé, puis a été, en partie, rétabli.[17] Cependant, de telles coupures ne suffisaient pas à modifier les intentions de la pièce, alors qu'elles éveillaient d'autant plus l'attention des comédiens, puisque ce qui est interdit semble toujours plus intéressant que ce qui est permis.

Plus d'un critique de l'époque a, effectivement, buté sur la tendance éthique de l'*Antony*, aussi bien que sur la morale des autres pièces de Dumas. Voici quelques échantillons des critiques fustigeant, à l'époque des réformes, en Hongrie, *l'immoralité* des œuvres de Dumas: «. . . on ne saurait vraiment considérer comme une fin que (. . .) le preux et probe chevalier est assassiné lâchement (. . .) tandis que pas un cheveu n'est touché de la coupable principale, Catherine de Médicis et du crapuleux assassin qui torture sa femme, Henri de Lorraine. Ou bien, si cette fin peut avoir lieu dans l'histoire, elle est

d'un fort mauvais et déplaisant effet dans un drame . . .»; «Dumas repousse la morale horriblement à l'arrière-plan . . .»; «. . . nulle part, peut-être, la vertu ne se manifeste d'une manière aussi passive que dans la plupart des pièces de théâtre françaises et, surtout, dans les œuvres de Dumas . . .»; «On ne saurait deviner à quel but il voulait arriver en faisant mourir Louise. Cela ne peut pas susciter une sensation du tragique. Il a été dit depuis longtemps que la chute de personnages tout à fait bons, tout à fait innocents ne saurait faire l'objet de la compassion . . .»[18]

Il est notoire que, face à de tels critiques, József Bajza a, plus d'une fois, pris la défense du théâtre romantique français. Dans l'un de ses essais, c'est précisément au sujet de Dumas qu'il développe ce qui suit: «Il est vrai que le Français expose à nos yeux le crime dans toute sa nudité — et c'est cela qu'on lui reproche beaucoup —, mais, après, il fait prendre en horreur le crime aux spectateurs, ce qui, selon moi, cache un puissant enseignement.»[19]

Si nous revenons, maintenant, à la lettre citée de Vachott, nous voyons que, dans cette question, sa prise de position concorde avec celle des critiques ci-dessus, tandis que la manière de voir de Petőfi et de ses amis, qu'il rejette, est proche de celle de Bajza. C'est-à-dire, de celle de Dumas. Effectivement, en lisant *Salgó*, ou *Tigris és hiéna* (Tigre et hyène) de Petőfi, nous avons la révélation d'un monde semblable à celui de — disons — *la Tour de Nesle:* le milieu médiéval, le triomphe effréné du crime, la perte des innocents, les lieux et les ambiances, l'atmosphère «de patricide et de fratricide» obéissent, ici et là, à une même loi.

Le roman historique transplanté dans le présent, *La corde du bourreau* et l'ensemble du cycle *Felhők* (Nuages) présentent la même image. Là, véritablement, «l'infamie est . . . fêtée, tandis que la vertu souffre, foulée aux pieds».

Le poème *Igazság! alszol?* (Justice, dors-tu?) nous offre, quasiment avec la concision d'un réquisitoire, sur le ton le plus dur, la somme de l'antinomie éthique de la *société fallacieuse:*

> Justice, dors-tu? ou bien serais-tu morte?
> Cet homme méritait qu'une chaîne d'or
> Pende à son cou; en revanche, vois:
> C'est lui, c'est lui qui pend . . . à la corde du bourreau.
> Alors que la chaîne d'or est au cou de l'autre,
> De celui qui, à la corde du bourreau, devrait pendre.
> Justice, dors-tu? ou bien serais-tu morte?

Le poète aurait diminué la vigueur du verdict moral, si, pour changer en harmonie la «cacophonie» romantique, il s'était consolé et avait consolé ses lecteurs avec l'idée d'un «créateur rendant la justice» — à la Sándor Vachott. Il ne pouvait vouloir confier à des forces mystiques le «devoir de rendre

justice», c'est ainsi qu'il se ménageait la possibilité de la révolte sociale. En conséquence, la voie mène droit, du poème cité des *Nuages* et de l'ensemble de ce cycle, à la vision du monde dans *Az apostol* (L'Apôtre).

Au début, avant et pendant le développement de leurs convictions révolutionnaires conscientes, la «gallomanie» de Petőfi et de ses amis signifiait donc, en premier lieu, la sympathie à l'égard des Français qui rendaient sans embellissements, sans mythes trompeurs la chute de la probité et de la pureté humaines au sein d'une société pervertie. Rien qu'en soi, l'adoption d'une telle manière de voir le monde faisait déjà partie de la révolte, tandis que, à l'arrière-plan de l'exigence «chrétienne» d'une «justice morale», il y avait, effectivement, la crainte de toute révolte.

Dans les années semblant paisibles de la période précédant la révolution de 1848, peu de personnes étaient en mesure de comprendre le vrai sens de l'amère philosophie du romantisme français et hongrois. Par contre, il est extrêmement intéressant qu'après la chute de notre guerre de liberté, quand toute la nation a pu faire l'expérience, quasi à l'échelle historique, du triomphe de la sélection à rebours, même les âmes plus placides et nullement portées à la révolte commencèrent à réviser leur opinion précédente. Nous n'avons pas, à cette occasion, la place pour analyser la question, mais il est opportun de mentionner que ce changement peut être constaté précisément à propos du théâtre de Dumas. Tandis que, avant 1848, comme nous l'avons vu, la critique lui reproche, en général, de faire succomber les probes, le *Hölgyfutár* écrit, en 1850, après la première du *Comte Herman:* «Il ne comporte que cette seule ingéniosité exceptionnelle que ses méchants réussissent tous dans la vie, alors que l'unique honnête homme devient leur victime.»[20]

Le grand mérite du jeune Petőfi nourri aux romantiques français est de ne pas avoir eu besoin, pour saisir les tendances morales des sociétés de classes que d'autres ne commenceront à pressentir qu'après Világos et Arad, de la catastrophe historique de 1849. Déjà bien avant 1848, il avait parfaitement compris le mécanisme.

D'autre part, le fait qu'après 1849 notre littérature retourne à l'idéalisation morale relève de la problématique des digressions spécifiques de l'histoire hongroise. Alors, Gyulai — entre autres — critiquera Balzac à partir du même point de vue («. . . il conduit toujours au triomphe le crime . . .») que ceux de ces collègues d'avant la révolution fustigeant Dumas pour son «immoralité».[21]

Si la destinée de la vertu est de succomber, si le privilège du crime est de triompher, si, de plus, il n'existe nulle assurance de la justice divine, que peut faire l'écrivain qui doit prendre position pour la justice? Dans une telle situation, l'une des solutions est de montrer les corrompus victorieux qui *s'entretuent* près des corps de leurs victimes. C'est celle-ci qu'a choisie, par exemple, Dumas dans son mélodrame *la Tour de Nesle* que Petőfi connaissait aussi: Buridan, l'impitoyable arriviste et son amante de naguère, la reine Marguerite

finissent par être pris à leur propre piège, les innocents périssent, mais les coupables n'éviteront pas leur châtiment. Le *Salgó* et *Tigre et hyène* du poète hongrois se terminent de la même manière, dans le geste d'autodestruction des coupables.

Ce qui est encore plus caractéristique du romantisme et, avant tout, du théâtre de Dumas, c'est la peinture du héros qui se fait justicier. Comme, par suite de son organisation même, la *société fallacieuse* frappe la vertu et soutient les fautes des puissants, c'est la victime, elle-même, qui *au lieu de* la justice ligotée ou induite en erreur, *au lieu de* la providence inerte et indifférente, éventuellement *en leur nom*, exerce une vengeance, prononce et applique la sentence. Le représentant classique et peut-être le plus célèbre de ce type chez Dumas est le comte de Monte-Christo: Edmond Dantès n'a pas été défendu, il a même été écrasé par la justice, il est donc contraint de prendre lui-même sa cause en mains et de châtier les coupables. Deux des derniers chapitres des *Trois Mousquetaires* sont consacrés à la *sentence* et à l'*exécution*. Tous ceux que *Milady* a voulu détruire se dressent maintenant devant la femme démoniaque, lui demandent compte de ses crimes et la condamnent à mort. Le bourreau n'est pas un assassin, même s'il tue, le bourreau est le juge suprême, pouvons-nous lire: «*Nachrichter*, comme disent nos voisins les Allemands». C'est cette glorification du *Nachrichter* qui caractérise *Catherine Howard*, dont le titre hongrois est *Couronne et échafaud*. Catherine ne répugnerait pas à détruire son amant et bienfaiteur, Ethelwood. Celui-ci échappe au piège fatal et se venge: il donne une telle tournure aux événements que c'est le mari de Catherine, le roi qui la fait condamner à mort. La reine achète le bourreau qui prend la fuite. Mais alors, de la foule, un homme masqué se présente — Ethelwood ! — pour exécuter la sentence. Le supplice terminé, il arrache publiquement son masque: «. . . j'ai frappé la coupable . . . Voici le complice . . .»[22]

Dans mon essai sur *les Angoisses et obsessions de Petőfi*, j'ai tenté de dégager les éléments biographiques, historiques et psychologiques qui expliquent comment la problématique de la répression par la force a reçu une place si large dans sa poésie.[23] Il ne fait pas de doute que cette question est en corrélation avec le sujet que nous développons présentement. C'est le poète lui-même qui nous le confesse, puisqu'il parle de la sorte à propos d'une œuvre de Dumas: «. . . quand il peint l'échafaud, j'aspire qu'il me soit donné de mourir sur l'échafaud !»[24]

La brève mention des héros justiciers du *Comte de Monte-Christo*, des *Trois Mousquetaires* et de *Catherine Howard* nous permet déjà d'entrevoir que la corrélation est à plusieurs ramifications, car nous retrouvons ces personnages *Nachrichter* dans les ouvrages de Petőfi aussi. L'une des variantes les plus vigoureuses de ce type est Pista Szilaj qui, à sa manière rustique, applique la même vengeance qu'Ethelwood: il détruit l'amante infidèle et, en même temps, se détruit. Cependant, précisément à cause du milieu populaire et de

l'intrigue banale, Pista Szilaj ne peut se hausser au niveau d'un justicier romantique de grande envergure. Celui-ci sera représenté, le plus intensément, par le poète même et par la figure de Szilveszter, dans *l'Apôtre*.

On pourrait et il faudrait consacrer une étude à part pour analyser comment, de poésie en poésie, Petőfi arrive, dans *Akasszátok föl a királyokat!* (Pendez haut et court les rois !), à cette stupéfiante conclusion, où il se propose comme bourreau:

S'il ne se trouve personne pour le faire,
Je jetterai loin de moi sabre et lyre,
C'est moi qui reprendrai la tâche du bourreau —
Pendez donc haut et court les rois !

Déjà son poème *A királyok ellen* (Contre les rois) révèle quelle «âpre volupté» le poète ressent rien qu'à l'idée d'un règlement de comptes; de plus, la sentence est prononcée contre *tous* les rois. Parlant des *Hâbleurs* (A szájhősök), en été 1847, il marque lui-même la figure de ses adversaires du «signe de la potence»; mais tout cela peut encore être considéré, comme symbolique. Il menace les «grands et glorieux seigneurs» de l'heure de «la grande vengeance», mais — dans le même poème — il se montre encore enclin à se contenter de la simple menace. Lorsqu'il évoque le sort de László Hunyadi, c'est à nouveau la passion des représailles collectives qui se fait entendre dans ses vers:

Que n'aie-je vécu alors !
Que n'aie-je été là-bas !
J'aurais crié aux
Lâches badauds
Dans ma folle colère:

«Debout, si tu as un dieu,
Debout, peuple hongrois et
Sur-le-champ, ce roi infâme,
Noyons-le dans le sang
De l'innocente victime !»

Après une série de menaces et d'appels à la vengeance collective de ce genre ou encore plus complexes, Petőfi en arrive, dans les derniers vers de *Pendez haut et court les rois!*, à se proposer comme bourreau. Il s'agit là, probablement, d'un geste unique dans la vie des *poètes* de l'histoire. Mais il ne l'est pas, bien au contraire, il compte comme très caractéristique dans l'histoire du roman et de la *poésie* dramatique du romantisme. Petőfi n'endosse rien de plus que les héros justificateurs de Dumas: d'Artagnan, Athos, Ethelwood, Edmond Dantès.

Et puis, il y a Szilveszter qui a *voulu* tuer de ses propres mains le roi . . .

Pour dresser le plan de vaste envergure et accomplir une telle vengeance, il faut des hommes exceptionnels, nous pourrions dire, des surhommes qui

possèdent l'intelligence pour comprendre la situation et la persévérance, l'audace, l'impitoyabilité nécessaires à la réalisation de leur mission. Les héros de Dumas sont de tels surhommes. C'est de plein droit que Monte-Christo dit à Morell: «Vous, ne me prenez pas pour un homme vulgaire.»

Déjà Gramsci a découvert que les racines idéologiques du «surhomme» ne remontent pas au Zarathoustra de Nietzsche, mais au *Comte de Monte-Christo* de Dumas. Il a parfaitement saisi que c'est le même type que nous pouvons reconnaître en Athos *(Les Trois Mousquetaires)* et qu'à sa manière le Vautrin de Balzac est aussi un «surhomme».[25]

Ce qui, tout au plus, doit être encore mentionné à propos de cette lignée de héros littéraires, c'est que le droit de paternité revient au Manfred de Byron et aux nombreuses autres figures de ce poète.

A sa manière, le Szilveszter de *L'Apôtre* est aussi un *surhomme*. Il sait que ce sont les *grandes âmes* qui guident la terre vers sa maturité, il sent qu'il fait partie de celles-ci. Il est certain de son droit de tuer le roi pour se venger des souffrances qu'il a endurées. Ses traits le rapprochent tout à fait des *héros justiciers* des romans et des pièces de théâtre romantiques. Cette affinité n'est que renforcée par ce même sentiment de solitude qui torture Edmond Dantès, pour n'avancer que cet exemple, en plein triomphe.

Cependant, le Szilveszter de *l'Apôtre* marque la naissance d'un type nouveau, unique dans les lettres mondiales du héros romantique; sa nouveauté n'est rendue que plus saillante par les analogies de caractère ci-dessus rappelées.

Examinons donc de plus près les types principaux des héros qui se trouvent opposés à la *société fallacieuse*.

On pourrait dire que c'est le *Vautrin* de Balzac qui représente le plus caractéristiquement le premier type. Dans le célèbre passage final des *Illusions perdues*, Vautrin développe ses thèses à Lucien désenchanté: quiconque s'assied à une table de jeu doit accepter les règles du jeu. Si ces règles sont infâmes, il doit se faire infâme. Quiconque veut dominer le monde, doit obéir aux lois du monde. Il ne faut voir dans les hommes que les instruments de nos propres buts. «Tous les grands hommes sont des monstres.»

Le choix en monstres *s'adaptant* — comme Vautrin — à la société fallacieuse est extrêmement étendu. Nous pouvons ranger parmi ceux-ci, comme préfigurations, le Buridan et la Marguerite de *la Tour de Nesle*, le Boris et la Predszláva de *Tigre et hyène*.

Vautrin enseigne à Lucien «le code de l'ambition». Edmond Dantès aussi est *ambitieux*, mais non par «carriérisme»: il l'est dans l'intérêt de la grandiose vengeance du coup qui lui a été porté. Contrairement à Vautrin, Dantès n'est pas cynique, il croit en l'ordre moral, mais comme c'est précisément cet ordre moral qui a, dans son cas, subi une atteinte et comme il n'a pas l'espoir d'une satisfaction légale, il prend sur soi la tâche de rendre justice. Ce faisant, il ne s'aperçoit même pas que lui aussi enfreint les lois éthiques et,

d'une certaine façon, se mue également en monstre, en un «noble monstre». Nous pouvons ranger parmi les héros de la *vengeance individuelle*, de l'assassinat perpétré avec une âme pure: Pista Szilaj, Ethelwood — l'un est un simple villageois, l'autre un grand seigneur —, ainsi que le Máté Andorlaki de *La corde du bourreau*.

Vautrin veut duper le monde qui le mérite bien; Edmond Dantès punit ceux qui n'ont pas été dignes de sa confiance. L'un et l'autre s'opposent à la société, mais — d'une manière ou d'une autre — se plient à ses lois. Par contre, Szilveszter veut faire sauter la société même, non pour ses propres souffrances, mais pour celles de tous les humiliés, de toute l'humanité. Il ne lui vient même pas à l'idée, comme à Dantès, de punir le procédé du juge ou du procureur, il va droit au responsable suprême, à la personnification du régime: le roi. Szilveszter aussi, de même que Vautrin, considère les hommes comme une *vermine*, mais, de cette prise de conscience, il n'en conclut pas au devoir de s'adapter à la société, mais à celui de la changer; non d'en abuser, mais de la délivrer, de sauver le monde.

> Et, plus l'homme paraissait petit
> A ses yeux, plus il voyait
> La grandeur de l'œuvre à laquelle
> Il se sentait appelé.

La *mission* endossée imprègne tellement l'âme de Szilveszter qui lutte en solitaire, écrasé par les puissants, sans le soutien des masses qui ne le comprennent pas et sont si faciles à induire en erreur, que, petit à petit, tout autre sentiment en disparaît. De la sorte, il devient, lui aussi, un «noble monstre». (Soulignons, en passant, que cette constatation n'est pas une critique, simplement l'enregistrement d'un fait, d'un trait de caractère. En effet, la critique étroite de *l'Apôtre* tente, avec insistance, de se justifier par cet appauvrissement de la mentalité de Szilveszter.)

Naturellement, il y aurait encore beaucoup à dire au sujet de la typologie de Szilveszter, mais, dans les conditions données, nous devons nous contenter de démontrer sa parenté avec les *héros justiciers* des lettres romantiques, tout en rendant corollairement sensible ce qui le distingue des figures comme Ethelwood, Monte-Christo, Antony, pour mettre en avant sa nouveauté qui consiste dans le fait qu'en lui le héros romantique s'élève, de la *vengeance individuelle*, à la volonté de *renverser l'ordre social*.

C'est le romantisme de Byron, Hugo, Dumas et de bien d'autres qui a permis à notre poète de mûrir en soi la passion de la *révolte* contre la société fallacieuse; mais, en créant la figure de Szilveszter, il a également passé outre aux patrons précédents des héros romantiques et en a créé, dans les lettres mondiales, un type nouveau.

Essayons maintenant de répondre à la question: qu'est-ce Petőfi a pu lire, au cours de son voyage de noces, des œuvres de Dumas? Le poète nous a facilité la tâche, lorsqu'il parle de l'influence de Dumas, en faisant des allusions pouvant être concrétisées; dans la suite de sa confession que nous avons citée au début de la présente étude, nous pouvons lire: «Ah, Dumas peint la vie si belle, il peint si belle même la douleur qu'on devient malheureux presque de propos délibéré, pour pouvoir ressentir la douceur d'une telle tristesse. Quand il peint la pauvreté, je suis prêt à vider mes poches des quelques sous qui s'y trouvent; quand il peint l'échafaud, j'aspire qu'il me soit donné de mourir sur l'échefaud! . . .»[26]

Si nous passons en revue les romans de Dumas qui peuvent être retenus, donc publiés avant 1847 — *le Capitaine Paul, Ascanio, les Trois Mousquetaires, le Comte de Monte-Christo, la Reine Margot, les Frères corses, la Guerre des femmes* et *Vingt ans après*, nous pouvons relever, dans chacun, des descriptions de la *douceur de la tristesse;* pourtant, c'est l'*Ascanio*, dont il peut être, en premier lieu question, car toute cette œuvre, mais surtout le chapitre qui a trait à la *douleur en tant qu'essence de la vie humaine* nous saisissent par une peinture charmante et sereine de l'infortune en amour. Il se peut que le jeune mari ait tenu précisément ce roman en mains, car il y a une *correspondance* patente entre l'opinion exprimée sur Dumas et l'un des passages de l'*Ascanio*, où le héros, Cellini, se méfie du mariage, craint que cela ne l'entrave dans sa vocation artistique. Il se demande, si le joyeux bohème ne va pas se changer en triste mari, si le père de famille ne contrariera pas l'orfèvre. Ce sont ces idées qui semblent susciter, chez notre poète, un écho inconscient, puisqu'il termine de la sorte sa lettre sur Dumas: «. . . nous nous sommes mariés, nous commençons à donner dans la mentalité bourgeoise . . . *Adieu, génie*!*»

Le motif de l'échafaud nous conduit à deux romans: c'est à la fin d'*Une fille du Régent* et dans l'un des meilleurs chapitres de *Vingt ans après* que nous avons la description de l'application de la peine capitale. La suite des *Trois Mousquetaires* aurait pu pousser le poète a écrire sa phrase citée, d'autant plus que cet ouvrage venait de paraître, justement en été 1847, à Pest, dans une traduction allemande. Et si Petőfi avait lu cette *Fortsetzung*, il est fort probable qu'il connaissait le roman le plus célèbre de Dumas aussi, *les Trois Mousquetaires*. Cette supposition est étayée du fait que c'est dans celui-ci que nous avons un passage, où l'auteur «peint la pauvreté». La présente étude ne saurait contenir l'examen de tous ces romans selon l'angle de vision de Petőfi, pour terminer, voyons cependant une question encore du domaine des correspondances à retenir.

Les «hommes vulgaires» ne sont pas capables de rendre des hommes exceptionnels: le thème romantique présuppose l'artiste romantique. Dumas a

* En français dans le texte.

peint ce type dans le *Kean* que Petőfi connaissait. Kean est un comédien; mais, en même temps, le comédien représente tous les artistes.

Nous n'avons guère à prouver que l'ironie enjouée du «adieu, génie!» que nous avons cité plus haut n'est nullement le signe du triomphe de l'esprit bourgeois; au contraire, elle révèle que, dans sa situation nouvelle, dans son rôle de chef de famille honnête, le poète désire rester ancré à son comportement hostile à la mentalité petite-bourgeoise. L'exemple de Dumas l'influençait-il encore, au moment où il terminait cette lettre? s'agit-il d'une correspondance inconsciente, voire de l'effet du hasard? Nous ne saurions le dire, mais le fait reste que l'un des traits caractéristiques, du *génie* dont Petőfi prend en raillant congé est, selon Dumas, *l'intempérance*. Le sous-titre éloquent du *Kean* est: *Désordre et génie*.

En quoi consiste l'intempérance, le «désordre» du génie? Tout d'abord, il rejette les limites et freins de la société. Kean, de basse origine, se sent égal *à tous;* les déclarations provocatrices ne font que fuser de ses lèvres: «La loi est égale pour tous»; «Il n'y a d'amitié qu'entre égaux . . .»; et ainsi de suite. Tout son comportement est conditionné par cette conscience qui imprègne Szilveszter aussi («Je ne connais pas de plus petit que moi, /Et je ne connais pas ne plus grand que moi.») et dont la personnification la plus prenante est Petőfi lui-même.

Il est non moins important qu'il est permis, voire même prescrit à l'artiste de se placer au-dessus de la morale courante. Kean déclare qu'un comédien doit connaître toutes les passions, qu'il doit même les étudier en lui-même, afin de pouvoir rendre *par coeur* leurs manifestations. Tout cela inclut le droit aux *débordements* aussi.

Quand (au cours de la Scène II du IV^{e} acte) on enjoint à Kean d'*avoir de l'ordre* il réplique de la sorte: «Avoir de l'ordre! . . . C'est cela, et le génie, qu'est-ce qu'il deviendra pendant que j'aurai de l'ordre?» Il est superflu de démontrer combien cet exemple de la conscience artistique avait pu plaire au jeune Petőfi qui, lui-même, voulait *parcourir à toute allure* et *en poète* les chemins de l'existence. Nous relevons, dans toute une série de ses poésies composées entre 1844 et 1845, des éléments qui prouvent qu'il revendiquait comme sien l'idéal romantique de l'artiste. (Dans une certaine mesure, on doit y rattacher même sa confession de 1847 au sujet de Dumas, puisqu'il y fait cette remarque: «. . . on devient malheureux presque de propos délibéré, pour pouvoir ressentir la douceur d'une telle tristesse . . .»

Résumé succinct

En procédant au résumé des correspondances entre Petőfi et Dumas, nous constatons que, dès 1842, notre poète avait connaissance des activités du Français dans le domaine théâtral et que, en 1842—1843, il avait pu voir,

étudier, vivre en sa qualité de comédien au moins cinq, mais peut-être encore plus des pièces de celui-ci: *Paul Jones, le Mari de la veuve, Catherine Howard, la Tour de Nesle* et *Kean;* en 1844, il avait traduit la nouvelle *le Bal masqué*; jusqu'à octobre 1847, il avait probablement lu *Ascanio,* ou bien *Une fille du Régent, les Trois Mousquetaires* et l'ouvrage lui faisant suite, *Vingt ans après.*

A propos du fragment d'une pièce de Petőfi intitulée *Karaffa,* Lajos Hatvany a pu écrire: «Le demi-acte qui nous a été conservé semble démontrer que le jugement sommaire des historiens de la littérature qui ont mis en doute le talent de dramaturge de Petőfi à cause de *Tigre et hyène,* était quelque peu téméraire. Car l'épigone de Victor Hugo et, ce qui est plus, de Dumas, celui qui avait déjà passé par la grande école de la traduction de Shakespeare était sur la meilleure voie pour faire épanouir dans toute sa force sa personnalité comme auteur dramatique aussi.»[27]

Hatvany ne pouvait avoir connaissance des données présentées par nous, il faut donc dire à son plus grand éloge qu'il a eu l'intuition de l'influence de Dumas, le dramaturge sur l'auteur de *Tigre et hyène.* Cependant, à propos de cette constatation qui, jusqu'ici, était la seule de notre histoire littéraire sur les rapports de Petőfi et Dumas, il nous faut exprimer deux réserves. Primo: taxer Petőfi d'épigone est une exagération à la Hatvany; secundo: Petőfi a apprécié Dumas non seulement lors de la composition de *Tigre et hyène,* mais plus tard aussi et il a reconnu l'influence idéologique qu'il a subie.

Cette influence de Dumas peut être résumée comme suit: le romantisme à grandes effusions de sang de *la Tour de Nesle,* de *Catherine Howard* avait pu plaire à l'auteur du *Salgó,* de *Tigre et hyène* et de *La corde du bourreau; Kean* lui a fourni un modèle du comportement de l'artiste romantique; les pièces de théâtre et les romans ont pu faire connaître sous ses multiples faces le type du *héros justicier* si cher à Petőfi aussi et qu'il a rendu de manière originale dans ses œuvres poétiques, du *Pista Szilaj* à *l'Apôtre.* Enfin, il y a ce que le poète a lui-même souligné: l'univers d'aventures et enjoué des romans de Dumas, leur optimisme nourri à la résistance humaine face aux pires horreurs ont assumé une *fonction de réconfort et d'encouragement* dans le développement de la pensée de Petőfi.

NOTES

[1] *Petőfi Összes Művei* (Œuvres complètes de Petőfi; par la suite PÖM); 1956; t. V, pp. 74—75.

[2] Cf. surtout cette expression des *Uti levelek* (Lettres de voyage): «la simplicité est la règle première et passant avant toute autre . . .» PÖM, V, p. 66.

[3] Cf.: Endrődi, S., *Petőfi napjai a magyar irodalomban* (Les jours de Petőfi dans la littérature hongroise); Budapest, 1911, p. 324.

[4] In: *Honderű;* 2 novembre 1847.

[5] In: *Irodalmi Őr;* 6 septembre 1845.

[6] Cf.: Lecomte, L.-H., *Alexandre Dumas Sa vie intime Ses Œuvres;* Paris, 1902, p. 224.

[7] Il est peut-être intéressant de relever qu'un siècle et quart plus tard un écrivain français de nos jours parle aussi de Dumas comme d'un guérisseur dans ses maux

physiques et moraux. Cf.: le numéro spécial d'Europe, consacré à Dumas, février—mars 1970, p. 29.

[8] *Œuvres complètes d'Alexandre Dumas Théâtre.* t. II, p. 8; Paris, 1873.

[9] Telle était l'opinion d'Erzsébet Fodor aussi qui, avec sa communication *Idősb Dumas Sándor és a magyarok* (Alexandre Dumas Père et les Hongrois), nous fournit l'unique œuvre hongroise autonome, à ce jour, sur cet écrivain; 1938; pp. 30—31.

[10] Cette déclaration figure à la Scène II du premier acte de la comédie.

[11] Cf.: Hatvany, L., *Így élt Petőfi* (Ainsi vécut Petőfi), t. I, p. 706.

[12] Cf. plus en détail: Fekete, S., *Petőfi, a vándorszínész* (Petőfi, le comédien ambulant); Budapest, 1969.

[13] Il m'a été donné de lire en manuscrit, l'étude sur ce sujet de József Kiss et Dezső Miklós.

[14] Cf.: Hatvany: op. cit., t. II, p. 206.

[15] *Erdélyi János Levelezése* (Correspondance de János Erdélyi); ordonné sous presse par Ilona T. Erdélyi; 1965; t. I, p. 213.

[16] Cf.: Dumas: *Emlékeim* (Mes Mémoires); Budapest, 1966; p. 377 et *Théâtre complet*, t. II, p. 212.

[17] Cf.: Cabinet des Manuscrits de la Section d'Histoire du Théâtre de la Bibliothèque Nationale Széchényi; N. Sz. A. 56.

[18] Cf.: Fodor, E., op. cit.; pp. 16, 20 et 22.

[19] *Bajza József Válogatott Művei* (Œuvres choisies de József Bajza); Budapest, 1959; p. 320.

[20] 1850; n° 101.

[21] Cf. à ce sujet: le chapitre *Balzac és a franciák* (Balzac et les Français) du vaste ouvrage d'István Sőtér *Az „erkölcstelen" irodalom példái* (Les modèles de la littérature «immorale»), in: *Nemzet és haladás* (Nation et progrès); 1963; pp. 639—643.

[22] *Théâtre complet;* 1878; t. IV, p. 312.

[23] Fekete, S., *Les angoisses et obsessions de Petőfi;* in: Acta Litteraria, 11, 1969.

[24] In: PÖM, t. V, p. 75.

[25] Cf.: Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale;* Turin, 1949; p. 122.

[26] In: PÖM, t. V, p. 75.

[27] Hatvany, L., op. cit.; t. II, p. 787.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 101—154 (1971)

Modern Poetry of South Arabia

By

A. K. Julius Germanus

(Budapest)

Hilál Náji, in his recent book: *Shuʿará al-Yaman al-Muʿásiruna* tries to answer the question whether there exists a South Arabian poetry, with a voluminous study throwing light on the perilous life of the poets while publishing, to a certain extent, for the first time a large number of South Arabian poems. He emphasises that Yemen really means the whole of South Arabia, which boasts of being the cradle of *ʿUrúba*, but its poets created their works under the pressure of local and foreign tyranny and persecution. South Arab patriots were as much martyrs of the Arab cause as those brethren who suffered under the rule of the Turanian Turks.

The Modern history of Yemen is a series of oppression by fanatical rulers, who tried to keep the people in dark ignorance, by means of an erroneous interpretation of Islam, and the reaction to oppression appeared in the form of revolutions. South Arabia has inherited much from the original structure of preislamic times during which the notion of national unity manifested itself only in the acknowledgment of the sanctuary of the *Kaʿba* and the yearly gathering at ʿUkádh, and Dhu'l-Mijann, when poets recited their odes in a unified diction. The tribal structure of the Arab society suited the migratory habits of a cattle-breeding population. The hereditary tradition that the head of the tribe was the ablest man, *shaikh*, "the elder" perpetuated itself through centuries in the form of the commander *amír*, who tried to secure the inheritance for his descendants. The social structure of the *amirate* withstood the tendency of the unification of all Arabic-speaking tribes into one nation, and it lived on in the garb of Islam too. The advantages offered to the individualistic mentality of free Arabs was hampered by its serious drawbacks: the tribal jealousy and fratricidal wars and intrusion of foreign powers: The Turks and later on, the British drew the tribes under their suzerainty and prevented mutual resistance to other political and economic rule.

South Arabian tribes embraced Islam and perpetuated the divine message to mankind crystallized through the Qurán in the so-called North Arabic idiom. South Arabic as a kindred medium remained only in the votary in-

scriptions, but as a spoken tongue it has died out. Poets of South Arabic origin composed verses already in the preislamic times and, although their language was the North Arabic dialect, the subjects were related to the remembrance of the high civilization of Sabaen and Himyarite rule.

A considerable portion of the Southern Arabs adopted the canonised teaching of Sháfiʿi, and the rest inclined to the legitimate sect of the family of the Prophet forming a separate party: *Shiʿa*. This party soon split into several sections, one of which acknowledged as its founder *Zaid*, son of Ali ibn Husain ibn Ali ibn Abi Tálib. The father of Zaid, Ali had gained the glorifying name of *Sajjàd* (the worshipper) and *Zain ul-ʿAbidin* (Lustre of the believers) whose mother may have been daughter to the Persian king Yazdagird. These righteous believers used the appelation of *Zaidiyún* and were Muslims under the guidance of their Imams, similar to the other branches of the Shiʿa. Still they never wento to the extreme of calumniating the first three orthodox caliphs *(alkhulafá'r-ráshidún)*, they do not consider their Imams infallible, and do not believe in the resurrection of their Imams at the end of worldly existence as supreme judges over mankind.

This aspect of theology gathered a great number of South Arabs of diverse tribes under the sway of the Imams of Yemen, augmented by the attraction of slaves from Africa and other parts of the maritime islands. The lenient principles of the Zaidite Shiʿa could have ensured a peaceful development of the inhabitants of Yemen, as the Imams did not openly persecute the Shafiʿite Muslims in the realm and on its outskirts. Its economy rested chiefly on the transit trade from India towards the centre of Arabia and Africa. Omar, the second caliph forbade the settling of Jews on Arabian territory; still some Jewish tribes remained in the Southern districts, lived under the same economic conditions as the Muslim Arabs, learned their language and behaved with even more hostility towards the foreigners than the Bedouins. Yet South Arabia remained a separate domain in the Peninsula. Its inhabitants eked out a miserable existence by agriculture and would not take any notice of political intrigues except when the Imams incessantly fought between their pretendants and the neighbouring tribes.

The isolation of South Arabia and the highlands of Yemen was modified by the discovery of America, the development of the geographical sciences, and the flourishing of world-trade. Portuguese sailors visited the ports of Yemen and found there a bean, which originating from Abesynia, and became a favourite beverage of the Yemenites.

The beverage ground out of this bean and brewed found its way under its Arabic name *qahwe* over the whole world. *Qahwe* meant with the pagan poets a kind of sour wine, and the bean referred to had nothing in common with the pagan Arabic *qahwe muzza*, but betrayed the name of its Abessynian home *Kaffa*.

Coffee and its profitable trade allured more and more sailors to the Yemenite coast and European states vied with one another to secure a monopoly for their merchants. The interior of the country did not interest the traders. It was left to intrepid explorers to throw light upon the secret social life of the population and their rulers. The advance of the Ottomans and the occupation of Syria marked a new era in the history of Arabia. Egypt also came under Turkish rule and the Sharif of Mecca, a scion of the Prophet hastened to acknowledge the sovereignty of the Sultan Selim I. Meanwhile an Egyptian mercenary army appeared at Sanaa, plundered the town, but at its withdrawal toward Zabid, was attacked by Yemenite tribesmen and massacred to a man. The Sultan thereafter declared Yemen a Turkish province, sent a Turkish garrison and a vice-gerent to maintain his prerogatives. The Zaidite petty-rulers however kept themselves in their mountain-strongholds independent from the central power and utilised the quarrels of the tribes and the Turkish vice-gerents to maintain their unbroken sway. Skirmishes and robbery filled the every-day history of Yemen. The petty princes allied themselves for a time and ambushed the Turkish garrisons, but did not refrain from fighting against one another at other times.

Aden, where the ancient cisterns were still yearly fed by the monsoon, had been occupied by the Zaidite princes, but the Portuguese mariners took it over as a suitable port on their way to India. The Ottomans in the second half of the seventeenth century appeared with a powerful fleet and frustrated the riding at anchor of the Portuguese in the bay.

The Ottoman rule proved to be a doubtful blessing inasmuch, as it prevented the inter-tribal strifes on the one hand and led to the opulence of the Turkish pashas, on the other. Still, they built mosques and wells for the thirsty and secured a relatively peaceful living. But at the end of the eighteenth century, the Ottomans being engaged in defensive wars in Europe and Asia, neglected the organisation of Yemen, which, always disrupted by conspiracies and revolts, relapsed once again into the hands of the family of the Zaidite Imams.

It is no wonder that the social insecurity reflected itself in the Yemenite poetic literature. Arabs were characteristically created to compose poetry in all circumstances — whether in war, persecution, or in temporary peace. The poetic literature of Yemen depicts the diverse religious tendencies prevailing in the country. Beside the Zaidi sectarians, the Sunnis also favoured learning and during the rule of the Fatimids this tinge of *shi'a* had its representatives. The contention between political parties had always retained its factional colour. When Mo'awiya established his realm in Syria, Mujáhid ibn dhi Marrán and al-Berá ibn Wafid, both Yemenite Shi'ites attacked him with scoffing lines.

Later on, Nishwán ibn Sa'id al-Himyari and Abdullah ibn al-Qásim rivalled with one another for power and expressed their feelings in poetry.

Nishwán amir (d. 1177) disguised his political ambitions in a semi-historic and legendary garb in his long ode entitled: *mulùk al-Yemen wa aqyál al-Himyar*. He appeals to the story of ancient Yemen when her political power had reached Syria and Asia Minor, he relates the story of Queen Bilqis and the Jewish king Solomon. It was Queen Bilqis who had relinquished the worship of the sun (*baráh*). Later, Yemen fell under the rule of Palestine until Yassir liberated her.

Another similar semihistoric ode is that of Sárim ad-Din al-Wazir (d. 1508) entitled *al-bassáma*, in which he describes the revolts of the Yemenites and their political struggles, stuffed with legendary details. This ode found a ready popularity, as its author belonged to the Zaidite sect.

A noteworthy literary figure was Mohamed ibn Ismáil al-Amir (d. 1768) a contemporary of the Egyptian Mamlùks, who espoused the cause of the suffering people and may be considered as the first socially minded poet.

The characteristic feature of the Yemenite poetry is the adoration of the scenery of the fertile plains, and also the lofty hills inspired the poets to rapturous descriptions. Still at the advent of the XVIIIth, century, Yemenite poetry appears in a fluent diction, almost approaching simplicity. This quality is reflected in the poetry of Júsuf ibn al Husain (d. 1703), Muhsin ibn Ismáil (d. 1711), Ali Abu-r-Rijál (d. 1722) Ali al-ʿAnasi (d. 1736). Woman found an idealisation in the poetry of Hásim ash-Shámi (born 1676). Many Yemenite poets flourished in Andalusia, and even the strophic poetry *(muwasshah)* found representatives. The religious atmosphere existing in Yemen resulted in the respect of the language of the Qurán and prevented the style from corruption. An outstanding scholar of Yemen was Murtadhá az-Zabidi (d. 1791) whose voluminous lexicon of Arabic expressions *(táj al-ʿarùs)* has remained an indispensable work of philology. The general apathy reigning in the minds of the lettered class however displayed also a kind of mysticism in the literature.

In 1832 the Ottomans regained control over Yemen, and restored peace among the warring elements. Trade began to flourish and when the British occupied Aden in 1839 (see M. Abdu Ghanim's national dirth for this event) the aids by the neighbouring petty rulers ceased. During the first world war the Turks attacked Aden but were repelled. In 1918 the Zaidite Imam Yahya declared the independence of Yemen, but he was very soon driven into a war with the newly established kingdom of the Saudi dynasty whose members as followers of the strict *wahhabi* tenet became his natural antagonists. After this fratricidal war had been settled, the Imam Yahya, as head of an independent government claimed a vote in the Palestine Question in 1939. In 1945 he entered as full-fledged member into the Arab League and in 1947 was even accepted as consultative member of the United Nations 'Organisation. Britain, the United States, France, and Soviet-Russia ratified trade agreements with the Imam, which were destined to uplift the economy and also the cultural

conditions of the country. Internal conditions however were deplorable. The selfish exploitation by the ruling entourage of the Imam, the abuse against the Islamic religious law, homocide and corruption of state officials created a veritable inferno for the striving population. The Imam Yahya and his family appropriated all the income from the trade. Even the staple export of Yemen, the coffee of Mocca, became a monopoly of the ruler, and when the newly used narcotic *qát* (celastrus edilis) supplanted the enjoyment of coffee at home, the profit from this shrub also went into the coffers of the insatiable Zaidite dynasty.

The backwardness of social conditions in Yemen and also in the rest of the South Arabian principalities exposed the people to utter poverty. The industrialism of the West, which has transformed European social structures, also invaded the East, and the ideology of previous times has given way to new thoughts: to the awakening of linguistic nationalism and the revival of popular thoughts in literature. The wave of rejuvenation first reached Turkey which, as the seat of the acknowledged caliphate, became popular in the West during the Crimean War. Under French influence a new kind of Turkish literature sprang up. The play of Shinási: the poet's mariage *(Sháir Evlenmesi)* which ridiculed the false interpretation of Islamic tenets, and the short stories of Sezáyi, then later the national *(milli)* novels of Usháqizáde Khálid Zia and, after him, a splendid array of novelists opened the eyes of avid Turkish readers to the economic and social problems prevalent in the Muslim lands. Turkish poets fell in with the prose-writers and composed works in a new style.

The Arab countries, in the wake of Egypt which first opened its doors to new ideas, soon awoke to the secular trend of spirituality and thus a modern Arabic literature was born. It created a new language preserving the treasures of the past; although its topics, subjects and tendency differed from the formerly cherished ideals. Modern poets and prose writers together with the emerging newspapers very soon uplifted many formerly illiterate Arabs into a sphere of interest concerned with their daily life and common weal. Literacy spread fast and transformed the dormant society into an animated community. This spiritual vigour reached beyond the political frontiers and roused the South-Arabian poets to reveal their talents, which they immediately placed at the service of the people. It was thanks to the poets who harangued the down-trodden people of Yemen that they revolted against the tyranny of the Imams and their courtiers. Yahya and two of his sons were murdered in 1948 and although a third son was temporarily able to seize the reins of government, a new revolution in 1962 deposed the Imamate and declared the republic under Salál. The latter tried to raise Yemen from centuries-old stagnation, but soon he had to fight the pretendant Badr assisted by the Saudi dynasty. Republican Egypt cooperated with Salál and Yemen has again turned into a battlefield of party-strife to the detriment of the people.

Yemen was partioned into the South—with a prevalent socialistic trend—, and the North. A new epoch started in her history, fraught with perils and dissillusions, hampered by ideological controversies and strict Islamic beliefs.

South-Yemen with its capital in Aden is eagerly striving to regain its due place among the socially-minded nations and a considerable literary output, sustained by the government has appeared in recent years. A similar literary movement has started in the North and in the neighbouring countries of Hadramout.

I owe much valuable information from my esteemed friend Saʿid ash-Shaibáni, scholar and patriotic poet. According to his view, before 1945 hardly any Yemenite author had undertaken to review the field of the history of literature, unless we consider as such the *Majallat al-Hikma*, which appeared in that year but was soon suppressed by the Imam. This review published an article on the history of the literature in Yemen. Ahmed ash-Shámi, the sometime foreign secretary of the pretender Badr also wrote, the story of the literature in Yemen" *(qissa al-adab fi Yemen)* which, apart from its political tendency, is a valuable source.

During the last few years young writers of Sanaʿa and Taʿiz have published treatises, like Mohammed Abdul-Wáli, an ex-scholar of Moscow.

As characteristic of some poets of the North and their present state, I may mention ʿAbdu Othmán (see below) who was born in Taʿiz and is in the diplomatic service striving for the unification of the South and the North. His ideological attitude tends towards Marxism.

An other Marxist Northern young poet is Mohammad Anʿam Ghálib, at the present Minister of Economy. Ibrahim Ali Sádiq, from Hodaida, is also a poet of Marxist tendencies. Similarly Marxist is Yúsuf Mohammad ash-Shári (born in Hodeida) Mohammad ash-Sharafi, born in Sharaf (district Sanaʿa), is politically neutral, Secretary to the Northern Yemenite Embassy in Prague, has composed many poems, some of them not yet printed. He worked together with Saʿid ash-Shaibáni on the book: *al-adab wa'th-thaura* (The Literature and the Revolution), printed in Baghdad, 1965. Ali Mahdi Shinwáh, born in the district Baydha, member of the Patriotic People's Party in Aden, works as a journalist. Ahmed Ghálib al-Ajrab represents the romantic school.

As to the specifically South-Yemenites, I may mention Mohammed ʿAbdu Ghánim (see also below) born in Aden, studied in London, received the doctorate for his scholarly study of folk-songs of Sanaʿa in 1969. Author of many collections of poetry, politically neutral, himself is of a romantic trend. Lutfi Jaʿfar Aman, born in Aden, a poet of romantic trend (see below) studied in Sudan, has published five collections of poetry, serves in the Ministry of Education. Mohammad Saʿid Jaráda, born in Aden, poet of the classical school, politically neutral, is devoted to teaching.

I pass over the names of Idris Ahmed Hanbala, Aliʿ Abdul-ʿAziz Nasr, Salih al-Hámid and many others whom I treated in the course of this study.

In the face of the events it is astonishing that in the turmoil of adverse interests still a lively spirit manifested itself in the literature of Yemen. This literature, mainly poetic, is closeley connected with the political events, in fact, it sprang out of them and bears the mark of its birth.

The forerunner of the new Yemenite poetry was Abu Bakr al-ʿAlawi, born in Tarim 1851 and died in 1922. His was the typical medieval pattern of scholarship. He undertook extensive travels, lived in Mecca, visited Jawa, practised profitable trade and gave legal advice to petitioners. He lectured awhile at the High School of Hydarabad, then intermediated for a peaceful settlement between the Sultans of Tarim and Shihr in 1875. He paid his respects at the Ottoman "caliph", who decorated him with the Majidie Order.

The innocent belief of a universal Islam radiates from his poems: laudatory odes on the Prophet, the glorification of God, the praise of the martyr Husain and of many shiʿite Imams. He proclaimed the unity of the Arabs without sectarian discrepancy, he still stigmatised the Wahhábis as pagans, to the surprise of his associates.

ارشد الله شيعة بن سعود لاعتقاد الصواب كى لا تعيثا
فرقة بالغرور والطيش ساروا فى فجاج الضلال سيراً حثيثا
جسّموا شبّهوا وبالاين قالوا لوثوا اصل دينهم تلويثا
من يعظم شعائر الله قالوا انه كان مشركاً و خبيثا

May God convert the party of Ibn Saʿúd
That he may believe the right and not hurt.
His is the party of haughtiness and levity
Hastening into the abyss of error.
They idolise and compare God and tell where He is.
They infamously sullied the roots of their faith
Whoseever respects the tenets of God
Is held by them for wicked pagans.

He was fanatic to the extent of vehemently assaulting the progressive Batavian Ahmed Surkati al-Ansári who endeavoured to teach the Indonesian youth in the spirit of Islam. In his short-sightedness Abu Bakr went so far as not to recognise the Negro and other coloured converts as true Muslims. This standpoint is a blatant contradiction of the universality of the Prophet's teaching.

He was a prolific laudatory poet complying with the fashion of by-gone times, extolling the real or imaginary merits of those whom he praised. If not an original innovator, at least he proved to be a clever master of Arabic rhetoric.

From the atmosphere he lived in, a long way lay ahead till South Arabic poetry found a new voice to express the thoughts and feelings of changed social conditions. The first of the row of contemporary poets is Zaid al-Maushiki. Zaid al-Maushiki wanted to persuade the Imam Yahya to introduce reforms by which the oppression of the people and their exploitation by foreigners could be mitigated. But his efforts were fruitless. The Imam organised a group of spies who informed him about every revolutionary movement instigated by the poets. The leading spirit of this revolutionary movement was Mohammad Mahmoud az-Zubairi. The Imam, in order to intimidate the poets ordered the destruction of the poets 'houses. They however prophesized the sad fate of the Imam as a direct result of this act of violence. Maushiki consoled his friend Zubairi, with the following ode:

ياشاعر اليمن العزيز تصبراً	ان التصبر حظ كل اريب
لاتضجرن وان اصبت بفادح	جلل فقد زلزلت عرش الحوب
سحق الاثيم الدار وهو مبلبل	مما بعثت به الترهيب
اقلقت مضجعه فارسل عسكراً	يشفونه بفظيعة التخريب
او حدثته النفس انك تحتها	فمضى يفتش عنك كلمسلوب
او ظن ان فناك فى تهديمها	فاذا به تحيا حياة نجيب
اللهاكبر قد ملأت فؤاده	رهباً واضرمت الحشا بلهيب
و سلبته التفكير حتى انه	نسى الملام ووخزة التأنيب
نسى المرؤة حين لج به الهوى	فشفى الغليل كما ترى بخطوب

Oh dear poet of Yemen, retain patience
For patience is the last shift of every wise man.
Dont worry when a hard stroke has hit you
For the throne of vice has trembled.
The sinful has demolished the house, but he is nettled
By the fearful errand you sent to him.
You troubled his rest and he dispatehed a host
To cure him by the scandal of destruction.
Did he surmise that you are under the roof?
And he hastened to learn whether you were caught.
Or did he think that your end went with the house?
But you are alive as a noble man.
Allah is great and He filled his heart
With horror and his vitals blazed up in fire.
You robbed his brain to the extent
That he forgot to mock and by the prick of blame
He lost all virtue, when he fumed in rage.

And quenched his thirst by clear events.

Zaid al-Maushiki endured the ruin of his own house with equanimity and wrote:

و كذا كان لنا ولكن كله سهل بجنب الموطن المحبوب
افديك يا و طنى العزيز بمهجتى وكريم اولادى وكل قريب

Thus it happened to us,
But all this is light for the beloved home.
I sacrifice my heart to my fatherland
And all my children and relatives.

لاتيأسى بلدى من المجد الذى منه الورى اخذوا اتم نصيب
انا تعاهدنا على ان تنجحى ويتم امرك رغم كل مريب
ما المستبد بنافع تعذيبه مهما تفنن فيك بالتعذيب
هانت علينا النائبات و هولها فالموت مثل السلسل المشروب

Dont despair, oh my town because of the glory
Which was the lot of all your people.
We vowed that you would triumph
And your cause will prevail beyond doubt.
Torture by the tyrant will not be of use
However much he aggravated it.
Misfortune and its blows are light on us
For death is like a sweetened draught.

The health of Imám Yahya gave way to illness and his son Saif Ahmed seemed to incline benevolently towards progressive political aims. Zaid al-Maushiki was impatient and heralded a revolution, against which the crown-prince took drastic measures, even during the life of his father and threw the restive youths into prison. Maushiki cries out desperately:

الى اين بالابطال تسعى بهم شداً اعقلك ابق ام بك المس لا يهدا
تصفد اهل الرأى ثم تزفهم باغلالهم والدهر بالنحس قد جدا
وتعتقل الاحرار والدهر كاشر و سود الليالى منك قد بلغت جهدا

Where do you drive the heroes in shackles?
Has your brain survived, or can madness not relent?
You fettered the votaries of thought and drove them,
Shackled thrown into affliction.
You imprisoned the liberals while Fate grins
And the gloom of nights has overtaken you.

Many poets escaped arrest and fled to foreign countries, like Zubairi and Ahmed Nuʿmán. Maushiki was not reluctant to fulminate against the severity of the government. Some friends, without a livelihood remained in Yemen, waiting for a new revolution. It broke out in 1948 and it seemed that the whole world of the Arabs stood up for it. Maushiki was, of course, among its enthusiast supporters. The imperialists and the reactionaries however played on the ignorance of the tribes and suppressed the revolution. Maushiki shared the fate of his liberal fellowmen. He was thrown into gaol heavily shackled, then escorted to the square of execution and killed by a simple stroke of the sword. It was the inevitable end of every malcontent, of every enthusiastic patriot who dared stand up against tyranny. Events however rolled on as if conducted by inexorable laws of social evolution. In 1962 the revolution broke out again and its leader of 1948 also fell under the stroke of the executioner.

Maushiki was a poet with political aims, consequently the tenor of his poetry is seditious, haranguing to action. His popular style appealed to the people and surely would have gained wide success, if it had appeared in print. Although his work did not reach the level of absolute art, his diwan should be published as a document of Arabic literature.

Mahmoud az-Zubairi started his life as a student of religion in Sanaa, but literature soon attracted his interest. He managed to go over to Egypt, where he studied in the *Dár al-ʿulúm*, a famous school of learning. He attempted to compose poetry and wrote in 1940 that *qasida* in which he stood up for the unity of all Arabs.

او لم يروا انا نحاول وحدة عربية علياء ذات عماد
لن ينجح الزعماء فى تأليفها حتى تؤيدهم يد الافراد

Can't they see, that we want unity?
An Arab union, resting on high pillars.
The leaders are unable to achieve this aim,
Unless the hands of each of us reach out and help.

The union of Arabs was the sacred aim of the Prophet through the divine inspiration and was realised by the religion of Islam. But after the downfall of the Omayyads and the debility of the Abbassids, it was only a cultural link which had bound Arabs and Muslims together in general. The propensity towards individuality ever so strong in the Arab soul created secular petty realms, which in spite of separate political trends fostered the Islamic culture and the Arabic literature. Egypt with its leading civilisation, built upon material riches and welfare which encouraged the smaller and somewhat backward Arabs to recognise its superiority who became prone to attach themselves also politically.

Zubairi as a student read the diwan of Ridhá as-Shabíbi and feelings of a common patriotism flamed up in his mind. He returned home to Yemen and the deplorable conditions, the misery of the people shattered him and he thought for a while of retiring from life. In these days of despair he penned the lines of "Wrestling-place of the Conscience" *(masraʿadh-dhamír)*.

مت فى ضلوعك يا ضمير وادفن حياتك فى الصدور
اياك و الاحساس فالدنيا العريضة للضمور
لا تنطقن الحق فهو خرافة الغض الغرير
لا تنتصر للشعب ان الشعب مخلوق حقير

Oh conscience, you died between your ribs.
Bury your life in the midst of breasts.
Don't feel a sentiment, for the broad world
Is doomed to fade away.
Don't speak out the truth
For it is but the false creed of unripe dunces
Don't fight for a people, because the people
Are but an ignominious rabble.

His despair and pessimism was deepened by reading the lines of Rusáfi from his: "the liberty in the language of the colonisers." *(al-hurriyat fi lughat al-mustaʿmirin)*. Zubairi exclaims:

فاذا نظرت دجى فاعلن انه الصبح المنير

When You see darkness
Declare that it is shining morn.

Rusáfi said:

ان قيل هذا شهدكم مر ققولوا علقم
او قيل ان نهاركم ليل فقولوا مظلم

When you are told that your honey
Is bitter, simply tell that it is colocynth.
When they say that your days
Are the night, tell that they are dark

Pessimism falls like a black veil across Arabic literature. AbulʿAtáhia, al-Maʿarri and even Muhsin at-Tanúkhiʿs work: *alfaraj baʿd ash-shidda* seem to seek consolation from the despair of mankind in heavenly providence which ultimately solves all pain.

Zubairi too tried to assuage his mental depression in the hope that the Imam Yahya and his son Ahmed would admit the necessity of social reforms, but all his hopes were frustrated by the obstinacy of the government. He

decided to leave his country and go to Aden where he organised the society of freedom fighters. He gave expression to his decision in the following bold lines.

خرجنا من السجن شم الانوف كما تخرج الاسد من غابها
نمرّ على شفرات السيوف ونأتى المنية من بابها
و نابى الحياة، اذا دنست بعسف الطغاة وارهابها
ونحتقر الحادثات الكبار اذا اعترضتنا بأتعابها
و نعلم ان القضا واقع وان الامور باسبابها
وان نلق حتفاً فيا حبذا المنايا .... تجيء لخطابها

We left the dungeon haughtily and brave
Like lions which appear out of their lair
We marched upon the edge of swords,
And at the gate Death grinned at us.
You detest life when it is defiled
By the cruelty and terror of the tyrants.
We disdain the grandiose events
When they obstruct us with heavy dues.
We know that Fate is inexorable
And all things have their consequence:
If we meet our end, be blessed, oh death!
You have come . . . we have expected you!

Enthusiasm inflamed these simple words. If we were to apply severe criticism to them from the point of pure art—as evident in the odes to liberty, so numerous in Western poetic literature—these verses of Zubairi would surely fail to pass muster. They lack the artistic inspiration and are overwhelmed by sentimental impetuosity. How many a poet acclaimed "liberty" as imagined in a fiery state of the mind, and the unalterable events have driven the helpless poeple into a new form of bondage!

Zubairi recited in 1943, before the members of the liberal society of Aden his "Cry of Resurrection" *(sayhat alba'th)*.

سجل مكانك فى التارينح يا قلم فهنا تبعث الاجيال والامم
هنا البراكين هبت من مضاجعها تطغي وتكتسح الطاغى وتلتهم
شعب تفلت من اغلال قاهره حراً فاجفل عنه الظلم والظلم
نبا عن السجن ثم ارتد يهدمه كيلا تكبّل فيه بعده قدم
ان القيود التى كانت على قدمى صارت سهاماً من السجان تنتقم
ان الانين الذى كنا نردده سراً غدا صيحة تصغى لها الامم

Fix down your place oh pen in history,
For, from here will peoples and generations revive.
Here has the volcano burst forth from its tranquil couch,
It will bury, sweep away the tyrant and destroy him.
Oh my people, you have escaped from the shackles of the autocrat
Free, while darkness, oppression stand in awe.
You escaped prison and then demolished it so
That no limb should be fettered any more
By shackles, like those which trammeled mine
They turned into arrows and took revenge on the gaolers.
The sighs which we have emitted secretly then
Will be heard as a cry by all the world

The title of another ode is: The Scream of the Sleepers, — *(sarkhat an-náimín)* in which he urged his people to revolt, reminding them of the glorious history of Yemen under the tribe of Qahtán, the rule of Ma'in and the Himyar, he scoffs at a Yemenite newspaper which serves the tyranic government for money.

After the revolution (1948) Zubairi returned to Sanaa and filled the place of Minister of Education for a time. But the Imam Ahmed defeated the revolution and Zubairi had to flee to Pakistan. Part of the people acquiesced in the rule of the Imam and Zubairi jeered at them in an ode. He addressed several poems to his imprisoned friends from most of which only some lines remained extant.

حذلتنى حتى المقادير لما — وجدتنى فى غمرة الهول وحدى
اتوقى من المصارع كيلا — يتناهى اليكم الخطب بعدى
لم اكن بالجبان لكن هواكم — فوق بأسى وفوق عزى و مجدى
كلما ابت للحناظ تصدى — لى هواكم فشل كى وحدى
يطلب الهم الحريق وللتعذيب — منى اضعاف لحمى وجلدى
وتريدى العلى وقوداً من الاعصاب — لم تبق ذرة منه عندى
قد ـ لعمرى ـ افلست من كل صبر — كنت احيا به ومن كل جهد
قد عصا فى قلبى و جنت احاسيس — وثارت نفسى مع الدهر ضدى

Even fate itself has betrayed me
When I remained alone on the dreaded ground of fray.
I retire from the field of fighting
Lest after me the disaster should reach you.
I was not cowardly, but your desire
Has surpassed my strength, my will and fame
Whenever I applied my anger
To satisfy your desire

My arm relapsed alone.
The will impels to a firebrand, to revenge
All my flesh and all my skin
The heights wish to consume my nerves
From which not a shred will rest with me.
By my life — all my patience has gone
From which I lived and all my endeavour.
My heart revolted and my feeling darkened
My soul surged up with Fate against me.

He began to compose the funeral dirge of the revolution of 1948 *(rithá ash-shaʿb)* in India and finished it in Alexandria after the declaration of the Egyptian Republic. It is a revengeful revolutionary ode. In all his poems the sentimental fire of extremist patriotism predominates, although his forced stay in Egypt inspired him with some touching subjects of art.

The Egyptian Republic contracted an alliance with the royal government of Yemen in 1961, which enraged Zubairi but it damped the ardour of the malcontents. Still Zubairi appeared among the yemenite emigrants in 1962 in Cairo in the house of Hilál Náji where he prophesied the approaching outbreak of a new uprise which actually did burst out in September 1962 and finally deposed the royal family. Zubairi returned home became again Minister of Education but in 1965 the reactionary forces sustained by colonial interest deposed him and he had to face a martyr's death.

Many of his published works like "Invitation of freedom — fighters" and the "Unity of Jemen" *(daʿwat al-ahrár wa wahdat al-Yemen)*. The great treason in the Arab politics *(al-khudʿa alkubra fi's-siyása al-ʿarabiya)*, have been sold out. In his "Uprise of Poetry" he relates his connection with poetry, and the reasons of the revolution (in prose) followed by poetry. His: Prayer in hell *(salát fi'l-jahím)* was introduced by Muhsin Ahmed alʿAyni. It contains poems on diverse occasions, in different poetic forms, mostly composed during his exile.

I selected some specimens from his poetry which reveal the fervour of a patriot and the frailties of a poet as an artist.

The Yearning for the Fatherland *(al-hanin ilá'l-watan)* is a patriotic ode on the model of his predecessors. It is undeniable that similar poetry by the Arab emigrants in America show a higher degree of artistic perfection.

ذكريات فاحت بريا الجنان — فسبت خاطرى وهزت جنانى
عمر فى دقيقة مستعاد — ودهور مطلت فى ثوانى
فكأن الماضى تأخر فى النفس — و استرجعت صداه الأمانى
ما وجدنا وراء ها غير غابات — وحوش من الدماء قوانى

لم تهوّم للنوم عين ولم يهدأ لنا مهجة من الخفقان
مايهب النسيم الاّ وجدنا ، طيه زفرة من الاوطان
تحمل الطلّ للرياض وتذكى، فى الحشا لفحة من النيران
آه ويح الغريب ماذا يقا سى من عذاب النوى وماذا يعانى
كشفت لى فى غربتى سؤة الدنيا و لاحت هناتها لعيانى
كلما نلت لذة انذرتنى فتلفتّ خيفة من زمانى
واذا رمت بسمة لاح مرائى وطنى فاستفزنى ونهانى
ليس فى الارض للغريب سوى الدمع ولا فى السماء غير الأمانى
حطمينى يا ريح ثم انثرى اشلاء روحى فى جو تلك الجنان
وزعينى فى كل حقل على الازهار بين القدود والاغصان
زفراتى طوفى سماء بلادى وانهلى من شعاعها الريان
اطفئى لوعتى بها واغمسى روحىَ فيها وبرّدى الحانى
وصلى جيرتى واهلى واحبابى وقصى عليهم ما دهانى
وانثرى فى ثراهمو قبلاتى واملئى رحب افقهم من حنانى
و سليهم ما تصنع الروضة الغنا وادواحها الطوال الدوانى
هل رثانى هزارها هل بكانى ورقها هل شجت لما قد شجانى
ليت للروض مهجة فلعل الدهر يبكيه مثل ما ابكانى

*

وطنى انت نفحة الله ما تبرح لا عن قلبى ولا عن لسانى
صنع الله منك طينة قلبى وبرى من شذاك روح بيانى
هاك ما قد طهّرته لك فى دمعى وما قد صهّرته فى جنانى
شعلة القلب لو اذيعت لقالوا: مرّ عبر الاثير نصلُ يمانى

The memories surge up, like the fragrance of the gardens.
They pierce into my soul and shake my heart

Life yearns back in a minute
While years glide away in seconds
As if the past would tarry on the road of the soul,
And longing would regain its voice.
I did not find behind them but wooded forests
Full of game with red-blood wounds.
Sleep has not relaxed the eye,
And my heart-blood did not cease to throb
The breeze has not blown anything,
But we heard the sighs for our home
It brought the dew of the gardens and it parched
My bosom like the flame of fire.
Oh woe to the stranger. How much he endures
From the sting of pain and how much he suffers
In foreign climes; the misery of the world appeared to me
And the strokes of Fate descended to try me severely.
If I found a pleasure, it gave a sign
To turn away, dreading from the times.
If I looked for a smile, before my eyes
Flashed up my home, and it frightened and numbed me.
A stranger on earth cannot possess
But his tears, and in the skies only a longing.
Oh you, wind, smash me to pieces and scatter me
As a corpse of my soul in the air of the garden.
Scatter me upon all the meadows,
On the flowers, between the branches and the twigs.
My sighs should whirl about the sky of my home,
And intoxicate the fertile ground with its rays.
Extinguish my anguish and immerse
My soul and strew it with my song.
It should reach my neighbours, my folk,
My friends, and tell them what has happened to me.
Scatter it on their fields with my kisses
And fill their broad confines with my yearning.
Ask, what does the humming garden do,
The high, rocking oak trees
Whether a nightingale or a wild dove weeps after me
Whether what afflicted me pains them?
Perchance the garden had a heart,
Fate perhaps would move it to tears
As it has made me cry.
Oh my home, you are the breath of God, you would not leave me
Neither from my heart, nor from the tongue in my mouth
God has created from you the clay of any heart
And poured out the mind of my words from your scent.
It is yours, what I rendered pure from my tears
And what I melted out of my heart.
If the firebrand of my heart would spread,
People would say :a Yemenite arrow has flown around.

The Nightingale *(al-bulbul)*

بعثت الصبابة يا بلبل — كأنك خالقها الاول
غناؤك يملأ مجرى دمى — ويفعل فى القلب ما يفعل
سكبت الحياة الى مهجتى — كأنك فوق الربى منهل
ترتل فن لهوى والصبا — شجياً وان كنت لا تعقل
وما الحب الاّ جنون الحياة — وجانبها الغامض المشكل
غزتك الى الوكر مأساته — ومسّك من خطبه المعضل
فضاق بك الروض فى رحبه — وانت باجوائه مرسل
نكبت بما نكب العاشقون — وحُمّلت فى الحب ما حملوا
هدوؤك فى طيه مرجَل — وريشك من تحته مشعل
خفيف على الغصن لكنما — فؤادك من لوعة مثقل
انينك ينساب بين الغصون — كما انساب من نبعه الجدول
و يسرى الى القلب مسرى الحياة — وفيه من الوجد ما يقتل

*

حبيبك جارك بين الزهور — وبينكما دوحة تفصل
ولست بعيداً على ناظريه — فما لك من اجله تعول
جناحك فيك فلم لا تطير — الى ما تحب وما تسأل
ا فى عالم الطير لؤم الوشاة — و من يتجسس او ينقل
و هل للبلابل دين يصد — عن الحب او آية تنزل

*

الا ايها البلبل العبقرى — والصادح المدره الفيصل
تنفس فانفاسك الخالدات — روح الرياض التى ترفل
جناحك آمن عن ظلها — وريشك من زهرها اجمل
و انت السعيد الوحيد الذى — حباك الزمان بما يبخل

*

غناؤك للطبع لم تكترث ا ضاعوا فنونك ام سجلوا
و تنشد وحدك ما انتحسّ بمن يحتفي بك اوتحفل
و تأبى التصنع بين الجموع وان صفقوا لك او هللوا
وتبكى لفنك لا للخطوب وان كان فيهن ما يذهل
تغنى وترقص فى دوحة كأن ازاهيرها محفل
ترحب بالشمس قبل الشروق كأن حماك لها مؤئل
توهمتها وقفت نفسها لوكرك ضيفاً به تنزل
كأنك حاتم فى خدره يحّى الضيوف ويستقبل
اتوه فقيراً و فى صدره فؤاد وفى فمه مقول

You called love to life oh nightingale,
As if you were its first creator.
Your song fills the veins of my heart
And what it inflicts in it.
You shed life into the blood of my breast
As if you were the brook of the hills.
You think of the yearning of passion
Ardently, though you do not know it,
What else is love, but the madness of life
And at its side stands the dark weight.
Its destiny has bound it to its nests
And punished it with its bitter fate.
The gardens are narrow for you despite their ampleness
For you are a messenger of their aereal space.
You suffer from love as others did,
You must bear it in love what others have borne
In the depth of your rest is a hot cauldron,
Under your feathers a firebrand blazes up,
You easily sit on the branches,
Though your heart is heavy with sorrow,
Your groaning passes through the branches
As the little brook flows away from the spring.
And enters the heart on the highroad of life
It contains all that can be fatal to us.

*

Your friend is your neighbour among the flowers
And you both are separated by a lofty tree.
You are not far from its glances.

Why ever do you weep for it?
You have wings, why dont you fly
To whom you love and what you want?
Are there in the world of birds vile defamers,
Or some one who spies and denounces?
Has the nightingale a religion which prohibits
Love, or a gospel sent from above?

*

Oh you wondrous nightingale,
You distinguished warbling arbiter,
You breathe and your breath is eternal
Like the soul of gardens which flits around.
Your wings are securer than the garden's shade
Your feathers are prettier than the garden's flowers
You are the unique happy one whom Fate
Has blessed, which otherwise gives so niggardly.

*

Your song appeals to nature and you do not care
Whether your art gets lost or will be preserved.
You recite whatever you feel
To whomsoever respects or honours you.
You despise artifice amidst the masses.
If they applaud or celebrate
You weep to your art and not about fate,
Although there is so much dumbfounding.
You sing and dance on the top of trees
As if there were an assembly of flowers.
You salute the sun, before its rise
As if your hiding-place were its shelter.
You imagined that you received it in your nest
As a guest, that it should alight with you
As if you were Hátim the entertainer in his recess
Who greeted the guests and welcomed them.
Though he was poor when they arrived, but in his breast
There was a heart and in his mouth, affable words

If Zubairi could have been invited to an examination before the strict judges of Asmaʿi and Sijistáni, he surely would not have gained their verdict as a *fahl*. He remained a poetaster, whose sole merit lies in the line of politics and not in artistic poetry. This evaluation of Zubairi's talent is strengthened by the poem: When the Poet Creates *(hina yanzumu'sh-shá'ir)*

احس بريح كريح الجنان تهب باعماق روحى هبوبا
واشعر ان القوافى تدب كالنمل ملأ دماغى دبيبا
فهذا يزوغ وهذا يروغ وذلك يذعن لى مستجيبا
وذاك يفارقنى يائساً وهذا يواعدنى ان يؤوبا
ومنها اوزع للعالمين طهراً وانشر فى الارض طيبا
اخلف منها لقاح النهى وانجب للارض منها شعوبا
حروف الروىّ بها نطفة ترعرع بيتاً عريقاً نسيبا
اسلم نفسى لها ذاهلا حريصاً عليها بشوشاً طروبا
واصغى لها هادياً تارة واصرخ حيناً عبوساً غضوبا
و لولا اهتدائى لسر النبوغ واعراضه لطلبت الطبيبا

I feel a wind like the breeze from the garden,
It blows strongly from the depth of my soul.
I feel how the rhymes creep on
Like the ants into the repose of my brain
One pulls aside, the other mishappened
That yonder meekly obeyed me.
One has left me desperately,
The other promised me to return.
From all these I distribute to the worlds
The clarified ones and give scent to the earth.
I continue the conception of the sense
And I beget from it peoples for the globe.
The letters of the rhymes are the creative germ,
It grows into a noble verse, into a dallying poem
I surrender myself to the rhymes and wonder
With avidity, full of joy and merriment.
Then again I listen to them peacefully
And again I exclaim peevishly, angrily:
If the secret of creation did not lead me,
And its glory, I would call for a doctor!

Ibráhim al-Hadharáni was born in a South Arabian family with literary traditions. He too continued this inherited custom by composing poetry, but his verses did not appear in print. Hilál Náji collected some from manuscripts. His poetic inspiration is twofold: lyric and patriotic, and both trends betray a sad melancholy tone. I wish to present the following poems as specimens:

مستهام يعبث الشوق به — عبث الموج بانات الغريق
قلبه الدامى وقد حمّله .. — من تباريح الهوى ما لايطيق
ليس ينفك حزيناً موجعاً — يصحب الايام بالجرح العميق
وحّدته فى الورى اشجانه — فهو فى واد من الشجو سحيق
حيث لا موجدة من ناقم — تبلغ الشكوى .. ولانجوى صديق
حار فى حمل الهوى: لا كفّه — عافت الكأس ولاجف الرحيق!

The Bewildered Poet. *(as-shá'ir al-mustahám)*
Ardent desire wriggles day-dreaming in him
As the waves play with the groaning of a drowning man.
It has already burdened his bleeding heart
With the poison of passion which he cannot bear.
He is incessantly sad and aching,
Deep wounds attend his days
Only wailing unites him to the creatures.
Suffering has driven him into faroff vales
Where the anger of jealous men
Cannot reach the complaint, nor the whisper of a friend
He becomes dismayed by enduring passion,
His hand does not abhor the goblet, and the nectar does not dry.

ان الذى كوّن فى اضلعى — قلباً بحب الحسن مجنونا
اودع فى قلبى الهوى مثلما — اودع فى الارض البراكينا
طغى .. فلا يلوى على منطق — وثار، لايعرف قانونا
كم غلط الناس و كم حاولوا — بالنصح ارشاد المحبينا
مأساتهم ليس لها آخر — و داؤهم اعمق تمكينا
لو لم يموتوا فى سبيل الهوى — ماتوا بحمل الهم مدفونا

He who created between my ribs
The heart, which loves the beauty madly
Has deposited into it the feeling of love
As he has planted in the earth the volcanoes.
It revolted and does not incline to words
It rises and disregards the laws.
How foolish are people who desire
To devise the conduct of lovers,
Their tragedy has no equal anywhere
Their illness is beyond any cure,
If they dont die on the way of passion
They perish buried under the weight of cares.

Al-Hadharáni is surprised, in another poem how somebody can long after the days of youth. His youth was full of sorrow and a melting heart.

يا من اذبت فؤادى فى هواك وما — منيت الا بابعاد و حرمان
حتي ذوى زهر آمالى و اعقب لى — بين الجوانح آلامىواحزانى
اهذه هى ايام الصبا و الى — دجوعها يتمنى العاجز العانى؟
ماذا سوى انّة حرّى يكادبها — قلبى يذوب و جفنى دمعه فانى
هذا هو ألحبلا ينفك يخلقلى — عوالماً ذات اشكال و الوان
دنيا وعالم اشجان اعيشبه — وحدى، وللناس حولى عالمثانى

Oh thou who didst melt my heart with love
And didst not bless me but with estrangement and refusal
Till the flowers of my hopes withered away
And left only sorrow and anguish in my breast,
Are the days of youth really like these?
And can the sufferer and the helpless wish their return?
Only hot groaning remained
By which my heart nearly melted away
And my eyelids dried without tears.
This love incessantly creates
Worlds for me, full of colour and shapes.
The globe and heavens are but sorrow by which I live
Alone, while people have another fate.

In another ode he explains to his beloved one that all her charms and beauty are only the fancy of the poet who invested her with them. This thought occurs very often in the poetry of the Arab bards and is not unique in art, but Hadharáni succeded in imparting to it a refined wording.

الله قد صاغك من طينة — كسائرالناس ولا اكثر
فحدثينى .. يا منى خاطرى — من خلق الحسن الذىيبهر
من جعل الالحاظ فتاكة — و الثغر من صيره يسكر
من خلق الفتنة غير انا — انا .. إنا خالقك الاكبر
لولاى؛ ما افترّت زهورالربى — ولا شدا نای ولا مزمر
و لا علت عينيك اشراقة — يسبح الله لها عبقر
ما جسمك الرجراج لولا انا — ما سحره .. ما طرفك الاحور
ان تسألينى كيف صورتنى — وانت لا تقوى و لا تقدر!
انت لعمرى اعرف الناسبى — ما احد مثلك لى اخبر

و رعشة الوجنة عند اللقا تشهد لى؛ و الطرف اذ يسكر
خلقت هذا الحسن من خافق يضنى وطرف فى الدجى يسهر
خلقته من همسات المنى من كل ما اهوى وما اكبر
من ومضات النور عند الدجى والليل من حولى اذ يعكر
اواه من قلب يقاسى الضنى فى كل يوم جرحه ينغر
اشكوك لا ادرى ألست الذى بكفه قد صنع الخنجر

God has shaped you out of clay
Like the other creatures, but not more.
Oh tell me, favour my mind:
Who has created the beauty by which you parade,
Who has made the glances enticing
And the mouth who shaped so seductive
Who created the temptation but I?
I . . . I am your greatest creator.
If I were not, the flowers on the hills would not smile
No flute nor lute would chant
And rouse to sparkling lustre your eyes.
And no mirage would praise the Almighty,
Nor your quivering waist,
If I had not enchanted it, nor your bewitching eyes.
And if you asked, how could I do it,
As Iam not strong, nor able to it.
By my life, you know me better than all the rest
And nobody but you are so well informed
The reddening of cheeks, at a sudden meeting
Betrays, and the glance when it inebriates.
I have called to life all this beauty with the throbbing of the heart
Which emaciates, while the eye in darkness wakes.
I have called it to life with the whisper of desire
From all that is big or low.
From the flashing of the light in the gloom
From the night, which descended on me
Oh woe to the heart, which can bear so much ill
Every day its wounds bleed anew
I complain to you, and do not know
That in your hand the dagger has been made.

This ode displays the lyric capacity or Hadharáni. The same lyric tone pervades his patriotic poems like the one which he compossed on the victims of the war. *(dhaháya'l-harb).*

ایا من یرسل الدمع سخینا طرفها الباکی
علی واحدها البکر رمته کف سفاك
دعی النوح فما یجدی بان تدمع عیناك
هو القاتل و المقتول و المشکو و الشاکی
لماذا حمل السیف؟ لماذا لبس الکاکی
الا یا امه الثکلی ویا ولده المحزون
لقد اودی وان الذنب فی نفسکما مخزون
و ما هو غیر تعبیر لشیطانکما الملعون
ابیکی واحد اودی ولا یبکی علی ملیون!
الی النقس، الی القلب، الی المتمرد المجنون!
تعد النار یا انسان والصاروخ والذرّه
وتذکر من طوته الحرب بالحسرة و العبرة
فما اسخفها دعوی، و ما اکذبها فکرة
علی نفسك فلتبك، علی طینتك القذرة
علی الشر، علی الحقد، علی الغش علی الاثرة
لقد آن بان تصحو وان تفهم یا انسان
علی لألأة الذرة او قعقعة الصوان
وان تنتزع الثر وان تستأصل الطغیان
وتبحث فی ثنایاك عن الخیر، عن الایمان
عن الرحمة تولیها، عن الصفح عن الغفران

Oh, whose weeping eye drops hot tears
Upon her first-born one which a bloodstained hand has killed?
Cease repining, it does not help if your eyes bewail,
He is the murderer and the murdered, the plaintiff and defendant
Why did he wear a sword? why did he dress in *khàki?*

*

Oh mother bereft of her child, oh sorrowful father
He died and the crime dwells in both your souls.
The crime is but the expression of both your maligned devil.
Does anybody cry while fully armed
And does not cry for millions

For, the soul, the heart and the seditious, the mad
Prepare the fire, oh man, the rocket, the atom
And remember whom war has buried in tears and sorrow
How absurd a case, how false a thought
By your soul, weep on, upon your sullied clay
Upon depravity, the hatred, fraud, selfishness
It is time to awake and to grasp, oh man!
The glint of the atom the cracking of flint stone,
To remove the wicked, to uproot the tyrants
And search in your innermost for the weal and the faith
For the compassion to practice it,
The forgiving and oblivion.

Hadharáni took an active part in the liberal movements and was imprisoned in 1948 after the failure of the insurrection and was expecting death by execution. During these days he wrote the lines of the dirge of the martyr Muhiy ed-Din al-'Anasi who recited them while walking to the scaffold:

كم تعذبت فى سبيل بلادى و تعرضت للمنون مرارا
وانا اليوم فى سبيل بلادى ابذل الروح راضيا مختارا

Oh how much did I suffer for my country
And how often did I face the inevitable destiny.
Now today on the path of my country
I sacrifice my soul voluntarily satisfied.

Hadharáni remained self- composed in gaol and after he waited for the bitter end, possessed even a mind to joke:

حنانيك يا سيف المنية قارجعى ويا ظلة الموت الزؤام تقشعى
ووالله ماخفت المنايا و هذه طلائعها منى بمرأى و مسمع
و لكنّ حقاً فى فؤادى لِامّتى اخاف اذاما متّ من موته معى
ليس معى كبش اضحى به اركبه ان جئت فى الآخره
لاتضحكوا منى ولا تسخروا فربما جئت على طائره!

Oh, mercy, you sword of fate, withdraw into your scabbard
Oh sudden shadow of death disperse!
By God, I dont fear the end
Though its vanguard is before my ear and eye.
Verily in my heart, it is for my folk
That I dread, then if I die they die with me.
There is no ram with me that I sacrifice
And I should ride on it to the next world.
Don't laugh at me and don't scoff,
Perhaps I shall start on an aeroplane.

His revolutionary poems are not only abstract thoughts and sentiments, but they deal with historic events. He described in an ode the death of Jamál Jamíl, the instructor of the Yemenite army, who in 1928 pardoned the hangman Ismáil, but after the revolution was suppressed, and Jamíl was handcuffed, carried to the execution. Ismáil, the pardoned hangman again rose to power and riding on horseback whipped the impotent Jamíl.

Hadharáni exclaimed at this dastardly action:

حتام؟ يا وطنى اراك تضامُ — وعلى جبينك تعبد الاصنامُ
و الى م؟ يرتفع الطغاة ويعتلى — عرش التبابع معشر اقزام
و تظل يا مهد الجدود ممزقاً — بيد الخطوب تدوسك الاقدام

Oh my country, how long will this outrage last
Upon your forehead idols are worshipped.
How long will tyrants rise and hover
And pigmies ascend the throne of the *tubbas?*
And the cradle of the ancients be torn
By the hand of fate and trampled upon?

He bewailed many martyrs, victims of the counter-revolution in 1959. He invoked the heroic personalities of the Yemenite history: the Himyar, the scions of Yaʿrab, the castles of *Ghumdán* and *Taʿkar*, the summer resorts of the Himyar *Naʿit* and *Khammar*. The martyrs were mostly the descendants of the South Arabian aristocracy and later the offsprings of the shiite Zaidites. The revolutionary odes of Hadharáni are permeated with the same mournful tone as his lyric pieces.

Arabic poetry can boast of many a blind writer, and South Arabia has also bequeathed on us a blind poet of low origin who combined his loss of sight with the pangs of poverty. This poet is *al-Bardúni*. It is no wonder that his poetry is saturated with sadness and dejection, suffering from unrequited love. The Egyptian Ibráhim Náji exerted a deep influence on him by the artistic delicacy of his wording.

The Bird of Spring. (táir ar-rabiʿ)

يا شاعر الازهار والاغصان — هل انت ملتهب الحشا او هانى
ماذا تغنى، من تناجي فى الغنا — و لمن تبوح بكامن الوجدان؟
هذا نشيدك يستفيض صبابة — حرّى كاشواق المحب العانى
فى صوتك الرقراق فن مترف — لكن وراء الصوت فن ثانى
كم ترسل الالحان بيضاً انما — خلف اللحون البيض دمع قانى
هل انت تبكى ام تغرد فى الربا — ام فى بكاك معازف و اغانى

Oh poet of flowers and branches
Does a flame burn in your bosom, or joy?
Of what do you sing, to whom do you whisper in your song?
To whom do you betray the secret of your heart?
Your recital abounds in passion
Hot as the yearning of an impatient lover.
Your warbling sound is rich with art,
But behind the sound there lurks another song.
How often does the song send joyous moods
And behind the joyous moods blood stained tears stream forth?
Do you weep or sing upon the hills
Or is there song and joy in your weeping?

As Bardúni was blind, he could not visualise with his eyes, but by compensation turned his hearing into living pictures through similes and metaphors.

كل حرف من لفظك الحلو فردو س ندىّ وسلسبيل مسلسل
كلما قلت رف من فمك الفجر و غنى الربيع بالعطر واخضل
انت فى كل نابض من عروقى وتر عاشق و لحن مرتل

Each sound of your sweet words is paradise
Full of dew and everflowing fresh watery spring.
Whenever you speak, dawn breaks from your mouth
And spring is humming with dewy redolence
In every throbing of my veins.
You are a string of a lover, chanting a song.

He does not expect a look from his beloved but asks a favour from her for his ears.

فانفحينى تحية و تلقى نغماً من جوانح الحب مرسل
انت فى همسه مناحات اوتار و فى صمته ارق الاغانى

Breathe to me a greeting and you will get
A song, emitted from my amorous heart.
Your whisper is the cooing of strings,
And your silence a mellowest song.

His lyric poems reveal many tender feelings. He was born a healthy boy, in 1929 and lost his sight as a result of an attack of smallpox,—a curse of backward societies. He studied in the village town of Dhamár, then in Sanaa in the school *dár al-ʿulúm*, where he later became a teacher. In this capacity he had an opportunity to see the misery, poverty and also the selfishness of

moneyed people. This experience exerted a deep impression on his mind. He seems to have understood the great mystery of misery, and gave vent to his sentiments in the following ode:

هذى البيوت الجاثمات ازائى ليل من الحرمان رالادجاء
من للبيوت الهامدات كأنها فوق الحياة مقابر الاحياء
تغفى على حلم الرغيف ولم تجد الاّ خيالاً منه فى الاغفاء
وتضم اشباح الجياع كأنه سجن يضم جوانح السجناء
وتغيب فى الصمت الكئيت كأنه كهف وراء الكون والاضواء
خالف الطبيعة والحياة كأنها شئ وراء طبائع الاشياء
ترنو الى الامل المولى مثلما يرنو الغريق الى المغيث النائى
و تلملم الاحلام من صدر الرجى سوداً كشباح الدجى السوداء
هذى البيوت النائمات على الطوى نوم العليل على انتفاض الداء
نامت ونام الليل فوق سكونها وتغلفت بالصمت و الظلماء
و غفت باحضان السكون وفوقها جثث الدجى منثورة الاشلاء
و تململت تحت الظلام كأنه شيخ ينؤ باثقل الاعباء
ا صغى اليها الليل، لم يسمع بها الاّ انين الجوع فى الاحشاء
و بكا البنين الجائعين مرددا فى الامهات ومسمع الآباء
يا ليل، من جيران كوخى؟ من هم مرعى الشقا وفريسة الارزاء
و انوح للمستضعفين وانني اشقى من الايتام والضعفاء
و احسهم فى سد روحى، فى دمى فى نبض اعصابى و فى اعضائى
فكأن جيرانى جراح تحتسى رى الاسى من ادمعى ودمائى
ناموا على البلوى وا غفى عنهمو عطف القريب ورحمة الرحماء
ما كان اشقاهم و اشقانى بهم واحسنى بشقائهم و شقائى

These houses which lie down before me
Are the night of darkness and privation.
Which are these faltering buildings,
As if they were graves above living beings.
Those who dream of a loaf of bread and cannot find
Else but fancy in their slumber.
They embrace the bodies of hungry men
As a dungeon does to the back of prisoners.
They are silent strangely, morbidly

Like a cavern behind existence and light
Behind nature and life,
As if this were the thing essential
They stare at the fleeting hopes
As the drowning man gapes at the distant help.
The dreams writhe from the depth of gloom
Black like the night's dreadful phantoms.
These drowsy houses upon starvation
Are the dream of a sick man of the recovery from disease.
They sleep and the night sleeps upon their calm,
They wrap themselves up in shadows and quiescence.
In the embrace of stillness they slumber,
But above them the scattered bones of corpses
Stumble beneath the bosom of tranquility.
Like the greybeard stoops from the weight of his load
Listens the night, and cannot hear anything
But the groaning of hunger between the ribs,
And the echo of the whine of famished children
Around the ears of the fathers and mothers.
Oh night! who are the neighbours of my hut?
Who are the victims of misery, the prey of wretchedness
I sob for the defenceless creatures
Albeit I am more afflicted than the orphans and feeble ones,
I feel with them in the depth of my soul and blood,
In the trembling of my nerves and in my limbs
As if my neighbours were wounds which suck
The juice of grief from my tears and blood.
They sleep on the trials and connive at them
The pity of relatives and mercy of the compassionate.
They disregard what they suffer and I with them,
But I feel with their misfortune and mine.

In spite of the lengthiness of the ode, its text in the original is heart-rending. Bardúni considered the fate of the downtrodden poor his own fate with a social compassion. In this tenor he has composed several poems. Besides his social compositions he has many lyric poems, in which he manifested a depth of feeling and tender disposition. Such a poem is: Night of remembrance *(laylat azzikrayát)*:

دعينى انم لحظة يا هموم فقد اوشك الفجران يطلعا
وكاد الصباح يشق الدجى و لم يأذن القلبان اهجعا
دينى دعينى انم غفوة عسى اجد الحلم الممتعا
دعينى اطل على الصباح وما زلت فى ارقى موجعا
و ما زال يتعبنى مضجعى وبضنى تقلبى المضجعا
لك الله يا ليلة الذكريات و لى، ما امروما افزعا

Let me sleep, but for a minute, oh cares,
Although the dawn is already awake,
As if the morn had split the gloom
And forbade the heart to slumber,
Let me sleep at leisure
Perhaps I shall find the dream pleasant.
Let me outsleep the morning
For, in waking I endured a pain.
The bed is still fatiguing me
And tossing about idly in bed tires me
Oh God, the night of remembrance belongs to You,
And mine remained only what is bitter and terrible.

After the occupation of Southern Yemen by the British he wrote impassionate verses against the foreign rule and threatened to stir up a revolution with fire and sword. One of these verses remained in manuscript. He shouts:

يا قاتل الظلم ها هنا وهنا فضائح اين منها زندك الوارى
ارض الجنرب دیاری و هی مهد ابی تئن ما بين سفاح وسمسار
يشدها قيد سجان وينهشها سوط ويحدو خطاها صوت خمّار
تعطى القياد وزيراً وهو متّجر بجوعها فهوفيها البائع الشارى

Oh murderer of tyranny come here, here!
Infamy everywhere, where is your burning fire-steel?
The earth of the South is our home, the cradle of our fathers
It groans at the hands of the trading agents and shedders of blood.
They tighten the shackles of the imprisoned and lash them
With the whip, so that the tread of the wine-seller shall follow.
They appointed the fetters as rulers who make business.
With the hunger and they are the ones who offer and buy.

He has many poems in which he prophesied the union of all the Arab peoples. He, in a manuscript poem, shouts against Britain:

قفى فقد شق فجر العرب مرقده وزمجرت فى دم العرب البطولات
وضمهم فى الجهاد الحرّ معترك ووحدتهم جراحات وآهات
و للعروبة امجاد مخلدة كأنها فى ربى التاريخ رايات

Stop! The dawn of the Arabs has broken their long sleep
And heroism rings out aloud in their blood.
The gallant fighter has gathered them to battle,
Their union are the wounds and the anguish
The Arabs have an eternal glory
Like the flags on the hills of history.

Hilál Náji asks the question: What is artistic in Bardúni's poetry? His answer is that the characteristic features of his poetry are despondency and sorrow, but in his lyric poems a light and easy language counterbalances the sad tones. His descriptions are colourful and he likes to personify abstract notions. For instance, he says that "dawn has lips", "the meadow has a bosom", "the hill has eyelids" "Spring has a heart."

Bardúni, like the other Yemeni poets, is closely bound to the social, political life of the country. His thoughts are not new and they abound in repetitions of often applied conceptions, the night, darkness, the morning, liberty, etc.

Ahmed ash-Shámi's first published diwán of poetry in 1955 does not contain the political verses which he wrote against the tyranny of the Imam Yahya, and it remained to a great part in manuscripts. He too was sentenced after the revolution of 1948 and suffered imprisonment for five years. During these years he composed a number of precious poems. He himself characterised his style as follows: "I believe that the poetry of Yemen is confined into narrow limits, and I try to liberate myself from this bondage of form. The feeling in my heart is poetry. The letters as forms are missing life, but the meaning issuing from my heart is pulsating with life, not only for me, but for all who read. And yet I could not display a perfect picture of my sentiments in my verses."

His diwán contains diverse poems: Elegies, lyric verses, occasional pieces and odes written to his mother, in gaol, in which he repented his revolutionary activity. When was set free, he sided with the government and served in high positions as representative of Yemen at the United Nations Organisation, but after the rising of 1962 he fled abroad and was sentenced to death *in absentia*.

I quote one of his odes, written in 1952, during his imprisonment. The maudlin tone reminds us of those medieval knights, who fought valiantly but at the same time could burst into profuse tears. The Arabian Nights abound in such wailing heroes *(baka bukáán shadídan)*. Ash-Shámi still proves a master of the art of poetry: In the Depth of the Gaol *(fi aʿmáq as-sijn)*

دعاني، وحزني فى محاريب عزلتي — فقد سئمت روحى حياة البرية
عشقت الاسى من طول ما شفنى — الاسى وهمت بآلامى لسرمد شقوتى
فلا تطلبا عندى رقى السحر و المنى — ولكن خذا عنى صدى كل خيبة
فقد هرمت ايام لهوى وبهجتى — و ماتت ليالى صبوتى وشبيبتى
وامسيت فى اكفان سقمى ونكبتى — اراقب بعثى وانتعاشى و يقظتى
وما انا بالحى الذى طاب عيشه — و لكننى فى السجن حى كميت
ولم يبق فى كأس الشقاء ثمالة — لغيرى .. فقد افرغته نخب حيرتى

اعانق طغيان المخاوف مطبقاً جفوني على اشباح يأسى و ذلتى
و خلف الدياجي يجثم النورموثقاً ينوء باعباء اللبالى الثقيلة
اسارقه اللمح المفزع خائفاً كأني رجاء فى فؤاد فريسة

*

ايا شاعر الاحزان لاتبك حسرة علىما مضىو امسك بحبل السكينة
علام البكا؟ لاالدمع يطفئ حرقة ولاماؤه يشفى غليل البلية
فصن دمعك الدامى وكفكف شؤونه فدهرك قاس لا يرق لعبرة
خلقت شقياً مزق اليتم خافقى صغيراً وابلى الحب رسم شبيبتى
والوت بىالاسفار شرقاً ومغرباً ولم ترعنى فىاسرتي واحبتى
و غلت صروف الدهر كف شجاعتى و فلت شبا جدى، وابلتعزيمتى
ولم تبق لى خلاً ولاذا قرابة يصيخ لقربي اويفي لمودتى
الىمن ابث الشجو؟ قلبي موجع و نفسى فى نيران يأسى و خيبتى
قطعت حياتى تائهاً اجرع الاسى ضروباً واشقى فى منامى ويقظتى
وانفذ ايامى بكاء ولوعة واسكبها فى شعربؤسىوشقوتى
و اجرى وراء الوهم حيران إستقى كؤوس الفنا منكف تيهىو حيرتى
واغذى مرارات الخطوب واشتوى على جاحممن نار حزنى وحسرتى
وها هىاشعاوى تصور لوعتى نظمتبها اشلاء روحىومهجتى
وها انا فى شعرى الذبيح مجسد قد اصطبغت اوزانه بسريرتى

Let me alone, for, in the shrine of my sorrow and solitude,
My soul has loathed the human life.
I have got fond of sorrow, as it has tormented me so long.
My pain prolongs my suffering into eternity.
Do not expect bewitching spells or desire,
But free me from the echo of all delusions.
My days of joy and mirth have decayed
And the nights of my childhood and youth waned.
I cover myself in the shrouds of my barren fate
Waiting for resurrection, awakening, rejuvenation.
I am not living, whose life is a weal
But I languish like a dead corpse.
In the cup of misfortune not a drop has remained
For others . . . I have quaffed it to greet my despair.
I embrace the rebellion of fright, casting down the eyes
Before the phantoms of misery and dolour,
Behind the dark shadows firmly lurks the light

And stoops beneath the burden of the night.
I steal from it timidly a frightened glance.
As if it were a hope in the heart of a victim!
Oh poet of anguish, do not weep so sadly
Upon what has passed, but clutch the rope of repose.
Why the weeping, the tears do not extinguish the burning wounds
And their flow do not heal the thirst of doom.
Retain your bleeding tears and close its channels
For, your destiny is hard, it will not mellow with tears.
You were created luckless, orphanhood has torn my heart
As an infant, love has betrayed the path of my youth
Fancy has shifted me east and westward
And no friend or family has protected me.
The wheel of destiny has fettered the hands of my courage
And notched the sword of my power and cut my will.
No companion was left, no relatives
Who would sponsor me or love me sincerely.
To whom shall I lodge a complaint? My heart is aching,
My soul burns between the fire of disillusion and grief.
I spend my life perplexed awake and asleep,
I waste my days in weeping and pangs of pain,
And I pour out my fate and sorow in verse.
I run after fancy madly and imbibe
From the bitter end, what the hand of fright offers,
Aud I feed from the acerbity of fate and I roast
At the flaming fire of my grief and sorow.
Only my poems depict my anguish.
I have strung the beads of the remnants of my heart,
My sacrifice is embodied in my verses
Which coloured my bosom.
etc.

Now we can introduce another lyric poet, who, although he lived in peaceful circumstances, also adopted a maudlin tone.

Mohamad Abdu Ghaním was born in Aden in 1912, and was educated at the American University in Beyrouth. He became a teacher in 1936. He published his first diwán in 1945 under the title: *ʿAla-sh-sháti'l-mashúr* (On the Enchanted Beach). In 1949 he was awarded the diploma of education at the university of London, and in 1960 he was appointed director of education in Aden. In 1962 his second diwán appeared under the title: *mauj wa sakhr* (Wave and Rock) in Cairo. His poems contain mostly details of his family circumstances in which he laments the absence of his beloved ones and displays much sincere feeling. Hilál Náji compares him to the Egyptian poet Kamál Nashaat, although the verses of Nashaat are more artistic.

A specimen of his languid poem is one composed during his stay in London, in which he yearns after his wife.

عندما تنهل بالطل على المرج الزهور
و تضم الريش فى الوكر من القر الطيور
و يسود الليل صمت اشفقت منه القبور
غير صرصور له فى جانب الدار صرير
او خرير جال من سيارة مرت تسير
تحمل العشاق للمخدع والليل مطير
عبثاً تلتمس الدفء وقد عز السمير
ليس الّا القلب يهتز فيهتز السرير
يا له من مضجع ران عليه الزمهرير
كدت اقضى فيه برداً قارساً لولا السعير
فى حنايا خافق كاد من الشوق يطير

When the flowers thirst for the dew on the meadow
And the birds wrap themselves with feathers in the nests shivering from cold
And muteness rules on the night, rousing jealousy from the graves
The only noise in the house is the chirping of the cricket
Or a rumble from a car, which hurried away
And the nightly rain drives the lovers into the room.
They look in vain for warmth and the companion too is sullen,
Only the heart trembles and the bed is creaking.
Oh how hard is the couch, the hoarfrost sits on it,
I nearly froze on it, except that a flame burnt
In the pulsating bosom, which with yearning nearly flew away.

Dr. Mohammed ʿAbdu Ghánim wrote a dirth commemorating the day (January 19.1739) on which the British occupied Aden, composed in the usual declamatory style. *(Ath-thaqafat al-Jadida,* 1970. No. 4—5. p 59.)

Besides his diwáns Mohammed ʿAbdu Ghánim sent me a very interesting dramatical piece, written in verse, entitled: *Saif bnu Dhi Yazan.* A historical tragedy which depicts the preislamic times of Yemen, the conflict between the Jewish ruler Dhú Nuwás (Longhaired), the massacre of the Christians in Najrán and the Abessynian inroad to Arabia. The versification is easily readable and the structure is very dramatic. Among the other patriotic versified Arab dramas of Ahmed Shouqi, ʿAziz Abaza and ʿAdnán Mardam Bey, the author has gained a worthy place in this rare kind of Arabic literature.

Ali Mohamed Luqmán was born in 1918 in Aden and was a prolific poet. His first diwán entitled: The Distracted String *(al-watar al-maghmúr)* con-

tains many rhetoric extravagances, besides enthusiastic sentiments. Luqmán's other diwán: The Patience of a People *(anát shaʿb)* appeared in 1960 and was severely criticized by Abdul-Latif as-Saharti who said that Luqmán, like other classicizing poets, does not merge into the essence of creation, and listens only to the manufacture of style, consequently is unable to produce new trends of poetry.

Mohamed Saʿid Jaráda describes in his manuscript diwán how he learnt the Qurán and through it the high-flowing Arabic language. After the death of his father his uncle took up his education by telling him stories from the collection of Antar. He listened to the story-tellers of the small coffee-houses and noticed the exact pronunciation of the Arabic text. He later studied the pre-islamic poetry and highly admired its romantic trend which influenced his spirit. He lived abroad in Hijaz, temporarily returned to Yemen after which he earned some money and published his diwán. He always felt a stranger in his own country although he joined those who rose up against the Imam. A bitter tone of disillusion permeates his poems.

هكذا عشت فى ديارى غريباً　　لم اجدمعجباً بفنى حفيا
ليس اشقى من شاعر المعى　　بنشد الآبدات خليا

Thus I have lived in my home a stranger
I did not find anybody who would like my art and honour it
Nobody is more unfortunate than the talented poet
Who recites masterpieces to an empty-headed mob.

In his qasida *maʿa an-nafs* (With the Soul) he displays his attachment to nature.

من نبع هذا الحسن　　علىّ وانهلى قبل الحمام
قبل ارتحال الروح　　عن جسد تلفع بالاثام
لا تذكرى الماضى فقد　　لاكته اشداق الظلام
واطل فجر من وراء　　الغيب فى فمه ابتسام

Drink from this well of beauty and sip before death
Before the soul departs from the body covered with sins.
Do not think of the past, as the jaws of darkness have gnawed it
Dawn is reddening behind the cloud with a smiling mouth.

He had a romantic idea of diverse types of men, rich, stupid, scholars, careerists, hedonists, and he detests them all. A realistic view of life, however pessimistic, radiates from the following strophic lines.

فى اى مجتمع اعيش واى دنيا من ضياع
عيناى زائغتان لم تريا بصيصاً من شعاع
وخطاى لاهثة تخوض مدى الظلام بلا انقطاع
بين الدروب الشائكات و فوق انياب الافاعى

*

نحن الضعاف الجاهلو ن بكل اسباب الدفاع
شعب يعيش على التوا كل والدسائس والخداع
ويثير عاصفة الجدا ل عل الحقير من الدواع
قول بلا فعل وايما ن بلا حجج اقتناع

*

و سئمت من صور الوجو د فزرت حفار القبور
فوجدت شخصاً فيلسو ف العقل جياش الشعور
من انت قال انا الطبيب ب لكل داء مستطير
انا منقذ الانسان من نير الحوادث و الشرور

*

انا دافن الاسرار والا فكار والهم الكبير
و الخير والشر المسيطر و التواضع و الغرور
فسألته ماذا مصير ك قال لم يقلق ضميرى
انا كم دفنت مصائراً بيدىّ انستنى مصيرى

I lived in any of societies
And wandered in any village of the world,
My eyes strayed away
And did not perceive flashings from the light rays.
My steps were tired, but I went on
Into darkness without a break
On thorny paths
Above the poisonous teeth of snakes.

*

We are feeble and ignorant
Of all means of self-defence
A people which lives for self-confidence
And falls a victim to fraud and cheating
Rouses the storm of fight
Against the wretched agitator,
Whose word is without deed, faith without convincing proofs.

*

I loathed the appearances of existence
And I visited the diggers of graves,
I found a person philosophic
Of brain, flaming of sentiments
Who are you?—he replied: a doctor
Against any emerging ills
I save men out of the snare
Of events and of all malignity.

*

I conceal the secrets,
The thoughts and the heavy cares,
The weal and the woe, which is paramount,
The humility and the haughtiness.
Then I asked, what is your way?
It does not trouble my conscience
I have buried so many pioneers
With my hands which obliterated my way.

Conscience has inspired many an Arab versifier to poetic composition. What is the way *(masir)* and what is the soul, then "self" has impelled the pen of Nasib-ʿArídha, the emigrant Arab poet and he asked in his poem: *yá nafs:*

يا نفسى مالك والانين؟ نتألمين و تؤلمين
عذبت قلبى بالحنين وكتمته ما تقصدين؟!

Oh my soul, why do you whine,
You suffer and you grieve others.
You tormented my heart with yearning
I concealed it, what do you intend?

Jaráda's long ode: The Valley of Sins *(wádi'l-khatàya)* is the story of a pure-hearted courtisan, in strophic forms with diverse rhyme letters. The subject is not new but it is set forth most plastically.

His patriotic poems are devoid of party-spirit as evident in the following lines.

اهواك يا وطني هوى مترفعاً يسمو عن الاغراض والاحقاد
و يخالف الاحزاب فى اهوائها و غرورها و عنادها المتمادى
حباً يميل الى الحقيقة اسفرت وتألقت كالكوكب المتهادى
يجفو المناصب والمظاهر كلها فلقد تكون حبائل استبداد
انا لست حزبياً واهوى موطنى االقيم حزباً كى احب بلادى

I love you, my home with a flaming warmth
Which is above all ambition and hatred.
It opposes the parties and purposes,
It denies their pride and constant stubborness.
My love inclines towards the naked truth
And it shines like the guiding stars.
It disdains the posts and semblances
For, all these would be the fetters of tyranny —
I am not a partisam and still I love my home
Should I be a recreant to love my land?

As far as I know, the diwán of Jaráda has not yet appeared in print. Most of his poems are scattered in manuscripts. His easy, lucid style renders him a most readable, sensitive poet.

Sharp counterparts of the sentimental tenor of previous poets are the political outbursts of *Idrís Hanbala,* South-Yemenite poet. Like many Eastern people who believed in a better future through the doctrines of communism, he vehemently attacked the British tutelage of Aden. His book which he composed together with Abdullah al-Asnaj, the leader of the communist party resulted in his imprisonment. His poems betray no real art.

ايها الناس افيقوا انما الدنيا Finish
كيف ترضون بعيش هنا رزّ و Fish
قاتل الله سجوناً تجعل اللون Reddish

Oh people awake!
For the world is "Finish"
How can you wish for life
When our care is rice and "Fish"
God destroy the prisons
Which make the colour "Reddish"

Another impatient rebellious writer is *'Ali 'Abdul-'Aziz Nasr*, who composed revolutionary poems in a prosaic style. He discarded denominational barriers. His diwán under the title of "I am the people" *(ana ash-sha'b)* contains the qasida: No Zeydites and no Shafi'ites *(lá zuyúd wa lá sháwáfi')*. He attacked the Imam with wrathful ejaculations stressing the sonorous effect of words:

و من البطون الخاويات ـ عبر الصحارى الفاغرات ـ و فى الجبال ـ من الكهوف
الصامدات ـ الحانيات على الطغاة ـ ومن السجون ـ و الوحشة الحمقاء فى قلب السكون ـ
تجاوبت صيحاتنا ـ ابداً سنصمد للرياح ـ تثيرها شمس الطغاة ـ والصواعق ـ

From empty stomachs across gaping deserts-hills—bleak caves—benevolent to tyrants—from the gaols—mad ferocity in the heart of silence—all this responded to our shouts—We shall resist the winds for ever, roused by the sun of the tyrants and to the lightnings.

Hilál Náji maintains that these ejaculations are meaningless, but Nasr is only one of many contemporary poets who, in their ultra-revolutionary attitude moved from the strictly artistic plane to more effective reasoning for the masses.

Nasr was not an inventive spirit. The deep influence of Nazzár Qabáni and of the communist Abdul-Wahháb al-Bayáti is unmistakably noticeable in his poems.

Lutfi Ja'far Amán was born in Aden, 1928, received a scholarship to study in Sudán, after which he taught as a schoolteacher in Uganda and eventually qualified in London, and at present conducts the printing and publishing house in Aden.

He proved to be a fertile, although not original poet. Ibráhim Náji, 'Ali Mahmoud Táhá and Tíjáni were his master-models. His first diwan *(baqáyá nagham)* Remnants of a Song appeared in 1948, introduced by Abdu Ghánim who saw a trend of mysticism in his verses. As a matter of fact Lutfi Ja'far is strongly romantic, full of vivid fancy. He inserted imaginary journeys into his works, a frequent occurrence in modern Arabic poetry. He has written contemplative long odes in which he depicts symbolically in prosaic metres rhyming his rambling thoughts about the soul, the reward and punishment, resurrection and the other world. As a specimen we may consider the following lines:

نفض القبر .. وا ستفاق كاعصار عتى .. او شعلة تتسعر .. واطلتعلائم .. سطّر الموت عليها منالبلىما سطر هيكل ضامر .. براه من الشمس لظاها .. وبالتراب معفر عصفت حوله الطبيعة رعناء .. وثارت على المقابر تزأر منرياح شوارد .. و مساء مكفهر ... و ديمة تتفجر.! و شظايا .. تتيه فى صخب الريح .. و تعوى على القبور و تصفر وهويمضي ... كمارد يقحم الليل .. و يسرى و فييمينه خنجر آه من نفسه التى وثبت ظمأى .. الى النار والدما و المنكر نفضت قبرها المحصن بالموت .. و قامتالى الحياةلتثأر.!

The grave shuddered . . . it awoke like a furious storm, or a flaming firebrand . . .
From above, signs looked down . . . death scrawled fading upon them . . .
Worn-out skeleton . . . the flame of the sun has created it . . . and from dusty earth . . .
Nature blew around it foolishly . . . and rose up to the graveyards howling.
From fleeting winds . . . and stern looking evening . . .
Splinters . . . roam in the roar of tempest . . .
It bellows on the graves and whistles.
While it proceedes . . . like the rebel who charged the night . . .
In his right hand a dagger
A sigh from his soul which jumps thirstily . . .
Into the fire, into blood and sin.
I shook her grave, which death has spared intact
And she rose up into life to take vengeance . . .

Besides such surrealistic fanciful pieces, he has also very intimate description of family life.

هذا انا فى غرفتر .. وحدى .. يظللنى المساء الصمت .. و الاوهام .. و القلق المهيمن .. و الرجاء كتبى مبعترة .. كأفكارى مشتتة هباء و علىالجدار تطل صورتك الندية بالرواء و على محياك الصبيح تكاد تستلقى السماء .. ابنى ..

Well, I am here in my room . . . alone . . . the evening has thrown its shadow on me.
The silence . . . the fancy . . . and the whispering care . . . and the hope. My books are all over the place . . . like my thoughts dispersed notes.
From the wall your picture bedewed with beauty
On your charming face, as if heaven would shine on me—my son.

Hilál Náji finds fault with Lutfi Jaʿfar's far-fetched metaphors like the, tired eyelids of the nights" *(jafan al-layáli' l-mutʿab)*; "the veins of twilight" *(ʿurúq ash-shafaq)*; "I sow on the shore of impossibility" *(ana azraʿfidh-dhaffat al-mustahil)*; "the sick night coughs" *yasʿal-layl al-maridh)*. But I would

rather concede greater liberty of invention of similes and metaphors not only to poets but also to prose writers.

I cursorily mention *Abdullah Hádi Sabíl,* the poet of the Sultanate of Lahej, who acted as a high official in the Ministry of Education of his native country. In 1952 he became the secretary of the Sultan. His merit rests chiefly in his pessimistic, lyric poems tempered with a patriotic, religious tinge. His diwán is entitled: Laughing Tears *(ad-dumúʿadh-dhahika).*

A most representative and outstanding South-Arab poet, writer and playwright was *ʿAli Ahmed Bàkathir.* He was born in Surabaya in 1910, of Arab descent and was sent to Hadhramaut to grow up in an Arab environment. He soon was attracted by poetry and composed verses as a youngster. They did not appear in a collection but were dispersed in newspapers. The death of his wife moved him so deeply that he left Hadhramaut in 1931, and wandered about in Yemen, Somaliland and Hijaz. He settled eventually in Egypt, studied at the university, practiced teaching for fourteen years and then accepted a government office as a member of the Committee of Literature and Art. He was the first who gained a state-pension as a recognition of his literary merits. His works encompass novels, dramatic pieces embellished with poetic diction and esthetic treatises. Among his dramas let me mention: The Hero in the Capital of Sands *(Humám fi ʿásimat al-ahqáf); Ihnatun wa Nefertiti.* He translated Shakespeare's Romeo and Juliet into free verse. His prose dramas are: The Promised Pharao *(al-faraʿún al-mauʿúd);* The New Shylock *(Shylock al-jadid);* The Catenation and Forgiveness *(as-silsilat wa'l-ghufrán) ;* The Tragedy of Odib *(maʿsat Odib);* The Auction of Empire *(Imperatoria fi mazád)* Osiris; The God of Isráil *(Iláh Isráil);* The Foremost Leader *(az-zaʿím al-auhad).*

He has written some noteworthy novels like: The Night of the River *(Laylat an-nahr)* and the brilliant historic novel: The Red Rebel *(ath-tháir al-ahmar),* which deals with the rebellion of the Carmathians. As a well-versed critic he expounded his esthetic views in the book: The Dramatic Art from Personal Experiences *(Fann almasrahiat min khilál tajáribi shakhsia).*

As a personality, he was a most amiable and benevolent man who tendered his sincere friendship to me whenever I had the pleasure to be his guest in his hospitable Cairene house.

The trends of Bákathir's literature are manifold. He is an ardent believer of Arab unity, rent asunder by Zionism. He opposed communism but advocates the spiritual progress of the people and in this attitude he defies the clericalism of the *ʿUlama* and the privileged classes. His socialistic view of life is evident in his works and he considers himself the disciple of Ibsen, Shaw, Shakespeare and Molière.

His liberal outlook was embodied in the poem which he wrote to inspire the Yemenite revolution of 1948, in spite of the fact that another hadhrami poet Sálih ʿAli'l-Hámid has composed a laudatory elegy on the assasinated

Imam Yahya. Bàkathir has celebrated in long odes many a freedom-fighter like ʿAlál al-Fási the Maroccan, Fádhil al-Wartaláni the Algerian, who have taken part in the Yemenite revolution in 1948.

The elegy which he wrote on the death of Mahmúd Abbás al-ʿAqqád is, despite its clear fluency, heart-rending:

كيف نرثيك يا ابا الشعراء — انت فوق الرثاء فوق العزاء!
انما يصلح الرثاء لمن يُبكى — عليه و انت فوق البكاء
و يكون العزاء عن كل ما فى الارض — الّا عن وجهك الوضّاء
كا ن يحلو فيك الفداء لوان ال — موت يرضى بالف الف فداء

How shall we bewail you, oh father of poets
You are above elegy, above condolence.
Elegy behoves whom one bemoans,
But you are above bemoaning.
Condolence may suit all that is on earth,
Except your shining face
Sacrifice would be sweet for you
If death could be satisfied with a million sacrifices.

The elegy continues in this tenor for five long stanzas. From his other poems the following are noteworthy: The Enemies of Life *(Aʿida'l-hayát)* written against tyrants. The Corrupted Limb *(al-ʿudhw alladhi fasida)*, an animating ode for the Arabs to face the danger of Zionism.

As a specimen from among the poems of Bakathir, most of them still wait for resurrection from manuscript pages, I quote the following. *Spring. (ar-rabiʿ)*

قالوا الربيع! فقلت اوّاه! — اين الصبا منى ليلقاه؟
اين الصبا منى ليهرع فى — شوق اليه للثم يمناه
جفت ينابيع الصبابةمن — قلبى فاضحى جامداً صلدا
اتراه ان مست حواشيه — كفّ الربيع يلين اويندى؟
عجباً. احسّ هميم جائشة — كتدفق الينبوع فى قلبى
و حسيس اصداء توسوس فى — سمعى بالحان من الحب
و حفيف اجنحة مصفقة — ورفيف اوراقواغصان
و نثيث اكمام تفتّح عن — زَهَر باشكال و الوان
و نسيم انفاس معطرة — بالدفء تنعش كل مقرور

و طئين الوان الفراش اذا طافت بمنضود و منثور
عجباً لقلبى كيف عاد الى صبوات ايام الصبا الندية
انضا الصبا و طواه فى سَفَطٍ و اليوم اخرجه ليرتديه؟
هو ذا يعد وقاره سفهاً ويرى الحياة دداً كماكانا
هل مسه سحر الربيع ضحى فارتد مثل الطفل جذلانا؟
ان الربيع لربّ معجزة مسح الشقاء فانشر الموتى
صاح: النشور فليس من اُذُنٍ الّا وعته فلبّت الصوتا
الشمس نوّرها وجـّلاها والغُدر رقرقها وصفّاها
و الريح سجسجها وارّجها والطير سابقها وناغاها!
و الارض ناداها فايقظها ثم ادّنى منها فحياها
فتوردت خجلاً فعللها بفتون زينته واغراها
فصغت اليه فضمها ورأت حَرّ العناق فاسلمت فاها!
ثم انبرى يطوى الربى جذلاً فيحيها فياحة خضِلة
تُثنى علىيده، و يعجب من مهر الحبيبة كيفيُحمد له

They shouted: Spring has come and I deeply sighed, oh woe!
Where is the youth from me to meet it,
Where is the youth from me to run about
Yearning towards it, to kiss its hand?
The wells of sentiment have dried out
In my heart, and stiffened hard.
Do you see how the hand of Spring touches its tips
And it turns soft again and refreshened?

*

Whether I feel rising tickling
In my heart like the bubbling of the well
And the reverberation of echo, as it whispers
In my ear the song of love,
Or the rustling of fluttering wings
The trembling of branches and leaves
The bursting of buds as they open
Into flowers in colour and shape,
The breeze of fragrant breaths
Awakening with drums every shivering being
The buzzing of richly coloured butterflies
When they rove across hills and sandy streaks.
How can my heart ever return

To the days of jocular childhood?
Youth has divested it and wrapped it in a basket.
Perhaps it takes it out to clothe it anew,
Perhaps it thinks its gravity: wantonness,
And the life as a joke as it was then.
Has the spell of Spring terrified it
And, refreshened, has it turned into a joyous child?
Oh, my God, Spring is wonder working
It patted destiny, and raised the dead
It shouted: here is resurrection and every ear listened
And perceived the sound and haply replied.
It illuminated the sun and made it shining,
It brought the brook to patter and clarified it,
It soothed the wind and sweetly scented it,
It induced the birds to rival in twittering,
It summoned the ears and awakened it —
Then it bowed to it to greet it,
Which blushed from shame and deluded it
With the charms of its finery and roused its jealousy.
It closed to it, embracing it felt
The heat of its hugging while it offered its mouth
After which it started to the hill gaily
And changed it into blooming fragrantly.
The hill raised its hand, but the Spring
Wondered at the nuptial present of its lover
How can it thank for it?

Bákathir has some contemplative poems which we may consider symbolic, in which he struggles with reality and fancy, like the following one entitled: Between Being Awake and in a Stupor, *(Bayna' s-sahw wa adh-dhuhúl)*

وقفتُ لا ادرى علام الوقوف — فى شاطئ النيل قُبيل السحر
والكون غافٍ ورؤاه تطوف — فى همسات الريح بين الشجر
فى رقصات النور نور القمر
على بساط الماء ماء النهر

فى حلق شتّى صفوفٍ صفوف

وفى نقيق مستحب الصدى — على توالى اوجهِ والقرار
كجوقة تعزف فى منتدى — بالريف، القى القوم فيه الوقار
قد شارك الصبية فيه الكبار
ينتهبون الليل قبل النهار

بين المزامير وبين الدفوف

الكون غافٍ كله ما سواى — كأننى خارجةٌ واقف
فى عالم قد صِيغ لى من هواى — لا باطلٌ فيه ولا زائفُ
ام اننى الغافى وهذى رؤاى
زخرفها لى حلم طائفُ

و اطولُ بلواى اِذن واجواى!

لا ليسَ حلماً طائفاً ما ارى — انى هنا فى يقظة واعيه
ها هو ذا الكون احتواه الكرى — وذى رؤاه انطلقت ساريه
تطوف حولى منظراً منظراً
بين السماوات و بين الثرى

رائعة فوّاحة شاديه!

حسبى انا الغافى اذ انعم — بلحظة من لحظات الخلود
الكون فيها نائم يحلمُ — قد مزق الحجب وفك القيود
ما القمر الوضاح ما الانجمُ
ما النهر ما شاطئه الملهم

اّلا رؤاه انطلقت فى الوجود

يا ليت شعرى ـ و السنا غامرى — و الخُلد يشجينى بانغامه
وحُلُم الكون على ناظرى — هل انا حلم بين احلامه؟
قد عاد من غابر ايامه
ا و لاح من قابل اعوامه

اِذن فانى لست بالخاسر

وبينما النشوة فى اوجها — كنت بها المشهود والشاهد
وقد تلاشت ثم فى موجها — فوارق الكثرة والواحد
و كاد فيما يحسب الساجد
يتحد المعبود والعابد

اذابها تهبط من اوجها

اذ روعتنى بغتةً صيحة
نارُكوت رجلى؟ ام شوكةٌ
و لاح شئى فى الثرى اسودُ
يسعى كجانٍ فرّ يستنجد

منى انطوى فى اثرها المشهد
لا شوك من حولىولا موقد

كى يتوارى لائذاً بالحجَر

هل اقتل العقرب؟ ما ذنبها
ان لسعت رجلى؟ فذا دأبها
ان لهذى حُرمة الجار
كانت معى فى الموكب السارى!

وقد براها هكذا البارى
شبّت عليه منذ ادهار

شارك قلبى مجدَه قلبها!

آثرتُ عنها العفو ... لو لم يلُح
ثم تراءى لى بوجه قَبُح
و من حواليه الشياطين
فاختلط العقرب و الطين!

لىمنوراء الاقق صهيون
و بين فكيه فلسطين

اذ دُستُها فى الارض هل من مفر؟

I halted, I do not know for what I halted
At the banks of the Nile before sunrise.
The world was slumbering, but its dream roamed
At the whispering of the wind between the trees
In the dance of light, in the rays of the moon
Upon the table-cloth of the water in the mirror of the river,
In many a ripple, circle beside circle,
In the pleasant trembling of the echo
Tranquil and lovely crackling in various moods
Like a band which plays to a company
In a village where people discarded their gravity.
The youngsters joined the grown-ups
And spoiled the night before advent of the day
With flutes and drums between.
The world slumbers, I alone excepted,
As if I should stand outside of it

In a space which my passion has made.
There is no lie in it nor cheat.
Perhaps I am asleep and this apparition
Flashed up in a fleeting dream,
And I roll on my trial and grief!
Oh no! It is not a fleeting dream, I see,
I am consciously awake
The sleeping has encompassed the universe
And the apparition is freely rolling on
Around me, image after image,
Between the heavens and the earth
Chanting miraculously fragrantly.
While I am dozing I enjoy
One instant of eternity.
The totality is sleeping its dream in it
After it has torn the veils and broken the fetters.
No shining full-moon, no stars,
No river and its inspiring banks,
Nothing but a phantom, set free in the universe!
Oh how would I know,—the light dazzled me,
Eternity inspires me with its songs,
The dream of existence lay on my eye
Perhaps I myself am a dream among them?
Which has returned from past-away days
Or appears from the coming years
Anyhow I am not a loser.
When inebriety has reached its peak
I had become the witness and the evidence
In the turmoil of waves annihilated
The discrepancy between the multitude and the one
The prostrator to prayer thought
Nearly that the worshipper united with the worshipped one,
After which I descended from the peak of inebriety
And a sudden cry frightened me.
It came from me, and in its wake a sense
That fire burnt my leg, or was it a thorn?
No. There was no thorn around me or fire-place!
Upon the ground a black thing was visible,
It ran like a sinner, it fled for help
To hide cautiously behind the stone.
Shall I kill the scorpion? What is its sin?
Well, God has created it as such a kind:
If it bit my leg, it is its habit,
It was trained across the ages.
We owe respect to the neighbour,
For, it came along with me in procession
My heart joined in glory with its heart
I should rather ask for pardon from it, oh!
If on the horizon Zion had not appeared
And then a wicked face emerged

Between its jaws Palestine,
Around it devils.
The scorpion and the clay became absorbed
If I crushed them on the ground, but how to escape?

This ode expresses the feelings roused by the tragedy of Palestine, the tragedy which has descended mercilessly on Arabs and Jews alike.

Now we shall turn our attention to another poet of Hadhramout *Sálih al-Hámid.* — Ahmed Rámi this high-talented Egyptian writer has introduced Hámid's first diwán: The Breezes of Spring. (nasamát a-rabiʿ) cu, in 1938. In 1950 his second diwán appeared: The Nights of Summertide *(layáli'l-masíf)*. Hámid has composed a number of elegies, in which imitating his predecessors he bewailed the glorious merits of the ancients without regard as to whether they really served the Arab cause. The shiites have contracted the habit of mournful lamentation. His lyric poems too are tender reminiscences of great precursors.

I quote a portion of his *nasamát ar-rabiʿ*.

افعمت صدرى من شذاك الوديع فاعاودى يا نسمات الربيع
فى بردك العذب وهذا الشذى داعى التئام للفؤاد الصديع
فاشفى فؤاداً بالجوى ذائباً كُلّف حبا فوق ما يستطيع
للشعر روح فيه مكلومة انت لها نِعم الضماد النجيع
وابردى طرفاً ذوى فى الهوى بين كرى عاصٍ ودمع مطيع
هبى فهذا الكون فى منظر ضاح، وهذا الروض حال مريع
حوى جمالاً وصفه فوق ما تخيّل الشعر و فوق البديع
مرتفع ، منخفض ، معجب و طيئه مبد جلال الرفيع

You have filled my bosom with serene fragrance,
Oh breezes of Spring come to me again!
In your sweet coolness and in this scent
There is a call to the broken heart to heal,
Restore to health the heart which melted from grief.
It was burdened with love beyond its way,
The poem has a soul covered with wounds
You alone are its adequate swathes.
Refreshen the eye which faded from passion.
In the rebellious insomnia and the obedient tears
Come to me, for the world is a bright vision.
This garden is a pleasant leisure
It is a beauty, its description surpasses
The imagination of poets and rhetoric.
It rises, it descends, miraculously,
Its cadence shows the majesty of the High.

I can only briefly mention the South Arabian *Mohamed ash-Sháti,* who was born in Tarim 1914. His father was a *faqih,* well versed in the religious law, and the education of his son was predestined by the piety of his family-surroundings. He founded a bond of fraternity *(jamaʿiyat al- ukhuwat)* in 1933 with friends. Later in 1936 he was a teacher in Singapure, where he founded an Arab society. In 1939 he travelled to Java, then returned to Hadhramaut, where he was appointed judge, and eventually settled in his birthplace Tarim as a *mufti.* He too wrote poems in imitation of his precursors.

A more important personality, as far as poetic literature is conserned, is *Husain Mohamed al-Bárr,* born in a village of Hadhramaut. He seemingly never visited a school, and gained all his knowledge by sedulous reading. He later acted as a village teacher. His diwán appeared in 1954 (From the Songs of the Valley *(min aghání'l-wádi).* His poems reflect the events of his life. His style is simple and displays his admiration of nature, in some of his poems the author is facetious, and his lyrics, as a result of his religious environment, is devoid of passionate outbursts. A specimen of his poetry is: "Sing!" *(ghanni).*

غنّى فؤادى غنّى يا منية المتمنى
غنّى لانشد دهرى من فيك اقدس لحن
يرويه كل محبّ وارى الصبابه عنى
فانت الهام شعرى وانت ينبوع فنى
غنى يغن وجودى وينجل كل حزن
و تستحيل حياتى روضاً به كل حسن
انا و انت كسر فى ليلنا مستجن
فلا تضنى بشئ من المنى لا تضنى

Sing my heart, sing on,
Oh you yearned one for desire
Sing, that I may always recite,
From your mouth the most sacred song
Which every lovesick can chant
And hide passion before me.
You are the inspiration of my verse,
You are the well of my art.
Sing that my whole should be a song
And every grief should cheer up.
Let my life change into a garden and every beauty be in it
I and you like a secret
Be hidden in our nights.
Don't spare anything
Don't spare desire.

If we survey the development of the poetry of Yemen, we find that Yemen, in spite of its seclusion from the outer world, continued the cultural trend of other Arabic-speaking countries. The XXth century invaded far-off territories with its industrialism and the spiritual awakening budded forth in social revolutions. While the XIXth century of Yemen still resembled the darker ages, the present is quickly doing away with antiquated barriers. Zubairi was a pathfinder in poetry and launched an attack against the antiquated rhetoric in poetry, which stressed artificial forms detrimental to the meaning and the spirit of the verse. Hilál Náji claims that free verse did not originate from the pens of Iráqi poets, but through the dramatic verses of Bákáthir, in Yemen. Although many Yemenite poems were born out of patriotic emotion, they still liberated themselves from the severe shackles of rhyme and metre.

Hilál Náji, in the last chapter of his book, publishes some poems of the young generation, which had appeared scattered in daily newspapers. Most of these poems betray alien influence and express personal feelings in an unrestrained form.

I shall now give some specimens of the compositions of such new poets as Abdu ʿOthmán, Ahmed al-Jábiri, Mohamed ash-Sharafi, whom Hilál Náji referred under the collective appellation: The Promising Buds *(al-baraʿim al-wáʿida)*

Abdu ʿOthmán: The Shackles *(al-quyúd)*

امشى و لا اعى
كأننى امام مصرعى
اقول مقطعا
لكننى ارثى به ضياع مقطع
يا وتراً يئن بين اضلعى
اخاطب الجدار والجدار لايعى
ولا يبوح
وحدى انا وراءه انوح
ويا قلوباً كلها جروح
مشاعرى لا تستطيع حملها
او تغلق الابواب دونها
كم مرةحاولت ان اكون كالأصم

نزحت خارج الحدود
فتشت عن قبومن الجليد
لكنها ظلت تشدنى قيودى
يا احرفاً كأنها حبال
مشاعرى مشدودة لها
لكننى احبها احبها
جعلت من قلبى مواطناً لها
زرعت بالبن بالنخيل
بما حواه باوزير او تين
زرعته اسكنت
فى رحابه اليمن

I walk, but do not perceive
As if I were before my fall,
I say a syllable
But I bewail by it the loss of another syllable,
Oh you string which groans between my ribs!
I talk to the wall and the wall does not grasp
And does not reply.
Only I alone cry after it.
Oh you hearts, all are full of wounds
Of my senses, which I cannot bear,
Or I close the doors before them.
How often have I desired to be deaf
And transgressed the frontiers
Searching for a cave of ice,
But everything only tightened my fetters.
Oh you letters, as if you were ropes
Thus you tied down my senses
Although I still cherish them.
I made a home for them out of my heart,
I sowed it with coffee and palms
That the rich *Báwazir** owned, and figs
I sowed it and I sate down
For, in its court is happiness (Yemen).

Ahmed al-Jábiri: To an Emigrant from my Home. *(ila mughtariba min watani)*

سأخفيه
الىاذنى، يا اختاى
يقال بانه شئ
سأخفيه
ولاتدرين ما يجرى
وابدو ضاحك الثغر
حين يهدّ من عمرى
سأخفيه
لانى غارق فيه
بلا اهل، ولا بيت
او اشدو حواليه
والغرباء ... والتيه

لانى غارق فيه
لا ادرى
يسمى بالهوى العذرى
فمن عينيك اروِه
فكم حاولت ان الهو
لكيلا تعرفى الاحزان
سأخفيه
فكم من ليلة كنتِ
واحلم لواكون الدار
فاشعارى نشيد الاهل
و لكنى اذاما عدتللصمت

*Báwazir was the name of a rich man.

ا رى نفسى، بلاحلم
فمن اين ؟
والقى الوهم، لاشيئاً،
فاطويه
سأخفيه
لانى غارق فيه
يقول الناس ان الشعر
لايجدى
فما اعطيك، يا اختاى
هذا كل ما عندى
والاضواء ... و المخمل
فهل احلى من الاشعار
هل احلى .. وهل اجمل !
ترددها لك الأطيار
وغيرى يملك الابنوس
والأقمار .. من بعدى
قما اعطيك، يا اختاى
هذا كل ما عندى
سأخفيه
لانى غارق فيه
سأخفيه

I shall hide it
For, I merged deeply into it
Till my ears, oh my dear sister.
I dont know.
They say, that this is called
Platonic love.
I shall hide it.
I draw it from your eyes
But you are unaware of what happens!
How often did I try to be merry
To show a laughing mouth
That you should not feel a grief
If even my life had collapsed by it,
I shall hide it,
For, I merged deeply into it.
Oh through how many a night
Did you sit without family and home:
I dream, oh how I wish I could be your home
And I should chant around it
So that my poems could be the family's hymn
Oh the stranger ... the waste
But if I return to silence
I see myself without a soul
But from where?
And only fancy remains
Which I can roll up.
I shall hide it,
For, I merged deeply into it.
They tell that poetry

Has no use.
What shall I offer you, my sister?
Because this is all, my everything,
Others possess ebony
And radiance . . . and velvet.
Is it sweeter than a poem?
Is it more pompous and splendid?
The birds twitter it to you
And the moons from afar,
What can I offer you, my sister?
Because this is my everything
I shall hide it,
I shall hide it,
For, I merged deeply into it.

A dim reminiscence of the surrealist poetry clings to these lines which may hold a future promise for Arabic literature.

Mohamed ash-Sharafi's poem, quoted here, has a rebellious, political hue: The Heresy of Humblenes *(bid'at adh-dhull)*

بدعة الذلّ ان ترانی اهنی — تاج لص یسیغ اکلی و دفنی
لست یا عید مادحاً من اراه — شدق وحش یقتات جرحی وحزنی
یکتسی سندس الملابس فی العید — و جسمی من لفحة الشمس محنی
وابنه رافل علی ملعب الصفوة — وابنی لم یبلغ القوت منی
وانا فی الجراح اشکو من البؤس — واطوی من شقوتی الف لون
وطریقی مرصّع بالجراح الحمر — بالشوك بالشقاء المعنی
هل اهنی یا عید؟ عرشاً من — الظلم تراخی فی عیشه المطمئن
فرحة العید عثده ذلّة الشعب — وان ینطوی علی کل سجن
و لذیذ الحیاة ان یلمح الحر — علی سیفه بقیة مفنی

*

لا تلمنی یا عید ان لم تجد لی — فرحةً فی سناك تبهج فنی
انا من رام فرحة تغمر — الشعب فولّی من عینه کل حسن
اسکب الشعر من تاوه آلامی — واجریه فی قیاثیر لحنی
و اشد الاوتار بالجرح بالنار — و اسقی ربابتی بالتمنی
فانا فی العذاب اشقی لانی — لم اخن امّتی کما لم تخنی
لم اخنها لاننی یا رفیقی — ذبت فیها هویً یعنی و یضنی

It is the heresy of humbleness that I shall salute:
The crown of a thief who feeds on my life and death.
I shall not praise, oh feast-whom-see
How he gorges with his wild jaws my wounds and grief.
He clothes brocade for dress to feast
While the glow of the sun has bent my frame.
His son swaggers on the playground of eminence
While my son cannot even receive his food from me,
I complain for the misery in my wounds
And I play thousand colours in my wretchedness.
My road has been paved with red wounds
With thorns and endured affliction,
How shall I greet—oh feast, the throne
Of tyranny, which has embittered the life of the trustful man?
The joy of the feast for him is the misery of the people
That it shall encompass every gaol,
The pleasure of life is that a free man
Upon his sword the last end shall glance.

*

Do not blame me, oh feast, that you miss me
Enjoying your glory which my heart should embellish
I longed for such an overflowing joy
Which embraced the people whom all beauty has forsaken
I should have brought forth from the woe of my suffering a poem
And on the lute of my song let it run.
I should have stretched the string with fire and sore
And let my lyre imbue desire
For, I am the most unfortunate in anguish
Because I have not betrayed my people
I have not betrayed them, because, oh my friend,
I melted into them with suffering and burning love.

There is a revival of the Arab genius which manifests itself in its vigorous, martial literature, poetry and prose, and its writers do not shrink from pointing out the sore spots of their social life. This brave attitude gives modern Arabic literature a noble place among the spiritual achievements of the nations who consciously fight for the liberty of thought and sentiments against every tendency to suppress the *spirit*. And the spirit will ultimately triumph over material forces and delusions.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 155—160 (1971)

The First Book Translated from English into Hungarian

By

FERENC HERVAY

(Budapest)

England and Hungary lay on the two edges of Latin-using old Europe. We find political and cultural contacts between the two countries from the eleventh century on, but these were not continuous.[1] The Latin language, well known by the educated of both nations, was adequate for the formation of all political and intellectual contacts. For centuries there was neither need nor occasion for a Hungarian to learn the English language, and the situation was naturally the same for Englishmen with regard to Hungarian.

The works of English writers were first translated into Hungarian in the sixteenth century. These were the prayer-book of John Fisher, Bishop of Rochester,[2] the life of Thomas Cranmer, Archbishop of Canterbury, from John Fox's book,[3] the biblical verse drama *Jephta* by the great humanist George Buchanan,[4] and some of his psalm paraphrases,[5] as well as the Jesuit Edmond Campion's *Rationes decem*.[6] These were all originally written in Latin, and thus their translation caused no difficulties. The Hungarian translations also appeared in print, but sometimes only a decade or two later.

The simultaneous appearance of the Hungarian and English languages in the Calepinus dictionary, in its twelve language Lyons edition of 1585, demonstrate well their relative importance in the sixteenth century: Latin, Hebrew, Greek, French, Italian, German, and Spanish were already included in the earlier editions of this frequently published work, which was used throughout Europe. During the Middle Ages the two nations did not differ greatly in population or in political and cultural importance: both took positions on the fringes of western Christianity. The situation changed radically in the sixteenth century, especially during its second half. After the discovery of the New World, the ocean, which before had meant the edge of the world, became the centre of interest. The commercial centre of gravity moved from the Mediterranean Sea basin to Europe's Atlantic coast. Because of its location, and following its great naval victory of 1588, England rose to the position of a leading power. On the other hand, Hungary was by and large occupied and plundered by the Turks. German and Turkish domination continually threatened her remaining regions.

Striving Hungarian Protestantism and anti-Turkish politics also sought support in England. Knowledge of English was no longer an aimless aspiration. It was justified not only by diplomatic interests, but also by the continually increasing strength of English literature. The branch of the Hungarian Reformation which followed Calvin sent its students to distant Western universities — Heidelberg, Leiden, Utrecht, and later also to England. Among them was Pál Medgyesi, who was the first to translate an English book into Hungarian.

Pál Medgyesi was born in 1604 in Szatmár County's Aranyosmeggyes.[7] He began his studies in Bártfa, and from 1621 to 1628 he continued them at Debrecen. Here the undergraduates elected him their Senior, and then on the 28th of November 1628 he received a fellowship from the town of Debrecen for study abroad. First he paid a visit to the Academy of Frankfurt on the Oder, and then on the 13th of April 1629 he enrolled in the University of Leiden. It was probably at the beginning of 1631 that he crossed over to England, where he attended Cambridge University. There he began to translate English works. By the 24th of May he was again in Leiden, and toward the end of the year he returned to Debrecen, where they immediately elected him one of the school's rectors. From 1633 on he was minister in Szinyérváralja, Munkács, and Nagyvárad, and later in Nagybánya. In the meantime he was the court preacher, interpreter, frequent ambassador, and translator of proclamations for György Rákóczi I, the Prince of Transylvania. In his last years he was minister in Sárospatak, and he died there in 1663.[8]

In the first year after his return home, in 1632, he was already finished with his first book translated from English. With this he wanted on one the hand to give offensive weapons into the hands of Reformed (Calvinist) Christians threatened by the Counter-Reformation, and on the other to strengthen them in Puritan mentality. The title of the first half of his books translated back into English as follows: *St. Augustine's Religion: In which it is clearly proved from the writings of this learned Father — (who lived nearly 1200 years before M. Luther) — in opposition to the impudent chatter of today's papists, those who falsely proclaim that before Luther and Calvin that was not our religion — that he was not a papist, as from whom* [papists] *he differed a great deal, but agreed with us Protestants in all the central branches of* [religious] *belief. Written first in the English tongue, now for the sake of greater benefits, translated, together with some pious meditations and zealous prayers, into the Hungarian tongue by Pál Medgyesi. In Debrecen, printed by Menyhart Fodorik in the year 1632.*[9]

On the back of the title-page we can read a Biblical quotation directed against the detractors of the Protestants: "They had punishments prepared for the mockers. *Prov.* 19.29." On the first pages the translator dedicates his book to the Debrecen Town Council: he calls the council members the "nurses of God's Holy Mother-Church" and his "honorable patrons." Quoting St. Augustine *[sic]* he attests to the necessity of temptations: the devil "created

popery, Antichristian *[sic]* arrogance and domination around the 606th year after the birth of Christ our Lord," so that barely two or three remained safe from his attacks. He translated the book into Hungarian so that it should become a "fighting weapon" for Hungarian Christians against "fraudulent deceivers", who, citing "antiquity," "beguiled" many among the weak by asserting that the ancient Church Fathers, and thus Augustine also, were papists. As a defensive weapon he translated his book's second part from the Praxis. He thanks the Council on the 16th of September 1632 for the publication of his work.

After this he turns to the "christian reader" and to the "beguiled papists". To the latter he puts the question: Among the Protestants "was there ever anyone who by fire would have wanted to do away with the colour of the whole country [i.e., very best members], as not long ago your prelate named Garnet and his followers attempted here in England?"[10]

The translation is also preceded by a Latin verse:

Epigramma in religionem Augustinianam,
nunc primo Ungarico idiomate editam

Prae manibus librum, divisus ab orbe Britannus,
Quem tenet, Ungarico prodiit ore legi,
Cujus Marte, novus per tot freta, saxa, volavis,
Ad fines patriae Pannoniae, iste liber?
Medgyesii, quem non scopuli, sylvaeque frequentes
Immensique vorax, terruit unda maris.
Quo minus hoc veheret, fidei documenta diserti
Augustini aditis congrua apostolicis . . .

Medgyesi has already also stated in the title that he translated the work from English, but he writes nothing about the author. Until now even those who have dealt with Medgyesi's life-work have not been able to determine his identity.[11] However, it can be ascertained from the book's title that it is the translation of William Crompton's book which appeared in London in 1624 with the following title: *Saint Austins* [sic] *religion: wherein is manifestly proved out of the workes of that learned father . . . that he dissented from popery and agreed with the religion of the protestants in all the maine points of faith and doctrine . . .*

William Crompton, the Puritan minister and writer, was born about 1599, in the parish of Leigh, Lancashire, and educated at the Leigh grammar school and at Basenose College, Oxford, where in 1623 he earned the degree of *magister artium*. In the following year he was "preacher of God's Word" at Little Kimble, Buckinghamshire, and there he wrote his above-mentioned first work, which was republished in 1625. After this he was vicar and pastor in several places. He died at the turn of the year 1641—42.[12]

The English book appeared in quarto form on 32 leaves; the Hungarian translation in duodecimo form totals 95 leaves. The author refutes the "papists" teachings on 61 points by citing St. Augustine's teachings. The book was a reply to the Catholic priest John Brerelay, who defended the truth of the Catholics in his *The apologie of the Romane Church by testimonies of the learned Protestantes themselves, published in 1604.*

The second half of Medgyesi's book is the *Scala Dei,* selected passages taken from the very popular and very influential *The practice of pieties* of Lewis Bayly (1565–1631), the Anglican Bishop of Bangor.[13] Its translated title: *Scala coeli, or some pious meditations, applied to certain times, and zealous prayers, which have been gathered from the Praxis of a devout life, written in the English tongue. By Pál Medgyesi.*[14] He published the full translation of the Praxis in 1636 in Debrecen.[15] His book was so popular that it was printed six more times through 1678.[16] At the same time in England the work saw forty-five editions between 1613 and 1640, and later almost as many again through 1821. It was also translated into Dutch, French, German, and Polish.

In the dedication of the first Hungarian edition of the Praxis, Medgyesi writes thus: Desiring to acquaint my nation with it because of its beneficial nature, "I already began to translate this book in England at that ancient far-famed and memorable Cantabrigian Academy *[sic]* . . .," but being about to head homeward, I did not get further with it. "But afterwards here at home, while translating father Augustine's religion during my first year as rector of the Debrecen school, for the sake of the book's ampler format, at the typographer's request I picked out some lovely meditations and supplications, and together with Augustine's religion . . . [in] 1632 published them also". In the *Scala Dei* numerous parts of the Praxis have been translated, but only one third of the whole.

The fact is that Medgyesi received a fellowship for a journey abroad, and that his translating activity and his independent works show outstanding ability. He probably learned English during his short stay in England, for at best the only other place he could have had the opportunity was in Leiden. He may have used the ten- or eleven-language Calepinus dictionary, for on the basis of Latin he could have the Hungarian equivalents for English words. His translations bear witness to a well-developed sense of style, and by this means he has gained for himself an important place in the history of Hungarian literary translation.[17] He also made his knowledge of English bear fruit after this. In 1637 he published the Hungarian translation of one of the books of William Cowper, Bishop of Galloway.[18] Similarly, in 1645, he translated from English the *Lelki á-bé-cé* (Spiritual ABC), which saw three further editions as well through 1684.[19] Afterwards others continue his pioneer work: János Mikolai Hegedűs, Ferenc Fogarasi, S. Mihály Felsőbányai, István Tolnai, János Bökényi Filep, László Gyöngyösi, István Nánási Lovász, Mátyás Nógrádi,

István Matkó, and still more, who each transplanted an English religious book into Hungarian in the following decades.

NOTES

[1] For a summary of the relations between the two nations, see S. Fest, "Anglo-Hungarian historical and cultural relations", *Angol Filológiai Tanulmányok — Hungarian Studies in English*, IV (Debrecen, 1969), 5—44.

[2] *Psalmi seu precationes D. Jo. episcopi Roffensis, Coloniae* (1525 ?). The Hungarian translation was published about 1572 in Vienna. Gedeon Borsa found a fragment of it in a Transylvanian library. Its description will appear in the *Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve* (Yearbook of the National Széchényi Library).

[3] Fox, J., *Commentarii rerum in ecclesia gestarum* . . . (Argentorati, 1554). From this or some later edition Mihály Sztárai recasts the story of Thomas Cranmer's martyrdom into Hungarian verse in 1560, but we only know of a 1582 edition published in Debrecen: *Historia Cranmerus Thamás érseknek az igaz hitben való állhatatosságáról* (The Story of Archbishop Thomas Cranmer's Steadfastness in the True Faith).

[4] Buchanan, G., *Iephtes sive votum, tragoedia* (Paris, 1554). Bálint Balassi, the century's great Hungarian poet, had already worked on a translation: cf. *Balassi Bálint összes művei* (Complete Works), compiled and ed. Sándor Eckhardt, I (Budapest, 1951), 267. István Illyefalvi translated it into Hungarian in narrative form in 1590, and it was published in print the same year in Kolozsvár (now Cluj, Romania): *Jephta sive tragoedia Jephtae ex Georgii Buchanano* [sic] *Ungaricis versibus reddita* . . . It was published again in 1597 in Kolozsvár and once in the next century in Bártfa.

[5] *Paraphrasis psalmorum Davidis poetica, nunc primum edita, auctore Georgio Buchanano* . . . *Eiusdem Buchanani tragoedia, quae inscribitur Iephte* (Antverpiae, 1566). Bálint Balassi translated the paraphrases of *Psalms* 27 and 42 into Hungarian, but they were only published between 1632 and 1635 in Vienna, in the first and then all further editions of *Istenes énekei* (his Pious Songs; compare *op. cit.*, I, 21—23, 266, 272).

[6] Campion's *Decem rationes* against the Anglican Church was privately printed, and 400 copies were found on the benches of St. Mary's, Oxford, on June 27th, 1581. After this numerous editions were published containing the reply of his opponent W. Whitaker: *Edmundi Campioni Jesuitae Rationes decem, quibus fretus certamen Anglicanae Ecclesiae ministris obtulit in causa fidei, et ad eas Guilielmi Whitakeri* ... *Reponsio* (Antverpiae, 1582). Bálint Balassi translated the greater part of it, "hét okot" (seven reasons), into Hungarian in his last years (died 1594), and his confessor, the Jesuit Sándor Dobokay, finished it well before 1606. Dobokay also published it, in Vienna in 1607: *Campianus Edmondnac, Jesus neve alatt vitézkedett theologusnak* . . . *Tiz magyarul irt okai* (Edmond Campianus, a theologian who displayed valour in Jesus' Name . . . His ten reasons written in Hungarian).

[7] Today Mediesul Aurit in Romania.

[8] Császár, K., *Medgyesi Pál élete és működése* (Pál Medgyesi's Life and Work: Budapest, 1911). Herepei, J., *Adattár a XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetében* (Datas on the history of our seventeenth century intellectual movements: Budapest—Szeged, 1965), I, 367—400.

[9] *Szent Agoston vallasa, melyben ezen tudos doctornak (ki Luther M. elöt mayd 1200 esztendökkel élt) irásibol ez mai pápistaknak szemtelen csacsogások ellen, az kik hamissan azt hirdetik, hogy Luther es Calvinus elöt nem volt, mint az mi vallasunk, villágossan megh bixonyittatik, hogy ö papista nem volt, mint az kiktül sokat külömbözöt, mivelünk protestansokkal penig az hitnek minden derekas agaiban eggyet ertet. Irattatot elsöben angliai nyelven, mostan nagyub haszonnak okaért, egynehany istenes elmelkedesekkel es buzgo imadsagokkal eggyüt magyar nyelvre fordittatot Medgyesi Pal által. Debreczenben, nyomtatta Fodorik Menyhart 1632. esztendöben.*

[10] Here Medgyesi refers to the 1605 Gunpowder Plot, which ten English Catholic noblemen planned against King James I and the Parliament. In the course of retribution following disclosure the Jesuit Henry Garnet was also executed; it may well be that he actually was not a member of the conspiracy.

[11] Császár, pp. 23—24. Compare P. Berg, *Angol hatások tizenhetedik századi irodalmunkban* (English influences in our seventeenth century literature: Budapest, 1946), p. 46.

[12] *Dictionary of National Biography*, repr. (Oxford, 1963—64), V, 150—151.

[13] Bayly, L., *The practice of pietie, directing a Christian, how to walk that he may please God*, 3rd ed. (London, 1613). There are no extant copies of the first two editions.

[14] *Scala coeli avagy egynéhány, bizonyos időkre alkalmazott istenes elmélkedések és buxgó imádságok, mellyek ax kegyes életnek angliai nyelven irattatott Praxissából szedegetettek. Medgyesi Pál által.*

[15] Esze, T., "A magyar Praxis pietatis. Kiadástörténeti tanulmány" (The Hungarian Praxis pietatis. A study in the history of publication), *Könyv és könyvtár*, III (1963), 43—47 and 78—79, with an English summary and 12 illus.

[16] Bán, I., in *A magyar irodalom története* (History of Hungarian literature), ed. István Sőtér, II (Budapest, 1964), 235.

[17] *Praxis pietatis, az az kegyesség-gyakorlás . . . Forditotta angliai nyelvből . . . Medgyesi Pál* (Praxis pietatis, that is the practice of piety . . . translated from the English tongue . . . by Pál Medgyesi: Debrecen, 1636).

[18] *Hét napoki beszélgetése . . . egy keresztyén és egy pápista catholicusnak* (Seven Days' conversation . . . of a Christian and a papist Catholic: Debrecen, 1637 and 1661). The English original: *Seven dayes conference, betweene a Catholicke Christian and a Catholicke Romane* (London, 1613).

[19] *Lelki a-be-ce . . . Egy istenfélő tudós anglus tanitónak irásából fordittatott* (Spiritual ABC . . . translated from the writing of a God-fearing learned English teacher: Gyula-fejérvár, 1645). The English original has not yet been successfully ascertained.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 161—166 (1971)

Die lateinischen Gesänge in András Petris handschriftlichem Gesangbuch

Von

BÉLA HOLL

(Budapest)

Die bedeutendste handschriftliche Sammlung ungarischsprachiger katholischer Kirchengesänge aus dem XVII. Jahrhundert ist die mit *Quart Hung. 1395.* bezeichnete Handschrift der Széchényi Nationalbibliothek, die 1889 in den Besitz des Nationalmuseums gelangte. Pál Erdélyi hat erstmals über sie geschrieben und sie nach dem Schenker *Jancsó Benedek-Kodex* genannt. Ihren endgültigen, heute gebrauchten Namen bekam sie nach András Petri, der den größten Teil der darin enthaltenen Gesänge abschrieb.[1] Aus der sich in ziemlich beschädigtem, abgenütztem Zustand befindenden Handschrift fehlen heute ungefähr fünf bis sechs Lagen Sie umfaßt insgesamt auf 113 Quartblättern 221 ungarische und 32 lateinische Gesänge. Die verstreuten Eintragungen zeigen, daß 168 ungarische und 29 lateinische Gesänge1630/31 András Petri, Schulmeister aus Csíkszentkirály, und andere 33 ungarische und 3 lateinische Gesänge zwischen 1663 und 1668 János Réti, Schulmeister aus Kisasszonyfa, abgeschrieben hat. Von denen, die die Gesänge aufzeichneten und kopierten, wissen wir außer den in den Handschriften zu findenden persönlichen Eintragungen nichts Näheres. Sie wirkten in zwei katholischen Szekler-Dörfern, die zum Verwaltungsbereiche des Csíksomlyóer Franziskanerklosters gehörten. Vermutlich lernten alle beide in der Klosterschule, wo sie am Anfang des XVIII. Jahrhunderts durch Aneignung des allernotwendigsten Wissensstoffes auf das Lehramt in der Dorfschule, auf die Tätigkeit als Kantor und, wegen des großen Priestermangels, auf einige kirchliche Verrichtungen (Begräbnis, Taufe, Katechetik) vorbereitet wurden. Einige von András Petri stammende lateinische Vermerke und Verszitate zeugen davon, daß er wahrscheinlich die grammatischen, poetischen Klassen der Schule absolviert hat. Seine Lateinkenntnisse erreichen allerdings nur das Niveau eines Anfängers; die in der Abschrift vorkommenden Fehler verraten, daß der Text von ihm nicht immer verstanden worden ist. Das *Petri-András-Gesangbuch* ist deshalb besonders bedeutsam, weil in ihm einerseits mehr als achtzig ungarische Gesänge am frühesten zu finden sind. Andererseits dagegen spielte die Sammlung eine große Rolle bei der Abfassung des Gesangbuches von János Kájoni, das 1676 durch die Csíker Franziskaner-Druckerei herausgegeben

wurde und eine der bedeutendsten gedruckten Sammlungen des XVII. Jahrhunderts darstellt. Von den in der Handschrift András Petris enthaltenen ungarischen und lateinischen Gesängen tritt nämlich fast die Hälfte auch bei Kájoni auf. Es ist anzunehmen, daß Kájoni die Petri-Sammlung direkt benutzte, oder aber, daß ihnen eine gemeinsame Musterhandschrift als Quelle diente.[2]

Im folgenden geben wir einen Überblick über die durch András Petri kopierten 29 lateinischen Gesänge und versuchen, die auch für die internationale hymnologische Fachliteratur zu verwertenden Schlüsse zu ziehen.

Anfangszeile	Repertorium	Textausgabe	Kájoni
50a Ascendens Christus hodie	RHy 1352	AH I 154	—
+ 18a Ave domina, tu es praeclara, angelisque grata	RHy 23458	Dankó 384	426
19b Ave fuit prima salus	RHy 1801	Mone II 98	—
21a Ave hierarchia	RHy 1834 Radó 56	—	—
+105b Ave salutis hostia	RHy 23832	Dankó 354 RMKT I (1921) 145	—
27b Dies est laetitiae in ortu regali	RHy 4610 Radó 168	Mone I 62—4	35
28b Dies iam laetitiae salutisque fiduciae	RHy 4635	AH XLV/B 112 (var)	—
26b En virgo parit filium	RHy 37080	AH XLV/B 100	—
+ 22b Gignit virgo filium	—	—	—
37a Gloria, laus et honor	RHy 7282	—	188
38b Hymnum dicamus Domino	RHy 8266 Radó 313	Mone I 99	164
33a In natali Domini	RHy 8699 (var)	—	43
27a Magnum nomen Domini Emmanuel	—	—	37
92b Maria mater gratiae	RHy 11114	—	352
+ 29a Missus est a patre gentis	—	—	—

Anfangszeile	Repertorium	Textausgabe	Kájoni
+ 17a Mittitur ad virginem Dei fortitudo	RHy 29683	Dankó 318	15
32b Modulizemus omnes corde	RHy 11666	AH II 154	—
+ 33a Natus est hodie ex Maria virgine	—	—	—
29b Natus est nobis hodie de pura virgine	RHy 11907	AH XLV/B 100 RMKT I (1921) 430—1	—
+ 32a Natus est nobis rex gloriae	—	—	—
+ 20b O aurora lucidissima	RHy 30222 cf. Dankó 318	—	27
8b O gloriosa Domina (divisio: Quem terra, pontus, sidera)	RHy 13042 Radó 493	—	372
54a O Pater sancte	RHy 13376 Radó 509	—	291
39a Patris sapientia	RHy 14725	—	171
+ 24a Puer natus in Betlehem nunc in gaudio	—	—	34
+110a Resonemus pariter cum tripudiali	RHy 32884 cf. Dankó 317	—	5
91b Salve mater misericordiae	RHy 18032 cf. Dankó 385	AH XXXII 176—90	399
52b Spiritus sancti gratia, apostolorum	RHy 19321	—	273
92b Virgo Dei genitrix, quem totum non capit orbis	RHy 21767 cf. Dankó 386	AH XI 54	398

In der Tabelle verweisen wir nach der Blattzahl und der Anfangszeile der Gesänge des *Petri András-Gesangbuches* auf das internationale und heimische hymnologische Repertorium: *RHy* = U. Chevalier, Repertorium Hymnologicum I—IV. Louvain-Bruxelles 1892—1919; *Radó* = P. Radó, Répertoire hymnologique des manuscrits liturgiques dans les bibliothèques de Hongrie. Budapest 1945. Daran schließt sich die Erwähnung der wichtigsten Textaus-

gaben an: *Mone* = F. J. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters I—III. Freiburg/Breisgau 1853—1855; *AH* = M. Dreves-C. Blume, Annalecta Hymnica Medii Aevi I—IV. Leipzig 1886—1922; *Dankó* = J. Dankó, Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae. Budapest 1893; *RMKT I (1921)* = Régi Magyar Költők Tára I. 2. kiad. (Auflage) Horváth Cyrill: Középkori magyar verseink. Budapest 1921. Schließlich befinden sich in der letzten Spalte der Tabelle die Seitenzahlen von gedrucktem Gesangbuch János Kájonis (Cantionale catholicum. Csik 1676).[3]

Die angeführten Gesänge lassen sich in zwei Gruppen einteilen. In die erste gehören die für den liturgischen Gebrauch bestimmten Hymnen und Sequenzen. Ihre Zahl ist verhältnismäßig gering: eine Sequenz *(Ave hierarchia)* und zwei Hymnen *(O gloriosa domina, Maria mater gratiae)* zu Ehren der Jungfrau Maria, sowie je eine Hymne zur Gründonnerstags- *(Hymnum dicamus Domino)*, Dreifaltigkeitstags- *(O pater sancte)* und Palmensonntagsprozession *(Gloria, laus et honor)*; sie sind alle in den heimischen mittelalterlichen Quellen zu finden, und ihre Tradition lebte im XVI. Jahrhundert in Liedaufzeichnungen und verschiedenen Übersetzungen weiter. Die in die Sammlung eingetragenen liturgischen Stücke können in geringer Zahl den Gesängen, die sich unter den Quellen der ungarischen Hymen der Handschrift erforschen lassen, gegenübergestellt werden. Wir fanden die folgenden: zwei Quadragesimale- (Osterfasten-) *(Audi benigne conditor, Clarum decus ieiunii)* und einen Adventshymnus *(Conditor alme siderum)*, wieder einen zum Osterfest *(Christus surrexit pridie)* und einen zu Himmelfahrt *(Jesu nostra redemptio)*, je einen Hymnus oder eine Sequenz zum Sankt-Peter und Paul- *(Aurea luce et decore roseo)*, Sankt-Katharina- *(Ave Catharina martyr et regina)* und Sankt-Stefansfest *(Corde, voce, mente pura)* und endlich einen Hymnus für das commune confessorum *(Iste confessor Domini)*. Jeder von ihnen trat schon im heimischen mittelalterlichen Gebrauch auf. Aus irgendwelchen Gründen hielt es András Petri nicht für notwendig, auch diese Texte abzuschreiben.

Zur zweiten Gruppe der Gesänge gehören nichtliturgische Stücke (cantio, cantilena). Ein Teil von ihnen war in ganz Europa bekannt, und auch die hymnologische Fachliteratur verzeichnet sie. Gleichzeitig kann man aber auch ihr frühes heimisches Vorkommen genau verfolgen. So existieren aus dem XVI. Jahrhundert Übersetzungen ins Ungarische von Stücken mit folgender Anfangszeile: *Dies est laetitiae in ortu regali* (1577: Telegdi M.), *Dies iam laetitiae salutisque fiduciae* (1506: Winkler-Kodex, 1577: Telegdi M.), *Patris sapientia* (1506: Winkler-Kodex). In Liedaufzeichnungen protestantischer Gesangbücher des XVI. Jahrhunderts sind *Ave fuit prima salus, En virgo parit filium, In natali Domini, Modulizemus omnes,* und *Salve mater misericordiae* (jeweils Anfangszeile) zu finden.

In der Aufzählung sind aber auch zehn solche Gesänge enthalten (mit + bezeichnet), die, nach dem, was uns bis jetzt bekannt ist, erstmals in András

Petris Handschrift vorkommen. Den Text von fünf stücken vermittelte oder erwähnte Dankó auf Grund der gedruckten Sammlung János Kájonis, und von hier übernahm Chevalier die Incipite (Anfänge). Von dem mit *Ave salutis hostia* beginnenden Abendmahlsgesang kennen wir eine spätmittelalterliche Übersetzung (1508: Nádor-Kodex). In den Anfangsworten der Strophen der mit *Ave domina, tu es praeclara angelisque grata* beginnenden Marienhymne ist der englische Gruß (Ave Maria) abzulesen, und die Hymne gibt eine Paraphrase des Gebets vermutlich diente sie als Sequenz der Frühmessen (Rorate) in der Adventszeit. Auch der mit *Resonemus pariter cum tripudiali* beginnende tropisierte Sanctus war (Dankós Benennung nach: prosula super sanctus) ein Gesang der Adventsmessen. Gleichfalls tritt hier der lateinische Text der mit *O aurora lucidissima* beginnenden Adventshymne zum erstenmal allein auf, deren mittelalterliche Melodie sich in dem sogenannten Morgenlied über ganz Europa verbreitet hat und in vielfältigen Variationen bis zu unseren Tagen lebt.[4] András Petris Version ist völlig unabhängig von zwei früheren ungarischen Übersetzungen (1582: Bornem issza-Gesangbuch, 1616: Ujfalvi-Gesangbuch). Auch die mit *Mittitur ad virginem Dei fortitudo* beginnende Hymne gehörte zu den Gesängen der adventlichen Rorate-Messen.

Schließlich gibt es noch fünf Hymnen, alles Weihnachtsgesänge. Die Übersetzungen der sich von allen anderen Varianten unterscheidenden Lieder mit der Anfangszeile: *Puer natus in Betlehem nunc in gaudio* sowie *Natus est nobis rex gloriae* sind schon im Predigtbuch von Miklós Telegdi (Wien 1577) und in einigen protestantischen Sammlungen zu finden, ihre lateinischen Originale dagegen kennen wir nur aus Petris Handschrift. Drei Weihnachtsgesänge aber *(Gignit virgo filium, Missus est a patre gentis, Natus est hodie ex Maria virgine)* kommen hier mit der ungarischen Übersetzung zusammen erstmals vor. Diese fünf Gesänge sind in der hymnologischen internationalen Literatur völlig unbekannt.

András Petri fügte auch die Abschrift der ungarischen Übersetzung aller lateinischen Hymnen in die Sammlung ein. Er ließ dagegen den lateinischen Text der im liturgischen Gebrauch bekannten Hymnen und Sequenzen weg. Er richtete sich bei der zweisprachigen Parallelität nach den kirchlichen Vorschriften, die sich auf den verpflichtenden Gebrauch der lateinischen Sprache bezogen. Am Ende des Mittelalters und später, unter dem Einfluß der Reformation, wurden hierbei immer mehr Zugeständnisse gemacht. Bei den kirchlichen Zeremonien, bei der Messe, wurden die Hymnen und Sequenzen oder die sie vertretenden 'cantio' traditionsgemäß noch lateinisch gesungen. Die Einbeziehung des anwesenden Volkes in die Handlung konnte aber nur in der Vulgärsprache geschehen. Als Übergangslösung bot sich der zweisprachige, parallele Gesang an: der Kantor sang die Strophen lateinisch, das Volk dagegen, im Wechsel mit ihn, in der Muttersprache. Das beweist auch klar András Petris Abschreibpraxis. Er schrieb in der Sammlung in acht Fällen

die lateinischen und die entsprechenden ungarischen Versabschnitte im Wechsel nieder. Unter ihnen befindet sich außerdem noch eine solche Erscheinung, daß der ungarische Gesang nicht in der Übersetzung auftritt (52b: *A Szentlélek malasztja*), sondern nur als die inhaltlich verwandte Entsprechung der dazwischenkopierten lateinischen Hymne mit ähnlichem Beginn *(Spiritus sancti gratia)*. Im Gegensatz dazu schrieb sich András Petri dar lateinische Original der allgemein bekannten liturgischen Gesänge deshalb nicht auf, weil er zum Text derselben aus anderen Quellen (aus dem sich im Chor der Kirche befindlichen Hymnarium, aus Choralhandbüchern) gelangen konnte oder sie eventuell auch auswendig wußte. Die Abschriften der aus dem allgemeinen liturgischen Gebrauch weniger bekannten, in den seit frühesten Zeiten verwendeten Ritualbüchern nicht erscheinenden Gesänge dagegen fügte er sorgsam in seine Sammlung ein.

ANMERKUNGEN

[1] Erdélyi, P., *Adalékok a régi magyar irodalom történetéhez. Egyetemes Philológiai Közlöny* 1893, 96—100; vgl. *Magyar Könyvszemle* 1899, 256. — Stoll, B., *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája.* Budapest 1963, 52—53.

[2] Die ungarischen Gesänge des András Petri-Gesangbuches und deren lateinische Quellen werde ich in dem sich in der Redigierung befindlichen 7. Band von *Régi Magyar Költők Tára*, Reihe XVII. Jahrhundert, publizieren.

[3] Außer aus den erwähnten Quellen sind die verzweigten Zusammenhänge zwischen Melodien und Texten der einzelnen Gesänge mit Hilfe des I.—II. Bandes von *Régi Magyar Dallamok Tára*, herausgegeben von K. Csomasz Tóth und G. Papp (Budapest 1958, 1969), zu verfolgen.

[4] Domokos, P. P., *Hajnal, hajnalnóta, hajnalozás. Ethnographia* 1961, 237—265.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 167—190 (1971)

Kelemen Mikes, l'auteur des Lettres de Turquie

Par

Lajos Hopp

(Budapest)

Kelemen Mikes, le maître le plus éminent des belles lettres hongroises anciennes, a vécu et travaillé loin de sa patrie, en émigration avec Rákóczi. Ses qualités d'artiste le placent au-dessus de tous ses contemporains hongrois, alors que sa carrière les sépare d'eux. Par suite de son isolement et du milieu princier de Rákóczi où il vécut, il sauvegarde plus fidèlement que ses contemporains les traditions hongroises de la littérature baroque de la cour et de la noblesse, mais en même temps ses connaissances et sa culture françaises lui permettent une réception plus rapide et plus parfaite des influences spirituelles et artistiques européennes de l'époque. Son sort individuel ne fait pas que préparer sa carrière d'écrivain, mais détermine aussi jusqu'à la fin de ses jours le caractère de son œuvre littéraire pour ainsi dire unique dans l'histoire de la littérature hongroise.

Il naquit en août 1690, en Transylvanie, dans une famille protestante de petite noblesse du comitat de Háromszék. Il passa son enfance à Zágon et dans les manoirs de sa parenté noble. Les cimes enneigées de Transylvanie, les comptines et devises des jeux d'enfants et des coutumes populaires sicules, la bible de Károlyi et les psalmodies, sont des souvenirs qui l'accompagneront jusqu'à ses dernières années. Son père, Pál Mikes de Zágon, s'était rallié à Thököly; en 1691 il tomba aux mains des officiers impériaux autrichiens qui le torturèrent à mort. Vers 1697, sa mère Éva Torma épousa Ferenc Boér de Kövesd, le capitaine de Szilágysomlyó, sous l'influence duquel elle se convertit au catholicisme avec son fils âgé de dix ans. Vers 1700, Kelemen Mikes fut admis aux collège des jésuites de Kolozsvár, à la table des nobles. C'est au collège qu'il acquit les bases de sa culture littéraire classique, et fit connaissance avec les traditions de la vie estudiantine de Transylvanie. En 1702, il joua dans la pièce scolaire de langue latine intitulée Connubium Honoris seu Matthias Corvinus e captivo Bohemiae Regis gener le rôle de la fiancée du roi Mátyás, Catharina Regis Bohemiae filia.[1] Le monde fermé que constituait la terre natale de Mikes, Háromszék, s'élargit et embrassa toute la Transylvanie, le «cher pays de fées», qu'il considérait comme sa patrie.

C'est sans doute par l'entremise du général kouroutz rallié à Ferenc Rákóczi II, le comte Mihály Mikes, que son neveu fut attaché à la cour princière

en avril 1707, à l'âge de 17 ans. Pendant les dernières années de la guerre d'indépendance (1707—1710), Mikes fut au service de son prince en qualité de page, puis en février 1711 il suivit son maître en Pologne et dans l'exil volontaire. Sous la pression de la cour viennoise il fut condamné en 1715, de même qu'un grand nombre de ses compagnons nobles, à la peine capitale et à la confiscation de ses biens.

Pendant l'émigration la vie de Mikes se rattacha étroitement au sort du prince exilé.[2] Il fit partie jusqu'au bout de la suite la plus intime de Rákóczi, chargé du service confidentiel de chambellan, et eut ainsi la possibilité de connaître tout le milieu intellectuel et culturel où son maître évoluait. En Pologne il vit la cour du roi Auguste II et du tzar Pierre 1^er^, et apprit à connaître la pompe baroque des cours aristocratiques polonaises et russes. Il passa plus d'un an à Dancka (Gdańsk), cœur et centre industriel du commerce nord-européen, dans les milieux les plus distingués.[3] C'est là que Mikes rencontra pour la première fois la civilisation bourgeoise évoluée des villes, presque inconnue dans son pays. En novembre 1712, il quitta Dancka et s'embarqua pour la France avec Rákóczi.

Ils débarquèrent à Dieppe en janvier 1713. Pendant dix jours, ils furent les hôtes du duc de Luxembourg, gouverneur de Normandie, à Rouen, et comme l'écrit Rákóczi dans sa *Confession*,[4] «ils passèrent leur temps à assister à des festins splendides, à des pièces de théâtre profanes, à converser sur des sujets mondains en compagnie des dames nobles». Pendant leur séjour à Paris, les pages nobles habitaient avec les officiers et les hommes de cour français du prince en face du Louvre, à l'Hôtel de Perron (Maison de Transylvanie) situé au bord de la Seine. Rákóczi eut soin de ce que ses jeunes compagnons nobles apprissent des matières modernes. Les libraires de la ville et de la cour leur firent connaître les produits en vogue de la littérature française du tournant du siècle. Ils accompagnaient souvent leur maître au théâtre, à des représentations d'opéra-ballets, aux concerts et aux bals de cour, ainsi qu'aux sermons prononcés devant le roi et aux offices de cour. Mikes apprit à connaître, aux côtés de son maître, les trésors artistiques du palais royal, il découvrit les chefs d'œuvre de l'architecture française baroque et classique, visita le Louvre, l'Académie des «tailleurs d'images», sans mépriser pour autant les plaisirs forains.[5]

Louis XIV réserva un accueil de choix à Rákóczi, mais seulement à titre privé, car celui-ci vécut à la cour incognito, sous le nom de comte de Chaaros, avec une suite modeste. L'éclat factice de la cour de Versailles, la vie facile qu'on y menait, éblouirent pour un temps le prince hongrois et son entourage. Ils fréquentaient assidûment «les villages de Challios et Passy», les châteaux de Clagny et de Rambouillet, l'hôtel de la duchesse de Conti à Choisy, «le château de Chantilly d'une beauté ravissante» du prince de Bourbon, comte de Toulouse, «les jardins charmants» de Trianon et de Marly «où tout respire

la douce amitié». A Versailles et à Fontainebleau, les délices de la vie mondaine «jeu de cartes, théâtre, chasse, conversation de tout genre, repas opulents, étaient le pain quotidien» — écrit Rákóczi à propos de ce séjour. Des notabilités de la cour, Mikes mentionne dans ses écrits les noms du prince d'Orléans, le Régent et de Madame de Maintenon, mais il parle aussi d'autres «gentilshommes français» et «seigneurs français», et il devait bien connaître l'ami intime de Rákóczi, le maréchal Tessé, de même que le marquis Dangeau, auteur d'un Journal et qui donnait de nombreuses réceptions à Paris; il avait sans doute rencontré aussi Saint-Simon qui, dans ses Mémoires, a tracé un portrait sympathique du prince hongrois.

Le milieu urbain et bourgeois ainsi que la vie aristocratique de la cour contribuèrent à développer les idées, la culture et le goût de Mikes. Après la mort du roi Soleil ce furent, auprès d'un Rákóczi déçu et désillusionné, des années de solitude dans le cloître des camaldules, situé dans les pittoresques forêts de Grosbois, près d'Yerres. C'est l'abandon de la vie mondaine, des mois d'autodidaxie très poussée, de recueillement janséniste, de lecture, aux côtés du prince travaillant à ses Mémoires et à sa Confession.

Lorsqu'à l'automne 1717, Rákóczi partit pour la Turquie avec ses fidèles bien moins nombreux qu'au début, et ceci malgré les avis confidentiels du Régent français et du Tzar Pierre 1er qui séjournait alors à Paris, Mikes suivit son maître, et comme ce dernier il croyait fermement à la possibilité d'un retour victorieux ou pacifique. Ils s'embarquèrent à Marseilles le 16 septembre 1717, et arrivèrent à Gallipoli le 10 octobre.

C'est là que Mikes entreprit d'écrire des lettres fictives, afin de perpétuer le séjour de Turquie qu'il croyait provisoire. Cependant l'espoir de retour parut de plus en plus lointain, surtout lorsque, aux termes du traité de paix conclu après la guerre austro-turque (1718), la Porte exila les Kouroutz, contre leur volonté, à Rodosto. A partir de 1720, la vie des Hongrois proscrits se déroula sur les bords de la mer de Marmara, dans la «cour» de Rákóczi à Rodosto, qui comptait au total une centaine de personnes. Il y avait là, dans l'entourage de Mikes, quarante Français environ. Après la France, Mikes eut beaucoup de peine à s'accoutumer à la vie isolée et aride d'émigré. Cependant sa mère, devenue veuve de nouveau, eut beau inciter son fils à faire une demande de grâce pour rentrer dans son pays, Mikes ne quitta pas son prince. Il remplit son service de chambellan avec fidélité, avec un attachement touchant. Mais il protestait avec véhémence contre les tiraillements intérieurs qui troublaient la paix des émigrés. Il tut aussi son amour et ne s'épancha que dans ses lettres; il aurait voulu épouser la dame d'honneur du comte Miklós Bercsényi, mais celle-ci préféra offrir sa main — malgré la voix de son coeur — au vieux comte devenu veuf, au général Bercsényi (1723).

Dans les crises sentimentales et la monotonie de la vie des réfugiés de Turquie, la seule consolation de Mikes devait être les loisirs intellectuels et

littéraires. Sa culture acquise en Hongrie et développée en France ne s'atténua pas; pendant un temps il fréquenta la maison à Jeniköy de l'ambassadeur de France à Constantinople, et se lia avec Madame Bonnac, fille du maréchal Biron et nièce du prince de Lauzon. Il entretint des rapports avec le beau-frère de Bonnac, le pacha renégat Bonneval, qui correspondait avec Fénelon, Voltaire et Montesquieu. Il connaissait bien le mémorialiste suisse César de Saussure qui avait quitté la capitale turque pour échouer à Rodosto, de même que le secrétaire de l'ambassadeur de France, M. Bélin, et le fondateur de l'imprimerie turque, Ibrahim Mutefferika, d'origine hongroise, qui était l'interprète de Rákóczi à la Porte. Mais ses meilleurs amis devinrent ses livres. Il était le lecteur le plus assidu de la bibliothèque du prince, composée de plusieurs centaines de volumes,[6] et lui-même en possédait sans aucun doute une plus modeste. En outre, il continuait à écrire et à recopier les pièces de plus en plus nombreuses de sa correspondance imaginaire; en 1724, il entreprend aussi des traductions qui prennent de plus en plus d'importance.

Il perpétua la mort de son maître honoré, aimé et fidèlement servi (1735) dans des lettres émouvantes. Il fut l'exécuteur du testament du prince émigré, et ce fut lui qui envoya aux pères camaldules de Grosbois les manuscrits des œuvres de Rákóczi, avec le cœur du prince. Lorsque József Rákóczi arriva à Rodosto en 1736 pour succéder à son père et que, poussé par la Porte, il se joignit imprudemment à la guerre austro-turque, Mikes accompagna son nouveau maître (1737—1739). De Rodosto et Constantinople il parvint une fois encore jusqu'aux chaînes de montagnes neigeuses de Transylvanie. La proximité de sa patrie qu'il n'avait pas revue depuis trente ans ranima sa nostalgie, mais il ne put pénétrer au pays natal. Après avoir fait enterrer le jeune prince József Rákóczi à Tchernavoda, il dut se rendre, sur l'ordre du sultan à Jassy, puis à Bucarest, et enfin il retourna de Roustchouk à Rodosto (Tekirdağ).

Après la mort de Charles III de Habsbourg, il adressa avec ses compagnons d'infortune une demande de grâce à Marie-Thérèse, mais la reine la lui refusa: «ex Turcia nulla redemtio.» A partir de 1741–1742 il s'efforça de garder un calme stoïque, s'enterra complètement dans son activité de traducteur, et translata en hongrois de nombreux livres français, plusieurs milliers de pages. Quant aux événements du «monde extérieur», il ne les apprenait que par les journaux français et hollandais qu'on trouvait à Rodosto. Nous avons connaissance d'une lettre écrite en 1747 au prince polonais Auguste Czartoryski, de même que d'un échange de lettres en 1748, avec le général comte László Bercsényi, qui était entré au service du roi de France. En 1759 il obtint pour la première fois de l'ambassadeur d'Autriche à Constantinople, la permission de correspondre avec ses parents de Transylvanie. Le dernier survivant des nobles hongrois émigrés avec Rákóczi, privé à jamais de sa patrie, mourut de la peste à Rodosto, le 2 octobre 1761. Il n'avait pu voir aucune ligne de ses œuvres en imprimé.[7]

La genèse et le genre des Lettres de Turquie

C'est le premier éditeur des manuscrits de l'auteur épistolaire proscrit, István Kulcsár, qui leur donna le nom de *Lettres de Turquie* (1794), «dans lesquelles sont présentées d'une manière agréable les histoires des Hongrois exilés avec le prince Ferenc Rákóczi II, ainsi que d'autres faits mémorables». Le titre original du manuscrit des lettres de Mikes était: *Constantinapolyban Groff P.... E..... irot levelí M ... K..... (Lettres écrites à Constantinople par M... K..... à la Comtesse P.... E....)*. D'octobre 1717 à décembre 1758, Mikes écrivit en tout 207 lettres plus ou moins longues, pourvues d'une date réelle, à une dame imaginaire de Transylvanie, désignée par les initiales *P. E.*, la «chère parente» qu'il supposait avoir son âge.

En décidant de perpétuer les événements qui se passaient dans ce pays exotique, Mikes avait dû être stimulé par la littérature mémorialiste et diariste de l'époque de Rákóczi. Il connaissait bien les auteurs de diaire de la cour: Gábor Beniczky avait décrit les journées du prince dans son pays (1707—1710), quant à Ádám Szathmáry Király, il avait noté les événements de la vie de Rákóczi en Pologne et en France (1711—1717); ainsi l'activité littéraire de Mikes accompagnant son prince en Turquie se rattache étroitement, elle aussi, aux ouvrages de ses prédécesseurs. Mais si elle les suit chronologiquement, elle en diffère hardiment du point de vue du genre. Car lui n'écrivit pas des faits historiques, il n'était pas le chroniqueur attitré de son maître. Son ambition littéraire juvénile et son goût plus raffiné étaient éloignés du genre historique ambigu des diaires. C'était le genre épistolaire sans contrainte qui correspondait à ses perspectives d'auteur, à son goût de causeur, écrivant pour son plaisir, et le style épistolaire qui convenait le mieux à sa personnalité.

La connaissance de la littérature et de la pratique épistolaires hongroises florissant dans l'entourage de Rákóczi, à la chancellerie du prince kouroutz, prédisposait Mikes, qui connaissait bien les auteurs d'épîtres de l'antiquité, au genre épistolaire de tendance littéraire, auquel on vouait un véritable culte à Paris, à l'époque de son séjour en France. Dans les milieux de la société aristocratique et de la cour, l'art épistolaire était en plein épanouissement. Mikes put ainsi découvrir les traits caractéristiques des lettres du classicisme, de la lettre familière qui représentait la littérature non professionnelle: le ton de causerie et la langue choisie, la façon captivante d'enchaîner les idées, le caractère semi-privé supposant en secret la publicité, «l'art de plaire» frôlant les limites de l'art, et surtout la fine peinture de la vie intérieure sentimetale et des petits faits humains de la vie quotidienne.

L'auteur épistolaire hongrois n'avait pu rencontrer de correspondance de ce genre dans son pays, mais il avait pu en lire en quantité en France, entre autres la correspondance — unique dans le genre épistolaire français — de Roger de Rabutin, comte de Bussy, et de sa cousine Madame de Sévigné,

Marie de Rabutin-Chantal. Le rôle imaginaire de Mikes, le tour folâtre des lettres adressées à sa «chère parente», rappellent d'une façon frappante le caractère familier et la fine galanterie des lettres de Rabutin, à «ma chère cousine . . . qui a plus l'air de Maîtresse que de Cousine». En dehors des correspondances de ce genre, ainsi que des recueils de lettres modèles choisies parmi les produits des meilleurs auteurs et édités par César Pierre Richelet et Pierre Dortigne de Vaumorière, etc., Mikes devait certainement connaître des œuvres formées de lettres fictives, dont les variétés exotiques, amusantes, philosophiques, présentées sous forme de nouvelles ou de relations de voyage, étaient si populaires vers le tournant de siècle. Les talents de conteur de Mikes, dus à son origine sicule, de même que la langue de cour qu'il avait apprise dans le milieu princier, s'étaient beaucoup raffinés par la liberté d'esprit de la conversation française vivante et littéraire. Toutes les conditions étaient donc réunies pour que Mikes pût s'approprier à Paris, ville de la vie de société littéraire, le secret du charme artistique de la lettre: écrire comme on parle, simplement, mais avec des exigences littéraires.

C'est en possession de ses connaissances stimulantes et de ces dons personnels que Mikes choisit comme cadre de ses pensées, comme genre d'expression, la forme des lettres fictives écrites à la «chère parente», imitation littéraire de la lettre familière. Le récit de ses impressions de Turquie, de ses pensées les plus intimes et des remous de sa vie sentimentale fut présenté sous forme de compte rendu à sa correspondante imaginaire sur un ton de conversation familière. Il comblait sa parente fictive de galanteries, d'affection câline et d'histoires d'amour; lui, par contre, recherchait en elle l'intimité, l'affection familiale et l'atmosphère de sa terre natale de Transylvanie. Cette situation et ce rôle insolites donnaient un caractère particulier aux lettres de Mikes et nourrirent pendant quarante ans son imagination de styliste, dans des conditions variables.

En écrivant ses premières lettres, Mikes ne pensait guère qu'il devrait poursuivre cette correspondance littéraire presque jusqu'à la fin de ses jours en Turquie, comme prescrit: «nous ne sommes pas venus ici pour y passer beaucoup de temps, et pour chasser dans les belles plaines d'Andrinople, mais pour mettre fin à notre exil.»[8] La perte de son espoir d'un proche retour au pays natal est accompagnée de fortes explosions sentimentales. La nostalgie du pays fait jaillir de sa plume de merveilleuses lignes lyriques: « . . . on nous prodigue toujours des promesses, mais tout cela n'est que fumée, et toutes les belles consolations de notre retour au pays se dissipent peu à peu comme les nuées.»[9] Lorsqu'il se rend compte de l'échec de l'entreprise de Turquie, il perd tout espoir: «Peut-être ne savez-vous pas, ma mie, que nous avons toujours l'intention de retourner en France, et si cela ne dépendait que de nous, nous partirions dès aujourd'hui . . . Le prince d'Orléans . . . a toujours fait preuve d'une grande amitié pour notre maître, quant à sa mère, qui est

de la même maison que notre princesse, elle l'a aimé comme son fils, jusqu'à sa mort. Mais la parenté, l'amitié entre souverains est semblable au roseau . . .[10] Un an plus tard, il revient à ce sujet: «Et qui ferait espérer un peu de consolation aux pauvres Hongrois exilés? Je n'en vois pas d'autres que les Français, mais il faut dire aussi qu'ils sont ingrats envers notre maître, qui ne cesse de demander qu'on le laisse rentrer en France; quant au prince d'Orléans, loin de permettre qu'on réponde à ses lettres, il ne veut pas même qu'on en parle devant lui, prétextant son alliance avec l'empereur . . . Tout cela nous montre que nous ne pouvons nous fier qu'à Dieu et attendre avec patience et en paix qu'il veuille disposer de nous.»[11] Cette lettre était déjà datée de Rodosto, où leur sort était définitivement réglé.

Entretemps, ses lettres imaginaires avaient augmenté au point de former un livre. Ce nombre croissant de lettres constituaient désormais un facteur secondaire de ce besoin d'écrire afin de maintenir la correspondance fictive. Mikes continuait donc à écrire ses lettres pour s'encourager, s'apaiser, se distraire lui-même, et il continuait à jouer le rôle du correspondant de plus en plus paresseux. Ses sautes d'humeur, les changements de son état d'âme font sentir de plus en plus leur influence.

Alors que, dans les premières années, il écrivait jusqu'à dix ou quinze lettres, en 1721—22, il n'en écrit plus que trois ou quatre. Bien que son ingéniosité et son imagination pussent assurer pendant longtemps l'accent d'authenticité de ses lettres, la monotonie et l'ennui de la «cour de Rodosto» devaient fatalement entraîner, avec l'appauvrissement des impressions, l'affaiblissement de la passion d'écrire et le changement du contenu. A partir de 1723 il introduit progressivement dans ses lettres de plus en plus nombreuses des réminescences de lectures et même des passages entiers; le ton spontané du correspondant est remplacé par un style qui semble plus lourd et une méthode plus consciente de la composition épistolaire. Vers les années 1730, cet élan passager est de nouveau suivi du déclin de son ambition d'écrivain. Le ton lyrique et la mélancolie qui se manifestent dans les mois de la mort de Rákóczi l'inspirent à écrire des lettres attristées.

Puis, à l'époque du départ provisoire de Rodosto, sa passion de correspondant se ranime de nouveau: l'itinéraire d'Istanbul—Andrinople—Tchernavoda—Bucarest—Vidin—Fetislan—Roustchouk—Foksáni—Jassy—Rodosto, est un dernier et puissant souffle du style épistolaire aisé, coulant. Tout comme ses premières lettres celles-ci sont également des lettres de circonstances, pleines de couleurs, de fraîcheur, qui se passent tout à fait des textes intercalés appelés à remplacer les impressions vivantes.

Après les années 1740, la correspondance de Mikes présente de grandes lacunes, des interruptions d'un an ou plus, et le style épistolaire jadis si vivant, si vigoureux du proscrit grisonnant se fane dans le cadre d'une chronique plus sèche, moins intéressante, décousue et moins personnelle. Seule l'approche de

la mort lui inspirera de nouveau des lettres riches en sentiments. C'est en accompagnant ses amis à leur dernière demeure qu'il s'aperçoit qu'il est resté le dernier des exilés.

La dernière pièce des *Lettres de Turquie* est datée du 20 décembre 1758. Après la découverte du manuscrit de nombreuses personnes furent d'avis que c'était la mort qui avait empêché Mikes de poursuivre sa correspondance. Or, l'écrivain n'avait pas encore posé la plume. C'est à cette époque qu'il reçut l'autorisation d'écrire à ses parents du comitat de Háromszék. La réponse tant attendue l'incita à écrire à ses parents de longues lettres sur un ton familier.[12] Nous avons connaissance de cinq missives qui furent expédiées entre 1759 et 1761.

Il est suprenant que, dès qu'il se mit à écrire des lettres-missives, il abandonna les lettres littéraires (fictives). C'est comme si l'apparition dans sa vie de la parenté vivante avait écarté de son âme la figure imaginaire longtemps conservée et vieillie avec lui de la «chère parente» qui, au fond de son cœur, le rapprochait de sa patrie. Les lettres venues de Transylvanie remplissaient la solitude du proscrit septuagénaire de Rodosto de véritables cousines, tantes et parentes chéries. Le vieux Sicule tourné vers sa terre natale «par le cœur et le goût, par toutes ses pensées» se jeta dans les vraies délices de la correspondance véritable avec une ardeur insolite et une grande vitalité.

Et ceci donne lieu à une curieuse réciprocité dans le genre: ses *Lettres de Turquie* composées de lettres fictives sont au fond un recueil de missives de niveau littéraire, qui au départ étaient d'un réalisme parfait et qui constituaient des imitations irréprochables; par contre ses lettres réelles portent en elles les signes de la pratique épistolaire artistique due à la création de lettres fictives pendant des dizaines d'années. Les lettres fictives et missives de Mikes sont les variantes de l'effet réciproque d'un même genre littéraire.[13]

La structure des Lettres

Du fait que Mikes n'avait pas entrepris sa série des *Lettres de Turquie* sous le signe d'une œuvre, d'une composition préconçues, il ne la termina pas non plus d'après un plan prévu à l'avance, mais simplement parce que son goût d'écrire avait trouvé une nouvelle fonction dans une attitude nouvelle, dans la correspondance véritable. Bien que certaines pièces du recueil de lettres se rattachent l'une à l'autre, et que Mikes ait pu en modifier le texte par endroits en les classant et en les recopiant, sa correspondance imaginaire ne peut être considérée comme une œuvre d'art homogène. La répartition des lettres, la complexité de leur contenu, la disproportion des pauses et la composition de tout le manuscrit ne témoignent d'aucune sorte de composition méthodique. Les qualités de la composition se limitent plutôt, chez Mikes, à la struc-

ture de la lettre. Mais dans ce genre de composition, il est inimitable. Après les mémoires baroques de vastes proportions de la littérature hongroise contemporaine, à l'époque des genres mineurs de la prose proches du rococo et caractéristiques de cet art (nouvelles, anecdotes), le chef-d'oeuvre littéraire de Mikes est la lettre.

Or dans les excellents morceaux des *Lettres de Turquie* la lettre est non seulement un cadre, mais encore le but immédiat de la création, la manifestation du rôle littéraire de Mikes sous forme de badinage, de causerie. Car il jouissait de l'art d'écrire, de la «correspondance» par chacun de ses produits, en se pénétrant entièrement de la joie d'échanger des lettres avec quelqu'un. Pour lui, la lettre est ce que le vers est au poète, c'est un moyen d'expression vaste mais cependant déterminable. La richesse des variétés de lettres de circonstance qu'il connaît est étonnante. «Vous m'écrivez une lettre si courroucée et si ardente qu'elle jetait des étincelles quand je l'ai lue» — écrit-il, imitant la colère, dans l'une de ses «réponses». Il crée des types de lettres pour exprimer son humeur changeante et les contenus les plus variés. Qu'il écrive une lettre philosophique, une jolie lettre bien tournée, une autre pour envoyer ses vœux et pour consoler, pour se plaindre et faire ses adieux, une lettre drôle, aimable et merveilleuse, horrible, sermonneuse, sanglante et cruelle, triste, belle, toute petite, «plus douce que le pain d'épices», et «plus courte que la queue du lièvre», il réalise toujours un petit chef-d'œuvre qui se suffit à lui-même.[14]

La meilleure preuve de la conscience artistique de Mikes est le passage où il expose les «secrets professionnels» de l'art d'écrire une lettre, dans son style d'aimable causeur: « . . . Tout le monde sait faire des lettres mais peu de personnes savent les faire de telle sorte qu'elles plaisent. Certains écrivent ce qu'ils veulent dire, mais cela reste sec, insipide, fade; d'autres par contre savent parer la moindre chose, lui donner une saveur qu'on aime. Vos joues roses m'excuseront si je les fais rougir, mais peu de femmes et d'hommes savent écrire d'aussi belles lettres que vous, qui flattent l'esprit comme les mets fins et savoureux flattent la bouche . . . Et je maintiens cette vérité qu'une lettre bien écrite est semblable pour l'esprit à ce plat de choux au fenouil garni de crème qui, de loin, ressemble à une petite colline argentée, et si l'on enlève sa tendre couverture d'argent, ou y trouve des herbes fines.»[15]

Le sujet exotique

La forme épistolaire libre de Mikes contient la matière la plus variée. Lorsque la richesse de ses impressions le lui permet, il «croque sur le vif», il perpétue les choses vécues, vues, expérimentées, les événements, les hommes ou ses réflexions relatives. La vie monotone des proscrits, le règlement claustral de la cour de Rodosto, son désir du «fruit défendu», la mort de ses

compagnons d'infortune, la personne de Rákóczi, les occupations du prince et les siennes propres, la cause de sa bonne ou mauvaise humeur, son naturel taciturne ou ses regrets de n'avoir rien à écrire, voilà autant de sujets de lettres, aussi bien que les visites faites aux Turcs, les réceptions de la «Porte splendide et luxueuse», les coutumes populaires arméniennes et turques, les tremblements de terre, les inondations diluviennes, les épidémies de peste, etc. L'empire inconnu de «l'empereur aux nombreuses épouses» révélait à l'exilé hongrois venu de Paris non seulement une nature exotique, mais encore des mœurs insolites, des coutumes de cour bizarres, les traits surprenants et antipathiques d'une société despotique. Mikes ne relate pas simplement ces faits comme les curiosités d'un monde étranger, comme l'ont fait d'autres contemporains européens objectifs; son exotisme à lui possède une saveur personnelle, les passages de ses lettres qui se basent sur ses propres observations sont pénétrés de sentiments. Il se place toujours en pensée dans le milieu et la vie turcs pour mieux comprendre les choses, les personnes, et il les juge ou les soupèse à partir de leur situation.

Son caractère sociable se révoltait à la vue de l'état social arriéré, de l'oppression et de l'inaccessibilité des femmes arméniennes, grecques et turques. Il saisit toutes les occasions pour protester à sa manière contre cet état de choses. Il décrit l'automne avec des couleurs tendres, «car ici l'automne est la plus belle partie de l'année. Quant aux vendanges, c'est ce qu'il y a de plus triste dans toute l'histoire; ce n'est pas comme chez nous, où l'on voit tant de vendangeurs et vendangeuses, les dames et les demoiselles qui y vont aussi, mangent et s'amusent avec les autres et rendent le vin plus doux par leur présence et leur aide».[16] Mikes se plaint de ce que les Turcs ne permettent pas aux femmes de prendre part aux vendanges.

Dès le premier mois, il écrit ceci: «Je n'ai vraiment aucune ambition d'être invité par quelqu'un, à quoi bon; on vous donne une pipée de tabac, une tasse de café puis, après quelques paroles, vient un long silence. Et quand on apporte le brûle-parfums, c'est pour vous signifier de gagner le large. On pourrait peut-être demander à son hôte comment vont ses enfants, mais lui demander comment va sa femme, c'est ce que je ne conseille à personne, car on le mettrait à la porte à coups de bâton. Ici on ne doit pas penser à l'hôtesse, comme s'il n'y avait pas de femmes au monde . . . Comme nous n'avons aucune occasion de converser avec les hommes turcs, et encore moins avec les femmes, je ne vois pas le moyen de devenir plus savant dans cette langue que je ne le suis.»[17] Ce sujet revient plusieurs fois dans ses premières lettres.[18]

Le noble humanisme de l'écrivain hongrois se révolte à la vue du marché d'esclaves, et il parle avec une tristesse profonde du sort des galériens: « . . . si l'on pense que ces pauvres forçats sont presque tous chrétiens, et qu'il devront rester là jusqu'à leur mort, on est touché de leur malheur . . . ils travaillent nus jusqu'à la ceinture et ils se font battre pour la moindre faute . . .

lorsqu'ils halent la galère, on entend un bien triste bruit, car on n'entend que le bruit de toutes leurs chaînes . . . sur notre galère, on en trouve de toutes nationalités: Hongrois, Allemands, Français, Polonais, Russes. Il n'y avait pas tant de peuples sur la barque de Noé . . .»[19]

Il éprouvait de la compassion pour les victimes de la violence, mais aussi pour ceux qu'on éliminait du pouvoir; il plaignait les participants condamnés à mort des révoltes de janissaires tout comme les «dieux terrestres» déchus. Car «dans d'autres pays, les rois même sont reçus avec moins de pompe et de cérémonie que ne l'a été ce vizir. Mais misère ! la grande gloire et la splendeur de ces gens ne ressemblent-elles pas aux royautés des comédies ? La comédie dure deux ou trois heures, la royauté non plus ne va plus loin. Ce vizir aussi est entré en grande pompe, peut-être demain le mettra-t-on sur une charrette, et six hommes le sortiront de la ville. Et cela peut facilement se produire . . . nous verrons comment ils s'occupera de nos affaires.»[20] Quelques mois plus tard, Mikes raconte le premier changement de vizir. Il improvise une petite méditation: «Certains sont glorifiés par Dieu, d'autres sont humiliés, et tous doivent lui rendre grâce . . . aujourd'hui l'empereur a envoyé au vizir un pacha capitchi pour lui réclamer son sceau et lui dire de tout laisser dans sa tente et de la quitter . . . il était impossible de ne point s'apitoyer sur lui quand il a passé sous nos fenètres . . . de quelle hauteur il est tombé !»[21] Après les changements successifs des grands vizirs, Mikes dit en soupirant, vingt ans plus tard: «Les vizirs peuvent vraiment répéter les paroles de saint Paul: Nous n'avons pas de ville durable . . .»[22]

L'auteur dénonce les croyances de la religion de Mahomet, les conditions paradisiaques turques, disant que «Mahomet voulant favoriser les Sarrasins fit les choses à leur goût . . . et leur promit un paradis remplit de sources et de jardins . . . en ce lieu charmant on trouve en abondance le lait, le miel et le vin, mais ce vin n'est pas enivrant, il ne détraque pas l'esprit. Là aussi on voit se promener ces beautés parfaites qui ne sont ni cruelles ni faciles, qui son si douces que si l'une d'elles crachait dans la mer, celle-ci perdrait tout de suite son amertume . . .»[23] Il condamne la cupidité et l'ignorance des prêtres turcs et grecs. Il se moque de la dévotion des derviches ivres et qui sont «bons à être pendus». Voilà comment il en parle: «ils boivent le vin en secret et ne manquent pas de tromper celui qui se laisse faire . . . L'occupation principale des derviches est de danser le mardi et le vendredi. Mais avant de commencer cette dévotion de comédie, ils attendent que leur supérieur ait fait son sermon . . . A la fin de celui-ci, les chanteurs et les flûtistes attaquent le chant . . . les moines se lèvent, étendent leurs bras et se mettent à tourner en rond, à une telle vitesse que ceux qui les regardent en ont le vertige.»[24]

L'attrait principal de ces descriptions vivantes, prises sur le vif, vient de la personnalité de Mikes, de ce ton individuel, de sa manière d'écrire familière. Il se répand en éloges sur les beautés du Bosphore, sur ce «Canal» qui

n'a pas son pareil en Europe. «Et quelles belles villes on pourrait bâtir sur ses deux rives ! Maintenant aussi, il y en a, mais si elles étaient habitées par un autre peuple, elles seraient toutes différentes.»[25]

En se basant sur la Transylvanie, sur ses expériences acquises en France, il préconise le développement de la civilisation, de l'industrie et du commerce dans ce pays arriéré. Il examine les terres étrangères d'un œil expert, en se demandant ce qui pourrait être utile à ses compatriotes; il propose l'introduction en Hongrie de la culture du coton et du ver à soie. Il projette dans ses tableaux de genre ses méditations, son monde intérieur. Le sujet reparaissant toujours, son sujet éternel et le plus constant est sa nostalgie sincère du pays natal. Son désir ardent de revoir la Transylvanie, son patriotisme ne sont pas une sensiblerie passive, mais un sentiment agissant. Tout en critiquant impitoyablement les circonstances turques, il trouve toujours des choses à amender dans son propre pays: «comme patriote, je voudrais que la science soit aussi commune chez nous que l'est l'ignorance» — écrit-il dans une lettre où il médite sur l'éducation des jeunes.[26]

Critiquant le système d'éducation féodal turque et hongrois et les mœurs de la noblesse, il exprime au fond des exigences bourgeoises nouvelles, préconise l'enseignement en langue maternelle et l'étude des sciences mathématiques; il souligne aussi limportance de l'éducation des filles. Sa conception est ce patriotisme culturel de la noblesse qui se manifeste parmi les littérateurs érudits de la Hongrie de l'époque, à cette différence près que les perspectives culturelles hongroises de Mikes sont basées sur les expériences de la monarchie absolue française et sur les aspirations de Rákóczi: «il faut qu'ils aient un propre roi.» Puis «il faudrait voir comment on élève les enfants des nobles dans leur pays . . . là où fleurissent toutes sortes de sciences et de métiers» — dit-il, se référant de nouveau aux Français; et voilà comment il prend congé du prince György Rákóczi, le fils de son maître, qui quitte Rodosto pour retourner à Paris: «La France, où vous allez, pourra vous être d'une grande utilité, car c'est une bonne école.»[27]

La question des sources

En dehors de la réalité qu'il voit de ses propres yeux, et de sa vie intérieure, l'écrivain puise dans ses livres pour enrichir le contenu, la portée de ses *Lettres de Turquie*.[28] Cependant, les sources directes de la matière littéraire multiple remplaçant les impressions personnelles ne peuvent être identifiées qu'en partie, car Mikes — conformément à la pratique de la Renaissance et du baroque — introduit généralement dans son exposé les curiosités qui se trouvent dans les manuels, les abrégés divers.

Ses œuvres semblent indiquer qu'il a surtout feuilleté des livres d'origine récente qui témoignent d'une certaine conception critique et historique. Ainsi

il a profité du *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle, ainsi que des premiers volumes de la traduction de la revue morale *The Spectator* de Richard Steele *(Le Spectateur* I—IV, 1714—1716). Dans ces ouvrages et d'autres recueils du même genre, il a choisi surtout des passages de caractère littéraire, des histoires de voyages et des anecdotes répandues dans toute l'Europe sous des formes variées.

Il utilisa aussi plus d'une fois des textes originaux: nous savons en toute certitude qu'il lisait régulièrement la bible, les historiens antiques, mais il se peut qu'il ait pris directement des histoires curieuses dans des recueils de paraboles médiévaux, dans des volumes de nouvelles de la Renaissance (par ex. Boccace, Matteo Bandello), dans leurs traductions françaises, dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, etc. L'une de ses sources fut probablement la chronique des scandales de Brantôme, *Dames illustres* (1665—1666) et très certainement le cycle de romans de Madame de Gomez, *Journées amusantes*, dont il traduisit par la suite un volume. Mais il se réfère aussi à Gracian, Esope et saint Paul, il puise dans la correspondance susmentionnée de Bussy-Rabutin et Mme de Sévigné et peut-être dans les *Lettres persanes* de Montesquieu ou dans l'*Espion turc*. Les lettres sur l'éducation des jeunes hommes et jeunes filles nobles supposent la connaissance des oeuvres de François Fénelon et Claude Fleury — lues en Hongrie également — ainsi que celle de la brochure de Miklós Zrínyi *Török áfium* . . . (Médecine contre l'opium turc) et l'influence personnelle de Rákóczi. Nous savons qu'il avait lu le manuscrit des *Mémoires* de Rákóczi (La Haye 1739) et de sa *Confessio*. Quant aux connaissances économiques et scientifiques disséminées dans les lettres de Mikes, l'une de leur source principale était le *Dictionnaire oeconomique* de Noel Chomel.

Dans la matière d'origine étrangère des lettres de Mikes, une place particulière revient à la partie qui s'étend de la lettre 172 à la lettre 192 et présente une peinture suivie de la société de l'empire turc du point de vue de l'organisation politique, du système de la cour, de la religion. De 1748 à 1754,Mikes avait traduit en grande partie la traduction française de l'abrégé d'une de ses lectures antérieures, Paul Ricaut, *The history of the present state of the Ottoman Empire* (London 1669): le *Tableau de l'Empire Ottoman*. Le texte dont il se servit avait paru dans l'appendice de la traduction française de l'histoire des Turcs de Ricaut (*History of the Turcs*, London 1680), l'*Histoire de l'Empire Ottoman* (Histoire générale des Turcs, Depuis leur origine jusqu'à 1704, I—III. La Haye 1709).

Abstraction faite des passages un peu plus longs pris dans les textes mêmes, l'intégration de la multiple matière des sources ne rompit pas le style coulant et agréable de l'écrivain. Le récit des impressions personnelles et les passages lus, les fragments de poésies, les faits originaux et les éléments d'emprunt, tout s'entrelace avec tant de naturel qu'on croit entendre une conversation spirituelle dans un salon cultivé ou un château. Les histoirettes, les

anecdotes, les curiosités diverses sont toujours assujetties à une idée d'occasion, à une ambiance, à un exposé qui tisse savamment les fils nuancés de la conversation.

Alors que les écrivains hongrois moralisateurs s'efforcent de souligner la moralité de leurs ouvrages par des exemples, des lieux communs, des anecdotes, les «paraboles» et les nouvelles de Mikes doivent leur consécration en premier lieu à leur dessein d'amuser, de distraire. Il se sert des motifs antiques et bibliques, des paraboles de Tantale et d'Hercule, ou d'Habacuc et de Jonas, de l'histoire de la reine des Amazones Penthésilée, d'Esther et de la Samaritaine, sans prononcer un mot sur l'arrière-plan moral de ces histoires. Il tourne en plaisanterie la fin de ses «sermons» improvisés, et passe sans transition de ses méditations religieuses au récit de choses profanes: « . . . se sont là des choses difficiles et graves, n'est-ce pas, ma chère parente, mais nous sommes chrétiens pour espérer. Je viens encore d'oublier que j'écrivis une lettre et pas un livre, et que vous n'avez aucun besoin de mes sermons. Mais monsieur le prédicateur s'excuse humblement auprès de la dame . . . il ne faut pas qu'elle s'arrête de jouer, et la fatiguer par une lettre trop longue . . . Ah, si vous saviez, ma mie, comme je vous aime ! Et vous ? Prenez garde à votre santé. Mais ma bougie va tout de suite s'éteindre, moi aussi je m'endors.» (13^{e} lettre)

L'intuition et le style de Mikes

Dans l'esprit hédonistique du rococo, ce n'est pas seulement la fonction des éléments anecdotiques qui change, leur prolifération est également une manifestation du goût nouveau. La manière de voir la vie, l'histoire sous forme d'anecdotes, la culte des petites curiosités et singularités, des histoires licencieuses remplaçant les grandes relations de cause à effet, sont le symptôme caractéristique de la vision du monde décadente du baroque. Les lettres de Mikes illustrent nettement le processus de laïcisation qui se déroule entre l'âge du baroque et celui des lumières, de même que le passage de la littérature rhétorique, didactique aux belles-lettres. Lorsqu'il utilise certains motifs des légendes ou de la bible, ce n'est plus la croyance baroque au miracle qui guide Mikes, mais simplement son intérêt pour les curiosités. Et de même il se contente d'adapter les histoires citées dans les œuvres des premiers auteurs des lumières, sans aller jusqu'au fond, jusqu'à l'idéologie. Les traces de l'historisme et du criticisme se manifestent avec une certaine netteté dans sa pensée, les nuances du scepticisme sont beaucoup plus atténuées.

Sa formation philosophique est insuffisante, il est partisan de la tolérance religieuse, mais son idéalisme religieux repousse catégoriquement même le déisme. Il ne discute pas de questions théologiques, la base solide de sa vision du monde est sa foi en la prédestination nourrie de ses lectures d'esprit jansé-

niste, son acceptation stoïque de la Providence: « . . . de toute manière je vois que mon sort ne laisse d'être incertain, mais ici comme ailleurs nous devons nous en remettre à la volonté de Dieu. Et nous ne devons pas penser comme les mécréants qui prétendent que Dieu, ayant créé le monde, le laissa aller comme il pouvait, et qu'il ne se préoccupe pas des détails, tout comme l'horloger qui a fait une montre la remonte, puis la laisse marcher comme bon lui semble. Un chrétien ne doit pas penser de la sorte, car l'évangile lui enseigne que Dieu a soin du pauvre de la même façon que du roi . . . Si nous pensions autrement, il faudrait croire aussi qu'il n'y a pas d'autre monde et que ce monde-ci n'a été créé que pour les grands seigneurs, pour les riches, et que les gens de basse extraction, les pauvres ne sont au monde que pour ceux-là, tout comme dans l'eau les petits poissons pour les grands, et les bêtes privées de raison pour porter les fardeaux. Dieu nous préserve d'une belle croyance . . . nous devons seulement nous dire que la volonté de Dieu soit faite.»[29] La métaphore leibnizienne de la montre s'incarne chez Mikes dans la conclusion exprimée par la théologie astronomique de Derham qu'il avait trouvée à la bibliothèque de Rodosto; il voit partout au monde un ordre théologique, Dieu administre l'harmonie parfaite du monde. Cette conception n'est pas unique dans la théodicée du XVIII[e] siècle: il représente le point de vue chrétien optimiste à l'encontre du scepticisme de Bayle et de Voltaire.

La vaste érudition de Mikes, sa culture littéraire française s'étaient assimilées à travers le filtre de son idéologie religieuse et de sa personnalité originale, aux traditions littéraires du baroque hongrois qu'il avait absorbées pendant ses années d'étudiant et auprès de Rákóczi. Du point de vue de la pensée philosophique et de l'évolution littéraire, Mikes commence à prendre conscience dans la première période des lumières, et il ne pourra pas dépasser cette limite. Sa pensée possède des éléments modernes, profanes, elle comporte de fortes manifestations critiques de l'Eglise et des idées frôlant le libertinage, mais dans l'ensemble il part d'une philosophie religieuse conservatrice. Il juge les phénomènes politiques de son temps à la base d'une conception biblique et d'une bonne foi fort naïve. Quant à sa conscience très nette de noble hongrois, rien n'en est plus caractéristique que cette manifestation spontanée écrite un mois après la mort du prince: «Ma chère parente, jusqu'à présent, je n'étais Hongrois ou Sicule que par le dedans, mais je le suis devenu aussi du dehors, car j'ai déposé mes habits français pour la première fois depuis vingt-deux ans.»[30]

Un fait intéressant est que, dans les œuvres des historiens, ce sont toujours les détails anecdotiques qui retiennent l'attention de Mikes, comme si l'histoire des peuples, des nations n'était formée que d'aventures galantes, de tragédies de la jalousie. C'est pourquoi son volume épistolaire est un véritable trésor du legs de nouvelles romanesques, d'anecdotes de deux millénaires, particulièrement en ce qui concerne toutes sortes d'histoires et de bizarreries relatives aux femmes.

Il remonte jusqu'à l'aube de l'humanité, lorsqu'il lui vient envie d'écrire des histoires de femmes. «Beaucoup prétendent — dit Mikes, que le premier crime entre les deux frères (Caïn et Abel) a eu lieu à cause d'une femme.»[31] Il transforme les pieuses femmes de l'époque des patriarches, avec une galanterie de goût rococo, en charmantes «bergères», et il écrit en soupirant «ma chère parente, si j'avais une bergère, il me semble que j'aimerais beaucoup la vie des bergers. . . . à cette époque comme de nos jours, les femmes étaient toujours des femmes . . .»[32] La figure biblique de Deborah devient «une femme juge aux yeux pénétrants», chez qui «on irait avec délice pour conter ses maux, et en y entendant l'explication de la loi de la bouche d'une femme belle et gracieuse, on ne pourrait pas la contredire. Et même si l'on perdait son procès, on le supporterait plus facilement . . .»[33]

Il fait défiler les héroïnes antiques, raconte des scènes d'amour et de jalousie de l'histoire d'Antoine et de Cléopâtre; il connaît le sujet de Phèdre, les intrigues amoureuses du fils de Séleucos et de celui de Constantin le Grand avec leur belle-mère. Il fait revivre les histoires d'amour d'Eginhard et Imma (fille de Charlemagne), de Mehmet de d'Irène, du prince Endre et de Jeanne de Naples, de Don Carlos et d'Elisabeth de Valois, d'Henri VIII et d'Anna Boleyn et celles de nombreux autres personnages célèbres. Il raconte comment Charles Quint fit «justice» entre les dames de cour amoureuses de Bruxelles, et il rend compte de la fortune du roi polonais Casimir grâce à «l'accident de société» de sa femme secrète. «Un roi de France, Clovis (Chlodvig), après avoir épousé sa femme, sainte Bhatilde, la ramena chez lui dans une charrette à quatre roues, et on ne lui avait donné que vingt mille florins de dot. Un autre roi de France, Henri IV, et ce n'est pas un chose très ancienne, s'était cependant excusé à un seigneur de ne pas l'aller voir, en prétextant que son épouse avait emporté son carrosse» — écrit-il dans sa 80^{e} lettre. Quant à l'histoire de l'empereur Conrad III et des ingénieuses femmes de Weinsberg (1140), qui a été également relatée par Montaigne, Mikes la termine de la façon suivante: «voilà comment les femmes font aussi quelquefois le bien».[34] Il commente d'une manière caractéristique les nouvelles de politique mondiale: « . . . comme il couche avec sa fille, il est vraiment obligé de l'aider» — dit-il de Louis XV, gendre de Stanislas Leszczynski, à propos de la guerre de succession polonaise.[35] Et voici ce qu'il écrit, nons sans une pointe de libertinage, à propos d'une causerie sur la reine de France: « . . . il n'y a pas plus malheureux que les filles de roi; si l'on en marie une sur six, les autres doivent vieillir dans un cloître. Mais par bonheur, tout près du cloître où l'on a l'habitude de mettre les filles de roi, il y a deux grands cloîtres pour les moines . . . Ceux qui ont fondé ces cloîtres voulaient favoriser les dames. Mais que dirai-je? Beaucoup de gens prétendent que lorsque c'est une femme qui règne dans un pays, ce pays est toujours fortuné pendant cette période . . .»[36] Lui-même parle de souverains femmes, de la «très grande» reine des Anglais, Elisabeth, qui «avait fait dire

même au pape qu'elle l'épouserait s'il voulait le prendre pour femme.» Et à propos de pape, il raconte qu'une dame de Thessalonique avait prêté son cheval préféré à un pape de Rome qui allait à Constantinople et que le «fier coursier» n'avait plus voulu porter sa maîtresse, «comme s'il disait: j'ai promené sur mon dos un saint pape, après cela je ne peux plus porter de femme».[37]

L'écrivain nous apprend à quelle date a été pendue à Paris la première femme. Il décrit la scène de prison de la jeune Romaine qui allaitait sa mère de son propre sein (Filia matrem lactans), il parle de la tradition du «jus primae noctis», raconte en détail l'aventure extraordinaire du jeune homme italien (inceste) qui avait épousé sa sœur, sa fille, sa femme «trois personnes en une seule», il pose des questions énigmatiques sur le mystère de la demoiselle «blessée» endormie dans la forêt et de ses trois soupirants. Il narre une histoire sur un galant déconfit pareillement à Falstaff, et il rit de lui, en disant qu' «un Français veut aimer à la fois deux ou trois filles et autant de femmes . . . combien les Français sont inconstants dans tous leurs actes».[38] Mikes s'intéresse surtout au sort des dames volages des nouvelles de la Renaissance, en dehors de celles qui ont été citées: la femme mise à l'épreuve, le calendrier des vieux de Boccace, sujet traité aussi par La Fontaine, etc. La conclusion finale de ces histoires de femmes au dénouement heureux ou triste, réjouissant ou tragique, où se mêlent la joie et la peine, est fort caractéristique de l'écrivain hongrois à l'âme religieuse mais aux idées profanes, qui se range lui-même parmi les protagonistes des histoires d'amour: «ces belles côtes ont été aimées de tous temps, nous les aimons et elles le seront aussi à l'avenir, et à ce sujet les mises en garde ne servent pas à grand-chose.» (84^{e} lettre)

Les scènes de ces histoires d'amour sont variées. Sylvie et Julienne conversent au jardin des Tuileries sur le sujet de «l'amour-propre». Les filles sur le point de se marier du sultan turc et les femmes du sérail attendent à Constantinople «l'heureux jour». Les femmes de Moscou, habituées à être battues, se plaignent si leur mari oublie pendant quelque temps de les battre, de n'en être plus aimées. Les amoureux travestis d'un conte en vers français échouent en Afrique dans des circonstances bizarres. L'histoire d'un des plus beaux récits de Mikes, la fée des bois (Inkle et Yariko) se déroule tout près des côtes brésiliennes. Ce dernier porte d'ailleurs l'empreinte du siècle des lumières: l'opposition de l'innocence, de l'amour désintéressé de la jeune fille sauvage à l'égoïsme cruel et inhumain du cupide marchand anglais.[39]

Du point de vue du contenu, l'intérêt particulier que manifestait Mikes à l'égard du beau sexe, de la «cour de Vénus» prête une teinte caractéristique aux *Lettres de Turquie*. Les galants sujets d'amour mettent en évidence l'imagination avide de curiosités amoureuses de cet écrivain socialement isolé. «Ne serait-il pas bon de trouver un moyen pour reconnaître les femmes amoureuses?» — demande-t-il dans une de ses lettres.[40] Il croit savoir qu'elles «aiment beaucoup parler de choses gaies, et surtout de choses printanières.»[41]

C'est ainsi qu'il commence une de ses lettres: «Comment allez-vous, ma chère parente? Etes-vous en bonne santé? A-t-on coutume d'écrire au printemps dans cette grande ville? Peut-être que non car il y a bien longtemps que je n'ai reçu de vos nouvelles; cela fait bien six jours. Pour un cœur de glace comme le vôtre ce n'est pas beaucoup, mais pour un cœur de Sicule, c'est trop. Moi, je vous ai envoyé tout dernièrement une grande lettre, car ici on aime bien écrire au printemps, et même avec beaucoup plus de plaisir que les autres fois. Car il semble qu'au printemps on doive renouveler l'amitié en même temps que les fleurs, et alors il nous vient à l'esprit plus de paroles douces que d'habitude. Et la cause de ce phénomène, les femmes la savent mieux.»[42]

Et lorsqu'il parle du caractère des femmes, il fait entendre une note légère et profane jusqu'alors inconnue dans la prose hongroise. «Vous m'écrivez, chère parente, que si j'écrivais plus souvent, vous recevriez mes lettres plus souvent. C'est parfaitement vrai, mais que puis-je écrire? Dois-je écrire que je suis fâché? Mais qui ne le serait si vous lui écrivez — que vous pourriez devenir prêtre, tant vous avez appris dans mes lettres les coutumes religieuses? Le moment viendra où je me vengerai de cet affront. Quels beaux temps ce serait que celui où les femmes accéderaient à la prêtrise! Ce serait là une bonne époque. Nous pourrions voir alors de nouveaux règlements . . .»[43]

La plupart des récits de circonstance de Mikes ne sont pas des histoires ordinaires. Et pourtant il expose les faits humains singuliers comme s'il s'agissait de choses quotidiennes. Et quoi qu'il raconte, il trouve toujours un exemple approprié, triste ou gai, «qui vaut qu'on en rie». Il se réfère souvent aux exemples romains, aux mères romaines, à la simplicité de Regulus et de Cincinnatus, à leurs faits glorieux «dignes des Romains», au banquet de Vitellius, au cheval de l'empereur Caius, à la légende de la tunique sans coutures de Pilates et du Christ. Il cite les sept sages, parle de l'anneau de Polycrate, du dialogue de Solon et de Crésus, d'Alexandre le Grand, de Cyrus, et de l'archer grec infatué qui éborgna Philippe. Il parle de la révolte de Coré, du fils prodigue, de motifs bibliques divers, de la bénédiction de Jacob, de Pierre marchant sur l'eau et de la personne de Mathusalem. Tout ceci s'incorpore dans ses lettres comme les faits curieux du présent, les bizarreries qu'il a observées, et qui, présentés sous forme d'anecdotes, entrent également dans l'exposé, dans le ton familier du contexte. Il raconte avec vivacité et indignation le baptême de l' «asinus sido» qui trompa Rákóczi et lui soutira cent pistoles; il rit de l'ivrognerie des prêtres grecs entourant le tonneau à vin, et plaisante sur les Turcs «jaloux» de leurs femmes et la singulière coutume du jeûne du ramazan.

Les petites scènes adaptées de ses sources ou formées par lui-même, témoignent de la manière de voir rococo et des talents épiques, descriptifs de Mikes. En dehors de la représentation sans pareille du ton badin de la causerie, il est aussi un maître du conte — à sa propre manière. La grande descrip-

tion épique rétrospective lui est étrangère; il s'intéresse plutôt aux vérités partielles, aux situations psychologiques typiques. C'est pourquoi les passages narratifs sont brefs et en même temps mis en évidence, limités à l'essentiel, ce qui leur assure souvent une forme bien supérieure au texte de ses sources. Ses descriptions portent les traits caractéristiques de la manière de voir théâtrale du baroque, la vision du «teatrum mundi», à cette différence près que les scènes en mosaïque de Mikes — contrairement à la conception tragique des mémorialistes Miklós Bethlen et Ferenc Rákóczi — donnent dans le rire, la comédie. Ses figures même seraient mieux placées dans une comédie ou une tragicomédie. L'effet est encore renforcé par ce fait que l'auteur se met en rapport sentimental avec les héros de son récit, il s'apitoie sur eux, les encourage, se réjouit ou s'attriste avec eux, plaisante sur leur sort. Le ton de causerie des lettres n'empêche pas l'incorporation de scènes dialoguées. Il oblige ses protagonistes vivants ou morts montés en épingle à converser, et avive parfois les dialogues par des citations littérales.[44]

La langue et l'art d'écrire

L'art de l'écrivain se dégage le mieux dans la langue et le style des *Lettres de Turquie*. C'est ce qui introduit la vie, les couleurs, l'ambiance dans ses lettres, dans ses peintures amusées, ses portraits d'occasion ou ses soupirs personnels. Dans le riche choix de ses moyens stylistiques, nous devons en premier lieu souligner ses épithètes au contenu fortement affectif. La résidence «désertique, aride, triste» de Gallipoli, «l'aimable» ville de Rodosto «devenue ennuyeuse», notre lieu de séjour «doux amer». Ses syntagmes attributifs ingénieux et expressifs font beaucoup d'effet dans le contexte. Les hôtes du sultan sont, par exemple «un bien triste divertissement». Il distingue par des épithètes et des compléments savoureux non seulement les innombrables espèces de lettres, mais aussi les divers genres de nouvelles, éléments de la lettre: «je vous écrirai une nouvelle de belle couleur et au parfum délicat . . . et après je vous annoncerai la nouvelle résonante.» Il donne une teinte folâtre à la formule finale traditionnelle des lettres en accumulant les épithètes. Il utilise aussi avec beaucoup de goût les possibilités que recèlent les contraires des adjectifs: «Ile ne faut pas abandonner l'épouse pauvre agréable pour une épouse riche désagréable.»

L'écrivain aime les allitérations et les jeux de mots. Il souligne souvent la grivoiserie des choses par des mots à double sens. Par endroit, il essaye d'employer un style évoquant la poésie populaire: «au dernier bout de la dernière partie de ma dernière lettre». Il est plein d'ingéniosité en ce qui concerne la langue dont il se sert pour exprimer son affection excessive à l'égard de sa parente: «toutes les poches, tous les plis et tous les tiroirs de mon cœur sont pleins de mon affection pour vous.» Il dépeint d'une manière impressionnante,

par des contrastes stylistiques ses sentiments, ses états d'âme: «dans notre grande joie nous ne faisons que soupirer, nous sommes de si bonne humeur que nous nous sentons mourir de chagrin.» On cite souvent cette phrase nostalgique: «j'aime tant Rodosto que je ne puis oublier Zágon.» Il semble trouver instinctivement l'expression qui sied à son humeur, par exemple à la fin attristée d'une lettre: «votre serviteur nageant dans les maux et la tristesse»; ou lorsqu'il pimente son exposé d'exclamations servant d'accent affectif: «ainsi est le monde», ou encore «ah, qui n'aimerait de si belles côtes !»

La propriété stylistique caractéristique de Mikes est le réalisme suggestif. Lorsqu'en imagination il est chez sa parente, «la journée vole aussi vite qu'une hirondelle, mais quand je suis ici, elle avance à dos de crabe». Dans sa simplicité même, la représentation des occupations monotones de Rodosto est parfaite: «le temps passe, et je chemine aussi avec lui.» Et il y a un charme inégalable dans ses phrases, lorsqu'il incite sa parente inexistante à lui écrire: « . . . il faut poser l'aiguille et prendre une plume dans ces petites mains.» Un des jeux de style caractéristique de l'auteur consiste à remplacer les expressions et les mots communs par des circonlocutions suggestives et drôles rappelant les périphrases des précieux et des précieuses: au lieu des mots servantes, bonnes, il emploie les expressions «perdrix à aigrette . . . lapins à jupe . . . jolies poulettes»; il appelle le canon «avocat de cuivre», et les bateaux «chevaux de mer»; le condamné à mort n'est pas jeté à la mer, mais «envoyé au pays des poissons muets»; on «allonge le cou» du janissaire pillard, c'est-à-dire qu'on le pend.

La suggestivité de son style est renforcée — et en même temps le contenu du texte résumé — par les fréquents dictons et paraboles, les proverbes hongrois dont il use. «La parabole italienne prétend que celui qui ne vit que d'espoir mourra à l'hôpital,» et rapportant ce dicton à lui-même et ses compagnons, il ajoute: «sinon à l'hôpital, mais peut-être à Rodosto.»[45] Il écrit également, par endroits: «Il est allé à Rome et n'a pas vu le pape», ou bien «Experto crede Roberto»[46] etc. «Comme le dit le proverbe français, chacun doit savoir ce qui bout dans la marmite: dans la mienne ne bout aucun espoir de retour» — écrit-il ailleurs.[47] «Le proverbe français n'est pas valable pour lui» — dit-il en faisant allusion à Rákóczi après sa mort — car il prétend que le fils dont le père est damné est heureux, à propos d'un père qui a laissé beaucoup de biens mal acquis à son fils: «car lui, le pauvre, il lui a peu laissé de ses biens honnêtement gagnés.» Et il ajoute à cette parabole une anecdote frappante, de goût un peu libertin: «On n'aurait pas pu lui dire ce qu'on a dit à un roi français, qui, voulant offrir un présent à un ambassadeur espagnol qui retournait dans son pays, déclara devant ses courtisans: Je voudrais bien offrir un présent à cet ambassadeur, mais il faudrait que ce soit une chose qui m'a coûté cher, mais dont je ne tire pas grand profit. — L'un des courtisans, qui aimait à plaisanter, dit au roi: Donne-lui ta chapelle, car elle t'a coûté beaucoup d'argent, mais tu n'en as tiré aucun profit.»[48]

Il applique les paraboles turques aussi à leur propre sort, et raconte plusieurs fois la légende de la croyance turque fataliste sur le pain dispersé. «Les Turcs n'ont-ils pas raison de dire que Dieu a dispersé çà et là des tas de pain pour les hommes, et que chacun doit y aller, et rester tant que dure le pain? C'est à cet endroit qu'a été placé notre tas de pain, et c'est pourquoi nous devons en manger tant qu'il y en a, sans murmurer, et sans dire qu'il serait meilleur de manger de la bouillie de maïs en Transylvanie que du pain de froment ici . . . Quant à moi, tant que durera mon tas de pain je vous aimerai bien. Et vous, ma mie? . . . écrit-il à la fin de sa 7[e] lettre.[49] Voici quelques-uns des proverbes hongrois qu'il emploie volontiers: «Il faut danser au son de la musique qu'on vous fait»; «Il est comme le feu de paille»; «Il n'est pas tous les jours fête»; «L'aveugle a du mal à guider celui qui ne voit pas»; «Qui creuse un trou pour autrui tombera dedans»; «Le sang noble perd ou gagne, mais il essaye»; «Le pauvre a une pauvre fortune»; «Quand on ne veut pas, on finit par gémir»; et un proverbe latin: «Contre la mort il n'y a pas d'herbes au jardin», etc.

La matière première, la force vitale de la prose artistique de Mikes, est la langue familière de Transylvanie, que l'auteur conserva dans toute sa pureté même à l'étranger, en la préservant de tout latinisme. Il se sert très peu de mots étrangers, il évite les expressions et les périphrases compliquées du latin. Ses accessoires dialectaux sicules se plient harmonieusement à l'usage personnel de Mikes, qui porte à un niveau littéraire la langue vivante plastique.[50] Sous la plume de Mikes, le hongrois devient l'instrument brillant et souple de la raison, la palette colorée de l'imagination et l'appareil vibrant des sentiments. L'expression facile, l'élégance, le naturel et la simplicité sont des vertus de sa langue dont n'ont pu se vanter que rarement les prosateurs hongrois qui l'ont précédé.

NOTES

[1] Prónai, A., *Mikes Kelemen mint actor* (K. Mikes comme acteur). Századok 1909, 46—53.

[2] Sur l'émigration de Rákóczi cf. Köpeczi, B.—Várkonyi, R. Á., II. Rákóczi Ferenc. Budapest 1955 (Troisième partie).

[3] *Cf. Hopp, L., Pobyt Ferenca II. Rákoczego w Gdańsku w latach 1711/1712*, Rocznik Gdańskit. 25, 1967, 131—147.

[4] *Confessio peccatoris . . . II. Rákóczi Ferenc önéletrajza* (Confessions . . . de F. II Rákóczi). Közli K. Thaly. Budapest 1876 (le manuscrit se trouve dans la Bibliothèque Nationale à Paris).

[5] Cf. *Szathmári Király Ádám Napló-könyve 1711—1717. Esztendökben. II. Rákóczi Ferenc Fejedelem Bujdosásiról* (Journal de A. Sz. Király 1711—1717 sur l'émigration de F. II. Rákóczi). (Rákóczi Tár I. k.) Szerk. K. Thaly, Pest 1866, 233—396.

[6] Zolnai, B., *II. Rákóczi Ferenc könyvtára*. Budapest 1926. (Avec une liste de la bibliothèque de Rákóczi: en grande partie sont des livres français.)

[7] Sur l'histoire des manuscrits inédits et celle de l'édition des œuvres de l'auteur, voir l'édition critique: Mikes Kelemen, *Törökországi Levelek* (Lettres de Turquie). *Mikes Kelemen összes művei* I. k. (Œuvres complètes, t. I.). Sajtó alá rend. L. Hopp. Budapest 1966, 347 (Introduction des notes). Cf. Baróti, D., *A propos d'une édition critique depuis longtemps attendue. Mikes Kelemen . . . Acta Litteraria* 1967, IX, 327—30.

[8] Adrinople, 10 décembre 1717. — 6e lettre.

[9] Rodosto, 9 mai 1718. — 13e lettre.

[10] Jeniköy, 10 octobre 1719. — 32e lettre.

[11] Rodosto, 18 novembre 1720. — 39e lettre.

[12] Cf. concernant les missives: *Mikes Kelemen összes művei* (Œuvres complètes) I, 1966, 303—330 et 799—831.

[13] Sur la question de la genèse et du genre cf. Király, Gy., *Mikes Kelemen levélformája* (La forme de lettre de K. Mikes). *Irodalomtörténet* 1913, 260—71. — Zolnai, B., *Mikes Törökországi Leveleinek keletkezéséhez* (La genèse des Lettres de Turquie de Mikes). *Egyetemes Philologiai Közlöny* (EPhK) 1916, pp. 7—23 et 90—106. — Hopp, L., *A Törökországi Levelek műfaji problémái* (Les problèmes de genre des Lettres de Turquie). *MTA I. Osztályának Közleményei XV*, 1960, 129—52. Le genre épistolaire hongrois et ses rapports européens. In: *Littérature hongroise — littérature européenne*. Budapest 1964, pp. 215—18.

[14] Sur les types de lettres et de la structure des Lettres cf. Hopp, L., *Mikes Kelemen utolsó levelei* (Lettres dernières de K. Mikes). *Irodalomtörténeti Közlemények* 1961, 517—32.

[15] Rodosto, 15 septembre 1724. — 56e lettre. — Voir encore le commencement de cette lettre: «Ma chère parente, même si vous n'aviez rien écrit sur votre santé dans votre dernière lettre, je me serais rendu compte que le sang coule abondamment dans vos veines, car j'ai bien assez rien vous lisant. Qui ne lirait de bon cœur les lettres si sages et si aimables que vous m'envoyez, surtout lorsqu'elles sont gaies. La seule chose que je vous reproche, c'est de les faire parfois courtes, alors que vous ne pourriez jamais m'en écrire trop, et je les lis avec tant de plaisir que si je vous envoie parfois des lettres brèves, c'est pour recevoir plus vite votre réponse . . .»

[16] Rodosto, 4 décembre 1726. — 77e lettre.

[17] Adrinople, 7 novembre 1717. — 4e lettre.

[18] Adrinople, 12 juillet 1718. — 15e lettre. «. . . je ne peux même pas regarder par la fenêtre, à moins de grimper sur une échelle, tant elle est proche du grenier . . . Et vous savez bien, ma mie, pourquoi les fenêtres sont si haut perchées. Moi je ne le sais pas, mais je crois que c'est pour empêcher qu'on aperçoive sa voisine, car les Turcs ne veulent pas même qu'on regarde leurs femmes. On a bien raison de dire que la France est le paradis des femmes et le purgatoire des chevaux, alors que la Turquie est le paradis des chevaux et le purgatoire des femmes.»

Ailleurs, il parle des coutumes des dames des divers pays: «. . . vous savez, ma mie, qu'ici on ne peut pas offrir de présents à une femme, et ce serait un péché mortel pour une femme que d'envoyer un cadeau à un homme, ne serait-ce qu'une rose . . . En Angleterre, si les femmes vont à la taverne, personne n'y trouve à redire, car c'est la coutume; aux limites de l'Espagne les femmes portent de petits pourceaux dans leurs bras, tout comme ailleurs on porte les petits chiens. En France ou ailleurs, les dames nobles s'installent dans leur carrosse et se rendent jusqu'au soir où bon leur semble. Ici, l'épouse d'un Turc ne sort pas de chez elle pendant des années . . . Chez nous, une dame du monde aurait honte de fumer, ici, elles le font toutes . . . ici, on mange avec les doigts, chez nous avec le couteau et la fourchette. Et je vous demande si c'est une bonne habitude chez les Tartares, que leurs dames nobles se percent le nez pour y mettre un grand anneau d'argent, comme on le fait pour les boucles d'oreilles. Il faut donc connaître les coutumes d'un pays pour pouvoir en juger. Et peut-être ne savez-vous pas non plus, ma mie, que si un Turc manque deux jeudis, sa femme a le droit de porter plainte au juge.» (Jeniköy, 4 mars 1720. — 33e lettre.)

[19] Rodosto, 24 avril 1720. — 36e lettre.

[20] Adrinople, 29 novembre 1717. — 5e lettre.

[21] Rodosto, 9 mai 1718. — 13e lettre.

[22] Rodosto, 15 octobre 1743. — 168e lettre.

[23] Rodosto, 16 août 1754. — 192e lettre.

[24] Rodosto, 26 octobre 1751. — 184e lettre. — Rodosto, 20 mai 1752. — 185e lettre.

[25] Rodosto, 7 mai 1727. — 80e lettre. — Cf. encore Bujukdere, 25 août 1718. — 17e lettre. — Beykos, 16 août 1719. — 30e lettre.

[26] Rodosto, 11 juin 1725. — 62e lettre.

[27] Rodosto, 24 mars 1728. — 88e lettre. — Au sujet de l'exotisme des Lettres de Turquie Gy. Király a supposé que Mikes a connu les livres du genre exotique suivants: Thévenot, J., *Voyages de M. Thévenot au Levant et en Asie*. Paris 1664. — Tavernier, J.-B., *Relation du Grand Sérail*. Paris 1675, et *Les six voyages de M. J.-B. Tavernier*

en Turquie, en Perse et aux Indes. Paris 1676—77. — Gemelli, C. (la traduction française de Giro del mondo, Napoli 1699), *Voyage de Tour du Monde*. Paris 1727. — Du Mont (Jean, baron de Carlscroon), *Lettres historiques contenant ce qui se passe de plus important en Europe*. La Haye 1692—1710. (38 tomes, cc. une lettre pour un mois.) — Du Mont, *Nouveau voyage au Levant, par le Sieur D. M. contenant ce qu'il a vu de remarquable en Allemagne, France, Italie, Malthe et Turquie*. La Haye 1694; revue et corr. La Haye 1699—1700. — *Lettres et Voyages de César de Saussure en Allemagne, en Hollande, en Angleterre, en Portugal, en Malte, en Turquie et en France, de faits historiques curieux, amusants et de diverses aventures arrivées à l'Auteur* (manuscrit Lausanne 1742). Cf. Király, Gy., *Mikes Kelemen levélformája* (La forme de lettre de K. Mikes). *Irodalomtörténet* 1913, 260—71. — Király, *Mikes Kelemen fordításai* (Traductions de K. Mikes). EPhK 1912, 23.

Avec Király, B. Zolnai lui-même affirme que Mikes a lu: F. de La Croix, *Mémoires du Sieur de La Croix, Contenans diverses relations très-curieuses de l'Empire Ottoman. I—II*. Paris 1684. — La Croix, ci-devant secrétaire de l'ambassade de Constantinople, a écrit une autre compilation en forme de lettre: *État general de l'Empire Ottoman, . . . par un solitaire turc*, trad. de M. de La Croix. Paris 1675. — *L'Espion turc . . . de G. P. Marana*, éd. parue sous diverses formes de 1684 jusqu'à 14e éd. Cologne 1715—16, etc. — Lettres juives d'Argens. La Haye 1737. — Et enfin: *Lettres édifiantes et curieuses concernant l'Asie, l'Afrique et l'Amérique*. Paris (de 1703 à 1776 34 t.). En 1736 se trouve 17 t. dans la bibliothèque de Rodosto. Cf. Zolnai, B., op. cité *EPhK* 1916, 13, 17, 96.

[28] La littérature plus importante concernant les recherches des sources de Mikes: Király, Gy., *A Törökországi Levelek forrásaihoz* (Des sources des Lettres de Turquie). *EPhK* 1909, 257—77 et 334—45 (Ricaut, Mme de Gomez, Bayle, Gracian). — Gragger, R., *Mikes forrásaihoz* (Des sources de Mikes). *EPhK* 1911, 709—10 (Fénelon). — Zolnai, B., o. c. 1916, 7—23 et 90—106 (Montesquieu). — Fest, S., *Adalékok Mikes Törökországi Leveleihez* (Données aux Lettres de Turquie de Mikes). *EPhK* 1916, 346—47 (Le Spectateur). — Zolnai, B., *Mikes és a francia szellemi élet* (Mikes et la vie intellectuelle française). *EPhK* 1921, 39—43 et 90—104; 1922, 25—33 (Bussy Rabutin et Mme de Sévigné). — Zsoldos, J., *A biblia, a midras és a zsidó Mikes Törökországi Leveleiben* (La Bible, le midrasch et le juif dans les Lettres de Turquie). *Magyar Zsidó Szemle* 1930—1931. Klny. Budapest 1931, 82. — Madácsy, L., *Clement Mikes et les sources Françaises de ses Lettres de Turquie*. Szeged 1937, 51 (surtout, Bayle, Moréri, Chomel, Cl. Fleury). — Hopp, L., *La question d'imitation et d'originalité dans les Lettres de Turquie*. In: *Actes du IVe Congrès de A. I. L. C.* La Haye 1966, II, pp. 1353—58. — le même: *Traditions populaires et historiques dans les pays balkaniques vues par des écrivains hongrois du XVIIIe siècle*. *Acta Littéraria* 1967, IX, 300—11. — *Lettres persanes et Lettres de Turquie*. French Studies Oxford 1967, 220—28 (examen critique).

[29] Rodosto, 19 décembre 1723. — 51e lettre.

[30] Rodosto, 17 mai 1735. — 114e lettre.

[31] Rodosto, 12 janvier 1728. — 86e lettre.

[32] Rodosto, 16 juin 1726. — 74e lettre.

[33] Jeniköy, 15 avril 1719. — 25e lettre.

[34] Rodosto, 14 décembre 1734. — 108e lettre.

[35] Rodosto, 4 mars 1733. — 98e lettre.

[36] Rodosto, 20 août 1727. — 84e lettre.

[37] Rodosto, 2 novembre 1757. — 204e lettre.

[38] Rodosto, 15 février 1734. — 101e lettre.

[39] Rodosto, 30 avril 1756. — 199e lettre.

[40] Rodosto, 15 avril 1731. — 94e lettre.

[41] Jeniköy, 28 décembre 1718. — 22e lettre.

[42] Rodosto, 15 mai 1741. — 162e lettre.

[43] Rodosto, 13 décembre 1724. — 58e lettre. En continuant: «Oh, je me réjouis déjà de cette époque comme si j'y étais. Je vois à l'avance qu'on ferait du Carême un tout petit jeûne, ou qu'on l'effacerait du calendrier, et qu'on prolongerait le carnaval de sorte qu'au lieu des six semaines d'à présent il durerait treize semaines: oh ! les beaux temps ! Le septième sacrement figurerait alors en première place: oh époque fortunée ! La séparation serait facile et il ne faudrait prendre garde qu'à une seule chose, pas comme maintenent: oh, aimable époque ! Et que dire de la confession ? Car je ne saurais dire si on la supprimerait ou non. Malgré tout, si je pense que les femmes aiment tout savoir, je puis croire qu'on la garderait et que la pénitence serait plus brève; mais oh, comme la confession serait longue ! car on en chargerait une prêtresse qui, voulant tout savoir, poserait cent questions . . . Oh, chère parente, comme j'attends cette époque . . .»

[44] Sur le style de Mikes cf. Szigeti, J., *Mikes Kelemen Törökországi Levelek*. Bev. és jegyz. (Lettres de Turquie de K. Mikes. Introduction et notes). Bukarest 1963, 26—33. — Baróti, D., *La notion du rococo et la littérature hongroise. Acta Litteraria* 1967, IX, 169—72.

[45] Cf. Rodosto, 4 décembre 1733. — 100[e] lettre.

[46] Rodosto, 20 août 1740. — 158 lettre. — Jeniköy, 24 Mars 1720. — 34[e] lettre.

[47] Rodosto, 28 juillet 1726. — 75[e] lettre.

[48] Rodosto, 15 novembre 1735. — 118[e] lettre.

[49] Adrinople, 12 décembre 1717.

[50] Cf. des études concernant la langue de Mikes: Kulcsár, E., *Magyar nyelvművészek* (Artistes de la langue hongroise). *Magyar Nyelvőr* 1899, 241—49 et 385—95. — Szily, K., *Mikes Törökországi Levelei nyelvi szempontból* (Lettres de Turquie de K. Mikes du point de vue de langue). *Magyar Nyelv* 1906, 337—47. — Barta, J., *Mikes Kelemen Törökországi Levelek* (K. Mikes Lettres de Turquie). Bev. és jegyz. Budapest 1958, 22—32, 36—39. — Bárczi, G., *A magyar nyelv életrajza* (La biographie de la langue hongroise). Budapest 1963, 260, 262, 274, 279. — Hopp, L., *Mikes javító tolla nyomában* (Dans l'atelier de Mikes). (Íróink nyelve.) *Magyar Nyelvőr* 1967, 149—60. — *Mikes Kelemen összes művei* (Œuvres complètes). I, 351—53.

L'indication bibliographique en langues étrangères concernant l'activité littéraire de Kelemen Mikes:

Kont, J., *Étude sur l'influence de la littérature française en Hongrie*. Paris 1902, pp. 293, 382.

Prie, O., *Un scriitor maghiar despre tările românești în prima jumătate a veacului XVIII. Unirea* 1909, Nr. 22—25.

Karadja, C. I., *Scrisorile lui Kelemen Mikes* (1738—1740). *Analele Dobrogei* 1923, IV, nr. 4, 106—117.

Jorga, N., *Francisc Rákóczi al II lea, inșietorul constiintei naționale ungurești și românii. Analele Academiei Romîne* Ser. II, tom. XXXIII, 1910—1911, pp. 25—26.

Zolnai, B., *Clement Mikes et ses Lettres de Turquie*. (A propos du centenaire de Rákóczi.) *Nouvelle Revue de Hongrie* 1935, 360—69.

Palpiti di cuore magiare nella sua letteratura. Torino—Milano—Padova 1937, pp. 27—30 (Lettere della Turchia, nr. XXXVII. Tr. di O. Marffy).

Szegő, A., *Clement Mikes, un isolé. Nouvelle Revue de Hongrie* 1937, II, pp. 538—42.

Anthologie de la Prose hongroise. Par J. Hankiss et L. Molnos. Paris 1938, 19—22 (Lettres de l'exilé).

Khell, St., *Impresiile lui Clement Mikes despre Principatele Române in Scrisoriși turcești. Convorbiri Literare* 1939, t. LXXII, pp. 1843—48.

Szász, E., *Letters of Clement Mikes. The Hungarian Quarterly* 1940, pp. 481—98.

Eckhardt, S., *Le génie français*. Paris 1942, p. 270.

Fábián, I., *Guide de la littérature hongroise*. Budapest 1942, 35, 37.

Kelemen Mikes, Türkiye mektuplari, 1—2 cilt. Çeviren: Sadettin Karatay. (Dünya Edebiyatindan Tercümeler — Macar Klâsikleri: 1.) Ankara 1944—45.

Barkan, P., *Littérature hongroise*. Dir. Queneau, R., *Histoire des littératures*, t. 2. Paris 1956, pp. 1324.

Reményi, J., *Kelemen Mikes, Hungarian Exile* (1690—1761). *Symposium* XI, no. 1. 1957, pp. 123—26.

Csapláros, I., *Sprawy polskie w literaturze węgierskeij*. Warszawa 1961, 25—28,

Histoire abrégée de la littérature hongroise. Réd. T. Klaniczay . . . Budapest 1962. pp. 56—57, 60.

Ruzicska, P., *Storia della letteratura ungherese*. Milano 1963, pp. 439—47. (Le Lettere dalla Turchia.)

Reményi, J., *Hungarian Writers and literature*. (Modern novelists, critics and poets.) Ed. and with an Introduction by A. J. Molnar. New Brunswick, New Jersey 1964, pp. 12, 267, 455.

Mervyn, D. Jones, *Five Hungarian Writers*. Oxford 1966, chap. 1.

Kelemen Mikes, Briefe aus der Türkei, Einf. Gy. Zatureczky. München 1967.

Compte rendu sur *Lettres de Turquie* (Mikes Kelemen összes művei, t. I.) Cernovodeanu, P. Revue Roumanie d'historie t. VI, 1967 nr. 2, 308—309. — Reychmnan, J. Przegłed Orientalistyczny 1967, nr. 3, 273—74. — Szabó T. A. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemenyek XII, 1968, nr. 2, 365—69 (Cluj—Kolozsvár). — Szigeti, J. Korunk 1968, nr. 2, 290—95. (Cluj). Velkay Persson, A. Comparative Literature Studies IV. vol. 1967, nr. 1—2, 218—20 (University of Colorado).

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 191—194 (1971)

La imágen de Lorca en la obra crítica de G. Tolnai

Por

MÁTYÁS HORÁNYI

(Budapest)

El nuevo libro de Gábor Tolnai, *Federico García Lorca* (1968) es la síntesis de una larga serie de estudios de quien ha sido en Hungría el crítico e investigador más fervoroso de la obra de Federico García Lorca. No es una colección de estudios sino una monografía que amalgama en una estructura orgánica los principales resultados de los ensayos anteriores del autor.

El volumen se divide en cuatro partes bien definidas.

La primera lleva el título "Hispánia, Hispánia", muy significativo para el lector húngaro porque es el título de una sugestiva poesía del gran poeta húngaro Miklós Radnóti. Éste, a los pocos años de la muerte de Lorca, fue igualmente asesinado por los fascistas al término de la oleada de barbarie que azotó Europa, la cual se inició precisamente en España al estallar la guerra civil. La poesía de Radnóti fue un homenaje, en 1937, al pueblo español que luchaba por su libertad. El autor, prestigioso investigador también de la obra de Radnóti, señala que la guerra civil fue como una divisoria de aguas en la conciencia europea en cuanto al conocimiento de la cultura española contemporánea. Llamó la atención de la opinión democrática europea sobre los sucesos históricos de los años 1936—1939 y, al mismo tiempo, sobre los nuevos valores de la literatura española que estaba, en aquellos años, en el auge de su nueva "edad de oro".

La primera parte del libro da a conocer cómo reaccionaron los intelectuales húngaros ante las noticias que llegaban de España. Los escritores que vivían en el exilio, como Antal Hidas, Béla Illés, Andor Gábor, publicaron artículos y poesías sobre España, tradujeron a poetas españoles contemporáneos y Aladár Komját escribió la Marcha de la Brigada Internacional. En Hungría György Bálint publicó un libro sobre la España republicana *(Spanyolországban jártam)*, y los mayores poetas de aquellos años, Attila József y Miklós Radnóti, dedicaron varias poesías a España. Los escritores húngaros conocieron a Lorca en ese ambiente de creciente interés por la España contemporánea.

La segunda parte del libro està dedicada al análisis de los aspectos fundamentales de la trayectoria literaria de Lorca. Utilizando lo mejor de la crítica lorquiana, la enriquece con enfoques nuevos y observaciones originales.

El autor analiza, primero, las fuentas principales de la inspiración poética de Lorca, señalando la importancia de los años de la infancia, esa compenetración extraordinaria con la naturaleza y la mentalidad andaluzas tan característica en toda su obra y esa emotividad, apasionamiento y sugestividad cándida y encantadora que todos los críticos reconocen como sello distintivo de la personalidad del poeta. Al interpretar los principales motivos de la imaginería lorquiana, radicada en los recuerdos infantiles, Tolnai logra aciertos reveladores tanto en cuanto al conjunto de la obra de Lorca como en cuanto a detalles filológicos hasta ahora no aclarados. Afirma, por ejemplo, que uno de los rasgos esenciales de la poesía lorquiana es el contraste, poéticamente muy valioso, entre la variedad casi desmesurada de la inspiración y la construcción artística extremamente rigurosa que reviste ese mundo desbordante siempre de formas cristalinas.

En cuanto a detalles reveladores podríamos citar lo que escribe el autor sobre la autenticidad biográfica de la poesía titulada *Tío vivo*. En la edición de las obras completas de Lorca, publicada por Aguilar, Tolnai descubre una foto, en la cual el niño Lorca cabalga sobre un caballito "disfrazado de pantera" que puede identificarse muy bien con los que aparecen en la poesía mencionada ("sobre caballitos / disfrazados de panteras"). Esta observación podría ser un punto de partida interesante para el examen de cómo amalgama Lorca en su obra elementos autobiográficos con otros de procedencia literaria. Lorca indudablemente debía conocer "los caballitos de madera" de Machado (XCII) que, a su vez, se relacionan con los "chevaux de bois" verlaineianos *(Romances sans paroles)*. Sin embargo es evidente que en la obra de Lorca domina siempre, igual que en Machado, una vivencia o una inspiración personal sobre las reminiscencias literarias.

De la misma manera profunda y original interpreta el autor las principales fases de la evolución de Lorca y las peculiaridades de su mundo poético; los poemas americanos, *La casa de Bernarda Alba*, tradicionalidad y modernidad de Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

En relación con *La casa de Bernarda Alba*, Tolnai interpreta de un modo interesante el realismo lírico de Lorca. Desde este punto de vista tiene un interés especial para él la simbología lorquiana. Atribuye su importancia dentro del mundo poético de Lorca al atraso de la vida social española, factor que dificultó, por un lado, el desarrollo de un realismo abierto que llamara las cosas por su nombre y, por otro, impidió que el poeta reconociera la realidad en toda su complejidad. Lorca, al igual que Chejov, por ejemplo, pudo captar ciertos elementos de la realidad sólo detrás de las cosas como móviles más o menos secretos. Lorca no era un dramaturgo simbolista. Estructura sus dramas según una concepción realista, a la cual mezcla, sin embargo, modos de expresión simbólica para señalar ciertas fuerzas cuyo verdadero nombre y naturaleza desconocía.

Otro aspecto fundamental del desarrollo poético de Lorca que Tolnai analiza con perspicacia, es la fusión de tradicionalidad y modernidad que alcanza su más alta realización en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. En cuanto a esta fusión el autor establece un paralelo convincente entre la obra de grandes compositores inspirados en el folklore musical de su nación, como De Falla en España, Bartók y Kodály en Hungría, y la poesía de Lorca. El poeta español, al igual que los compositores mencionados, logra dar una expresión moderna y, al mismo tiempo, profundamente enraizada en tradiciones y peculiaridades milenarias de la cultura de su pueblo.

En el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* el tema actual de la muerte del legendario torero está ligado, según demuestra el autor, a la tradición remotísima del culto al toro, simbolizado por las estatuas procedentes de tiempos inmemoriales de la colina de Guisando. En el género y en la estructura misma del poema reconoce el autor la continuidad de una larga tradición española y europea de llantos, letanías y danzas de muerte enriquecida por ciertos elementos musicales que recuerdan instrumentos típicamente españoles como la guitarra, el pito y la castañuela. El género medieval del llanto tiene antecedentes aún más remotos en la tragedia griega que, a su vez, surgió de los llantos populares y siempre guardó las características de su orígen. La única diferencia fundamental entre tales antecedentes y el poema de Lorca es que la muerte en aquéllas tiene un sentido trascendental, mientras que Lorca la considera definitiva, sin perspectivas.

En el análisis del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* Tolnai aborda también el tema de los colores como recursos poéticos muy característicos de la técnica poética lorquiana. Para él, dominan en el poema dos colores, el negro y el blanco, que contrastan fuertemente con los colores vivos y alegres de gran parte de la poesía de Lorca. Estos colores del luto se funden al final en un solo, en el del gris del cansancio, de la resignación definitiva. En esa técnica parca en colores Tolnai reconoce una técnica tradicional de los mejores pintores españoles.

La tercera parte del libro es un retorno al tema inicial, a la muerte del poeta que provocó una conmoción internacional y contribuyó a la rápida difusión de su obra. Pero mientras la primera parte trata de la resonancia que tuvieron en Hungría la muerte de Lorca y los sucesos de la guerra civil, la tercera informa detenidamente sobre las circunstancias de la muerte del poeta y las diferentes versiones oficiales acerca de la misma. Tolnai resume aquí lo más concreta y objectivamente posible lo que se sabe de fuentes fidedignas acerca de los últimos días del poeta, los detalles de su asesinato y el comportamiento de los círculos oficiales desde el silencio absoluto sobre el crímen hasta la "rehabilitación" del poeta.

*

El volumen incluye un "Apéndice" muy importante, que constituye una tercera parte de todo el libro. Contiene una cronología biográfica, una bibliografia esencial bien seleccionada sobre Lorca, su completa bibliografía húngara, los datos de los estrenos de sus piezas teatrales en Hungría, notas e índice de nombres, o sea un aparato filológico muy útil para todo lector y que ofrece, sobre todo, una completa información acerca de la acogida que ha tenido la obra lorquiana en Hungría. Sin embargo, el capítulo de mayor interés del "Apéndice" es el primero, titulado "García Lorca y Miklós Radnóti". En ese capítulo Tolnai hace un análisis profundo de los escritos de Radnóti relacionados con el destino de Lorca y la guerra civil de España, haciendo resaltar la semejanza sorprendente entre el presentimiento de la muerte y el trágico fin de ambos poetas.

*

En resumen, el libro de Gábor Tolnai, además de ser un digno balance personal de largos años de investigaciones sobre Lorca, es un aporte valioso a la literatura lorquiana en general y tiene el especial interés de ofrecer un panorama crítico completo sobre todo lo que se relaciona en Hungría con la acogida de uno de los mayores poetas españoles contemporáneos.

NOTAS

Los estudios de Gábor Tolnai sobre Lorca:
Hej, Federico García Csillag, 1955 N° 8., y en el volumen *Vázlatok és tanulmányok*, Budapest, 1955; *Federico García Lorca* (Introducción a las obras escogidas del poeta publicadas en húngaro), Budapest, 1957 y en el volumen *Évek — Századok*, Budapest, 1958; lo mismo en francés en *Acta Litteraria* Academiae Scientiarum Hungaricae, 1957, vol. 1, pp. 179—205.; *Federico García Lorca siratója*, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1961 N° 1—4.; lo mismo en francés: *Le Chant Funèbre de Lorca*, *Acta Litteraria* Academiae Scientiarum Hungaricae, 1961, vol. 4, pp. 279—301.; *Federico García Lorca* (Estudio en el volumen de las obras escogidas de Lorca publicadas en húngaro), Budapest, 1963; *Hogyan halt meg García Lorca? Népszabadság*, 1968 N° 57—59.; *García Lorcáról*. Születésének hetvenedik évfordulóján. *Népszabadság*, 1968, N° 130.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 195—204 (1971)

Schreiben — Stellung nehmen?*

Von

László Illés

(Budapest)

Das Problem: »Schriftsteller und Moral«, »Engagierte oder nichtengagierte Literatur«, — das ist eine Frage ersten Ranges. Das Problem des Engagiertseins oder Nicht-engagiert-Seins ist in unserem Zeitalter der Prüfstein der schriftstellerischen Moral. Es gibt sicherlich solche Schriftsteller, die damit nicht einverstanden sind, daß wir das Engagement zum Postulat der schriftstellerischen Haltung erheben. Das aber ist nicht anders möglich. Die Geschichte beweist, daß die Kunst, die Literatur niemals gleichgültige Faktoren der menschlichen Kultur gewesen sind. Die hervorragenden Stufen der Kulturgeschichte bilden jene Zeitalter, wo die für die Vervollkommnung des Menschen kämpfende Kunst, die tief humanistische Kunst den Fortschritt der Zivilisation kennzeichnete. Waren die gesellschaftlichen und historischen Umstände ungünstig, so war es gerade die Kunst, die die Kontinuität des für das vollkommenere Menschenantlitz geführten Kampfes aufrechterhielt. Auch trotz barbarischer Epochen entstand große Kunst. Nur aus einem entsprang keine zeitüberdauernde Kunst: aus der Gleichgültigkeit gegenüber dem Menschen, der Gesellschaft. Diese Feststellung ist auch für die gegenwärtige Literatur gültig.

Engagiertsein — und Humanismus

Das Wesen des schriftstellerischen Engagiertseins ist der Humanismus. Er belebt jede große und wahre schriftstellerische Schöpfung. Allerdings offenbart sich der Humanismus nicht immer in solchen Werken, die durch eine heitere Stimmung und den Optimismus gekennzeichnet sind. Der wahre Humanismus kann auch aus einem Werk hervorgehen, das nichts anderes ist, als ein einziger Schrei aus der Einsamkeit, unter dem Druck der sinnlos gewordenen menschlichen Verhältnisse ausgestoßen. Doch gibt es eine solche empfindliche Imponderabilität, die zu entscheiden vermag, ob das Werk für den Menschen erklungen ist, oder der Schriftsteller sein Werk im Zeichen des Verzichtes auf den Menschen geschrieben hat. Es wäre schwer, dies als eine ästhetische Regel aufzustellen, aber in jedem Menschen von gesundem

* Vortrag, gehalten im Schriftsteller-Seminarium in Lahti — Finnland.

moralischen Instinkt lebt die Bereitschaft für die Entscheidung dieser Frage. In diesem Sinn also würde ich das Lebenswerk Kafkas nicht als dekadent bezeichnen, ist ja dieses Werk ein einziger erschütternder Schrei gegen die Erniedrigung und Demütigung des Menschen. Kafka drückte suggestiv die Entfremdung des Menschen des imperialistischen Zeitalters aus, er stellte die furchtbare Einsamkeit und das Ausgeliefertsein des kleinen Menschen dar. Die Atmosphäre bei Kafka regt doch zu energischer Gegenwehr gegenüber den gegebenen und ähnlichen Situationen an. Die eigenartige Dialektik des geistigen Lebens ist, daß die suggestive Darstellung der unmenschlichen Bürokratie zu leidenschaftlicher Gegenwehr anspornt, auch dann, wenn der Dichter in seinem Zeitalter nicht auf viel Erfolg zu hoffen hatte. Ebenso verkörpern für mich die Werke von Ionesco den Protest gegen die die Menschlichkeit gefährdenden Kräfte; ich empfinde seine Dramen als eine Stellungnahme zum Humanismus. Die Werke von Samuel Beckett könnte ich aber schon nicht mehr als eine Stellungnahme im Interesse des Menschen auffassen. Ebenso wenig, als die Manieriertheit der Kafka-Nachahmer. Die Werke: En attendant Godot oder Fin de partie spornen nicht mehr zur Gegenwehr und zur gesellschaftlichen Aktivität an, sondern suggerieren das Wurm-Dasein des Menschen, regen zur Ohnmacht, zur Passivität an. Wo der Glaube im Menschen fehlt, wo der Glaube an die Möglichkeit der Veränderung der unmenschlichen oder einfach ungünstigen Verhältnisse fehlt, dort beginnt die Dekadenz, dort beginnt die Unverbindlichkeit.

Vor anderthalb Jahrzehnten konnte man unzählige solche Werke der sozialistischen Literatur lesen, in denen das Leben nur heiter und glücklich geschildert wurde, die menschlichen Probleme fanden eine leichte Lösung. Diese schematische Darstellung in der Literatur gehört seitdem der Vergangenheit an, — unter anderem deshalb, weil die Inhalte der Humanität hier auf unrichtigen Wegen gesucht wurden; denn einzelne Schriftsteller glaubten nicht und vertrauten auch nicht dem Menschen, nämlich demjenigen Menschen, der das Dasein in einem von Heimsuchungen erfüllten Leben durchzukämpfen hat. Zwischen den beiden Extremen der vollkommenen Verzweiflung und des lächelnden Idylls kamen aber sowohl in der sozialistischen, als auch in der bürgerlichen Literatur solche Werke zustande, die mehr oder weniger von dem Glauben gestärkt sind, daß der Mensch und die Gesellschaft gebessert werden und die glücklichere Zukunft erkämpft werden kann.

Die konkreten Inhalte des engagierten Humanismus

Aber ist wohl »Der Glaube an den Menschen«, der das Synonym des Engagiertseins bedeutet — eine Irrationalität? Auf keinen Fall! Der Humanismus ist nämlich nicht irgendeine ungewisse Allgemeinheit, nicht irgendeine

in der Luft schwebende Idee, sondern eine sehr konkrete Wirklichkeit, — aber *nur* in dem Falle, wenn der Glaube an den Menschen sich mit dem Kampf um den Menschen streng verknüpft. Nehmen wir nun ein paar konkrete Beispiele.

Jene leidenschaftliche Stellungnahme z. B., die sich in dem besten Teil der westdeutschen Literatur kundgibt, bedeutet für die Leser ein großes Erlebnis. Für die Ungarn schien einst die »Gruppe 47« die westdeutsche Literatur zu repräsentieren. Warum wohl? Deshalb, weil ihr Antifaschismus lebhafte Resonanz erweckte, und Sympathie hervorrief. Die antifaschistische Verbindlichkeit hat diese Literatur zu einem weltliterarischem Niveau erhoben. Gleichzeitig muß man aber bemerken, daß in der letzten Zeit — so scheint es — auch bei ihnen die Resignation wächst, und die Schärfe der Stellungnahme Schaden erleidet. Das kann nicht einfach als die Folge des gegen sie ins Werk gesetzten Angriffes betrachtet werden, sondern ist darauf zurückzuführen, daß diese Schriftsteller nicht jene feste gesellschaftliche Basis, jenes politische Idealbild zu finden vermögen, das die sicherste Unterstützung in ihrem Kampf gegen den Neofaschismus sein könnte.

Die antifaschistische Verbindlichkeit kennzeichnet auch die Literatur der DDR, wo eine aufstrebende junge Generation von begabten Lyrikern und Prosaschriftstellern sich bemüht, in ihren Werken mit den furchtbaren Erlebnissen der Vergangenheit abzurechnen, und nach neuen Wegen der Zukunft zu forschen. Auch in den polnischen, tschechoslowakischen, sowjetischen und ungarischen Literaturen ist die Abrechnung mit den durch den Faschismus verursachten Problemen ein ständig wiederkehrendes Motiv.

Der Antifaschismus ist kein geschichtliches Requisitum. Das Zeitalter des Barbarismus ist noch immer zeitnahe; die Folgen der furchtbaren Sünden hat die Zeit aus dem Bewußtsein der Menschen noch nicht gelöscht; und die schändlichen Fälle der Massenmorde in den verschiedenen Kriegen kamen auch seit 1945 wieder und wieder vor. Der Faschismus ist keine Banalität, wie dies ein Schriftsteller noch vor kurzem behauptete. Das Auftreten gegen den Faschismus, bez. Neofaschismus ist die erste Pflicht eines jeden Schriftstellers; das ist der Probestein seines Engagiertseins, seines Humanismus.

Der konkrete Inhalt des engagierten Humanismus ist der Kampf um den Frieden, gegen den Krieg, gegen den Faschismus. Aber der außerordentlich wichtige Inhalt des Engagiertseins ist darüber hinaus der Kampf für die geistige und materielle Erhebung der Volksmassen, der schriftstellerische Kampf gegen die gesellschaftliche Ungleichheit und Ungerechtigkeit. Das ist ein schriftstellerisches Thema von immenser Wichtigkeit. Das ungarische Volk, das auf dem fruchtbarsten Boden Europas lebt, litt jahrhundertelang unter fremder Unterdrückung, und war infolgedessen in seiner Zivilisation zurückgeblieben. In der Zeitspanne zwischen den beiden Weltkriegen wurde dieses

Land »das Land der drei Millionen Bettler« genannt. In der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts herrschte hier noch der Feudalismus, verbunden mit der Übermacht des Klerus und der halbfaschistischen Bürokratie. Es ist sicherlich schwer für solche Leser, die in einer vollentwickelten industriellen Gesellschaft leben, entsprechend begreiflich zu machen, wie sehr die ungarische Literatur von dem Ringen um die menschliche und gesellschaftliche Befreiung, um die materielle und geistige Erhebung der Volksmassen durchdrungen ist. Dies ist in vieler Beziehung auch heute noch der Fall. Unter den sozialistischen Verhältnissen sind in unserer Heimat riesige positive Veränderungen vor sich gegangen. Dies erkennt heute auch schon die westliche Presse an. Und dennoch scheint es mir, daß die um die Vervollkommnung und um das Glück des Menschen sorgende ungarische Literatur an Intensität nicht verliert, sondern noch reicher wird. Das Ringen um das Wohl der Volksmassen, das soziale Engagiertsein steht an führender Stelle in der ungarischen, aber auch in den Literaturen aller anderen sozialistischen Länder.

In einigen westlichen Ländern hört man immer häufiger davon, daß die Unterschiede zwischen den einzelnen Gesellschaftsklassen im Verschwinden sind, und deshalb hat die Verbundenheit mit den Ausgebeuteten und Unterdrückten an Bedeutung verloren. Es scheint unglaublich, daß diese Ansicht gerechtfertigt ist. Vor allen Dingen muß festgestellt werden, daß die verschiedenen Gesellschaftsklassen im Westen unverändert bestehen, und damit gleichermaßen die gesellschaftlichen Unterschiede. Es ist außerdem allbekannt, daß der Reichtum der führenden kapitalistischen Länder durch einen solchen historischen Hergang zustandekam, der die Enteignung der materiellen Kräfte anderer Völker und Kontinente in sich trägt. Andererseits dürfen wir nicht außer acht lassen, daß der Kreis der saturierten Länder verhältnismäßig klein ist. Auf der einen Seite sehen wir einen unermeßlichen Reichtum, auf der anderen Seite stehen die Statistiken, laut deren Daten mehr als die Hälfte der Menschheit hungert, arm ist, und in Unwissenheit lebt und unter Krankheiten leidet. Kann dieses Problem wohl durch einen afrikanischen, asiatischen oder lateinamerikanischen Schriftsteller umgangen werden? Offenbar — nicht! Kann diese Tatsachen der Schriftsteller der nördlichen Halbkugel ignorieren? Wenn er die schrifstellerische Moral und das Verantwortungsgefühl ernst nimmt, so kann er dies offenbar nicht außer acht lassen. Steril und uninteressant ist jene Literatur, die nur die sonnige Seite des Lebens ins Auge faßt, oder aber hat sie alle soziale Empfindlichkeit eingebüßt.

Aber auch sonst haben die besten Kulturschaffenden des Westens erkannt, daß die soziale Uninteressiertheit zu einer menschlichen und moralischen Sackgasse führt, und daß der Künstler dieser Situation ob so oder so entkommen muß. Diese Schriftsteller — obwohl auf verschiedene Weise — protestieren gegen den Prozess der Dehumanisation. Es genügt vielleicht, auf die hervorragendsten Resultate des italienischen neorealistischen Romans hinzuweisen,

neuerdings auch von einem anderen Aspekt auf die Filme von Fellini; doch habe ich das Empfinden, daß dasselbe, gesellschaftlich verbundene Gewissen sich — wenn auch einigermaßen anarchistisch — in den Werken der amerikanischen sogenannten »geschlagenen Generation« oder in der Strömung der englischen sogenannten »jungen Zornigen« offenbart. Klar sehen wir dies in den Werken, und Filmen von Allen Sillitoe, und in den Dramen von Arnold Wesker. Sehr charakteristisch ist in dieser Hinsicht gerade die Stellungnahme von Arnold Wesker. Der Held seines Stückes »Roots« (Wurzeln) spornt dazu an, daß die Menschen die wahren und richtigen Wurzeln des Lebens suchen sollen. »Suche die Wurzeln, von denen du herrührst, die dich nähren und dir Kraft verleihen« — sagt die Heldin des Stückes und dieser Satz kann auch als Sinnbild aufgefasst werden. Wesker stellte vor ein paar Jahren in einer Nummer der englischen Zeitschrift Encounter auch theoretisch die Frage, ob der Schriftsteller nur an dem *allgemeinen* Problem der littérature engagée festhalten soll, oder aber über die Gewissens-Engagiertheit hinaus auch zu handeln hat? Er antwortet hier mit einem entschiedenen Ja, und seine in den Arbeiterkreisen entfaltete Tätigkeit beweist, daß er all das, was er gesagt hatte, auch ernst gemeint hat.

In dem viel umstrittenen französischen nouveau roman sieht man eine entgegengesetzte Tendenz. Hinsichtlich der Korrelation zwischen der literarischen Praxis und theoretischen Verallgemeinerung, kann man die Äußerung von Alain Robbe-Grillet — veröffentlicht im *L'Express* unter dem Titel: *Die Verfolgung der Literatur durch die Politik* — nicht als unwesentlich betrachten. Man kann wohl mit den in Prag gesprochenen Worten von Jean Paul Sartre übereinstimmen, wonach ». . . die sozialistische Aesthetik den nouveau roman in sich aufzunehmen vermag; einige Elemente des nouveau roman könnten in den Dienst der sozialistischen literarischen Gestaltung gestellt werden.« Die Enthaltung von den romantischen Traumbildern, das Streben nach präziser Sachlichkeit, — ist ein richtiger Standpunkt. Wohl nichts ist schädlicher in unseren Zeiten als die Abkehr von der Wirklichkeit, die Pflege leerer Illusionen. Das Streben nach strenger Sachlichkeit war in ihren besten Zeiten kennzeichnend für die sozialistische Literatur, dies ist auch heute so. Doch eine entscheidende Bedeutung hat hier die schriftstellerische Absicht. Das höchste Bestreben der heutigen ungarischen sogenannten »literarischen Soziographie« ist die Darstellung der tausendfachen Probleme und Konflikte des unter den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen lebenden Menschen. Aber mit welcher allgemeinen Problematik, bez. mit welcher gesellschaftlichen Schicht ringt der nouveau roman? Liest man z. B. la Jalousie — so kann man dies nicht recht entscheiden. Man erfährt wohl, wie sich die Dame und ihr Besucher an den Tisch setzen, sogar auch: in welchem Winkel der Sonnenstrahl in einer bestimmten Stunde des Tages auf sie fällt; aber womit der Leser — außer der abstrahierten Darstellung der Eifersucht — bereichert

wird, weiß man nicht. In solcher Entfernung von der gesellschaftlichen Problematik erblickt man die Abkehr von dem Engagiertsein. Vielleicht nicht ohne Recht. Denn in dieser nichtengagierten Haltung verbirgt sich eine tiefe Skepsis, der Verlust des Glaubens an den Menschen, der Glaube daran, daß der Mensch und die Welt geändert werden können. Es handelt sich um *den* Glauben, der auf der Kenntnis der gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten beruht. Der auf einer früheren Konferenz in Finnland teilnehmende Schriftsteller Claude Simon, ein bekannter Vertreter des nouveau roman führte, im L'*Express* über den Optimismus in der Literatur sprechend, aus, daß man von dem Schriftsteller nicht fordern kann, daß er über das Leben, über den Sinn des Lebens was immer auch sagen sollte; denn der Schriftsteller selbst ist sich nicht im klaren darüber, *was* das Leben ist und was der Sinn des Lebens ist. Claude Simon sagte dies in seiner Verzweiflung darüber, daß an den Tatsachen der französischen Entwicklung die Anstrengungen der engagierten Schriftsteller scheiterten. Alain Robbe-Grillet selbst schreibt: »Für uns ist die Literatur kein Mittel des Ausdrucks, sondern der Suche. Und sie weiß dabei noch nicht einmal, was sie sucht. Sie weiß nicht, was sie zu sagen hat.« Diese Erklärung gibt viel zu denken. Die resignierte Abkehr von den aktuellen Problemen des gesellschaftlichen Lebens, der Skeptizismus, das Zurückschrecken vor dem politischen Kampf — dies alles bedeutet einen Rückschritt vom Engagiertsein.

Die engagierte Literatur und die Politik

Mit all dem Vorhergesagten ist man eigentlich einem neueren wesentlichen Problem nähergerückt. Das aber ist die unvermeidliche Frage der Verbindung von engagierter Literatur und Politik. Der unverbindliche Humanismus, die über den Parteien stehende weise Meditation, die seit Erasmus von Rotterdam bis zum heutigen Tage fortlebt, scheint eine edle Absicht zu sein; sie ist aber im wesentlichen unannehmbar. Mit purer Meditation ist die Welt nicht zu erlösen. Die Abkehr, die aristokratische Überheblichkeit bedeutet so viel, als die übernommene Pflicht im Stich zu lassen. Der Gedanke des nichtengagierten Humanismus ist neuerdings auch in der ungarischen Literatur aufgetaucht. Er ist sogar durch einen Gedanken erweitert, wonach die Macht und die Moral im Gegensatz zueinander stehen. Doch es ist allbekannt, daß es sich hier um eine spätere literarische Gestaltung jener Erschütterung handelt, die durch die schweren Konflikte des Personenkultes verursacht wurden. Es unterliegt keinem Zweifel, daß auf die aufkeimenden Hoffnungen nach dem Ende des zweiten Weltkrieges die sukzekziv eintretende Isolierung der beiden verschiedenen Welten einen schweren Schlag bedeutete. In den fünfziger Jahren wurde die Hoffnungslosigkeit und die Enttäuschung in den Reihen der europäischen Intellektuellen zur allgemeinen Erscheinung. Die tragischen

Oktober-Ereignisse im Jahre 1956 in Ungarn haben zur Verwirrung noch beigetragen. Aber die positiven Veränderungen, die durch den XX. und XXII. Parteitag der KPdSU ausgelöst wurden, bestärken die Hoffnung, daß der Gegensatz von Macht und Moral keine ewige Kategorie bedeutet. Es scheint, daß der sozialistische Schriftsteller nicht der Macht gegenüberstehen muß, weil die Macht dem Wohle des Volkes dient, weil ihre Ideen mit der Humanität, mit der grundlegenden menschlichen Moral übereinstimmen.

Die Erschütterungen der Vergangenheit brachten jene Situation zustande, in welcher der Begriff »heimatlose Linke« in der Literatur geboren wurde. Aber keinerlei Schwierigkeiten können einen wirklichen Dichter heimatlos machen, seine Heimat ist nämlich sein Volk und die Menschheit, und die Menschheit — erleidet die Sache auch hier und da eine Niederlage — schreitet dennoch voran. Die Literatur und die Politik sind nicht identisch, sind aber auch nicht vollkommen verschieden. Sie sind voneinander nicht zu trennen. Jérome Lindon, der Direktor von Éditions de Minuit, der zur Zeit des algerischen Krieges eingekerkert wurde, sagte: »Das Werk des Dichters, d. h. sein künstlerisches Glaubensbekenntnis und seine politische Stellungnahme sind zwei verschiedene Dinge. Der Schriftsteller kann auf seine politische Überzeugung bestehen, kann aber gleichzeitig die Forderung der künstlerischen Verantwortung ablehnen.« Es ist bekannt, daß die Vertreter des nouveau roman sich tapfer für die Sache der Freiheit des algerischen Volkes erklärt haben, gleichzeitig sehen wir aber in ihren Werken wenig Zeichen des gesellschaftlichen Stellungnahme. Damit setzen sie gerade der Wirkung ihrer Kunst gewisse Schranken. Marcel Reich-Ranicki gab seiner Unzufriedenheit Ausdruck, weil die westdeutschen Schriftsteller nicht öffentlich zu dem Auschwitz-Prozeß Stellung nahmen. Nun, es ist gleichzeitig wohlbekannt, daß mehrere dieser Schriftsteller in ihren Werken antifaschistisch eingestellt sind. Aus diesen beiden entgegengesetzten Beispielen ist ersichtlich, daß es sich hier um einen labilen Standpunkt handelt; daß die Stellungnahme in den Werken und die Stellungnahme in den Manifesten einander nicht ausschließen, beide haben ihre Berechtigung. Um das Aesthetische zu schützen, muß man manchmal die Grenzen des Aesthetischen überschreiten. Der Schriftsteller muß natürlich in erster Reihe gute Werke schreiben, und er braucht keine politischen Rollen zu übernehmen. Doch darf er gegebenen Falles vor einem persönlichen Auftreten nicht zurückschrecken, denn diese Demonstration kann wirkungsvoller sein, als manche anderen Offenbarungen.

Man könnte auf all dies sagen, daß der Schriftsteller heute nicht auf die Politik zu wirken vermag, seine Anstrengungen sind vergeblich. Julien Benda behauptete in seinem Ende der zwanziger Jahre erschienenen Buch (La trahison des clercs), daß die Schriftkundigen zu Verrätern wurden, als sie zu den Parteien, zu den Kämpfen der Massen niederstiegen. Aber es ist offenbar, daß es gute und schlechte Sachen gibt. Der Dienst an einer guten Sache kann niemals

unwürdig und hoffnungslos sein. In den dreißiger und vierziger Jahren hat die antifaschistische Berufung die Elfenbeintürme zerschmettert; viele der Schriftsteller nahmen — wie Jonas in der Bibel: nolens-volens — den Kampf gegen das Böse auf. Diese Stellungnahme hatte eine enorme moralische und politische Wirkung; bis heute ist die positive Wirkung dieser Stellungnahme in der Literatur zu fühlen.

Das literarische Werk wirkt natürlich nicht so unmittelbar wie ein Schulbuch. Seine erzieherische Wirkung, seine edle Didaktik erreicht jede Schichte des Bewußtseins, der Gefühle; und umfaßt das ganze Nervennetz. Nichts wäre trauriger, als wenn wir unseren Glauben an die Wirkungskraft der Literatur verlieren würden. Wir können nicht der Überzeugung entsagen, daß die Literatur in der Gestaltung der Zukunft eine ernste Rolle hat. Die Literatur hat unbedingt eine politische Wirkung. Die Stellungnahme der »Gruppe 47« löste nebst ihren Ideen die tollsten Angriffe seitens der politischen Macht aus; aber die Werke der Schriftsteller verbreiteten sich in noch viel weiteren Kreisen. Man denkt nun an den Roman *Ein Tag des Iwan Denissowitsch* von Alexandr Solshenizyn. Der Held des Romans wurde ein Opfer der Willkür; er verlor aber nicht seinen Glauben an den Kommunismus, sondern bestärkte sich noch in seiner Überzeugung; er wandte seine Energien auf den aufzuführenden Bau im Lager; menschlich wuchs er noch im Laufe der Heimsuchungen. Dieser tief realistische und wahre Roman hat eine durchdringende Wirkung. Der Roman begeistert die im Verfolge der Liquidierung des Personenkults befreiten menschlichen schaffenden Kräfte, und vertieft die Humanität in der Seele von Millionen. Die zwei Beispiele sind nur angeführt, um zu illustrieren, daß die den Humanismus und die Politik gestaltende Wirkung der engagierten Literatur nicht das Privilegium irgendeines gesellschaftlichen Systems ist. Es ist die Pflicht eines jeden Schriftstellers, der Humanität zu dienen, wo immer er leben mag. Dieser Verpflichtung kann sich kein einziger Schriftsteller entziehen. Keinerlei Kollektivität kann den einzelnen Menschen der moralischen Verantwortung entbinden. Das Drama von dem amerikanischen Saul Lewitt *The Andersonville Trial*, spiegelt treu diese Lehre.

Der Kampf der Ideen und die friedliche Koexistenz

Nun besteht noch eine Frage: Sollen wir unseren Kampf um die Ziele des Humanismus getrennt voneinander führen, oder wäre es möglich, in der geteilten Welt die Kräfte zu vereinen? Es ist allbekannt, daß zwischen kommunistisch und bürgerlich gesinnten Schriftstellern ein scharfer Gegensatz gewisser Ansichten besteht. In der ausgezeichneten Novelle *Unter Mördern und Irren* von I. Bachmann ist ein Teil, der folgendermaßen lautet: »In jedem Kopf ist eine Welt und ein Anspruch, der jede andere Welt, jeden anderen Anspruch ausschließt. Aber wir brauchen einander alle, wenn je etwas gut

und ganz werden soll.« Diese Zeilen drücken klar und deutlich unser aller Bestreben aus. Ein Held Ionesco's, Béranger, ergreift die Waffe am Ende des Stückes, um sich gegen die drohenden Rhinozerosse zu schützen. Mit den Waffen des Geistes soll man nicht vereinsamt um die Humanität kämpfen, sondern mit vereinten Kräften. Es sind wohl gemeinsame Ziele und auch gemeinsame Aufgaben: die Humanisierung des Lebens, der Frieden, der Antifaschismus, die Aufhebung der Armut und der Unwissenheit, die Aufhebung des nationalen und rassischen Hasses; — dies ist ein weites Gebiet, das der Feder des Schriftstellers würdig ist.

Es wäre natürlich auch notwendig, einander besser kennenzulernen. Die persönliche Bekanntschaft und der Austausch der Werke kann viele Legenden und Voreingenommenheit beseitigen. Ein ungarisches Beispiel soll hier erwähnt werden. Es ist schon anderthalb Jahrzehnte, seitdem in Budapest eine weltliterarische Zeitschrift unter dem Titel *Nagyvilág* (Weite Welt) erscheint. In dieser Zeitschrift kann der Leser die verschiedensten Namen finden, Jevtuschenko ebenso, wie Saint-John Perse, Italo Calvino ebenso, wie Isihara Sintaro, die Werke von Tennessee Williams und Arthur Miller, Gedichte, Dramen oder Prosa von H. M. Enzensberger, Günther Grass, Jevgenyij Vinokurov, Erwin Strittmatter, Ivo Andric, James Baldwin, Simone de Beauvoir usw. Unsere Verleger präsentierten die verschiedensten und neuesten Werke der Weltliteratur. Diese Kulturpolitik hat in Ungarn viele Spannungen gelöst. Das tiefere und weitere Bekanntwerden mit der sozialistischen und mit der bürgerlichen Ideenwelt hat an der kommunistischen Weltauffassung nichts geändert, sondern hat diese noch bereichert. Man übersieht heute weitere Horizonte; man ist gezwungen, selbständig denkend, im Bewußtsein der Verantwortung die Welt zu gestalten.

Diese friedliche Gestaltung der Welt geht natürlich nicht ohne menschliche Konflikte vor sich. Doch kann man die Harmonie nur durch Erlebung aller Schichten des menschlichen Lebens erreichen. Dies lehrt uns das Leben und die Dichtung des größten kommunistischen ungarischen Dichters, Attila József; und dies drückt auch die Musik von Béla Bartók aus. Die Schwierigkeiten sollen uns nicht zurückschrecken, sondern müssen unsere Bestrebungen um die gemeinsame Sache noch kraftvoller fördern. Adam Schaff, Professor der Warschauer Universität schrieb in der Zeitschrift Comprendre: »Es gibt etwas, was eine Brücke baut zwischen den verschiedenen Arten des Humanismus der beiden Lager. Dieses vereinende Moment ist die Suche nach dem erreichbaren Glück des Menschen. Im Zeichen diese Zieles stellt die gesellschaftliche Lage der modernen Welt die Familie der Humanisten jeglichem Antihumanismus immer schärfer gegenüber. Die Humanisten müssen jetzt ihr Ideal auf neue Art zu erreichen trachten. Sie müssen sich eine kämpferische Haltung aneignen, selbst dann, wenn sie bislang die Meditation der Aktion gegenüber höher stellten.«

Diese Worte verleihen der schriftstellerischen Verbundenheit ihren wahren Sinn. Nichts tut dem Schriftsteller in der heutigen Zeit mehr not, als das Engagiertsein, als die Stellungnahme auf der Seite des Humanismus, — und der Mut, mit dem er für seine Ideale in die Schranken tritt. Von einer schriftstellerischen Moral können wir auf andere Weise gar nicht sprechen.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 205—221 (1971)

La corte rinascimentale di Tamás Nádasdy

Di

TIBOR KARDOS

(Budapest)

1. Il centro castellano più importante dei Nádasdy, potentissima famiglia della aristocrazia ungherese, si trovava a Sárvár, nell'Ungheria occidentale, nello stesso castello reale di una volta, rammentato dai documenti storici già dalla fine del Trecento. In questo castello i Nádasdy crearono un centro di cultura e di vita rinascimentale e barocca, a partire dagli anni trenta del Cinquecento fino all'ultimo terzo del Seicento, cioè fino al 1670; un arco di tempo che vide due fioriture di cultura le quali possono essere considerate rilevanti nella storia moderna dell'Ungheria. Il primo apogeo durò dal 1534 fino al '41: il tempo che nella corte del più notevole mecenate rinascimentale dell'Ungheria, dell'umanista aristocratico Tamás Nádasdy operavano Mátyás Dévai Bíró, János Sylvester, Benedek Abádi; è lo stesso periodo quando il signore del castello era in contatto (e rimmarrà anche dopo) con Sebestyén Tinódi Lantos. L'altro apogeo l'abbiamo dall'epoca di Ferenc Nádasdy, figlio di Tamás, chiamato anche il «Bey Nerc» che, come è noto, divenne protestante e quale fedele della Riforma luterana fece di Sárvár un centro del protestantesimo, dove fu scritto e anche pubblicato il famoso libro del suo predicatore István Magyari «*Sulle cause delle tante rovine nel Paese*» (1601—2). Nonostante l'ulteriore riconversione dei Nádasdy al cattolicesimo la partecipazione del giudice regio Ferenc Nádasdy alla congiura di Zrínyi e Frangepán e il suo martirio (1670) sono indubbie testimonianze di quanto i Nádasdy non siano stati solamente organizzatori di un'economia aristocratico-capitalistica e realizzatori di un centro organizzativo di un nuovo stile di vita, ma che abbiano anche costituito un focolare della coscienza nazionale ungherese.

2. Del resto, il fenomeno di Sárvár è sintomatico: appartiene alle prime forme di apparizione delle *culture di confine* del Rinascimento ungherese. La corte dei Perényi era situata ai confini nord-occidentali del Paese; era allora che Nyalábvár, Sárospatak ecc. diventarono centri del Rinascimento ungherese, il centro culturale dei Nádasdy invece si costituì a Nord-Ovest, a Sárvár.[1] Entro poco tempo si creò anche al Nord un nodo di cultura di confine, in particolare nei castelli dei Balassi, nell'Alta Ungheria: Péter Bornemissza, il maestro e Bálint Balassi, suo grande allievo nonché, sempre nei

dintorni, l'allievo del Balassi, János Rimay significheranno il culmine della cultura rinascimentale in Ungheria. Non si può però tacere nemmeno per un solo momento dei centri culturali di carattere borghese, situati anch'essi nelle zone confinarie, nell'Alta Ungheria ed in Transilvania nonché nel Partium. In quel tempo lì Lőcse, Eperjes, Kassa, Debrecen, Nagyvárad, Kolozsvár, Nagyszeben e Brassó sono tutte centri culturali di carattere riformatore e di spirito borghese e ad essi si aggiungono i due grandi centri culturali urbano-amministrativi delle città di Pozsony con la cancelleria reale ivi funzionante e di Gyulafehérvár con la cancelleria qui istituita dal principe transilvanico.

3. Riassumendo: la cultura umanistica dislocata dopo il 1526 nelle corti vescovili, cancellerie urbane nonché nei centri dell'aristocrazia — dopo cioè l'annientamento dello Stato unitario ungherese con il crollo del regno nazionale e con la parte centrale del Paese passata sotto il dominio turco — fu continuata e portata avanti, in una determinata direzione, nelle diverse parti, negli arti del Paese. Gli umanisti dell'aristocrazia ungherese formati nelle corti di una volta di Re Mattia Corvino e dei Jagello erano tutti, a uno a uno, personalità di tipo rinascimentale ed in quanto avessero sopravvissuto alla catastrofe di Mohács ed avessero avuto i loro possedimenti fuori il raggio del domino turco — pur situati ai confini — diventarono salvatori della nuova cultura. Queste culture di confine rinascimentali nascono tutte influenzate (più o meno) dalla Riforma. Appartiene alle loro caratteristiche anche il fatto che in esse sopravvive l'Umanesimo di Erasmo già trionfante nella corte dei Jagello, anzi, esso è strettamente legato alle ambizioni di introdurre la lingua nazionale nelle scienze e nella letteratura. Nel senso di queste ambizioni si avvalgono le esperienze delle traduzioni della Bibbia e di compilazioni di ortografie e di grammatiche per uso delle scuole, insomma, trionfa il metodo filologico erasmiano. Sorge così un Umanesimo eticamente solido e coerente, minuzioso ed approfondito, con delle correlazioni abbastanza profondamente radicate sebbene fino al giorno di oggi non ancora dovutamente rivelate.

Per documentare l'esistenza di un coerente sistema di communicazioni fra i gangli culturali dell'aristocrazia e della borghesia ungherese ed i centri universitari in Italia frequentati da ungheresi, vorremo dare solo alcuni esempi che concernono il nostro argomento. János Sylvester arriva a Sárvár dopo la sua permanenza dai Perényi a Nyalábvár, essendoci tornato primamente da Cracovia. Da Sárvár egli parte alla volta di Wittemberga quale studente anziano e dopo un altro soggiorno sárváriano andra a Vienna per diventarvi professore universitario.

La corte di Sárvár va strettamente collegata con la fioritura della cultura aristocratica dell'Ovest transdanubiano che darà capolavori come l'opera di un ignoto autore-traduttore del Seicento, un pezzo teatrale barocco intitolato *Costantino e Vittoria* e, soprattutto, darà la gigantesca opera del poeta Miklós Zrínyi. Tamás Nádasdy con il suo rivale e compagno di guerra Miklós Zrínyi

da Sziget erano grandi condottieri: le geste di quest'ultimo saranno cantate dal suo tardo postero. Nádasdy appoggiava anche Sebestyén Tinódi Lantos senza il quale — e senza i cantastorie in generale — *l'Obsidio Szigetiana* probabilmente non sarebbe potuta nascere. Il poeta Miklós Zrínyi innalzerà gli atti eroici del suo bisnonno al livello delle epopee europee, scegliendo per base lo stesso modo di vivere — la vita nelle fortezze di confine — gli stessi generi letterari — cronistorie croate ed ungheresi — e, naturalmente, le tradizioni classiche. L'erudizione dello Zrínyi e altrettanto italianizzante quanto quella di Tamás Nádasdy e, similmente, le sue relazioni con Venezia e Vienna — per lo smercio dei prodotti e per gli acquisti — sono affini a quelle dei Nádasdy. E la grande congiura che ebbe posto termine all'epoca dello splendore dei Nádasdy, trovò uniti il Frangepán, lo Zrínyi ed il Nádasdy nello stesso cerchio di interessi: le mentalità e le sorti di Péter Zrínyi e di Ferenc Nádasdy sono identiche.

4. Inserita in questo processo la corte di Sárvár acquista estrema importanza: la vita attiva di Tamás Nádasdy costituisce un anello collegatore fra la cultura erasmiana e l'Umanesimo ungherese di tipo Bornemissza-Balassi, nonché l'opera del poeta Miklós Zrínyi che chiude il Rinascimento ed inaugura il Barocco. Volendo, può essere anche «simbolico» il fatto che per esempio alcune silografie ed iniziali fatti da Benedek Abádi arrivate ad Újsziget da Vienna vanno a finire da una parte a Sempte dove con esse saranno stampate le opere di Péter Bornemissza e d'altra parte saranno rintracciabili a Debrecen, nei volumi delle opere di Péter Méliusz Juhász.[2] E quando Bálint Balassi nel suo famoso *Inno alle fortezze di confine (In laude confiniorum)* dice che «tralasciano tutto per la buona fama, per la buona reputazione e per il bell' onore, e danno per tutti esempio di umanità e di virtú militari», dobbiamo tenere presente che questo concetto ungherese dell'Umanesimo, un concetto che per umanità intende l'onestà e la virtú militare, risale all'epoca di Re Mattia Corvino ed era diffuso anche nell'Ungheria occidentale. Nei diplomi di Re Mattia, nel suo codice legislativo dal 1486 l'onestà della nobiltà d'ufficio si identifica con l'umanità. E di allora il concetto gemello della «perdita dell'umanità e dell'onestà».[3]

Nel 1532 Ferenc Nádasdy, già capitano nell'esercito di Re Mattia di un unità di cavalleria corazzata scrive con fierezza a suo figlio, Tamás Nádasdy in Transilvania: «Oppidum nihilominus conservavimus et conservaverunt *humanissime* familiares Magnificentiae Vestrae, quibus eadem poterit capite nudo et detecto salutare et regratiare gesta eorum», cioè: «nonostante ciò la città (Sárvár) fu difesa, e fu difesa umanissimamente dai familiari della Vostra Magnificenza, le gesta dei quali potrete salutare e ringraziarne a capo nudo e col cappello in mano»[4] quindi, la città fu difesa «humanissime», umanamente, dai piccoli nobili e, naturalmente, dai servi. Non si può negare alla lettera del vecchio Nádasdy un certo guizzo: sarà il guizzo dell'ira. Dietro il monito

paterno sembra celarsi una specie di democrazia militare — come negli «Scitti» di János Thuróczy —, non priva di un bel contenuto umanistico. Ed è sempre questa idea a tornare nei pensieri militari del poeta Zrínyi nel modo che soleva tenere con i suoi servi. Se questi gravi secoli hanno qualchecosa di bello a dirci, ciò si troverà indubbiamente in questi termini dell' «humanitas», dell' «umaniter» e dell' «humanissime».

E se qui il vecchio Nádasdy prese un tono che per noi è ricco di insegnamenti, avendo dato una lezione di umanità a suo figlio, all'eruditissimo umanista: — il grande signore deve togliere il cappello davanti ai piccoli familiari, come se non fosse contento del comportamento umano di suo figlio (a chi si rivolge, del resto, con un «amatissimo figlio»), — nove anni dopo scriverà così in una lettera in lingua ungherese da Hegykü, indirizzata allo stesso "amatissimo figlio»: «Ti prego, amatissimo figlio di comportarti e di tenerti in modo che ti sia salutare ed onesto . . .»[5]

Vediamo se veramente egli era umano e se si comportava in mode salutare e, in fin dei conti, chi era? «Una volpe astuta», come lo chiama György Szerémi? O il maggiore condottiero ungherese dell'epoca com era considerato dallo storico transilvanico Ferenc Forgách, altronde suo avversario mortale? Un diplomatico cauto, prudente, soave ed umano, oppure un avventuriero, un arrivista deciso a tutto? Una spiritosa persona umana, soave e dolce, amico della letteratura oppure un assassino vendicatore che fece stringere al Danubio il giovane István Istvánffy ed espellere da Gógánfalva per mezzo di aiduchi János Sylvester? Un po' l'uno e un po' l'altro. Anzi, piú di questo: un politico audace, coraggioso, intrepido e di largo spirito, un uomo ed un padre affettuoso.

Ma vogliamo ripercorrere questa carriera che è più ricca di insegnamenti anche di quella di Menyhárt Balassi ed è paragonabile a quella di György Fráter.

5. Rampollo di un'antica famiglia nobiliare impoverita, Tamás Nádasdy nacque già dopo la morte di Re Mattia, secondo Mihály Horváth nel 1498, secondo altri invece nel 1494.[6] Suo padre, come è stato già detto, aveva prestato servizio militare nell'esercito di Re Mattia: era capitano di un unità di cavalleria corazzata. Da parte materna era in parentela con Bálint Török di Enying cui dovette anche la sua erudizione in quanto era stato lo zio materno István Török ad appoggiarlo per poter studiare all'estero. Le sue prime scuole a quel che pare, le fece a Buda e le continuò a Graz dove oltre alle «artes liberales» acquistò dimestichezza anche nella lingua tedesca. Studiò giurisprudenza a Bologna e sarebbe andato a Roma per studi filosofici. Nel 1516 lo troviamo a Vienna come allievo di Vadiano poi rieccolo a Roma. Ma tutto lascia supporre che più di tutti gli studi filosofici gli importava di frequentare gli ambienti letterari della corte papale e di acquistarci nuove esperienze. Tanto è vero che, quando è ritornato in Ungheria nel 1521, lo vediamo nella veste di interprete e cortigiano del cardinale De Vio, accanto al cardinale legato. E diventa

segretario di Lodovico II in seguito alla raccomandazione del De Vio. La sua eccezionale conoscenza dell'italiano (oltre a quella del tedesco), la sua grande familiarità col latino, la sua erudizione classica e le sue discrete nozioni del greco lo resero uno dei più valorosi membri della corte e gli procurarono i favori del cancelliere László Szalkai e del tesoriere János Bornemissza, non parlando dell'amicizia di István Brodarics, suo parente e di quella di Jakab Piso cui si sentiva legato da ricordi romani e dalla comune devozione verso Erasmo. Jakab Piso era un intimo nella corte di Papa Leone X, essendo stato mandato dal Papa Medici nel 1514 in Polonia quale mediatore per mitigare il dissidio russo-polacco: fatiche che, però, risultarono infruttuose. Ad ogni modo Piso, oriundo di Meggyes, quindi discendente di borghesi di origine sassone, fa la sua prima apparizione a Roma negli ambienti letterari di un umanista di origine tedesca, all'Accademia Koryciana. Anzi, a Roma stringe amicizia con Erasmo, un'amicizia che continuerà in una viva corrispondenza attraverso un decennio.[7] Tornato poi nella Patria, Piso diventa maestro del giovane Lodovico II. Anche Tamás Nádasdy, dopo il suo ritorno in Patria apparteneva all'ambiente erasmiano del Piso. A nostro avviso, nelle strettissime, relazioni fra i due avevano una parte determinante la comune esperienza romana, le amicizie comuni, gli influssi dello stesso ambiente culturale e soprattutto l'ironia, la critica erasmiana, lo spirito sempre lucido ed aristarco che giudicava così severamente la commedia dei Papi ed in generale la teatralità della vita italiana. E la poesia di Jakab Piso — alla cui importanza altrove avevamo già richiamato l'attenzione — è espressione dello stesso spirito lucido. In Jakab Piso c'è più di un poeta umanistico che di un umanista filologo. I suoi epigrammi sono espressioni del suo disprezzo verso i nobili, un senso di superiorità reso in battute spiritose ed argute. Piso è il primo a dichiararsi urbano con consapevolezza e sebbene egli contempli con piacere anche le bellezze della campagna, esalta solo la città, la sua sicurezza e comodità contro la campagna fangosa. Le sue scappatine in campagna sono ormai di chi ci si rechi solo per cacciare, pescare, bevicchiare e contemplare la natura. Piso fa dell'ironia aperta sui signori ungheresi dai quali si sente diverso probabilmente anche a causa della sua origine tedesca. Trovandosi in legazione papale sul Baltico, ha parole di scherno verso il suo compagno ungherese in cui non vive il desiderio di conoscere paesi stranieri, e che diventa svogliato a causa della ricchezza della natura e poi viene impaurito dalla vista di un grande pesce del mare nordico. Piso avverte il signore ungherese di essere prudente perchè ha da venire adesso i nonno del pesce il quale lo ingoierà subito.[8] Pensiamo di avere menzionato non inutilmente questo motivo, dato che Tamás Nádasdy, uno dei protagonisti della nostra trattazione, anzi quello più importante, è ricordato nelle memorie dei contemporanei come uomo di eccezionale spirito e di umorismo. Ed infatti, ci sembra di rivelare sulle labbra di lui le orme di questo sorriso beffardo, arguto e sarcastico. L'ironia può essere rintrac-

ciata anche leggendo le sue corrispondenze; prende in giro la sua amatissima Orsika, prende in giro se stesso. È lui a costituire l'anima di quel «grande ludo» fatto su Lodovico Gritti per il carnevale del 1532 che provocherà la morte di due persone, è lui l'autore anche delle beffe lugubri summenzionate.

Il 1 febbraio 1559, avendo Ferdinando stipulato una pace di otto anni coi Turchi, Tamás Nádasdy fa questa acutissima osservazione: «L'accordo è stato fatto, ma chi abita vicino al Turco, non deve dormire a casa.»[9] Ci induce a intravvedere spinte erasmiane anche il fatto che secondo Szerémi il grande ludo sul Gritti avrebbe preso in mira «i costumi italianizzanti» del governatore. È questo il comune tratto erasmiano. Come vedremo, egli avrà potuto parodizzare i costumi turchi e veneziani del Gritti.

6. Del resto, Nádasdy, grazie alle sue eccezionali capacità intellettuali, alla sua erudizione e alle sue conoscenze linguistiche, fece progressi veloci. Nel 1525 è già consigliere reale e viene gradualmente colmato di dotazioni. E, per buona fortuna dell'Ungheria, non è presente alla battaglia di Mohács essendo stato mandato da Lodovico II per chiedere l'aiuto dell'arciduca austriaco Ferdinando contro i Turchi e per partecipare alla Dieta dell'Impero a Speyer. Tornato Nádasdy dalla sua infruttuosa ambasciata, il re era già morto, quindi precipitò immediatamente a Komárom per incontrare la regina Maria. Nádasdy allora scelse per suo signore, quasi con naturalezza, il fratello della regina, il principe Ferdinando. Il giovane Nádasdy in quel tempo dimostra già chiaramente di essere non soltanto un diplomatico, ma anche un eccellente capitano, conquistando per il suo signore, una dopo l'altra, le città di Győr, di Komárom, Tata, Esztergom e alla fine Buda. In questa sua qualità lo ebbero travolto i tragici avvenimenti che gli procurarono i primi grandi conflitti della vita e che poi, in conseguenza di questi, provocarono la sua azione più polemica. Nel mezzo dell'estate del 1529 il sultano Solimano venne in Ungheria con un esercito enorme per riconquistare Buda e per insediare János Zápolyai. Nádasdy, in veste di capitano di Ferdinando, decise di difendere la capitale del Paese fino all'ultimo sangue. Fece innalzare una bara unta di pece in segno di preferire esserci sepolto anziché arrendersi. È noto che il Nádasdy che combatteva eroicamente venne fatto prigioniero e legato fortemente dai propri mercenari tedeschi traditori i quali poi abbandonarono la fortezza. I traditori però furono ugualmente traditi dai Turchi: contrariamente a come era stabilito, vennero tutti decapitati. Nádasdy invece fu salvato dal Gritti sotto la condizione di schierarsi dalla parte di Re János. Nádasdy, usando una maniera inconsueta nei tempi di allora, mandò una lettera a Ferdinando chiedendogli di assolverlo dal suo giuramento di fedeltà e rinviandogli il suo anello a sigillo.[10] Questo avvenimento però non mancava di lasciare in lui una profonda crisi interna, sebbene egli fosse stato innocente nella resa di Buda. Alla fine decise di fare meglio non sacrificando la vita. Secondo una fonte il suo passaggio alla corte di Re János — dopo essere stato nascosto dal Gritti per tre giorni nella sua

tenda — non era senza pericoli di morte. Gli spahi turchi che l'accompagnavano, lo vollero ammazzare per impossessarsi dei suoi bagagli, cioè dei suoi beni. Egli invece riuscì a fuggire, saltando in una barca abbandonata che aveva mollato gli ormeggi o glieli mollò lui, insomma, il Nádasdy attraversò senza remi il Danubio dinanzi agli occhi dei soldati nemici.[11] Le ironie e le canzonature non risparmiavano però nemmeno lui. György Szerémi che non sapeva nulla delle conseguenze ulteriori dell'avvenimento, ci descrive l'episodio seguente, avvenuto al pranzo che il Nádasdy fece già col Re János al castello: «E c'era lì una bara od un feretro, unto di pece dentro, ed il Re domandò al Nádasdy a che cosa esso servisse? Al che il Nádasdy rispose che se l'aveva fatto fare un tedesco per lasciarlo dopo lì. Maestà, veramente se lo faceva fare con lo scopo di esserci sepolto anziché abbandonare la fortezza di Buda, millantandosi così a Re Ferdinando. — E tutti gli eccellenti signori nobili si misero a ridere come è di uso quando si scherza nella corte.»[12] Questo tedesco però, scanzonato dal Nádasdy era lui stesso, ed infatti, quando col volgere degli anni un giovane piuttosto malfido e spaccone, un certo István Istvánffy osò dire che quel morto dopo fosse risuscitato da quella bara (discese all'Inferno, risorse il terzo giorno dai morti suoi), il Nádasdy lo fece cacciare coi suoi militari nel Danubio che vi si affogasse. I parenti del giovane assassinato lo accusarono di omicidio, ma la Dieta di Pozsony, corrotta, come vuole la tradizione, dallo stesso sovrano, assolvette il Nádasdy. Questa azione del Nádasdy era tale che lo stesso Gyula Szekfű, sebbene commosso ammiratore dell'aristocratico più valoroso e dell'ingegno più lucido dell'Ungheria di «allora dell'huomo italianisato» (come lo chiamarono gli ambasciatori veneziani di Vienna) deve riconoscere che questa volta il Nádasdy non seppe resistere alla rabbia e alla passione cieca.[13] Anche János Balázs, cui si deve la monografia di János Sylvester, per poter spiegare la scacciata dell'umanista ungherese da Gógánfalva, ordinata dallo stesso Nádasdy, è costretto a riferirsi all'avvenimento di cui sopra si è detto, affermando che il Nádasdy «qualche volta fu preso dalla passione feroce ed in balìa alla rabbia riusciva ad odiare accanitamente, e non rifuggiva nemmeno dalla crudeltà. Documenti scritti attestano che vicino a Pozsony fece cacciare nel Danubio István Istvánffy, figlio del consigliere reale Pál Istvánffy.»[14]

Dunque, il momento riferito da Szerémi e sino adesso non ancora considerato, conferma che si tratta della bara di Buda e che il Nádasdy, facendo ironia su se stesso, avera spiegato la presenza di questa bara, ma nello stesso tempo non aveva tollerato di essere preso in giro da altri. In questo episodio c'è tutto il suo duplice voltafaccia. Doveva la vita al Gritti, ma la discordia fra i due si manifestò prestissimo. Il Nádasdy diventò uno dei maggiori avversari del Gritti e uno degli uomini più fidati di Re János. Il Nádasdy supponeva, e sembra, non senza ragioni, che il Gritti gli attentasse alla vita. Szerémi invece, ammettendo che l'origine straniera del governatore poteva destare

facilmente la sfiducia del popolo ungherese, lo considerava in fondo una persona molto giusta. La maniera che il Gritti usava nelle sue azioni è la stessa ragione di Stato del Machiavelli. I soprusi del Gritti dovevano essere veramente antipatici, ma anche nei confronti di lui erano usate le stesse maniere perfide e crudeli, anzi, il Nádasdy e Castaldo avevano usate queste maniere anche nei confronti di György Fráter. Infatti, avendo paura del Gritti, il Nádasdy tornò a schierarsi dalla parte di Re Ferdinando, così nell'osservazione maliziosa di István Istvánffy egli poteva intravvedere con ragione la parafrasi della sua duplice «risurrezione». E dell'autenticità dell'episodio danubiano, cioè delle circostanze della sua fuga, abbiamo la testimonianza nel modo che usava per uccidere il suo «calunniatore»: lo strinse al Danubio per vedere se anche lui sarà capace di risuscitare come il Nádasdy era risuscitato dopo la discesa nell'inferno durata tre giorni. Si intende che in questa storia lugubre sono presenti gli elementi di un dramma improvvisato e si giunge così alla storia del ludo grittiano il cui autore principale è lo stesso Tamás Nádasdy. Re János, avendo visto che il salvatore ed il salvato di una volta non potevano andare d'accordo, allontanò subito il Gritti ambizioso col pretesto di dover silurare tramite lui le macchinazioni di Ferdinando a Costantinopoli. Lo stesso Gritti era disposto all'equivoca magnanimità di nominare Tamás Nádasdy governatore che lo sostituisse nella sua assenza e anche per vedere come egli avrebbe agito in questa carica.[15]

E il Nádasdy agì nel senso che non voleva più incontrare il Gritti. Come prima cosa, andò a trovare lo scrivano János, tesoriere del Gritti, accompagnato da Simon Deák Athinai e Pál Pozaka, invitandolo all'immediata consegna dei beni del Tesoro, perchè giunse a Buda la notizia falsa che il Gritti fu arrestato dal Sultano, i suoi averi furono confiscati, lui stesso scorticato e la pelle imbottita di paglia fatta pendere fuori dalla finestra del suo palazzo a Costantinopoli. Le gioie del Nádasdy e dei suoi collaboratori non conoscevano limiti ed era questa «notizia» ad incoraggiarli per andare a derubare la Tesoreria. E avendo l'onesto tesoriere rifiutato la rivendicazione del Nádasdy, fu da quest'ultimo spietatamente chiuso in carcere e la tesoreria svuotata. Non bastava: passò poco tempo e venne messo in scena, secondo come ci dice il Szerémi, «verso la fine del Carnevale, un grande ludo, ripetuto di mattina e di sera, sui costumi italianizzanti del Signor Governatore».[16] La messinscena risultava tanto offensiva e crudele, che il Gritti, fatto ritorno in Ungheria, fece impiccare *in loco* Pál Pozaka, per vendicarsi del «ludo», anche se la condanna era stata motivata ufficialmente con lo spogliamento del Tesoro. Deák Simon Athinai per il momento fu solo scacciato dal castello: il promotore Nádasdy era l'unico a non darsi a prendere.

Vediamo come poteva essere quel «magnus ludus», come lo definisce il Szerémi e come erano quei «costumi italianizzanti» scanzonati dal Nádasdy.

Rampollo illeggittimo di una nobile famiglia veneziana di rapida ascesa, Lodovico Gritti nacque dal doge Andrea Gritti e da una donna turca o greca di Costantinopoli. Questa donna, dopo la morte del figlio legittimo di Andrea Gritti, diede alla luce gli altri figli rimasti in vita del doge. Lodovico divenne commerciante in vini e gioielli. Un uomo attivo, agile e di grande fantasia che usava le sue ricchezza a scopi politici. Si può dire che sia stato addirittura banchiere del Sultano turco; il gran visir Ibrahim pascià gli era indebitato fin sopra ai capelli. Però il ritratto del Gritti non mancava nemmeno di elementi positivi: era audace, abilissimo diplomatico, disposto ad aiutare i poveri commercianti ma anche gli altri. Tutto il carattere però era penetrato dall'ambizione illimitata, dalla vanità morbosa. Le sue relazioni col padre, col doge Andrea erano tenute in segreto, ma cionnostante possono essere considerate strettissime.[17]

Invece nella drammatica piega che prese la sua sorte, erano decisive la smisurata ambizione (voleva diventare sovrano dell'Ungheria), la mania della lussuosità e nello stesso tempo l'avarizia, accompagnate dalle spregiudicate aspirazioni, dall'indole agli intrighi ed azioni opportune anche se macchiate di sangue. György Szerémi che — come è stato detto — lo riteneva un uomo giusto, opinava che fossero stati i due consiglieri, Orbán Batthányi e, particolarmente, János Dóczi, il suo «Satana», a consigliargli i misfatti.[18]

Cosa poteva essere ciò che il Nádasdy, il regista, avesse potuto ricavare da tutto questo allo scopo di un improvvisato e vivace spettacolo scenico? Prima di tutto la perfidia, gli intrighi, la cupidigia, gli assassini, le ambizioni vaporose, l'allegra vita a Costantinopoli ed il meritato castigo del Gritti, la cui «notizia» venne portata da Constantinopoli. Fu governatore dell'Ungheria e rimaneva Italiano, poi divenne Turco, ma rimaneva sempre un Veneziano, fu governatore, ma voleva diventare re, vescovo di Eger (Agria) in Ungheria e convertito alla fede mussulmana a Costantinopoli, subornatore dei bascià, visiri e sultani con anelli, gioielli e tesori d'oro, acquisiti in Ungheria con forniture militari, rapine, assassini, false accuse, decapitazioni ecc. Sembra che sia stato lo stesso Nádasdy a salvare il patrimonio anche se non altro — degli Ártándy — sebbene i suoi nemici avessero diffuso anche in iscritto la convinzione che di questo patrimonio molti beni finivano fra le mani del Nádasdy. Comunque era costituito da questi tratti l'argomento del «grande ludo», della satira nádasdyana.

7. È innegabile che nemmeno il Nádasdy sia rimasto immune dalla maggioranza di questi peccati: dalle ambizioni esagerate, dalla caccia al denaro con predamenti, non parlando della volubilità. Ma era migliore degli altri perchè aveva sempre lasciato aperta una porta secondaria per l'onestà. Aveva rimandato l'anello a sigillo a Ferdinando, trovandosi di nuovo in pericolo di morte, e tornato a schierarsi dalla parte di Ferdinando, in parte influenzato dall'attrazione dei poderi di Kanizsai, pattuì di non dover mai combattere

contro Re János. Indubbiamente Gyula Szekfű ha ragione dicendo che il Nádasdy non abbia mai rinunciato al sogno di vedere l'Ungheria unita di nuovo e che a questo scopo non abbia risparmiato nemmeno la vita.[19] Egli era riuscito a mantenere una certa indipendenza anche nei confronti degli Asburgo. Diventare palatino non desiderava veramente, alcune sue osservazioni saltuarie sono critiche anche nei confronti di Ferdinando. E quando viene posta sul tappeto la questione della successione, è l'unico a contestare con audacia l'applicazione in Ungheria del diritto di maggiorascato, seguito solitamente dagli Asburgo, e rivendica l'elezione anche se fosse puramente formale.

Non aveva commesso dei misfatti. Sembra però che anche lui abbia acconsentito al piano del Castaldo, il quale, terrorizzato dal pensiero della morte e nello spirito delle necessità politiche del tempo, fece pugnalare proditoriamente György Fráter. Bisogna aggiungere che appunto in quel tempo lì era lo stesso Nádasdy a salvare, nel momento decisivo, l'esercito ungherese unificato (reale e transilvanico). L'esito dell'assedio del castello di Lippa sembrava gravemente compromesso quando il Nádasdy, togliendo la bandiera alla mano del portabandiere, in capo all'esercito riuscì a conquistare con un assalto audace il bastione della fortezza. Molte sue azioni belliche ce lo presentano quale coraggioso e ingegnoso condottiero, ma spicca fra di tutte l'assedio di Babócsa ove insieme con lui comparisce l'altro più coraggioso capitano ungherese dell'epoca, Miklós Zrínyi da Sziget.[20]

Questo diplomatico duttile ed erudito, questo militare audace e condottiero eccellente e poi anche palatino dell'Ungheria, si rivelò un economo di prim'ordine, uno dei pionieri dell'economia di spirito capitalistico sui latifondi.[21] Col termine «pioniere dell'economia capitalistica» non vogliamo dire che in quel tempo lì egli abbia introdotto questa forma economica con l'anticipazione di parecchi secoli, ma certamente aveva delle iniziative uniche del genere nella sua epoca. Vorrei allineare brevemente questi elementi nel possesso dei quali l'intendimento della sua personalità diventa più facile: il suo razionalismo nella politica, il suo coraggio sui campi di battaglia e nei momenti decisivi dell'attività diplomatica, e, nonostante la sua erudizione umanistica, quei tratti duri, anzi spietati la cui negazione sarebbe oltre che anacronistica, anche una riduzione della realtà.

Le coltivazioni dei poderi nádasdyani sono di livello superiore all'agricoltura servile ed il razionalismo del Nádasdy economista si manifesta ugualmente nella teoria e nella pratica. Sono parole sue: «meglio seminare con occhio attento in dieci iugeri bene arati . . .che seminare in venti iugeri di terreno cattivo ed arati e seminati con l'occhio dell'inesperto.»[22] Quindi il semente buono, l'aratura attenta ed il terreno fertile sono, nella concezione nádasdyana, condizioni indispensabili. Egli bada all'ingrassamento, alla concimatura dei suoi terreni, ricorre agli aratri migliori, ovvero, se è possibile, impone l'uso dei propri aratri. Uno dei suoi intimi, Lázár Németh, facendo un paragone

fra le coltivazioni del Nádasdy e quelle dello Zrínyi, afferma: «egli (cioè Zrínyi) non dispone di buoi, di braccianti e di capacità uguali a quelli della Vostra Signoria.»[23]

Non c'è da meravigliarsi quindi se nei poderi dei Nádasdy si disponeva continuamente di eccedenze di produzione che servivano o per riserve o per il mercato. Colpisce l'occhio anche la ricca e curatissima ortofrutticoltura dei poderi nádasdyani, cosa insolita in Ungheria. Aveva oltre alle belle coltivazioni di fiori rari anche dei frutteti con produzioni in «quantità immense». Pere e mele nobili, prugne, stupendi meloni. Dalle zone ubertose dei poderi del Nádasdy scaturivano eccellenti vini. Oltre a questo, istituì delle peschiere, le manteneva bene e allevava del pesce per il mercato. Nádasdy, per aumentare il rendimento, approfittava largamente del sistema del lavoro salariato. È vero che–come hanno dimostrato gli studiosi della storia dell'economia, — questi fondi non erano redditizi a causa della sproporzione fra gli investimenti e lo smercio dei prodotti, ma le lettere del Nádasdy attestano che qui uno dei suoi propositi era quello di «aiutare la povera gente».[24] Togliendo al tutto i momenti sentimentali bisogna pur riconoscergli la razionalità non solo nel fatto che in questo modo certi lavori venivano effettuati meglio, ma anche nel sistema della retribuzione pecuniaria dei servi, a scopo appunto di facilitare il pagamento delle imposte in natura. Tutto sommato, il Nádasdy riusciva a creare una disponibilità spirituale che lo favoriva anche nell'ottenimento di lavori di corvata più efficaci. Il regime economico di Tamás Nádasdy era caratterizzato da tendenze capitalistiche. Egli ammetteva l'eccedenza di produzione per esigenze di mercato, allevava il bestiame per fornirne verso il Mezzogiorno e Vienna.

Naturalmenta questa vivida circolazione economica fu accompagnata anche da un più accentuato sfruttamento degli stessi contadini. I fattori del Nádasdy, in particolare Jakab Szele, erano famosi per la loro spietata maniera di incassare le imposte e lo stesso Nádasdy aveva ogni tanto dei rimorsi a causa della spietata caccia agli evasori del fisco. Erano i suoi stessi amministratori ad incassare anche le imposte statali, maggior parte delle quali andava a finire nella cassa del Nádasdy perchè questi soldi, quale palatino e comandante supremo, se li poteva trattenere per acquistare eserciti per la difesa dell'Ungheria. Scrive in una lettera: «Ero nemico e lupo mannaro di chi avrebbero meritato il mio sangue ed anche la mia anima».[25] È un altro tratto da capitalista pietoso quello di aver costruito — contemporaneamente alle sue crudeltà e spietatezze — un ospedale per i suoi servi rurali e di aver fondato a Sárvár una scuola ed una tipografia.

8. Tamás Nádasdy, aumentando i redditi dei suoi immensi possedimenti, poteva istituire a Sárvár, con approfondimento accurato, il più notevole centro culturale dell'Ungheria. Nel cambiamento delle forme dell'Umanesimo erasmiano — prima letterarie e socialcritiche — a Sárvár invece diventate

ispiratrici dell'istituzione di scuole, di metodi d'insegnamento, delle letture e traduzioni bibliche, dobbiamo vedere — accanto al naturale influsso della Riforma — anche il fatto che il centro organizzativo della cultura del Paese era situato in un latifondio feudale seppure aggiornato.

Appunto durante il soggiorno sárváriano di János Sylvester il Nádasdy sperava ancora di poter tornare lì, dove, a nome di Ferdinando era stato capitano, a Buda. Dalla persona del Nádasdy è inseparabile il fatto che similmente a Mátyás Dévai Bíró anche Sylvester pubblica un'ortografia, anzi, una grammatica ungherese e l'altro fatto che fu la tipografia del Nádasdy ad Újsziget a stampare il primo libro ungherese in terra ungherese. Le recenti ricerche, in modo particolare le analisi di János Balázs sono arrivate alla conclusione che l'attività teorico-pratica di János Sylvester aveva contribuito all'affermazione della lingua ungherese, a elaborarne la versione letteraria e a renderla degno emulo delle lingue classiche.[26]

Non ci sembra puramente casuale il fatto che Sylvester abbia scoperto le bellezze della immaginazione della lingua poetica ungherese. E mentre nella composizione della sua grammatica seguiva modelli francesi (la grammatica latino-gallica di Dubois), nella scoperta delle bellezze delle metafore della lingua poetica popolare può essere paragonato solamente agli esempi estetici e letterari italiani dell'epoca. L'Accademia dei Rozzi, Ruzzante ed altri scoprono per la commedia i dialetti italiani e l'immaginazione popolare. Bembo, Castelvetro ed altri fanno le lodi della lingua volgare ricca di immagini. János Sylvester è il primo ad usare con consapevolezza e con esito felice la lingua ungherese nella composizione di poesie dal ritmo classico come facevano in Italia Leon Battista Alberti e Claudio Tolomei, contemporaneo del Sylvester. E pensiamo che il Sylvester abbia goduto il massimo appoggio dalla parte del Nádasdy in questa sua attività. Ma oltre a questo era da lui appoggiato anche nella sua traduzione della Bibbia che è la prima traduzione completa del Nuovo Testamento ed è una traduzione dove il traduttore abbia attinto direttamente all'originale greca. E quando János Sylvester accanto al latino ed al greco usufruisce continuamente anche delle esperienze in lingua ebraica, seguendo un metodo filologico sorto nello spirito del *Collegium Trium Linguarum*, approfondisce questa disciplina, degnamente ad Erasmo, in modo di poter servire da modello per i secoli venturi.

Nádasdy pensava di poter allargare lo strato degli intellettuali con la diffusione delle capacità dello scrivere e del leggere, nonchè con la Bibbia tradotta in lingua ungherese: era per questo che istituiva delle scuole e che rivendicava a sempre più scrivani suoi la conoscenza della lettura e della scrittura. Appoggiava Sebestyén Tinódi Lantos per avere creato un'opinione pubblica antiturca e profondamente etica. Ci sembra accettabille l'ipotesi che egli abbia considerato Sárvár una residenza provvisoria, un posto di guardia dove sarebbe potuta sopravvivere la cultura ungherese fino alla riconquista

di Buda. Ed infine il suo ulteriore palatinato dimostra che egli sia stato ritenuto il capo ungherese dell'Ungheria reale. Al tempo delle attività sárváriane di János Sylvester e Benedek Abády Buda era ancora in mano a Re János e nel palazzo di una volta di Re Mattia «funzionavano ancora le autorità ungheresi.»[27]

9. Nonostante ciò questa alleanza aristocratica-popolare-borghese aveva anche degli elementi contraddittori che minacciavano di esplodere. Tamás Nádasdy, lo statista dalla profonda erudizione umanistica, grande signore feudale dallo spirito capitalistico considerava János Sylvester un oscuro servitore. Lo appoggiava, lo apprezzava, lo aiutava ma continuava a considerare questo studioso di origine borghese e realizzatore dell'Umanesimo borghese ad altissimo livello solamente un appendice della sua potenza. Da alcune lettere del Sylvester risulta chiaramente che ogni sua azione era seguita attentamente dal protettore. Quando Sylvester, fallite le speranze sárváriane, cercò di sistemarsi all'Università di Vienna, era con grande probabilità raccomandato dal Nádasdy presso Re Ferdinando (1543). Lo scontro fra i due avverrà fra qualche anno quando cioè nel 1550 il Sylvester chiederà al Re di cedergli definitivamente il podere di Gógánfalva, avuto dal Nádasdy in usufrutto, e dicendo di averlo acquisito con il lavoro di 10 anni. Sylvester vi è stato anche accatastato mentre il Nádasdy stava accampato con le truppe reali nei pressi di Pápa. Adiratosi smisuratamente il Nádasdy, come dicevano i suoi, «dell'ingratitudine» del Sylvester, mandò i suoi servi e fattori a scacciarlo dalla proprietà concessagli dal sovrano. Ordinò di sparpagliargli le robe personali per la strada e di cacciare via lui e i suoi familiari da Gógánfalva. Invano riapparve il Sylvester nell'agosto e settembre del 1551 sulla proprietà di Gógánfalva, attrezzato dall'ordine del Re, perchè ne fu nuovamente cacciato dai servi del Nádasdy. L'autore della momografia del Nádasdy vede in ciò solo un pretesto come se l'aristocratico si fosse servito dell'immissione in possesso del Sylvester per liberarsi dal suo servitore sempre piagnucoloso, amareggiato e scontento.[28] A nostro avviso qui si tratta di altro che di pretesto. La perfidia e la falsità erano due cose che potevano provocare più di tutto l'ira scatenata del Nádasdy. Gli unici delitti della sua vita che possiamo mettergli sul conto, li commise per questo, era per questo che prese in odio il suo benefattore Gritti e mandò alla morte István Istvánffy, acconsentì per questo all'uccisione di György Fráter e scaturirono da questo sentimento i periodi ironici più belli dello stile epistolare ungherese. Trattando il matrimonio della giovane Anna Szlunyi, parente del Nádasdy e discendente da una famiglia di nobili impoveriti, scrive i passi seguenti che vanno citati per eterno esempio: «In quella tua altra lettera scrivi di desiderare di sapere cosa voglia dare io con donna Anna Szlunyi, tua parente, e oltre a questo mi chiedi di scusarti di avermi recato tanto fastidio fra tutte le mie noie e fatiche e mi preghi di non rattristarmi e di dare prova e di rispondere con fretta. — Dolcissima amatissima figlia, non vi era il bisogno

di chiedermi scusa perchè in verità non mi recavi fastidio con cotesta tua e non me ne rattristo nemmeno. Ma anche se mi torturassi con la colla, non saprei scrivere tutto ciò che si dovrebbe dare con essa (cioè con Anna Szlunyi). So che bisogna dare con essa una credenza, so anche che bisogna dare con essa sei cavalli da carro ed un cocchio; so anche che bisogna dare con essa un maggiordomo, una vecchia e serve e paggi; so anche che bisogna dare con essa vestiti degni al suo ordine e alla sua casata (la quale, sebbene povera, è una grande ed insigne famiglia), poi sottane, sciube e vesti; so anche che l'anello di fede pure deve essere di marca; so anche che bisogna dare con essa innumerevoli camicie che bisognerà poi distribuire fra gli innumerevoli ospiti che saranno invitati dal Signor Arcivescovo; so anche che per gli innumerevoli ospiti che saranno invitati da te, occorreranno innumerevoli anelli e corone, ed oltre a questo ci vorranno altri innumerevoli beni che adesso non riusciamo nemmeno ad immaginare. E per avere tutto questo, per quanto frugassimo le spalle della tua parente, o anche se l'impiccassimo, non potremmo spremerne nemmeno un soldo: così in verità tutto dovrà essere coperto dalle tue spese. — Ma vada la nostra profonda gratitudine al Signor Onnipotente perchè abbiamo i mezzi per fare questo e sia lodato il suo santissimo nome di averti amato tanto che adesso dovrai fare del bene materno e paterno con la stessa persona il cui padre e la cui madre con te erano sempre malvagi e ti avevano fatto innumerevoli danni e abbreviato a noi due la vita. Perchè anche se tu non mi avevi detto niente, io vedevo con quale anima addolorata soffrivi, ed in verità anch'io stavo per perdere la mia anima a causa dello Stenyisnák (Giorgio Frangepán—Szlunyi, padre di Anna Szlunyi, signore del castello di Stenyisnák) e del Mayláđ; ma ringraziamo di tutto il nostro grandissimo Signore misericordioso e sia circondata di gloria la sua Sacra Maestà nelle sue altezze.»[29] Dunque era fatto così e scriveva così Tamás Nádasdy.

L'esasperato János Sylvester strombazzò a tutte le cantonate le ingiurie fattegli da Tamás Nádasdy in un'opera di spirito erasmiano, intitolata *Querela fidei*. Nella prefazione dedicata a Re Ferdinando, denunciò di essere stato cacciato via dalla sua proprietà e fece prevedere la possibilità della vendetta divina per rappresagliare la violazione delle leggi e la repressione dei poveri, degli orfani e delle vedove. Cos'è il nemico principale della fede nelle concezione sylvesteriana? La stessa natura umana: il dubbio, l'avarizia, le ambizioni esagerate, la finzione, la superbia, l'amor proprio.

Non ci vuole troppa fantasia per vedere in questa descrizione il ritratto — anche se un po' storpiato — di Tamás Nádasdy. Lo «scetticismo» poi viene ripetutamente sottolineato, così questo vero tratto erasmiano del Nádasdy è presentato per il lettore nei suoi aspetti luciferini. Ma dobbiamo riconoscere che quanto riguarda la repressione, le ambizioni esagerate, la superbia, questa descrizione non manca di autenticità, perchè anche il vecchio Ferenc Nádasdy ci aveva già alluso sollecitando il figlio a togliersi il cappello in cospetto dei

suoi familiari e ammonendolo di seguire sempre l'onestà. Ma l'accusa della finzione — a quanto pare — è ingiusta.

10. Sono senza dubbio motivi rilevanti l'ispirazione erasmiana del Nádasdy e d'altra parte la filologia erasmiana del Sylvester. Il *De bello turcis inferendo* scritto dal Sylvester contro le crudeltà e contro le guerre espansionistiche dei Turchi, appartiene, con l'opera affine di Márton Nagyszombati e l'opera di Erasmo dall'identico titolo scritta nel 1530, alla vastissima letteratura antiturca, ma è in parentela più stretta con Erasmo e con la «devotio moderna», con la nuova concezione etica della «nuova religiosità». Il fatto che il Rinascimento sárváriano, seppure con sfumature differenti si basi unitariamente ad Erasmo ed il fatto che nella corte del Nádasdy troviamo insieme preti cattolici e riformatori, suggeriscono l'affermazione che in quel tempo lì i Nádasdy non abbiano ancora deciso. In quell'epoca fra il cattolicesimo e la Riforma non erano spezzati ancora tutti i legami e si poteva sperare ancora in un'ulteriore riconciliazione o ritorno.[30]

Accettiamo questa affermazione, aggiungendo però che il comportamento del Nádasdy, similmente a quello del Sylvester, sia stato ispirato da considerazioni politiche. Per interessi di partito che li avevano legati a Re Ferdinando e ad altri Asburgo, li inducevano a chiudere un occhio se alcuni dei loro seguivano la Riforma. Nádasdy si era prefissa l'idea del *paese unitario* e, prendendo in considerazione il punto di vista erasmiano, non aveva potuto rinunciare nemmeno alla speranza della *religione unitaria*. Noi supponiamo questi tratti anche nel pensiero di János Sylvester. Suo figlio invece, Ferenc Nádasdy, il «Bey Nero» che dal padre ebbe avuto un'educazione molto rigorosa e sebbene il padre avesse depositato in lui tutte le sue speranze, optò apertamente per la Riforma di Lutero. István Magyari, il suo predicatore, seguendo le orme degli umanistici e di Aventino difende la Riforma contro le accuse dei cattolici e professa che la causa della rovina del Paese non va ricercata nella Riforma. Avremmo bisogno di un'analisi particolare per motivare più precisamente la decisione del «Bey Nero». Riteniamo che egli abbia avuto sentimenti più indipendenti del padre e che abbia aperto le sue porte davanti ai connazionali sempre più intolleranti nei confronti degli Asburgo perchè l'oppressione economica e gli intrighi politici di Vienna cominciavano a ripercuotersi con maggiore evidenza anche alla testa dell'enorme possedimento dei Nádasdy. E come sono stati i motivi politici a determinare la presa di posizione erasmiana di Tamás Nádasdy, così sono stati gli stessi motivi d'autorità a determinare il protestantesimo di Ferenc. Il figlio di quest'ultimo, Pál trarrà le ulteriori conseguenze e si schiererà con Bocskay e nulla lo potrà deviare dalla strada della rivolta nazionale. E il figlio di lui, Ferenc, sposerà la figlia del palatino Miklós Eszterházy, proprietario di grandi latifondi, ma in compenso dovrà riconvertirsi al cattolicesimo. Così nel 1655 diventerà giudice regio, ma non essendo riuscito a staccarsi dagli interessi economici e quindi dalle ambizioni

di indipendenza dell'aristocrazia ungherese — nemmeno dopo essersi riconvertito — la sua vita finirà sul patibolo.

La cultura invece, secondo i criteri del pensiero laicizzante, apparteneva più strettamente alla vita quotidiana dei Nádasdy. Così anche la cultura seguiva gli obiettivi politici, pur rimanendo il motivo, più essenziale nella vita umana dei Nádasdy. E se Tamás aveva creato un periodo pur breve ma essenziale nella storia della letteratura ungherese e se Ferenc col predicatore István Magyari aveva fatto sentire la voce nelle questioni vitali della Nazione, i loro successori con le costruzioni e collezioni d'arte hanno coronato quest'attività culturale. L'edifizio sárváriano già nella sua concezione di sistema pentagonale seguiva strutture architettoniche del Rinascimento italiano, le rifiniture della monumentale facciata testimoniavano un diretto influsso del Cinquecento italiano, altri elementi architettonici invece come per esempio porte ecc. ricordavano un Quattrocento prorogato in versione provinciale. Anche l'ordine dei bastioni rispecchia il sistema italiano.[31]

La cultura italianizzante inaugurata da Tamás Nádasdy sopravvisse; la collezione delle pitture era cominciata probabilmente già nei tempi dello stesso Tamás Nádasdy. Nel Seicento il visitatore viene incantato da una collezione immensa, nonchè dalla serie di affreschi storici che sulle pareti immortalano i grandi combattimenti: gli assedi di Pápa, Buda e Kanizsa. In altri termini, è a Sárvár dove si svolge un capitolo significativo del Rinascimento e della Riforma in Ungheria, della nascita della cultura moderna e coscienza storica ungherese.

NOTE

[1] Per i centri culturali aristocratici nell'Ungheria del sec. XVI cfr. Tolnai, G. *Régi magyar főurak* (Signori feudali ungheresi. Forma di vita e cultura nell'età moderna) (Budapest, 1939), pp 9—81. — Horváth, J. *A reformáció jegyében*, Budapest, 1956 (Nel segno della Riforma) pp 23—80, 137—177. — Per la vita ed il carattere di Tamás Nádasdi cfr. Szekfű, Gy. *Magyar Történet* (Storia d'Ungheria, vol III.) Budapest, 1935, pp 184—188; Balázs, J. *Sylvester János és kora* (János Sylvester e la sua età) Budapest, 1958. pp 145—366 (passim).

[2] Lo stesso, op. cit. p. 182.

[3] Kardos, T. *A magyarországi humanizmus kora* (L'età dell'umanesimo in Ungheria), Budapest, 1955. pp 166—168.

[4] *Nádasdy Tamás nádor családi levelezése* (La corrispondenza familiare del palatino Tamás Nádasdy) Szerkesztették: dr. Károlyi Árpád és dr. Szalay József, Budapest, 1882. p. 221, con la data 16 aprile, 1532. Ferenc Nádasdy a suo figlio, Tamás.

[5] Ivi, p. 225. con la data, 17 gennaio, 1543. Lo stesso, a suo figlio, Tamás.

[6] Horváth, M. *Gróf Nádasdy Tamás élete* (La vita del conte Tamás Nádasdy), Budán, 1838. p. 9.

[7] Cfr. Ábel, J. *Magyarországi humanisták és a Dunai Tudós Társaság* (Umanisti in Ungheria e la Sodalitas Litteraria Danubiana), Budapest, 1880. pp 88—89, 83—94.

[8] Ábel, J.—Hegedüs, I. *Analecta Nova*, Budapestini, 1903. p. 417 (Jacobus Piso: *Piscis hyans)*

[9] V. Staatsarchiv, Wien: Sammlung Nádasdy, no 20. Pubblicato da Acsády, I. *Magyarország három részre oszlásának története* (La storia della divisione dell'Ungheria in tre parti), Budapest, 1897 (A Magyar Nemzet Története, VI. köt.) p. 337.

[10] Horváth, M. op. cit. pp 40—41.

[11] Le fonti storiche sono quasi tutte concordi nella descrizione di questo fatto, cfr. Lo stesso, op. cit. p. 40.

[12] V. Georgius Sirmiensis: *Epistola de perdicione Regni Hungarorum*, ed. Ladislaus Juhász, Budapestini, s.a. capit. XLVII. (p. 137) (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum).

[13] Cfr. Szekfű, Gy. op. cit. p. 184.

[14] Cfr. Balázs, J. op. cit. 365.

[15] Cfr. Kretschmayr. H. *Gritti Lajos*, (Alvise Gritti) Budapest, 1901. p. 43.

[16] V. Georgius Sirmiensis, op. cit. capit. LIV; Kardos, Tibor: *A Gritti-játék keletkezése* (La genesi del Ludus Magnus su Alvise Gritti), Irodalomtörténeti Közlemények, 1970. pp 547—559.

[17] Le relazioni fra Andrea Gritti e suo figlio erano molto più complesse quante ne pensasse il Kretschmayr, op. cit. pp 31—33. V. anche il mio saggio citato, pp 457—58.

[18] V. Georgius Sirmiensis, op. cit. capit. LVI e LVIII.

[19] Cfr. Szekfű, Gy. op. cit. p. 187.

[20] Cfr. Horváth, M. op. cit. pp 107—111.

[21] Cfr. Komoróczy, Gy. *Nádasdy Tamás és a XVI. századi magyar nagybirtok gazdálkodása* (Tamás Nádasdy e l'economia fondiaria in Ungheria nel sec. XVI), Budapest, 1932. p. 102 e passim.

[22] Lo stesso, op. cit. 72.

[23] Lo stesso, op. cit. 75.

[24] Lo stesso, op. cit. l'orticultura, frutteti pp 84—88; lavoro salariato, aiuto economico ecc., op. cit. pp 61, 67—68.

[25] Lo stesso, op. cit. p. 14. Nota 23.

[26] Cfr. Balázs, J. op. cit. pp 249—250, 277—79, 288, 294, 378.

[27] Per l'attività culturale di Tamás Nádasdy in questi anni cfr. Lo stesso, op. cit. pp 316—320.

[28] Cfr. Lo stesso, op. cit. p. 366.

[29] V. *La corrispondenza familiare di Tamás Nádasdy*, pp 48—49.

[30] Ortodossia e Riforma nel pensiero del Nádasdi ed in quello del Sylvester cfr. Balázs, János, op. cit. pp 159—60.

[31] Cfr. H. Takács, M. *A sárvári vár* (Il castello di Sárvár), Budapest, 1957. p. 11.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 223—239 (1971)

К соотношению драматических и повествовательных начал в »Преступлении и наказании« Достоевского

ДЮЛА КИРАЙ
(Будапешт)

В опубликованном впервые всего 46 лет назад письме Достоевский, исходя из неудачных опытов переделки его объективных романов в драмы довольно категорически, но обоснованно, отрицает возможность трансформации *повествовательной эпики* в *драму* с сохранением «рядов поэтических мыслей», как выражается Достоевский, т. е. внутренней формы. — «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет . . .», — писал он своей корреспондентке.[1] Выходит, что одну «объективную» форму — в данном случае роман — нельзя переделать в другую «объективную» форму, в драму, сохранив одновременно и с ю ж е т. Как раз сюжет и приходится разрушить, чтобы сохранить «первоначальную мысль» или вовсе даже «какой-нибудь эпизод». Достоевский в своем письме объясняет это явление несколько отвлеченно: «есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической».[2]

Но логика мысли Достоевского ясна. Она сводится к тому, что если повествовательный принцип суть оборотная сторона данного «ряда поэтических мыслей», здесь — объективного романа, то и нельзя изменить этой самой оборотной стороны без того, чтобы не изменился и этот «ряд поэтических мыслей», который и является внутренней формой идеи произведения. Поэтому он и предлагает «первоначальную идею», исходную мысль, какой-нибудь эпизод, а не идею готового романа (не весь сюжет) положить в основу той пьесы, которую задумала «извлечь» из романа *Преступление и наказание* его корреспондентка. «Извлечь» — можно, переделать, «найти» соответствие в другой форме — нельзя; необходимо выстроить иной, драматический «ряд поэтических мыслей», который и выльется в соответствующую ему драматическую форму. При этом Достоевский отнюдь не утверждал, будто из той же «первоначальной идеи» нельзя было бы создать романической драмы; он и предлагает корреспондентке создать *другой* «ряд поэтических мыслей», другой «сюжет», даже при сохранении сходства некоторых эпизодов драмы с эпизодами романа, или какого-то «важного» эпизода романного сюжета. Писатель

только утверждает, что тот ряд «поэтических мыслей», который выражен в *Преступлении и наказании* так же закономерно обрел, «нашел» *свою* повествовательную форму, как, скажем, не менее романичные по своему жанровому содержанию ряды поэтических мыслей, выраженные в *Ромео и Джульетте* или *Гамлете* Шекспира — свою драматическую форму. Можно ли переделать эти драмы в собственно роман в повествовательной форме? — Видимо нет. Можно исходить из каких-либо эпизодов или даже из «первоначальной» идеи, как это и делалось в целом ряде произведений XIX и XX вв. — и почти во всех «формах искусства», не исключая кино. И хотя при этом остается общность в первоначальной, исходной идее, *мысль* каждый раз совершенно преображается; в этом и состоит интерес «извлечения» ее из «первоначальной идеи», а не в трансформации ее формы.

Но Достоевский тут же оформляет свою мысль и в более общую эстетическую закономерность, действующую в сфере соотношения «воли» или «неволи» автора, т. е. свободе или несвободе самого выбора им формы этих поэтических мыслей. Этой своей эстетической стороной для нас и интересно письмо: «. . . одна мысль не может быть никогда выражена в другой, не соответствующей ей форме». Речь идет, разумеется, об искусстве, где выбор «формы искусства» в широком смысле этого термина (т. е. в смысле принципа типизации в пределах того же поэтического рода не есть прихоть художника; влечение к созданию определенных рядов поэтических мыслей предопределяет и выбор формы, даже внутри изобразительных в основном по средствам выражения — повествовательной и драматической. «Я даже верю, — заключает Достоевский, — что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей«. И, наоборот, определенные поэтические формы искусства (как повествовательные или драматические) каждый раз вызываются к жизни особым характером поэтической мысли, диктуемым состоянием жизни и идеологическими условиями времени. Если есть идея времени, есть и идея формы этого времени, — писал Белинский. Ведь «ряд поэтических мыслей» — это внутренняя форма наиболее общей идеи произведения и, в то же время, содержательная сторона конкретизировавшейся — в данном повествовательном или драматическом произведении — формы действительности в форме искусства. Этот «ряд» как внутренняя форма идеи идет от действительности, как содержательная сторона формы искусства обретает эту соответствующую и принадлежащую ей по праву форму с помощью художника.

Для того чтобы писатель мог выбрать для выражения волнующих его проблем именно драматические формы, он должен найти эти формы, хотя бы существующие еще потенциально, в самой жизни, формы, в которых жизнь способна «вглядеться в самое себя», и которые и выливаются в соответствующие им драматические «ряды поэтических мыслей». Термин общество, жизнь «вглядывающиеся в самих себя» ввел польский писатель К. Ц. Норвид,

современник Достоевского. Анализируя произведения поэта-романтика Юлиуша Словацкого, он писал: «Гимны, псалмы, даже героические песни могут возникнуть вдруг, но драма не может явиться подобно Минерве из головы Юпитера. Чтобы жизнь заглянула внутрь самой себя, необходимо, чтобы она оставила по себе свои формы; а потому время должно сначала подготовить ту ступень, достигнув которой, общество, вглядывающееся внутрь самого себя, не может не иметь от этого нравственной пользы . . . Не только время является н а ш и м невольником, но и мы его пленники, а следовательно, не с е г о д н я является н а ш и м, как принято говорить, но в ч е р а и б ы л о е, сегодня же — в очень условной форме; эта истина непосредственно обязательна для драмы.»[3] Дальнейшее рассуждение Норвида, затрагивает и другой аспект эстетической мысли, как бы развивающий мысль Достоевского о наличии совершенно различных рядов поэтических мыслей, соответствующих разным «формам искусства»: «Греки для своей драмы, — пишет Норвид, — имели почву, подготовленную бакхическими «трагос», Кальдерон и Шекспир — христианскими мистериями. Там, где театр не вырос из своих собственных корней, там он должен выжидать, оставаясь неуклюжим зданием на обочине дороги, а точнее, праздными и бесполезными строительными лесами, ждать — питая общество заимствованными произведениями . . .»[4] «Трагос» и «христианские мистерии» — формы искусства, созданные не только и не столько средствами, входящими в сферу литературного принципа типизации (словесного с функцией ассоциативно-изобразительной), сколько в сферу сценического принципа типизации, суть которого в использовании слова в коммуникативной по преимуществу функции, а также в том, что внутренние и внешние поступки героя приводятся в движение в основном не законами литературной эпики, но законами общего их источника — жизни. Изображение «современных нам форм чувств», мыслей и действий осуществляется на сцене совершенно иначе, нежели в повествовательных формах литературы.

А потому сценический принцип типизации и соответствующие ему драматические «ряды поэтических мыслей» не могут возникнуть — как бы ни было развито и доведено до совершенства мастерство создания диалогов и монологов, диалогических ситуаций и сцен — в словесной форме искусства, хотя бы в данной литературе и были разработаны национальные формы лирического и повествовательного принципов *типизации*. Необходима соответствующая ситуация жизни, времени. Готовность и способность жизни заглянуть в свою собственную структуру, в свое состояние (способность к самообнаружению) и порождает тот ряд поэтических мыслей, который другой своей стороной и является формой драмы, *формой идеи* драматического ряда поэтических мыслей.

Иное дело, когда жизнь еще не вгляделась в самое себя, когда главная мысль о действительности может быть выражена не в том, что жизнь вот-вот

готова заглянуть внутрь самой себя, а в том, что существующие нравы (эпоха нравоописания) или даже судьбы (эпоха романов) уже сложились или находятся в стадии становления до такой степени, что они при глубоком художественном анализе сами готовы обнаружить состояние или структуру жизни, несмотря на то, что жизнь еще не готова на такое самовыявление. В повествовательных формах жизнь обнаруживает себя в силу относительной завершенности лишь некоторых своих форм — нравов, характеров или же, наконец, завершенности в самой жизни судеб, которые уготованы этой жизнью для деятельных личностей. *Повествование*, которое становится здесь — в отличие от сценической игры — формообразующим принципом в создании рядов поэтических мыслей, вызвано завершенностью тех жизненных форм, которые дают возможность выявиться в них самой жизни только благодаря повествованию, т. е. способности слить воедино в условном времени и совокупить в условном пространстве все то, что в самой жизни не связано воедино даже потенциально ни во времени, ни в пространстве, ни в характерных происшествиях.

Тенденция к завершенности судеб или характеров и нравов в самой жизни и есть угадывание самой жизнью своей собственной структуры или своего состояния и как таковую навязывание ее повествователю. Это в свою очередь определяет эпоху преобладания романа или же нравоописания и сатиры в границах повествовательных форм. При этом совершенно очевидно, что тут еще не сама жизнь заглядывает внутрь себя, она лишь «побуждает» к *повествованию*, обнаруживая способность свести действия личностей в такую ситуацию, в которой «. . . все, что ни является, потому только, что связано слишком с судьбой самого героя» (как говорит Гоголь о романе) или же где автор «ведет его жизнь (героя — Д. К.) сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени (т. е. по нашей терминологии, обнажать жизнь — Д. К.), ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил *он* во взятой эпохе и времени достойного *привлечь* взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего», — как пишет Гоголь о нравоописательных жанрах.[5] (Курсив мой — Д. К.) Но в то же время в такую ситуацию, которую может заметить в жизни и проецировать и моделировать в искусстве *только взгляд художника-повествователя.*

Однако, хотя и в драме, и в повествовательных формах «вглядывание» в и жизнь осуществляют в принципе сами нравы, характеры или судьбы героев, хотя герои, вовлеченные обстоятельствами или «случаем, действительно бывшим или могущим случиться со всяким человеком» или, наконец, приключением «условного места и времени» в ситуацию, как в драме, так и в повести обнаруживает и характеризует состояние или структуру жизни, все же повествовательная форма осуществляет это гораздо свободнее, она менее

стеснена во времени и пространстве, чем драматическая форма, ограниченная относительным единством времени, пространства, внешних и внутренних действий. Это и создает первую непреодолимую границу между драматической и повествовательной формами и соответствующими им рядами поэтических мыслей как различными внутренними формами (различными и по своему генезису в том смысле, что в них отражено «иное состояние жизни» по первопричине, цели, и т. п.) по отраженным в них рядам поэтических мыслей о действительности.

Форма, следовательно, далеко не свободна по отношению к поэтическим мыслям и не безразлична к ним. Напротив, она как бы осуществляет ту или иную форму связи между жизнью и поэтической мыслью, каждый раз условно повторяет, имитирует какие-то свойства жизни, с одной стороны, а с другой — способствует выявлению чего-то бóльшего, чем эти свойства, а именно, «идеи» этой жизни, идеи, которая еще скрыта в самой жизни и поддается лишь *повествовательному* анализу, систематизации, обобщению.

*

«Ряды поэтических мыслей» и «форма искусства», таким образом, настолько тесно связаны, что одну и ту же идею действительности можно перелить в другую форму только в том случае, если выстроить совершенно новые в основном ряды поэтической мысли о той же действительности. Но в том-то и заключается вся трудность: сама жизнь просится в эту, а не другую форму. Ведь дозревание заинтересовавших писателя *проблем* до степени *рядов поэтических мыслей* зависит, конечно, от «поэзии», поэта, от мастерства, мастера, но одновременно является и делом самой жизни, которая и побудила поэта выстроить, скажем, не драматические, а повествовательные ряды поэтических мыслей. Следовательно, выбор данной формы, к примеру, повествовательной, продиктован необходимостью, тем, что сама жизнь «не хотела», «не могла», не «была готова» выявить себя иначе, она еще «не заглянула в самое себя».

Драматическая форма зарождается только в том случае, когда сама жизнь предлагает — чуть ли не навязывает! — такое состояние вещей, при котором наблюдательному, художественно систематизирующему, обобщающему уму для характеристики, описания, обнажения нравов, состояния или, наконец, структуры жизни нет надобности отовсюду собирать далекие звенья для создания цепи «приключений», «судеб»; нет нужды в цепи случаев, сведенных авторской мыслью в иное, повествовательное время. Ибо жизнь обращена на самое себя: лица на лица, ситуации на ситуации, и все они «сошлись», «встретились», связались *столкновением*, которое и составляет ось ситуации драмы как формы.

Поэтическая форма произведения на уровне поэтики определенно типизированных выразительных форм — как повествовательной, так и драмати-

ческой — предопределена не идеей произведения, а идеей жизни, схваченной художником в «ряды поэтических мыслей». Ряды поэтических мыслей являют собой связующую нить между *проблемой*, которая движет замыслом писателя и *жизнью*, с одной стороны, и идеей, с другой, а потому могут быть выражены только в одной, соответствующей им форме. «Тематическая» сторона драматического или повествовательного произведения, выраженная сюжетом, разумеется, менее подчинена различиям в принципе типизации между повествовательными и драматическими формами искусства, ведь в известной плоскости сюжет как раз и является средством эпической типизации в обеих формах искусства. Различие в типизации полностью обнаруживается тогда, когда мы постараемся подойти к ним со стороны *композиции*, т. е. со стороны их *фабулы*. Тут в полной мере и проявляется отличие между повествовательными и драматическими формами типизации, формами искусства.

Лица в драме — *действуют*, и это создает связь между ними, «тесное соединение между собой лиц», тогда как в повествовательных формах — между лицами должно завязаться «дело», и в повествовательных произведениях действительно «дело» обозначает «связь», которое составляет там «главное происшествие, в которое запутались лица»,[6] которое вызвано ими и в свою очередь разрешается ими же помимо их воли. Это «происшествие», не столько взятое из жизни готовым, сколько созданное по ее модели повествовательной фабулой, вынуждает жизнь обнаружить самое себя, свою характерность, состояние или структуру.

Речь в приведенном письме Достоевского идет, таким образом, о *границах внутри эпических форм:* драматической и повествовательной. В повествовательных формах, кроме действия героя, направленного на разрешение «дела», которое завязалось вокруг него, вниманием читателя руководит *повествователь;* повествование ведет читателя через препятствия условного времени и пространства, оно же помогает связать действие с диалогом, диалог с «делом», «дело» с внутренним монологом и т. п., оно же координирует и время хронологическое и поэтическое; т. е. только благодаря повествованию создается ясность, однозначность и единство «рядов поэтических мыслей», без которого не может быть выражена идея. В драме известный «ряд поэтических мыслей» может быть создан и без помощи повествователя как условности формы типизации, вследствие привлечения условностей сценической типизации. Невозможно построить драму на изображении одного только душевного движения без соответствующего ему одновременного воспроизведения движения физического, зримого, телесного, поскольку время, пространство и действие в драме определено реальной данностью, а действие объединено не повествованием и повествователем, а сценой, возвышающейся перед зрителем. Не слушатель-зритель отправляется в своем воображении, мысленно с помощью повествователя к месту происшествия, а происшествие своим поворотом заставляет сменять прежние сцены или заново выстроить их наяву, а

потому форма обращена к нам в драме как бы своей «абсолютно» объективной стороной.

Уже Волькенштейн в *Драматургии* верно отметил, что «мы не поймем драматического произведения, если мы будем воспринимать диалог как смену-игру чувств или как обмен мыслей. Мало того: только установив действительное назначение реплик, мы поймем подлинное содержание чувств и мыслей, выраженных в диалоге, ибо диалог есть развитие действия».[7]

Субъективно-объективное здесь и как форма, и как содержание является нам в форме сценически *разыгранной* объективной жизни. Хотя как форма она не является тем, что представляет собой как содержание, а является лишь имитацией, действующей не ассоциативным путем на воображение, а непосредственно на слух и зрение. При этом драматические ряды поэтических мыслей, с одной стороны, более тесно связаны со своей условной формой, чем повествовательные со своей, ведь в драме внутренние движения *всегда* связаны с внешним, а потому любой диалог или монолог ,,связан'' одновременно с «изображением'' ведущего диалог или монолог лица. Удельный вес диалогов или монологов в то же время никогда не увеличивается за счет «изображения» или за счет «времени», размеров произведения, как это происходит в повествовании. С другой стороны, драматические ряды поэтических мыслей более обострены ввиду чувственно-зримой формы своего собственного обнаружения по сравнению с формами ассоциативными; отсюда не полная «литературность» эпичности драмы, т. е. нестесненность ее во времени «развертывания» и вместе с тем скованность ее по сравнению с условностью повествовательного времени. Выразительные и изобразительные формы сцены ограничены во времени и пространстве по сравнению с такими же формами ассоциативного искусства, но в то же время охваченные ситуации, характеры и действия превосходят их по силе своего непосредственного воздействия. Эмпирию и случайность жизни они преодолевают благодаря тому, что *идея жизни* присутствует в почти осязаемых по форме рядах поэтических мыслей.

*

Но Достоевский в цитированном письме возражал против попытки своей корреспондентки сохранить при переделке *Преступления и наказания* в драматическую форму одновременно и сюжет романа. Дело в том, что сюжет (как внешняя форма) *повествовательного* по форме романа не менее отличается от сюжета романа в драматической форме, чем сам повествовательный принцип (как внутренняя форма) от драматического. *Преступление и наказание* один из наиболее «диалогичных» по своей форме романов в мировой литературе. Рассуждения о «драматическом» характере этого романа и основываются на формальном преобладании диалогов и монологов по сравнению с повествовательными моментами романа. Но количественное преобладание диалогических элементов над повествовательными само по себе еще не решает

вопроса о драматическом принципе построения самих диалогов, с одной стороны, и о супремации диалогических или собственно изобразительных элементов — с другой. Еще Шеллинг отметил в своей *Философии искусства*, что «*диалог* по своей природе и предоставленный себе тяготеет к лирике, ибо он преимущественно исходит из самосознания и направлен на самосознание».[8] И действительно, суть драмы отнюдь не в диалоге, а в восстановлении соответственно формам жизни единства «диалога» и «изображения», в чем и состоит ее «несоответствие» как характеру эпоса, так и лирики. Тем самым в драматической форме искусства осуществимо то, чего не могут осуществить лирические и повествовательные формы искусства, а именно, сращение изобразительных и речевых элементов, их единовременное функционирование в действии, т. е. создание «эпизации» совершенно особого рода, где каждое проявление самосознания «*изображено*», а не только «*выражено*». В рамках этих форм поэтическая мысль художника и объективное звучание произведения проявляют себя иначе, чем, скажем, в условиях повествовательной формы. Само по себе доведенное до предела повествовательности количество диалогов и монологов еще не свидетельствует о драматическом принципе типизации, оно служит лишь обогащению средств повествования. Сущность драматичности глубже диалогичности вообще. Дело в том, что ряды поэтических мыслей (т. е. внутренняя форма самой идеи произведения) предопределены состоянием породившей их действительности. Механически разъединять обусловливающие друг друга уровни — ряды поэтической мысли и формы искусства — означало бы миновать посредующие уровни и плоскости по пути от проблемы к идее, свести задачу «переделки», скажем, к диалогизации лишь некоторых повествовательных моментов. Результатом такой переделки может быть лишь сведение художественной идеи к дидактической иллюстрации, нравоучительной тенденции. А это в свою очередь означает в лучшем случае сужение идеи до какой-либо плоскости ее, хотя бы и очень важной. На практике это чаще всего и происходит при переделке эпических повествовательных произведений в сценические, драматические.

Изображение «красоты предметов», «движения мыслей и чувств» и есть *повествовательный* принцип типизации, если под этим термином понимать изображение *ассоциативное*, а не такое, которое рассчитано на реальное (хотя и обусловленное возможностями сцены) представление предметов, чувств и мыслей на условной сцене, как в драме, и если понимать изображение не в контрастном противопоставлении «выражению».[7] Принцип типизации в драме и есть рассчет на «живое изображение», а потому драма и складывается из диалогов, монологов и ремарок автора, где обозначается (а не изображается!) условное время, пространство, т. е. ситуация, внешность лиц, ролей и т. п. Хотя оба эти принципа типизации — как драматический, так и повествовательный — принадлежат одному и тому же роду: эпическому роду поэзии. *Различие* между ними *не родовое*, как думал Гегель, Белинский и считают многие

теоретики вплоть до настоящего времени; различие состоит в принципах, а следовательно, и в *способах типизации*.

Все дело в том, что понятия «род» и «принцип типизации» не полностью покрывают друг друга. Существует всего *два рода поэзии: лирический и эпический* роды поэзии, но принципов типизации — три: лирический, повествовательный и, наконец, драматический принцип типизации (а также смешение этих принципов и их вариации).[9] Но в то же время драматический и повествовательный принципы одновременно (хотя по-разному) эпичны, поскольку оба они осуществляют развертывание идеи, воплощение идеи действительности и о действительности объективированно. «Ряды поэтических мыслей», пользуясь термином Достоевского, в обоих принципах типизации будут строиться на *эпических* началах, но *способы*, которыми достигается в той или другой поэтической форме это эпическое начало, принципиально противоположны: в повествовательном произведении оно достигается тем, что призваны к «действию живые лица», с помощью *ассоциативной* способности слова воздействующие на воображение читателя; в драматическом произведении — «живые лица» призваны к действию для живой игры в условно обозначенном месте и времени, для воздействия не только на воображение, но и на слух и зрение «зрителя»; а потому слова со своей ассоциативной способностью сохраняют свою «изобразительную» силу в ограниченной только сфере этого эпического начала, с тем расчетом, чтобы остальную, «внедиалогическую» сторону изображения выполняли актеры, живые лица, их движения, жесты, «изображенные» на условно обозначенном месте действия, среди особых предметов, явлений т. е. на сцене, где слова имеют роль не бóльшую, чем в самой жизни. Т. е. функция слышимого слова эпического построения «рядов поэтической мысли» в драматической форме «сохранены» за словесным принципом типизации, а описательные, собственно изобразительные в узком значении термина, а также большая часть выразительных функций (композиция сюжета, оформление представления, действия и т. п.) — за сценическо-драматическим принципом типизации.

Когда Шеллинг замечает, что «диалог, предоставленный себе» по своей природе тяготеет к лирике, то он исходит не из принципа типизации, ведь в противном случае он должен был бы заметить не только то, откуда «исходит» и на что «направлен» диалог, но и то, что диалог является ответом на *чужое* сознание чужому сознанию, он вызван сознанием, находящимся вне самого себя и направлен на сознание, находящееся вне диалогизирующего самосознания. Тем самым диалог обращен на мир предметов, явлений и лиц, которые оспаривают или, наоборот, утверждают это самосознание. (И в этом смысле монолог тоже есть спор, обращенный внутрь себя, с тем только отличиме, что вопрос ставится этим сознанием самому себе: вне себя не есть ли в одно и то же время и внутри себя?) Шеллинг так же, как позднее Гегель, разделяет виды искусства по гносеологическому принципу, а не по онтологическому.

Мировой Субъект, по Гегелю, сам для себя представляет предмет лирического познания, при этом в чистом виде; а для эпического познания — в отчужденном виде. Для Гегеля не бытие, а сознание более субстанциально. Т. е. соотношение субъекта и объекта для Гегеля в действительности не суть стороны самой объективной действительности. Поэтому диалог для Гегеля тоже носит единое лирическое начало — самообнаружение субъекта — во всех родах поэзии.[10]

В действительности же лирический и эпический роды искусства совершенно противоположным образом используют все то, что «исходит» из или «направлено» на самосознание. Диалог, который обращен к лицу, не фигурирующему в качестве действующего лица в драме (как вообще в эпике) есть лирический «исход» и «направленность» самосознания из и на себя самого, несмотря на видимые его формы. Точно также диалог, обращенный к *выведенному* лицу, присутствующему вне самосознания говорящего или медитирующего субъекта, лирического «я», сразу же выводит вещь из сферы лирической и переносит ее в сферу эпическую. В том-то и заключается принципиальная разница между «лирическим диалогом» (т. е. диалогом, обращенным не на выведенное лицо и самосознание) и между «эпическим диалогом» (т. е. диалогом, вызванным выведенным лицом и сознанием, обращенным на него), что в первом случае «собственность автора», его «я», как и «ряды поэтических мыслей» выражены в этом диалоге обращающегося самосознания целиком, без остатка, тогда как во втором случае — эти «ряды поэтических мыслей», как и авторское «я» — без дополнительных и часто даже очень существенных изобразительных и выразительных мотивов, деталей, связей и обстоятельств, выраженных именно повествованием и «повествовательно» — никогда не могут быть выражены с помощью одного обращающегося сознания, как не могут быть выражены с помощью тех «я», к которым обращено и от коих исходит это диалогизирующее самосознание. Главный отличительный признак между лирическим выражением и эпическим изображением мира надо искать в том, как писатель отразил субъективно-объективный мир: через изображение самосознания одного ли лирического героя, или же с помощью диалогизирующих между собой сознаний (при этом в драме — между реально выступающими персонажами, а в повествовательных формах — между изображенными с помощью ассоциативной способности языка и речи героев) через отдаление изображенных сознаний от авторского «я», лирического «я».

Граница между изображением (сюжет, фабула, композиция, мотив, предметная деталь, повествование и т. п.) лирического и эпического рода проходит в той же плоскости, в которой мы обозначили ее при разделении лирических и эпических диалогов. Как только изображение не вмещается в кругозор одного (т. е. лирического) сознания, сразу же выступает противоречие между изображением мира и самого себя любым из выведенных в произведении героем и его самосознанием и между изображением мира и этих героев писателем, т. е. между «рядами идеологических мыслей», представленными тем

или другим диалогизирующим героем, и между «рядами поэтических мыслей», созданными творцом этих героев. «Изображение» в собственном смысле слова становится необходимым именно в нелирическом роде, вследствие того, что авторское «я» нельзя опосредовать через одно выведенное сознание, даже в том случае, если это сознание — главное в структуре произведения. А как только мир не вмещается в *одно* сознание, невыразим в этом сознании, с которым могло бы отождествиться авторское самосознание (а, следовательно, и сознание воспринимающего), а значит, как только для выражения мира или авторского взгляда на мир авторскому сознанию приходится опосредовать это содержание через два или более сознаний, неизбежно возникает необходимость поместить их в самодвижушуюся ситуацию, в мир предметов, явлений, проявляющих собой стороны закономерностей. И только в контрасте или гармонии с этими предметами и закономерностями, изображенными вне кругозора этих сознаний, получают сознания и утверждаемая ими правда о мире оценку как бы самой действительности, через нее — и оценку автора, в противовес лирическому изображению, где изображенная действительность остается в кругозоре лирического самосознания и не выступает объективно по отношению к нему, т. е. остается по своей функции «выразительным» средством лирического рода поэзии.

Аристотель, разбирая структуру эпики, относительно субстанциальности взаимосвязи сюжета и фабулы пишет следующее, называя фабулу подражанием цельному действию, а цельное действие (сюжет) — предметом, подражением которому и является фабула: «. . . как и в прочих подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному (предмету), так и фабула, служащая подражанием действию, должна быть изображением одного и притом цельного действия».[11] — Действием же управляет событие, в котором как в некоем сюжете отражена ситуация. Как фабула *воспроизводит* сюжет, так сюжет *выражает* ситуацию. И в драматической, и в повествовательной эпике сюжет является конечным формальным результатом типизации жизни в действии лиц, так или иначе отделенных дистанцией от автора; но то, какими принципами воспроизводится эта дистанция, действие и сами эти лица, движение которых и создает сюжет, и определяет различие между драматическими и повествовательными формами создания этого эпико-драматического принципа — сюжета. И фабула, и сюжет *подражают*, но подражают не одному и тому же и совершенно иными способами, ибо на различных уровнях, в различных плоскостях участвуют в этом «подражании». Относительно *события*, т. е. результата фабулы, сюжета, который не является действием, а лишь результатом действия, точнее, результатом воспроизведения «единого и притом цельного действия», Аристотель говорит не просто как о «подражании действию», но как о «подражании цельному действию, где изменение части означает изменение целого, а значит ситуации: «. . . части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части

изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого».[12] Сюжет как результат «единого и притом цельного действия» характерен и для того и для другого принципа, но повествовательная эпика воспроизводит его совершенно иначе, чем драматическая. Эту закономерность и утверждал Достоевский, говоря о принципиальном значении сюжета в создании той «тайны» эпического искусства, которая выражается в соответствии форм искусства рядам поэтической мысли.

*

Преступление и наказание, по своей природе эпично, его отличает строго продуманная эпическая конструкция, основанная на повествовательном принципе типизации. Сюжет композиционно детализирован в действии характеров с соблюдением принципа повествовательной дистанции,[13] который не может быть осуществлен на сцене, где сюжет для сохранения такой же авторской дистанции должен строиться исходя из совершенно иных действий характеров, могущих в своем самодвижении и его результатах выразить на сцене ту же идею. Повествовательный принцип типизации характера Раскольникова в *Преступлении и наказании* состоит в самодвижении его от 1) интеллектуальных, в основном, реакций на действительность (период написания статьи, т. е. этап подготовки им особого пути, отличного от путей других личностей); к 2) практической реакции на жизнь всеми силами своей натуры (а не только интеллектуально). В первых пяти главах романа он переживает период единения с людьми через практическую реакцию на действительность, на обнаруживающуюся структуру жизни, переходя постепенно к 3) психологическому анализу и самоанализу (анализу отношения человека к действительности, личности к юридически упорядоченному обществу) в период поиска поддержки со стороны другой личности. В этот третий период происходит психологическая разработка результатов интеллектуального и практического, действенного периодов и одновременно утверждение новых этических начал (отношение к Соне), новых по сравнению с этическими критериями, положенными в основу первого, интеллектуального периода (ср. разговор Раскольникова с Дуней об его умершей невесте). Эта психологическая разработка реализована в попытке неудачного сближения Раскольникова с Порфирием Петровичем, затем в сближении со Свидригайловым, который представляется Раскольникову «родственной натурой», и, наконец, в пробуждении любви к Соне, в расхождении с одними и сближению с другими людьми (Дуней, матерью, Разумихиным и т. п.). Притом первая и третья ступени даны вне собственно романа, интеллектуальная — в предыстории, этическая — в эпилоге. От них только тянутся нити ко второй ступени, ибо она детализирована в романе. Структура романа, таким образом, свидетельствует не о том, что якобы «разум» доводит героя до убийства, а «натура» не выдерживает, как пола-

гают некоторые критики, а о том, что «натура» доводит, и она же не выдерживает. «Разум», рационализм, «головное» предшествует практической стадии не как причина ее, а этическая стадия, в свою очередь, является не следствием этой практической ступени, а лишь наступает вслед за ней хронологически; равно как и эта этическая стадия не обозначает выхода, хотя она содержит в себе и разочарование в иллюзии и проблески зарождения новой иллюзии. О ней говорится лишь в эпилоге, что она могла бы явиться предметом нового романа. И такая иллюзия добра и любви действительно станет темой следующего романа Достоевского — *Идиот*. В *Преступлении и наказании*, таким образом, развернуты три иллюзии, которые, однако, объединены не причинно-следственной связью, а лишь как ступени саморазвития характера личности: от наблюдения действительности и создания предвзятой идеи о ней (период написания статьи), к вторжению в жизнь и попытке преодоления предвзятости этой идеи, вследствие зарождения новой идеи уже как идеи самой действительности, а отсюда — к преодолению данной формы вмешательства в жизнь, однако, с сохранением идеи, выработанной в этой практической стадии; и наконец, к зарождению новой, в романе еще не выясненной и даже не названной идеи «вторжения». Соответственно этой концепции первая и последняя ступени даны во внероманном сюжете. Первая введена в канву романа посредством «чужого» для героя слова — слова Порфирия Петровича. Чужого и для всей концепции романа, поскольку Порфирий Петрович, а затем отчасти и Свидригайлов эту внероманную, предвзятую идею отождествляет с идеей о действительности, хотя на самом деле она явилась первопричиной вторжения героя в жизнь. К тому же и сам Раскольников то утрирует, то умаляет значение предвзятой, внероманной идеи. Идея третьей стадии выражена также с помощью «чужих голосов» — ''слова'' Сони и Дуни.

Итак, ни первая, ни последняя стадия не проверяются судьбой героя; они остаются внешне «монологическим» словом автора, а в действительности, являются композиционными элементами в повествовательной построении самодвижения типов в ситуации, с целью повествовательной детализации тех же рядов поэтической мысли, которые несут в себе исходную идею романа. *Психологизм* в том виде, как он был осуществлен Достоевским в *Преступлении и наказании*, где даже изображение развития сознания и самосознания героя подчинено выявлению такой психологической логики данного развития, позволил писателю ввести в повествовательную форму типизации элементы указанного выше сращения диалога — монолога и изображения, присущие лишь драматической форме типизации. Но Достоевский осуществил это способами исключительно литературной эпики, повествовательных форм, и тем самым раздвинул границы и возможности именно этих повествовательных форм искусства, а не драматических.

*

Вопрос «эпическая форма» (эпико-повествовательная) в противовес «драматической» форме (в смысле эпико-сценической) в связи с тем, что в письме Достоевского говорится о *Преступлении и наказании*, т. е. объективном по своему характеру романе, с ярко выраженным повествовательным сюжетом и композицией, возникает еще в одной, очень важной плоскости, без раскрытия которой категорическое отрицание Достоевским возможности переделки его романа в драму, все еще может показаться слишком «жестким» и не вполне справедливым.

Вопрос имеет два аспекта. Первый касается различия форм повествования с точки зрения принципиально бóльшей или меньшей близости этой формы к формам драматическим, сценическим. Другой аспект непосредственно связан с той концепцией повествовательной формы объективного романа, которая была осуществлена Достоевским уже в первых его произведениях и которая была подготовлена как в Европе, так и в России ко времени вступления Достоевского в литературу теоретической критикой и творческой практикой писателей; а к тому же и эпоха 40-х гг., момент вступления Достоевского в литературу, подсказывала эту объективность как своего рода «форму времени».

Рассматривая первый аспект, следует иметь в виду, что жанровые различия внутри драматических форм по существу те же, что и внутри повествовательных форм, например, в *романической драме* «жизнь вглядывается в себя» так же через *судьбу* и судьбы героев, как через них же вглядывается жизнь в повествовательном романе. Т. е. и в той и в другой форме выявляется *структура* жизни, а в нравоописательной, сатирической драме, драме лиц, как и в нравоописательной, сатирической повести и романе — выявляется *состояние* жизни. Это различие между «нравоописанием» и «романом» в собственном смысле имеет настолько принципиальное значение для «рядов поэтической мысли», а следовательно, и для формы искусства, им соответствующей, что, благодаря ему, некоторые повествовательные формы становятся весьма близкими к формам драматическим. Подобный случай отмечает Б. Эйхенбаум в связи с *Шинелью* Гоголя. Момент тем более важный для нашей мысли, что сближение повествовательной формы в его примере основывается на «драматизации» повествования, т. е. главного принципа формы в плане разграничения этих двух форм. Остановимся на этом подробнее.

«Композиция новеллы, — пишет Эйхенбаум, — в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет л и ч н ы й т о н автора, т. е. является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию с к а з а, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное.»[14] Речь здесь идет об объективной, т. е. сюжетной эпической или субъективной, сказовой, по преимуществу, форме авторского голоса, кругозора, организующего начала. Правда, применительно, к новелле, т. е. малой форме эпики, что, разумеется, не дает права безо всяких оговорок отнести все высказывание и к большим формам повест-

вования или формам и принципам организации больших жанров эпики. Но *Шинель*, на материале новеллистической композиции которой все это иллюстрируется Эйхенбаумом, в некотором смысле представляет переход от малых к крупным жанрам эпики, а к тому же, как явствует, например, из анализа *Героя нашего времени*, Эйхенбаум вообще не придает существенного, принципиального значениет различию между малыми и крупными формами эпики, когда анализирует роль личного тона автора в их композиции. Можно предполагать, что разграничивая две основные жанровые группы повествовательных форм — романическую и так называемую нравоописательную — Эйхенбаум использует в качестве принципа разграничения объективных и субъективных форм авторского повествования в обеих группах принцип композиционной роли личного тона автора. Правда, он проводит разграничение между «примитивным» и более усложенным или между комическим и другими видами повествования. «Примитивная» новелла, как и авантюрный роман (т. е. большая форма повествовательной эпики!), — говорит Эйхенбаум, — не знает сказа и не нуждается в нем». Почему? Оказывается потому же, почему и вообще всякое объективное повествование: «потому что весь ее интерес и все ее движения определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений». Можно было бы продолжить цитату Эйхенбаума, где он говорит о том, что все это «верно и по отношению к новелле комической — в основу кладется анекдот, изобилующий сам по себе, *вне сказа*, комическими положениями», — но там он пользуется своим пониманием сюжета как «сплетения мотивов и мотиваций», определяя его таким образом: «Сплетение мотивов и мотиваций — вот организующее начало примитивной новеллы».[15] На самом же деле вопрос последней, объективной организации, то есть сюжетной по преимуществу заключается в ином; в том, какие именно мотивы и какая мотивация их кладется в основу сюжета, такая ли, которая вновь и вновь обновляет романический интерес, или же такая, которая вызывает нравственный интерес к изображенному мотивами и мотивацией. При всем том дело даже не в «быстроте и разнообразии смены», сколько в пристальнейшем интересе к специфике таких мотивов и к характеру мотивации, то есть, к внутренним мотивам самих этих событий. Таким образом, принцип «сплетения» стоит на одной, принцип «сказа», более или менее выкристаллизованный — на другой стороне. Вероятнее всего именно потому гораздо успешнее переделки в драму нравоописательных, в том числе сказовых повествовательных произведений, нежели объективных, сюжетных, в том числе романических. Сказовую композицию можно было бы назвать нарративной, ибо интерес вызывают не сами мотивы и их мотивация, но мотивация самого сюжета, нагнетания мотивов, объяснение сплетения мотивов. Б. Эйхенбаум говорил о таком случае, когда в повести главный интерес состоит не в сюжете, а в имитации, драматизации самого повествования, т. е. в рождении сказа. Но Достоевский говорил в письме о романе с весьма четко разработанным и даже детективно обострен-

ным внешним и психологически детализированным и усложненным внутренним *сюжетом*. Этот случай как нельзя более подходил для разговора об этих важных для самого Достоевского и искусства в целом эстетических принципах. Видимо Достоевский потому так стройно и предельно точно сформулировал эти принципы реалистической эстетики, что осознавал важность проблемы.

Итак, жизнь выявляет свою форму то в побуждении повествовательной способности художника, и тогда эта форма должна обнаружить состояние или структуру жизни через ее движение, то в драматической, и тогда плоскости самой жизни становятся прозрачными, несущими идею состояния или структуры жизни. Законы жизни приобретают при этом как бы осязаемые формы самой жизни. Но если жизнь обнаруживает себя через повествование о ней как через форму, приводимую в движение законами той же самой жизни, только движущейся не само собой разумеющимся образом, не в осязаемой форме, тогда жизнь благодаря *повествованию* может казаться и «*кажется* живым, естественным случаем, недавно происшедшим, между тем как внутренно *двигнута* глубоким логическим *вывобом ума*» (курсив мой — Д. К.), — как пишет Гоголь. В повествовательной форме заговорила эта жизнь только по воле аналитического усилия художественного «ума», сумевшего совокупить воедино «далековатые» (и во времени и в пространстве) «формы» самой действительности, жизни. Но темы произведений Гоголя, как, например, *Шинели*, затрагивали такие стороны жизни, которые как формы уже были оставлены ею после себя. Вероятнее всего в этом и нужно искать еще одну причину «неумения» Гоголя открывать сюжеты, но величайшее умение в то же время «драматизировать» само повествование, т. е. предугадать сказовую форму, получившую впоследствии такое широкое развитие в русской литературе. Достоевский даже в ту пору своего творчества, когда в 40-е годы черпает темы для своих произведений из той же действительности, что и Гоголь, берет совершенно иные, не оставленные еще жизнью после себя формы, и благодаря этому уже в ранний период творчества стал одним из крупнейших мастеров создания оригинальных сюжетов. Суть повествования в романах Достоевского и заключается в создании оригинального *повествовательного сюжета*. При этом как бы ни были эти сюжеты остры и драматичны по смене картин или психологических состояний, напряженности идеологических и психологических столкновений, по своим принципам детализации — они *исконно повествовательны*. (За исключением, пожалуй, трех повестей-«монодрам» — *Записки из подполья*, *Кроткая*, *Бобок* — и драматико-повествовательных сцен — *Дядюшкин сон* и *Село Степанчиково*; первые — по соотношению роли диалогов в ситуации, последние — по близости к драматическим способам типизации характеров). Достоевский в пору своих литературных начинаний, как известно, не сохранившихся, пытался писать драмы, но безуспешно; у него выходили остро драматические сюжеты, но слагаемые сюжета всегда оставались повествовательными по принципам творческой типизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Неопубликованное письмо Достоевского.* — «Художник и Зритель». № 6—7. Москва, 1924, стр. 124—125. — Письмо Достоевского к В. Д. Оболенской в ответ на ее обращение с просьбой позволить переделать его роман в драму для представления в театре (письмо датировано 20 января 1872 года). В своем комментарии к письму Л. П. Гроссман полагал, что речь идет о романе *Бесы:* там же, стр. 121. — А. С. Долинин утверждает, что Достоевский имел в виду *Преступление и наказание: Достоевский Ф. М. Письма.* Под ред. А. С. Долинина. М.—Л., 1934, т. III, стр. 290—291.

[2] Там же, стр. 125.

«Эпическая» при определении формы употребляется Достоевским в смысле «повествовательной» в противовес «неповествовательной», предназначенной для сценического воплощения, т. е. драматической. «Тайна» в терминологии Достоевского означает невыявленную, скрытую от глаз, глубинную закономерность творчества, но именно эту закономерность он и формулирует. Выражение же «найдет» или «не найдет» надо принять как термин, как категорию, призванную выразить эстетическую реальность, как понятие, определяющее в эстетической системе Достоевского сущностное соотношение объективных, повествовательных форм, и драматических, созданных для сцены. «Первоначальная идея» здесь употребляется в значении более общей идеи произведения, развернутой в конкретные «ряды поэтических мыслей» (на уровне содержания!), в конкретный «сюжет» (на уровне формы!) и как таковая она уже не является «первоначальной идеей», а аспектом, плоскостью «мысли» в соответствующем ей аспекте формы, где под формой понимается не сам сюжет, а именно *повествовательный принцип*, положенный в основу данного сюжета.

[3] Norwid K. C., *Pisma Wybrane.* Proza. Warszawa, 1968, t. 4, c. 253—254.

[4] Там же, стр. 254.

[5] Гоголь Н. В., *Учебная книга словесности для русского юношества.* — Полное собрание сочинений. АН СССР, М., т. VIII, стр. 470—483.

[6] Там же, стр. 478.

[7] Волькенштейн В., *Драматургия. Метод исследования драматических произведений.* М., 1929, стр. 9.

[8] Шеллинг Ф., *Философия искусства.* М., 1966, стр. 359.

[9] См.: Поспелов Г. Н., *О сюжете и ситуации.* — «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», № 7. М., 1946. — Поспелов, выступая против смешения сюжета и идейного содержания произведения, правильно считает сюжет эпико-драматическим принципом типизации, но не выделяет внутри эпики принципы повествовательной и драматической типизации.

[10] Гегель Г.—В., *Лекции по эстетике.* — Сочинения. АНСССР, М., 1958, т. XIV, стр. 342—343.

[11] Аристотель., *Об искусстве поэзии.* М., 1966, стр. 65—66.

[12] Там же, стр. 66.

[13] См. об этом подробнее в статье: Кирай, Д., *К поэтике объективной манеры Достоевского* (проблема «завершенности» и формы эпической дистанции) — „Studia Slavica", 1971, t. XVII., 3—4.

[14] Эйхенбаум. Б. М., *Как сделана «Шинель» Гоголя.* — В сб.: «Сквозь литературу». Л., 1924, стр. 171.

[15] Там же, стр. 172.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 241—255 (1971)

О некоторых проблемах модернизма на основании уроков венгерской литературы начала столетия*

ИШТВАН КИРАЙ

(Будапешт)

В моем докладе я хочу остановиться всего лишь на одной терминологической проблеме, законности критического термина модернизм, но я убежден, что связанные с этим проблемы касаются основных вопросов исследования литературы нашего времени. Правда, тезисы которые будут здесь изложены, основаны на обстоятельном изучении творчества единственного поэта, Эндре Ади; но мне кажется, что в случае охватывающей столь широкую группу явлений темы, как модернизм, методологически может быть законным подобного рода «микроисторический» подход. Главные проблемы могут быть увидены и на основании творчества одного выдающегося писателя. Извлекаемые из этого уроки — хотя бы в качестве гипотез, вспомогательных материалов — могут содействовать марксистскому синтезу.

Заняться этим вопросом меня побудила та неразбериха в терминологии, которая нередко сказывается в нашем литературоведении при обсуждении явлений кризиса буржуазной литературы. Отражая кризис общества и порождаемое этим возрастающее беспокойство, одной из бросающихся в глаза особенностей развития новейшей литературы было рождение все новых и новых писательских программ, одновременное рождение бесчисленного множества различных художественных «измов». В период распада французской школы символистов, в конце 90-х годов прошлого столетия и начале 900-х годов только во французской литературной жизни — по сведениям Мартино и Мишо — кишели следующие эксперименты, обещавшие новое искусство: naturisme, humanisme, somptuarisme, paroxysme, synthetisme, integralisme, impulsionisme, sincérisme, intenseisme, tuturisme, unanimisme и т. д. И начиная с этого, в каждом десятилетии можно пронаблюдать по крайней мере столько же, если не вдвое больше попыток создания новых течений. Огромное множество «измов» относится к основным характерным чертам литературного развития нового времени.

* Доклад на международной конференции по вопросам социалистической мировой литературы Будапешт, 12 ноября 1970 г.

Большинство различных быстро выраставших маленьких школ были, конечно, уже в момент рождения обречены на смерть, и в истории литературы не представляют собою больше простого курьеза, документа эпохи. Однако некоторым из них удалось — то лишь в национальных рамках, а то и шире, то в рамках одной художественной отрасли, а то охватывая несколько их, — стать более или менее широким движением, художественным течением и одновременно критическим термином, и как таковые требовали себе «материал», критерий, обрели как бы самостоятельность. Таким образом в мышлении критики рядом друг с другом существовали различные литературные течения, и хотя они называли по имени совершенно, или почти одно и то же явление, все же каждое из них казалось отдельной реальностью. Затмив, смешав действительные взаимосвязи, появился вводящий в заблуждение лабиринт различных понятий «измов». Для критики, мыслящей подобным образом, в первую очередь в «измах», могла быть, например, поэзия молодого Ади примером импрессионизма, сецессии, натурализма, новой романтики или символизма. Раскололись и составляющие единое целое явления, их рассовали по различным коробкам, и критика, увлекшаяся различными «измами», бессмысленно занималась разбором лжепроблем, как, например: совпадал ли венгерский «пресимволизм» с «сецессией»; ведет ли путь «к сецессии через импрессионизм и постимпрессионизм»; сецессия или постсимволизм предшествуют экспрессионизму? Вводя в заблуждение, оттесняя на задний план основные характерные черты метода изображения, художественного аттитюда, группы явлений одинакового по сути содержания распадались на лжетечения.

Порожденный этим хаос понятий и содержания потребовал, чтобы литературоведение попыталось внедрить обобщающий критический термин. Неизбежным стало нахождение такого собирательного названия, которое способно отразить взаимосвязь между обильно расплодившимися, отрицающими друг друга, лжереволюционными, не имеющими традиций мелкими школами и — путем систематизации — обобщить их в единое большое течение эпохи. Буржуазное литературоведение, главным образом, под влиянием американской литературной критики — как о том свидетельствует и доклад Ренэ Веллека на белградском конгрессе литературоведов, — желает расширить термин символизма в такой всеобъемлющий термин. Во многом это стремление кажется законным. Ведь из числа «измов» конца прошлого и начала нынешнего столетий действительно символизм был наиболее широко распространен. Слово *символизм* из названия маленькой французской поэтической школы — не в последнюю очередь, в результате влияния Малларме, новаторства Саймонса и критической деятельности Реми де Гурмона, — превратилось в распространившееся по всей Европе литературное течение, охватило широкую группу явлений. Вопреки этому, или, выражаясь точнее, именно поэтому это понятие не подходит для того, чтобы, в еще большей степени

расширив круг его значения, оно стало термином, в основном определяющим литературное движение эпохи, стало названием такого течения. Исторически сложившийся смысл этого понятия не допускает такого рода расширения его.

Нельзя забывать, что характерным для различных «измов» модерн было не только быстрое размножение их, но и лжереволюционность, антитрадиционность: отражая культ индивидуума, поиск индивидуального выхода, каждое новое течение появлялось, как полное отрицание предыдущих, как «революция» против них. Так стал, например, символизм в различных критических выступлениях того времени антиподом натурализма, парнассизма, импрессионизма и нередко даже, — как, например, в толковании Реми де Гурмона, — декаданса. Так же, как позже неоклассицизм, экспрессионизм, футуризм, игмаизм или акмеизм появились, как коренные противоположности символизма. Эта акцентированная антитрадиционность изолировала, и таким образом становилось незаметным, что по сути каждое течение было частью одного и того же духовного процесса. Так понятие приобрело разделительный, дисъюнктивный характер и таким образом стало неспособно обобщить в единое целое исторически связанные явления, превратиться в собирательное название течения, стоящего над школами и направлениями.

И это понятие было не только чрезмерно узким, но в то же время и чрезмерно широким. Явления одного характера оно не связывало, иногда же разнородные явления связывались в нем. В результате особенностей своего значения — с первичной акцентацией формы — оно способствовало стиранию границ между двумя методами подхода к действительности — реалистическим и не реалистическим. В частности и из-за этого оно симпатично современному формалистскому литературному воззрению. Веллек, например, подчеркнуто акцентировал: большая ценность этого понятия заключается в том, что «в делении истории литературы на эпохи оно нарушает зависимость от истории политики и общества». Для марксистской же критики, не в последнюю очередь, именно из-за этого становится данная категория неприемлемой в качестве центрального систематизирующего названия, названия течения. Ведь как раз основной вопрос: отношение к действительности теряется в нем.

Представители воззрения, выдвигающего на первый план символизм, не замечают, например, у Эндре Ади, что на различных этапах его творчества изменялось направление его сильного интеллектуализма, который был постоянно присущ писателю и в силу которого он закономерно имел наклонность к более абстрактным, условным средствам выражения. На первом этапе развития писатель пытался еще найти себе путь, обращаясь скорее внутрь, создавая мифы, в иррациональных глубинах души, в трансцендентном. Символизм в историческом смысле, понимаемый, как направление, был присущ ему только на этом этапе. Потому что позже изменился характер интеллектуальных поисков: господствующей становилась во все большей степени писательская позиция обращения к действительности и желания в ней найти

путь. И если частично в творчестве Ади и позднее остались те особенности стиля и стихосложения, которые проникли в его творчество под непосредственным влиянием французского символизма, то они продолжали жить не в своей оригинальной форме, а дезидеологизированно, трансформированно, не в качестве формы, а лишь в качестве поэтического средства. В новой взаимосвязи изменилось и их значение: они стали частями иного метода изображения, реализма двадцатого столетия, который более насыщен мыслями, чем любой из прежних. Иной стала форма, иным стал весь художественный язык. И о символизме можно говорить и у более позднего Ади: но это возможно уже не в смысле конкретного, исторического течения, а, в крайнем случае, лишь так, как пользовался этим понятием Гете, и так, как это живет и ныне в эстетике Дьердя Лукача. Это означало уже не склонность к туманному, иррациональному, к неясному, завуалированному выражению, а взирающий на суть действительности, имеющий сильно мыслящий характер и таким образом более лаконичный, условный метод изображения. Здесь появился лирический реализм двадцатого столетия.

Таким образом понятие символизма оказывается со многих точек зрения неточным, отчасти чрезмерно узким, отчасти чрезмерно широким для того, чтобы стать центральным систематизирующим понятием литературоведческих явлений. Именно поэтому мне кажется, что марксистское литературоведение может пользоваться этим понятием лишь в качестве научного вспомогательного понятия, самоназвания, названия конкретно определенных отдельных писательских групп, но названием течения оно не может стать. Для такой обобщающей, суммирующей цели подходит лишь такой термин, которым — в отличие от символизма — определяется первично не форма, а содержание, мировоззрение явлений и который таким образом возможно провести резкую границу между реалистическими и не реалистическими направлениями и в то же время показать взаимосвязь и преемственность — вопреки их собственному ложному сознанию — между различными широко расплодившимися и отрицающими друг друга, лжереволюционными, не имеющими традиций маленькими школами. Так выдвигается на первый план и внедряется во все большей степени в марксистской, но также буржуазной критике слово модернизм, модерность.

Правда, этот термин также не стал еще всеобще принятым термином. Более того, многие, в том числе не только буржуазные литературоведы, но и марксисты, выдвигают серьезные сомнения по поводу правильности и законности этого термина. В то же время в марксистском литературоведении, и главным образом, в ее советской части это слово имеет уже серьезные традиции. Насколько мне известно, с тех пор, как в 1908 году вышел труд Воровского *О буржуазности модернистов*, это название беспрерывно живет. И в буржуазном литературоведении появляется все больше произведений — в частности, таких видных деятелей, как, например, Энцесбергер, Спендер,

Альберезе, Фрезер, Фридрих, Лефевр, Хорст, Бруно фон Визе и т. д., — которые пользуются термином *модерн*, говоря о различных явлениях буржуазной литературы последнего столетия-полустолетия. И как литературно-художественный термин определенного содержания это слово включается ныне уже в различные энциклопедии, специальные словари. Это название обрело научное гражданское право.

Правда, понятие модернизма, модерности живет еще в различном толковании. (Ниже ради простоты я сошлюсь лишь на данные энциклопедий, словарей.) Многие, совершенно суживая, обобщая самоназвание английской сецессии, *стиль модерн*, пользуются этим словом лишь для определения чрезмерно вычурных, стилизованных стремлений на грани двух столетий (например, литературная энциклопедия Вильгельма Коша; Ларусс XX века). Другие, — как, например, советская литературная энциклопедия 1930 года, или испанская энциклопедия 1960 года Сальвата, — объединяют под этим названием по сути «измы» периода, заканчивающегося символизмом, то есть периода 1870—1914 годов. Опять другие, — как, например, советская литературная энциклопедия 1968 года, Новый лексикон Мейерса или Энциклопедика Британика 1967 года, — в противовес предыдущим, применяют слово модернизм как раз к «измам», различным авангардистским движениям периоа после импрессионизма и символизма. Но существует и такая оценка (и со своей стороны, я считаю наиболее правильным закрепление ее), согласно которой — как, например, в словаре Вебстера, в португало-бразильской энциклопедии, в финской энциклопедии 1963 года и в Большой советской энциклопедии 1954 года, — этот термин считается применительным ко всем «измам», к явлению кризиса буржуазной литературы и искусства периода после Бодлера в целом.

Кажется законным такого рода расширение значения этого понятия, законным по различным соображениям. Это кажется законным, прежде всего, потому, что как самоназвание, слово *модерн* с самого начала сопровождало «измы» буржуазной литературы. У отца новой литературы, Бодлера — согласно Мишо — оно существовало уже поистине в качестве «лейтмотива». И как указал исследователь предыстории этого слова, немецкий литературовед Ганс Роберт Яусс, у Бодлера получило это понятие — после употребления этого слова в ином понятии братьями Шлегел и Юнгес Дейчланд, — живущий до сего дня изменившийся смысл. Не случайно, что Верлен преклонялся уже перед Бодлером, как перед «первым человеком модерн»; «своими вибрирующими, изощренными чувствами, печальным, субтильным интеллектом, умом и кровью, отравленными алкоголем и табаком», он олицетворял идеал *человека модерн*. И после Бодлера вскоре упрямо зазвучали знаменитые слова Рембо, заключительные слова «Пребывания в аду»: «Il faut etre absulement moderne», надо быть абсолютно модерным. А через несколько лет, в начале 80-х годов родилось и название *модернизм*. По свидетельству французского этимологи-

ческого словаря Вартбурга, его создал автор наиболее впечатляющего произведения эпохи, Вертера распадающегося буржуазного общества, романа «Наоборот» Гюисманс. И это происхождение можно считать буквально символичным: в характерной духовной ситуации начал свой путь этот литературный термин.

И после появления в 1883 году книги Гюисманса *L'art moderne* в большинстве европейских языков модерн уже жило как модное слово. Если в определенные периоды и в определенных странах (как, например, в Германии во время экспрессионизма) как раз из-за чрезмерной избитости оно временно оттеснялось на задний план, то по сути все же оно имело свою внутреннюю преемственность. Этот термин в одинаковой степени использовали все «измы», как натурализм, импрессионизм, символизм, так и позднее авангард. Это слово стало тесно связанным с разочарованными, беспокойными художественными исканиями начавшего распадаться буржуазного общества. Таким образом оно естественно обрело определенное содержание, большее значение. Оно жило просто нейтрально, как синоним *«сегодняшнего, современного:* оно обрело обособленное, разделительное значение, определяющее одновременно направление.

Поэтому мог отделить друг от друга, например, Стефан Спендер в своем труде о модерности *The Struggle of the Modern* категории *modern* и *contemporary* (модерн и современный), поэтому он мог пользоваться двумя оценивающими понятиями, подчеркивая, что дающее ранг определение *модерн* может быть применено лишь к таким разочарованным, видящим все в темном свете, отражающим необычную дисгармонию писателям, как, например, Генри Джемс, Дж. Джойс, Д. Лоуренс, Вирджиния Вульф; писателей, подобных Шоу, Уэллсу, Арнольду Беннету, Сноу, Аллену Силито, являющихся приверженцами прогресса, новыми «вольтерианцами», таких художников, которые, — как он писал, — «в хаотическом мире считают себя ясновидящими пророками общества», он не считал модерными, а лишь современными («contemporaries»). И этим своим тезисом Спендер не оригинальничал, лишь подводил итог. Он ясно сформулировал то, что признавали все теоретики *модерна:* это слово в процессе того, как им много десятилетий пользовались, (как это с самого начала дала почувствовать марксистская эстетика, противопоставлявшая в оценке термин «модернизм»), стало как бы антиподом реализма. Можно считать символичным, что обращающийся к реализму, становящийся полностью приверженцем идеи социальной революции Ади уже упрямо подчеркивал: «я не модерн».

Сузилось в ходе исторического пути — в литературно-эстетическом аспекте — значение *модерн:* в него попали враждебные реализму содержания. Не случайно, что не только у Спендера, но и вообще в буржуазных литературоведческих трудах из этой категории исключаются такие видные представители критического реализма двадцатого столетия и социалистического

реализма, как, например, Горький, Ромен Роллан, Генрих Манн, Арнольд Цвейг, Лакснесс, Нексе, Мориц, Шолохов и т. д. Однако благодаря своему пессимизму, иррационализму сюда входят такие деятели начала прошлого столетия, как, например, Кьеркегор, Шопенгауэр или Карлейль. И это одностороннее, разделительное словопотребление вошло уже в обиход. Подавляющее большинство опрошенных, например, трехсот с лишним будапештских студентов-литераторов считает, что понятие модерн можно связать только с не реалистическими явлениями. Брехта, написавшего *Трехгрошевую оперу*, они сочли, например, более модерным, чем более позднего Брехта, автора *Галилея*. Факты свидетельствуют о том, что в литературно-художественном аспекте слово *модерн* стало однозначно занятым. Именно поэтому безуспешна, на мой взгляд, всякая попытка со стороны марксистской критики, которая (как это делали, например, Ласло Бока или Ганс Кауфман) желает отобрать назад это понятие от явлений кризиса поздней буржуазной литературы. Здесь уже чрезмерно глубоко впилось содержание. И, может быть, даже излишне это стремление к нейтрализации. Ведь для характеристики литературы, отвечающей эпохе, остаются такие понятия, как *новый*, *революционный*, *современный*, *прогрессивный*, *нынешний*, и т. д. Прогрессивность не много потеряет, лишившись слова *модерн*, напоминающего по звучанию *моду*, *модный*. Происшедшее сужение содержания этого слова в то же время, хотя и парадоксальным образом, но означает и преимущество: понятие становится приемлемым для определения определенного литературно-художественного течения, может стать критическим термином.

Конечно, вследствие того, что речь здесь идет об умственно-языковом отражении более чем столетнего сложного художественного развития, трудно — без опасности упрощения — наметить центральные содержания, определяющие специфическое, индивидуальное звучание, разделительный характер этого понятия. Трудно несколькими формулами определить исторически сложившееся комплексное значение модернизма (ведь не в последнюю очередь именно из-за того, что это понятие оставалось внутренне сравнительно открытым, оно смогло стать словом, суммирующим длительное, сложное, историческое развитие). Энцесбергер, например, в своем предисловии к *Museum der modernen Poesie* считает бессмысленной всякую попытку определения. Однако литературоведение все же не может отказаться от такой попытки; оно не может оставить слово на эмоциональном уровне. И при попытке определить понятие, при исследовании различных применений, толкований, оттенков значения слова, на первый план выходят три тесно связанных друг с другом момента содержания, и может быть, не будет извращением, если мы увидим в них важнейшие критерии. Это следующие: 1. характер большого города, 2. антикапиталистическая художественная позиция, сильное чувство кризиса, и наконец, 3. субъективистский поиск выхода индивидуального характера и неотделимый от этого нигилизм и создание мифов.

Со времен Бодлера современный художник был всегда связан с большим городом, со стремительно развивающейся техникой, с ускоряющимся темпом жизни, он связывал свою жизнь с новой машинной цивилизацией. Ему казалось, — как писал Бодлер, — что он должен найти красоту, в первую очередь, в своем собственном новом мире, в больших городах, в каменной громаде. Не в последнюю очередь, именно это отделяло его от его непосредственных литературных предков, разочарованных, ретроградных романтиков первой половины девятнадцатого столетия. Старая романтика, как правило, бежала от мира машин, бежала назад в далекое средневековье или на лоно природы, в деревенскую идиллию. Новый романтик мира машин производил уже переоценку: он чувствовал себя поистине дома на суетных улицах большого города, среди хитрых, волнующих завоеваний цивилизации; его идеалом был не герой патриархальных идиллий, а беспокойный, взволнованный новый человек города, — выражаясь словами Ади: — «новая сложная городская душа».

Не случайно, что с самого начала существовали уже такие теории, которые именно поэтому связывали новое художественное движение с растущей промышленной цивилизацией, с развитием естественных наук, с революционизирующими открытиями и бурным ритмом большого города, и отсюда объясняли их рождение. Они считали, — говоря известными словами Вирджинии Вульф, — что в новых условиях коренным образом изменился характер человека и вместе с огнями большого города загорелся новый, нервный, искусственный свет искусства модерн, отличающегося от всего предыдущего, отрицающего всякие традиции, отказывающегося от них.

Родным домом, стихией искусства модернизма был мир машин, городов, но — парадоксальным образом — это был нежилой дом, негативная стихия; это был такой мир, который притягивал таким образом, что и отталкивал одновременно. Не случайно стихи большого города Бодлера и следом за ним — Бабича уводили в таинственный, извращенный мир ужасов, тайн, световых дворов, старых гостиниц, слепых, нищих, босяков, проституток. Из глубин больших городов исходила отрицательная романтика, и выражаясь словами Бодлера, «признаки вечного траура нес на черных, худых плечах» человек века, будто готовясь к «страшным похоронам». Окончательно чувжд был уже этому типу беспроблемный миф прогресса ранней буржуазии и мещанства: художнику модернизма мерещились повсюду трагедии, отчуждение, тайны. И если самодовольство, пленительность *belle époque* вселяло в него временами — к концу прошлого, в начале нынешнего столетия — некоторую веру в прогресс, то эта вера была весьма неустойчивой, лишь временной и противоречивой. В действительности достоверным выразителем его чувств была упоминаемая Вальтером Беньямином картина Кле *Новый ангел:* подобно этому ангелу, его также подхватил вихрь исторического развития, но летел он спиной, глядя назад, видя только развалины, и лицо его во все

большей степени отражало страшный ужас отчаяния. Трагически мрачным стал сравнительно блиставший еще в течение предыдущих десятилетий романтический антикапитализм. Художник модернизма чувствовал повсюду «цветы гниения». Из глубин капиталистического общества стало проступать душащее чувство одиночества, отчужденности, все более тяжкое сознание краха, кризиса.

Таким образом не только со стремительным развитием цивилизации и с существованием в большом городе, но вместе с этим с растущим сознанием кризиса и разочарованием была неразрывно связана литература модерн. Это объясняет, почему все глашатаи модернизма были склонны к бунтарству, почему им претил мир самодовольных, безмозглых Омэ. Один из лучших знатоков модернизма Герберт Рид указывал во многих своих трудах на то, какие тесные узы связывали с анархизмом это духовное движение. Но не только беспокойство анархистов привлекало его представителей, а также вообще любое недовольство антикапиталистического характера (независимо от его идейного облика). Среди них находил сторонников революционный лагерь, но также — как о том свидетельствует путь Гюисманса, Барреса, Мореаса, Мережковского, Д'Аннунцио, Деже Сабо, Маринетти, Бенна, Леринца Сабо или Иоста, — множество движений правого характера, пользующихся антикапиталистической демагогией. Как при любом бесцельном беспокойстве желаемую гармонию человеку, бунтующему по индивидуальным, а не социальным причинам, мог дать как революционный, так и консервативный порядок. Абсолютным было лишь чувство отчуждения, отрицание, а не притягательная сила положительных идеалов. Бунт оставался индивидуальным, субъективистским. Наряду с привязанностью к большому городу, с беспокойной, все отрицающей разочарованностью, третьим наиболее характерным для этого духовного движения критерием были индивидуальные поиски выхода.

Глашатай модерна чувствовал повсюду множащиеся проблемы распадающегося капиталистического общества, одиночество, отчуждение, душащую серость, хотя большей частью это проявлялось в форме общего, отвлеченного плохого самочувствия. Но коренным образом отличаясь от истинных революционеров, он искал выхода не в действительности, не в обществе, не совместно с остальными людьми, а как одинокий субъект, изолированный индивидуум, безродный «я». С этим типом неразрывен был азартный субъективизм. Это было его отличительной чертой. Именно поэтому он примыкал к революционным движениям лишь временно, это было лишь романтическим эмоциональным влечением; не случайно, те, кто действительно связывали свою судьбу с революцией, — как о том свидетельствует пример Ади, Блока, Бехера, Брехта, Маяковского, Аттилы Йожефа, Элюара, Арагона и других, — одновременно порывал и с «измами» модернизма.

Выражаясь меткими словами Белы Балажа, все герои модернистского искусства были «обратными революционерами»: они пытались найти бальзам

для ран мира, оторвавшись от общества, человечества, действительности. Не в состоянии изменить мир, они хотели сами уйти из него. Вместо данного общества они ломали лишь художественную форму, и создавали не новый, более справедливый, более человечный общественный строй, а лишь «новые действительности» в глубинах души. Таким образом с их протестом была неразрывно связана замкнутость в себе, а с их бунтом — декаданс. Поэтому притягательная сила искусства заняла у них центральное место: это был единственный участок жизни, где дела без дел, бездейственный бунт, жажда изменений, не способная к изменениям, могли вылиться в форму. Человек, действующий лишь в мечтах, революционер, не совершающий поступков: Художник стал идеалом.

И типичными в поведении стали с одной стороны, отчаяние, нигилизм Кафки, с другой стороны, — как обратная сторона этого, — создание мифов: таким образом пыталось изолированное «я» защищаться, противопоставить что-то Ничто. Неотделима стала от модернизма, с одной стороны, полная потеря перспективы, с другой же стороны, тяга к дающим лжеперспективы иррациональным философиям и мифам модерн.

В такой взаимосвязи различные «измы» модерн отличались друг от друга не по качеству, а в крайнем случае, лишь по интенсивности. Чем острее становился кризис, тем сильнее вспыхивали бунтарские страсти и усиливались одновременно стремления к созданию мифов. Модернизм периода самодовольства, эстетизирующий модернизм с началом эпохи империализма, — главным же образом, под впечатлением первой мировой войны — уступил место более трагичному, вопрошающему модернизму потерянной уверенности — модернизму авангарда. Но изменилась лишь степень накала: основное художественное кредо, поиск выхода индивидуального характера остался тем же. Даже требование коллективности, подчеркивавшееся отдельными авангардистскими движениями, было в действительности лишь скрытым, завуалированным индивидуализмом. Замкнутый роковым образом в себе человек мыслил себя душой коллектива, стремясь таким образом ликвидировать душащее одиночество.

При таком толковании модернизма, видя, что сутью его является индивидуальный поиск выхода из кризиса буржуазного общества, возможно, на мой взгляд, понять некоторые важные исторические особенности этого течения. Прежде всего, отсюда можно понять место, значение его в общем развитии литературы. Узко буржуазным можно считать всякий взгляд, согласно которому модернизм является как бы главным путем развития литературы двадцатого столетия. Это было явлением кризиса, одним из компонентов растущего кризиса буржуазного общества, то есть было переходным явлением, а не определяющим художественным результатом.

Но подобным же образом следует считать односторонним также воззрение — на котором, говоря о наших проблемах, следует, пожалуй, попод-

робнее остановиться, — согласно которому полностью отождествляются декаданс и модернизм и берется под сомнение даже относительная ценность этого течения. Нельзя забывать, что с этим историческим явлением — то в большей, то в меньшей степени, то более отвлеченно, то более непосредственно — связан и характер социального протеста. Связана с ним и та черта, которую Горький, первым заметивший противоречивость этого явления, назвал эмоциональным бомбометанием. Своими противоречиями это течение отражало тяжелое положение, нервозность морально требовательного, но чувствующего свою беспомощность интеллигента в распадающемся буржуазном мире.

Именно поэтому между модернизмом и критическим-реализмом имеется не только противоречие, но и связь. Бодлер, например, несомненно был первым крупным представителем модернизма, но в то же время можно по праву спорить и о принадлежности его к критическому реализму. И так же обстоит дело, например, с Рембо или Верленом. Или же я смог бы привести наиболее знакомый мне пример молодого Эндре Ади. Бесспорно молодому поэту был еще присущ аристократический, эзотерический, иррациональный поиск выхода модерн, в его произведениях с большой силой звучал декаданс. Но в то же время с самого начала своего творческого пути своим большим недовольством, носившим явно общественный, социальный характер, он смог стать одновременно и основоположником венгерского критического реализма двадцатого столетия. И нельзя считать также случайным, что не только из критического реализма, но и из более проблематичных, противоречивых традиций иного характера, из модернизма также пришли многие значительные творцы социалистического реализма. Говоря о модернизме, типичным можно считать и с точки зрения мировой литературы дихотомию типа Аттила Йожеф—Леринц Сабо, Бехер — Бенн. Путь от этого течения вел всегда в двух направлениях: в сторону полного декаданса можно было идти так же, как в сторону революционной литературы. Видя эту противоречивость модернизма, его облик Януса, важнее всего становится конкретный литературоведческий анализ, оттененное, детальное исследование. Только это может решить, каким образом складывается у отдельных творческих деятелей соотношение прогрессивного и ретроградного, элементов критики, поисков и элементов бегства, отступления. Только это может решить, где обретает модернизм трагический, ищущий, заставляющий задуматься облик, а где безответственный, циничный, азартный.

И мне кажется, особенно важно учитывать эту сложность при исследовании восточно-европейской литературы. Ведь здесь особенно резко сказалась противоречивость модернизма. Здесь проявилось особенно резко, что это течение было связано с возраставшим кризисом капитализма, было, хотя и индивидуальным, но искавшим выхода художественным ответом на его вопросы, и таким образом содержало одновременно бунтарски-протестующие и декадентски-замыкающиеся идейные элементы.

Особую роль играл художественный модернизм конца прошлого, начала нынешнего столетия в странах Восточной Европы и в развивавшихся подобно им обществах. При исследовании их можно взять за модель. Это течение обретало здесь большую, чем обычно, силу, и таким образом острее поднимались связанные с ним проблемы. Правда, родиной модернизма было образцовое государство буржуазного развития, Франция, первой почувствовавшая кризис. Там выросло это течение после революции 1848 года и особенно после поражения Парижской коммуны 1870 года, как бы одновременно с потерей буржуазных иллюзий. Но с самого начала с особой силой откликались на это течение такие творческие деятели, которые пришли откуда-то издалеки, из отдаленных краев, из стран, бывших по определению Ленина «самыми слабыми звеньями цепи», из зон наибольшего кризиса. Нельзя считать лишь случайным, что скорее, чем во многих индустриально развитых странах, символизм, например, нашел последователей в таких отсталых странах того времени, как Ирландия, царская Россия, Румыния и Польша конца столетия или же многие страны испанско-португальской языковой области. И в Венгрии это течение появилось со сравнительным опозданием не потому, что эта страна была еще чрезмерно аграрной, чрезмерно отсталой, а, как раз наоборот, в первую очередь, потому, что после достигнутого компромисса здесь началось стремительное развитие, и у людей появилось чувство успеха, уверенности. В угаре успехов праздновалось тысячелетие страны, торжественно говорили о Большой Венгрии и забывали о скрытых в глубине неразрешенных проблемах, не замечали кризиса. Но в начале нынешнего столетия, когда кризис стал очевидным, появился и модернизм с его новой мировой скорбью.

И особенно ярко проявилась эта тесная связь между *уже* капитализирующимися, но *еще* недостаточно развитыми и таким образом сильнее чувствующими проблемы, противоречия капиталистического развития странами и модернизмом в первые десятилетия нашего столетия, после начала империалистической эпохи; тогда, когда модернизм, носивший до тех пор скорее лишь эстетизирующий характер, перешел в свою более беспокойную, бунтарскую разновидность, стал авангардистским модернизмом. Следя за духовной жизнью Парижа начала столетия, Ади, например, уже в 1907 году констатировал: «... собственно говоря, с варварского Востока вербуется форпост цивилизации», «из четырехугольника Вена, Константинаполь, Тегеран и Санкт-Петербург» приходят сторонники «новых идей». И действительно так обстояло дело. В развитии авангардного модернизма бросается в глаза значительная роль таких сравнительно отсталых, находившихся на периферии капиталистического мира стран, каковыми были, например, в начале столетия Испания, Австро—Венгерская монархия и царская Россия. Множество имен от Кандинского до Малевича, от Пикассо до Кокошки, от Кафки до Музиля, от Кашшака до Купки, от Стравинского до Шенберга свидетельствуют об этом.

Сильнее был в момент вступления в империализм вызов мира в этих краях, сильнее чувствовались здесь исчезновение уверенности, растущие ужасы столетия. Естественно, таким образом, что скорее или, во всяком случае, с большей силой появлялся в этих частях ответ на поставленные вопросы. Говоря словами Ади, окраина стала землей «форпостов». Причем в двух аспектах. Здесь сильнее проявлялся поиск выхода как индивидуального, так и общественного характера. И это закономерно сказывалось на литературе и искусстве. Отражая существование искавших выхода народных движений и революционных сил, новый размах приобрел здесь критический реализм XIX столетия. Выросло искусство критического реализма, имевшее акцентированно народный характер и большей частью революционную страстность, и как продолжение, кульминация этого, появилась литература социалистического реализма. Но в то же время, отражая плохое самочувствие, анархистскую, бесцельную, бунтарскую горечь изолированных, одиноких интеллигентов, появился здесь и авангардный модернизм.

И между этими двумя различными течениями, реализмом и модернизмом — особенно в начальном периоде — вопреки различному характеру поисков выхода, не проходила резкая разделительная черта. Более того, некоторую точку соприкосновения порождали между ними общий протест, совместно высказанное «нет», одинаково чувствовавшаяся бездомность в окружавшей их отсталой действительности. Можно считать символичным, что нередко модернистские течения подпадали здесь под влияние не только реалистических стремлений, но и революционных движений. И эта особенность развития, одновременное приустствие двух течений нередко в рамках одного прогрессивного политического течения, одного творческого пути влияло, на мой взгляд, также на характер реализма. Не тем, что создавался будто бы какой-то синтез двух течений. Ведь с точки зрения отношения к действительности никогда не может быть синтеза двух в корне противоречащих друг другу методов изображения. Но в результате постоянного сопоставления круг специфических художественных и идейных проблем модернизма — в иной взаимосвязи и с ответами иного характера — сильно проник и в реализм. Во всяком случае, об этом свидетельствуют художественные факты венгерского развития.

Два крупнейших представителя венгерской литературы двадцатого столетия, Эндре Ади и Аттила Йожеф давали вначале — если и не полностью, но в качестве главной тенденции — ответ индивидуального поиска выхода на вопросы социальной действительности, то есть начинали свой творческий путь модернистами. Идеалом Эндре Ади был Художник, он жил под влиянием символизма, и ища смысл индивидуальной жизни, ему не была чужда жажда трансцендентного, искание бога, неомистика. А Аттила Йожеф говорил, что он сторонник экспрессионизма, сюрреализма; как в колбе — в себе, в глубинах души — желал он создать «коллективный индивидуум»,

желанного «нового человека», считал, что там может быть создана «новая действительность», придающая смысл человеческому существованию. Однако на более поздней стадии творческого пути оба поэта отошли от этого начала: отказавшись от индивидуального поиска выхода, они стали явными глашатаями общественного выхода, общественного решения и отвернулись от модернизма. Но даже отвернувшись от него, они были продолжателями отдельных его особенностей, причем не только в области формы, но и содержания. Не в последнюю очередь, в результате этого в их реализме лучше охватывались, глубже переживались проблемы личности. Они видели и чувствовали все, что грозило замкнутой в себе, изолированной личности в оставшемся без бога, опустошенном мире. Их реализм был связан не только с гуманизмом, но и с отчаянием одиночества, со страхом перед ничем.

Эти поэты гордо утверждали жизнь на земле, были приверженцами данной действительности, человеческих действий, они были гуманистами и революционерами. Оба они знали, что человек может познать и изменить мир, может преобразовать этот мир так, чтобы он был не против него, а для него, чтобы он был не чуждым, а родным ему. Личность была в их глазах частью большого целого, неотъемлемым, творящим членом человечества; мысля, они видели человечество, род человеческий. Это сознание, это воззрение определяло в конечном итоге их представление о личности. Это придавало им внутреннее спокойствие. Но в то же время они глубоко чувствовали также отчаяние, трепет личности, как человека, живущего в своем узком, обособленном мире, частной судьбе, в своей «партикулярности». Они глубоко чувствовали, что человек, как живущий для себя простой индивидуум, как изолированная личностть, беспомощен, вынужден страдать. Он не может найти выход нигде в чуждом ему мире. Ведь само его существование, физиология, факт смерти запирает его в тюрьму, в ничто.

Реально отличая одно от другого, их ценность и действительную важность, эти два поэта одновременно мыслили в масштабах частного лица, изолированного «я», «партикулярного я» и исторического «я», выражаясь словами Ади, в масштабах *человека сегодняшего дня* и *преемственного человека*, личность означала для них одновременно замкнутый в себе индивидуум и часть человечества: из понятого и пережитого диссонанса здесь всегда рождалась желанная гармония. И таким образом они сумели дать в своем творчестве миру такую вибрирующе сложную и все же однозначную картину, в которой одновременно было возможное и необходимое, закономерное, частное и общее, блуждающий в буднях, заблудившийся человек и являющаяся частью человечества взрослая личность, человек, способный разумно жить. Представители модернизма абсолютизировали проблемы, вытекающие из специфического положения изолированного человека, объявляли их вечным человеческим роком; Эндре Ади и Аттила Йожеф также говорили об этих проблемах, но только не в форме мистификации их, а в их действительной

взаимосвязи. Их реализм приобрел характер двадцатого века: главным его критерием стала внутренняя сложность и вытекающая из этого углубленная, богатая мыслями интеллектуальность.

На мой взгляд, это наследие показывает пример. Только с помощью реализма такого типа можно оттеснить назад по-настоящему и в наши дни модернистское влияние. Ведь художественное произведение может быть всеобъемлющим, обращенным к цельному человеку лишь в том случае, если в нем фигурирует действительный человек, тот человек, который, как бы ни хотел, как бы ни желал, не может всегда организовать свою жизнь на высшем уровне, на уровне человечества, на уровне истории; человек, который замкнутый в своей маленькой судьбе, страдает, мучается, переживает внутреннюю борьбу. Ведь задачей именно реалистического искусства является показ многосложности человеческой жизни, показ того, что только в борьбе против бессмысленных страданий, причиняемых индивидуализмом, благодаря мышлению в масштабах всеобщего, целого, а не частного индивидуума рождается в человеке человек, способный видеть то, что творится за пределами его узкого мирка, мыслящий в масштабах человеческого рода, становящийся сознательным и, выражаясь словами Аттилы Йожефа, взрослым, прекрасным, серьезным, разумным человеком.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus, 13 (1—4), pp. 257—267 (1971)

От дидактической повести к роману

НИНА КИРАЙ
(Будапешт)

В польской литературе XVIII века, весьма богатой в жанровом отношении, роман и повесть занимают скромное место. Разумеется, определение «скромное» для обозначения места повествовательной прозы среди других жанров выражает лишь относительную оценку ее в обильной литературной продукции эпохи. Кроме того, бурное развитие и расцвет нового типа романа, названного впоследствии реалистическим, в других европейских литературах, прежде всего английской и французской, невольно подсказывает вопрос, почему в это же самое время в Польше именно роман не получил своего развития. Вопрос этот все сильнее занимает польских исследователей. Наиболее изученными из числа прозаических жанров в польском литературоведении до самого последнего времени являются мемуары и эпистолярное наследие польских просветителей.[1] Объяснением сдержанного интереса польских ученых к эпике может служить вероятнее всего тот факт, что в польской прозе XVIII века мало было создано шедевров, которые вошли бы в классическое наследие национальной литературы в такой же мере, как сатирические, лирические или даже драматические произведения.

Ориентироваться в романической литературе XVIII века на современном этапе ее изученности позволяет в первую очередь основательная библиографическая монография Я. Рудницкой, охватывающая период 1601—1800 гг.[2] Особый интерес представляет аспект исследования З. Шинко — восприятие западноевропейского романа в польской литературной культуре — поскольку оригинальное творчество в романическом жанре во второй половине XVIII века в Польше делает лишь первые шаги. В предыдущих работах того же автора уже намечены основные тенденции решения проблемы.[3] Цель работы, как определяет ее З. Шинко — создать «по возможности полное представление знаний о романе, которыми обладали польские просветители», основываясь на рассмотрении общих критических мнений о жанре романа, а также мнений об отдельных произведениях. Главным источниковедческим материалом служили для автора прежде всего сами произведения, заново внимательно прочитанные под углом зрения анализируемой темы; романы, переведенные на польский язык, а также распространенные в просвещенных

читательских кругах на иностранных языках, прежде всего французском. Источником служили каталоги книг, ввозимых в Польшу, инвентаризационные описи библиотек, исследованные с точки зрения наличия в них западноевропейских романов; рецензии, издательские комментарии, привлечены также мнения о романах, содержащиеся в трактатах, брошюрах, ученых сочинениях. Хронологические рамки иссследования — вторая половина XVIII века (1750—1795) — разумеется, раздвинуты там, где необходимо было показать генезис мнения или литературного спора, или же приходилось говорить о работах, подводящих итоги просветительской литературной эстетики. Богатство исследованного документального материала несомненно основное достоинство книги.

Книга разделена на восемь глав, самостоятельных в тематическом отношении, но рассматривающих явления в хронологической последовательности в рамках каждой из них — от генезиса отношения польских просветителей к «пренебрегаемому жанру» (Глава 1. «Gatunek pogardzony») до появления польских переводов сентиментального романа в 80—90-е годы (Глава VIII. «Zabawki serc czułych»). Весь анализируемый материал подчинен общей концепции исследования поэтики романического жанра в литературной эстетике XVIII века. Во многих отношениях отправляясь от концепции Станислава Петрашко[4] и положений Яна Котта,[5] З. Шинко конкретизирует и уточняет их богатым материалом.

Глава первая вводит нас в центр теоретической дискуссии, которая с середины XVII века велась во Франции и Англии о жанре романа. В польских дискуссиях большое место получили французские теоретические суждения, которые в свою очередь основывались как на отечественных литературных образцах, так и на английских. В первой половине XVIII века главным предметом дискуссии был вопрос, *является ли роман* литературным *жанром*. И хотя он еще не был признан жанром «нормативным», все же в сознании критиков явно обособился в *специфический жанр*. Во второй половине XVII века — первой половине XVIII века борьба рыцарского романа («romans») велась в рамках классицистической поэтики за включение или изгнание рыцарского романа в систему иерархии жанров. Daniel Huet выводил рыцарский роман из эпоса, в противоположность Буало и Мармонтелю, которые и не вспоминали о «романе». «Romans» в высказываниях польских теоретиков, как отмечает Шинко, трактовался отрицательно, повидимому в значительной мере как следствие оппозиционного отношения к эпической литературе барокко предшествующего периода. Критикуя «рыцарский роман», просветители не упрекали его в «неморальности», речь шла лишь о его непригодности в познавательном отношении. Атаки просветителей по существу шли в двух направлениях: против «опасных» («неморальных») романов французской школы и популярных «рыцарских» любовных романов «саксонской» эпохи. Это последнее было связано с тем, что адресатом рационалистического воспитания «Мони-

тора» в Польше была средняя провинциальная шляхта, которая в своих домашних библиотеках бережно хранила занимательные авантюрно-рыцарские романы (стр. 57). Не включен «romans» в польский вариант поэтики Буало — *Sztuka rymotwórcza* Дмоховского. «Romans-romansowy» связано для людей того времени с неправдоподобием, авантюрно-любовной интригой. Так определяют этот термин лексиконы и словари того времени.[6] Новый тип романа развивался, таким образом, как пишет Шинко, за пределами классицистической поэтики, хотя иногда и в ее тени (стр. 21).

Новый тип романа теоретики XVIII века связывают с историческим правдоподобием, в отличие от принципа фантастического нагромождения событий в героической поэме в прозе. Связь романа с историей не была, таким образом, явлением новым, но в XVIII веке роман сближается с современной историей, изображая историю опыта конкретного человека в конкретном мире, создавая «конструкцию судьбы». В противоположность драматическим жанрам, которые во второй половине XVIII века чаще всего рождались вслед за возникновением теории и служили как бы ее воплощением и подтверждением, *практика романистов* влияла на возникновение обобщающих построений теоретиков и критиков несравненно сильнее, чем обратно — теория на формирование романа. Для правильного понимания и оценки теоретических дискуссий о новом жанре романа XVIII века важно различе ние терминов «romans» — «powieść» (рыцарский роман — роман). В английской критической традиции разграничение жанра рыцарского придворного романа (romance) и романа в современном значении уже в середине XVIII века ощущалось вполне четко, именно потому и возникает новый термин: novel. Во французской и русской теории и критике происходит переосмысление старого термина: le roman — роман.[7] З. Шинко для определения специфики нарождающегося польского реалистического полу-романа предлагает рабочий термин «новый жанр» и, как мы увидим в ходе дальнейшего рассуждения, вполне оправданно.

Четкое различение специфики старого и нового жанра было еще недоступно просветителям: «Красицкому при всем осознании им того, что он создает жанр, оппозиционный старым рыцарским романам, недоставало — как впрочем и всей станиславовской эпохе — различения терминов «romans» и «powieść» в современном значении» (стр. 25). В формировании мнений о «рыцарском романе» определенную роль играли предисловия к изданиям. На общее число 200 романов, изданных в тот период, 75 было снабжено предисловиями (16 переведено с французских оригиналов, остальные вышли из-под пера польских переводчиков и издателей), но только в *девяти* случаях употреблено слово «romans» и то лишь тогда, когда ему воздается хвала в отличие от «романов» неморальных и «вредных». Зато в 48 предисловиях пространно говорится о нравственной пользе, которую может извлечь читатель.

Несомненно, подчеркивает Шинко, оценка «romans»-а под углом зрения его дидактическо-познавательных достоинств в эпоху Просвещения не аперципировалась исключительно по линии «неправдоподобный — любовный» (т. е. достойный осуждения) и «правдоподобный», в значении верный исторической правде и психологическому изображению, а, следовательно, нравственный (стр. 37). Точно также не всегда критерии реализма или правдоподобия покрываются критериями дидактизма: «Пропагандируемый просветителями морализаторский характер повествования был часто в споре со слишком подражательным изображением действительности« (стр. 42).

Нападки на любовно-авантюрный роман велись не только журналом *Монитор*, но и другими литературными журналами, а кроме того во всех без исключения литературных жанрах просветительской литературы: комедиях (уже в первой комедии, поставленной на сцене публичного варшавского театра, *Natręty*), сатирах, более того, как убедительно показал исследователь А. Ченьский, даже роман Красицкого *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* «можно прочесть как многопланную пародию рыцарского романа».[8] Различные формы пародии и дискуссионные мнения о «новом жанре», в которых нередко играла роль и случайность, как впрочем во всем процессе восприятия западноевропейского романа, с исчерпывающей полнотой представлены во второй главе книги.

Анализируя критические суждения о романе, Шинко приходит к выводу, что в то время как оригинальное творчество рождалось с сильным запозданием в сравнении с Западной Европой, то дискуссии, хотя зачастую это были лишь переводные рецензии и издательские объявления, каталоги, свидетельствуют о довольно широкой осведомленности польских просветителей в западноевропейской литературе и почти одновременности в постановке некоторых теоретических проблем (стр. 102). Специфика в освещении проблем различными литературными журналами эпохи составляет предмет исследования третьей главы работы. Пропаганда западноевропейского романа в журналах не замедлила сказаться в польской переводческой практике. Если в первый период просветительства переводились европейские романы и «рыцарские романы» столетней, пятидесятилетней давности и главной целью литературной политики было наверстать отставание, то уже в 80-е годы появляются переводы произведений, вышедщих во Франции и Англии всего несколько лет назад, а иногда и в том же году. Характерно, что примерно к этому времени создаются издательские центры и в других, кроме Варшавы и Кракова, городах Польши — Львове, Вильне, Супрасле, Калише.

Три дальнейшие главы книги, исследующие восприятие наиболее известных западноевропейких романов в Польше, выделены также согласно жанровым отличиям этих произведений (IV. Recepcja powieści Richardsona, Rousseau i Goethego; V. Od «Telemaka» Fénelona do «Diabla kulawego» Lesage'a; VI. Od powiastek Woltera do «Toma Jonesa» Fieldinga). Наконец,

VII глава посвящена исследованию путей и степени распространения сентиментальных романов, приобретших шумный успех в Европе в 80-е годы XVIII века, которые однако, несмотря на довольно большое число переводов в Польше не пользовались одобрением просветителей, как можно судить хотя бы по отсутствию переводов романа Ричардсона и *Сентиментального путешествия* Стерна. Связано это было повидимому с недоразвитием психологизма польского «нового жанра», стилистическими трудностями и явной предубежденностью просветителей по отношению к старым сентиментальным «рыцарским романам». Так, Красицкий, в своем *Досвядчиньском* был программно антисентименталистом (стр. 348). В Польше сентиментализм полнее всего выразился в драме и лирике. Если на протяжении почти десяти лет (1767—1775) было поставлено на сцене всего лишь три сентиментальных драмы, то в 1790 году число их возрасло до 12. Постулаты сентиментализма нашли свое отражение в поэтике Карпиньского, но *сентиментальный роман* развивается в Польше лишь в первые десятилетия XIX века.

В эссе, озаглавленном *Манон Леско и ее спутницы* сборника о романистах XVIII века Я. Котт писал, что специфика определения генезиса романического жанра привела к тому, что на протяжении почти всего XVIII века мы не встречаемся с эстетической оценкой романа; она всегда носит характер идеологический и является прежде всего спором о «нравственном образце».[9] Вследствие этого в дискуссиях о «новом жанре» основным оставался вопрос: может ли роман быть важным и эффективным средством воспитания? Успех *Новой Элоизы* Руссо, философских дидактических повестей, английского реалистического романа — послужил тому, что «новый жанр» был признан источником знаний о современном человеке и мире, средством нравственного и гражданского воспитания. В Польше такое признание роман нового типа получает уже в 80-е годы, чему несомненно способствовало появление в 1776 году романа Красицкого *Приключения Миколая Досвядчиньского*. Но то, что определение характера и оценка романов происходила не в категориях эстетических отчасти объясняется и тем, что именно в середине XVIII века во Франции и Англии происходит «ревизия» понятий, анализ эстетических категорий. Многие определения являются в этот период еще дискуссионными.[10]

Задаваясь вопросом, почему такое слабое развитие получил роман в Польше во второй половине XVIII века, З. Шинко объясняет это следующими причинами. В процессе гражданского и нравственного воспитания средней шляхты главная роль выпала журналу *Монитор* и театру как наиболее эффективным средствам «школы нравов». Кроме того, традиция любовно-авантюрных романов в XVI и XVII веках не создала высоких образцов отечественной прозы, писатели польского Ренессанса если и обращались к повествовательным жанрам, то создавали более или менее удачные компиляции мотивов и сюжетов, почерпнутых из итальянской, французской, испанской литератур (стр. 357). Традиции же отечественной прозы барокко были отвергнуты

просветителями, ставившими во главе угла рационалистические принципы воспитания гражданина. З. Шинко корректирует свой взгляд, высказанный в книге о связях польского и английского романа в XVIII веке, что отсутствие мещанского героя было основной причиной слабости развития польского романа. Если в Англии героем романа являлся представитель третьего сословия, разорившегося дворянства, иногда плебей, то в Польше «положительным героем мог быть только дворянин». Шинко приводит интересное наблюдение историка Б. Леснодорского о том, что в польских городах общественной критике подвергаются не города и мещане, а городской образ жизни шляхты. Существовало даже некоторое предубеждение по отношению к городам, вытекавшее из философских взглядов физиократов, а если роман и занимался проблемой города, то всегда в аспекте публицистическом: требуя прав для мещанства, критикуя отсталость городов, которая препятствует развитию торговли и экономики и т. п.[11] Полемизируя с мнениями, которые причиной слабости польского романа считают отсутствие в жизни мещанского героя, Шинко ссылается на опыт французского романа, в котором весьма редко выступал герой «низкого происхождения», больше того, подчеркивалась принадлежность героя к гербовому дворянству; а французские критики и читатели часто упрекали английских романистов за выведение «низких» героев, руководствуясь при этом требованиями «хорошего вкуса». Следовательно, не «отсутствие героя» слишком сильное подчинение героя дидактическим и публицистическим целям автора, были причиной того, что «новый жанр» так и не развился в *роман* в современном понимании. Дело в том, что не развилась «романичность» в смысле «конструкции судьбы». В то время как во французском романе с дворянским героем эпическое повествование перерастало дидактические, сатирические и публицистические цели автора, в Польше для такой качественной трансформации «рыцарского романа» не было условий. На этот момент обратила внимание уже Я. Павловичова в рецензии на книгу Шинко об английском и польском романе, сформулировав его в форме риторического вопроса.[12] Но ответ на него видимо следует искать все же в другом.

Необходимо, как нам представляется, связать «несвершившийся» собственно романический жанр с теми идеологическими условиями, которые стимулировали развитие *драмы*, но опять-таки не романической драмы (с «конструкцией судьбы» героя), а драмы политической, философско-дидактической, сатирической. И вряд ли проблема только в «боязни» польских просветителей полно представить объективную действительность «недоразвившуюся и несовершенную». Ведь в то же самое время на польской сцене были поставлены остро обличительные политические пьесы. Дело видимо в том, что вплоть до последних лет Просвещения не было того общественного опыта в смысле завершения личных судеб представителей шляхты, которая шла бы иным, чем предшествующие поколения путем, как иным — в отличие от сво-

его класса — путем шли герои из дворян французских романов. Такой общественный опыт принесет впервые Четырехлетний Сейм и последующие за ним события, которые в перспективе утраченных возможностей будут осмыслены впоследствии романтиками в жанре *романической драмы*. Законным поэтому представляется не роман, а «новый жанр» (термин З. Шинко), который вобрав в себя черты дидактической повести, нравоописательной сатиры, однако, так и не перешел в польских условиях второй половины XVIII века в собственно роман. А романтиками роман был скорее создан, а не «нобилитирован» несколько десятилетий спустя после рубежной границы Просвещения. Ведь обостренное внимание к судьбе личности было характерно именно для польских романтиков, чем и объясняется их тяготение к жанру романической драмы, а позднее к жанру повествовательного романа у поэтов и прозаиков.

Не удивительно поэтому, что два наиболее значительных в идейном и художественном отношении прозаических произведения эпохи Просвещения — корреспонденция Игнация Красицкого и *Рукопись, найденная в Сарагоссе* Потоцкого, были написаны по-французски. Причину такого явления Я. Котт объясняет тем значительным отличием в уровне идейного развития, которое характеризовало Польшу по сравнению с Европой во второй половине XVIII века. Люди польского Просвещения жили и творили одновременно по двум часам: в своей частной жизни по часам, отсчитывающим европейский ритм времени, а как общественные деятели — по часам, показывающим польское время, прилагая немало усилий к тому, чтобы сократить этот разрыв. Создавая свои произведения на французском языке, Красицкий и Потоцкий «как бы сразу принимали иные интеллектуальные нормы». Творить по-французски, однако, представляло для них не только возможность освободиться от дидактизма, т. е. творить на уровне европейской литературы, но «творить» роман о судьбе польского интеллигента, предугадать польский роман в драме романтиков и прозаический роман XIX и XX веков.[13] Притом Красицкий ближе всего среди других польских просветителей подошел к созданию романа в собственном смысле. Его *Приключения Миколая Досвядчиньского* и продолжение *Пан Подстолий*, как бы слив воедино элементы биографии, философского путешествия, педагогического трактата, полнее всего представляли собой явление «нового жанра», но уже с элементами романичности, получившей развитие в творчестве романтиков.[14] Характерно, что именно проза Красицкого и подражательные повести Краевского *(Podolanka wstanie natury wychowana)* послужили материалом для рассуждений польских теоретиков литературы XVIII века, побудив их задуматься над проблемой разграничения поэзии и прозы. Если классицистические поэтики первого поколения писателей-просветителей отправлялись от практики предшествующего поколения — литературы сарматского барокко, в связи с чем выступления их более дидактичны и нормативны и ставят своей целью прежде всего

перенесение норм французского классицизма на польскую почву (к примеру, теоретические высказывания Станислава Конарского), то представители второго поколения просветителей, в меру своего таланта осуществляя на практике предписания поэтик, создают полноценные произведения, облеченные плотью и кровью отечественной тематики, обогащенные достижениями быстро развивающегося литературного языка (Красицкий, Нарушевич, Трембецкий). И, наконец, талантливые представители третьего поколения, выступившие в конце 80-х гг., в большинстве случаев перерастают рамки нормативных поэтик, создавая качественно новые литературные явления, расширяя проблематику и обогащая средства художественного выражения (Князьнин, Карпиньский, Ясиньский). И в отличие от первых двух периодов деятельности просветителей, когда теория все еще опережала практику, во второй половине 80-х гг. литературная продукция, в первую очередь поэтическая и драматическая, дает богатый материал для эстетических обобщений, нашедших выражение в создававшихся в эти годы поэтических трактатах. Собственно за исключением трактата Жевуского *O nauce wierszopiskiej* и теоретических рассуждений Чарторыского *O naukach wyzwolonych* (1766), *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach* (1779) все остальные значительные трактаты — Franciszek Karpiński: *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782); Ignacy Krasicki: *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (1793); F. N. Golański: *O wymowie i poezji* (1786); Franciszek Dmochowski: *Sztuka rymotwórcza* (1788) — выходят в свет в конце 80-х гг., когда уже созданы основные произведения «станиславовской эпохи», составляющие национальную традицию.

Как решался в них вопрос о прозе и романе? Уже Чарторыский, а позднее Карпиньский, предлагали включить в границы «поэзии» романы Фильдинга; несмелая попытка включить повести Красицкого в разряд «истинной литературы» (поэзии, как ее понимает классицистическая поэтика) содержалась в трактате Голаньского: «Mogłyby się atoli w nich pod przyjemną postacią najpożyteczniejsze nauki umieścić, ale niewielu mamy *Doświadczyńskich* i *Podstolich*».[15] «В 1786 году, — пишет исследователь поэтики классицизма Ст. Петрашко, — уже нельзя было игнорировать романа, поскольку произведения Красицкого в этом жанре нельзя было рассматривать в одном плане с традиционными «рыцарскими романами». Но было еще слишком рано — на фоне эстетического сознания в Польше того времени в вести роман в прозе в официальную систему жанров литературы, «истинной поэзии».[16] Голаньский более всех других высказал готовность к введению прозы в систему поэтических жанров, но сразу же представил и причины — «нобилитации рыцарских романов» — побуждавшие его к сдержанности в решении этой проблемы. Названные выше трактаты, содержащие программу классицизма, хотя и с учетом в известной мере национальной жанровой специфики, разумеется не могли безоговорочно узаконить жанр романа, вообще отвергаемый классицистической поэтикой.

Задаваясь вопросом, каким образом можно было бы определить складывающийся во второй половине XVIII века польский роман в категориях стиля, З. Либера в числе элементов «родословной» польского романа, называет традиции эпики, связь с мемуарной прозой и публицистическими трактатами, мотивы сентиментального романа, отмечая, что все это далеко не исчерпывает проблемы.[17] Как нам представляется, З. Либера не включает в состав им перечисленных элементов связь польской романической прозы с драматическими жанрами и прежде всего с господствовавшей в польской драматической литературе — комедией. А связь эта ощутима, и прежде всего в тематике. Тут, конечно, можно было бы еще назвать общий для драмы и «нового жанра» «источник» тем — публицистику *Монитора*, но следует учесть, что типы, ситуации, заимствованные из нравоучительных схем «Монитора» оформлялись художественно первоначально в драме. Еще до того как появились первые прозаические повести, драматическая литература создала почти классические по своей отточенности *ситуации*, которые при соответствующем дополнении и обогащении их деталями, мотивирующими поступки героев, могли перерастать в сюжеты повествовательных форм, в том числе и романа.[18] А точнее сказать — в романической повести, поскольку чаще всего сюжет этот был лишен самодвижения и подчинен дидактическим целям автора. Но как раз там, где герой повести Красицкого преодолевает статичность своего характера, там, где нарушается временная логика эпизодов во имя логики событийной (в которой и скрываются элементы судьбы героя и тенденция автора повествователя), там можно говорить об элементах романичности в повести *Приключения Миколая Досядчиньского*.

В 6-й лекции о Юлиуше Словацком, прочитанной в Париже в 1860 году, К. Ц. Норвид высказал мысль о закономерностях развития драматических жанров, справедливую может быть в обобщенной форме, но нуждающуюся в уточнении в применении ее к литературному процессу в Польше: «Гимны, псалмы, даже героические рапсоды могут возникнуть вдруг, но *драма* не может явиться подобно Минерве из головы Юпитера. Греки для своей драмы имели почву, подготовленную бакхическими tragos, Кальдерон и Шекспир — христианскими мистериями. Там, где театр не вырос из своих собственных корней, там он должен ждать, оставаясь большим зданием на обочине, а точнее праздными и бесполезными строительными лесами, — ждать, подкармливая общество заимствованными творениями . . .

Словом, для того чтобы жизнь заглянула внутрь самой себя, необходимо чтобы она оставила после себя свои собственные формы; время, следовательно, должно приготовить уровень, достигнув которого взор общества, обращенный внутрь самого себя не может не увидеть нравственной пользы».[19] Замечательно в этом высказывании именно то, что говоря о драме, Норвид подразумевает *романическую драму*, а роман, упомянутый в начале высказывания в таком соотношении отождествляется с дидактической повестью.

В польской литературе как раз наоборот, роман в прозе явился уже после того как драма «подготовила уровень», с высоты которого общество могло анализировать свою структуру.

Так же как в XVIII веке дидактическая драма предшествовала дидактическим повествовательным формам, так в XIX веке роман в прозе является продолжением традиций романической (по терминологии польского исследователя И. Славиньской, «поэтической»)[20] драмы романтиков. Исследование структуры жизни, столкновение личности и общественного устройства в форме исследования судьбы личности в польской литературе явится, следовательно, сначала в романической драме и значительно позднее — в повествовательных формах — в романе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Особого внимания заслуживает серия мемуаров XVIII века, выпускаемая издательством PIW — «*Biblioteka Pamiętników polskich i obcych*» pod red. W. Zawadzkiego: Niemcewicz, *J. U., Pamiętniki czasów moich*. T. 1—2. Warszawa, 1957; Kiliński, J., *Pamietniki*. Warszawa, 1961; *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*. T. 1—2. Oprac. i wstępem poprzedził Wacław Zawadzki. Warszawa, 1963. — Важнейшие издания эпистолярного наследия польских просветителей: Trembecki, St., *Listy*. Oprac. J. Kott i R. Kaleta. T. 1—2. Wrocław, 1954; *Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763—1825*. Zebrał i do druku przygotował T. Mikulski. Komentarz opracował R. Sobol. Wrocław, 1958; *Korespondencja Ignacego Krasickiego*. Z papierów L. Bernackiego wydali i opracowali Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński. Pod red. T. Mikulskiego. T. 1—2. Wrocław, 1958; *Korespondencja Adama Naruszewicza*, 1762—1796. Z papierów po Bernackim uzupełnił i wydał J. Platt. Pod red. T. Mikulskiego. Wrocław, 1959.

[2] Rudnicka, J., *Bibliografia powieści polskiej 1601—1800*. Wrocław, 1964.

[3] Sinko, Z., «*Monitor*» *wobec angielskiego «Spectatora»*. Wrocław, 1956; Sinko, Z., *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830*. Warszawa, 1961.

[4] Pietraszko, St., *Doktryna Literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław, 1967.

[5] Kott, J., *Wokół «Doświadczyńskiego* (Z zagadnień powieści polskiego Oświecenia). В: Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu. Wrocław, 1966.

[6] Krasicki, I., *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*. T. 2. Warszawa, 1781, c. 454; Jezierski, Fr., *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane*. Warszawa, 1791, c. 187—188; Karpiński, Fr., *O wymowie w prozie albo wierszu*.

[7] См.: «Роман» *Литературная Энциклопедия*, т. 9. М. 1935, 773—832. Кожинов, В., *Происхождение романа*. Москва, 1963: 50—68. Markiewicz, H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Warszawa, 1963, c. 163.

[8] Cieński A., *Ksiażkii literatura w „Mikołaja Doświadczyńskego przypadkách"* — "Acta Univ. Wratislaviensis" 30, Pace Literackie VI (1964). Ценный материал по истории романической прозы содержит статья: Rutkowska, M., *Sądy współczesnych o powieści polskiej XVIII wieku. Z problemów terminologii.* — *Pamiętnik Literacki*, 1965, z. 3: 79—105.

[9] Kott, J., *Szkoła klasyków*. Warszawa, 1955: 143.

[10] Łempicki, St., *Hasła artystyczne i kategorie estetyczne na przełomie XVIII i XIX wieku*. — W ks.: *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*. Warszawa, 1966: 318.

[11] Leśnodorski, B., *Miasta i mieszczanie w powieści stanisławowskiej*. — *Pamiętnik Literacki*, 1935, z. 2.

[12] Pawłowiczowa, J., Rec. książki: Z. Sinko: *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830*. — *Pamiętnik Literacki*, 1962, z. 2: 593. — «Komedia polskiego Oświecenia wykarmiła się i ukształtowała na tworzywie obcym, wchłaniając i przetwarzając wszystko, co zdało się przydatne. W wyniku tego powstało połączenie jakiegoś wspólnego dla całego teatru europejskiego owej epoki kośćca z bardzo bujnym i bardzo rodzinnym mięsem obyczajowym. Nasuwa się pytanie, na które na razie nie

ma odpowiedzi: dlaczego w podobny sposób nie została przetrawiona powieść angielska czy francuska? Dlaczego pojawił się Turcaret-Złotołów albo Jourdain-Prostakiewicz czy Damon-Fircyk, a nie ma polskiej Roksany czy Moll Flanders na trasach między Grzybowem i Nalewkami a ogrodami księcia ekspodkomorzego i redutami na Foksalu? Albo Toma Jonesa na trasie z Biłgoraja do Warszawy?».

[13] Kott, J., *Wokół «Doświadczyńskiego»* . . . , c. 63.

[14] Ключевое значение романа Красицкого в польской прозе XVIII в. выделено и в названии антологии «рыцарского романа» и романа: *Wokół «Doświadczyńskiego». Antologia romansu i powieści.* Wybór i opracowanie Jerzy Jackl. Warszawa, 1969.

[15] Golański, F. N., *O wymowie i poezji.* Wilno, 1788, c. 92—93.

[16] Pietraszko, St., *Doktryna literacka* . . . , c. 465.

[17] Libera, Zd., *Zagadnienie stylu w literaturze Oświecenia.* — *Pamiętnik Literacki,* 1970, z. 2, s. 204.

[18] Соллертинский, Е. Е. в своей статье *Теория и практика русского романа конца XVIII века* — «Метод и мастерство». Вып. 1. Русская литература. Вологда, 1970, с. 47—66. — показывает аналогичность процесса в русской литературе XVIII века.

[19] Norwid, C. K., *Pisma zebrane,* t. 4, c. 253. Warszawa, 1968.

[20] Sławińska, I., *Ku definicji dramatu poetyckiego.* — «Sceniczny gest poety», Warszawa, 1961, c. 221—267.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 269 – 314 (1971)

La crise de la Renaissance et le maniérisme

Par

TIBOR KLANICZAY

(Budapest)

Pour une série de questions fondamentales, les recherches récentes sur le maniérisme se sont, désormais, plus ou moins mises d'accord. En conséquence, le maniérisme est ce phénomène historique qui, chronologiquement, se situe entre l'épanouissement de la Renaissance et l'essor premier du baroque. C'est un style à part, c'est à dire un système spécifique d'éléments de contenu et de forme, ainsi que l'expression d'une mentalité historiquement et socialement définie. La présence du maniérisme ne se limite pas à l'une ou l'autre des branches artistiques, ni à tel ou tel pays, mais peut être démontrée — même si cela est à des degrés divers d'intensité — tout autant en architecture, en sculpture, en peinture, en littérature et en musique que dans tous les pays où la Renaissance s'est implantée.[1]

Par contre, les questions de la place historique, du rôle et de l'appréciation du maniérisme sont encore sujettes à controverse: est-ce la Renaissance ou le baroque dont il est plus proche? entre la Renaissance et le baroque, représente-t-il une grande période autonome de l'art, une étape de valeur égale à celle qui la précède et à celle qui lui fait suite, ou bien n'est-il qu'un phénomène subordonné? signifie-t-il une décadence, ou un pas révolutionnaire en avant dans les arts et les lettres?

La présente étude ne saurait endosser la tâche de répondre à toutes ces questions et à celles concomitantes. Son objectif est, uniquement, de tenter de définir, de manière plus précise, la place historique du maniérisme, c'est-à dire de fournir une esquisse de son arrière-plan historique, sociologique et idéologique. Comme j'ai déjà eu l'occasion de procéder dans plusieurs de mes études antérieures,[2] je me rangerai à l'opinion de ceux qui déclarent que le maniérisme n'est pas une période autonome de l'art, mais fait partie de la Renaissance, en est la phase tardive, l'expression de sa crise.

Parler du maniérisme en tant qu'un âge artistique à part ne pourrait se faire que s'il existait, dans la civilisation européenne, dans l'ensemble de la culture matérielle et spirituelle, plus précisément: dans la réalité économico-sociale qui définit celle-ci, une étape historique parallèle au maniérisme. Or, nous ne pouvons pas parler d'une phase maniériste de la civilisation européenne,

d'une période historique dont les exigences intellectuelles et artistiques seraient satisfaites par le maniérisme. Par contre, il existe bel et bien une civilisation Renaissance et une civilisation baroque. La première fut, grosso modo, le fruit du vaste essor économique et social de la bourgeoisie et des cités à la fin du Moyen Age; l'expression de la naissance, à l'encontre du féodalisme caduc, de l'Europe moderne, empruntant la voie du capitalisme. La seconde coïncida avec le renforcement et la stabilisation temporaire du système «féodal», avec la consolidation de la société seigneuriale dans le cadre d'une relative stagnation économique.

La Renaissance et le baroque ont été, donc, les produits de ces forces économico-sociales qui se trouvaient dans le courant dominant l'évolution de la période donnée. De la sorte, ils ont pu fournir une réponse aux questions primordiales de leur temps, ils ont pu satisfaire des besoins généraux, universels. A la suite de points de départ sociologiquement bien déterminés, ils ont pu se faire l'expression commune d'intérêts de classe différents, d'aspirations contraires. Quant au maniérisme, il est resté lié à une mince couche sociale, il n'a pas débordé le cadre de l'élite intellectuelle, de l'aristocratie de l'esprit, l'ensemble de la société n'aurait pu l'assimiler même à la suite de modifications appropriées. Ainsi, bien qu'il soit un courant notable et riche en valeurs, bien qu'il soit, de nos jours, hautement à la mode, le maniérisme n'est que d'importance moindre par rapport à la Renaissance et au baroque.

*

La naissance du maniérisme s'explique par la ruine des grands espoirs et des mythes de la Renaissance. L'épanouissement de cette dernière avait été le résultat d'un rehaussement, d'un progrès économique lent, mais d'autant plus inexorable. Les décennies aux alentours de 1500 ont été, en Europe, la période des plus belles espérances. Il semblait que l'homme est capable de surmonter toutes les difficultés, de développer sans réserve ses énergies créatrices, de créer un ordre plus juste de la société, d'assurer la paix et le bien-être, de maîtriser la nature. Ce n'est pas sans raison que, sur la trace des grandes découvertes, conquêtes et réussites, les penseurs de la Renaissance ont pu croire que l'homme est en mesure d'imposer librement sa volonté, que les conflits et les contradictions peuvent être extirpés de son existence, qu'il va arriver à obtenir l'humanisme le plus noble et la véritable harmonie sur cette terre. C'était l'aube d'une époque où le savoir illimité et la beauté parfaite paraissaient accessibles, réalisables.

Il est vrai que des doutes se manifestaient aussi: dès Pétrarque, le facteur d'incertitude, la fortune, les forces aveugles, inconstantes de l'univers se révélaient cachés dans les ouvrages des humanistes, tandis que Machiavel croyait reconnaître, dans le monde humain la lutte de deux forces égales: de la volonté humaine capable d'atteindre ses buts *(virtù)* et de l'ensemble des forces indé-

pendantes de l'homme *(fortuna)*. Cependant, les grandes personnalités de la Renaissance croyaient au triomphe de la *virtù*, voire même que, dans le domaine de la culture et de l'art, elles ont réussi à créer, temporairement, le monde de l'humanisme et de l'harmonie.

Ces succès, ces croyances, cet optimisme étaient les fruits d'une heureuse et exceptionnelle constellation, les produits d'un magnifique moment de l'histoire. Mais leurs fondements étaient faibles, périssables, les événements pouvaient facilement les emporter, comme cela a d'ailleurs été. La «*dignitas hominis*» et l'«*harmonia mundi*»[3] se sont révélées comme des *mythes*, des utopies et l'éblouissante évolution de la Renaissance a abouti à une *crise*.[4] C'est avec la prise de conscience de celle-ci, avec la stupeur face aux réalités brutales que le développement du maniérisme est en corrélation. Pour le comprendre, il nous faut passer en revue les facteurs politiques, économiques, sociaux et intellectuels de la crise de la Renaissance.

Dans les décennies de la pleine floraison de la Renaissance, des guerres aux ravages plus étendus que ceux de toutes les précédentes commencent à éclater en Europe. C'est d'abord l'Italie qui devient la proie de conquérants étrangers: à partir de la campagne de Charles VIII (1494) et pendant des dizaines d'années, des troupes françaises, espagnoles et allemandes s'entrechoquent pour s'assurer l'hégémonie dans la péninsule, cela jusqu'à ce que le sac de Rome (1527) et la chute de Florence (1530) ne scelle le destin de la patrie de la Renaissance. A partir des années 1520, l'immense offensive du Turc se dégage de l'Ukraine jusqu'à l'Espagne et sa victime principale sera l'État le plus florissant de l'Europe centrale, la Hongrie. En 1562 commence, en France, la série des sanglantes guerres de religion qui dureront plus de quarante ans. En 1565, c'est l'explosion de la révolution des Pays-Bas et le pays le plus évolué de l'Europe — après l'Italie — devient un champ de bataille permanent jusqu'au début du XVII^{e} siècle.

Certes, des guerres, il y en avait eu auparavant aussi; maintenant, leur intensité, leur étendue augmentaient à l'extrême, la haine et la cruauté les accompagnaient dans une mesure croissante. Ce grand siècle de la Renaissance se transformait en la période de la destruction des valeurs culturelles. A la suite des conquêtes ottomanes, les valeurs artistiques médiévales et de la première Renaissance sont, en majeure partie, anéanties en Hongrie. La chaîne des guerres de religion dévaste les églises par centaines en Allemagne, aux Pays-Bas et, surtout, en France — par suite du fanatisme huguenot. Les Français, les Espagnols, les Allemands se mettent à piller les trésors artistiques de l'Italie. Et, quand les Européens se trouvent en face de civilisations évoluées lointaines, ils détruisent de la manière la plus barbare leurs richesses culturelles, les palais des Incas, les bibliothèques des Mayas, les temples du Mexique.

En ce siècle de l'exaltation de l'«Homme», les populations sont exterminées à une échelle jamais vue. Rien qu'un seul épisode de la guerre de religion

en France, la nuit de la Saint-Barthélémy exige environ 30 000 victimes; les tribunaux d'exception du duc d'Albe, aux Pays-Bas, envoient quelque 8 000 personnes au supplice; lors de la prise d'Anvers, les Espagnols massacrent presque 7 000 personnes. Mais tous ces chiffres deviennent anodins par rapport à ceux des massacres après l'écrasement des jacqueries et des soulèvements populaires qui déferlent tout au long du siècle, par rapport aux carnages organisés par le Turc ou aux génocides systématiques dans les colonies portugaises et espagnoles. Tuer, au nom de la religion et de la foi, des païens, des hérétiques, des idolâtres ne soulève aucun problème de conscience. Quant aux exécutions, elles font partie de la vie quotidienne: les milieux les plus distingués assistent à ces spectacles comme à des sortes de compétitions sportives.[5]Ajoutons à la foule des assassinés, les dizaines de milliers traînés en captivité: par suite des conquêtes turques et des activités des corsaires qui infestent la Méditerranée, les marchés à esclaves de l'Orient voient affluer les citoyens des pays de l'Europe de la Renaissance. Et c'est également le siècle de l'humanisme qui a instauré et érigé en institution l'une des plus honteuses pratiques des temps modernes, l'esclavage des populations noires d'Afrique.

Les destructions de la guerre s'accompagnent des catastrophes économiques qui sont partie causes et partie conséquences.[6] Très rapidement, la faiblesse du capitalisme primitif — nous pourrions dire, dans une certaine mesure, son caractère de parasite — s'est manifestée. Le capital accumulé à la fin du Moyen Age n'était généralement pas investi dans des entreprises industrielles, ne fructifiait pas au profit de la production. Une portion de ce capital était au service du luxe — les palais de la Renaissance italienne doivent leur existence à ces mauvais placements —, une autre portion finançait les conflits armés sans fin entre les souverains démunis d'argent. Or, les guerres du XVI[e] siècle furent plus onéreuses que toutes les précédentes. Le front turc qui s'étire à travers le Sud-Est du continent, la ligne de défense tant bien que mal maintenue avec ses fortifications des confins, ses garnisons est un panier percé qui engloutit des sommes énormes et, à chaque fois, insuffisantes. Jamais les souverains utilisant leurs crédits à satisfaire leur goût du luxe et à lever des armées ne sont en mesure de rembourser, si bien que, tôt ou tard, les gros banquiers, les Médicis, les Fugger font faillite et, à partir des années 1550, ces écroulements ne cessent de commotionner la vie économique de l'Europe. Cependant, le rôle premier, dans le développement et l'approfondissement de la crise, revient à l'inflation et, en corrélation, à la révolution des prix. L'or et l'argent, importés dans une mesure encore jamais vue du Nouveau Monde, accroissent sérieusement la dévaluation de la monnaie, le rehaussement continu — et, après 1570, vertigineux — des prix. Ces hausses de prix ruinent l'existence de larges couches de la société, augmentent sans cesse les frais de guerre, si bien que, à la fin du siècle, la régression économique générale survient infailliblement.[7]

L'administration publique héritée du Moyen Age s'avéra incapable d'emboîter le pas aux exigences et aux conséquences de l'essor précédent. C'était surtout l'accroissement de la population et l'extension de certains empires (en premier lieu, de celui des Habsbourg) qui causaient des difficultés extrêmes aux souverains, aux organes de gouvernement, aux autorités municipales. La rapide surpopulation des cités de l'Europe méridionale et occidentale amenait, tout au cours de la seconde moitié du XVI[e] siècle, le danger permanent des famines et épidémies. Dans les pays les plus évolués de la Renaissance, le ravitaillement en grains se révélait insoluble, tandis que la population massée dans les villes, méconnaissant toute hygiène et souvent affamée fournissait une proie sans défense aux épidémies balayant tout le continent. Dans les dernières décennies du siècle, les vagues répétées de la peste emportèrent, le quart ou le tiers des citadins. Le ravitaillement de la population accrue, l'assurance des rentrées indispensables de l'État et, non en dernier lieu, la guerre permanente auraient exigé une administration publique diligente, puissante. Mais il n'en existait ni les conditions sociales, ni les conditions financières, ni même celles techniques. Si, par exemple, des mesures rapides devaient être prises, des obstacles insurmontables les empêchaient: les grandes distances, la lenteur et la mauvaise sécurité des communications, les carences de la sécurité générale, les conditions atmosphériques, etc.

Les conséquences de ces faits sommairement esquissés étaient ressenties par toutes les classes sociales. Cependant, celles-ci les subissaient dans une mesure loin d'être égale! En fin de compte, les changements favorisaient l'aristocratie, plus exactement, le nouveau système seigneurial des grands propriétaires terriens. Certains représentants de la noblesse et de l'aristocratie furent victimes des événements sanglants, une bonne partie des familles féodales d'origine médiévale disparut, — mais de nouvelles lignées prirent leur place, tandis que d'autres réussissaient habilement à s'adapter et la restauration, à un certain degré, du système féodal suivait son cours irrésistible. Au sein des guerres continuelles, on avait partout besoin de la noblesse fournissant la couche des chefs militaires et, de la sorte, d'éblouissantes carrières purent se faire. Les suites de la révolution des prix touchaient le moins vivement la propriété terrienne; grâce à l'accroissement continu des anciennes redevances féodales et à l'instauration de nouvelles, il lui était possible de réchapper de la crise économique. Ainsi, face à la ville, ce fut la province, face à l'industrie, la propriété terrienne qui redevinrent les sources principales de l'économie et du revenu; comme la propriété terrienne était aux mains de la noblesse, celle-ci se voyait assurée a priori la suprématie. La déconfiture et l'impuissance de l'administration publique, le difficile accès aux centres étatiques et aux souverains renforçaient également le pouvoir du seigneur sur place, faisaient le jeu du système aristocratique. Face à ces aboutissements, les souverains aussi se révélaient impuissants; bien qu'ils eussent beau s'essayer, de manière

répétée, à limiter la force de l'aristocratie terrienne, ils n'osaient pas toucher à la base même de cette puissance: les terres; de plus, ne disposant pas d'autres moyens, ils étaient obligés d'honorer les services des seigneurs en leur accordant de nouvelles terres, de nouvelles faveurs, de nouveaux titres.

La consolidation du système seigneurial se fit, avant tout, au détriment du peuple et ce furent les larges masses qui durent payer le prix de la grande crise. Pourtant, toutes les autres calamités du siècle — les dévastations des guerres, les famines, les épidémies, la hausse des prix — les frappaient aussi en premier. Au cours de la seconde moitié du XVI[e] siècle, dans presque tous les pays de l'Europe, le revenu des paysans et des artisans était en constante diminution; les couches les plus larges se paupérisaient. Les grandes villes du continent se remplissent d'éléments du lumpen-prolétariat qui, parfois, tiennent en main des quartiers entiers et se manifestent en tant que forces redoutables. En province, surtout aux confins,le banditisme se propage et s'organise rapidement; les tensions qui en découlent conduisent, à plusieurs reprises, à des perturbations, des soulèvements, des jacqueries. Bien que la résistance populaire contre les conditions néo-féodales, n'eût jamais cessé à la fin du XVI[e] siècle, encore plus au commencement du XVII[e], la suprématie de l'ordre de la noblesse s'impose de façon toujours plus pesante. L'appareil oppresseur d'État aristocratique fonctionne plus aisément et la consolidation du féodalisme commence à devenir réalité.

Face à ce processus de re-féodalisation, la bourgeoisie représentant la base sociale de la civilisation Renaissance était devenue impuissante. Au XVI[e] siècle, elle subit, les unes après les autres, ses défaites économiques et politiques.[8] En 1521, le mouvement des cités espagnoles connaît l'échec et leur bourgeoisie ne jouera plus le rôle de facteur politique indépendant. En 1530, la république de Florence qui avait chassé les Médicis a le dessous face aux forces unies de l'empereur et de la papauté. En 1576, lors de la prise et du saccage d'Anvers, c'est le centre le plus riche de la bourgeoisie ouest-européenne qui perd sa puissance et son destin est partagé par les autres grandes cités florissantes des provinces méridionales des Pays-Bas. Vers le milieu du siècle, c'est la décadence économique des villes libres allemandes et de la Hansa qui se précise, tandis que le transfert des voies commerciales principales dans le secteur de l'Océan Atlantique mine, petit à petit, les ressources des grosses cités républicaines d'Italie, Gênes et Venise.[9] En Europe centrale, la situation est encore plus mauvaise: l'affaiblissement des villes a commencé déjà au début de la période de la Renaissance, par suite de la position défavorable de cette partie du continent au sein de l'économie mondiale en train de prendre forme.[10]

Le déclin des villes s'accompagne d'un double processus social: entre leurs murs, la noblesse vient s'installer toujours plus nombreuse, tandis que la conche la plus fortunée de la bourgeoisie se féodalise. Les cités d'Italie re-

çoivent, les unes après les autres, des constitutions aristocratiques et la magistrature passe, de la main des bourgeois, dans celle des nobles. La couche dirigeante de la bourgeoisie prend conscience du fait que, dans ces circonstances neuves, la propriété terrienne et le rang de noble amenant une situation privilégiée s'avèrent des valeurs durables; en conséquence, elle abandonne sa classe à son sort et s'efforce, par tous les moyens, de se hisser parmi les nobles. Si cela lui est permis, cette couche investit son argent dans des terres, elle achète des titres de noblesse, elle finance des liaisons par le mariage avec les familles nobles. De la sorte, la bourgeoisie ne peut pas être une force de résistance face à la régénération du féodalisme — à l'exception de la seule bourgeoisie hollandaise qui a été capable de mener victorieusement à bien sa révolution et sa guerre de libération.

Vers le tournant des XVI[e] et XVII[e] siècles, les structures nouvelles de la société sont déjà intégralement implantées et raffermies. La crise économique, sociale et politique a conduit, presque partout — après une suite d'explosions ou, au contraire, à la suite d'une évolution latente, graduelle —, à la restauration et à la consolidation de la société seigneuriale et féodale.[11] Au cours de ce grand cataclysme, la classe féodale elle-même s'est fondamentalement transformée, renouvelée. Ses éléments décadents ont été éliminés et les assoiffés sans scrupule de biens et de pouvoir, les plus robustes et ceux qui peuvent s'adapter aux méthodes nouvelles ont pris le dessus. Aux alentours de 1600, nous sommes témoins d'une stabilisation graduelle, une stagnation faisant suite au grand essor et aux profondes catastrophes, puis une lente concentration des énergies survient, mais déjà sous le signe d'une nouvelle période de la civilisation, le baroque.

La crise économico-sociale de la Renaissance et la naissance de la nouvelle société baroque du féodalisme tardif ont été accompagnées d'une crise intellectuelle générale. Celle-ci a été la conséquence inévitable des événements succinctement rappelés, des perturbations incessantes. Cependant, son développement a aussi été aidé par des processus internes, par le mouvement relativement autonome de la sphère idéologique.

Au rang de ces processus de la conscience, nous devons mettre en avant l'écroulement de la conception humaniste sur les capacités illimitées de l'homme et le désagrégement du prestige de la possibilité des connaissances infinies. Les audacieux promoteurs de la Renaissance s'étaient imaginé pouvoir tout connaître, tout assimiler une fois qu'ils se seraient tournés vers les auteurs antiques et ils étudieraient, sans contraintes théologiques, les phénomènes de l'univers, les secrets de la nature. Par la mise au jour et la pertinente interprétation des œuvres des classiques de l'Antiquité, c'est-à-dire à l'aide de la méthode philologique, ils espéraient arriver aux sources vives et certaines de la sagesse et du savoir. Sur les traces des textes antiques, les fondations des sciences naturelles, de l'art militaire, de l'architecture, etc. semblaient, à titre

égal, accessibles et promettaient un point de départ solide aux recherches pratiques et aux expériences à poursuivre. La philologie et l'expérience étaient devenues des méthodes, se complétant et se soutenant harmonieusement, de la connaissance de l'homme et de la nature, des méthodes à l'aide desquelles toute brume, tout inconnu peuvent être promptement chassés. Grâce à l'imprimerie qui venait d'être inventée, on possédait aussi l'instrument technique de la rapide diffusion des connaissances: le degré d'information de l'individu était en mesure de s'étendre incomparablement et il n'y avait pas une discipline scientifique qui ne semblât assimilable.

Les humanistes durent bientôt déchanter. Les nouvelles recherches et découvertes conduisaient à des résultats inattendus. Sous l'effet de la découverte des continents, des peuples, des civilisations jusque-là inconnues, sous l'effet des réussites faisant date dans l'exploration des sciences naturelles, l'univers commençait à se présenter sous un aspect plus complexe qu'on ne l'avait imaginé. Il est vrai que l'horizon s'était élargi, mais les résultats neufs démontraient combien limités sont la connaissance et le savoir humains. Dès que les scientistes de l'époque avaient dévoilé un secret, ils se heurtaient immédiatement à dix autres, concomitants et ils devaient se faire à l'idée qu'il n'existe nul espoir d'une connaissance proche et approfondie des mystères de la nature. De plus, ils furent obligatoirement déçus par ceux qu'ils espéraient comme soutiens suprêmes: les savants de cette Antiquité tant admirée. Le bilan des nouvelles recherches malmenait toujours plus la créance des classiques grecs et romains. Il apparaissait que ceux-ci étaient loin de tout savoir, que leurs assertions se révélaient, plus d'une fois, incertaines et, à la lumière de l'expérience, des faits ne s'avéraient plus pertinentes. C'est les conséquences d'une telle situation que Paracelse tira en 1527, quand il brûla publiquement, à Bâle, les ouvrages de Galien et d'Avicenne, après les avoir déclarés inutilisables.

D'ailleurs, à l'aide des livres imprimés à l'accès de plus en plus facile, la quantité des connaissances avait beau s'accroître, puisqu'il devenait plus difficile de se retrouver dans le savoir acquis. L'intégration des connaissances les plus variées conduisait au chaos, à la prise de conscience des contradictions, de la difficulté, voire même de l'impossibilité de la systématisation. Les encyclopédies humanistes (p. ex. celle de Volaterranus) s'avéraient rapidement périmées, tandis que la logique aristotélicienne et la rhétorique classique rénovée par l'humanisme se révélaient insuffisantes dans l'orientation parmi les matières toujours plus complexes du savoir.

C'est alors que survint la théorie de la cosmogonie copernicienne et, à la lueur de celle-ci, l'homme qui se croyait le centre de l'univers se retrouva, tout d'un coup, repoussé dans la périphérie.[12] Au lieu de ses audacieuses aspirations à la modification du monde, l'homme de la Renaissance devait se faire à l'idée qu'il n'est pas le maître absolu de l'univers, mais seulement un de ses petits

et faibles points, qu'il ne lui est pas donné de surmonter l'inconnu grâce à son savoir et que les classiques admirés de l'Antiquité l'avaient aussi abandonné dans cette lutte.

Pour surmonter les difficultés, la crise du savoir humaniste s'offraient, en dernière possibilité, diverses panacées intellectuelles: l'*ars memoriae* provenant de l'Antiquité et perfectionné par la scolastique, ainsi que la logique combinatoire développée par le philosophe catalan Raimond Lulle (vers 1300). Le premier est la science de la mémoire artificielle et permet, à l'aide de différents procédés mnémotechniques d'emmagasiner, dans le cerveau humain, des masses de connaissances toujours plus grandes; quant au lullisme, c'est une méthode d'ordonnance, une technique combinative des sciences et des notions. Au XVI[e] siècle, ces deux traditions furent mariées et firent l'objet de spéculations désespérées pour arriver à découvrir et à développer la «méthode» parfaite, l'«ars magna» assurant à l'homme une clé pour se retrouver au sein des choses connues et inconnues du monde se faisant de plus en plus complexe.[13] L'une de ces tentatives les plus intéressantes et que nous pouvons considérer, de plein droit, comme une toute première manifestation du maniérisme se rattache au nom de Giulio Camillo († 1544), d'origine dalmate.[14] Ce professeur de l'*ars memoriae* présenta, à la cour de François I[er], une curieuse maquette en bois, composée de rangées de tiroirs superposées et disposées comme les gradins d'un amphithéâtre, ces casiers permettant, selon leur disposition, leur rapport l'un à l'autre et avec l'aide des figures et des signes les ornant, de «garder en esprit et d'ordonner toutes choses du monde entier et toutes notions humaines»[15] en tant que supports du savoir universel.

Dans la seconde moitié du siècle, on consentit des efforts toujours plus prononcés pour élaborer la méthode merveilleuse qui sera en mesure d'élargir à l'infini l'empire de la connaissance humaine. Tandis que les alchimistes cherchaient la pierre philosophale, les philosophes avec à leur tête Giordano Bruno se dépensaient pour trouver la clé universelle — «*clavis universalis*» — de la connaissance, un instrument intellectuel à l'aide duquel on pourrait déchiffrer l'a b c de l'univers se présentant sous une face toujours plus mystérieuse. Dans leurs spéculations mnémotechniques et lullistes, les penseurs de la Renaissance tardive tâtonnaient, en fin de compte, autour des principes de la logique de nos jours, de la cybernétique, des cerveaux électroniques, mais, les conditions préliminaires convenables, avant tout les assises techniques leur faisant défaut. Ils durent se cantonner dans le cercle magique des systèmes d'images et de signes. Le culte de la mystérieuse écriture des Égyptiens commença bien à propos avec la publication de l'*Hieroglyphica* (1505) de Horapollo, tandis que l'*Emblemata* (1531) d'Alciat donnait le jour à l'image symbolico-intellectuelle combinée avec des paroles. Hiéroglyphes et emblèmes jouent un rôle crucial dans la recherche de la clé universelle, car ils sont des moyens neufs de l'enregistrement par la mémoire, ils véhiculent des secrets

ancestraux et promettent de fournir les éléments d'une langue universelle pouvant être comprise, lue, partout et par tous.[16]

Nul besoin d'expliquer plus longuement que les meilleurs esprits de l'époque eurent beau investir d'immenses énergies spirituelles dans cette entreprise désespérée, il ne leur était pas donné de pouvoir surmonter la crise intellectuelle de la Renaissance. Les véritables conséquences de l'effondrement des ambitions humanistes ont été tirées par ceux qui, n'ayant pas confiance dans la conquête du savoir par des moyens miraculeux, adoptèrent le point de vue du scepticisme. Ce fut aux mêmes déductions qu'arriva, par la suite, l'un des promoteurs du lullisme à l'époque de la Renaissance, Cornelius Agrippa qui, après avoir composé son ouvrage *De incertitudine et vanitate scientiarum declamatio invectiva* (1530), plaça en exergue sur la page de titre ces mots pyrrhoniques: «Nihil scire foelicissima vitae».[17]

Quelques décennies plus tard, ce sera la philosophie sceptique de Montaigne qui généralisera les expériences et les enseignements des grandes désillusions: ce n'est plus seulement l'accès à la connaissance qui est taxé d'effort vain, mais toute vérité ou valeur devient aussi relative. Chez Montaigne, le doute est déjà absolu: rien n'est vrai, rien n'est faux; l'unique certitude est l'incertitude de notre jugement; et la seule science de l'homme n'est pas le savoir, mais la non-connaissance.[18]

Simultanément à la conception humaniste des possibilités illimitées, l'illusion de l'harmonie terrestre tombait également victime de la grande crise. De même que la chimère du savoir humain sans bornes, l'idéal du Beau de la Renaissance, dans lequel l'harmonie semblait s'imposer le mieux, s'accompagnait d'une optique simplificatrice de la réalité. Au sommet de la Renaissance, la beauté ne s'est jamais imposée dans le triomphe sur la complexité, sur les antagonismes de la réalité, comme — disons — dans le cas d'un oratorio baroque, mais en se conformant aux proportions idéales, par la voie de la sélection des éléments s'intégrant à l'harmonie. La parfaite harmonie méconnaît la tension et la contradiction, la manière de voir de la Renaissance appelait donc la simplicité la plus classique dans l'interprétation artistique du corps humain, de l'amour ou de la nature. Certes, la grande utopie de la Renaissance avait assuré les conditions nécessaires à un art de ce genre, mais les moments historiques qui inspiraent les fresques de Piero della Francesca, l'École d'Athènes de Raphael et les sonnets de Bembo passèrent rapidement. Bientôt, à l'arrière-plan des formes harmonieuses de la Renaissance, des antagonismes latents commencèrent à faire sentir leurs tensions, puis explosèrent sous la contrainte des réalités et désagrégèrent définitivement l'harmonie. Les auteurs, les artistes qui avaient vécu de graves expériences historiques, des catastrophes collectives et individuelles devaient, inévitablement, s'éloigner des principes de l'ordre idéal, des proportions idéales, de la beauté des formes.[19]

Aussi bien dans le domaine de l'art que dans celui de la science, les modèles antiques ne suffisaient plus. Les produits de l'Antiquité provenaient d'un monde bien plus simpliste que l'époque de la Renaissance. Leur simplicité et leurs belles proportions pleines d'harmonie pouvaient, à juste titre, paraître idéales aux yeux des artistes de celle-ci, mais le magnifique exemple dans sa pleine pureté leur devenait impossible à suivre dès le moment qu'ils prenaient conscience de la tragique complexité de la réalité de leur temps.

Se détourner de l'harmonie comportait un autre élément aussi, d'ordre pratique. Les plus grands artistes de la Renaissance avaient réussi à atteindre le sommet dans la réalisation artistique de l'idéal de la beauté harmonieuse. Sur leurs traces, il n'y avait plus que la possibilité du pastiche éclectique, académique. Il était impossible de pousser plus loin le culte de la beauté féminine réalisé sur les tableaux des Madones italiennes, ou la glorification de l'amour, en tant que beauté divine, dans la poésie pétrarquiste. De la sorte, les lois internes de l'évolution artistique ne pouvaient, elles non plus, manquer d'emporter les artistes les plus ambitieux de l'époque vers un répertoire des formes plus raffinées, plus déformées, plus compliquées.

Comme dans la présente étude, je n'ai pas pour tâche d'examiner les problèmes spécifiques de l'art et du style, je ne mettrai en évidence que deux aspects de la désagrégation de l'harmonie, aspects qui touchent une problématique plus générale de la psychique et de l'optique: la modification de la conception sur la beauté féminine et l'amour, ainsi que sur la nature et le paysage.

Dans la littérature relative au maniérisme, aujourd'hui, souligner le rôle de l'érotisme est passé au rang de lieu commun.[20] C'est surtout l'art pictural officiel de l'époque qui abonde dans les représentations les plus variées des scènes d'amour, des nus féminins: elles submergent les murs, les plafonds des appartements du Pape au Château Saint-Ange, du Studiolo du Palazzo Vecchio du grand-duc Cosimo ou des galeries, à Fontainebleau, de François I^er^. L'audacieux appel à l'amour charnel et le culte du nu féminin caractérisent, il est vrai, l'ensemble de la Renaissance, cependant, à partir des années 1520, non seulement ces œuvres croissent très sensiblement en nombre, mais elles présentent aussi une modification qualitative. Alors que la Renaissance rendait une nudité naturelle (rappelons-nous les Vénus de Botticelli, de Giorgione et du Titien !), et elle exprimait une saine sexualité, par exemple dans les ouvrages de Boccace ou de Rabelais, le maniérisme se signale par une sensualité raffinée, provocatrice, voire même perverse. Toute décence est écartée des nus maniéristes, ils sont conscients de leur nudité, exhibitionnistes. Même Lucrèce acceptant la mort pour défendre sa vertu, même la dévote Susanne sont peintes en coquettes filles galantes; quant aux saintes, aux martyres, aux Madones de Parmigianino — qu'elles soient vêtues ou dénudées —, elles sont à ranger parmi les figures féminines les plus érotiques de l'art pictural. Les peintres flamands œuvrant à Prague, au service de Rodolphe,

Bartholomaeus Spranger et ses compagnons, brossent avec prédilection les tableaux des enlacements des célèbres couples mythologiques. La présentation des unions contre nature jouit d'une popularité exceptionnelle: Léda et le cygne, Loth et ses filles, Susanne et les vieillards, etc. Le thème hermaphrodite n'est également pas rare; on voit des hommes efféminés, des femmes masculines, le tout entouré d'allusions homosexuelles. L'érotisme se teinte souvent de sadisme, par exemple, quand les peintres abordent les supplices des martyres chrétiennes,[21] ou dans les drames anglais et espagnols de l'époque, qui présentent à vue des violences et des viols, si possible incestueux.[22]

En tout cela, le maniérisme est opposé au culte de l'amour platonique de la Renaissance, à l'adoration de la Femme chez les poètes pétrarquisants. En tant que facteurs de haute importance de l'harmonie à l'époque de la Renaissance, la femme et l'amour se voient totalement dévalués. C'est pourquoi on recherche, dans ce domaine, le bizarre, le raffiné, le pervers. Mais l'érotisme poussé à l'excès n'est qu'une des faces de la situation. Parallèlement, on est témoin de la naissance d'un sentiment de dégoût, d'écœurement. Les flamands se complaisent dans la peinture de femmes laides, répugnantes. Shakespeare rend, lui aussi, le caractère bas, animal du désir amoureux, l'«éros de la laideur» dans *le Songe d'une nuit d'été*,[23] tandis que les poètes métaphysiques anglais, avec John Donne à leur tête, vacillent continuellement entre la pornographie et le dégoût d'amour.[24] Nous pouvons présenter des exemples hongrois aussi: le poème de Gáspár Madách (1590—1647) sur les attraits et les «mœurs» de Panna Bendő[25] et, en général, la répugnance à l'amour de János Rimay (1569—1631) et du même Madách. Les maniéristes ont descendu du piédestal et foulé aux pieds l'idéal féminin adoré par les pétrarquistes, puis ils l'ont chassé du monde intellectuel, artistique. Il n'y a donc rien d'étonnant à lire, au début du XVII[e] siècle, dans un ouvrage de Robert Dudley, duc de Northumberland (1573—1649) que «le commerce avec la femme aimée est inconciliable avec le progrès de la science».[26]

Dans le cas de la nature, de même que dans celui de l'amour, nous voyons se développer l'aspiration à ce qui est compliqué, morbide, raffiné. Le site idyllique, entourant amicalement l'homme, qui rend si attrayants les tableaux du Quattrocento en Ombrie et en Toscane se transforme en une nature effrayante, cachant des secrets, des menaces. Altdorfer, Brueghel peignent des paysages imaginaires, sauvages, semés de rochers et, au lieu des agréables bocages, de sombres forêts. L'homme qui, précédemment, était au centre du paysage est, maintenant, poussé de côté ou disparaît tout à fait. Sur les natures de Niccolò dell'Abate ou de Momper, nous pouvons à peine retrouver la scène qui a servi de prétexte à la composition. Cette nature redoutable ne fait pas défaut dans les lettres non plus: les forêts enchantées de Bernardo et de Torquato Tasso, l'île magique du Prospero de Shakespeare ne sont pas des phénomènes isolés. Tous les monstres qui, au Moyen Age, avaient peuplé,

dans l'imagination humaine, la nature et que la Renaissance avait relégués dans le monde des contes populaires repeuplent, maintenant, leur empire et, d'idyllique qu'elle était, transforment la nature en fantastique, monstrueuse, démoniaque.[27] Or le Démon était, pour l'homme de la Renaissance tardive, une réalité tangible. Le peuple y croyait tout autant que le savant le plus érudit. Jean Bodin croît savoir dans son ouvrage *Démonomanie* (1580) que la monarchie satanique se compose de soixante-douze principautés et que sa population se chiffre à 7 405 926 diables.[28] Il n'y a pas à s'étonner qu'en connaissance de telles légions de méchants esprits les hommes effrayés se sont mis à donner, à une grande échelle, la chasse aux sorciers et aux sorcières, ce qui a causé la mort de dizaines de milliers d'innocents.

Le paysage centré sur l'homme, le paysage où celui-ci se reconnaissait aisément s'était changé en un labyrinthe impossible à connaître, où l'homme ne pouvait que se perdre. C'est de la sorte qu'on transforme les jardins aussi, qu'on cache des figures de monstres dans leurs recoins. Dans le roman utopique et satirique de Comenius (*Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur*, 1623)[29] le labyrinthe devient le symbole de tout l'univers. Ici, le monde est un immense cité-labyrinthe, ce qui démontre que le milieu citadin n'est plus, comme sur les peintures de la Renaissance, le cadre de l'activité humaine ordonné autour d'un espace central et à vues harmonieuses. Le voyageur ne peut plus s'y reconnaître qu'avec l'aide de compagnons spéciaux, de même que, dans l'*Amphitheatrum naturae* (1596) de Jean Bodin, la bizarre figure de Mystagogue est nécessaire pour que les étrangers visitant la ville puissent saisir toutes les curiosités, toutes les particularités qu'ils seraient incapables d'apercevoir d'eux-mêmes.[30]

Dans le miroir des phénomènes que nous avons abordés, les idéaux de la Renaissance, le mythe de l'humanisme et de l'harmonie s'étaient, petit à petit, corrompus de l'intérieur, les corrélations s'étaient détachées les unes des autres, les idéaux étaient renversés. Le sentiment d'équilibre et de sécurité de l'époque de la Renaissance s'était complètement désagrégé et, à défaut d'une certitude neuve, l'impuissance de l'homme était généralement ressentie aussi bien face aux forces de la nature qu'à celles de la société.[31] Nous pouvons très catégoriquement parler d'une crise non seulement intellectuelle, mais psychologique, d'une mauvaise conscience.[32] L'esthéticisme raffiné si caractéristique du maniérisme a tout autant été une tentative de fuite devant cette crise que la névrose de plus en plus fréquente.[33] Il y a eu, de tout temps, des excentriques, des psychopathes, mais si, à une époque donnée, ils prolifèrent particulièrement, surtout dans les milieux de l'élite intellectuelle, cela est la suite à de profonds motifs historiques. A propos de la grande partie des artistes, des auteurs du XVI[e] siècle, la tradition nous a transmis une multitude étonnante d'histoires bizarres. La plupart des peintres avaient quelque penchant excentrique, l'un était bohème ou absent, l'autre se con-

finait dans une solitude torturante et sombrait dans la mélancolie; les données semblent témoigner que Pontormo, Salviati, Goltzius ont souffert d'une dépression maniaque; Orlando Lasso, le Tasse, Gongora sont morts l'esprit dérangé; le Greco ne supportait ni le monde extérieur, ni la lumière, passait ses jours dans une chambre obscurcie par d'épais rideaux, afin de pouvoir recréer ses visions artistiques sans être troublé par la réalité; sur les dessins de Pontormo, ce sont des yeux troublés qui nous fixent, les portraits de Bronzino nous renvoient des regards vides.[34]

Le témoignage peut-être le plus frappant de la crise psychique est, selon l'excellente observation d'Arnold Hauser, le fait que c'est précisément à cette époque que voient le jour les plus grands héros schizophrènes de la littérature mondiale.[35] Faust, Hamlet, Don Juan et Don Quichotte sont les enfants du maniérisme. Chacun d'eux souffre d'un grave complexe de l'âme, dont l'insolubilité finira par le conduire à une fin tragique. Marlowe, Shakespeare, Tirso de Molina et Cervantes[36] n'ont pas manqué d'habiller leurs héros de nobles passions. Mais le sentiment de vie *(Lebensgefühl)*, et les idéaux de la Renaissance revivent en eux sous une forme décomposée, grimaçante. Ces héros sont en un conflit irréconciliable avec les conditions de leur temps qui s'éloigne toujours plus de la Renaissance. Le réalisateur de l'adaptation cinématographique la plus réussie du *Don Quichotte* (1933), Georg Wilhelm Pabst a probablement saisi un trait essentiel quand, à la fin de son film, de manière surprenante, il fait enlever son héros — interprété par Chaliapine — par les hommes de l'Inquisition. Les propagateurs tardifs, maniaques des illusions de la Renaissance sont, en effet, du point de vue de l'ordre nouveau, dangereux pour la société et, même si cela ne se lit pas dans le roman de Cervantes, les Don Quichotte effectifs des idéaux de la Renaissance ont, plus d'une fois, été envoyés au bûcher par la Sainte Inquisition.

La religion, plus précisément les confessions et les Églises se sont ingérés de manière décisive dans la tournure des crises spirituelles de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Cette période est celle des conversions spectaculaires. La conversion est l'une des échappatoires des personnes incapables de supporter plus longtemps la pression spirituelle. Nous connaissons plus d'un écrivain ou artiste qui, à la fin de ses jours, s'est retourné, en se convertissant, contre son passé de pécheur, passé maniériste dans cette occurrence. Un Parmigiano, un Bronzino ou, parmi les poètes, un John Donne ont terminé leur vie dans une piété quasi morbide.[37] Le grand architecte et sculpteur maniériste, Bartolommeo Ammanati a procédé, déjà vieux, en 1582, à une autocritique publique en adressant une lettre aux membres de l'Accademia del Disegno de Florence: il y reconnaissait avoir fait fausse route dans toutes ses activités artistiques, d'avoir sacrifié au culte de la nudité au lieu de se mettre au service de l'Église et recommandait à ses compagnons d'académie plus jeunes de ne pas manquer de suivre les directives des autorités ecclésiastiques dans leurs travaux d'art.[38]

Cependant, à cette époque, le choix ne devait pas se faire seulement entre la vie dépravée et pieuse, mais aussi entre l'hérésie et la vraie foi, ce qui était corollaire à un conflit plus grave de la conscience, la crise religieuse de la Renaissance. Pour ce qui est de la définition de celle-ci, les opinions sont fort divergentes. L'opinion se fait souvent entendre, selon laquelle la crise religieuse a trouvé son expression dans le fait de la Réforme.[39] Pourtant, celle-ci ne représente pas la crise, mais l'aboutissement de cet effort au renouveau religieux qui peut être observé dès les premiers moments de la Renaissance. Depuis Pétrarque jusqu' à Érasme, en passant par Ficin, l'un des objectifs permanents des humanistes est le renouvellement dans un sons plus humain, plus individuel de la religion. Les réformateurs ont développé le programme de la *devotio moderna* et de l'humanisme, quand ils ont étendu aux questions religieuses et à l'Écriture sainte le libre examen individuel. Ils ont inauguré, dans ce domaine aussi, ce tumultueux processus de fermentation qui s'était dégagé, dès le XV^{e} siècle, dans la sphère de la philosophie et de l'idéologie laïque. L'aspiration à une réforme de la religion et de l'Église était à un tel point générale qu'elle se manifestait même au sein de l'église catholique; face à la Réforme luthérienne, qu'ils considéraient avec méfiance pour des causes diverses, ce renouveau interne était encouragé par des humanistes comme Érasme et Thomas More et, à partir des années 1520, c'est en ce sens qu'œuvra un groupe important des prélats catholiques aussi. Les cardinaux Sadoleto, Contarini, Pole se dépensaient, avec l'assentiment du Pape Paul III, au profit de la préparation d'un véritable concile de réforme et ils étaient soutenus par la sympathie de personnalités de la Renaissance comme Vittoria Colonna et Michel-Ange. Les barrières se refermèrent devant l'aventure religieuse plus ou moins libre et teintée d'humanisme, lorsque l'ordre seigneurial et aristocratique gagnant toujours plus du terrain exigea la restauration du principe de l'autorité. En fin de compte, au Concile de Trente convoqué par les réformateurs catholiques, ce fut l'influence des Jésuites qui prédomina et on y procéda non à l'inauguration de changements, mais à des mesures dans l'intérêt de la restauration de l'orthodoxie, du pouvoir ecclésiastique. Au lieu de continuer à caresser l'idée de l'humanisme, celui-ci ramenait en triomphe la scolastique. Un processus semblable se déroula au sein des confessions réformées aussi: le «*liber examen*» céda la place au principe d'autorité, à l'orthodoxie, à la scolastique.[40] La crise de la Renaissance est en rapport non avec la Réforme, mais avec cette réaction orthodoxe et scolastique. Le signal de son véritable début est donné par les flammes du bûcher de Servet, en 1553, à Genève et quand, dans tous les cultes, toutes les Églises de la chrétienté toute réforme ou innovation ouverte ou secrète commence à être persécutée. Nous devons voir la véritable source de la crise religieuse non dans l'opposition du catholicisme et du protestantisme, mais dans l'antagonisme de l'autorité, du dogme, du pouvoir ecclésiastique et profane d'une

part, la libre pensée, le libre examen, la libre interprétation de l'Écriture sainte et la liberté de conscience d'autre part. Les meilleurs esprits de la seconde moitié du siècle n'ont pu que rarement s'épargner les conflits qui découlaient de tout cela. Et leurs luttes intérieures, qu'elles les conduisent au cachot, au bûcher ou au compromis, illustrent le tragique de leur situation, la crise de la pensée humaniste.

Après avoir étudié quelques aspects fondamentaux de la crise intellectuelle, spirituelle de la Renaissance, la question doit être soulevée: tout cela peut-il être ramené à une seule cause, plus exactement — selon Arnold Hauser — à l'aliénation ?[41] Hauser applique aux phénomènes de crise de la Renaissance la catégorie marxiste de l'aliénation et considère le maniérisme comme une tentative de protestation face à cette aliénation. Il n'est pas mal fondé de rechercher les débuts de l'aliénation moderne au XVI[e] siècle, cependant l'ensemble de la problématique du maniérisme ne saurait y être ramené qu'en violentant les faits. En effet, précisément dans l'intérêt de sa théorie, Hauser classe parmi les phénomènes de la crise, donc du maniérisme, nombre de choses qui n'ont rien à y voir, par exemple: Machiavel avec son éthique relative, ou la Réforme avec son dogme sur la prédestination, alors que, dans ceux-ci, nous pouvons reconnaître encore l'essor en flèche de la Renaissance, plutôt que son développement critique. C'est à meilleur droit qu'il nous serait permis de dire que le berceau de l'aliénation a été l'ensemble de la Renaissance, c'est-à-dire la naissance de l'Europe moderne, sur la voie de l'évolution bourgeoise, capitaliste. Or, la crise etlemaniérisme s'enracinent précisément dans le fait que l'élan du capitalisme et de la bourgeoisie est brisé, que des obstacles se dressent sur la voie du développement des conditions qui suscitent l'aliénation.

Parmi les phénomènes d'aliénation, Hauser confère une haute importance, du point de vue du maniérisme, à la prolifération des institutions, à l'extension du bureaucratisme. Un tel processus est effectif au XVI[e] siècle. Par le truchement des académies, la vie des artistes tout juste libérés des contraintes corporatives est institutionalisée de nouveau; par le truchement des Églises protestantes, le même procès se fait pour ce qui est de la vie religieuse libre, individuelle, tout juste débarrassée des liens de l'Église catholique; en général et partout, les contraintes personnelles médiévales sont remplacées par celles, impersonnelles, d'institutions. Mais cela appartient à l'ensemble du processus de l'évolution moderne et ne saurait être rangé, d'aucune façon, parmi les phénomènes de crise de la Renaissance. Voyons l'État le plus institutionalisé, le plus bureaucratisé et le mieux administré de la période: la République de Venise. C'est elle qui a pu éviter le plus souvent et précisément grâce à ses institutions au mécanisme parfait, les catastrophes si caractéristiques du XVI[e] siècle: grâce à son office des céréales, les famines lui ont été épargnées; grâce à ses intitutions sanitaires, elle n'a pas connu les épidémies;

grâce à sa diplomatie, elle s'est soustraite aux dévastations de la guerre. Ce n'est donc pas un miracle que, dans toute l'Italie, c'est Venise qui a le moins souffert de la crise, que la «haute Renaissance» (*Hochrenaissance*) y a fleuri le plus longtemps et que le maniérisme ne s'y est implanté que relativement tard, à la fin du siècle. Les débuts de l'aliénation et la crise en question peuvent se rejoindre sur plus d'un point, sans que les choses soient indentiques et sans être en rapport direct réciproque de cause à effet.

La crise en soi a duré vaguement cinquante ans, en gros la seconde moitié du XVI[e] siècle. Il va de soi que la chronologie doit être appliquée avec souplesse: en Italie, les signes précurseurs de la crise s'annoncent dès les années 1520; par contre, en Angleterre, en Allemagne et en Europe orientale, ils ne deviennent prépondérants qu'à la fin du siècle.

Cependant, ces quelque cinquantes années qui se déroulent depuis les débuts de la crise jusqu'à la consolidation du nouveau système ne peuvent être pleinement, sans équivoque qualifiées comme une période du maniérisme. Ceux qui s'ancraient, malgré les circonstances modifiées, aux principes fondamentaux de l'humanisme, ceux qui, déçus, erraient dans l'incertitude, dans le «labyrinthe du monde», ceux qui, face à l'univers hostile, cherchaient refuge au tréfonds de l'âme, ceux qui, pour les idéaux de la Renaissance en déclin, se battaient héroïquement contre des moulins à vent ne représentaient qu'une fraction des penseurs, des artistes et des intellectuels de l'époque. Parallèlement et face à eux, luttent déjà d'autres qui — soit par suite de leur conviction audacieuse, soit par suite de leur couardise — ont déjà rompu avec les idéaux de la Renaissance et ont pris parti pour le nouveau monde en gestation du baroque.

Non seulement le maniérisme, le baroque aussi naît de la crise de la Renaissance et presque simultanément à elle. Mais, tandis que celui-là reflète la crise même, celui-ci est l'expression du dénoument, de la crise surmontée. Les forces économico-sociales de l'histoire favorisaient le nouvel ordre seigneurial ainsi que la culture baroque et la vision du monde religieuse fondées sur le principe d'autorité et convenant au nouvel ordre. De là, l'incroyable sentiment de sécurité, l'incroyable conscience de leur propre force qui se manifeste chez les promoteurs de la période neuve, entre autres chez les Jésuites. Comme, auparavant, les humanistes, maintenant, ce sont eux qui se trouvent dans le courant principal de l'histoire, eux qui sont imprégnés par l'optimisme qui a caractérisé, précédemment, les penseurs de la Renaissance. Face à ces cohortes, les maniéristes sont les représentants de l'arrière-garde de la Renaissance, de l'ultime génération des humanistes et œuvrent dans un isolement toujours plus prononcé, s'éloignent de plus en plus des réalités, des questions majeures portées à l'ordre du jour de l'histoire.

Pour l'instant, cependant, ils sont encore en majorité dans la sphère des arts et des sciences, ils sont les génies fêtés par le monde civilisé, ils sont

les protégés des mécènes. Ce ne sera que graduellement, quasi insensiblement qu'ils seront repoussés à l'arrière-plan, qu'ils perdront pied ou qu'ils se verront persécutés. Le paradoxe de la situation était tel que les moyens d'existence des artistes, des écrivains, des savants atteignirent leur sommet juste au moment où les bases qui les leur assuraient commencèrent à fléchir.

Les représentants du maniérisme ont pu encore abondamment profiter de l'estime matérielle et morale que leurs grands prédécesseurs s'étaient assurée de manière durable. Ils reçoivent, les uns après les autres, des titres de noblesse et leurs droits d'auteur atteignent, surtout en Italie, un niveau qui reste incroyable à notre époque présente. Des peintres, des architectes élèvent des palais qui ne le cèdent en rien à ceux des seigneurs: Giulio Romano, à Mantoue, Vasari, à Arezzo, Federico Zuccari, à Rome; nombre d'entre eux entretiennent une cour quasiment princière et commandent, à la manière des prélats, des souverains, leur monument funéraire; d'ailleurs, le rang des dirigeants des académies n'est pas celui de président, mais de «*principe*», prince. Leur situation privilégiée est bien caractérisée par le cas de Benvenuto Cellini: quand il est accusé, sur la base de prévention bien établie, d'un meurtre, c'est le Pape Paul III qui interdit la procédure lancée contre lui en arguant qu'un si grand artiste est au-dessus des lois.[42] Même si, dans le cadre de l'élite intellectuelle, les artistes sont les plus fêtés, les hommes de lettres n'ont également pas à se plaindre. Ou si oui, c'est parce qu'ils ne voient pas leurs biens et dotations déjà acquis croître dans la mesure espérée, comme Ronsard le reproche aussi à plusieurs reprises. Un bel exemple de la magnificence des mécènes est l'affaire de Bernardo Tasso, le père du grand Torquato, qui, désirant composer son épopée courtoise *Amadigi*, reçut du duc de Salerne, dont il était le secrétaire, non seulement de longues années de «congé payé», mais aussi une villa à Sorrento pour y pouvoir travailler dans le calme.[43] (Hélas, le mécène ducal ayant fomenté une conspiration contre Charles-Quint, ses biens furent confisqués, parmi lesquels la maison donnée en cadeau au brave Bernardo.)

Les maniéristes représentaient l'élite intellectuelle de l'époque. Leur sphère d'activités, le cadre social de leur existence étaient: la cour, l'académie, la société secrète et la solitude. Grâce au mécénat des princes, nombre de cours de l'époque étaient le foyer de l'art, de la littérature et de la science maniéristes. Les palais princiers alors construits sont emplis de trésors artistiques témoignant d'un goût raffiné et plutôt au service de la vie privée que de la représentation. Ce n'est pas le paraître ou des buts de propagande que l'art maniériste soutenait en premier lieu et ses mécènes ne pensaient également pas à accroître leur gloire de prince avec l'aide des artistes, des écrivains. A l'encontre du souverain de la Renaissance ou de l'époque baroque, le prince-mécène de la Renaissance tardive désirait jouir personnellement de ses trésors artistiques, il faisait parti du petit monde des initiés, des connais-

seurs et, comme le démontre le cas de l'empereur Rodolphe II, il négligeait, à cet effet, même ses devoirs de souverain. Ce qui est aussi une caractéristique des cours maniéristes, c'est qu'elles sont isolées, élevées loin des villes (Fontainebleau ou l'Escorial), tout au moins en dehors des murs de celles-ci, comme le Palazzo de Tè, à Mantoue, ou le Palazzo Pitti, à Florence. Tandis que, plus tard, les palais baroques et leurs jardins seront ouverts à tout venant, tandis que n'importe qui pourra librement entrer à Versailles, la cour, le jardin, mais surtout les collections jalousement gardées des palais maniéristes ne sont accessibles qu'au petit nombre des élus.[44] C'est à ce moment que naissent les premières grandes collections d'œuvres d'art et d'antiquités; les souverains les plus avares du monde — Philippe II, ou Rodolphe — lâchent facilement leur or pour les enrichir. Lors de la réalisation des «*Wunderkammer*», ces ancêtres des musées, ce n'était pas la beauté des objets qui commandait le choix, mais leur caractère insolite, leur valeur en tant que curiosité: selon les paroles souvent citées de Suetone, la *vetustas* et la *raritas*.[45] Pour ce qui est des peintures, c'était tout autant la singularité de la pièce qui était appréciée: c'est ainsi que les tableaux fantastiques et mystérieux de Jérôme Bosch ont trouvé leur place à l'Escorial, et les portraits — composés à l'aide de fleurs, de bêtes ou d'autres objets — riches en symboles, mais insipides sur le plan artistique d'Arcimboldi, au Hradsin.

Le monde des académies était tout aussi clos, isolé.[46] Auparavant déjà, on avait connu des sociétés savantes, littéraires, mais les communautés privilégiées, les foyers exclusifs des artistes et des érudits que seront les académies ont vu le jour dans les décennies du maniérisme. En Italie, elles ont véritablement proliféré dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle, chaque ville de quelque notoriété possédait la sienne, souvent même plusieurs. A côté des académies œuvrant avec l'assentiment des souverains, de diverses autorités laïques et ecclésiastiques, on vit, bientôt, l'apparition de sociétés à moitié ou entièrement secrètes, de cercles alchimiques et de coteries les plus variées, éventuellement soutenues, patronnées par tel ou tel aristocrate. Peu à peu les différents organismes de l'élite intellectuelle tissent leur réseau à travers tout le continent et servent de fourriers aux sociétés à l'origine encore non éclaircie, comme celle des Rose-Croix ou, plus tard, la franc-maçonnerie.[47]

Enfin, le nombre n'était pas négligeable de ceux qui choisissaient la solitude, comme le plus sûr moyen de tourner le dos à la vie et de s'enfermer dans une tour d'ivoire; naturellement, il fallait, pour cela, des biens et un château appropriés qui rendaient cette retraite agréable. De Montaigne à János Rimay, plus d'un a recherché et, effectivement, trouvé ce mode d'existence, se détournant souvent en toute conscience de la vie de cour et faisant l'éloge de la vie du «courtisan retiré».[48] Plus d'une fois, les auteurs maniéristes sont hostiles à la cour, ils rejettent le code de Castiglione, se retournent contre les intrigues politiques de la vie de cour, refusent de se mettre humblement

au service d'un prince. Leurs œuvres expriment aussi ces sentiments; il en est ainsi dans les écrits de Giovanni della Casa, l'un des grands promoteurs de la poésie lyrique maniériste, du Tasse, ou du Hongrois János Rimay. La cour n'attire ces hommes de lettres que si elle ne répond pas à sa mission politique, mais se transforme en une sorte de république des lettres.

Quand nous étudions la «sociologie» du maniérisme, c'est un monde exclusif, aristocratique (non pas tant sur le plan social que plutôt sur celui intellectuel !) qui apparaît à nos yeux. «Je hais la foule vulgaire et je ne voue mes singulières poésies qu'à ces esprits investigateurs que l'étude anoblit et la noblesse consacre» — écrivait George Chapman dans la dédicace d'un de ses volumes (1595),[49] qui représente si pertinemment la position des auteurs maniéristes. Cet isolement du vulgaire inculte fit que ceux-ci répugnèrent, souvent, à publier leurs œuvres, ou s'y refusèrent fermement, comme l'un des plus grands parmi eux, John Donne.[50]

Cette élite s'isolant des communautés plus vastes de la société, se tenant au-dessus de la classe sociale, de la nation et de l'Église, cette élite intellectuelle était cosmopolite et interconfessionnelle. Alors que la Renaissance se faisait déjà toujours plus l'introductrice des aspirations nationales et que, sur les traces de la Réforme, les antagonismes des confessions avaient pris forme et s'étaient sclérosés, les maniéristes continuaient à professer la prise de position originale — cosmopolite et tolérante — de l'humanisme et à la défendre avec une noble conviction, mais dans une position de plus en plus anachronique.

Ce cosmopolitisme de l'élite maniériste était grandement renforcé par les pérégrinations continuelles des savants et des artistes du XVI[e] siècle. Parmi les innombrables exemples, je ne choisirai qu'un seul, celui du grand médecin, Vésale qui naquit à Bruxelles, fit ses études à Louvain, Paris, Cologne et Montpellier, enseigna à Padoue, Bologne, Pise, œuvra comme médecin à la cour d'Espagne et dans les armées impériales, etc. Les figures marquantes de l'époque étaient partout reçues à bras ouverts, on se les passait véritablement de main en main; ainsi, en dix années, Giordano Bruno visita toute l'Europe de Paris à Prague et d'Oxford à Wittenberg. D'autres devinrent de véritables animateurs littéraires grâce à leur correspondance, tel ce Juste Lipse qui nous semble comme un président d'une académie internationale et qui, dernier représentant des humanistes latins du type d'Érasme, influença, par ses lettres, tout le monde savant.

C'est à cette époque que le latin a touché, pour la dernière fois, toute l'Europe en tant que langue internationale des contacts intellectuels. Les emblèmes, *imprese*, fausses-hiéroglyphes et autres dessins, signes symboliques servaient également la communication internationale exclusive des initiés. Grâce aux gravures vite adoptées par la mode, l'échange accéléré, depuis l'invention de l'imprimerie, des biens culturels s'étendit aux beaux-arts aussi.[51]

La peinture maniériste est particulièrement redevable au fait que les artistes nordiques (des Pays-Bas, d'Allemagne) purent faire la connaissance — surtout au cours de leurs voyages — de l'art italien, alors que les représentants de celui-ci pouvaient admirer les gravures des œuvres d'un Dürer, d'un Lucas van Leyden.[52] Les grands centres du maniérisme, comme la Prague de Rodolphe, étaient de caractère entièrement international: grâce à l'empereur qui s'intéressait à tout ce qui était exceptionnel, on pouvait y voir réunis le Danois Tycho Brahe, l'Italien Arcimboldi, le Flamand Spranger, l'Anglais John Dee, l'Allemand Kepler et, naturellement, nombre de Tchèques, d'Autrichiens, de Hongrois.

Dans ces décennies de la Contre-Réforme et des guerres de Religion, on ne tenait pas compte, parmi les auteurs, les artistes, les savants maniéristes, des divergences de confession. Dans la Hongrie des années 1600, tellement partagée sur le plan de la religion, l'élite intellectuelle se composait de personnalités et de mécènes recrutés dans les confessions les plus diverses. Le prélat humaniste Demeter Napragi, le poète et homme de lettres luthérien János Rimay, le savant prédicateur stoïcien calviniste János Ceglédi, le poète et homme politique unitairien János Petki, le docte hébraïsant et chef de l'hérésie sabbataire, Simon Pécsi, ainsi que nombre de leurs disciples entretenaient, entre eux, la meilleure amitié et s'opposaient à l'intolérance aussi bien catholique que protestante.[53] Les aspirations hétérodoxes ou hérétiques qui se manifestent, sur tout le continent, dans le dernier tiers du XVI[e] siècle, ont toutes représentées le principe de la tolérance non seulement au sein de la chrétienté, mais aussi à l'égard des juifs et des mahométans. Guillaume Postel et le théologien hérétique Jacob Paléologue plaçaient leur espérance dans la fusion de la religion chrétienne, juive et musulmane. Nous retrouvons les porte-parole maniéristes de l'unité chrétienne exempte de discorde confessionnelle dans le camp même du catholicisme et du calvinisme aussi: Patrizi à Rome, Pareus à Heidelberg. Et Henri IV, œuvrant pour la paix entre catholiques et protestants, pour la coexistence des deux cultes a tout autant attiré les espoirs de Giordano Bruno que des Rose-Croix luthériens.[54]

Cependant, au sein des conditions politiques de l'Europe entraînée à toute allure vers la guerre de Trente Ans, cosmopolitisme et tolérance religieuse ne pouvaient s'avérer que naïves chimères. De telles visées étaient contraires aux tendances d'actualité de l'évolution historique, car, à la fin du XVI[e] siècle, les intérêts de classe se manifestaient, la plupart, sous le couvert des antagonismes confessionels ou bien dans les conflits des «nations», plus précisément des ordres ou des États. A l'encontre des idéaux du maniérisme, les conditions de l'époque baroque en voie de formation favorisaient, sans équivoque aucun, les aspirations cultuelles et nationales.

En nous étendant brièvement au cosmopolitisme et à l'interconfessionnalisme, nous sommes arrivés au problème de l'idéologie du maniérisme

que nous ne pourrons bien approcher que si nous tenons compte du fait que le maniérisme ne dispose pas d'une philosophie indépendante, distinguable de celle de la Renaissance, ou pouvant lui être opposée. Ce sont les différents courants philosophiques de la Renaissance — la plupart développés déjà au XV^e siècle — qui survivent en son sein, il n'y a que les proportions à avoir changé, il n'y a que la ligne évolutive qui est modifiée, déformée.[55]

On assiste à une certaine sélection: les maniéristes ne continuent pas certaines tendances de la Renaissance, par contre, ils en favorisent particulièrement d'autres et leur donnent un développement. Une scène du *Labyrinthe* de Comenius est révélatrice quant à la prise de position philosophique des maniéristes. Au chapitre XXXI, Salomon arrive, à la tête d'une grande suite, au palais de la Sagesse; il a avec lui des patriarches, des prophètes, des apôtres et des confesseurs, mais aussi quelques philosophes qui sont donc à considérer comme des membres de plein droit de cette sainte communauté des immortels. Comenius mentionne quatre de ces philosophes: Socrate, Platon, Épictète et Sénèque. Nous ne voyons pas, parmi eux, Aristote; celui-ci apparaîtra cependant, bientôt, à la tête d'une délégation de mortels, et tentera — vainement — d'assurer l'immortalité aux philosophes terrestres.[56]

Ainsi, les philosophes platoniciens et stoïciens sont rangés dans une sphère d'immortalité, céleste, Aristote et ses compagnons dans une terrestre, mortelle. Les premiers sont donc les «saints» Sages initiés au mystère de la divinité, les seconds ne sont que des savants de notre monde. Une nette différence est, donc, établie entre les trois écoles philosophiques de l'Antiquité que la Renaissance avait revivifiées: Aristote est dépossédé de son auréole de sagesse d'origine divine.[57]

Les penseurs du maniérisme sont nettement anti-aristotéliciens. Ils rejettent le rationalisme d'Aristote, rebutés qu'ils sont aussi bien par ses conséquences «droitistes» que «gauchistes». Par suite de son utilisation scolastique, puis néoscolastique, la philosophie aristotélicienne avait pu devenir un pilier des dogmes de l'orthodoxie religieuse; d'autre part, son développement averroïste débouchait sur l'athéisme. Or, les maniéristes ne voulaient être ni de l'un, ni de l'autre de ces camps: face à l'athéisme, au matérialisme, ils professaient une prise de position idéaliste, chrétienne; face à la scolastique, ils militaient pour le droit à la spéculation libre, sans entraves, pour le rejet des dogmes, pour une religiosité libérale.[58]

La philosophie aristotélicienne permettant de tirer des règles, des principes d'autorité devint, au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, le soutien des promoteurs du baroque aussi bien en théologie, éthique et sciences naturelles qu'en rhétorique ou poétique. Le nouvel ordre féodal et les Églises ne se préoccupaient guère de savoir dans quelle mesure les thèses d'Aristote supportent la confrontation avec les expériences des faits historiques et

avec les découvertes en sciences naturelles; ces thèses justifiaient, de façon rationnelle, le principe d'autorité, elles étaient donc indispensables.

Les savants, les théoriciens de l'humanisme tardif, cependant, ne pouvaient passer outre au fait que le crédit d'Aristote avait été passablement malmené par les découvertes de Copernic et d'autres. Par contre, ces nouveaux résultats ne compromettaient pas la philosophie platonicienne ou stoïcienne, plus abstraite, évitant les questions pratiques ou exactes. La métaphysique platonicienne et la morale stoïque sont plus élastiques que le rationalisme aristotélicien; elles ne composent pas une doctrine fermée, elles ne peuvent être développées en un système rigide de dogmes; ainsi, elles conviennent à la syncrétisation avec d'autres doctrines.[59] C'est pour cela qu'elles devinrent les deux tendances philosophiques maîtresses du maniérisme; mais ce platonisme était déjà difforme à l'extrême et comportait bien des éléments étrangers, tandis que le stoïcisme était teinté de christianisme.

Platonisme et stoïcisme rendaient possible, en fin de compte, la formulation philosophique et la justification des deux attitudes fondamentales qui définissent le maniérisme. Face à l'idéologie baroque en pleine expansion triomphale, qui est aristotélicienne et dogmatique, les représentants de la Renaissance et de l'humanisme arrivés à leur stade de déclin sont soit les partisans d'une tendance ésotérique, soit les porte-parole d'une attitude moralisante. Les premiers forment l'aile intransigeante du maniérisme. Nous devons ranger parmi eux tous ceux qui continuent, sans relâche, à étudier, à sonder — soit dans le cadre de l'une ou l'autre des hérésies religieuses, soit dans celui de l'une ou l'autre des sciences naturelles — les secrets de l'univers, de la nature, de la divinité. La tendance moralisatrice unit tout ceux qui se retirent du monde, qui sont en défensive, qui, même au prix de compromis, tentent de sauver, des idéaux de l'humanisme, ce qui peut encore l'être. Par leur caractère, leur nature et leurs traditions, platonisme et stoïcisme étaient véritablement prédestinés à servir de base théorique aux aspirations et à l'attitude ésotériques ou moralisantes.

Entre les deux tendances — l'ésotérico-platonicienne et la stoïco-moralisante —, plus précisément entre leurs représentants, nous pouvons relever nombre de points de contact et une sympathie réciproque, cela non seulement à l'époque du maniérisme, mais déjà plus tôt aussi. Le principal manuel antique de la morale stoïcienne, l'*Enchiridion* d'Épictète avait été traduit du grec en latin précésiment par l'un des poètes et philosophes platoniciens les plus marquants de la Renaissance, Politien. Souvent, les deux écoles répondaient de manière identique aux questions identiques, mais cela dans le cadre des corrélations de leur propre système et en usant de leur propre terminologie.[60] L'aile ésotérico-platonicienne et stoïco-moralisante du maniérisme composent, en fait, l'aile gauche et droite du même camp homogène. On peut a priori saisir, selon la logique de l'évolution historique et idéologique,

que les fidèles de celle-là — qu'ils fussent des philosophes, des hérétiques ou des scientistes — furent, tôt ou tard, anéantis dans la lutte, tandis que les partisans de celle-ci passèrent petit à petit un compromis avec les circonstances données, leur résistance fléchit et, à la fin, ils s'intégrèrent, avec leur bagage philosophique, au monde baroque. Voyons maintenant, tout en renvoyant de manière succincte aux antécédents, le développement de ces deux tendances en corrélation, mais, en même temps, bien différenciées.

Le platonisme de l'époque de la Renaissance présente des aspects qui ont perdu leur sens, une fois l'avènement du maniérisme arrivé, car ils étaient inséparablement liés à l'apogée optimiste, harmonieuse de la période initiale. Ainsi, comme nous l'avons démontré plus haut, la divinisation de la femme et de l'amour, le culte corollaire de la parfaite beauté et de l'harmonie qui avaient inspiré la poésie pétrarquisante et auxquels nous devons une quantité de traités platoniciens étaient déjà tout à fait étrangers au maniérisme; par contre, celui-ci pouvait d'autant mieux adapter à ses aspirations cette déformation du platonisme qui était due à l'influence de l'hermétisme.[61]

C'est en 1463 que le père du néo-platonisme florentin, Marsile Ficin a traduit, du grec en latin, l'ouvrage dit *Corpus Hermeticum*, attribué, ainsi que plusieurs autres écrits au légendaire sage de l'Égypte antique, Hermès Trismégiste. En fait, il s'agit de pages d'une philosophie religieuse assez embrouillée, datant du II^e^ siècle de notre ère, dans laquelle la mystique pythagoricienne, le platonisme et le stoïcisme vulgarisés sont mêlés à des éléments de différents cultes orientaux. Mais les savants de l'époque de la Renaissance n'ont jamais douté que les commentaires donnés dans la bouche d'Hermès Trismégiste proviennent effectivement de lui et véhiculent une sagesse encore plus ancienne que celle contenue dans les livres de Moïse, ou du moins contemporaine à ceux-ci. Dans l'avant-propos de sa traduction, Ficin souligne que Hermès représente le commencement et la source première et que Platon a été le continuateur de sa doctrine.

Puis, d'autres éléments mystiques, orientaux vinrent aussi s'adapter au platonisme du XV^e^ siècle: les hymnes dits orphiques, attribués au légendaire Orphée, mais datant également de notre ère, les prophéties chaldéennes qui auraient été émises par Zoroastre, fondateur de la religion iranienne antique (elles aussi du II^e^ siècle), enfin, les enseignements mystiques juifs, la Kabbale, dont on croyait qu'ils avaient été transmis de vive voix depuis Moïse aux initiés pour être mis par écrit à la fin du XIII^e^ siècle.[62]

On croyait découvrir, dans tous ces ouvrages ésotériques, mystiques, considérés comme plus anciens que les livres du christianisme, la source des enseignements divins les plus authentiques sur la création et les secrets de la nature, ainsi que les principes fondamentaux d'une *religio universalis*. Ce fut une autre grande figure du platonisme de la Renaissance, Pic de la Mirandole qui essaya de fondre en un tout homogène toutes ces obscures spéculations et

de démontrer leur consonance avec la doctrine chrétienne. Voire même que Ficin, Pic de la Mirandole et d'autres crurent lire dans les écrits hermétiques et kabbalistiques des déclarations relatives au Christ et à la Sainte Trinité, ce qui fit que, après quelques tergiversations, l'Église non hostile aux aspirations à une réforme ferma les yeux sur la diffusion de ces enseignements, le pape Alexandre VI allant jusqu'à l'encourager.

L'hermétisme et la Kabbale popularisés sous le signe du platonisme avaient non seulement un côté mystico-religieux, mais aussi un autre, pratique, magique. Ces deux enseignements laissaient entendre l'existence de connexités secrètes, occultes entre les astres et certains phénomènes terrestres, d'autre part entre le système des chiffres, ou les combinaisons des caractères hébreux, et les phénomènes de la nature. Le mage est celui qui connaît ces systèmes, s'y reconnaît dans leurs enchaînements et possède les clés des secrets par lesquels il est possible d'influer sur les faits de la nature, donc d'intervenir dans la tournure du destin des hommes.[63]

La magie de la Renaissance a, d'une part, donné un très grand élan à l'évolution de l'humanisme, puisqu'elle plaçait le pouvoir de l'homme au-dessus de la nature, celle-ci pouvant être touchée par la volonté, les capacités de celui-là — naturellement, quand il s'agissait d'individus exceptionnels, aux énergies quasi illimitées. Même un penseur aussi pratique, aussi réaliste, aussi éloigné de toute mystique que Machiavel a exprimé, pour le fond, cette volonté humaine omnipotente dans sa thèse sur la *virtù* et l'ombre du mage de Pic de la Mirandole déteint sur son «prince» aussi.

Cependant, la magie Renaissance possédait non seulement cet aspect pouvant être taxé d'humaniste; elle avait aussi son côté effrayant, démoniaque. Le grand systématiseur dans ce domaine a été Cornelius Agrippa von Nettesheim, cette figure faustienne qui a publié *De occulta philosophia* — ouvrage composé vers les années 1510 — en 1531.[64] Ce manuel de la magie a été une véritable bible des penseurs de l'époque maniériste, de Bruno jusqu'à Shakespeare et, si peu d'auteurs ont mentionné le nom d'Agrippa considéré comme démoniaque, ils ont été d'autant plus nombreux à mettre à contribution, à piller ses œuvres.

De façon paradoxe, la tendance hermético-magique du platonisme a assumé un rôle très important dans les progrès des sciences naturelles.[65] En effet, parmi les écrits hermétiques, il y avait nombre d'études astrologiques et alchimiques qui ont donné une impulsion sérieuse aussi bien à des spéculations du domaine de la philosophie de la nature qu'à la recherche pratique en astronomie, physique et chimie. Ainsi, le fait que, dans les ouvrages attribués à Hermès Trismégiste, décrété fondateur de la religion des anciens Égyptiens, le Soleil a un rôle sacré, a encouragé Copernic dans ses observations astronomiques. Quant au plus grand alchimiste de tous les temps, Paracelse, ce disciple d'Agrippa, il a été l'un des pionniers de la chimie moderne grâce à ses découvertes.

Les tentatives mnémotechniques et lullistes que nous avons mentionnées en parlant des phénomènes de crise de l'humanisme — par exemple, celles de Giulio Camillo — étaient étroitement liées aux conceptions hermético-magico-kabbalistiques. Le mélange du lullisme et des enseignements des kabbalistes a été particulièrement facilité, puisque l'œuvre la plus importante de ces derniers, le *Zohar* a vu le jour en Espagne et précisément au temps de Lulle. Il existe d'ailleurs une ressemblance dans la forme entre les deux doctrines: la combinaison des caractères, des images, des signes y joue, à titre égal, un grand rôle et chacune d'elles promet la possession d'un savoir universel, il est vrai que la première sur une base philosophico-logique et l'autre sur une base mystico-religieuse.[66] C'est également à la lumière des aspirations ésotéririques que la portée des hiéroglyphes et emblèmes cachant ou promettant des secrets apparaît dans ses dimensions exactes et que leur culte peut être vraiment saisi. Les adeptes de l'Égyptien légendaire, Hermès Trismégiste ont crue à juste raison que les hiéroglyphes étaient «des figures par lesquelles ils [les anciens Égyptiens] escrivaient leurs mystères secrets et les choses saintes et divines».[67]

La tendance ésotérico-platonique du maniérisme était donc fondée sur les bases que nous venons de passer en revue. En Italie, la phase suivante du développement fut en étroite connexion avec les recherches en sciences naturelles et leurs conséquenses philosophiques. C'est pour cela que les penseurs Italiens les plus éminents de la seconde moitié du XVI^{e} siècle ont reçu, de l'histoire de la philosophie, le nom de naturalistes.[68] On compte parmi eux Girolamo Cardano (1501—1576) et Giambattista della Porta (1535—1615), dont les géniales découvertes scientifiques s'entremêlent de la recherche de la pierre philosophale et de commentaires sur la magie. Du point de vue scientifique, le plus marquant et le plus clair entre tous est Bernardino Telesio (1509—1588) qui élabora la notion moderne de l'espace et du temps, un précurseur de la conception newtonienne sur l'espace et le temps absolus, le premier à tenter sérieusement de remplacer la philosophie aristotélicienne de la nature par une autre théorie.[69] Ces naturalistes s'adonnaient à la recherche pratique, et au cours de leurs expériences ils ne prenaient appui sur aucun système philosophique ancien; mais, dès qu'ils s'essayaient à l'étude de questions philosophiques, ils s'en retournaient immédiatement au platonisme.[70] Telesio procéda de même et aussi l'un des plus grands théoriciens du maniérisme, Francesco Patrizi (1529—1597) qui est insuffisamment connu et souvent mal interprété.

Jusqu'ici, la recherche n'a même pas procédé à un revue systématique de son énorme legs littéraire (dont la majeure partie nous est parvenue sous forme de manuscrits). Ce penseur d'origine dalmate s'est occupé de travaux touchant les mathématiques, l'optique, l'art militaire et la régulation des eaux, ses conceptions étaient fort proches de celles de Telesio; pourtant, le domaine qui l'intéressait le plus était celui de la poésie et de la philosophie.

Il fut l'ami du Tasse, avec lequel il eut de nombreuses discussions, et nous lui devons le plus original et le plus volumineux ouvrage de poétique du siècle (composé dans les années 1580, il reste en grande partie inédité).[71] Il a aussi écrit une rhétorique, plus précisément une antiréthorique; dans ce livre, il met en doute le bien-fondé de cette science alors tenue en si haute estime.[72] Il nous a laissé un essai méthodologique sur l'histoire, dans lequel — tout à l'encontre de la conception du baroque — il ne considère pas l'histoire comme un recueil d'exemples, valable de tout temps de l'action humaine.[73] Toutes ses activités ont eu un fil conducteur commun: l'opposition aux dogmes, aux normes et la polémique avec la philosophie d'Aristote. Il en est ainsi dans ses ouvrages de philosophie aussi, leur somme est *Nova de universis philosophia*, dont la parution est de 1591.

Le livre de Patrizi se rattache à la tradition platonicienne et hermétique, ce qu'il illustre clairement en y incorporant, dans une traduction nouvelle, la collection — plus complète que toutes les précédentes — des écrits hermétiques, ainsi que les prophéties du pseudo-Zoroastre. Mais nous en sommes encore mieux convaincus quand nous voyons que l'édition de 1640 du même ouvrage porte le titre: *Naturalis magia*. Bien que l'amalgame de la spéculation métaphysique platonicienne et des conquêtes des sciences naturelles modernes eût donné quelque chose de passablement prolixe, nous ne pouvons nier le courage de l'auteur dans le remodelage autonome et le développement original des thèses traditionnelles.[74]

Patrizi mettait son œuvre et la diffusion de la philosophie hermétique, platonicienne au service d'un objectif plus lointain: la paix et l'unité religieuses de l'Europe. Il était convaincu que le platonisme et l'hermétisme sont conciliables avec la doctrine catholique et que, de plus, celle-ci ainsi remaniée attirerait à elle les protestants aussi. A cet effet, selon lui, il fallait propager les enseignements de Platon (il réussit a faire créer, à Ferrare, en 1578, puis à Rome, en 1592, une chaire où il enseignait la philosophie platonicienne), il fallait réfuter la philosophie aristotélicienne hostile à la religion et à Dieu, enfin, supprimer le soutien officiel accordé à la scolastique.[75]

Patrizi avait beau croire qu'il rendait service au catholicisme — il dédia son ouvrage au Pape même —, l'orthodoxie ecclésiastique ralliée à Aristote et à la scolastique ne reçut pas avec compréhension les conceptions du philosophe. Un procès fut engagé contre son ouvrage et, en 1594, celui-ci fut condamné, interdit, son auteur sommé de le remanier.[76] Cependant, Patrizi n'en fit rien, il ferma même les yeux quand son éditeur changea la page de titre et le nom de l'auteur, pour pouvoir écouler les exemplaires déjà imprimés; cela n'était pas une chose sans risques dans ces années où Giordano Bruno souffrait déjà dans le cachot de la Sainte Inquisition et dont les dossiers de procès répétaient souvent le nom de Patrizi.[77] La mort survenant quelques années plus tard, épargna à celui-ci des ennuis ultérieures.

Maintenant, tournons notre attention sur ce contemporain de Patrizi qui ne put éviter son destin: Giordano Bruno, le penseur le plus génial non seulement du maniérisme, mais peut-être de toute la Renaissance aussi. L'interprétation de l'œuvre de Bruno est le sujet de discussions continuelles, dues à l'extrême complexité de sa pensée, à nombre de ses écrits insuffisamment expliqués, à leurs contradictions effectives, ou apparentes. Je ne puis, sur ces pages, m'occuper de la question, si Bruno fut un scientiste éclairé, le pionnier des connaissances modernes, le fondateur de la conception matérialiste de la nature, ou un réformateur de la religion, un grand mage, le prophète d'Hermès Trismégiste, — ou tout cela à la fois.[78] Je me borne à démontrer comment Bruno se rattache au maniérisme, comment il représente le sommet de la tendance platonicienne et hermétique de la philosophie de la nature.

Le 27 février 1600, sur le bûcher du Campo dei Fiori, ce ne fut pas un martyr solitaire qui sacrifia sa vie, mais la figure centrale — certes, en fin de compte, abandonné de tous — de l'élite intellectuelle de la fin du siècle. Il avait fuit le cloître dominicain, il avait quitté tout aussi précipitamment la Genève calviniste, mais il avait pu vivre, travailler dans une atmosphère favorable, stimulante à Paris, à Londres, à Prague et à Wittenberg qui connaissait, justement alors, des années de libéralisme, c'est-à-dire partout où la possibilité de la liberté de la pensée était offerte, partout où il se trouvait dans un cercle d'esprits remuants. En passant en revue ses prédécesseurs, de Ficin à Agrippa et de della Porta à Patrizi, nous trouvons dans leurs rangs les principaux représentants de la tendance hermético-platonicienne. Bruno s'intéressa sans discontinuer au perfectionnement de *l'ars memoriae* et au développement de *l'ars magna* lulliste;[79] les traces de l'imagination emblématique sont partout présentes dans ses ouvrages;[80] enfin, la magie est un des thèmes qui reviennent souvent chez lui.[81] Il fut un adepte convaincu de l'hermétisme et n'hésita pas à estimer le culte des Égyptiens plus haut que la religion juive ou chrétienne. Cependant, tout cela ne représente que la couche primaire de sa philosophie, l'héritage assimilé et perfectionné. Sa nouveauté de portée historique est d'avoir, avec une géniale intuition, tiré les enseignements philosophiques de la découverte copernicienne. Ce n'est plus la Terre qui est au centre de l'univers — selon Copernic; ce n'est plus le Soleil non plus — dit Bruno. Il n'y a aucun sens à chercher un tel centre — selon lui — car seul l'espace infini existe, au sein duquel notre système solaire n'est que l'une des machines en nombre infini de l'univers. Dans les pressentiments de Bruno, le cosmos antique et médiéval explose une fois pour toutes et ne laisse, dans l'espace interstellaire, aucune place pour le dieu de l'une ou de l'autre des religions positives. De plus, en déplaçant l'homme, du centre de l'univers, non seulement à sa périphérie, mais directement dans le vide sans fin, il tire les conséquences ultimes de la crise de l'humanisme.

C'est chez lui que l'anti-aristotélisme des penseurs maniéristes touche à son apogée, puisque l'univers effectivement infini, dans lequel le haut et le bas n'ont aucun sens, dans lequel l'homme ne peut trouver nul point solide pour y prendre appui, remet immanquablement en question le système philosophique aristotélicien fondé sur un univers limité. Pour Bruno, la théologie catholique et protestante, ainsi que la philosophie aristotélicienne représentent ensemble le monde des dogmes, des règles et de la foi contre lequel il s'est élevé, dès sa jeunesse, en se disant «l'ennemi de toute loi et de toute foi» (d'ogni legge nemico et d'ogni fede) et contre lequel il a mené, durant toute son existence, une lutte inlassable. Dans ses ouvrages, il a professé ses idées en apôtre, il a porté coup après coup à ses adversaires: les «pédants» (il entend, par là, les philosophes, les professeurs) et les «saints ânes» (les théologiens des diverses confessions).

A la mort de Giordano Bruno, le dernier adepte italien de la tradition hermétique, Tommaso Campanella, lui aussi un ancien moine dominicain, avait déjà commencé à purger sa troisième condamnation, celle-là à vingt-sept années de prison. Il est vrai que son utopie mystique, théocratique et communiste ravive des idéees médiévales et que sa figure se rattache plutôt au baroque, mais l'intérêt qu'il témoignait à la magie (il se considérait lui-même comme un mage), ainsi que son culte du Soleil en corrélation avec l'hermétisme le font, tout de même, ranger parmi les derniers représentants du maniérisme en Italie.

Patrizi nourrissait des illusions quant à une réforme hermétique du culte catholique; Campanella rêvait également d'une sorte de réforme sociale et religieuse (au début, il fomenta l'insurrection armée; mais plus tard, il plaça, ses espoirs dans l'action du Pape). Un autre réformateur religieux, utopique, Francesco Pucci vint, à la même époque que Giordani Bruno, en Italie pour y présenter sa théorie d'une république chrétienne universelle et pour lancer, au pape, un appel en ce sens. En connaissance de ces faits, plus d'un suppose — et non sans fondement — que Bruno qui, d'autre part, témoignait de l'indifférence aux affaires du culte et de l'Église, a, tout de même, nourri une illusion au sujet d'une réforme religieuse favorisant un renouveau social et moral. Nous pouvons être certains que l'invitation d'un jeune Vénitien à venir lui enseigner l'*ars memoriae* n'a pas été la cause première, mais seulement le prétexte de son retour en Italie. D'autant plus qu'il se préparait, en ce moment, à dédier l'un de ses ouvrages au Pape et qu'avant son arrestation, il aurait voulu rencontrer le souverain pontife. En fin de compte, dans les années 1590, la tendance hermético-platonique du maniérisme se fondit à une hétérodoxie catholique, à l'utopie d'une *religio universalis* panthéiste sous la conduite du Pape et sous le signe de la tolérance, de la justice sociale, idées héritées de l'humanisme.[82]

La Contre-Réforme et le baroque triomphants, la Rome de Bellarmin ne pouvaient tolérer ces aspirations. Patrizi meurt en 1597; la même année, on

exécute Pucci, arrêté dès 1594; son compagnon de captivité, Campanella est, il est vrai, libéré, puis il organise, en 1598—1599, l'insurrection de Calabrie, mais, dès novembre 1599, il se trouve de nouveau en prison, cette fois à Naples. A la suite de ces événements, le procès de Giordano Bruno prend une tournure tragique et, le 8 février 1600, il entend prononcer sa condamnation à la peine capitale; pendant ce temps, Campanella est passé à la torture dans les cachots de Naples et il n'évite le bûcher qu'en simulant, avec succès, la folie. Tous ces faits sont le point final du maniérisme dans sa patrie même, l'Italie. Ne manquons pas de citer les paroles adressées par Bruno, au moment de la sentence, à ses juges: «Peut-être craignez-vous plus de prononcer mon jugement que moi de l'entendre».[83] Tel est l'ultime message du maniérisme italien.

Il va de soi que les spéculations platoniciennes, hermétiques en rapport avec la philosophie de la nature et les aspirations ésotériques du maniérisme ne se sont pas limitées à l'Italie. Certaines tendances, notamment les courants hérétiques et hétérodoxes se sont épanouis, dans toute leur abondance, en dehors de la péninsule. Cependant, la recherche à ce jour n'a pas encore passé en revue, même pas approximativement, ces phénomènes particuliers, complexes, ramifiées et tout de même liés ensemble par mille et mille fils. Je me permettrais d'énumérer, à titre d'exemple seulement, quelques-unes de ses figures représentatives.

Celui qui vient dignement en première place est Michel Servet (1511—1553) qui a été inspiré, à titre égal, par la tradition néo-platonicienne pour découvrir la circulation sanguine dans les poumons et pour nier la Trinité. Parmi les Français, mentionnons Jacques Gohory (mort en 1576), le disciple de Paracelse et le commentateur de ses ouvrages, qui fonda une académie privée;[84] le mathématicien, astrologue et linguiste oriental Guillaume Postel, l'auteur d'ouvrages hermétiques et kabbalistiques;[85] Jean Bodin sur ses vieux jours, qui, dans ses *Heptaplomères* (1593), cherche la racine ancestrale commune de toutes les religions — y compris la «naturaliste» — ainsi que la possibilité de rétablir leur unité originale.[86] Et, probablement, la carrière de Pierre de la Ramée — protestant contre la scolastique calviniste, anti-aristotélicien en débat avec Bèze — aurait conduit à une prise de position semblable, si la nuit de la Saint-Barthélémy n'y avait mis prématurément fin. En tout cas, ses adeptes ont représenté un courant hétérodoxe au sein du calvinisme. La magie, l'intérêt porté à la philosophie naturelle, l'anti-aristotélisme et la tradition hermético-platonicienne caractérisent également la pensée et les activités de l'éblouissant politicien et aventurier anglais, Sir Walter Raleigh;[87] quant à son compatriote, le mathématicien, mage et spirite John Dee (1527—1608), une place importante, bien que de valeur douteuse lui revient dans l'histoire de l'ésotérisme au XVI^{e} siècle.[88]

Les représentants des tendances ésotériques ne manquent pas en Europe centrale non plus. Le philosophe charlatan Paulus Scalichius (1534—1575) —

qui a fort bien connu les écrits kabbalistiques et qui a plagié Lulle et Agrippa — était originaire de Zagreb;[89] Johannus Jessenius (1566—1621) — d'origine slovaque, mais se disant *nobilis Hungarus* — peut être considéré comme un disciple de Patrizi, sous l'influence duquel il a composé son ouvragre de philosophie naturelle et hermétique *Zoroaster* (1593).[90] La Pologne et la Transylvanie ont particulièrement attiré les esprits les plus agités de l'époque, parce que la situation politique y était telle qu'elle leur a assuré la sécurité la plus durable. Les hérétiques contraints à fuir l'Italie, la Suisse, l'Allemagne se retiraient en nombre croissant dans ces deux pays et, en commun avec leurs collègues polonais et hongrois, œuvrèrent à l'épanouissement du libertinisme rejetant la Sainte Trinité. Entres autres, c'est en Transylvanie que Jacob Paléologue (1520?—1585), l'un des représentants les plus intéressants de l'antitrinitarisme composa ses œuvres majeures, avant de terminer sa vie d'aventures à Rome, comme victime de l'Inquisition.[91]

Car une fin tragique a été le sort commun de plus d'une des personnalités que nous avons mentionnées, ainsi que d'autres auxquelles nous ne nous sommes pas étendus. Servet, Ramée, Raleigh, Jessenius, Paléologue ont connu la fin de Bruno et de Pucci, et, si John Dee y a échappé, c'est uniquement, parce qu'il n'a pas suivi les conseils de ce dernier et ne l'a pas accompagné dans son fatal voyage à Rome. Il est vrai que Raleigh et Jessenius ne sont pas montés sur l'échafaud pour des questions idéologiques, pour leurs «idéaux maniéristes», mais pour des motifs politiques, mais rien que cela suffit à démontrer qu'ils étaient des individus incapables de s'intégrer au système dominant de leur temps.

Nous pouvons considérer, comme l'ultime manifestation de la tradition hermétique, la société secrète des Rose-Croix. Nous n'avons guère de lumières à leur sujet, car leurs dirigeants publiant leur manifeste en 1614 s'étaient efforcés eux-mêmes d'entourer de mystère l'origine, le but et les activités de leur organisation. Ce qui ne fait pas de doute, c'est que leurs conceptions cachaient l'idée d'une réforme universelle aussi bien religieuse et morale que sociale et qu'ils étaient opposés à toute orthodoxie téologique, à toute intolérance religieuse. On peut d'ailleurs démontrer des rapports personnels entre les Rose-Croix et Campanella. La naissance du mouvement des Rose-Croix prouve que, désormais, la tradition hermétique était irrémédiablement contrainte à la clandestinité et ne pouvait survivre que dans le cadre d'un groupement secret, d'une secte décrétée illégale.[92] Non seulement par suite des persécutions, mais aussi par suite de la démonstration philologique, en 1614 même, que les écrits attribués à Hermès Trismégiste avaient été composés après Jésus-Christ, ne comportaient donc aucune sagesse ancestrale.[93] L'un des derniers adeptes du mythe Rose-Croix, l'Anglais Robert Fludd (1574—1637), négligeant tout ces faits, ne mena, enfin, qu'une lutte de Don Quichotte dans ses ouvrages hermétiques, kabbalistiques et magiques.

Déjà leurs adversaires à l'époque avaient pris conscience des inhérences des phénomènes, d'apparence si dissemblables, du courant ésotérico-platonicien. Cela apparaît de l'opinion de Marin Mersenne, admirateur de Galilée et ami de Descartes et de Gassendi. Quand il commença sa lutte, contre les croyances magiques de l'époque de la Renaissance, il concentra ses attaques sur les représentants de la tendance hermético-platonicienne. Dans son ouvrage *Questiones in Genesim* (1623), nous les retrouvons presque tous sur le banc d'infamie de la superstition et de la fausse science. Le grand Ficin et Pic de la Mirandole, Agrippa et Patrizi, Giordano Bruno et Campanella, enfin les Rose-Croix et surtout leur intrépide porte-parole encore en vie, Robert Fludd sont tous chassés de l'empire de la science.[94]

En opposition à l'histoire de la tendance ésotérico-platonicienne, celle de l'évolution du courant moralisant et stoïcien semble paisible et moins dramatique. Mais, si les événements extérieurs et les collisions spectaculaires sont effectivement rares, les tensions, oppositions, contradictions au fond des âmes et les luttes intérieures en rapport avec elles sont d'autant plus nombreuses. Rien que le fait que les questions d'éthique se voient conférer un rôle central dans la conscience d'une grande partie des intellectuels de l'époque représente déjà un symptôme de conflit, de crise. Dans la période ascendante et à l'apogée de la Renaissance — de même qu'à d'autres époques en plein essor, révolutionnaires de l'histoire, — les esprits créateurs ne se sont guère préoccupés de problèmes moraux. Non parce qu'ils étaient des personnalités immorales, mais parce que le combat pour le progrès humain, l'élan humaniste visant à dégager en toute liberté les énergies créatrices de l'homme comptaient a priori comme l'imposition de la morale la plus noble et n'exigeaient pas une spéculation à part sur les questions d'éthique. L'évolution et l'action révolutionnaires ne supportent jamais la moralisation, celle-ci est toujours le fruit d'un arrêt dans l'élan, d'une désillusion, d'un conflit suscité par l'audacieuse poussée en avant. Il est donc compréhensible que l'une des manifestations les plus caractéristiques de la crise de la Renaissance est l'éthicocentrisme, ce qui est inséparable de la réapparition, de la revivification du stoïcisme. En effet, pour les humanistes, il n'y avait que cette tendance philosophique à fournir un enseignement moral acceptable.

Les ouvrages des fondateurs grecs du stoïcisme de l'Antiquité ont été perdus, il n'y en a que de petits fragments ou quelques citations qui nous sont parvenus. Ce n'est qu'à partir de l'époque romaine, de Cicéron, que nous avons connaissance d'œuvres stoïciennes intégrales, la plupart consacrées à l'éthique. A l'encontre de la tradition platonicienne et aristotélicienne qui englobe les domaines les plus variés de la philosophie, la tradition du stoïcisme s'est ainsi limitée à la philosophie de la morale, par contre, là, elle s'est avérée bien plus riche que toute autre tendance antique. Les auteurs stoïques de l'Antiquité offraient, aux humanistes, une éthique rationnellement fondée, certes indé-

pendante de la religion, naturellement de la théologie chrétienne aussi, mais pouvant être, toutefois, conciliée avec une forme plus individuelle, mieux humanisée, antidogmatique du christianisme. La réception chrétienne du stoïcisme avait déjà été menée à bien par les Pères de l'Église que les humanistes tenaient en si haute estime, voire même que l'opinion médiévale ne craignait pas de taxer de chrétiens en secret des stoïciens antiques comme Sénèque. Thomas James a exprimé la conviction du grand nombre, en 1598, dans l'introduction à sa traduction de l'œuvre de du Vair *(The moral philosophy of the Stoics)*, en déclarant que «nulle philosophie n'est plus avantageuse au christianisme et nulle n'est plus proche de lui (saint Jérôme le dit) que celle des stoïques».[95]

Par suite de quelques-uns de ses traits fondamentaux, cette philosophie semblait particulièrement attirante et d'actualité à l'élite intellectuelle vivant la crise de la Renaissance. Le stoïcisme, tout au moins son unique forme accessible: celle de l'époque romaine, était une tendance aristocratique, qui ne pouvait être dissociée du principe de la suprématie intellectuelle, ni se répandre parmi les masses plus larges. Le fait reste, même si nous trouvons, au rang de ses plus grand représentants, non seulement des aristocrates (Cicéron, Sénèque), un empereur (Marc-Aurèle), mais aussi un esclave: Épictète. Cette circonstance rendait, au contraire, encore plus évident aux yeux des humanistes tardifs, ancrés au principe de la *vera nobilitas* qu'il est question, à ce propos, de la philosophie de l'aristocratie de l'esprit.

A la lumière de la sagesse stoïque, les biens et les plaisirs du monde n'ont nulle valeur, le bonheur ne peut être assuré qu'au prix du triomphe sur les désirs et les passions. Face aux amorces du monde, la vertu stoïcienne exige une résistance, l'abdication des ambitions et l'acceptation des circonstances données; cultiver cette vertu ne peut se faire que si l'être humain est en possession de la sagesse nourrie à la raison. Plus précisément, il s'agit des hommes, car les femmes sont bannies de cette tendance, ce qui est en total désaccord avec l'adoration platonique de la femme et le culte de la beauté dans la Renaissance classique. Non, l'amour n'a rien à voir dans ce domaine et cède la place à l'amitié entre hommes.

Il est compréhensible que cette philosophie aristocratique de l'évasion, de la résignation, de la retraite au tréfonds de l'âme s'est trouvée en harmonie avec l'univers affectif des érudits, des intellectuels revenus des grandes espérances de l'époque de la Renaissance, mais continuant à s'accrocher à nombre d'idéaux de l'humanisme. Au sein des guerres, des dévastations, des persécutions incessantes de la seconde moitié du XVI^{e} siècle, la morale stoïcienne était devenue «l'ultime refuge offert par le monde classique aux âmes égarées, troublées».[96] Il n'est donc pas étonnant que, tout au cours du siècle, l'intérêt à son égard n'a cessé d'augmenter.

La cadence de plus en plus rapide des éditions et des traductions des auteurs antiques les plus notables illustre parfaitement le renforcement de

l'intérêt à l'égard de la philosophie stoïcienne. Leur série s'ouvre avec la traduction en latin d'Épictète par Politien et qui figurait déjà dans ses œuvres réunies en 1498. Après d'autres traductions et éditions en latin, c'est la version allemande (1534) de l'*Enchiridion*, par laquelle commence sa marche triomphale dans les différentes langues nationales: en cent ans environ, on a les traductions française, hollandaise, anglaise, hongroise etc.[97] L'autre source première du stoïcisme — les écrits philosophiques de Sénèque — a été imprimée en 1529, par les bons soins d'Érasme et cette édition princeps a été suivie, jusqu'en 1605, de vingt-trois autres. Il est intéressant de noter la concentration de l'intérêt manifestée dans les dernières décennies du maniérisme: dix-sept éditions ont paru entre 1585 (celle de Muret) et 1605 (celle de Juste Lipse).[98] Je me permets d'illustrer la concordance chronologique de la «renaissance» du culte des stoïques de l'Antiquité avec le maniérisme en présentant le modèle anglais: en cette langue, on a la première édition de l'*Enchiridion* d'Épictète en 1567, celle des œuvres philosophiques de Cicéron en 1577, celle des *Moralia* de Plutarque, en 1603, celle des ouvrages philosophiques de Sénèque en 1614, enfin les méditations de Marc-Aurèle en 1633.[99]

Graduellement, par suite de l'édition et de la diffusion des auteurs antiques, ainsi que de l'intérêt toujours plus manifeste à l'égard de leurs enseignements, les éléments de la philosophie stoïcienne ont submergé les ouvrages des penseurs, des écrivains du XVI[e] siècle.[100] Tandis que la véritable patrie de la tendance ésotérique et platonicienne est l'Italie, celle moralisante et stoïcienne se développe en Europe de l'Ouest, surtout grâce aux Flamands et aux Français. Nous devons désigner le précurseur principal en la personne d'Érasme qui rendit accessible Sénèque. Parmi les grandes figures de l'humanisme classique, c'est lui qui s'est intéressé le plus profondément à la question de l'élaboration d'une morale indépendante, arrachée aux dogmes de l'Église. Dans plusieurs de ses œuvres, il se fit le porte-parole d'une éthique gouvernée par la raison, ce qui le rapprochait a priori de la position des stoïciens. Cependant, il ne fut pas leur disciple conscient, voire même que — fidèle à l'esprit original de la Renaissance — il se trouva opposé à eux sur plusieurs points cruciaux; ainsi, il n'a pu accepter l'idée que la beauté, la richesse et la santé ne sont pas indispensables au bonheur.

Les *Adages* (1500) d'Érasme ont aidé la popularisation du stoïcisme, car, à maints endroits, ils sont la formulation frappante des maximes de celui-ci. La littérature des proverbes qui, sur les traces du recueil érasmien, connut un grand essor dans toute l'Europe ne fit qu'élargir le champ de vulgarisation des idéaux éthiques stoïciens. Un rôle semblable est revenu au recueil de maximes morales *Dicta Catonis* qui devint un des manuels favoris de l'enseignement scolaire. Les emblèmes endossèrent également des tâches importantes dans la propagation des idéaux éthiques des stoïciens. En ce domaine, le véritable promoteur a été le Hongrois János Zsámboki (Johannes Sambucus, 1531 —

1584) qui abandonnant la tradition ésotérique, hiéroglyphique de l'emblématique, a mis le genre au service de l'éducation morale et a professé, grâce à lui, les normes morales du stoïcisme *(Emblemata,* 1564).[101] Un autre auteur se consacrant aux emblèmes, l'Espagnol Juan Horozco y Covarruvias de Leyva a tiré, dans ses *Emblemas morales* (Ségovie, 1589), les devises de nombre d'emblèmes directement des ouvrages d'Épictète ou de Sénèque.[102]

Dans cette atmosphère toujours plus imprégnée de stoïcisme, c'est à partir de 1570 que se manifestent les représentants conscients, les adaptateurs autonomes de la tendance, ceux qui lui donnèrent tout son développement. Parmi eux, une place de marque revient à Montaigne qui a exprimé de façon particulièrement convaincante la crise de la Renaissance. De même que, du côté opposé, Giordano Bruno, Montaigne est un phénomène bien trop complexe pour pouvoir être rangé dans une seule des écoles philosophiques de son temps.[103] Plus haut, nous avons déjà fait mention de son scepticisme qui est l'un des aspects fondamentaux de sa philosophie et qui ne s'enracine point dans le stoïcisme. Mais il ne lui est pas contraire non plus, voire même qu'il favorise directement la formation d'une conception en harmonie avec l'éthique stoïcienne. En prenant conscience de l'impossibilité de la connaissance de l'univers et de la nature, en comprenant avec stupéfaction l'ignorance et l'impuissance de l'homme, Montaigne a été contraint de s'enfermer en lui-même et, bien qu'il considérât sa propre personnalité comme également insondable, il a cru dans la possibilité de vivre une existence pondérée.[104] Or, Montaigne n'a pu tirer, comme tous les autres, les principes sensés, les normes pratiques de ce mode de vie que des ouvrages des stoïciens; depuis sa jeunesse, ceux d'Épictète, de Plutarque et de Sénèque avaient constamment fourni ses lectures préférées et il n'a pas hésité à taxer l'enseignement de Sénèque de «crème de la philosophie».[105]

Pour Montaigne, la sage pondération dans la vie privée et le maintien de la paix, de l'ordre au sein de la société représentent l'assurance de l'autonomie et de l'intégrité de la personnalité, le gage de la liberté de la conscience. Il condamne toute violence, quel que soit le parti, le courant qui y recourt. Il critique aussi bien les conversions par la violence des Espagnols, que les huguenots qui causent le déséquilibre social et politique.[106] Chez lui, la tolérance en matière de religion, l'idée du compromis social et politique découlent directement de la morale stoïcienne et, en tout cela, il préfigure la conception politique stoïcienne déjà en maturation de Juste Lipse.

Les conditions créées par les guerres de religion en France assurèrent un terrain favorable aux idéaux stoïques.[107] Dans les trois dernières décennies du XVI[e] siècle, la plupart des humanistes français, écœurés par le déchaînement de la violence ont tenté — indépendamment du parti auquel ils appartenaient — de maintenir la dignité humaine et la paix interne de l'âme à l'aide du stoïcisme. Le stoïcisme de Montaigne n'est donc pas un phénomène isolé. Il y

avait toute une élite intellectuelle française s'orientant vers cette philosophie. Celle-ci avait été adoptée par le théoricien politique, Étienne de la Boétie, le meilleur ami de Montaigne; c'est à Bordeaux, tandis que Montaigne y était le maire, que le plus grand philologue français de l'époque, Marc-Antoine Muret prépara l'édition et les commentaires des ouvrages philosophiques de Sénèque; et celui qui sortit la deuxième édition de ceux-ci ne fut autre que le beau-frère de Montaigne, le seigneur de Pressac qui avait, d'ailleurs, traduit l'auteur latin en français; c'est également à Bordeaux que vécut le cousin — d'origine espagnole — du penseur français, Martin-Antoine Del Rio (1551—1608) qui a ordonné sous presse, à deux occasions, les tragédies de Sènèque et qui deviendra, bientôt, l'ami et le collègue de Juste Lipse à l'Université de Louvain.

La «renaissance» de la philosophie stoïcienne en France s'accomplit dans les œuvres de Guillaume du Vair (1556—1621) et de Pierre Charron (1541—1603). Dans sa *Sainte philosophie* (1582), dans sa paraphrase d'Épictète: *Philosophie morale des stoïques* (1585) et dans son *Traité de la constance* (1594) du Vair a généralisé, à l'aide de la philosophie stoïcienne, les enseignements d'une vie politique active, riche en expériences;[108] Charron, dans sa *Sagesse* (1601) s'est imposé comme le meilleur disciple de Montaigne et a frayé la voie aux tendances ultérieures du libertinisme auxquelles le stoïcisme servit de vêtement.[109] Ces deux penseurs ont déjà pu se fonder — et il n'ont pas manqué de le faire — sur les œuvres de Juste Lipse qui représentent une phase nouvelle et, en même temps, l'apogée du développement de cette philosophie au temps de la Renaissance. C'est dans les travaux de Juste Lipse que nous pouvons prendre le plus clairement conscience de l'inhérence de la crise de la Renaissance et du stoïcisme, de l'interaction de celui-ci et du maniérisme.

Dans le cas d'Érasme, de Zsámboki, de la Boétie, de Montaigne et d'autres encore, il s'était agi d'une rencontre fortuite avec le stoïcisme, ou de son utilisation partielle, éclectique. Nous ne pouvons parler d'un système néo-stoïcien logiquement repensé et élaboré qu'à partir de Juste Lipse (1547—1606) qui a non seulement mis à profit l'un ou l'autre des enseignements de la *stoa* antique, mais l'a rénovée dans son ensemble.[110] Deux phases chronologiquement bien distinctes et qualitativement différentes aussi se présentent dans son œuvre: la première se rattache à ses années à l'Université protestante de Leyde (1579—1591), centre intellectuel de la Hollande menant à bien sa révolution et sa guerre de libération; la deuxième est en rapport avec son professorat à l'Université de Louvain (1592—1606), dans ce milieu catholique, jésuite des Pays-Bas du Sud.

C'est à Leyde et sous l'effet de la guerre civile et de religion des Pays-Bas que le stoïcisme de Juste Lipse a pris forme de système. Son premier manifeste — en même temps, le plus efficace — a été le *De constantia* (1584) où il faisait de la question morale, alors la plus d'actualité, la pierre d'angle de son éthique

stoïcienne. La *constantia* de Lipse est, en effet, une notion d'énergie vitale moralement bien fondée, appelée à assurer à l'homme, face à la pression angoissante, déchirante du monde extérieur et aux revirements imprévisibles de la fortune, son indépendance interne et sa force morale. Donc, après la défaite de la *virtù*, l'antinomie *virtù-fortuna* propre à la Renaissance cède la place à celle *constantia-fortuna*. Au lieu de nourrir l'audacieuse ambition de pouvoir vaincre la fortune, de pouvoir la dominer, Lipse s'est efforcé, avec ses enseignements sur la constance, de fournir une arme morale efficace dans la défense contre la fortune.[111] C'est exactement de cela qu'avaient besoin les intellectuels souffrant de l'incertitude, ne pouvant ou ne voulant pas prendre position dans les collisions politiques et religieuses. Le *De constantia* recommande à l'individu la patience, la fermeté intérieure, mais aussi l'obéissance face à la société, l'admission de la situation donnée. Il offre une dispense morale à ceux qui refusent la lutte, mais, en même temps, il assure une force morale de résistance pour éviter la veule soumission.

Le manuel de Lipse à l'intention des princes, des hommes d'État, des politiciens — *Politicorum, sive civilis doctrinae libri* (1589) — est en parfait accord avec sa doctrine morale s'adressant aux citoyens. L'essentiel de sa théorie politique est l'aspiration à la paix, sur la base du compromis avec les circonstances établies, par la voie de la conservation des conditions sociales, politiques, religieuses données et l'aplanissement des antagonismes.

Ces deux ouvrages devinrent connus dans toute l'Europe avec une incroyable rapidité. Dès les années 1580, nous pouvons relever l'influence du premier sur diverses œuvres littéraires,[112] tandis que, dans la décennie suivante, paraissent ses traductions en différentes langues. *Politica* fut traduit dès 1595, *De constantia* dès 1600 même en polonais;[113] quelque peu retardée, la traduction en hongrois ne manqua également pas de voir le jour.[114] Le rayonnement exceptionnellement rapide et la popularité à l'échelle du continent de ces ouvrages de Juste Lipse deviennent parfaitement compréhensibles par suite de l'aspiration générale à un compromis quelconque dans les luttes sociales, politiques et religieuses qui battaient partout leur plein. Aux alentours de 1600, le raffermissement de l'ordre nouveau aristocratique, du féodalisme tardif s'était communément fait sous le signe de l'intolérance, de l'écrasement de l'adversaire; mais si, quelque part, la tolérance, le compromis équitable s'étaient manifestés, cela avait été dû, en grande partie, aux fidèles de Lipse. L'un des principaux artisans de l'accord entre la capitale catholique de la France et son roi protestant a justement été ce du Vair de qui nous avons le *Traité de la constance*;[115] en Hongrie, ceux qui assurèrent le *modus vivendi* entre les Ordres protestants et le souverain catholique se trouvèrent également parmi les lecteurs assidus de Lipse.[116]

Ces deux ouvrages de Juste Lipse représentent la «phase maniériste» de son stoïcisme. Ils essaient de trouver une réponse aux questions soulevées

par la crise, une réponse souple, basée sur le compromis, mais, en fin de compte, fidèle à l'idéal humaniste. Ce stoïcisme est de caractère chrétien, sans aucun engagement à l'égard d'une confession ou de l'autre et n'est en accord qu'avec une religiosité rationnelle, laïque. Du point de vue de ce stoïcisme libéralement chrétien, l'appartenance à une confession n'est que question de pure forme; de la sorte, l'acceptation, au prix d'une conversion au catholicisme, de la chaire à l'Université de Louvain n'a signifié nul problème de conscience pour Juste Lipse. Cela n'a rien changé à sa conviction philosophique stoïcienne; cependant, au cours de l'élaboration ultérieure de sa doctrine philosophique, la tendance et l'objectif ont été, nécessairement, modifiés. Une fois les vicissitudes de l'existence surmontées, vivant dans des conditions solidement assises, devenu un savant fêté, la *constantia* ne représentait plus, pour lui, une besoin primaire, la consigne même de la vie. Le développement de la philosophie stoïcienne devenait pour lui une tâche de professeur. Désormais, l'un de ses buts principaux devient la défense de cette doctrine et la démonstration qu'elle est, sous tous ses aspects, conciliable avec la foi catholique. Ses deux grandes systématisations parues à la fin de sa vie — *Manuductio ad stoicam philosophiam* (1604) et *Physiologia stoicorum* (1604) — sont déjà les fruits de ces efforts.

La *Manuductio* et la *Physiologia* s'adaptant à l'enseignement catholique montrent le stoïcisme lipsien en train de se teinter de baroque. Dans de telles initiatives, Lipse ne se trouvait pas seul: c'est en même temps que ses derniers ouvrages que parut *Elementa philosophiae stoicae moralis* (1604) de l'ancien protestant devenu Jésuite, l'Allemand Andreas Scioppius, œuvre de la même veine que ceux-ci. Et c'est en prenant appui sur la *Manuductio* que Quevedo, le grand promoteur du baroque espagnol, celui que Lope de Vega nommait «Lipsio de España», a composé l'œuvre principale du stoïcisme dans son pays, la *Dotrina moral* (1612).[117] Au cours de cette évolution, nous pouvons observer, dans le culte des philosophes stoïques de l'Antiquité, un décalage intéressant de son centre de gravité: tandis que l'époque de la Renaissance fête, avant tout, Épictète, celle du baroque réserve son admiration plutôt à Sénèque. Bien que tous les deux fussent connus et lus aussi bien au XVI[e] qu'au XVII[e] siècle, les penseurs des deux périodes divergentes avaient, il nous semble, saisi le caractère «plus païen» de l'esclave-philosophe.

Entre les ésotériques et hérétiques inflexibles qui disparaissent avec la Renaissance et les dogmatiques, les orthodoxes, les aristotéliciens qui mènent le baroque à la victoire, les stoïciens sont les partisans de la «troisième voie». Au tournant d'époque entre la Renaissance et le baroque, la tendance stoïcienne a représenté la manière — certes peu glorieuse, mais non pas inutile du point de vue de la sauvegarde des valeurs — d'assurer une évolution sans faille, une adaptation graduelle à un ordre neuf. En fin de compte, le stoïcisme était recevable pour les humanistes comme pour les Jésuites, c'étaient tout au plus les nuances qui devaient en être modifiées. Les extrémistes de la Contre-

Réforme, ceux qui considéraient avec une profonde méfiance le stoïcisme ont fait plutôt figure d'exceptions. Tel fut Del Rio qui, dans sa jeunesse, avait édité les tragédies de Sénèque et s'était montré réceptif aux beautés de cet auteur; mais, une fois devenu Jésuite, il fit tout son possible pour épargner à ses contemporains la séduction du stoïcisme (d'ailleurs, ce fut lui qui arriva à reconvertir Lipse au catholicisme).[118] Cependant, les chefs aux vues plus larges de l'Église baroque ont mieux su apprécier les services rendus par la philosophie stoïcienne et ses adeptes.

*

Nous venons de tracer, succinctement, la ligne d'évolution des deux courants idéologiques majeurs du maniérisme: celui ésotérique, platonicien et hermétique, celui du néo-stoïcisme chrétien. Il serait donc inutile de prouver plus amplement que la Contre-Réforme mobilisant, dans l'intérêt de ses visées, la philosophie aristotélicienne ainsi que l'orthodoxie protestante sont, à titre égal, nettement détachées du maniérisme, qu'elles prennent position de l'autre côté de la barricade et qu'elles préparent directement le baroque. Mais il nous faut d'autant plus souligner ce trait que, dans la littérature récente, des vues sont fort répandues, selon lesquelles le maniérisme serait, dans une mesure sensible, l'art de la Contre-Réforme. Pourtant, tandis que le maniérisme n'est que doutes, luttes intérieures, recherche d'une voie libre ou repliement résigné, la Contre-Réforme et, ensemble avec elle, le baroque sont avance dynamique, attitude agressive au service de la création d'une nouvelle synthèse idéologique, artistique et culturelle, sur les ruines de la civilisation de la Renaissance. C'est une toute autre question — et elle se rattache aux lois générales de l'évolution — que le baroque triomphant puisera en abondance aux formes, voire même aux conquêtes intellectuelles de son ancien adversaire, le maniérisme et qu'il les fera fructifier à son grand profit, qu'il les incorporera à son propre système.

Ce n'est pas seulement la tendance jésuite de la Contre-Réforme qui a été opposée au maniérisme, mais l'autre courant principal du baroque aussi, celui naturaliste.[119] Nous en avons la preuve dans la prise de position déjà citée de Mersenne et dans les paroles du grand Galilée aussi: «La philosophie est inscrite dans ce grandiose livre constamment ouvert devant nos yeux (je pense à l'Univers), mais nous ne saurons le comprende avant d'avoir appris à saisir sa langue et à connaître les caractères avec lesquels il a été écrit. Il l'a été dans une langue mathématique, ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans ces instruments, il est impossible d'en comprendre un seul mot, à défaut d'eux, nous tournons en vain dans un obscur labyrinthe».[120] Nous voici donc de nouveau face à la métaphore favorite du maniérisme: le labyrinthe. Mais, cette fois-ci, on indique avec assurance l'issue qui s'offre à l'homme.

Le maniérisme n'a pu être qu'un phénomène de transition, de durée relativement limitée, rien que du fait que l'homme ne peut supporter longtemps d'errer dans un labyrinthe; tôt ou tard, il veut déboucher sur une certitude et, tant qu'il n'aura pas trouvé le fil d'Ariane scientifique, indiqué par Galilée, il sera contraint à accepter une conscience fausse — dans le cas donné, l'idéologie autoritaire, religieuse du baroque naissant.

NOTES

[1] C'est à partir des ouvrages ci-dessous (dans leur ordre de première parution) que nous pouvons nous faire une idée d'ensemble des recherches concernant le maniérisme au cours des deux dernières décennies: — Hauser, A., *Social history of art and literature* I—II, Londres, 1951 (en allemand: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* I—II, Munich, 1953 et 1958; en italien: *Storia sociale dell'arte* I—II, Turin, 1955—1956 et 1964; en hongrois: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* I—II, Budapest, 1968; les passages relatifs au maniérisme: t. I, pp. 377—455). — Syphert, W., *Four stages of Renaissance style. Transformations in art and literature.* 1400—1700; Garden City N. Y., 1955. — Hocke, G. R., *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst;* Hambourg, 1957 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie). — Becherucci, L., *Maniera e manieristi*, in: *Enciclopedia universale dell'arte*, VIII, 1958; pp. 802—837. — Hocke, G. R., *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst;* Hambourg, 1959 (Rohwolts Deutsche Enzyklopädie). — *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini* (Convegno Internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 21—24 aprile 1960); Rome, 1962; (cf. surtout: *Per la nozione di manierismo letterario* d'Ezio Raimondi, pp. 57—79; réédité dans son volume *Rinascimento inquieto*, Palerme, 1965; pp. 265—303). — Boase, A. M., *The definition of Mannerism*, in: *Actes du III^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Utrecht, 1961; 'S Gravenhage, 1962; pp. 143—155. — Würtenberger, Fs., *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, Vienne, 1962 (en italien: *Manierismo*, Milan, 1964). — Bousquet, J., *La peinture maniériste*, Neuchâtel, 1964 (en anglais: *Mannerism: the painting and style of the late Renaissance*, New York, 1964; en italien: *Il manierismo in Europa*, Milan, 1964). — Hauser, A., *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Munich, 1964 (en anglais: *Mannerism: the crisis of the Renaissance and the origin of modern art* I—II, New York—Londres, 1965; en italien: *Il manierismo*, Turin, 1965). — Artz, F. B., *From the Renaissance to Romanticism: trends in style in art, literature and music*, 1300—1830, Chicago, 1965. — Białostocki, J., *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung (Ein Forschungsbericht)*, in: *Wiss. Zeitschrift der Humbold-Univ. Berlin*, 1965; pp. 73—90; réédité in: *Stil und Ikonographie*, Dresde, 1966; pp. 57—76. — Murray, L., *The late Renaissance and mannerism*, New York—Londres, 1967 (World of Art Library). — Shearman, J. K. G., *Mannerism*, Harmondsworth, 1967 (Pelikan Books: Style and Civilisation). — Chastel, A., *La crise de la Renaissance*, Genève, 1968.

[2] *Styles et histoire du style*, in: *Littérature hongroise —littérature européenne*, Budapest, 1964; pp. 9—50. — *Stoïcisme et Maniérisme. Le déclin de la Renaissance en Hongrie*, in: *Revue de Littérature Comparée*, 1967; pp. 515—531. — *Chto Posledovalo za Vozrojdénième v istorii i iskoustva Evropi*, in: *XVII vek v mirovom literatournom razvitii*, Moscou, 1969; pp. 84—101.

[3] A cet endroit, je ne cite le titre des ouvrages de Pic de la Mirandole et de Francesco Giorgio que dans leur sens métaphorique. Pour ce qui est de la signification exacte de ces notions, cf.: Yates, F. A., *Giovanni Pico della Mirandola and Magic*, in: *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo* (Convegno internazionale, Mirandola, 15—18 settembre 1963), Florence, 1965, I, pp. 159—196. — Vasoli, C., *Introduzione al testo F. Giorgio Veneto*, in: *Testi umanistici su l'ermetismo*, Rome, 1955; pp. 81—88 (Archivio di Filosofia). — Spitzer, L., *Classical and christian ideas of world harmony. (Prologomena to an interpretation of the word «Stimmung»)*, Baltimore, 1963 (en italien: *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologne, 1967).

[4] C'est pour cela que le procédé d'André Chastel s'avère pertinent lorsqu'il traite la période allant de 1420 à 1520 de l'art de la Renaissance sous le titre *Le mythe de la Renaissance* (Genève, 1969) et celle allant de 1520 à 1600, sous le titre *La crise de la Renaissance* (Genève, 1968).

[5] L'atmosphère de la mort et de la tuerie a été particulièrement bien rendue par Isar, H. E., *La question du prétendu «sénéquisme» espagnol*, in: *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* (Entretiens de Royaumont, 1962); éd. Jean Jacquot, Paris, 1965; pp. 47—60.

[6] En ce qui concerne les processus de crise économique et sociale qui se déroulent dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, cf. la magistrale présentation de Braudel, F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949 et 1967. Dans l'analyse des conditions économiques et sociales, je me fonde, avant tout, sur cet ouvrage devenu classique. — Des points de vue importants se trouvent in: *Crisis in Europe, 1560—1660. Essays from Past and Present*, ed. Trevor Aston, Londres, 1965 (cf. surtout les études suivantes: Hobsbawm, E. J., *The crisis of the seventeenth century*, pp. 5—58 et Trevor-Roper, H. R., *The general crisis of the seventeenth century*, pp. 59—95).

[7] En plus de l'œuvre citée de Braudel, cf.: Wittman, T.: *Az «árforradalom» és a világpiaci kapcsolatok kezdeti mozzanatai (1566—1618)* (La «révolution des prix» et les éléments initiaux des relations sur le marché mondial (1566—1618)) Budapest, 1957. — *I prezzi in Europa dal XIII secolo a oggi*; éd. Ruggiero Romano, Turin, 1967 (Biblioteca di Cultura Stoica). — Zimányi, V., *A XVII. századi gazdasági és társadalmi regresszió néhány aspektusa* (Quelques aspects de la régression économique et sociale au XVII[e] siècle), in: *Történelmi Szemle*, 1970.

[8] C'est Frederic Antal qui a établi le premier que les racines sociales du maniérisme ont été la décadence, l'échec de la bourgeoisie de l'époque de la Renaissance: *The social background of italian mannerism* (en annexe à son étude *Observations on Girolamo da Carpi)*, in: *The Art Bulletin*, 1948; pp. 102—103; réédité dans le volume posthume *Classicism and romanticism*, Londres, 1966; pp. 158—161.

[9] Pach, Zs. P., *A nemzetközi kereskedelmi útvonalak XV—XVII. századbeli áthelyeződésének kérdéséhez* (A propos du transfert, aux XV[e]—XVII[e] siècles, des voies commerciales internationales), in: *Századok*, 1968; pp. 863—896.

[10] Szücs, J., *Városok és kézművesség a XV. századi Magyarországon* (Les villes et l'artisanat dans la Hongrie du XV[e] siècle), Budapest, 1955. — Makkai, L., *Die Entstehung der gesellschaftlichen Basis des Absolutismus in den Ländern der Österreicher Habsburger*, in: *Etudes historiques*, Budapest, 1960; pp. 627—668. — Makkai, L., *Die Hauptzüge der wirtschaftlich-sozialen Entwicklung Ungarns, im 15—17. Jahrhundert*, in: *La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie, 1450—1650*, Budapest, 1963; pp. 27—46 (Studia Historica Academiae Scientiarum Hungaricae, 53).

[11] C'est là la déduction finale de la convaincante analyse de Braudel.

[12] A propos du rôle de la découverte de Copernic du point de vue de la crise de la Renaissance, Hauser est particulièrement convaincant in: *Der Manierismus;* pp. 44—45.

[13] Yates, F. A., *The ciceronian art of memory*, in: *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Florence, II, 1955; pp. 871—903. — Rossi, P., *La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento*, in: *Umanesimo e simbolismo* (Atti del IV. Convegno Internazionale di Studi Umanistici), éd. Enrico Castelli, Padoue, 1958; pp. 161—178. — idem: *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibnitz*, Milan, 1960.

[14] Croce, B., *Giulio Camillo Delminio*, in: *Poeti et scrittori del pieno e del tardo Rinascimento III*, Bari, 1952; pp. 111—120. — Secret, F., *Le «Théâtre du monde» de Giulio Camillo Delminio et son influence*, in: *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 1959; pp. 418—436.

[15] . . . «possono bastare a tenere a mente et ministrar tutti gli humani concetti, tutte le cose che sono in tutto il mondo»; cité par Rossi in: *Clavis universalis;* p. 98. — Camillo nous a laissé une description et une explication de son invention: *L'idea del teatro*, Florence, 1550.

[16] Dans le domaine si important, du point de vue du maniérisme, des hiéroglyphes, des emblèmes et des «imprese», ce sont les ouvrages suivants que je considère comme de grande portée: Volkman, L., *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, 1923. — Praz, M., *Studi sul concettismo*, Milan, 1934 et Florence, 1946. — idem: *Studies in seventeenth century imagery* I, Londres, 1939; II. Londres, 1947; réédité en un volume, Rome, 1964 (La première

partie est la traduction des *Studi*, la seconde, une bibliographie des recueils d'emblèmes). Klein, R., *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les «imprese», 1555—1612*, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 1957; pp. 320—342. — Mesnard, P., *Symbolisme et humanisme*, in: *Umanesimo e simbolismo*, Padoue, 1958, pp. 123—129. — Schöne, A., *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munich, 1964. — Henkel, A.—Schöne, A., *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967.

[17] Nauert, Ch. G., *Agrippa and the crisis of Renaissance thought*, Urbana, 1965. — Spitz, L. W., *Occultism and despair of reason in Renaissance thought*, in: *Journal of the History of Ideas*, 1966; pp. 464—469.

[18] Merleau-Ponty, M., *Lecture de Montaigne*, in: *Signes*, 1960. — Giercýnski, Z. *Le scepticisme de Montaigne, principe de l'équilibre de l'esprit*, in: *Kwartalnik Neofilologiczny*, 1967, pp. 111—132.

[19] Au sujet du caractère simplificateur et de la désagrégation de l'harmonie artistique de la Renaissance, nous considérons comme particulièrement instructifs les développements de Hauser in: *Der Manierismus*; pp. 6—28.

[20] Cf. surtout: Sypher, *Four stages . . .*; p. 110. — Bousquet, *La peinture maniériste;* pp. 182—189. — Hauser: op. cit.; p. 249.

[21] Cf.: Bousquet: op. cit.; pp. 205—212.

[22] *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance* (Entretiens de Royaumont, 1962), éd. Jean Jacquot, Paris, 1965 (cf. surtout: Flecniakoska, J.-L., *L'horreur morale et l'horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVI^e siècle*; pp. 61—72.

[23] Kott, J., *Titánia és a szamárfő* (Titanie et la tête d'âne), in: *Helikon*, 1964; pp. 434—444.

[24] A ce sujet, cf. l'excellente analyse de R. Ellrodt, *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*, II, Paris, 1960; pp. 42—53.

[25] Son texte (attribué par erreur à Rimay) in: *Rimay János munkái* (Œuvres de J. R.), éd. Béla Radvánszky, Budapest, 1904; pp. 129—130.

[26] Arnold, P., *Esoterik im Werke Shakespeares*, Berlin, 1957; pp. 54—55.

[27] Battisti, Eu., *Il mondo visuale delle fiabe*, in: *Umanesimo e esoterismo* (Atti del V. Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Oberhofen, 1960), éd. Enrico Castelli, Padoue, 1960; pp. 291—307; ainsi que plusieurs chapitres de l'ouvrage de l'auteur: *L'antirinascimento*, Milan, 1962.

[28] Cf.: Weise, G., *Vitalismo, animismo e panpsichismo e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento*, in: *Critica d'Arte*, 1960; p. 91. — Mesnard, P., *La Démonomanie de Jean Bodin*, in: *L'opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola*, Florence, 1965; II, pp. 333—356.

[29] Le titre original en tchèque de l'ouvrage est: *Labyrinth sveta a ráj srdce*.

[30] Mensard, P., *Jean Bodin à la recherche des secrets de la nature*, in: *Umanesimo e esoterismo*, Padoue, 1960; pp. 221—234.

[31] Nombre de chercheurs qui se sont penchés sur le maniérisme, plus précisément, sur la seconde moitié du XVI^e siècle, peignent de façon identique le «moral» de l'époque. Voici quelques citations puisées au hasard: l'époque du maniérisme est une «età in cui il centrale equilibro umano del Rinascimento è perduto» (Scrivano, R., *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padoue, 1959; p. 98); le trait psychologique général de l'époque est «le sentiment de l'impuissance des hommes en face du monde naturel» (Mandrou, R., *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique, 1500—1640*, Paris, 1961; p. 342); etc.

[32] C'est Sypher qui mentionne souvent et de manière pertinente, dans son ouvrage cité, la «bad conscience» en tant que phénomène caractérisant de l'époque.

[33] Cf.: Hauser: *Der Manierismus*; p. 53.

[34] Hocke, Bousquet, Hauser citent nombre de données, dans leurs ouvrages mentionnés, sur les excentricités, les «anomalies» des artistes maniéristes. Bien que les deux premiers auteurs donnent souvent dans l'excès et adoptent, sans les soumettre à une critique sérieuse, les colportages les plus douteux, la prise de position hypercritique de Fritz Baumgart n'apparaît pas comme convaincante, quand il nie franchement que les maniéristes aient été plus névrosés que les artistes d'autres périodes (cf. son ouvrage: *Renaissance und Kunst des Manierismus*, Cologne, 1963; p. 93.)

[35] Hauser: op. cit.; pp. 313—320.

[36] Ce n'est pas ma tâche, à cette occasion, de prendre position dans la question: lesquels des auteurs énumérés — et dans quelle mesure — doivent ou peuvent être rangés parmi les maniéristes. Ce que je désire seulement souligner, c'est que le caractère

des héros donnés personnifie les contradictions de la période du maniérisme, période que l'écrivain peut rendre à partir d'un autre point de vue — éventuellement critique — aussi.

[37] Cf.: Sypher, *Four stages . . .*; p. 114.

[38] *Lettera . . . agli onoratissimi Accademici del Disegno*, Florence, 1582. — Il est intéressant de savoir qu'à l'époque baroque, en 1687, l'autocritique d'Ammanati — considérée comme un ouvrage fort utile — a été rééditée. Son édition moderne, in: *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, IIII, éd. Paola Barocchi, Bari, 1962; pp. 117—123 (Scrittori d'Italia).

[39] Par exemple: Hauser in op. cit.; p. 62.

[40] L'appartenance à la Renaissance de la première génération de la Réforme est développée de façon concluante par Dufour, A., *Humanisme et réformation. État de la question*, in: Comité International des Sciences Historiques, XII[e] Congrès Int. des Sc. Hist., Vienne, 29 août—5 septembre. Rapports III; Vienne, 1965; pp. 54—74.

[41] Hauser: op. cit.; pp. 94—111.

[42] Würtenberger, *Der Manierismus*; p. 165. — Bousquet: *La peinture maniériste*; pp. 68—71.

[43] Cf. Williamson, E., *Bernardo Tasso*, Rome, 1951.

[44] Würtenberger: op. cit.; pp. 16—24. — Bousquet: op. cit.; pp. 59—63. — Hauser: op. cit.; pp. 151—152. — Sherman, *Mannerism*; p. 175. — Whitlock, B. W., *From the counter-renaissance to the baroque*, in: *Bucknell Rewiew*, 1967; pp. 46—60.

[45] Schlosser, J. von, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908. — Salerno, L., *Arte, scienza e collezioni nel manierismo*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Rome, 1963; III, pp. 193—214.

[46] Chose regrettable, l'histoire synthétique des académies du XVI[e] siècle n'a pas encore été réalisée. Nous ne disposons que d'une monographie — excellente, celle-ci — sur les académies françaises, due à Yates, F. A., *The French academies of the XVIth century*, Londres, 1947.

[47] Arnold, P., *Histoire des Rose-Croix et les origines de la Franc-Maçonnerie*, Paris, 1955.

[48] Titre de l'œuvre poétique de Jean de la Taille, publiée en 1573 et composée d'après Antonio de Guevara. Cf.: Weber, H., *La création poétique au XVI[e] siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, 1956; I, pp. 84—85. — Smith, P. M., *The anti-courtier trend in sixteenth century french literature*, Genève, 1966 (Travaux d'humanisme et Renaissance).

[49] «The prophane multitude I hate and only consecrate my strange poems to these serching spirits, whom learning hath made noble and nobilitie sacred . . .» Cité de la lettre-dédicace à M. Royden de l'ouvrage *Ovids banquet of sence*. Son édition moderne: *The poems of George Chapman*, éd. Phyllis Brooks Bartlett, New York, 1942; p. 49.

[50] Ellrodt, *L'inspiration personnelle . . . chez les poètes métaphysiques anglais;* II, pp. 140—141.

[51] Cf.: Chastel, *La crise de la Renaissance*; p. 78.

[52] A ce propos, cf. surtout Antal, F., *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in: *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, II (1929); réédité en anglais: *The problem of mannerism in the Netherlands*, in: *Classicism and romanticism*, Londres, 1966; pp. 52—53.

[53] Klaniczay, T., *Stoïcisme et Maniérisme*, pp. 519—522.

[54] Cf.: Yates, F. A., *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Londres, 1964; pp. 411—413.

[55] Sur cette question, cf. en général: Mátrai, L., *Az olasz reneszánsz filozófia hanyatlása a trideni zsinat után* (Décadence de la philosophie de la Renaissance italienne à la suite du Concile de Trente), in: *Világosság*, 1966; pp. 433—437.

[56] *A világ útvesztője* (Le labyrinthe du monde), Budapest, 1961; pp. 154—146 et 151—152.

[57] Bien avant déjà, R. Agricola a également parlé d'Aristote de façon semblable dans son ouvrage *De inventione dialectica* (Venise, 1558): «c'était, sans nul doute, un homme génial, mais seulement un homme, dont l'attention a glissé sur bien des choses» (II, p. 15); cité par Garin, Eu., *Discussioni sulla retorica*, in: *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954 et 1961; p. 131.

[58] Les recherches en cours de Bálint Keserü (Szeged) et d'Antal Pirnát (Budapest) nous incitent à ne pas interpréter de façon rigide cette constatation dans l'ensemble valable et caractérisant la très grande majorité. En effet, certains penseurs remuants de l'époque — tel, par exemple, Christian Francken — ont pu, temporairement, en se

frayant leur voie idéologique, adopter une prise de position aristotélicienne touchant à l'athéisme.

[59] A propos du platonisme, ce caractère ouvert, se modifiant sans cesse est démontré pertinemment par Kristeller, P. O., *The classics and renaissance thought*, Cambridge (Mass.), 1955, dans son chapitre *Renaissance platonism;* pp. 48—69 (en italien: *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, 1965).

[60] Cf.: l'excellente observation de Daniela Dalla Valle sur le sens et la fonction quasi identiques de la notion de «fortezza» chez Bruno et de «constantia» chez Lipse: *Il tema della fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca*, in: *Italica*, 1967; p. 187.

[61] Dans le domaine de l'hermétisme à l'époque de la Renaissance, sont fondamentaux les ouvrages suivants: Kristeller, P. O., *Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli* (Contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento), in: *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa.* Lettere, Storia, Filosofia; Ser. II. Vol. VII (1938); pp. 237—262; réédité dans le volume *Studies in renaissance thought and letters*, Roma, 1956; pp. 221—247. — *Testi umanistici su l'ermetismo* éd. Eugenio Garin, Mirella Brini, Cesare Vasoli, Paola Zambelli, Roma, 1955 (Archivio di Filosofia). — De même: Yates, F. A., *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Londres, 1964. (Dans ce qui suit, c'est en premier lieu sur cet ouvrage que je m'appuie, parce qu'il représente le développement le plus synthétique de l'histoire de l'hermétisme.)

[62] A propos de la Kabbale et de son influence pendant la Renaissance, cf.: Scholem, G. G., *Major trends in jewish mysticism*, Jérusalem, 1941 (en français: *Les grands courants de la mystique juive*, Paris, 1950). — Secret, F., *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, 1964.

[63] Garin, Eu., *Magia ed astrologia nelle cultura del Rinascimento*, in: *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954 et 1961; pp. 150—169. — Walker, D. P., *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanell*, Londres, 1958.

[64] Cf. note 17.

[65] Un développement monumental de la question nous est offert par Thorndike, L., *A history of magic and experimental science*, vol. V—VI, *The sixteenth century*, New York, 1941.

[66] On a fait erreur, cependant, en attribuant à Lulle le *De auditu kabalistico* publié en 1518 à Venise et incorporé ensuite aux éditions ultérieures de ses œuvres. Cf.: Rossi, *Clavis universalis;* pp. 101—102.

[67] Telle est la définition des hiéroglyphes que nous donne Jean Martin Parisien sur la page de titre de sa traduction de Horapollo, éditée en 1543; cité par Mesnard, *Symbolisme et humanisme*, in: *Umanesimo e simbolismo*, Padoue, 1958; p. 126.

[68] Cf.: Kristeller, P. O., *Eight philosophers of the Italian renaissance*, Stanford, 1964; pp. 95—96. — Kardos, T., *Az olasz természetfilozófusok* (Les naturalistes italiens), in: *Világosság*, 1966; pp. 422—432.

[69] Soleri, G., *Telesio contro Aristotele* (Un capitolo dell'antiaristotelismo del Rinascimento), in: *Rinascimento* III, 1952; pp. 143—151. — Kristeller: op. cit.; pp. 91—109.

[70] Kristeller souligne vigoureusement le platonisme des naturalistes, in: *The classics and renaissance thought*, pp. 61—62.

[71] Je ne me propose pas de renvoyer, à cet endroit, à la vaste littérature sur le poétique de Patrizi et me contente d'attirer l'attention sur le fait que, récemment, a été publié le tome premier de l'édition critique de cet ouvrage fondamental: *Francesco Patrizi da Cherso, Della poetica* I; éd. Danilo Aguzzi Barbagli, Florence, 1969. (L'introduction du directeur de la publication nous fournit les informations sur l'état présent de la recherche.)

[72] Croce, B., *Francesco Patrizi e la critica della rettorica antica*, in: *Problemi di estetica*, Bari, 1910; pp. 297—308. — Garin, Eu., *Discussioni sulla retorica*, in: *Medioevo e Rinascimento;* pp. 124—149.

[73] Bouwsma, W. J., *Three types of historiography in post-renaissance Italy*, in: *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*, IV (1964—1965); pp. 303—314.

[74] Brickman, B., *An introduction to Francesco Patrizi's «Nova de universis philosophia»*, New York, 1941. — Kristeller, *Eight Philosophers*; pp. 110—126.

[75] Cf. surtout: Yates, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*; pp. 181—183.

[76] Firpo, L., *Filosofia italiana e controriforma (La condanna di F. Patrizi)*, in: *Rivista di filosofia*, 1950; pp. 150—173; 1951; pp. 30—37. — Gregory, T., *L'Apologia e le Declarationes di F. Patrizi*, in: *Studi in onore di Bruno Nardi*, Florence, 1955; I, pp. 385—424. — Zambelli, P., *Aneddoti patriziani*, in: *Rinascimento*, 1967; pp. 309—318.

[77] Bruno a bien traité d'«asino pedante» Patrizi, lorsque celui-ci publia — exception à la règle — une œuvre penchant vers l'aristotélisme *(Discussiones peripateticae,*

Bâle, 1581), mais il avait une haute opinion de la *Nova philosophia*. Selon le témoignage de son délateur, Mocenigo, il aurait déclaré que Patrizi était un philosophe ne croyant à rien. Cf. Mercati, A., *Il sommario del processo di Giordano Bruno*, Città del Vaticano, 1942, pp. 56—57.

[78] Omettant l'énumération des produits les plus marquants de la si riche littérature sur Bruno, je me contenterai de mentionner quelques interprétations et jugements de cette dernière décennie. Les représentants les plus vigoureux des deux tendances extrémistes mentionnées sont Dynnik, M., *L'homme, le soleil et le cosmos dans la philosophie de Giordano Bruno*, in: *Le soleil à la Renaissance: science et mythes* (Colloque International, Bruxelles, 1963), Bruxelles—Paris, 1965; pp. 415— 431, et Yates, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Londres, 1964. — Émil Namer a une prise de position plus nuancée, mais plutôt rapprochée de celle de Dynnik, *Giordano Bruno ou l'univers infini comme fondement de la philosophie moderne*, Paris, 1966 (Philosophes de tous les temps, 31). — Le portrait le mieux équilibré de Bruno nous est offert dans l'ouvrage d'Eugenio Garin, *Giordano Bruno*, in: *I protagonisti della storia universale*, V (Dall'umanesimo alla controriforma), Milan, 1966; pp. 449—476.

[79] Vasoli, C., *Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno*, in: *Umanesimo e simbolismo*, Padoue, 1958; pp. 251—304.

[80] Yates, F. A., *The emblematic concept in Giordano Bruno's «Degli eroici furori» and the elizabethan sequences*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, 1943, pp. 101—121. — Memmo, P. E., *Giordano Bruno's «Degli eroici furori» and the emblematic tradition*, in: *Romanic Review*, 1964; pp. 3—15.

[81] Cf. surtout: Yates, *Giordano Bruno and the hermetic tradition;* p. 262 et passim.

[82] C'est Yates qui développe, en leur incorporant les résultats des recherches antérieures, les corrélations ici esquissées, la possibilité d'un contact avec Campanelle, Pucci, etc., in: op. cit.; pp. 273, 344—346, 366—367, 385, etc.

[83] «Forse avete più timori voi nel pronunziare la mia sentenza che io nel riceverla.» Cité par Garin, in: *Giordano Bruno*; p. 451.

[84] Walker, *Spiritual and demonic magic*; pp. 96—106.

[85] Bouwsma, W. J., *Concordia mundi: the career and thought of Guillaume Postel (1510—1551);* Cambridge (Mass.), 1957.

[86] Walker, op. cit.; pp. 171—177.

[87] Strathmann, E. A., *Sir Walter Raleigh on Natural Philosophy*, in: *Modern Language Quarterly*, 1940; pp. 49—61. — idem: *«The History of the World» and Raleigh's scepticism*, in: *Huntington Library Quarterly*, 1940; pp. 265—287. — Battenhouse, R. W., *Marlowe's Tamburlaine. A study in renaissance moral philosophy*, Nashville (Tenn.), 1941; pp. 50—68 (le chapitre: *Raleigh's religion*).

[88] Firpo, L., *John Dee scienzato, negromanto e avventuriero*, in: *Rinascimento* III, 1952; pp. 25—84. — Deacon, R., *John Dee, scientist, geographer, astrologer and secret agent to Elizabeth I.*, Londres, 1968.

[89] Krabbel, G., *Paul Skalich, Ein Lebensbild aus dem 16. Jahrhundert*, Münster, 1915.

[90] Mátrai, L., *Régi magyar filozófusok* (Anciens philosophes hongrois), Budapest, 1961; pp. 48—64 (avec des extraits traduits en hongrois du *Zoroastre*). — Polišenský, J., *Ján Jesenský-Jessenius*, Prague, 1965.

[91] Pirnát, A., *Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier in den 1570er Jahren*, Budapest, 1961.

[92] Arnold, *Histoire des Rose-Croix . . .*, Paris, 1955. — Au sujet des attaches avec la tradition hermétique, cf.: Yates, *Giordano Bruno . . .*; pp. 407—413.

[93] Garin, Eu., *Note sull'ermetismo del Rinascimento*, in: *Testi umanistici sull'ermetismo*, Rome, 1955; pp. 7—19.

[94] Garin, op. cit. — Yates: op. cit.: pp. 436—440.

[95] « . . . no kinde of philosophie is more profitable and neerer approaching unto Christianitie (as S. Hierome saith) than the philosophie of the Stoics.» Cité par Wieler, J. W., *George Chapman — the effect of stoicism upon his tragedies*, New York, 1949; p. 3.

[96] « . . . ultimo riparo offerto dal mondo classico agli spiriti smarriti e turbati» — telle est la frappante définition de Daniela Dalla Valle sur le stoïcisme de l'époque de la Renaissance dans son étude *Neo-stoicismo e barocco*, in: *Studi Francesi*, 1966; p. 38.

[97] Keserü, B., *Epiktétos magyarul — a XVII. század elején* (Épictète en hongrois — au début du XVII[e] siècle), in: *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* III (Szeged), 1963; pp. 2—44 (avec le texte de la traduction en hongrois).

[98] Cf.: Rothe, A., *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Genève—Paris, 1955, 5 (Kölner Romanistische Arbeiten, 31).

[99] Cf.: Wieler, *George Chapman . . .*; pp. 172—173.

[100] L'exposé à ce jour le plus approfondi sur l'histoire du stoïcisme au XVI[e] siècle reste l'ouvrage de Léontine Zanta, déjà vieux de plus d'un demi-siècle: *La renaissance du stoïcisme au XVI[e] siècle*, Paris, 1914. — Par la suite, je me réfère continuellement à ses données et constatations.

[101] Homann, H., *Prolegomena zu einer Geschichte der Emblematik*, in: *Colloquia Germanica*, 1968; p. 250.

[102] Cf.: Rothe, op. cit.; p. 12.

[103] L'opinion de Hauser est digne d'attention et peut être acceptée: «Montaigne und Giordano Bruno sind zweifellos die zwei bedeutendsten und repräsentativsten Philosophen des Manierismus», in: *Der Manierismus*, p. 51).

[104] Gierczýnski, *Le scepticisme de Montaigne*, in: *Kwartalnik Neofilologiczny*, 1967; pp. 113—116.

[105] Grilli, A., *Su Montaigne e Seneca*, in: *Studi di letterature, storia e filosofia in onore di B. Revel*, Florence, 1965; pp. 303—311. — Simone, F., *Seneca morale nella cultura francese tra Rinascimento e Barocco*, in: *Umanesimo, Rinascimento e Barocco in Francia*, Milan, 1968; pp. 246—247.

[106] Brown, F. S., *Religious and political conservatism in the Essais of Montaigne*, Genève, 1963 (Travaux d'humanisme et Renaissance, 59).

[107] Pour ce qui est de l'histoire du stoïcisme en France, de riches matières ont été mises au jour dans les nombreuses études de P. Julien-Eymard d'Angers. A propos de la période du maniérisme, nous pouvons considérer comme très importantes: *Le stoïcisme en France dans la première moitié du XVII[e] siècle. Les origines (1575—1616)*, in: *Études Franciscaines*, 1951; pp. 287—297, 389—410; 1952; pp. 5—19, 133—157. — idem: *Le renouveau du stoïcisme aux XVI[e] et XVII[e] siècles*, in: *Actes du VII[e] Congrès de l'Association G. Budé*, Páris, 1964; pp. 122—152.

[108] Zanta, *La renaissance du stoïcisme;* pp. 241—331. — Mesnard, P., *Du Vair et le néo-stoïcisme*, in: *Revue d'Histoire de la Philosophie*, 1928; pp. 142—156. — D'Angers, *Le stoïcisme en France*, 1951; pp. 398—405.

[109] D'Angers, op. cit.; pp. 389—397.

[110] Cf. dans la littérature plus récente: Saunders, J. L., *Justus Lipsius. The philosophy of renaissance stoicism*, New York, 1955. — Oestreich, G., *Justus Lipsius als Theoretiker des neuzeitlichen Machstaates*, in: *Historische Zeitschrift* (Munich), 1956; pp. 31—78.

[111] Cf.: Dalla Valle, *Il tema della fortuna*, in: *Italica*, 1967; p. 186.

[112] L'influence précoce du *De constantia* peut être observé dans l'ouvrage *Revers de fortune* de Daniel Drouyn (1587). Cf.: Dalla Valle, *Neo-stoicismo e barocco*, in: *Studi Francesi*, 1966; pp. 31—53.

[113] Kempfi, A., *O tłumaczeniach Justusa Lipsiusa w pismiennictwie staropolskim*, in: *Studia i Materialy Dziejów Nauki Polskie*, Seria A, Z. 5, 1962; pp. 41—68.

[114] Les éditions modernes des traductions en hongrois de János Laskai, édités en 1641: *Laskai János válogatott művei. Magyar Justus Lipsius* (Les œuvres choisies de J. L. Juste Lipse hongrois), éd. Márton Tarnóc, Budapest, 1970 (Régi Magyar Prózai Emlékek II.).

[115] Cf.: Zanta, op. cit.: pp. 261—265.

[116] Klaniczay, op. cit.; pp. 522—524.

[117] Rothe, A., op. cit.

[118] Dreano, M., *Un commentaire des tragédies de Sénèque au XVI[e] siècle par Martin-Antoine del Rio*, in: *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964; pp. 203—209.

[119] Cf.: Makkai, L., *Gép, mechanika és mechanisztikus természetfilozófia (A XVII. század tudományos és filozófiai forradalmának eredetéről)* [Machine, mécanique et philosophie naturelle mécanistique (A propos de l'origine de la révolution scientifique et philosophique du XVII[e] siècle)], in: *Technikatörténeti Szemle*, 1967; pp. 11—28.

[120] «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parole; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto.» — Cité, à partir d'*Il saggiatore*, par Giovanni Getto, *Il barocco in Italia*, in: *Manierismo, barocco, rococò;* p. 87.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 315—324 (1971)

Ernest Hemingway, Máté Zalka and Spain

To the symbolic meaning of "The Old Man and the Sea"

By

JÓZSEF KOVÁCS

(Budapest)

The story of an old fisherman that, seemingly with minor changes, served as the core of the simple plot for The Old Man and the Sea had been written up by Hemingway in a report of two hundred words as early as 1936. The story as was recorded in the magazine, *Esquire,* reads as follows:

"An old man fishing alone in a skiff out of Cabanas hooked a great marlin that, on the heavy sashcord handline, pulled the skiff far out to sea. Two days later the old man was picked up by fishermen 60 miles to the eastward, the head and the forward part of the marlin lashed alongside. What was left of the fish, less than half, weighed 800 pounds. The old man had stayed with him a day, a night, a day and another night while the fish swam deep and pulled the boat. When he had come up the old man had pulled the boat up to him and harpooned him. Lashed alongside the sharks had hit him and the old man had fought them out alone in the Gulf Stream in a skiff, clubbing them, stabbing at them, lunging at them with an oar until he was exhausted and the sharks had eaten all they could hold. He was crying in the boat when the fishermen picked him up, half crazy from his loss, and the sharks were still circling the boat."[1]

It is very likely that the strange story engrossed his imagination, and we may fairly assume that he kept telling the same, or similar fishing ventures — possibly as his own — to the amusement of Máté Zalka, Werner Heilbrun, Gustav Regler and other friends of the XII. Brigade staff in Spain, to pass the time in lulls of battle. According to Gustav Regler, it was good to hear his stories because they diverted their attention from death, the news of treacheries and from the problems of the battalions. And as we know from Regler, Hemingway invited his companions for a fishing-party after the war. "After the victory — Werner Heilbrun is supposed to have said — I should like to visit our American friend who invited us to the Gulf of Mexico. He told me about his boat and the 100 pound fish you pull out of the sea. I have never been fishing, but perhaps all you do is lie on the roof and watch the gulls skim through the sky, and if you roll over on the other side and look into the water, you can see the bottom and Ernest's 100 pound fish and the coral building up."[2] But those who had been invited were not able to enjoy the

quiet sea nor the pleasures of fishing. Zalka and Heilbrun were dead, and the others who had lived to see the end of the war could not witness the victory, but the collapse of the Spanish Republic, and the gathering clouds of a coming war.

It was fifteen years after the conversations in Spain and the invitation for fishing that Hemingway's *The Old Man and the Sea,* the last book in his life, was published. Literary criticism readily acknowledged the optimistic utterance of its thought content and laid stress on its deep symbolic meaning: man's struggle against the blind forces of nature, from which struggle, in spite of temporary failures, man would emerge victoriously at the end. To this general opinion Hemingway had to add only one remark: "I tried to make a real old man, a real boy, a real sea and a real fish and real sharks. But if I made them good and true enough they would mean many things."[3] But he knew, for he had to know, that out of these many meanings only one could be real.

To the understanding of the symbolic meaning of *The Old Man and the Sea* a new starting point has been given by the recent publication of Hemingway's unfinished work, *Islands in the Stream.* According to Carlos Baker he began to write it in 1951 and had planned to enlarge it into a tetralogy or at least a four- part enterprise. For certain reasons he left it unfinished but salvaged one part which was to become the novel as we presently know it. The three remaining parts, *Bimini, Cuba* and *At Sea,* have received the title, *Islands in the Stream.* If it is really true that The Old Man and the Sea was conceived as part of a greater enterprise, and possibly it was to become the fourth, concluding part of the novel, then it is in this context that we have to try and find the real meaning of its thought content and symbolism. This in return will lead us to Spain, or rather to the Spanish civil war, and we are convinced that this old man, real as he is without ever having existed, and his struggle with the sharks have been only a pretext for the writer to speak of something else.

The result of Hemingway's first trip in Spain during the civil war was a documentary film, *The Spanish Earth,* made with the help of Dos Passos, Joris Ivens and John Ferno. It was shown the first time before the second congress of American writers, and its aim was to draw public attention to the tragedy of Spain and to arouse sympathy against the cause of the Republic. Besides preparing the film Hemingway explained that the greatest lesson of the civil war he had learned in Spain while watching his friends, "some new friends and some of long standing . . . live and fight and die", was that there were worse things than war: "Cowardice is worse, threachery is worse and simple selfishness is worse". Moreover he had learned that the writer's task was to write well and truly, and he should not worry if his efforts would be rewarded or not.

"But in a time of war, and we are now in a time of war, whether we like it or not, the rewards are all suspended. It is very dangerous to write the truth in war and the truth is also very dangerous to come by . . . and when a man goes to seek the truth in war he may find death instead. But if twelve go and only two come back, the truth they bring will be the truth and not the garbled hearsay that we pass as history. Whether the truth is worth some risk to come by, the writers must decide themselves. Certainly it is more comfortable to spend their time disputing learnedly on points of doctrine. And there will be always new schisms and new fallings off and marvelous doctrines and romantic lost leaders, for those who do not want to work at what they profess to believe in, but only to discuss and to sustain positions, skillfully chosen positions with no risk involved in holding them. Positions to be held by the typewriter and consolidated with the fountain pen. But there is now, and there will be from now on for a long time, war for any writer to go to who wants to study it. It looks as though we are in many years of undeclared wars. There are many ways that writers can go to them. Afterward there may be rewards. But that need not bother the writer's conscience. Because the rewards will not come for a long time. And he must not worry about them too much. Because if he is like Ralph Fox and some others he will not be there to receive them."[4]

It was this aim of seeking the truth amidst the dangers of war which led Hemingway to Spain four times, and these four trips gave him enough time to study the unfolding of the Spanish tragedy.

The happiest period of our lives . . .

The news that in Hemingway a famous military expert was to arrive at Madrid early in 1937 was quickly spread among the ranks of the International Brigades. In this news, however, greater credit should be given to the imagination of the prospective writers than to reality. Though it was a fact that he had been seriously wounded at the Italian front in 1918, he had not received it as a front-line soldier but rather under conditions very much like Lieutenant Frederick Henry's in *A Farewell to Arms:*

"They say if you can prove you did any heroic act you can get the silver. Otherwise it will be the bronze. Tell me exactly what happened. Did you do any heroic act?"

"No", I said. "I was blown up while we were eating cheese."[5]

His fame as military expert proved to be more literary than factual and was based on this novel, but Hemingway undertook this new role with enthusiasm. In Madrid's Hotel Florida where he had set up his headquarters he used to give lectures before an audience of reporters, fellow-writers and

officers of the brigades on the improbability that a shell would hit the hotel. It was fairly easy for him to gain an audience, as his hotel room was always open to visitors, where the officers and ranks of the brigades, and other guests as well, could get a draft of whiskey or an American Chesterfield, a real feast in besieged Madrid, and might enjoy a hot bath if there happened to be warm water. When during a lecture a shell disregarding Hemingway's theory did hit the hotel, Hemingway went on undisturbed, and with a dialectical turn of mind he explained that "his theory had been right when he expounded it and this only demonstrated that time had come to have a new one". He was respected as a military expert by the fellow-writer Máté Zalka, whom he often visited at the Brigade headquarters and gave his opinion, advice on his experiences among the battalions or other brigades. One could find all these traits in the attitude that became so characteristic of the "Papa Hemingway" of the second World War.

The subject of another myth was the Hungarian Máté Zalka, or as he was known with the 'Internationals', General Lucasz, commanding officer of the XII. Brigade. The name by which he was known in Spain was an assumed one, just like 'Colonel Kemény' in the Turkish war. Under the battle-dress one could easily discover the writer. The myth that he had been soldiering in all his life was, in part, created by himself because he would probably never have put on the uniform, had he not been inducted in 1914. He was a gay man and when, during the First of May celebration, he seized hold of a Spanish peasant girl and danced with dashing abandon, he said to Ehrenburg: 'You see I can still dance. Don't forget I'm a Hungarian hussar'.[6] Again, the story of his having been an officer of the cavalry, known as 'hussar' in the Hungarian army, goes back to the first World War; he is supposed to have been taken prisoner as a cavalry officer in 1916. At any rate it would not be surprising to learn that he had never been a cavalry officer and besides that his 'real' name, Máté Zalka was also a pen-name.[7]

Contrary to Hemingway, who posed as a military expert, Zalka was full of ambitions as a writer. He kept it a secret yet wrote a diary and recorded his experiences for later works just like everyone around him. We may fairly assume, though it can not be proved with certainty, that when conversation turned to their plans for the time after the victory — and victory was not to be debated — he was ready to inform his friends of his ideas. Hemingway knew that he was a writer, and it is very likely that Zalka explained to him how he would write up the stories of the wars in which he had taken or was going to take part into a great tetralogy. With Ehrenburg as mediator, who had read his *Doberdo* in Russian translation and had a favourable opinion about it, it was not difficult for him to prove that the first part of the planned enterprise had been finished. And as to the subsequent volumes, in the second one he would deal with the wars in the Far-East or in Turkey, in the third

volume he would describe the Spanish civil war, and the concluding volume would give an account of the war for the liberation of Hungary.

It was not by accident that Hemingway enjoyed Zalka's companionship. "My heart was at the XII. Brigade" — he wrote later. For him Zalka was the most effective military commander of the Republican forces, unlike an other Hungarian, General Gál, whose military talents he disparaged. He also discovered that he had the same literary ambitions as Zalka, since he meant to be the chronicler of wars that had and were going to come and whose inevitable arrival he had predicted. He felt that Zalka, just like himself, was seeking the truth in Spain. It is highly probable that through his conversations with Zalka he received the first impulse to set to work on a four part novel, which he duly began at the time he thought the final victory had arrived.

He felt attracted by those surrounding Zalka. Besides Heilbrun and Regler here he could find here Ludwig Renn, Fernando Gerassi, Olesha Eisner, and Mikhail Kolzov. Ilya Ehrenburg was a frequent visitor who stayed in Spain as reporter to Izvestia in Moscow. Writers and artists, and somewhat Bohemians who, even in the darkest moments of battle, were ready for a joke. There was nobody around Zalka "who could not make a joke in the imminent face of death and who could not spit afterward to show the joke was real. We introduced the spitting test, because it is a fact, which I discovered in early youth, that you cannot spit if you are really frightened. In Spain I very often could not spit after quite a good joke."[8] For Hemingway this jesting mood represented the gayness of really brave people who, while took their business seriously, could enjoy life. The actions of the International Brigades, like the containment of the enemy at Madrid, the battle of Guadalajara and the fights along the Jarama River, were victories in the spring of 1937 in spite of heavy losses. It seemed as if the cycle of victories was closed by Zalka's death: "I think I cried when I heard Lucasz was dead. I don't remember. I know I cried once when somebody died. It must have been Lucasz because Lucasz was the first great loss. Everyone else who had been killed was replaceable . . ."[9] And with it "the happiest period of our lives" came to an abrupt end.

On the American dead in Spain

Hemingway's first trip to Spain terminated in May, 1937. The next month he addressed the congress of American writers and showed the film, *The Spanish Earth*. In the middle of August he started back again to study the next phase of the Spanish tragedy. He witnessed the fight around Teruel but spent less time with the brigades. It did not escape his notice that the atmosphere had changed, the ghost of treachery had been haunting Madrid, and he might have observed that André Marty was looking for the real and

imaginary enemies of the Republic and was having them executed with the bustling of a fanatic. It was this atmosphere he tried to recreate in *The Fifth Column,* answering the fanatic enemies of the cause and its fanatic defenders as well: "Some fanatic defenders of the Spanish Republic, and fanatics do not make good friends for a cause, will criticize the play because it admits that Fifth Column members were shot. They will also say, and have said, that it does not present the nobility and dignity of the cause of the Spanish people. It does not attempt to. It will take many plays and novels to do that, and the best ones will be written after the war is over."[10] It remained questionable, however, if through this statement he wanted to justify the indisputable weaknesses of the play, or rather anticipated that he would choose a hero for his coming work, *For Whom the Bell Tolls,* who would give his life for the Spanish people not because he was a fanatic but as a genuine supporter of the cause.

His third trip followed in the spring of 1938. The offensive of the Republican forces at the Ebro brightened the possibility of victory again. He tried to believe in this possibility, at least publicly, but there were too many 'ifs' connected with it. He tried to observe the war through the eyes of a writer, and the experiences gained at Lincoln Battalion and his friendship with Robert Merriman supplied the core of the plot and the central character of the novel. The story was based on an actual incident whose very similitude is described by Steve Nelson in *The Volunteers*. This action was the blowing up of a strategically important bridge. Among the guerilla fighters who accomplished the task there was also a Spanish-American volunteer.[11] This is why he could make Robert Merriman as Robert Jordan the central character of the novel *For Whom the Bell Tolls*.

His fourth and last trip beginning in September 1938 might have convinced him of the inevitable end. He could witness the withdrawal of the International Brigades. It was a gesture through which the Republican Government tried to win the Western democracies over so that they, on the basis of their "non intervention" policy, should induce the enemy to withdraw the foreign troops. The Western powers, as it turned out, were neither capable nor willing to do that. Treachery had reached full swing and Spain's fate was decided. That winter Hemingway saw that the time had come to bid farewell to the dead of the International Brigades.[12] He thought their death had not been in vain, because they had become part of the earth, which tyranny could not conquer, and as the earth would revive with the warmth of spring, the Spanish people would rise again to shake off the power of tyranny.

In his preface to Gustav Regler's *The Great Crusade* Hemingway looked back again at the Spanish civil war and tried to justify his earlier belief in the victory of the Republic: "The Spanish civil war was really lost, of course,

when the Fascists took Irun in the late summer of 1936. But in a war you can never admit, even to yourself, that it is lost. Because when you admit it is lost you are beaten. The one who being beaten refuses to admit and fights on the longest wins in all finish fights; unless of course he is killed, starved out, deprived of weapons or betrayed. All of these things happened to the Spanish people. They were killed in vast numbers, starved out, deprived of weapons and betrayed."[13] This justification, while dissimilar to his earlier comments, was to become the final message of *The Old Man and the Sea*. It seems that Hemingway formulated the fate of his two heroes, that of Robert Jordan and Santiago, on the example of history. These two men were to embody this aspect of the war.

"Well, we had all our luck in four days. Not four days. It was afternoon when I first got there and it will be noon today. That makes not quite three days and three nights. Keep it accurate, he said. Quite accurate" — said Robert Jordan[14] to himself when having blown up the bridge and having been wounded he prepared for death. If we count by calendar days then the plot of *For Whom the Bell Tolls* takes place in four days. Similarly, the story of *The Old Man and the Sea* also covers four consecutive days. The existence of the Spanish Republic also stretched out into its fourth calendar year.

Hemingway admits that the Spanish Republic was lost with the first success of the enemy in 1936. Robert Jordan clearly saw his fate had been decided when Golz received the order. And Santiago's tragedy was near when, after 84 days of failure, he decided to row far out to sea.

For Robert Jordan these four days meant the fulfillment of his life: the accomplishment of his task, the period of his life made happiest by the development of a clear love, and also the end of his life. In somewhat different form these four days had the same meaning for the old man, for he also accomplished his self-imposed task, he became happy to learn that something had remained of the champion of his youth, and his tragedy reached its consummation when in the fight against the sharks he lost the greatest catch of his life. In a sense the four years of the Spanish Republic also were a certain totality because she accepted the struggle which, with the hope of victory, meant a happiest period of life and also brought about a tragic end. Hemingway visited Spain four times during the civil war and was able to obtain first-hand knowledge of how the Spanish people starved, were deprived of weapons, killed in vast numbers and at last betrayed. His old man is attacked by the sharks four times and in each attack he is deprived of one of his most effective weapons. Thus we may assume that it is not a random coincidence but rather that the numbers bear a specific significance in the symbolic meaning of the novel through conscious design.

This conception is supported by the fact that Hemingway made some changes in the original plot. The time span of the plot was extended into

four days instead of the earlier two; the old man of the novel was not found by the ships of the coast guard but found his own way back to the harbour; he did not cry, nor did he became half crazy from his loss, but dreamed of lions at the end.

If we examine *The Old Man and the Sea* in the light of Hemingway's four trips to Spain, then we can discover some surprising parallelisms in the chain of ideas. After the attack of the first shark the old man recognized the inevitable end: "It was too good to last, he thought. I wish it had been a dream now and that I had never hooked the fish and was alone in bed on the newspapers."[15] Yet he won the first battle. He defeated a fish that "was built to feed on all the fishes in the sea that were so fast and strong and well armed that they had no other enemy".[16] But this victory also meant the loss of his most effective weapon, his hook. And this victory gave him an awareness that man was not made for defeat. A man could be destroyed but not defeated. All the same he began to doubt: perhaps he was simply better armed.

While preparing for the next attack he wanted to think of something gay. But the only thing that came to his mind was whether he had committed a sin by killing the fish. Between the two attacks the old man thought what Hemingway might well have had in mind in besieged Madrid: "It might have turned out well". During his second trip Hemingway also dealt with sin, as the subject of his play was the fight against traitors. In the second struggle against the sharks the old man lost his second best weapon, his knife. By the end of his second trip to Spain Hemingway might have gained the feeling that Spain had lost her most effective weapon, the International Brigades. These brigades fought the bloodiest battles, they emerged from each battle almost decimated, and replacement became a growing concern when at last with the decree of November 1, 1937 the brigades were merged with the Spanish Army.

As to the third attack the old man had no illusions. "Now they have beaten me, he thought. I am too old to club sharks to death. But I will try it as long as I have the oars and the short club and the tiller."[17] Neither did Hemingway have any illusions when he learned the details of the fights around Teruel and heard the news of the coming offensive at the Ebro. The new struggle could not result in a decisive victory; the enemy had got hold of too big a territory. It was superior in power: thus all they could hope for was to postpone the final defeat.

He did not have to wait long for the fourth attack, ". . . by midnight he fought and this time he knew the fight was useless. They came in a pack and he could only see the lines in the water that their fins made and their phosphorescence as they threw themselves on the fish. He clubbed at heads and heard the jaws chop and the shaking of the skiff as they took hold below. He clubbed desperately at what he could only feel and hear and he felt

something seize the club and it was gone."[18] The Spanish Republic fought most desperately with the advent of the fourth year, when those who had kept their faith in the cause had only one choice, to die honorably. The old man was also fighting for sake of honour without admitting defeat. "And make a dream you've killed a man" — he said, and through this statement the symbolic act had been fulfilled. He was willing to envisage death only as the end of life and not defeat.

In the foregoing we have wanted to show through the concurrence of motives of *The Old Man and the Sea* and Hemingway's personal experiences in Spain that it was in this novel that the writer said his last word concerning the Spanish war. The appearance of the number four in *For Whom the Bell Tolls* and *The Old Man and the Sea* may well represent the four years of the Spanish Republic and Hemingway's four visits in Spain. This interpretation is strengthened by new evidence, his unfinished and recently published *Islands in the Stream*.[19]

As we have mentioned, Hemingway began to write this novel in 1951 or possibly earlier and had planned it as a tetralogy or at least a four- part enterprise, which for some reason he left unfinished. He salvaged one part, *The Old Man and the Sea* and the three remaining parts were to become the *Islands in the Stream*. The central character of *Islands in the Stream* is a painter, Thomas Hudson, a Hemingway-like hero, of whom we learn in the first part that his marriage had broken up and his two younger sons had died in a car accident. He had become a lonely man, and his loneliness reached its climax with the death of his eldest son, who was killed as a flyer. The third part tells how Thomas Hudson, like Hemingway himself, took part in pursuing and destroying German U-boats along American shores. Upon knowledge of this plot we may assume that within this frame *The Old Man and the Sea* might have received quite a different meaning if he had finished the work.

It is likely that his talks with Zalka also had a share in the development of the plot. After the war Hemingway might have thought that the final victory had arrived and that time had come to write up the history of wars in four volumes or in four parts as had been planned by Zalka. He was forced to discover that it could not be so. The hero of the novel had not only lost his sons and his love, but also suddenly realized that honour had lost its meaning. To this we can find a parallel in Hemingway's experience. Zalka and Heilbrun died the same day, but the greatest loss was Gustav Regler, whose death was not real but moral, and through him honour had lost its meaning. The age proved unfit for Hemingway to write as he wanted to, that is, "straight, simple and good", otherwise this would have been the start.

Hemingway wanted to write the true history of wars in an age that did not favour truth. Instead he spoke about the sea, about the struggle of an old man against the sharks, about the struggle of man against the forces of

nature in such a way that he really spoke about Spain, about the fight of people against the dark forces of humanity. This gives a basis for Hemingway's belief in man's invincibility and for the true meaning of the symbols in *The Old Man and the Sea.*

NOTES

[1] "*On the blue water*". *Esquire,* April, 1936. Quoted in Carlos Baker: *Hemingway the writer as artist.* Princeton, 1963. University Press, 294.

[2] Regler, G., *The Great Crusade.* New York, 1940. Longmans, 434. For comparison we quote his autobiography, *Das Ohr des Malchus:* ". . . nach dem Sieg werde ich Hemingways Einladung nach Key West folgen. Er hat mir von seinem Boot erzählt und wie man die Hundertkilofische aus der See heranzieht. Ich habe niemals gefischt — aber vielleicht liegt man überhaupt nur an Deck und sieht die blauen Finnen durchs Wasser schneiden, und wenn man sich auf die andere Seite dreht, kann man den Grund sehen und die Korallen, wie sie langsam aufsteigen." Köln, 1958. Kiepenhauer and Witsch, 415.

[3] As quoted in Baker, op. cit. 323.

[4] Hemingway: *The Writer and War.* Published in: *The writer in a changing world.* Ed. by Henry Hart. London, 1937. Lawrence and Wishart, 69—73.

[5] *A Farewell to Arms.* Leipzig, 1937. Tauchnitz, 63—64.

[6] Ehrenburg, I., *Emberek, évek, életem.* II. (Men, years, life.) Budapest, 1963. Gondolat, 394.

[7] This hypothesis is based on *Miklós Zoltán különös élettörténete* (The strange story of Zoltán Miklós) by Béla Illés. See his volume, *A pemétei csoda,* Budapest, 1968. Szépirodalmi, 297—301. We can also add that Zalka's first piece, a poem, was published in the American *Új Előre* under the name of Máté Falka. Was it only a printer's error?

[8] Hemingway's Preface to Regler, VII—X.

[9] Ibid.

[10] *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories.* London, 1939. Jonathan Cape, 8.

[11] Nelson, St., *The Volunteers.* Leipzig, 1954. Paul List Verlag, 151—163. According to Nelson the leader of the group, José, an illiterate Spanish peasant, and Yank, an American boy of Spanish origin, born in Brooklyn were from Lincoln Battalion. To the Merriman-Jordan identity see Eby, C. D., *The Real Robert Jordan. American Literature,* Vol. XXXVII. 1966. 380—386.

[12] *On the American Dead in Spain. New Masses,* Vol. 30. Feb. 14. 1939.

[13] Hemingway's Preface to Regler. VII.

[14] *For Whom the Bell Tolls.* New York, 1940. Overseas Ed. 465.

[15] *The Old Man and the Sea.* Moscow, 1967. Progress Publishers, 100.

[16] Ibid. 98.

[17] Ibid. 106.

[18] Ibid. 111.

[19] *Islands in the Stream.* New York, 1970. Scribner's, 466.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 325—348 (1971)

Réalisme socialiste: légende et vérité

Par

BÉLA KÖPECZI

(Budapest)

Peu de notions ont suscité autant de discussions au cours de ces dernières décennies que le réalisme socialiste.[1] Les représentants de l'esthétique idéaliste — conservateurs ou gauchistes — prétendent qu'il désigne un système normatif, imposé par les partis communistes aux écrivains et aux artistes. Citant comme preuves les méfaits d'une politique culturelle dogmatique et les produits schématiques qui en découlaient, ils considèrent que les œuvres réalistes socialistes n'ont aucune valeur esthétique et qu'elles ne servent qu'à l'illustration de la propagande politique.[2] Tout en tenant compte des déformations dogmatiques qu'a subies cette notion, les adeptes du socialisme cherchent, en général, à dégager le sens véritablement marxiste du réalisme socialiste. Cependant certains d'entre-eux proposent le rejet pur et simple de ce terme, parce qu'ils croient que le sectarisme l'a définitivement compromis ou parce qu'ils ne voient pas clairement ce qu'il représente au point de vue esthétique. Les hésitations sont renforcées par le fait que la critique marxiste qualifie de réalistes des courants et des œuvres fort divers et que dans les pays socialistes on trouve des tendances de caractère plus ou moins réaliste sans qu'elles soient vraiement socialistes. Le réalisme socialiste est-il un style, une méthode ou une attitude artistique en face de la réalité, a-t-il des caractéristiques bien définissables et, si oui, quelles sont les œuvres qui les incarnent?[3] Telles sont, enfin, les questions posées le plus souvent par ceux qui veulent tout simplement comprendre cette notion.

De notre part, nous considérons que le réalisme socialiste est une tendance fondamentale de la littérature et des arts du XX^{e} siècle, tendance qui s'est formée dans la lutte menée pour la victoire de la révolution socialiste et pour la construction de la nouvelle société. Cette évolution sociale est la cause primordiale de la naissance du réalisme socialiste, mais c'est l'idéologie du mouvement ouvrier, le marxisme qui a rendu l'artiste et son public sensibles aux exigences esthétiques de l'art nouveau. Le réalisme socialiste n'est pas un style, pas même le style d'une époque, il est la méthode qui permet la découverte et la représentation de la réalité moderne dans ses traits essentiels. Tout cela veut dire que le réalisme socialiste n'est pas un système fermé: il évolue

sous l'influence des changements de la réalité sociale et de l'évolution de l'art. On ne peut adopter une position vraiment scientifique dans la discussion qui s'est engagée autour du réalisme socialiste que si l'on tient compte de ces rapports dialectiques qui existent entre société, idéologie et art et si l'on envisage ce problème sous l'aspect de l'historicité.

Les étapes du réalisme socialiste

Depuis l'apparition de la classe ouvrière en tant que force sociale organisée, nous pouvons distinguer plusieurs étapes dans l'évolution de la culture socialiste. La première qui est une phase préparatoire va du socialisme utopique jusqu'en 1905, date de la première révolution du prolétariat russe. Nous considérons cette période comme plus ou moins homogène bien que la Commune de Paris et le renforcement de la classe ouvrière dans les pays les plus développés ait exercé, à partir de la fin du XIX^{e} siècle, une influence considérable sur le développement de l'art. La seconde période va jusqu'à la Révolution d'Octobre et elle se caractérise par une prise de conscience du rapport concret qui peut se nouer entre la révolution du prolétariat et l'art. La troisième période s'étend jusqu'en 1932 et elle coïncide avec la victoire de la révolution socialiste en Union Soviétique et avec le développement de l'art nouveau et de sa théorie. Dans la période suivante qui va jusqu'en 1956, bien que la politique dogmatique entrave l'épanouissement de certains courants, nous assistons à l'enrichissement et à la différenciation du réalisme socialiste. Après 1945 de nouveaux pays socialistes et les guerres d'indépendance du Tiers Monde apportent leur contribution à l'art nouveau. La dernière période se caractérise par la lutte contre le dogmatisme et le révisionnisme dans la politique culturelle et dans la théorie et par la recherche de voies nouvelles dans l'art.[4]

Dans la première période le mouvement ouvrier et son idéologie ont influencé des courants littéraires et artistiques fort divers qui vont du romantisme au réalisme critique et au naturalisme. En Grande-Bretagne le chartisme est présent dans l'œuvre de Charlotte Brontë, d'Elisabeth C. Gaiskell et de Charles Dickens et l'idéologie du trade-unionisme de gauche dans l'activité de William Morris. La lutte de classe du mouvement ouvrier américain trouve son écho dans l'art d'un Walt Whitman, d'un Mark Twain et d'un Jack London. Le socialisme utopique a influencé George Sand, Victor Hugo, Balzac, Baudelaire, Emile Zola, de même que Gustave Courbet ou Henri Daumier. Les idées de Marx et d'Engels ont inspiré l'art de H. Heine ou de F. Freiligrath et en général la littérature allemande progressiste.

Au XIX^{e} siècle les écrivains et les artistes bourgeois ont pris conscience d'un fait social nouveau: l'existence de la classe ouvrière. Ils commencèrent à s'intéresser à sa misère et à appuyer ses revendications dans un esprit huma-

nitaire, et, souvent, dans un élan de charité, cependant peu d'entre eux étaient prêts à prendre part directement à ses combats. Il faut attendre la Commune de Paris pour qu'on voie parmi les militants un Jules Vallès ou un Gustave Courbet.[5]

Avec le renforcement de la classe ouvrière, et avant même les révolutions de 1848, ont apparu en Europe Occidentale les premiers artistes et surtout les premiers poètes ouvriers comme Pierre Dupont, A. Perdiguier, G. Werth, G. Herwegh, qui étaient d'origine ouvrière ou qui ont exercé plus ou moins longtemps un métier et qui voulaient servir par leurs ouvrages les buts immédiats de la lutte des classes. Cet art a produit entre autres l'Internationale de E. Pottier et de P. Degeyter, chantée pour la première fois en 1888. Plus tard, au début du XX^{e} siècle, les artistes ouvriers ont créé un mythe autour de leur origine, interdisant aux autres de traiter de thèmes spécifiquement ouvriers. La plupart d'entre eux se sont contentés de décrire la misère du prolétariat ou de participer aux grèves de leurs compagnons mais en refusant la lutte organisée par un parti révolutionnaire. Ils ont subi au point de vue idéologique l'influence du réformisme social-démocrate ou de l'anarchisme. D'autres ont accepté le marxisme et, après la formation des partis communistes, ils ont pris part à leur lutte. Dans la période de l'entre les deux guerres, une véhemente discussion a opposé, surtout en France et en Allemagne, les adeptes du «populisme» et d'une littérature sentimentale petite-bourgeoise aux représentants du marxisme.[6]

En Europe Orientale, à la suite du retard dans le développement économique et social, le problème ouvrier fut lié dès le début à celui de la paysannerie. Dans la littérature L. Tolstoï, F. Dostoïevski, A. Tchékhov, M. Konopnicka et St. Żeromski, Jan Neruda, Pavel Országh-Hviezdoslav et M. Kukučin, B. Nušić, I. Vazov, M. Eminescu et J. L. Caragiale, K. Mikszáth et Zs. Móricz sont témoins de cette évolution contradictoire et ils essayent de présenter un tableau réaliste critique de la société, défendant la cause des couches opprimées, surtout celle de la paysannerie. Dans les beaux-arts I. Repin, N. Grigorescu ou M. Munkácsy représentent une tendance analogue. Dans la musique les œuvres de B. Smetana, d'A. Dvořak, des Cinq en Russie, de B. Bartók et de Z. Kodály découvrent non seulement le folklore, mais aussi le peuple.

En Asie, en Afrique et en Amérique du Sud cette évolution est encore plus tardive et plus complexe puisque la lutte pour le progrès social y est intimement lié au combat pour la libération nationale. Le réalisme magique et le naturalisme de l'art de ces régions est le plus souvent un mélange particulier de culture autochtone et d'une modernité inspirée par le socialisme.

Dans la première étape de l'évolution du réalisme socialiste les dirigeants du mouvement ouvrier, les théoriciens, les écrivains et les artistes ont essayé de définir ce qu'ils attendaient de l'art nouveau. Les socialistes utopiques ont abordé le probléme de l'art surtout au point de vue de la culture populaire,

considérant qu'il a pour tâche de contribuer à l'éducation des masses, «au développement de l'imagination et des sens». En ce qui concerne les formes de la vie culturelle dans la cité future, ils ont attribué un rôle important à l'activité créatrice spontanée de chacun. S'opposant à ce didactisme, Marx et Engels ont exposé des vues esthétiques nouvelles, tout en tenant compte de l'apport des théoriciens du passé et surtout de celui de Hegel. Leur conception esthétique ne fut connue qu'au début des années 1930, époque où furent publiés leurs écrits relatifs à ces problèmes. Dans la seconde moitié du XIX[e] siècle la théorie de l'art du mouvement ouvrier russe fut déterminée surtout par les idées des démocrates révolutionnaires V. Belinski, L. Tchernichevski et N. Dobrolioubov qui ont défendu l'idéal d'un art réaliste critique et militant. En Europe Occidentale l'esthétique de Hegel, le positivisme et surtout les vues de Taine ont profondément influencé la critique socialiste.

Après 1848, la littérature bourgeoise progressiste a protesté contre le système capitaliste et son art officiel, mais cette protestation était souvent liée à une tendance à l'évasion et à une recherche formelle abstraite. A cette époque F. Mehring, G. Plékhanov, P. Lafargue, Jean Jaurès, C. Dobrogeanu-Gherea,[7] tout en condamnant en même temps le formalisme et le naturalisme, appuyent la tendance qui vise à la critique de la société bourgeoise et ils essayent de créer les institutions propres à former et à diffuser ce qu'on appelle la culture ouvrière.

Une période nouvelle commence au moment où le mouvement ouvrier et surtout celui de la Russie met à l'ordre du jour la révolution du prolétariat. Ce changement se reflète avant tout dans l'art le plus idéologique, dans la littérature, qui produit l'œuvre de portée internationale d'un écrivain prolétaire comme Gorki. Dans la théorie c'est Lénine qui lie la cause de la nouvelle littérature à celle de la révolution imminente, mettant en relief le rôle de l'art dans le processus de la connaissance et du changement du monde. A. Lounatcharski, V. Vorovski, Clara Zetkin contribuent à dégager les aspects esthétiques de la relation de l'art et de la société.

Le mouvement ouvrier a déterminé non seulement l'activité des écrivains prolétaires, mais il a également influencé les artistes venus des autres horizons sociaux. Anatole France, Romain Rolland, Thomas Mann, B. Shaw, H. G. Wells, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, A. Machado, J. Hašek, W. S. Reymond ou E. Ady sympathisent avec la cause du prolétariat ou bien ils acceptent son idéologie et participent directement à sa lutte.

Après 1917 l'édification de la société nouvelle offre des possibilités, jusque là inimaginables, au développement de l'art en Union Soviétique. Dans la littérature V. Maïakovski ou M. Cholokhov, dans le domaine du cinéma S. Eisenstein, B. Poudovkine et A. Dovjenko, dans le théâtre K. Stanislavski, V. Meyerhold, V. Vakhtangov, dans les beaux-arts D. Moor, A. Deïneka, M. Sarian et V. Moukhina, dans la musique S. Prokofiev et B. Chostakovitch

illustrent par leurs œuvres d'une valeur incontestable la tendance réaliste socialiste.

Dans les années 20 en Union Soviétique et ailleurs, artistes, théoriciens et hommes politiques prennent part à la discussion qui porte sur la fonction et les caractéristiques de l'art de la nouvelle société. La théorie et la politique culturelle de l'Etat soviétique est définie par Lénine dans la lutte contre le sectarisme du Proletkoult. Il est aidé dans ce travail par A. Lounatcharski, qui devient après 1917 commissaire du peuple à la Culture et qui essaye de formuler les exigences de la nouvelle société non seulement dans la littérature mais aussi dans les autres domaines de l'art, tout en tenant compte des résultats artistiques déjà obtenus.

Après la Révolution d'Octobre les meilleurs écrivains et artistes ont accepté de servir de façon directe la cause du prolétariat et leurs œuvres ont permis de tirer des conclusions théoriques de caractère général. Cette période se termine par la création des unions des écrivains et des artistes unitaires et par l'élaboration d'un programme esthétique commun qui accepte le réalisme socialiste comme méthode de création.

La lutte pour l'art nouveau ne reste pas un phénomène limité à l'Union Soviétique, elle se manifeste partout où le mouvement ouvrier est suffisamment fort. La République Hongroise des Conseils fut un moment important de cette évolution parce qu'elle a prouvé que la révolution socialiste peut triompher dans un pays relativement développé et que, malgré la différence des traditions, l'art progressiste fait partout cause commune avec la révolution du prolétariat. Cependant elle a attiré aussi l'attention sur la possibilité des conflits qui surgissent entre la politique culturelle et les courants artistiques même dans le cas où ces derniers n'ont pas un caractère de classe bourgeois.[8]

Après la première guerre mondiale, dans les autres parties de l'Europe, pratique et théorie ne pouvaient pas être confrontées de la même façon (à l'exception de la Bavière), mais l'évolution intérieure de chaque pays et l'espoir éveillé par la victoire de la révolution socialiste en Russie a engendré des courants artistiques qui se développaient le plus souvent en relation étroite avec les partis communistes. A la diffusion des idées esthétiques nouvelles ont contribué les conférences internationales des «écrivains prolétaires et révolutionnaires», la première organisée en 1927 à Moscou et la seconde en 1930 à Kharkov. En France dans la littérature les œuvres de H. Barbusse, de R. Rolland ou de L. Aragon, dans les beaux-arts celles de F. Léger, en Allemagne dans la littérature celles de J. R. Becher, de B. Brecht et d'Anna Seghers ou dans les beaux-arts celles de K. Kollwitz et de G. Gross, en Belgique celles de Fr. Masereel, en Tchécoslovaquie celles de J. Olbracht ou de V. Nezval, en Hongrie dans la littérature celles d'Attila József ou dans la peinture celles de Gy. Derkovits donnent les preuves incontestables du développement de

l'art nouveau. Cette activité créatrice intense a fécondé le travail théorique d'A. Gramsci, de C. Caudwell, de R. Fox, de B. Vaclavek, de Gy. Lukács et d'autres esthéticiens marxistes qui ont beaucoup fait pour l'élucidation des problèmes du réalisme socialiste. La théorie du réalisme socialiste commence d'être acceptée dans toutes les branches de l'art. Ainsi en 1936 Gromaire, Léger, Lurçat, Le Corbusier et Aragon ont organisé à Paris «la querelle du réalisme»[9] et non pas celle de l'art non figuratif.

A partir de la seconde moitié des années 30 et jusqu'en 1956, la politique dogmatique a déformé la théorie et surtout la pratique du réalisme socialiste. Malgré ces déformations, dans certaines branches et genres, l'art nouveau s'est développé dans toutes les parties du monde. Pendant la seconde guerre mondiale et dans la période qui a suivi, en Union Soviétique, l'art a reflété l'héroïsme du peuple soviétique contre l'invasion fasciste dans des œuvres de I. Ehrenburg, A. Fadeiev, K. Simonov, A. Tvardovski, I. Voutchetitch ou de Chostakovitch.

La lutte contre le fascisme a éveillé encore avant la guerre la sympathie des artistes humanistes mais non communistes pour le mouvement ouvrier. En 1935 on a organisé à Paris un congrès pour la défense de la culture auquel ont participé, outre les communistes, des écrivains comme Gide, Giono, Malraux, E. M. Forster, A. Huxley et R. Musil. Le marxisme a influencé l'œuvre de la génération à laquelle ont appartenu entre autres A. Malraux, W. H. Auden, S. Spender, J. Steinbeck, E. Hemingway et I. Silone. En France, à l'époque du Front Populaire, R. Clair, J. Renoir et J. P. Chanel ont commencé à tourner des films sur «commande sociale» et les meilleurs représentants du cinéma américain, comme Ch. Chaplin, ont défendu les valeurs humaines contre le fascisme. On a pu assister à une évolution semblable dans l'art graphique (O. Kokoschka).

Après 1945, avec la formation de nouveaux Etats socialistes en Europe et en Asie, l'art réaliste socialiste s'est enrichi d'une façon particulière. Les traditions nationales et les caractères spéciaux de l'évolution sociale ont donné naissance à des courants différents au point de vue thématique et formel. La caractéristique commune de cet art fut la recherche d'une attitude nouvelle de l'homme dans une société nouvelle. (Pour rester dans le domaine de la littérature il suffit de citer les noms de M. Sadoveanu, M. Beniuc, E. Jebeleanu, T. Popovici, Z. Stancu, W. Bredel, St. Hermlin, A. Seghers, E. Strittmatter, V. Nezval, J. Olbracht, J. Otčenašek, W. Broniewski, L. Kruczkowski, J. Newerly, Tchao-Chou-li, Kouo-Mo-jo, Lao-Cheu, T. Déry, J. Darvas, L. Benjámin.) Dans les pays capitalistes c'est la résistance contre le fascisme et la lutte de la classe ouvrière pour ses revendications et pour la paix qui ont inspiré les créateurs appartenant à des courants fort divers. (J. Amado, P. Neruda, H. Laxness, J. Lindsay, L. Aragon, P. Éluard, P. Picasso, R. Guttuso etc.)

Cet enrichissement de l'art nouveau ne peut nous faire oublier les méfaits du dogmatisme qui a présenté des ouvrages schématiques comme les représentants du réalisme socialiste et qui ainsi a jeté la confusion dans les esprits. Dans ces conditions, la théorie ne pouvait pas se développer et elle s'est détournée des problèmes essentiels de l'esthétique.

La lutte contre le dogmatisme une fois déclenchée, nous assistons au développement de tendances nouvelles dans l'art et dans la théorie. Il serait encore trop tôt de vouloir en définir les caractéristiques, mais on peut affirmer d'ores et déjà que, dans cette nouvelle phase de l'évolution, les créateurs, qui se réclament du réalisme socialiste, traitent d'une façon plus critique le passé et le présent de la nouvelle société, qu'ils s'intéressent de plus en plus aux problèmes de l'individu et qu'ils emploient une gamme plus large de moyens artistiques, traditionnels et modernes. La théorie essaye de tirer des conclusions nouvelles de cette évolution et, première conséquence d'une réaction contre le passé, elle a repris la «querelle du réalisme».

La formation de la notion du réalisme socialiste

L'expression de «réalisme socialiste» ne fut employée qu'assez tard par l'esthétique marxiste, à la suite d'une longue évolution sociale, idéologique et artistique. Sur le plan social, son apparition fut préparée par le mouvement ouvrier russe, sur le plan théorique par les idées sur l'esthétique de Lénine et sur le plan artistique par l'activité littéraire de Gorki. Lénine a publié son article intitulé *L'organisation du parti et la littérature de parti* en novembre 1905, c'est-à-dire avant le soulèvement de Moscou et après la publication de *La Mère* de Gorki. Si nous ne tenons pas compte de la phase préparatoire, c'est à partir de cette date que prennent corps la nouvelle tendance artistique et sa théorie. A cette époque, les marxistes n'emploient pas encore la dénomination de «réalisme socialiste», ils parlent plutôt de *littérature et d'art du prolétariat*. C'est en 1934 que la dénomination a été employée pour la première fois et retenue dans les statuts de l'Union des Écrivains de l'Union Soviétique: «Le réalisme socialiste étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétique, exige de l'art une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité, dans son développement révolutionnaire. En outre, le caractère véridique de la représentation de la réalité et son caractère historiquement concret doivent être lié à la tâche de la formation et de l'éducation des travailleurs dans un esprit socialiste.»

Certains considèrent que cette définition est une invention de la politique dogmatique. Or, la vérité est que l'élaboration de la théorie du réalisme socialiste fut le résultat d'une longue évolution de la société et de l'art.[10] Si nous jetons un coup d'œuil sur la vie culturelle soviétique, nous voyons qu'après

1917 écrivains et artistes ont mené une discussion libre pendant plus de dix ans au sujet des caractéristiques de l'art de la nouvelle société. A cette époque le parti communiste ne voulait pas prendre position dans les discussions esthétiques. Lénine a protesté avec violence contre toute tentative de monopole du Proletkoult et, en 1924, après sa mort, le Congrès du parti a encore déclaré «qu'aucun courant, école ou groupe littéraire ne peut et n'a le droit de se présenter au nom du parti». La direction du parti voulait encourager la critique marxiste qui avait pour tâche «de mettre en relief les œuvres littéraires pouvant servir d'exemples» et c'est la critique qui devait influencer l'art et son public. En 1925, le Comité Central déclare que «la classe ouvrière doit lutter pour son rôle prépondérant dans les belles-lettres aussi, mais elle doit adopter une attitude tolérante à l'égard des formes idéologiques intermédiaires et elle ne doit pas choisir entre tel ou tel courant au point de vue de la forme littéraire». Ainsi donc l'existence des courants, écoles ou groupes était non seulement admise mais même encouragée.

Cependant vers la fin des années 20, le sectarisme de l'organisation puissante de la RAPP (Association des Écrivains Prolétaires et Révolutionnaires de Russie) a commencé à exercer une influence de plus en plus néfaste, voulant exclure de la vie culturelle les autres courants. C'est sur la base de cette expérience que le Comité Central a décidé la création d'associations unitaires dont les membres peuvent se recruter parmi les artistes «qui appuient le pouvoir soviétique et qui essayent de participer à l'édification socialiste». Le but de cette réorganisation fut donc, du moins au début, la liquidation d'un certain sectarisme et l'élargissement des bases de la vie culturelle.

Dans ces conditions, la théorie du réalisme socialiste pouvait être élaborée à l'intérieur de la vie culturelle. Après 1917, les écrivains et les artistes restés en Union Soviétique se sont déclarés solidaires avec le nouveau pouvoir, ce qui ne voulait pas dire qu'ils étaient d'accord entre eux en ce qui concerne leurs conceptions esthétiques. Malgré ces différences, le problème du réalisme revient souvent dans les discussions et il est exposé par des groupes fort différents. En 1918, le *Proletarski Sbornik* publie un manifeste des adeptes du Proletkoult: «Nous nous rangeons fermement sous le drapeau du réalisme, mais non pas sous le drapeau d'un réalisme passif, sans foi et exhalant l'odeur de la mort mais sous celui d'un réalisme actif, optimiste.» Le futuriste d'autrefois, Maïakovski, décidant en 1923 de publier une nouvelle revue, insiste sur le fait qu'il veut servir «le réalisme tendancieux». Les adeptes du Proletkoult et les anciens futuristes étaient d'accord pour liquider ce qu'ils appelaient la culture bourgeoise, et pourtant ils se sont déclarés en faveur d'un certain réalisme.

Un défenseur de l'héritage du passé, A. Tolstoï, condamne en 1924 après son émigration, l'esthétisme bourgeois et il prône la nécessité d'un «réalisme monumental». En 1926 Lounatcharski salue la naissance de ce qu'il appelle le «réalisme social». L'année suivante la RAPP parle d'un «réalisme

prolétaire artistique nouveau qui intègre les valeurs de la littérature mondiale, mais qui s'engage dans des voies spéciales». A. Fadeïev, un des théoriciens de ce courant, considère que le prolétariat doit avoir une école ou méthode spéciale qui pourrait être appelée «matérialiste dialectique». En 1929, la revue *Oktiabre* préfère parler d'un réalisme prolétaire qui «ne doit pas présenter l'image statique des épisodes isolés de la vie mais le développement dialectique des processus et des types . . . Au point de vue idéologique la matière socialement valable de l'œuvre doit être pénétrée de la vision du monde prolétarienne». Gorki reste pendant longtemps l'adepte de ce qu'il appelle «romantisme révolutionnaire» mais, au début des années 30, il pense pouvoir accepter la notion du réalisme.

Ces écoles et courants interprètent le réalisme à leur guise, mais ils sont d'accord pour dire que l'art nouveau doit refléter et changer la réalité. A quoi sert l'art et à qui appartient-il? Ce sont ces problêmes-là qui intéressent les artistes, quand ils parlent de réalisme.

Comme nous avons vu, le Parti Communiste de l'Union Soviétique ne voulait pas prendre position dans les querelles esthétiques. En 1925, la résolution du parti déjà citée déclare que «l'époque va certainement créer un style qui lui corresponde, mais elle le fera par d'autres moyens (c'est-à-dire non pas en assurant une situation de monopole à un groupe) et de toute façon la question n'est pas encore mûre pour être tranchée». Ce n'est qu'au moment où l'on discute la question des associations unitaires que les organes compétents du parti pensent aux prolongements esthétiques de cette décision. de caractére politique.

A l'élaboration des statuts des unions prennent part écrivains, artistes, théoriciens et hommes politiques. Dans ce travail ils essayent de tenir compte des résultats obtenus, des discussions théoriques et des écrits de caractère esthétique de Marx, d'Engels et de Lénine, qui viennent d'être publiés. Selon les divers témoignages, c'est I. Gronski, rédacteur en chef du journal *Izvestia* et puis de la revue *Novi Mir*, qui propose à Staline le terme de «réalisme socialiste», comme dénomination de l'art nouveau, parce que, selon lui, il correspond mieux aux exigences de la politique et de l'esthétique marxiste que «la méthode créatrice matérialiste dialectique», employée très souvent par les théoriciens de la RAPP. Cette proposition est acceptée par Gorki et d'autres écrivains qui prennent part aux débats se prolongeant encore pendant plus de deux ans. L'atmosphère de ces discussions est bien rendue par l'allocution que le même Gronski a prononcée le 20 mai 1932 devant les représentants des cercles de création littéraires de Moscou: «Jusqu'à ces derniers temps on a beaucoup parlé de méthode d'une façon abstraite, scolastique . . . Il faut poser la question de la méthode non pas d'une façon abstraite et non pas pour dire que l'écrivain doit d'abord suivre un cours de matérialisme dialectique pour qu'il puisse écrire ensuite. L'exigence fondamentale que nous devons formuler

à l'égard des écrivains est la suivante: écrivez le vrai, reflétez d'une façon fidèle notre réalité qui en elle même est dialectique. C'est pour cela que la méthode fondamentale de la littérature soviétique est le réalisme socialiste.»[11] Ces quelques phrases prouvent qu'à cette époque on a opposé la théorie du réalisme socialiste à la conception sectaire, de caractère purement politique et idéologique de la RAPP et qu'on voulait créer par là les bases esthétiques d'une unité plus large.

Dans les autres branches de l'art on a suivi l'exemple des écrivains, en tenant compte, tant bien que mal, des particularités de chacune d'entre elles. C'est ce qui explique en partie le «littéraro-centrisme» de la théorie du réalisme socialiste.

Tout ce que nous venons de dire démontre que le réalisme socialiste s'est développé d'une façon organique dans l'art soviétique, et sa déformation ultérieure ne contredit pas cette vérité historique.

Le réalisme socialiste en tant que théorie se répand dans les autres pays sous la pression de l'évolution interne sociale et artistique et sous l'influence de la seconde conférence des «écrivains prolétaires et révolutionnaires» de Kharkov qui a pris position au sujet des divers courants des littératures nationales. Peu après cette conférence furent publiés les écrits relatifs à la littérature de Marx, d'Engels et de Lénine et les premiers commentaires les concernant de M. Lifchitz, de Gy. Lukács et de J. Fréville. En Allemagne, où en 1927 on a créé une Association d'écrivains prolétaires et révolutionnaires (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller), le problème du réalisme fut posé en 1931, quand la revue de l'organisation a commencé à publier les études de Gy. Lukács. A ce sujet une discussion intéressante s'engage entre Gy. Lukács, J. R. Becher, Anna Seghers et Bertolt Brecht sur laquelle on reviendra. En France H. Barbusse, J. R. Bloch et surtout Aragon discutent du problème du réalisme. En 1935 Aragon publie un recueil d'études sous le titre *Pour un réalisme socialiste* où il déclare être l'allié et le compagnon d'armes de la classe ouvrière qui veut connaître la réalité parce qu'il n'a rien à cacher. En Angleterre et aux Etats-Unis, les premiers ouvrages théoriques sont publiés par C. Caudwell et R. Fox. En Europe Centrale l'activité des théoriciens tchèques et polonais retiennent surtout l'attention, parce qu'ils essayent d'allier le réalisme socialiste à l'avant-garde. La *Literatur der Weltrevolution* (plus tard *Internationale Literatur*) commence à diffuser les études de Gorki, de Lukács, de Becher sur le réalisme socialiste. C'est ainsi qu'à partir des années 30, partout dans le monde, cette tendance est considérée comme la manifestation artistique du mouvement ouvrier révolutionnaire.

Les caractéristiques du réalisme socialiste

Définissant le but de l'humanisme révolutionnaire, Marx et Engels déclarent que «si ce sont les circonstances qui forment l'homme, il faut rendre les circonstances humaines». Organiquement lié à cette entreprise de libération de l'homme, l'art selon la conception marxiste, doit servir à la prise de conscience de l'homme et contribuer par là au changement des circonstances dans lesquelles nous vivons. Ce but ne peut être réalisé si l'art s'éloigne de la réalité, s'il ne saisit pas les tendances fondamentales de l'évolution, s'il n'essaye pas d'exercer une influence sur les masses les plus larges de la société. Rester fidèle à la réalité, la faire connaître et contribuer à son changement, telles sont donc les caractéristiques essentielles de l'art nouveau.[12]

1. *L'art et la réalité*

Une des catégories fondamentales de l'épistémologie marxiste est la *théorie du reflet* où «reflet» veut dire processus à l'aide duquel l'homme perçoit le monde extérieur, assimile ses effets, construit ainsi des modèles à la place des objets afin de faciliter son orientation dans le monde, afin de le connaître et de le comprendre. Ces modèles sont les résultats de l'activité humaine, mais ils ne sont pas indépendants de la réalité objective, puisque c'est le contenu des objets du monde extérieur qui est présent dans les différentes formes, modes et sur les divers plans de l'analogie. Le problème du reflet et, avec lui, celui du modèle sont étroitement liés au rapport dialectique entre l'*essence* et le *phénomène*. Comme on le sait, l'essence est l'ensemble des qualités et des relations les plus durables de l'objet, ensemble qui détermine la genèse, le caractère et la direction du développement de l'objet. L'homme arrive à connaître l'essence à travers les phénomènes qui se caractérisent par des qualités et des relations multiples, extérieures, changeantes et immédiatement perceptibles de l'objet.

A ce propos nous ne devons pas oublier les rapports qui existent entre l'*objet* et le *sujet* et qui influencent le caractère particulier du reflet de la réalité. Nous appelons objet la chose, le phénomène extérieur, en général le monde, qui existe indépendamment de notre conscience. Le sujet est l'homme actif, voulant connaître ce monde, possédant conscience et volonté. L'objet et le sujet sont étroitement liés l'un à l'autre et la connaissance du monde extérieur n'est pas indépendante du sujet qui choisit les phénomènes, décèle leurs qualités et leurs rapports et construit un modèle de la réalité ainsi perçue et assimilée.

La réalité est reflétée autrement dans la science et dans l'art. Dans la *science*, le reflet apparaît sous forme de thèse générale déduite de cas particuliers, sous forme de concept abstrait dans l'élaboration duquel le sujet joue un rôle limité. Par contre, dans *l'art* le général se présente à travers des cas

particuliers et sous une forme plus ou moins imagée qui exige une intervention essentielle du sujet.

C'est la théorie du reflet qui nous mène à la notion du *réalisme*. Prenant comme point de départ les catégories générales du matérialisme dialectique et l'exemple des grandes œuvres classiques, les théoriciens du marxisme ont toujours soutenu que le réalisme n'est pas un courant artistique mais une tendance générale de l'art dont la caractéristique principale est la recherche d'une présentation aussi «totale» que possible de la réalité. Quand Engels déclare que «le réalisme . . . suppose outre l'exactitude des détails, la représentation exacte des caractères typiques dans les circonstances typiques,»[13] il pense non seulement à l'œuvre de Balzac et au réalisme critique du XIX^{e} siècle, mais surtout à une certaine image de la réalité. Mehring et Plékhanov, tout en combattant le décadentisme, l'impressionnisme et le naturalisme, défendent, eux aussi, la nécessité d'une vision essentielle du monde. Lénine, qui a élaboré la théorie du reflet, a considéré que les meilleurs romans de L. Tolstoï reflètent les caractéristiques essentielles de la réalité russe du XIX^{e} siècle et c'est ce qui contitue leur valeur esthétique.

Ainsi donc nous pouvons affirmer que la théorie marxiste a toujours considéré l'art comme un moyen de connaissance et que le principe du réalisme découle de cette conception. Il est vrai qu'on a souvent déformé l'idée du reflet. Les adeptes du «grand réalisme», défendant les valeurs du passé et luttant contre le schématisme, ont érigé en exemple l'art du XIX^{e} siècle et ont par là alimenté un certain conservatisme. Tout en se servant d'une conception utilitariste de la fonction sociale de l'art et des idées de Gorki sur le romantisme révolutionnaire, le dogmatisme a imposé aux artistes l'illustration des thèses de sa politique, ce qui a conduit à un déséquilibre dans les rapports entre politique, art et réalité. Aujourd'hui certains soutiennent qu'il faut rejeter la théorie du reflet parce qu'elle signifie imitation ou bien qu'il faut la comprendre autrement qu'à l'époque de Marx, d'Engels ou de Lénine. Citant à l'appui de leur thèse les résultats obtenus dans le domaine des sciences et les innovations des courants d'avant-garde, ils prêchent une 'modernité' qui veut mettre en relief l'autonomie plus ou moins absolue du créateur par rapport à la réalité objective ou ils soutiennent un «activisme» qui ne reconnaît pas la priorité de la réalité objective.

Les discussions portent aussi sur la conception du réalisme en tant que phénomène historique. Certains soutiennent que le réalisme au point de vue historique ne peut pas être considéré comme une *méthode* artistique, mais plutôt comme un style. Cette conception ne tient pas compte du fait que la méthode, considérée comme un procédé apte à découvoir et à nous présenter le réel, est, elle aussi, historiquement déterminée. L'objet de l'art, la réalité, est située dans le temps, le sujet, l'artiste est conditionné lui aussi, par le "moment". Tout cela ne veut pas dire qu'on ne doive pas chercher les rap-

ports particuliers qui existent entre le réalisme en tant que méthode et les différents courants artistiques. Une telle recherche s'impose d'autant plus que la confusion est grande à ce sujet.

La catégorie centrale de la méthode réaliste est le *typique* qui ne peut pas être identifié avec le général ou le moyen, mais qui est le trait d'union entre le général et l'individuel; il est ce qu'on peut appeler le spécifique au point de vue de la présentation de la réalité. Le typique se manifeste dans les caractères, dans le choix des situations et dans l'action. C'est à l'aide du typique que l'artiste peut saisir d'une façon «totale» — et ici il s'agit d'une totalité intensive et non pas extensive — les traits essentiels de la réalité. Si l'artiste exagère du côté du général, c'est-à-dire si sa représentation de la réalité devient conceptuelle et par conséquent abstraite, il aboutit au schématisme. S'il est trop lié au cas individuel, il ne peut pas éviter les écueils d'un subjectivisme outré. En effet, ce qui caractérise le typique dans l'art, c'est son caractère concret, sensuel, imagé.

A propos du typique et de ses caractéristiques la discussion continue entre les théoriciens marxistes. Certains sont d'avis que le typique ne peut pas être lié à des normes qui ont été produites par le réalisme critique du XIX^{e} siècle. Le typique est une catégorie changeante, son caractère concret, imagé ou total diffère d'une époque à l'autre et il y a des différences qui résultent des particularités des diverses branches et genres de l'art. Il est hors de doute que dans l'art du XX^{e} siècle on trouve des courants qui cultivent l'abstraction, l'allégorie, un certain intellectualisme et qui par là s'approchent plus du reflet scientifique qu'artistique de la réalité.

Ces discussions sont liées aux problèmes de la forme aussi. Selon la conception marxiste, c'est le *contenu* qui a la priorité sur la *forme*, ce qui ne veut pas dire que la forme n'exerce aucune influence sur le contenu. Certains théoriciens marxistes distinguent la forme intérieure et extérieure. La première comprend la formation du caractère, la composition et le mode de déroulement de l'intrigue. La seconde contient des éléments qui sont liés au langage, au genre et au style individuel. La forme intérieure dépend avant tout de la conception du typique. Le manque de caractères ou d'action dans certains romans ou pièces de théâtre du XX^{e} siècle est la preuve d'une différence de vision du monde et de conception esthétique. La forme extérieure, qu'on peut appeler aussi technique, n'est pas sujette nécessairement à un courant artistique déterminé. Ainsi les innovations d'un Proust, d'un Kafka ou d'un Joyce dans le domaine de la technique ont été utilisées par des écrivains réalistes socialistes aussi. Evidemment cela ne veut pas dire que la technique ne peut aucunement influencer la forme intérieure et par là l'image de la réalité présentée par l'oeuvre. Tout ce que nous venons de dire s'applique avant tout à la prose et au théâtre, la poésie ayant des critères quelque peu différents.

Dans ce qui précède, j'ai essayé de mettre en relief les points de discussion de l'esthétique marxiste au sujet de l'interprétation du réalisme. Malgré ces conceptions souvent opposées, nous pouvons affirmer que les vues convergent en ce qui concerne le contenu des catégories essentielles. Pour tous les artistes et théoriciens marxistes l'art est le reflet de la réalité dont l'exigence principale est l' «*homocentrisme*». Cet homme, qui est le principal sujet de l'art, n'est pas un individu isolé, il vit dans la société. C'est pourquoi l'artiste réaliste n'oublie jamais les *rapports* qui existent *entre l'individu et la société*. La réalité est *historique* et ses changements sont déterminés par des lois et des tendances qui influencent le sort de la société et de l'individu aussi. L'historicité, conçue comme un processus dialectique, est une caractéristique de la conception marxiste de l'art. Enfin, on convient généralement que l'homme ne peut se libérer des contraintes imposées par la nature et par un ordre social inique ou imparfait que dans le cas où il prend conscience de son existence et des véritables chemins qui mènent vers la liberté. L'art doit favoriser cette *prise de conscience*, il a donc une fonction de libération. Ces caractéristiques distinguent d'une façon claire l'art réaliste socialiste des autres tendances artistiques du XX^{e} siècle et elles peuvent être considérées comme les fondements de sa théorie.

2. *Art et vision du monde*

«Marxiste est celui qui pense et écrit d'une façon consciente ce dont l'exécution est imposée par l'histoire au prolétariat.»[14] Cette formule d'Attila József attire l'attention sur le fait qu'une vision consciente du monde, qui implique l'union étroite de la théorie et de la pratique, est une condition *sine qua non* de l'art nouveau. Maïakovski affirmait la même chose en 1926, quand il déclarait qu'il est plus important pour le poète de connaître la théorie de l'économie politique et la vie véritable, d'étudier d'une façon approfondie l'histoire scientifique que de lire les manuels scolastiques des professeurs idéalistes, amateurs de veilleries.[15] Quand Bertolt Brecht formule sa conception du réalisme, il insiste sur les catégories fondamentales de l'idéologie marxiste: «Le réalisme, c'est découvrir les rapports de causalité de la société; dénoncer les idées dominantes comme idées de la classe dominante; écrire, en s'appuyant sur la position de la classe qui sait trouver la solution la plus universelle aux maux les plus opprimants de la société humaine; insister sur le moment de l'évolution».[16] Ces prises de position artistiques suffisent à prouver l'importance que les créateurs eux-mêmes attribuent au caractère conscient de la vision du monde, à l'acceptation et à l'assimilation de l'idéologie marxiste.

Cependant, la nature des rapports entre l'idéologie et le réalisme a été et est encore un sujet de discussion. A la fin des années 1930, Gy. Lukács et ses adeptes[17] se trouvaient aux prises avec certains théoriciens qui autrefois défendaient les positions du Proletkoult et qui essayaient d'établir un rapport

direct entre l'idéologie marxiste et la valeur artistique. Dans cette discussion Lukács a défendu la thèse du «triomphe du réalisme» qui remonte à Engels: «Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques; qu'il ait *vu* le caractère inéluctable de la chute de ses aristocrates chéris et qu'il les ait décrits, comme des hommes qui ne méritaient un meilleur sort; qu'il ait *vu* les vrais hommes de l'avenir justement où l'on pouvait les trouver à l'époque, c'est cela que je considère comme un des plus grands mérites du réalisme et l'une des plus grandes particularités du vieux Balzac.»[18] Il est vrai que la vision du monde de Balzac était bien contradictoire: éléments réactionnaires et progressistes s'y mêlaient. Cependant ces contradictions se retrouvent non seulement dans ses écrits théoriques et dans sa vision du monde personnelle mais aussi dans la *Comédie humaine* où l'utopie réactionnaire est mêlée à une description très critique de la société bourgeoise.[19]

Souvent aussi, les tenants du «triomphe du réalisme» font état du jugement que Lénine porte sur l'œuvre de L. Tolstoï. En effet, il reconnaît que le grand écrivain russe a su donner une peinture réaliste de la Russie agraire de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, cependant il attire expressément l'attention des prolétaires sur le caractère réactionnaire de la prophétie de Tolstoï: «Le peuple russe — écrit-il — n'obtiendra sa libération que lorsqu'il aura compris qu'il doit apprendre à lutter pour une vie meilleure non chez Tolstoï, mais dans la classe dont Tolstoï n'a pas compris le rôle.» Là aussi, il s'agit d'une idéologie contradictoire qui donne naissance à une œuvre pleine de contradictions. D'ailleurs Lénine attire l'attention sur le fait que dans le cas de Tolstoï il ne s'agit pas uniquement de contradictions personnelles: «Les contradictions dans les vues de Tolstoï ne sont pas celles de sa pensée strictement personnelle; elles sont le reflet des conditions et des influences sociales, des traditions historiques, au plus haut point complexes et contradictoires, qui ont déterminé la psychologie des différentes classes et des différentes couches de la société russe à l'époque *postérieure* à la réforme, mais *antérieure* à la révolution.»[20]

Je ne nie pas que la perception de la réalité telle qu'elle s'opère à travers la sensibilité de l'artiste ou que son intuition puisse renforcer certains éléments de son idéologie, (qui d'ailleurs n'est pas seulement politique) et que cette influence puisse aller dans le sens du réalisme dans le processus de création Je reconnais volontiers que la théorie du «triomphe du réalisme» a pu servir à un moment donné la politique du front populaire dans l'art et a pu contrebalancer, dans une certaine mesure, l'influence du dogmatisme. Mais je nie la possibilité d'une opposition radicale entre vision du monde personnelle et entre celle de l'œuvre.

A notre époque, la question du caractère conscient de la vision du monde est une exigence d'autant plus importante que la lutte idéologique s'intensifie dans le domaine de l'art aussi. L'intellectualisme devient une des caractéris-

tiques de l'art moderne et il influence même les courants les plus traditionnels. L'exemple de l'existentialisme ou du „nouveau roman" est suffisamment connu. Avec cela, je ne veux pas nier que même à l'heure actuelle on puisse trouver, surtout dans certains domaines de l'art, liés plus indirectement à l'idéologie, des artistes qui avec une vision du monde peu consciente ou très contradictoire réussissent à créer des oeuvres humanistes ou même socialistes. Seule une typologie, qui tiendrait compte de certains critères psychologiques, idéologiques et esthétiques, pourrait nous rapprocher d'une solution satisfaisante de ce problème extrêmement complexe.

Dans certaines périodes de l'évolution, on a pensé que l'acceptation de l'idéologie marxiste suffisait à elle seule à créer un art nouveau. Cet esprit doctrinaire fut désavoué par le développement artistique lui-même. Les expériences acquises au cours des dernières décennies et les crises subies par les créateurs eux-mêmes ont bien prouvé que l'artiste doit confronter la théorie avec la réalité. Mais cette nécessité ne découle-t-elle pas d'une façon naturelle de l'acceptation de l'idéologie marxiste?

3. *L'art et la société*

Marx et Engels, tout en condamnant la poésie à tendance sentimentale et moralisatrice de leur époque, n'ont pas cessé d'insister sur la fonction sociale de l'art. Dans une lettre adressée à Minna Kautsky, Engels déclare à ce propos: «Je ne suis absolument pas opposé à la poésie à tendance en tant que telle. Le père de la tragédie, Eschyle, et le père de la comédie, Aristophane, furent tous deux des poètes à tendance marquée, ainsi que Dante et Cervantès, et le plus grand mérite de *Cabale et amour* de Schiller, c'est d'avoir été le premier drame allemand à tendance politique. Les Russes et les Norvégiens modernes, qui font d'excellents romans, sont tous des poètes à tendance. Mais je suis d'avis que la tendance doit naître de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'il faille pour autant en faire le centre d'intérêt ou fournir au lecteur la solution historique future des conflits historiques décrits.»[21] Il soutient que la tâche principale de la littérature à tendance est de dénoncer le mensonge -et d' éveiller l'esprit critique: «Un roman à tendance socialiste — écrit-il — remplit parfaitement sa mission, quand, par une peinture fidèle des rapports réels il détruit les illusions conventionnelles sur la nature de ces rapports, ébranle l'optimisme du monde bourgeois, contraint à douter de la pérénnité de l'ordre existant, même si l'auteur n'indique pas directement de solution, même, si le cas échéant, il ne prend pas ostensiblement parti.»[22] Engels lutte contre les solutions faciles, puisqu'il est convaincu que, seules, des œuvres de valeur peuvent servir la cause du prolétariat. C'est pourquoi il insiste sur le fait que «la tendance doit naître de la situation et de l'action elle-même» et qu'il demande que «les opinions de l'auteur demeurent cachées». Marx a déjà reproché à Lassalle une déformation de la conception de l'art à propos de sa pièce

de théâtre *Sickingen* et le conseil qu'il lui donne est très significatif et se rapproche de l'idée d'Engels: «Tu aurais dû . . . automatiquement suivre davantage l'exemple de Shakespeare, alors que je considère comme ta faute la plus importante de suivre l'exemple de Schiller, c'est-à-dire de transformer les individus en simples porte-parole de l'esprit du temps.»[23] Cette conception de la littérature à tendance est étroitement liée à la théorie du reflet de la réalité, mais elle s'explique aussi par les conditions historiques: jusque là, la classe ouvrière n'a pas inspiré d'œuvres de valeur, excepté peut-être un certain nombre de poésies. D'ailleurs quand il s'agit des poètes-ouvriers, Marx et Engels ne cessent de faire leur éloge et ils encouragent la naissance d'une littérature militante.

Les vues de Lénine sur la "littérature de parti" ne contredisent pas les fondements théoriques du réalisme, mais elles correspondent à un autre stade d'évolution du mouvement ouvrier et de l'art qui le reflète. Dans l'article déjà cité sur l'*Organisation du parti et la littérature de parti*, Lénine écrit: «La littérature doit devenir une *partie* de la cause générale du prolétariat, ‚une roue et une petite vis' dans le grand mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de toute la classe ouvrière.»[24] Certains prétendent que Lénine ne voulait appliquer cette idée qu'à la presse et qu'elle n'a rien à faire avec la littérature. Des critères intérieurs et extérieurs prouvent qu'il a utilisé la notion de l'*esprit de parti* dans un sens très large. En effet, à la fin du mois de novembre et au début de décembre 1905, Lénine a écrit un article intitulé *Le parti socialiste et le révolutionnarisme hors-parti*, où il oppose le *principe de parti* à l'attitude dite révolutionnaire de certains intellectuels qui voulaient rester en dehors du parti: «Le principe de parti rigoureux — écrit-il — est l'*accessoire* et le résultat de la lutte des classes extraordinairement développée, c'est une idée socialiste. Rester en dehors du parti, c'est une idée bourgeoise, même sous sa forme prétendue révolutionnaire. Le principe de parti veut dire qu'on peut assurer la victoire dans la lutte entre les classes que d'une façon organisée, à l'aide du parti.»[25] L'*esprit de parti* est donc le *principe de parti* appliqué à la littérature. Ajoutons que certains qui parlent de l'esprit de parti oublient de citer un autre passage qui figure dans l'article de Lénine sur la littérature et qui est non moins important: «Il est indiscutable que la littérature se prête moins que toute autre chose à une égalisation mécanique, à un nivellement, à une domination de la majorité sur la minorité. Il est indiscutable qu'il faut absolument, dans ce domaine, assurer une plus large place à l'initiative personnelle, aux penchants individuels, à la pensée et à l'imagination, à la forme et au contenu.»[26]

Outre cet argument intérieur nous pouvons évoquer la discussion qui a suivi la publication de cet article de Lénine et à laquelle prit part entre autres le poète symboliste V. Brioussov, qui plus tard adhèra au parti com-

muniste. Défendant la liberté de la parole, il déclare dans sa réponse adressée à Lénine: «Pour nous autres la liberté de la recherche est la chose la plus chère, même dans le cas, où elle conduirait à la destruction de notre croyance et de nos idéals.»[27]

En 1905 Lénine, a mis en relief surtout le caractère organisé de la lutte à laquelle la littérature, elle aussi, devait participer. Après la Révolution d'Octobre il a insisté surtout sur les rapports idéologiques et politiques qui existent entre le parti et la littérature. Dans sa discussion avec A. Bogdanov et les représentants du Proletkoult, qui voulaient créer «des formes socialistes immédiates de pensée, de sentiment et de vie» et refusaient l'héritage du passé, Lénine expose un programme cohérent de la révolution culturelle. Il pose comme condition préalable que «toute organisation de l'enseignement, tant dans le domaine de l'instruction politique en général, que plus spécialement dans celui de l'art, doit être pénétrée de l'esprit de la lutte de classe du prolétariat pour la réalisation victorieuse de sa dictature . . .» La thèse suivante regarde le problème de l'idéologie: «Une expérience entière de l'histoire contemporaine et plus particulièrement la lutte révolutionnaire . . . ont prouvé indiscutablement que la conception marxiste est la seule expression juste des intérêts, de l'attitude et de la culture du prolétariat révolutionnaire . . .» Il adopte une attitude dialectique face à la continuité et la discontinuité dans la culture: «Le marxisme s'est acquis une importance historiquement mondiale en tant qu'idéologie du prolétariat révolutionnaire, du fait que loin de rejeter les conquêtes les plus précieuses de l'époque bourgeoise, il a, au contraire, assimilé, en le transformant tout ce qu'il y avait de précieux dans le développement plus de deux fois millénaire de la pensée et de la culture humaine. Seul le travail ultérieur sur cette base et dans ce sens, animé par l'expérience pratique de la dictature du prolétariat, lutte finale contre toute exploitation, peut être reconnue comme constituant le développement d'une culture véritablement prolétarienne.»[28] La nouvelle société attend donc de l'art qu'il aide la lutte de la classe ouvrière, qu'il accepte la conception marxiste du monde et qu'il continue tout ce que l'humanité a produit de précieux.

La majorité des écrivains et des artistes soviétiques a adopté la conception de Lénine relative à l'esprit de parti dans la littérature et dans l'art. Certains d'entre eux ont même établi un rapport direct entre l'activité littéraire et son utilité politique: Maïakovski, Meyerhold, Eisenstein, D. Moor, et beaucoup d'autres ont mis leur art au service de la révolution dans les temps les plus difficiles.

A ce propos il est curieux de voir que certains essayent d'opposer à la prétendue rigidité de Lénine le «libéralisme» de L. Trotski en matière de littérature et d'art. Or, dans la série d'articles que Trotski a publiée sur les rapports de la littérature et de la révolution en 1923, il a constaté que la nouvelle société n'a pas produit une littérature vraiment nouvelle, tout ce qu'elle a fait c'est

d'avoir continué les traditions bourgeoises. «L'art s'est révélé impuissant — écrit-il — comme toujours au début d'une grande époque.» L'art nouveau devrait être «réaliste, actif, collectiviste de façon vitale, et empli d'une confiance illimitée dans l'avenir»,mais ce qu'on produit en Union Soviétique, ne correspond pas à cet idéal. Les idées de Trotski sur l'art découlent de sa conception politique selon laquelle le socialisme ne peut pas être édifié en un seul pays et d'une attitude sectaire à l'égard de la culture. Déjà en 1923 A. Lounatcharski a réfuté cette argumentation qui loin de respecter la liberté de création — comme certains le prétendent — pouvait être la source de toutes les intolérances.[29]

Avant que la politique dogmatique ait exercée son influence néfaste sur le développement de l'art nouveau, une discussion internationale a commencé au sujet de l'interprétation de l'esprit de parti. Dans cette discussion l'esthéticien hongrois György Lukács, tout en s'opposant à la conception subjectiviste de Mehring et de Trotski et de leur interprétation de la "tendance", affirme que «la présentation dialectiquement juste et artistiquement valable de la réalité exige l'esprit de parti de la part de l'écrivain». Mais qu'est-ce que c'est que l'esprit de parti? «L'esprit de parti suscite l'attitude qui permet à l'écrivain de connaître et de représenter le processus global comme le moteur de la totalité concentrée, comme une reproduction durable sur un plan plus élevé des contradictions dialectiques qui lui servent de fondement.»[30] La plupart des écrivains allemands trouvent que l'avènement du fascisme en Allemagne contredit une telle conception «indirecte» de l'esprit de parti et Bertolt Brecht n'hésite pas à déclarer en 1939 que pour Lukács «c'est le simple plaisir artistique qui est important et non pas la lutte, l'issue et non pas le processus de l'évolution».[31] La discussion a repris après 1948, mais à cette époque Lukács s'est trouvé déjà en face d'une politique culturelle qui exigait de la littérature et de l'art l'illustration de ses thèses dogmatiques.[32]

Aujourd'hui nous pouvons dire que le choix n'est pas entre l'utilitarisme politique et une interprétation abstraite de l'esprit de parti. Le contenu de la notion de l'esprit de parti change d'une époque à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une formation sociale à l'autre. Dans les pays socialistes européens l'esprit de parti veut dire: servir, surtout d'une façon indirecte, à l'aide des moyens artistiques, le développement de la conscience nouvelle. Dans d'autres pays et surtout dans les pays où on lutte à la fois pour l'indépendance nationale et pour le progrès social, la littérature et l'art peuvent jouer un rôle politique plus immédiat. D'ailleurs la nature des rapports entre les exigences de la société exprimées par la politique et l'art dépend aussi des caractéristiques des différents domaines de l'art.

Le problème de l'esprit de parti est étroitement lié à l'orientation donnée à la littérature et à l'art par le parti, à sa politique culturelle. Lénine a considéré que «orientation» désigne l'influence politique et idéologique que la politique peut exercer sur l'art et il a refusé de prendre parti dans les querelles

esthétiques. Vers la fin des années 30, invoquant des intérêts réels et supposés de la nouvelle société, la politique est intervenue directement et par des moyens administratifs dans la vie culturelle, exigeant en matière artistique l'application d'un système de normes fondé sur une interprétation déformée du réalisme socialiste et sur un certain goût du public. Cette tendance fut appuyée par des courants ou groupes artistiques qui ont réussi de cette façon à se créer des situations de monopole. Après 1956 un changement est intervenu de ce point de vue aussi et l'orientation du parti s'exerce aujourd'hui surtout par des moyens politiques et idéologiques.

Ce qui rend la situation très compliquée dans ce domaine, c'est que l'Etat socialiste, dans le cadre de la révolution culturelle, intervient lui aussi par des moyens politiques, financiers, administratifs (et organisationnels) afin de favoriser les tendances socialistes ou humanistes et d'empêcher la diffusion d'ouvrages qui sont considérés comme nuisibles au point de vue de la politique, de la morale ou du goût. Les rapports étroits qui existent entre le parti et l'Etat empêchent souvent une délimitation exacte des fonctions et des méthodes et conduisent à des conflits entre les écrivains et les artistes et la politique aulturelle. Malgré ces contradictions, on peut bien dire que la politique culturelle des Etats socialistes a favorisé la diffusion des grandes œuvres du passé, elle a aidé des écrivains et d'artistes de talent et a cherché à propager des ouvrages contemporains humanistes et socialistes.

Tout cela prouve qu'un modèle nouveau de culture est né dans les pays socialistes où les rapports entre émetteurs, transmetteurs et récepteurs ne sont pas les mêmes que dans le capitalisme. Les nouveaux rapports s'élaborent difficilement, mais les résultats acquis dans le domaine de la création et de la diffusion de l'art sont les preuves d'un changement el'une importance historique.

Courants, branches, genres

Le développement artistique de ce dem i-siècle a prouvé que le réalisme socialiste est loin d'être une «école» uniforme. On peut y distinguer deux *types* principaux de l'évolution: l'un qui continue le réalisme du XIX^{e} siècle, mais qui «le conserve en le dépassant». Ce type de réalisme socialiste a occupé une place dominante en Union Soviétique à partir de la fin des années 20 et, de ce fait, il a influencé l'évolution de l'art dans les autres pays socialistes et dans le mouvement ouvrier international. L'autre type a sa source dans les mouvements d'avant-garde des années 20 et ses représentants, puisant leur inspiration dans le surréalisme, le futurisme et l'expressionnisme, ont cherché à élaborer une nouvelle tendance artistique. Ce type de littérature et d'art socialiste fut relégué

à l'arrière-plan par la politique dogmatique mais aujourd'hui, en réaction contre cette période, l'intérêt de jeunes se porte surtout vers lui.

Dans la formation des différents types et courants la *tradition nationale* a joué un rôle très important. Ainsi par exemple en Tchécoslovaquie les mouvements d'avant-garde ont été beaucoup plus forts qu'en Hongrie et des surréalistes, comme V. Nezval ont apporté d'autres éléments à l'art nouveau que leurs collègues hongrois, qui se sont inspirés surtout du réalisme de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle. Quand les artistes français ont discuté en 1936 du réalisme, ils ne pouvaient pas renoncer aux traditions de l'école de Paris. En Union Soviétique, par contre, malgré certaines innovations de l'avant-garde des années 20, c'est la tradition de I. Repin et des peredvižniki qui s'est imposée. En Europe Orientale la musique nouvelle a fait appel au folklore, en Europe Occidentale on a tenu compte de la culture musicale de la classe ouvrière et des nouveaux courants d'avant-garde.

Les différences s'expliquent aussi par certaines caractéristiques des *genres*. Certains genres ont un caractère idéologique beaucoup plus prononcé que les autres et des innovations y sont acceptées très vite, tandis que dans d'autres une certaine tradition se maintient plus longtemps. La poésie militante de Maïakovski où l'on ressent l'influence du futurisme et des affiches de caractère expressionniste pendant la révolution et la guerre d'intervention a été hautement appréciée. Par contre, dans le roman ou dans l'art du portrait, le goût du grand public, formé sur des exemples classiques, s'est montré beaucoup plus conservateur et il a déterminé aussi les chemins de la création.

Un troisième critère de différenciation est la spécificité qui caractérise les différentes *branches de l'art*. C'est la littérature qui a su le plus rapidement saisir, grâce à son caractère idéologique ouvert, l'essentiel des grandes tendances d'évolution provoquées par la révolution. Dans ce domaine, malgré les ravages du dogmatisme, des courants fort différents se sont développés. Au théâtre les innovations de type avant-gardiste de Meyerhold et la conception classique de Stanislavski ont vécu ensemble et malgré une période de tentative d'uniformisation, la concurrence qui a existé entre elles a repris dans ces dernières années. Au cinéma le film soviétique a apporté une révolution par ses sujets tout aussi bien que par ses formes. Cependant il serait faux de prétendre que l'innovation ne fut apportée que par Eisenstein et que Dovjenko n'a pas contribué à la formation du cinéma moderne. Dans la musique la continuation de la tradition classique et l'utilisation du folklore peuvent être considérées comme une tendance assez générale. Dans les beaux-arts la situation est beaucoup plus contradictoire: l'imitation du réalisme et du naturalisme du XIX^{e} siècle a entravé l'évolution, bien que des œuvres importantes soient nées sous l'inspiration des grands événements du socialisme. Dans l'architecture c'est la monumentalité classique qui est devenue l'idéal, quoi que ce retour au

passé n'ait été motivé ni par l'évolution sociale ni par le développement technique.

Quand nous parlons donc du réalisme socialiste, nous ne devons pas oublier que — sur une base esthétique commune — une différenciation très poussée existe au point de vue des types, courants, branches et genres.

Résultats et perspectives

A tous ceux qui ont mis en doute l'existence du réalisme socialiste en tant que tendance artistique nous avons cherché à donner une réponse. Le Klim Samguine de Gorki, le Don paisible de Cholokhov, le Golgotha d'A. Tolstoï, la poésie de Maïakovski, d'Éluard, d'Aragon, d'Attila József, le théâtre de Brecht, la sculpture de Moukhina, la peinture de Léger ou de Siqueiros, la musique de Prokofiev ou de Chostakovitch — pour ne mentionner que quelques exemples — ne sont-elles pas des œuvres artistiques de valeur incontestable? Ces écrivains et artistes ne se sont-ils pas déclarés pour un nouveau réalisme et n'ont-il pas essayé de contribuer par des œuvres à son enrichissement? La théorie du réalisme socialiste n'est-elle pas partie intégrante de l'esthétique marxiste, qui malgré toutes les lacunes et déformations dépasse de loin au point de vue scientifique les doctrines élaborées par les courants bourgeois? Enfin peut-on assurer une fonction plus importante à l'art dans la société que celle définie par la politique culturelle du mouvement ouvrier? Nous n'avons pas essayé de nier les contradictions, les obstacles et les défauts qui ont entravé l'évolution de l'art et en général de la culture socialiste, mais nous sommes convaincus que le réalisme socialiste n'est pas mort et il continue à se développer dans des conditions nouvelles qui influenceront ses caractéristiques. En effet, le réalisme socialiste a des caractéristiques constantes et variables. Sur la base des expériences et des résultats acquis nous pouvons affirmer que les *constantes* du réalisme socialiste sont les suivantes:

1. *l'art socialiste tend à connaître et à représenter ce qui est essentiel dans la réalité;*

2. *il approche la réalité en s'appuyant sur une vision du monde scientifique;*

3. *il est actif et militant, il veut aider la formation de la société nouvelle et de l'homme qui y vit;*

4. *il cherche à contribuer à la prise de conscience de l'homme et à sa libération.*

Pour réaliser ces buts il se sert de moyens artistiques fort divers: il peut continuer les traditions, mais il est également ouvert à toutes les innovations. Ces constantes se réalisent dans des pays, régions, époques différents, elles se manifestent dans les branches et genres d'art de façon diverse. Cette différenciation produit les *caractères variables* du réalisme socialiste.

Le réalisme socialiste est-il traditionnel ou moderne? Cet art est et reste moderne puisqu'il cherche à connaître le monde tel qu'il est dans les différentes époques de l'évolution de l'humanité et parce qu'il se met au service des exploités et des opprimés, au service de la libération de l'homme. Y-a-t-il des critères plus importants de modernité?

Nous concluons avec une citation empruntée à Aragon, qui lie le développement du réalisme socialiste à la marche de l'humanité: «Nous sommes les écrivains du temps du socialisme, tous tant que nous sommes, que nous le reconnaissions ou ne le reconnaissions pas. Il y a de notre part un choix apparent dans la méthode d'écriture, le style de l'œuvre. Mais si la théorie léniniste du reflet en art est juste, et j'en suis profondément persuadé, nous reflétons nécessairement dans nos écrits la marche au socialisme de l'humanité. Que nous le voulions ou que nous ne le voulions pas. D'une façon plus ou moins déformée, plus ou moins fantastique. Le réalisme socialiste est la conception organisatrice des *faits* dans la littérature, du *détail* de l'art, qui interprète ce détail, lui donne sens et force, l'intègre dans le mouvement de l'humanité, au delà de l'individualisme de l'écrivain.»[33]

NOTES

[1] La littérature qui se rapporte au réalisme socialiste est très riche et très contradictoire. Pour avoir une vue d'ensemble il est utile de consulter les bibliographies: Rost, G.—Schulze, H., *Der sozialistische Realismus* in Kunst und Literatur. Eine empfehlende Bibliographie, Leipzig, 1960; Букова, Ф. М. *Социалистический реализм*, Рекомендательный указатель, Ленинград, 1963. Textes: Маца, Ј., *Советское искусство за 15 лет*, Москва, 1933, Бродский Н. Л., Родачевский, В. Л., Сидоров Н. П., *Литературные манифесты от символизма к Октябрью*, Москва, 1929; *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland*, Berlin, 1967; Numeros spéciaux de la revue hongroise *Helikon* 2, 1965, 1—2, 1966, 2, 1967, 3—4, 1967; *A szocialista realizmus* (Le réalisme socialiste), réd. par B. Köpeczi, vol. 1—2, Budapest, 1970 (choix de textes qui vont des socialistes utopiques jusqu en 1965). Une vue d'ensemble historique rapide: Morawski, St., *Les péripéties de la théorie du réalisme socialiste*, Diogène, 36, 1961.

[2] Après Sartre, Camus et tant d'autres, Henri Arvon dans son livre sur *L'esthétique marxiste* (Paris, 1970) soutient que «sous un revêtement critico-littéraire, le réalisme socialiste représente . . . une conception bureaucratique et administrative de la littérature» (p. 78). Cf. encore Ermolaev, H., *Soviet literary theories*, 1917—1934, Berkeley-Los Angeles, 1963; Folejewski, Z., *Frustations of Socialist Realism*, *Journal of Aesthetics*, June 1956. Il est curieux de voir que P. Daix, reniant ses propres convictions d'autrefois, réduit, lui aussi, le réalisme socialiste à un «art de cour». Pour arriver à ce résultat, il met en doute, en invoquant les «modèles de la connaissance», la justesse de la théorie du reflet. Action poétique, sept. 1970.

[3] Les discussions autour du réalisme et du réalisme socialiste ont repris en Union Soviétique après 1956. Cf. *Проблемы реализма, Москва*, 1959. Voir aussi: Aragon, L., *J'abats mon jeu*, Paris, 1959; Garaudy, R., *D'un réalisme sans rivages*, Paris, 1963; Сучков, В., *Исторические судьбы реализма*, Москва, 1967. Мясников, А. *Современные споры о вопросах социалистического реализма*, *Иностранная литература*, 3, 1968. Mehnert, G., *Aktuelle Probleme des sozialistischen Realismus*, Berlin, 1968.

[4] Sur l'histoire de la littérature et de l'art socialiste: *Генезис социалистического реализма в литературах стран запада*, Москва, 1965; *Национальные традиции и генезис социалистического реализма в литературах стран народной демократии*, Москва, 1965; *Пути исканий социалистического искусства в странах капитализма*, Москва, 1967; *Развитие реализма в литературах европейских стран на современном этапе*, Москва, 1966; *Социалистической реализм и художественное развитие человечества*, Москва, 1966; *За социалистический реализм в изобразительном искусстве*, Москва, 1958. Bleier, I.,

Der Künstler und der Sozialismus, Berlin, 1963; *Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства*, Москва, 1967. Aradi, N., *A szocialista képzőművészet története* (L'histoire des beaux-arts socialistes), Budapest, 1970; Maróthy, J., *Zene és polgár — zene és proletár* [Musique et bourgeois — musique et prolétaire], Budapest, 1966.

[5] La discussion de la Commune au sujet des théâtres fait déjà voir les différences des conceptions. Pour les uns c'est la police qui doit réglementer l'ordre dans les théâtres et leur direction est l'affaire des artistes (F. Pyat), pour les autres il faut appliquer une politique culturelle centralisée (E. Vaillant, L. Frankel). Cf. *Procès-verbaux de la Commune de 1871*, éd. de G. Bourgin et G. Henriot, Paris, 1945, p. 413 et les suiv.

[6] Cf. Ragon, M., *Histoire de la littérature ouvrière*, Paris, 1953.

[7] Critique littéraire et socialisme au tournant du siècle, Le mouvement social, avril—juin, 1967.

[8] Il est intéressant de voir quel fut le programme du Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique exposé le 18 avril 1919 par Gy. Lukács: «Le Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique n'accordera son soutien officiel à la littérature de quelque courant ou de quelque parti que ce soit. Le programme culturel des *communistes* ne fait de distinction qu'entre la bonne et la mauvaise littérature et se refuse également à ouvrir dans l'art la voie au dilettantisme sous le prétexte de socialisme. Le programme culturel des *communistes* est d'offrir au prolétariat l'art le plus pur et le plus élevé et nous ne permetterons pas qu'on corrompe son goût avec une poésie de mots d'ordre dégradée en instrument politique. La politique n'est qu'un moyen, le but est la culture.» *Nouvelles Études Hongroises*, vol. 4—5, 1969—1970. p. 121.

[9] *La querelle du réalisme*, Coll. Commune, Paris, 1936.

[10] Voir à ce propos l'étude de M. Varga (A propos de la formation de la notion du réalisme socialiste) in: *Helikon*, 1, 1965. Les citations qui suivent sont empruntées à cette étude et au recueil des manifestes littéraires publiés en 1929 à Moscou. Cf. encore le numéro déjà cité de Action poétique.

[11] Le passage du discours de I. Gronski est cité d'après la revue *Helikon*, 1. 1965.

[12] Sur les problèmes de l'esthétique marxiste: *Основы марксистко—ленинской эстетики*, Москва, 1960. Koch, H., *Marxismus und Esthetik*, Berlin, 1962; Lukács, Gy., *Die Eigenart des Aesthätischen*, Luchterhand, 1963. Каган М. Ш., *Лекции по ленинско—марксистко эстетике*, Ленинград, 1963, Иванов, В. І., *О существе социалистического реализма*, Москва, 1963. Пертов Ш. М., *Реализм*, Москва, 1964. Pracht, E., *Socialistischer Realismus und ästhetischen Maßstäbe*, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1, 1966; *Социалистический реализм и проблеми эстетики*, Москва, 1967.

[13] Marx—Engels, *Sur la littérature et l'art*, Paris, 1936, p. 148.

[14] József, A., *Összes művei* (Œuvres complètes), vol. III. Budapest, 1958, p. 216.

[15] Maïakovski, V., *Comment fait-on la poésie?*

[16] Brecht, B., *Schriften zum Theater*, Bd. VII. Berlin, 1964, p. 350.

[17] Il s'agit de la discussion entamée par la revue Literatourni Kritik en 1939. Différentes prises de position in Literatournaia Gazeta et Krasnaia Nov en 1939 et 1940.

[18] Marx—Engels, o. c., p. 149.

[19] Köpeczi, B., *Balzac and the Human Comedy*, *New Hungarian Quarterly*, vol. V. № 16, 1964.

[20] Lénine, V. I., *Sur la littérature et l'art*, Paris, 1957, p. 135, 129.

[21] Marx—Engels, o. c. p. 314.

[22] Marx—Engels, o. c. p. 315.

[23] Marx à Lasalle, 14. 4. 1859.

[24] Lénine, o. c. p. 87.

[25] Ленин, В. И., *Полн. собр. соч.*, 5-ое изд., Т. 12, Москва, 1960 стр. 133.

[26] Lénine, o. c. p. 87.

[27] Весы, nov. 1905.

[28] Lénine, o. c. p. 166—167.

[29] Cf. Trotski, *La littérature et la révolution*, Paris, 1964. Lounatcharski a critiqué le livre de Trotski in: *Печать и революция*, déc. 1923; M. Nadeau qui a préfacé l'édition française des articles de Trotski, soutient que ce dernier fut le défenseur de l'autonomie de l'art.

[30] Lukács, Gy., *Irodalom és demokrácia* (Littérature et démocratie), Budapest, 1947; idem: *A különösség* (Le spécifique), Budapest, 1957.

[31] Brecht, B., *Schriften zur Literatur und Kunst*, Berlin, 1966. Band II, p. 81—82.

[32] Cf. Révai, J., *Irodalmi tanulmányok* (Études littéraires), Budapest, 1950.

[33] Aragon, L., *J'abats mon jeu*, Paris, 1959.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 349—363 (1971)

Reasons and Characteristics of Faulkner's Influence on Modern Latin-American Fiction

By

KATALIN KULIN

(Budapest)

In the Latin-American fiction of the last twenty years we find an increasing number of works which, by breaking away from traditions, from the naturalistic-realistic way of representation, are seeking new forms, new styles and new subject-matters.

As opposed to their forerunners, whose literary activity consisted almost entirely of a documentary exposure of social injustices, and who cared little about the ways of expression, the best representatives of the new generation consider the creation of works of art of the highest quality, as the primary task of the committed artist, stressing that the cause of progress can be served only by masterpieces.

This almost unanimous conviction which is not restricted to analysis and criticism but leaves its mark on their art as well, explains their increasing interest in modern European and North-American literary trends. This is why Agustín Yánez in his novel *Al filo del agua* uses the same technique for rendering the suffocating atmosphere of a small Mexican town as Dos Passos in *Manhattan Transfer*. This also explains why Julio Cortázar found literary forerunners in Alfred Jarry and French surrealists, and why the entire new generation rediscovered in Joyce's *Ulysses* forms of structure never used before in Latin-American fiction.

Still, the most direct influence, the one which is acting upon most writers, came from William Faulkner. Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Manuel Rojas, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez are all indebted to the great North-American writer.

In connection with this phenomenon two circumstances should be particularly stressed: that it is an influence acting upon almost all important Latin-American writers of the last two decades, and that there is no question of imitation, since some of the writers that can be mentioned in this context have created an oeuvre more complete than that of Faulkner.

The identical and similar features of Faulkner and his Latin-American followers manifest themselves most in the creation of a—mainly—imaginary world and of the collectivity belonging to it, in the particularly humanistic

evaluation of the characters, in the conception of the relation between fate and time, in the creation of a magnetic atmosphere, and in the mixing of realistic and irrational elements.

The activities of Manuel Rojas and Carlos Fuentes approach that of Faulkner only in some respects, but in the works of Rulfo, Onetti and García Márquez all the above-mentioned characteristics can be found.

The influence of Faulkner's works is not in itself sufficient explanation for this. The undeniable originality of these three Latin-American authors, their individual way of applying these methods, point to a more profound cause: to the determining role of personal experiences in the creation of works of art. It remains to be seen how the Uruguayan Onetti, the Columbian Márquez and the Mexican Rulfo can have experiences similar to those of the North-American Faulkner, since apparently all of them have started from a different socio-economic background. The three Latin-American countries differ not only from the highly developed United States, but also from one another.

In the interview made by Armando Durán, García Márquez said the following: "My first novel, *La Hojarasca*, had already been published when I began to read Faulkner at random. My critics had spoken about his influence on me — I wanted to know what this influence consisted in. Several years later, when I was travelling in the southern regions of the United States, I thought I found the explanation I had not found in his works. The dust-covered roads, the hot and poverty-stricken villages and their inhabitants without hope were very much like those represented in my short stories. I think this similarity was not accidental: the village where I was born had been built mostly by a North-American banana company."

The description also fits Rulfo's narrative art, and misery and hopelessness determine Onetti's artistic universe as well. It is not the rich industrial regions of the United States that Faulkner describes, his novels and short stories represent conditions connected with his childhood or even earlier ones. The problems of Mississippi state sixty or eighty years ago resemble in many respects the present-day problems of Latin-America. The difference between the environment, the rapid development of big cities and the backwardness of the small, god-forsaken villages of the short stories and novels is not only of economic nature. With respect to cultural problems as well as to the demographic pattern of these regions this difference leads to painfully unsolvable conflicts. There seems to be an irreconcilable gap between two ways of thinking the one of the Negro and Indian population rooted in myths, and the other historic approach of the white inhabitants originating from European culture.

When Faulkner wants to understand and to express the nature of his native country, he tries to reveal the essence of different cultures in order to be able to unite the world concepts existing side by side, fighting and in-

fluencing one another, thus being able to create the *Iliad* of Yoknapatawpha. His enterprise, like the Homeric epics, has not only artistic but also social significance: while Homer had created the common conscience of the dispersed Greek tribes, Faulkner creates a common spiritual heritage for the different demographic units of the united States. When reviving the deeds of the great-grandfathers and grandfathers, willy-nilly he follows the Homeric example. He wants to reach back to some kind of ancient origin which could be considered as a common past of the coloured and the white as well, since their common lot tied them to one another even if white people let their coloured partners live in unjust and cruel circumstances.

To create the specific and common cultural physiognomy of the United States, in a certain aspect understandable to the whole people, was an endeavour which — though not entirely successful — quite naturally found a response in Latin-America.

Starting from the sameness of the aims and circumstances, our analysis is restricted only to the aspects of Faulkner's life-work which justify the use of a special system of symbols promoting understanding between different groups of people. It is evident that language would be the most obvious basis for communication, because it reflects the most ancient common experience of existence. But, however well a Negro or an Indian should know English or Spanish respectively, his way of thinking has been formed by his primary experience of the world, this being also the basis of his culture — and for this very reason his thinking reflects the structure of another, untranslatable language. So translatability is the primary requirement of a system of symbols aiming at the creation of a common cultural basis. Such a system of symbols is in Lévi-Strauss's opinion the myth, the essence of which is not style, way of narration or syntax, but history. Its translatability is of course a direct consequence of its being the reflection of human activity and as such it may find response everywhere. It will never become obsolete, because style and approach are not its essential features; its action based on the unforeseen, sometimes contradictory changes of life encourages us to look for the hidden logic or illogicality. The interpretations of consecutive ages deepen the significance, enrich the message of the myth — this message being hidden in its action. The original simple melody is heard in a complex orchestral arrangement.

Myths — exactly because of their being reflections of activity — speak to people of the primitive and the highly developed cultures alike. What seems in them a miraculous intervention is, at a 'primitive level' a sufficient explanation for the incomprehensible phenomena, while for modern man it is an authentic symbol of the complex and baffling reality. This is how groups of people of different traditions and cultures see in the myths practically the same pattern of the world. This identical pattern, whatever the intellectual level on which it is formed might be, is the basis of all culture. This is why

Faulkner and his Latin-American followers turn to myths when looking for artistic means which could adequately represent the particular cultural character of their country or their continent.

Faulkner, the descendant of a well-to-do family in the slave-holding South, became pervaded from his birth by the tragical coexistence of the white and the coloured. He saw not only the cruelty of the white, but also their defencelessness, their being at the mercy of the elemental force coming from the mysterious, unfathomable individuality of the Negroes. ("They come into white people's lives like that in sudden sharp black trickles that isolate white facts for an instant in unarguable truth like under a microscope; the rest of the time just voices that laugh when you see nothing to laugh at, tears when no reason for tears.")[1] The deepest experiences of his childhood attach him to the Negroes, looking at their gestures he is attracted by a different system of thoughts, by a vision of reality more authentic, more convincing for a child.

This is the vision whose transmission, in adult age and with the characteristically historic way of thinking of European culture, necessarily seemed to become a task more and more impossible, but whose indelible memory forced him to go on fighting. He had to know that the Negroes' way of thinking — at least of those appearing in his works — had its origin in their ancient myths, and if he himself set out to create a myth in his works, he did so hoping to create a kind of common code understandable to coloured and white people alike.

Faulkner's imaginary world: the setting of the myth

A considerable part of Faulkner's works takes place in Yoknapatawpha, in Jefferson. Yoknapatawpha and Jefferson are imagined names, but a real setting — the southern regions of the United States — is hidden behind them. In the same surrounding the characters are usually the same too. As Balzac, Faulkner also aims at imprinting in our memory the characteristic figures of the society in which he lived. In human consciousness, 19th-century Paris will forever be identified with the Lucien de Rubemprés and the Goriots; with Faulkner, the people of the small dusty towns of the southern states, not yet assimilated by world literature, step on the endless highways of the legends where colonel Sartoris, Miss Emily, Snopes and the others will march forever in the company of Moses, Hamlet, Don Quixote, with all those in whom the prototypes of a certain human conduct became of mythical size.

Faulkner's enterprise is separated from that of Balzac not only by a whole century — in his works the common setting and the common characters, for the sake of the completeness of the 'human comedy', create a different atmosphere from that of his French forerunner. Balzac, when choosing Paris

and France as a setting, was in fact looking for the most significantly universal setting: in the last century everybody could put a sign of equality between Paris, France and the world — the latter having meant at that time more or less only Europe. The stage had the same universal dimensions as the message expressed by the events played on it. This stage had no limits, neither had his 'comedy', in which the persons and situations could exhaust all the possibilities given by character and events. The harmony between this endeavour and his 'open' stage ensures a practically free communication in his world. Nowhere do we find obstacles or contradictory parts difficult to interpret — the writer understands and analyzes the events, one could say he leads his readers by the hand.

It is not to be doubted that Faulkner himself aspires at transmitting a universal message, and although he does not give his work the name "human comedy", he wants just as much to get to the bottom of the problems raised by the struggle between man and fate. But he does not try to find a stage of similar dimensions for the representation of this fight. There is no harmony between the aim and the chosen setting: the message of universal dimensions is conveyed through a small provincial circle. His imaginary county — and Yoknapatawpha is suggestive enough for even the existing small towns to seem belonging to it — serves the purpose of deliberate reduction: behind a real state of Mississippi the entire United States would be the setting, but Yoknapatawpha represents only its own dimensions — its smallness, its insignificance, a god-forsaken corner of the world. This is where the writer forces us, in this small frame, it is on this small stage closed from all sides that he puts his characters tied by pettiness, conventions and prejudices. He sees to it that the tension brought about by the dimensional difference between the message and the setting, by this closed stage, should be heightened by the effects of the climate. Dry and dusty heat covers his stage like the climate-bell of James Guitet, the designer of future towns, and though it cannot be grasped, similarly to the latter because of its transparency, we have the impression that like an invisible material it limits our freedom, that we come under its magic spell. A microstage for a cosmic message: this is Faulkner's innovation with respect to Balzac.

Faulkner's humanism: the source of the mythical characters

In our opinion, this basic technique of contrasts is deeply rooted in experience. That the explanation is in the contradictions of capitalist society would seem obvious, and although in the last analysis this is true, Faulkner saw in these contradictions an unbridgeable gap between the different ways of life rather than the pure formulas of exploitation and class-struggle. He dis-

covered the hopeless efforts of generations tied to the past traditions in a society which has already gone beyond them — this Faulkner himself knew, for very good reasons — and still, as the most particular manifestation of his humanism, he believed that they should have a place in the memory of humanity. He was convinced that they are too somehow the depositors of a unique constellation of positive and negative values carrying the message of an unequalled formula, teaching a lesson that Faulkner, the master himself could only guess at. Colonel Sartoris, the protagonist of his first works modelled on his own great-grandfather, is a characteristic figure of the civil-war tormented South. In the different stories he gradually becomes a mythical figure, his life being transformed into a legend by his descendants. What captivated Faulkner in the personality of his rather progressive-minded great-grandfather were the features reflecting an irretrievably past age. Faulkner's transforming him into a reactionary figure gets an explanation in Carlos Fuentes's article on Faulkner.[2] Speaking about *The Unvanquished* he says that ". . . the title is not ironical: in defeat (i.e. in the defeat suffered by the South in the Civil War) there is victory as well, the victory of recognition, of humility, of resistance, of *awareness:* of the awareness of our being part of a condition common to all human beings."[3]

Defeat as a means of man's awakening to consciousness and in the last resort of his becoming a man and of the acceptance of his own personality is the basic situation where Faulkner's 'heroes' find themselves. This is why the fate of the Southerners fighting against the Yankees affects him so much, though there is no doubt that he is on the Negroes' side and sees clearly the anachronism of the Southerners' ideals. Not even from colonel Sutpen in *Wash* does he deny a certain admiration, though he reserves his sympathy for his murderer. Sutpen is obviously aware of his own self, and this characteristic of his personality makes not only him but also us able to face the truth. It is not because of the positive and negative aspects of their personality that Faulkner's characters rise to mythical heights. What the author requires from them — which like aqua fortis, precipitates the truth inherent in their personalities — is the acceptance of defeat, of their ego, whatever the ultimate definition of this may be.

In the most ancient myths the mythical ancestors are often murderers whose murderous act is repeated and made topical in the rites in order to ensure the new crop, new life. Besides his pathetic failures — Lena in *Light in August*, Charlotte in *The Wild Palms* — Faulkner often chooses murderers as his heroes. Joe Christmas in *Light in August*, Miss Emily in *A Rose for Emily*, Rider in *Pantaloon in Black*, the title-hero of *Wash* and Henry in *Absalom, Absalom!* find in murder a way out from the maze of tormenting doubt, passion, love or disillusion. With their act they kill themselves too — Miss Emily and Henry bury themselves alive — however, through the murder

they get purged of cowardice, bitterness and evil, and draw the ultimate consequence of their personality-determined fate. In their act some kind of tormenting truth becomes obvious, undeniable and unbearable about their inner depravity or about the wretchedness of human relations. Faulkner invests them with what we should get rid of, and through them purges us, he identifies us with them by means of the actualizing power of the myth.

The characteristic features of the mythical concept: inevitability of fate and reversibility of time

In myths life was conceived as an eternal circulation after the example of the revival and the destruction of nature, and this conception only too naturally gave way to the belief in the pre-determination of the human condition, in unavoidable destiny.

". . . the strange thing is that man who is conceived by accident and whose every breath is a fresh cast with dice already loaded against him will not face that final main which he knows beforehand he has assuredly to face without essaying expedients ranging all the way from violence to petty chicanery that would not deceive a child until someday in very disgust he risks everything on a single blind turn of a card no man ever does that under the first fury of despair or remorse or bereavement he does it only when he has realised that even the despair or remorse or bereavement is not particularly important to the dark diceman . . ."[4]

Faulkner's characters are men at the mercy of their fate, who can escape their destiny all the less that its iron laws are not carried by chance but by themselves, by their own personalities. Thus the prolongation of the convict's confinement by ten years in *The Old Man* cannot be attributed to the flood of the Mississippi, but to the trait which made him go to prison: to the fact that he is unable to find his way in the world, that he acts on impulses he himself does not understand. These are the traits that involve him in conflicts from which he at last finds escape in prison. His resignation is similar to that of Nancy in *That Evening Sun* who finally expects with doors open her fate which — she soon finds this out — she cannot escape. She is the first to give up fighting, and in this she is helped by the ancient experience still fresh in her Negro instincts. The instinct that, in order to inform Major de Spain of his father's incendiary intentions, makes the child Colonel Sartoris-Snopes (in *Barn Burning)* wrench himself from the hand holding him, makes him also incapable to lie to the judge, and this purest act, coming from a heart unable to put up with evil, causes his own father's death. Miss Emily is carried to her inevitable destruction by her pride, Quentin (in *The Sound and the Fury)* by the obsession about women's purity, and his brother Jason by his greed.

Joe Christmas tries for fifteen years to fly from his fate which determined his way already when the question first arose in him whether he was a Negro or a white man; and his victim Joanna Burden struggled for thirty-nine years with the curse which according to her father is that "of every white child that ever was born and that ever will be born".[5] As she tells Joe Christmas, after her father's words she "thought of all the children coming forever and ever into the world, white, with the black shadow already falling upon them before they drew breath. And I seemed to see the black shadow in the shape of a cross. And it seemed like the white babies were struggling, even before they drew breath, to escape from the shadow . . . At last I told father, tried to tell him. What I wanted to tell him was that I must escape, get away from under the shadow, or I would die."[6] Murderer and victim had both been predestined to their fate since their early childhood, and both understood this in Joanna's bedroom when they stood there facing each other, the woman with a revolver, the man with a knife in his hand.

Behind the cyclic conception characteristic of the myth there is besides the thought of unavoidable fate the hope of eternal revival as well. In myths man returns to earliest times, relives the past, which becomes for him the present — an impossible process according to the time-concept of the historic way of thinking.

In the mythical world-concept the tragic aspect of fate is eased by the reversibility of time. Past and future melt into a continuous present and eliminate the sensation of time comprising the thought of non-existence, of death.

In his study entitled *Time in Faulkner: The Sound and the Fury* Sartre writes: "For Faulkner . . . the past is unfortunately never lost; it is always there, almost an obsession".[7] He does not notice that the recollection of the past, its "presence" is a weapon in the fight against fate and the last consequence of fate: death. By the reviving power of recollection Faulkner's characters live together with their dead ancestors, just like primitive peoples do with their mythical ancestors, and like the latter, they turn back the one-way wheel of time.

As opposed to Faulkner, Sartre states that "Man is not the sum of what he has, but the totality of what he does not have, of what he could have. And if we are thus immersed in the future, is not the irrational brutality of the present diminished? The event does not pounce upon us like a thief, since it is by its very nature a future-that-has-been."[8] But why should the irrational brutality of the present be diminished? Why does Sartre qualify the present in this way, why does he describe as irrational what is the most real, the only, almost palpable form of existence, why does he find it unbearably brutal? Is it not a speculative thought, far from reality and is it not a more real, more positive attitude to life to want to preserve, to condense

in the present the past, as Faulkner does? As to the already experienced futures, the future that has already taken place (the 'future-that-has-been'), our opinion is that it can be spoken of only with regard to the course of remembering, where seen from a given point of recollection we actually look forward to the next event just as we would look forward to a future already known, a future that has taken place. Thus Faulkner, who so often resorts to the technique of recollection, might in no case be blamed for making events 'pounce upon us like thieves', on the contrary, these events come with the certainty of the future that has already taken place; and this, on the one hand, bears the mark of unavoidable fate, but on the other shows that man, with the power of knowledge, can subdue what is going to happen. This duality: unavoidable fate and our eternal aspiration somehow to subdue it, this is what determines Faulkner's technique of time. He was deeply convinced of man's misery: ". . . a man is the sum of his misfortunes. One day you'd think misfortune would get tired, but then time is your misfortune . . ."[9] As we can see, the essence of fate causing misfortune after misfortune is that time joins it and does not let us subdue it. Faulkner's human pessimism was counterbalanced by his hope springing from the fact that he was a creative artist. This is what made him capable of or — more precisely — forced him to fight against fate and time with the ancient weapons of the myth: with the moulding of ever-topical — and thus never disappearing — human behaviours, and with the stopping of the course of time for long — for us ever-lasting — moments. The transformation of time into a motionless present, the holding up of its course, constitute the victory of the creator over death, the thought of which torments humanity. ". . . It was as if he had swung outward at the end of a grape wine, over a ravine and at the top of the swing had been cut in a prolonged instant of mesmerized gravity, weightless in time."[10]

The following detail is an example of this floating immobility which so to say transforms time into space: "And now when he told this, despite the fury of element which climaxed it, it (the telling) became quite simple; he now even creased another cigarette paper between fingers which did not tremble at all and filled the paper from the tobacco sack without spilling a flake, as though he had passed from the machine-gun's barrage into a bourne beyond any more amazement: so that the subsequent part of his narrative seemed to reach his listeners as though from beyond a sheet of slightly milky though still transparent glass, as something not heard but seen — a series of shadows, edgeless yet distinct, and smoothly flowing, logical and unfrantic and making no sound: They were in the skiff, in the center of the broad placid trough which had no boundaries and down which the tiny forlorn skiff flew to the irresistible coercion of a current going once more he knew not where, the neat small liveoak-bowered towns unattainable and mirage-like and apparently attached to nothing upon the airy and unchanging horizon.."[11]

Here everything is visible as an obvious sign of space — and nothing is audible, for sound preconditions time. This detail is at the same time a marvellously plastic transformation of the course of recollection into a vision in space: the moments of the present are vision-fragments which back out of our sight just as a present-element of a lived-through past happening moves backwards in our consciousness, diminishing, turning into a 'now' just past and still retaining something of its character of present in our memory. Thus the visions backing out also remain there on the horizon, melting into a single panorama in space. We have to refer back to the beginning of the quotation where we learn that it is the convict who tells all this to his companions, viz. the writer uses the past tense not only as a grammatical means, but with its help he emphasizes the recollection of the past and thus — as if reciting a myth — he does not merely reproduce the event that took place in the past, he completes all its details with the associations born between the details themselves and the moments of the narration as well as those of the time that has passed since the event. As if perhaps during the experience itself man had not yet been what he will become just as a consequence of that experience, and so it is only by looking back, by reliving the events, his acts, himself, that he becomes a complete, ripe character able to take his place among the mythical heroes of humanity. This can be the cause of Faulkner's often representing events by looking back from the border of death — the life of the convict also seems accomplished — and of his aspiration to search for human condition that has achieved eternity.

The mythical atmosphere

According to Lévi-Strauss's researches, in those aspects of the myh, which were until then attributed to poetic imagination, the rules of prelogictal analogical thinking manifest themselves. So myths convey an authentic experience of the world, only they resort to the methods of a different system of thoughts. As a result of the difference between the mythical and the scientific ways of thinking it is difficult to transpose myths adequately in the field of logic. The result of the authentic world-concept which has however a hidden meaning is the myths' atmosphere of mystery. This atmosphere characterized for a long time European epic poems, picaresque novels and romances, though in many cases the authors limited themselves to the imitation of external features, adding mysterious events and magical elements to the story. Cervantes, the father of modern European novel does not make any use of these elements in his greatest work, presenting at the same time European readers with Don Quixote, one of the most memorable mythical heroes of world literature. The absence of the atmosphere of mystery can perhaps be explained by the fact that the background was the *present*, sober everyday life, it was

only Don Quixote, who belonged to the past, who could have the criteria of authenticity and mysteriousness in the complex mirror-system of recollection.

The atmosphere of mystery of the myths will be reborn only in the twentieth century (the mysteriousness of the Romantics served quite another purpose), and the most consequently in Faulkner, as a result of the use of the marvellous, of hypnotic prose and of the incompetent narrator.

a). *The marvellous*

"Primitive or literary, a myth is created by, and in turn creates, a sense of wonder, a sense of the marvellous."[12] Florence Leaver is referring here to Faulkner's often mentioned myth of nature without defining more exactly the nature of the marvellous. The relation between man and the forest is the subject of several of Faulkner's short stories, and it is the central theme of his short novel entitled *The Bear*. Isaac McCaslin is getting acquainted with the forest and wants to meet the bear which he thinks to be its soul. The bear exists, Isaac even sees it on several occasions, the "wonder" is not that it is unknown, but that it cannot be grasped. "Then he saw the bear. It did not emerge or appear: it was just there, immobile, fixed in the green and windless noon's hot dappling, not as big as he had dreamed but as big as he had expected, bigger, dimensionless against the dappled obscurity, looking at him. Then it moved. It crossed the glade without haste, walking for an instant into the sun's full glare and out of it, and stopped again and looked back at him across one shoulder. Than it was gone. It didn't walk into the wood. It faded, sank back into the wilderness without motion . . ."[13] Another element is added to the bear's elusiveness, the repetition of what had happened at the first meeting and about which Isaac says this: "I didn't see him", he said. "I didn't, Sam." "I know it", Sam said. "He done the looking . . ."[14] The bear becomes a person ("him"), so much so that he "does the looking" and not the boy. This exchange of roles between man and animal will be repeated in *The Old Man:* "His stoke did not falter, it neither slowed nor increased; still paddling with that spent hypnotic steadiness, he saw the swimming deer. He did not know what it was nor that he had altered the skiff's course to follow it, he just watched the swimming head before him as the wave boiled down and the skiff rose bodily in the old familiar fashion on a welter of tossing trees and houses and bridges and fences, he still paddling even while the paddle found no purchase save air and still paddled even as he and the deer shot forward side by side at arm's length, he watching the deer now watching the deer begin to rise out of the water bodily until it was actually running along upon the surface, rising still, soaring clear of the water altogether vanishing upward in a dying crescendo of splashings and snapping branches, its damp scut flashing upward, the entire animal vanishing upward as smoke

vanishes."[15] The rising body of the deer is elusive enough for us to think it is an illusion in the rushing of the flood, at the same time, being a natural, everyday phenomenon, it induces us to take seriously its vanishing upwards and to believe this small wonder, what we do all the more because the common condition of the deer and the convict carried off with it in the flood brings about a certain identification of the two: what disappears with the deer has perhaps been torn from the convict, a thought, a feeling or both, which the latter thought to be on the point of grasping before it would disappear forever. Just as in the myths, the animal (like the above-mentioned bear) is here the vehicle of the soul and it is not difficult to see that the convict looking after the vanishing deer represents man deprived of his soul, of the purpose of his life and even of the ability to find that purpose. What else is then this wonder — the soaring of the deer on the water, over the water — than a method used by the writer to transmit a secret, not taking away anything of its innermost essence: insolubility.

b) *Hypnotic prose*

In his study *The Edge of Order: The Pattern of Faulkner's Rhetoric* Walter J. Slatoff[16] refers to Edward Snyder's theory on hypnotic poetry.[17] According to Snyder this kind of poetry aims at the limitation of intellectual activity, in order to increase emotional sensitivity, i.e. it uses the same method as hypnosis when absorbing the attention in order to delay intellectual activity and to create a state of so-called emotional trance.

Conrad Aiken, after stating that Faulkner's "overelaborate sentence structure . . . is annoying and distracting", does not only give a first-class description of this hypnotic prose, but essentially acknowledges its effectiveness too: ". . . as Mr. Faulkner works precisely by a process of *immersion*, of hypnotizing his reader into *remaining immersed* in his stream, this occasional blunder produces irritation and failure. Nevertheless, despite the blunders, and despite the bad habits and the wilful bad writing (and wilful it obviously is), the style as a whole is extraordinarily effective; the reader *does* remain immersed, *wants* to remain immersed . . . They (the sentences) parallel in a curious and perhaps inevitable way, and not without aesthetic justification, the whole elaborate method of *deliberately withheld meaning* . . ."[18]

Faulkner makes use of hypnotic prose in all his works, but perhaps never as exclusively as in *A Fable*. In this novel sentences full of tediously long phrases and explanations put in brackets are forced on the reader. These convey the unreal character of the war, willy-nilly we have to get into the state of mind of people confused by and not understanding anything of the catastrophe, of people under a spell. We could choose several examples from every page, but perhaps a shorter detail will be sufficient. By accumulating

more and more details, Faulkner makes the passing lorries, about which we do not yet know whom they transport, where and why, more and more mysterious and frightening: "The lorries were right behind it. They were coming fast too, in close order and seemingly without end, since this was the whole regiment. But still there was no concerted, no definite, human sound yet, not even the crashing ejaculation of salute this time, but only the stir, the shift of movements in the crowd itself, pacing the first lorry in that silence which was still aghast and not quite believing, in which the anguish and terror seemed to rise to each lorry as it approached, and enclose it as it passed, and follow it as it sped on, broken only now and then when someone a woman — cried out at one of the passing faces — a face which, because of the lorry's speed, had already passed and vanished before recognition became a fact, and the roar of the next lorry had already drowned it before the recognition became a cry, so that the lorries seemed to be travelling even faster that the car, as though the car, with half a continent supine before its bonnet, possessed the gift of leisure, where the lorries, whose destination could be computed in seconds now, had only the spur of shame."[19]

The repetition of the words: lorry, car, pass, speed, makes the sentence — tedious anyway — even clumsier, sometimes we almost have the impression of reading a line twice, the meaning is lost in the mass of details, while the minuteness of the description indicates the importance of the scene. Yet, the sentence only suggests this importance, it does not explain it, the reader, far from seeing clearer than the characters, is less informed than the masses on the roadside. In this kind of his sentences there is almost always some movement, which is however transformed almost into immobility by the slowness of advance and the recurring structures, thus confusing greatly the already disoriented reader.

The frequently recurring words or structures play the role of incantation and the "deliberately withheld meaning" suggests the presence of an insoluble secret.

c) *The incompetent narrator*

The mythical atmosphere of *A Fable* is due, besides the hypnotic prose, to the anonymous narrator who is himself at a loss concerning the events he tells about. Instead of the all-knowing writer of the classic novel here one suspects the presence of a cine-camera functioning at random behind the series of images and we are obliged to try to discover the relationships ourselves, to solve the mystery, to discover the nature of this unreal world drawn in its minutest details but not to be grasped in its entirety.

The simplest everyday event can refer to mysterious, indescribable relationships if the spectator is not in possession of the most elementary

knowledge or ability necessary for its interpretation. This is why Faulkner's narrators are persons essentially incompetent for this function.

Such an incompetent narrator can be the child who does not understand the adults' motives and who complements the lacking explanation by his imagination thus frequently turning the obvious into something mysterious. At other times he accentuates the extraordinary by ranging it with everyday events. In *That Evening Sun* Jesus, the jealous and vindictive husband, becomes the symbol of merciless fate as a result of the incomprehension and the indifference of the children. We have the impression that through their lack of compassion it is the world that drops the matter of the murder not yet committed as irrelevant.

In *The Sound and the Fury* it is also the unsuitability of the mentally deficient Benjy that makes him suitable for taking us with his associations not governed by reason into a world of unknown analogies.

The convict in *The Old Man* is also without doubt incompetent for the telling of his own story, since his most characteristic trait — what predestined him for prison — is that he is unable to understand the functioning of the forces and laws of life and society. But it is the same insufficient intelligence that carries his skiff not only over the Mississippi, but also over the unfathomable depths of the myth.

The incompetent narrator is not necessarily characterized by a low intellectual level. What is important is that he should not be able to solve the message of what he is telling. Thus from this point of view Quentin and Jason in *The Sound and the Fury* are incompetent, because they are prevented from forming the right opinion, the former by his obsession, the latter by his moral deficiency. In summary, the incompetent narrator contributes to the creation of the mythical atmosphere with the fact that he does not understand or is unable to express the universal meaning of his experiences and so he plays the same role as those initiated to the mythical rite who only perform but never disclose the secrets of the cosmos.

The characteristic features of the Faulknerian myth — which can be found even in those masters of present-day Latin-American fiction who are not generally considered as Faulkner's followers — can be summed up as follows:

1. The representation of the universe deliberately reduced in space and community;

2. The predetermined nature of man submitted to time, the inevitability of fate and the technique of using up the process of human remembering — fighting against this fate. The double result of the latter is

a) the assuring of a kind of eternity by turning the mortal man into a mythical hero,

b) the actualization of time past, the transformation of the course of time into an eternal present;

3. A complex, global vision resulting from the interrelation between the recollection and its subject which can be a man or a process;

4. The transmission of an experience of mystery suggested by the contradictory nature of existence with the help of the marvellous, the hypnotic prose and the incompetent narrator.

NOTES

[1] Faulkner, W., *The Sound and the Fury* (New York: Random House, 1956), p. 211.

[2] Fuentes, C., *La novela como tragedia: William Faulkner, Casa de dos puertas* (México: Joaquín Mortiz, 1970).

[3] Ibid., p. 66.

[4] Faulkner, W., *The Sound and the Fury*, see above. pp. 220—221.

[5] Faulkner, W., *Light in August* (Aylesbury: Penguin Books, 1960), p. 190.

[6] Ibid., p. 190—191.

[7] *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. Fr. J. Hoffman and O. Vickery (eds) (Michigan State University Press, 1960), p. 229.

[8] Ibid., p. 232.

[9] Faulkner, W., *The Sound and the Fury*, see above. p. 129.

[10] Faulkner, W., *Barn Burning, Collected Stories of William Faulkner* (New York: Random House, 1950), p. 5.

[11] *The Portable Faulkner. The Old Man* (New York: The Viking Press, 1964), pp. 591—592.

[12] Leaver, Fl., *Faulkner: The Word as Principle and Power; William Faulkner: Three Decades of Criticism*, see above. p. 205.

[13] *The Portable Faulkner*, see above. pp. 244—245.

[14] Ibid., p. 239.

[15] *The Portable Faulkner*, see above. p. 593.

[16] *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, see above.

[17] *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Techniques in Certain Poems and its Literary Significance* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1930).

[18] *William Faulkner: The Novel as a Form; William Faulkner: Three Decades of Criticism*, see above. pp. 137—138.

[19] Faulkner, W., *A Fable* (New York: Random House, 1954), pp. 13—14.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 365—385 (1971)

Ein Beitrag zu Thomas Manns Humanismusbild

Entfaltung einer Weltanschauung unter dem Einfluß deutsch—ungarischer Wechselbeziehungen

Von

ANTAL MÁDL

(Budapest)

Das Thema »Thomas Mann und Ungarn« erstreckt sich auf mehrere Gebiete, die bis heute nur zu einem geringen Teil »entdeckt« sind. Man weiß über seine Ungarnbesuche Bescheid,[1] über seine »ungarischen« Beiträge;[2] auf Grund von Bürgin und der Bibliographie von Jonas ist man orientiert über zahlreiche Übertragungen seiner Werke beziehungsweise über eine ungarische Sekundärliteratur.[3] Aber beide Bibliographien erfassen nur einen sehr bescheidenen Teil der tatsächlich existierenden ungarischen Übersetzungen beziehungsweise der Abhandlungen über den Dichter. Darüber hinaus gestaltet sich heute immer mehr eine Wirkungsgeschichte der Werke Thomas Manns in Ungarn sowie eine Geschichte seiner vielseitigen Beziehungen zu unserem Lande.[4] So haben zum Beispiel Ergebnisse der ungarischen Thomas-Mann-Forschung bei der Untersuchung der Werkstatt des Dichters, ganz besonders an Hand vom *Doktor Faustus*, auf weitere Beziehungen zu Ungarn aufmerksam gemacht.[5] Seine fortdauernde Wirkung in Ungarn verdankt Thomas Mann aber vor allem der Tatsache, daß er bereits bei seinen ersten Begegnungen mit ungarischen Persönlichkeiten und bei seinen Besuchen in Ungarn nicht einfach nur als Buchautor hervortrat, sondern als ein Zeitgenosse, von dem man viel lernen konnte und der es gelegentlich nicht scheute, sich von seinen ungarischen Freunden anregen zu lassen. Bei diesen Kontakten ging es eigentlich neben künstlerischen Fragen bereits sehr früh um das gegenseitige Urteil, um die Frage des Verhaltens zu dem anderen, um eine Stellungnahme bestimmten Fragen gegenüber, kurz gefaßt: um die Haltung und Weltbetrachtung.

Wie sich von den beginnenden zwanziger Jahren an bei Thomas Mann Weltbetrachtung, Haltung und Weltanschauung immer mehr mit dem Begriff Humanismus identifizierten,[6] das läßt sich bei seinen Ungarnbeziehungen auf eine einmalige Weise demonstrieren.

*

Ein enger geistiger Kontakt zwischen Thomas Mann und Ungarn besteht seit den zwei Besuchen des Dichters in Budapest Anfang der zwanziger Jahre. Im Herbst 1923 berichtet er in einem Brief an die ungarische Tages-

zeitung *Pesti Hírlap* (Pester Nachrichten): »Ihr Land, von der Natur zum Glück bestimmt, ist heute unglücklich und politisch geknechtet — eine Vis major. Das ist ein Grund mehr für Sympathie. Ich werde nicht aufhören allem, was von den Erzeugnissen Ihrer Kultur mir irgend zugänglich ist, meinen Fleiß und meine Aufmerksamkeit zuzuwenden, — wie es unerläßlich ist für jeden, der sich europäischer Bildung bestrebt.«[7] Dies ist eine Formulierung, die auch nach der Rede *Von deutscher Republik*, Ende des Jahres 1922, überrascht; sie zeigt, daß Thomas Mann einen tiefen Einblick in jenes Land bekommen hat, das, ähnlich wie Deutschland, nach einem verlorenen Krieg auch eine Revolution durchgemacht hat und das dann als Folge der Niederlage der Ungarischen Räterepublik nicht einmal wie Deutschland den Versuch unternehmen konnte, den Weg einer bürgerlichen Demokratie einzuschlagen. Ein brutaler weißer Terror folgte, ein Terror mit halb feudalen, halb faschistischen Mitteln. Dieses »unglückliche und politisch geknechtete« Land machte einen tiefen Eindruck auf den Dichter und erweckte auch gleichzeitig die Sympathie für die geistigen Werte des Landes, deren Verkünder er in Zukunft sein wollte. Weitere Stellen desselben Briefes umreißen noch konkreter den Charakter der Beziehungen: »Ich fand unvergeßliche Aufnahmen in den Häusern Ihres hochgesitteten Bürgertums und war Gast Ihres eleganten und ritterlichen Adels in den Palais von Ofen. Herzliche Beziehungen verbinden mich mit einigen der besten unter Ihren Künstlern und Schriftstellern.«[8]

Er begegnete also bereits in den zwanziger Jahren in Ungarn einer Unmittelbarkeit, die ihn beeindruckte und dazu drängte — wenn es auch in diesem Brief allzu höflich klingt — bestimmte Verallgemeinerungen zu treffen: »Und in diesem Sinne lassen Sie mich sagen, daß mir das ungarische Volkstum, von dem ich teils durch literarisch-künstlerische Anschauung, teils in persönlicher Berührung einige Kenntnisse gewinnen konnte, als eine der charaktervollsten und anziehendsten Spielarten des Menschlichen erscheint.«[9] Bereits einige Monate vorher fand er Dezső Kosztolányis Nero-Roman »überraschend«, weil er »unseren Sinn mit einer Menschlichkeit, die weh tut, so wahr sie ist, berührt«. Es ist ein Werk, »dessen eigentümliche Intimität sich übrigens nicht nur im Seelisch-Innermenschlichen, sondern auch im Sozialen bewährt«.[10] Im dichterischen Werk wie im Leben Ungarns fällt ihm also bereits jetzt eine »Menschlichkeit« auf, die aufs engste mit dem Sozialen verbunden ist; und dieser soziale Aspekt ist es, der ihm dann bei seinen späteren Ungarnbesuchen noch mehr ins Bewußtsein treten wird.

Aus den verschiedenen Interviews, die er 1922 und 1923 gab, geht hervor, welch großes Gewicht Thomas Mann in dieser Zeit der Literatur, beziehungsweise der moralischen und allgemein-menschlichen Erziehung der Literatur beimaß. Auch die ungarische Dichtung, soweit er sie kennenlernen konnte, wird unter diesem Gesichtpunkt betrachtet. Selbstverständlich geht er zuerst von Ähnlichkeiten mit der deutschen Literatur aus. Er glaubt, in beiden

Ländern in bezug auf die Nachkriegszeit zwei Richtungen feststellen zu können: die eine davon sei — nach seiner Behauptung — mehr international eingestellt, die andere mehr mit dem nationalen Boden verbunden. Daß in Deutschland sich in letzterer bereits die Linie der späteren Blubo-Literatur abzeichnete, schien ihm in dieser Zeit noch nicht vollkommen bewußt gewesen zu sein. In der ungarischen Literatur, als in der Literatur eines kleinen Volkes, glaubt er aber eine größere Bereitschaft für das Europäische zu erkennen. Das Bedürfnis, der drohenden Isolation in Europa — bedingt durch die Besonderheit der ungarischen Sprache — entgegenzuwirken, die aktive Orientierung auf das Französische seit der Jahrhundertwende, um dadurch das Habsburg-Deutsche zurückzudrängen, öffnete der ungarische Literatur tatsächlich das ganze westliche Europa. Von dieser Atmosphäre der ungarischen Literatur ergreift Thomas Mann bereits 1922—1923 sehr viel. Seine Vorstellungen über einen neuen Humanismus, die in zahlreichen Briefäußerungen, in Essays und Reden, und vor allem im *Zauberberg* entwickelt werden, streben unter anderem zu einer europäischen Synthese. Zwischen dem Westen und dem Osten Europas will er vermitteln, und er schreibt seiner eigenen Heimat und auch den mittelosteuropäischen Völkern eine solche Mittlerrole zu. In diesem Sinne äußerte er sich bekanntermeise 1926 in seiner Rede auf der Warschauer PEN-Sitzung,[11] und dieselben Bestrebungen erkennt man bereits 1923 in einem Interview über die ungarische Literatur und deren Perspektive: »Gerade der ungarischen Literatur erwächst eine große Aufgabe, die über Ungarn hinaus auch europäische und übernationale Bedeutung hat, nämlich die Brücke zu schlagen zwischen Ungartum und Europäertum. Jeder große Dichter, wie es ja auch bei Petőfi der Fall war, vereinigt die beiden Elemente organisch in sich. Die dichterische Persönlichkeit ist am meisten berufen, gewisse nationale Gegensätze zu lösen.«[12]

Auf diese Weise hatte sich bereits in den zwanziger Jahren in Thomas Mann ein Bild herausgestaltet, das — ausgelöst von seinen Ungarneindrücken — nicht nur für die geistige Situation des damaligen Ungarn charakteristisch war, sondern in einigen Zügen auch den Begriff mitbestimmte, den der Dichter als *neuen Humanismus* bezeichnete. Die Rolle der Literaturen bzw. ihrer Vertreter, und die der Intellektuellen im allgemeinen sowie die nationale Frage und die sozialen Spannungen rückten auf Grund der Ungarneindrücke besonders in den Vordergrund. Das Versprechen, seine Sympathie Ungarn gegenüber immer zu bewahren, hat er im weiteren eingehalten. Der *Brief an den Verteidiger Hatvany's*, sein Protest in eben diesem Fall im Namen der Deutschen Akademie der Künste und auch der *Brief an Ignaz Seipel* in der Angelegenheit von Georg Lukács zeugen bereits von einer aktiven Humanität, die er Vertretern des ungarischen Volkes entgegenbrachte.[13]

Diese in Ungarn gewonnenen Eindrücke sind auch im weiteren nicht verblaßt. 1932 bedauert er in einem Brief an Dezső Kosztolányi, daß er an der

Budapester PEN-Sitzung nicht teilnehmen kann: »Ich war lange nicht bei Ihnen und hätte diese Tage, von denen man jetzt in der Presse liest, gern in Ihrem Kreise verlebt . . .«[14] Auch von ungarischer Seite werden die privaten Beziehungen neben den offiziellen weiterhin gepflegt. Zu den bisherigen Bekannten und Freunden kommen neue hinzu, so daß der Dichter mit Ungarn Kontakt behält und bei seinem Besuch 1935, direkt aus der Schweiz kommend, mit großer Sehnsucht erwartet wird. Besonders Karl Kerényi, seinen neuen Ratgeber zu seinem Joseph-Roman, möchte er unbedingt kennenlernen. Seit Monaten steht er bereits im Briefwechsel mit ihm. In den ersten Interviews, die Thomas Mann im Januar 1935 in Ungarn gibt, geht er dann mehrmals auf diese Beziehungen ein: » . . . ich schreibe in München einen religionsgeschichtlichen Roman und bekomme dann aus Budapest von einem mir ganz unbekannten Universitätsprofessor der Philologie einen Brief. Er interessiert sich für die gleichen Probleme, es entwickelt sich eine Korrespondenz zwischen uns und heute besteht ein fester geistiger Zusammenhang.«[15] Dieser Briefwechsel und das Wiederfinden vieler Freunde in Budapest versicherten dem Dichter vor allem, daß geistige Zusammenhänge auch weiterhin bestehen werden. Die Trennung von der Heimat und das zurückgezogene Leben der ersten Züricher Jahren haben daran nichts geändert, im Gegenteil: ein innerer Drang, die Isolation zu bekämpfen, sowie Aufgaben, welche die äußere Situation ihm immer mehr aufzwang, konnten ihn davon überzeugen, daß die bisherigen freundschaftlichen Kontakte eigentlich erst jetzt ihr konkretes Ziel erhalten haben: »Ich habe den Eindruck, daß zwischen den europäischen Geistern in allen Ländern ein stillschweigender Zusammenhang besteht, daß schon heute im Verborgenen die Grundlagen eines neuen Humanismus entstehen.«[16] Solche Grundlagen findet er in Ungarn tatsächlich vor. Nicht nur der für ihn bis dahin unbekannte ungarische Professor konnte ihn davon überzeugen, auch die Eindrücke der zwanziger Jahre leben neu in ihm auf. Die Reisen bedeuten für ihn, besonders jetzt in seiner Züricher Zurückgezogenheit, eine Art Eröffnung der Welt, eine immer wieder *neue* Kontaktaufnahme mit den Zeitereignissen. So kann er sich etwas erstaunt in Ungarn überzeugen: » . . . es gibt heute keinen echten Niveauunterschied zwischen Westeuropa und Osteuropa mehr. Die unmerkliche Arbeit des geistigen Neuaufbaus überwindet die Grenzen, man wird ihrer im Westen kaum mehr gewahr als hier. Ich weiß zum Beispiel, daß junge Ungarn, Philosophen, Studenten, eine Zeitschrift begründeten, die die Konturen des mitteleuropäischen Humanismus umreißen möchte.«[17]

*

Die Jahre nach 1933 — das bedeutet hier etwa den Zeitraum, in den die letzten drei Ungarnbesuche Thomas Manns fallen — führen zu neuen großen Anstrengungen der ungarischen Intellektuellen, gegen das halbfeudale-halbfaschistische Regime einen Widerstand zu leisten. Thomas Manns frühere

ungarischen Freunde sind auffallenderweise alle an diesen Bestrebungen beteiligt und schauen 1935 mit großen Erwartungen seinem Besuch entgegen. Große Vorbereitungen für eine klärende geistige Auseinandersetzung werden getroffen. Die Diskussionen gehen über die von Fachgelehrten zur Frage des Humanismus hinaus, greifen bald auf Probleme der Weltanschauung über und erfassen auf diese Weise breite Schichten, die in Wirklichkeit oft sehr weit von einander entfernt waren, die sich gegenseitig bekämpften, aber in bestimmten Grundfragen doch einig waren. Durch die oben erwähnte Zeitschrift wird dann all das, was Thomas Mann bei seinen nächsten Besuchen zu sagen hatte, geistig weitgehend vorbereitet; besser gesagt, viele werden dafür empfänglich gemacht.

Gleichzeitig verband sich mit diesen Diskussionen auch die Erwartung auf das Echo des Auslands: kann man im Westen dafür Interesse finden, ist der Versuch einer intellektuellen Neuorientierung als Opposition gegen den Rassismus sowie gegen den ungarischen Nationalismus des Regimes richtig, und wird er mit Sympathie rechnen dürfen oder nicht? Besonders groß ist die Erwartung dabei einem Deutschen gegenüber, der bekanntermaßen seine Heimat verlassen hat. Und da man bei den offiziellen ungarischen Stellen einen Widerstand gegen Thomas Mann, gegen seine Einreise bemerkt, wird das Interesse für ihn als ein Akt der Opposition noch mehr gesteigert. Erwartungen und gleichzeitig Unzufriedenheit mit der bisherigen Passivität des Dichters, mit seiner Zurückgezogenheit, werden oft gemeinsam ausgesprochen. Die Zeitung *Népszava* (Volksstimme), Organ der ungarischen Sozialdemokratie, das radikalste Blatt, das noch legal erscheinen durfte, äußerte sich, als bekannt wurde, daß dem Dichter das Einreisevisum verweigert werden soll, folgendermaßen: »Er (der Dichter — A. M.) wartete nämlich nicht solang, bis man ihn ins Konzentrationslager verschleppte, sondern ging vorher in die Schweiz. Das allein ist seine Sünde, denn leider können wir nicht einmal von ihm behaupten, daß er eine aktive Politik gegen das Hakenkreuz betrieben hätte. Thomas Mann blieb der Dichter im Elfenbeinturm, jedenfalls seit seiner Emigration«.[18] Diese Art der Betrachtung in radikalen Kreisen spitzt die Frage auf das Emigrantentum Thomas Manns zu. Die Zurückhaltung Thomas Manns, um nicht mit den deutschen Behörden und auch nicht mit den ihnen verbündeten ungarischen Stellen ins Gehege zu kommen, machten ihn 1935 sehr vorsichtig. Er erklärte in einem Interview: »Ich bin kein Emigrant. Ich mußte nicht aus Deutschland fliehen, ich bin einfach freiwillig gegangen . . . ich gehöre zu Deutschland. Ich bin Deutscher, man mag es betrachten, wie man will. Mit jeder Faser, mit jedem Tropfen Blutes zieht es mich nach Deutschland. Doch ist es vergeblich, zurückkehren kann ich nicht — wenigstens vorläufig nicht.«[19]

Diese Äußerungen wirkten selbstverständlich auf verschiedene Weise. Manche waren mit ihnen unzufrieden, denn sie hätten erwartet, daß sich Tho-

mas Mann offen zum Emigrantetum bekenne. Zeitungsäußerungen, verschiedene Argumente sprachen sich bereits für sein Emigrantenwesen aus. Von anderen wiederum ist eben diese Art der Stellungnahme sehr überzeugend, sehr anerkennend bewertet worden. Das Bekennen zum Deutschtum und gleichzeitig die Abgrenzung von Hitlerdeutschland wird ihm in diesen Kreisen äußerst positiv angerechnet. Jedenfalls ist in dieser Diskussion und Haltung bei Thomas Mann selbst zu bemerken, daß er sich gegen das Ende dieses Besuches nicht mehr so konsequent vom Emigrantentum distanziert wie unmittelbar nach seiner Ankunft in Budapest. Dies hängt auch mit den Erwartungen zusammen, mit denen man ihm entgegentrat. Der *Pester Lloyd* begrüßt ihn mit folgenden Worten: »Thomas Mann ist durch seine geistige Haltung zur repräsentativen Gestalt moderner deutschen Geistigkeit geworden. Und aus diesem Grunde, kraft inneren Gesetzes, mußte er sich zur europäischen Freiheit bekennen. Er gehört zu den Männern, die durch ihr Werk den tiefsten Weg zur Freiheit des Europäers, zur Freiheit der inneren Disziplin gewiesen haben. Wie sein Werk ist auch sein Leben keine Privatsache mehr. Wir begrüßen in ihm, dem Einsamen, den deutschen Wegweiser und Wegbereiter in das neue europäische Reich der Zukunft.«[20] Auf ähnliche Weise spricht auch eine andere Zeitung in ungarischer Sprache diese Erwartung aus: »Wir begrüßen den deutschen Dichter, der gerade durch seine dichterische Größe uns das ewig europäische Menschenideal gezeigt hat: die wunderbare Blüte der nationalen und allmenschlichen Gemeinschaft in dem Schöpfer, den reinen Humanismus, der in der deutschen Literatur mit Martin Luther begann, und wir hoffen, ja auch heute hoffen wir noch — daß er auch mit Thomas Mann noch nicht zu Ende geht. . . . Und wenn er auch über den ungarischen Rundfunk nicht zu den Volksmassen sprechen durfte, . . . so werden diese Massen doch früher oder später erkennen, was sie von Thomas Mann bekommen haben. Sie bekamen von ihm die Verehrung des Menschen, die Schätzung der Menschenwürde, die unendliche Liebe des Menschen, — diese großartige Dreieinheit des Humanismus. Das ist ein seltenes Geschenk, und es wird immer seltener. Verehren wir den, der jetzt in eigener Person in Vertretung dieses Geschenkes zu uns kam.«[21]

Diese Erwartung drückte sich aus in dem Interesse, mit dem man ihm im Theater zuhörte, ihn anschließend demonstrativ auf der Straße zum Wagen begleitete, und dieselbe große Verehrung brachten ihm jene etwa 80 Budapester Intellektuellen entgegen, die der Einladung von Hatvany folgten, um Thomas Manns Gäste im Bibliotheksaal von Hatvany zu sein, in dem Bewußtsein, daß dieser Akt bereits die Legalität der von der ungarischen Regierung geduldeten Aktionen überschreitet. Diese Verehrung und Erwartung mußte selbstverständlich auch auf den Dichter von großer Wirkung sein. Journalistische Beobachter glaubten das bereits bemerkt zu haben: »Am Sonntagabend kam Thomas Mann im Hause von Lajos Hatvany in unmittelbare Verbindung mit

den ungarischen Schriftstellern. Und in dieser menschlichen Nähe traten seine Haltung und seine heutige seelische und geistige Einstellung zu den Ereignissen weit klarer zu Tage als in seinen neueren Schriften und seinen Vorträgen.«[22]

Die anfängliche Zurückhaltung lockerte sich im Gespräch mit seinen ungarischen Freunden auf. Der Züricher Eremit scheint außerordentlich erfreut zu sein, Zuhörer in so großer Schar vor sich zu haben, und noch dazu solche, die sich gerade für den auch ihn so sehr beschäftigenden Humanismus interessieren. Die vielseitige, aber in ihren Haupttendenzen doch richtungsweisende Presse bei seinem Besuch, sowie auch Einzelunterhaltungen machten ihm bald klar, wie es um den Humanismus in Ungarn bestellt war, und was man eigentlich von ihm zu hören wünschte. Und Thomas Mann ließ sich — auch von tiefster innerer Überzeugung gedrängt — in diese Richtung bewegen. Es fallen Äußerungen, die ihn fast in die Nähe des Kommunisten György Bálint führen, der seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre immer wieder die Aktivierung des Settembrinischen Humanismus forderte. Besonders auffallend ist, wenn Thomas Mann in einem Interview erklärt: »Der Mensch und die Zeit. Das sind die großen Probleme der Epoche. Und wir politisieren und verlieren uns in Kleinigkeiten und lassen dabei das Ziel und die Richtung aus den Augen. Aufwärts müssen wir blicken.«[23] Auf eine ähnliche Weise wurde eigentlich die Forderung formuliert, die von der Volksfront ausging, und diesem »Programm« hätten illegale Kommunisten, die den Dichter in Ungarn hörten, genauso zustimmen können wie eventuell auch Georg Lukács aus der Emigration.

Das Bild eines neuen Humanismus gestaltete sich in diesen Gesprächen immer mehr heraus: »Dieser neue Humanismus, an den ich glaube, muß entstehen, weil das Interesse für den Menschen schlechthin auf die Dauer nicht unterdrückt werden kann. Er wird wohl anders sein als der frühere Humanismus, nicht so optimistisch, dunkler gefärbt, er wird die Gedanken der Anthropologie in sich aufnehmen, der Psychologie, der Psychoanalyse, aber er wird, wie jeder Humanismus übernational sein.«[24] Einen Tag später erscheint ein weiteres Interview, in dem der Dichter noch ausführlicher wird und in dem er auch den Humanismus, mit seinem Deutschtum mehr in Beziehung bringt: »Der Humanismus ist ein deutsches Erbe, ... ich bin davon überzeugt, daß in diesem Augenblick die geistigen Vertreter Europas mit der Ausarbeitung eines neuen Humanismus, beschäftigt sind. Er wird vielleicht nicht so optimistisch werden wie der alte, der ursprüngliche Humanismus, denn er steht unter dem Einfluß der modernen Wissenschaften, vielleicht ähnelt er ihm auch nicht einmal. Er wird düsterer aussehen, und deshalb könnte man annehmen, daß er deutscher sein wird als der alte lateinische Humanismus, aber er wird die allerumfassendste Menschlichkeit in sich schließen. Mit einem Wort, die Geister Europas arbeiten im Verborgenen und halb unbewußt an einer wahren Totalität, die vom Gipfel des Geistes aus einen neuen Ausblick

auf alles gewähren wird, was menschlich ist. Und Deutschland? Das universale Deutschland wird unabhängig von der heutigen faschistischen Bewegung, dank seiner charakteristischen Tugenden bei der Herausbildung der neuen europäischen Geistigkeit eine entscheidende Rolle spielen.« — Das hoffen auch wir — fügt der Reporter hinzu — aber es tut uns gut, daß wir durch Thomas Mann, den Heimatlosen, Verstoßenen, den großen Vertreter des universalen Deutschland, in unserer Hoffnung bestärkt werden.«[25]

Solche und ähnliche Formulierungen fielen in Ungarn auf fruchtbaren Boden und wirkten sofort. Weitere Diskussionen löste vor allem der Wortgebrauch »Totalität« aus, auf den dann der Dichter in mehreren Aussprachen wieder zurückkommt. Manche werden durch das Wort an die faschistische Terminologie erinnert, andere wieder sträuben sich darum etwas dagegen, da es ihre l'art pour l'art angehauchte ars poetica stören könnte. Thomas Mann geht mit seinen Ausführungen über diesen Begriff, über das bisher zum Humanismus Gesagte hinaus. Bereits in der reinen Beschreibung des Begriffes glaubt man in den folgenden Ausführungen eine Rechtfertigung der eigenen Emigrationsposition zu vernehmen und, wenn auch noch verhüllt, eine Forderung zum Ausharren, in der sogar ein leises Andeuten der nötigen Aktivität spürbar wird. Er bezeichnet das Wort »Totalität« als sein Lieblingswort,[26] um auf diese Weise sogar in der Terminologie auf die faschistischen Verfälschungen hinzuweisen: »Ich glaube, . . . daß zunächst der Begriff der 'Totalität' falsch ist, mit dem man heute in der Politik operiert. Denn was ihm fehlt, ist die Totalität selbst. Er fordert bedingungslos den ganzen Menschem, aber nur für die Politik, und aus dieser Totalitätsvorstellung bleibt das eigentlich Menschliche heraus. Früher mag die geistige Sphäre genauso wenig umfassend gewesen sein, es fehlte in ihr gerade das, was heute zum alleinherrschenden Prinzip gemacht wird. Die Menschen waren Fachleute, Techniker, Ästheten, Wissenschaftler und vergaßen dabei das Politische. Aber in der heutigen Totalitätsideologie mangelt das Wesen des Menschlichen, die Ideen, das Streben nach Wahrheit . . . Für den geistigen Menschen bleibt nichts anderes übrig, als bei sich und seiner Überzeugung auszuharren, selbst wenn seine Wirksamkeit eingeengt wird.«[27] Der Gedankengang der obigen Ausführungen wird dann ein Jahr später in *Humaniora und Humanismus* ausführlicher dargelegt wiederkehren. Im wesentlichen klingt diese Formulierung doch noch im Verharren aus. Das heißt: das Programm ist vor allem ein Festhalten, im Grunde genommen also noch Passivität, die zwar als Position über die von Settembrini in ihrer allseitigen Herausgestaltung der Menschlichkeit weit hinausreicht, gleichzeitig mußte aber ihre Realisierbarkeit noch in eine Sackgasse führen, in die sie am Beispiel des »Herrn aus Rom« in *Mario und der Zauberer* ja tatsächlich führte.

Sehr gut kann die Wirkung der ungarischen Atmosphäre von Tag zu Tag veranschaulicht werden. Ein weiteres Interview über dasselbe Problem

ist konkreter formuliert und geht auch bereits einen wesentlichen Schritt weiter: »Meiner Totalitätstheorie zufolge geht den Schriftsteller alles an, was zum Menschen gehört. Bei einem apolitischen Schriftsteller mag die Unempfindlichkeit gegenüber der Politik kein Mangel sein, aber es bedeutet durchaus keinen Verstoß gegen das Künstlertum, wenn die Tagesziele oder die politischen Leidenschaften einen politischen Schriftsteller mit sich reißen. Auf alle Fälle gehört die Politik ebenso zum Menschen wie das Ästhetische oder die Liebe — und es gibt Epochen, in denen die Politik vielleicht die intensivste Lebenserscheinung des Menschen ist. Der Schriftsteller mag der Parteienpolitik kühl und überlegen gegenüberstehen, aber nach meiner Meinung gibt es Zeitpunkte, in denen man sich nicht gefühllos zu den Dingen verhalten kann, die im Namen der Politik mit dem Menschen und mit dem Geist geschehen. Es ist die Aufgabe des Schriftstellers . . . im entscheidenden Augenblick für den Schutz der gefährdeten Zivilisation und der menschlichen Würde einzutreten — und tut er es nicht, dann aus handwerklichem Egoismus, um sich sein ungestörtes Schaffen zu sichern.«[28]

Dieser Aufenthalt wird vom Dichter auch dazu genutzt, um den ungarischen Lesern Hinweise zu geben, wie er den Josephroman verstanden haben möchte. Verständlicherweise wird er mehrmals nach der Themenwahl der Tetralogie gefragt. In den Antworten versucht er vor allem auf die Kontinuität in seinem Schaffen hinzuweisen und stellt gleichzeitig den Kontakt zwischen Themenwahl, dem von ihm in allen seinen Äußerungen vertretenen neuen Humanismus und der Totalitätstheorie her: »Es ist das Problem einer universalen Humanität, das mich in diese Regionen verlockte« — sagt er in dem Interview, das er dem Reporter der Zeitung *Magyar Hírlap* (Ungarische Nachrichten) gab,[29] nach dem er vorher schon erklärt hatte: »Mich interessiert auch in der Bibel der Mensch«.

Das Thema schien selbstverständlich auch sehr gut geeignet, die Beziehungen des neuen Humanismus zur Religion zu berühren, ihr gegenseitiges Verhältnis zu charakterisieren: »Der neue Humanismus will sich wieder mit dem Menschen beschäftigen, — in ethischer sowie auch in religiöser Hinsicht.«[30] Im weiteren heißt es dann in diesem Interview, das Paul Neubauer von Thomas Mann erhielt: »Die biblische Trilogie (!) veranschaulicht meine Weltbetrachtung, die ich mir über den neuen religiösen Humanismus schuf; sie macht das etwa in dem Sinne, in dem die neukatholische Literatur konfessionelle Ideen verkündet. Diese Trilogie ist ein biblischer Mythos, aber so menschlich wie das Leben der darin auftretenden Personen menschlich war, ihr Kampf und Ringen um Gott, um den seit jener Zeit die Menschheit unverändert ringt: um Liebe, um Besitz, gesellschaftlichen Rang, Freiheit.«

Es wird aber auch noch ein weiteres Moment in diesem Interview hervorgehoben. Der Dichter will seine ungarischen Leser auch auf die Aktualität des Werkes aufmerksam machen: »Der abschließende Band der Trilogie inter-

essiert mich auch deshalb besonders, weil in dem Roman von selbst und völlig natürlich auch die geistigen Kämpfe der damaligen Zeit mithineinspielen. Der damalige Herrscher von Ägypten, Amenophis IV., war konservativ und streng nationalistisch, er verschloß sich allen Reformen. Als aber dann der junge Joseph in Ägypten einzieht und die Sympathie des Herrschers gewinnt, setzt ein stiller und in geistigem Sinne erstrangig wichtiger Kampf zwischen zwei Weltbetrachtungen ein, der vollkommen modern ist. Joseph entfacht das Feuer der monotheistischen Bewegung und kämpft mit dem Sonnenkult gegen den dunklen Ammonkult. Sein Sonnenkult ist von universellem Charakter und steht im Zeichen der Freiheit. Deshalb ist mein Roman modern im tiefsten und kämpferischen Sinne des Wortes und deshalb auch interessant vom historischen Gesichtspunkt.«

Diese Anleitungen (!) zu seinem Josephroman führen zu einer tieferen Erörterung des Humanismusbegriffes. Es wird für die weitere Arbeit am Roman bereits im voraus angedeutet, daß Joseph als Gestalt gewordene Verkörperung des Thomas Mannschen Humanismus einen stillen, aber doch zähen Kampf gegen die dunklen Mächte führen wird. Auffallend ist, daß die Erlebnisse dieser Tage, daß die Themen, die auf Wunsch seiner ungarischen Freunde, Reporter und einfach Neugieriger berührt werden, den Humanismusbegriff weiterhin konkretisieren. Die Vielseitigkeit dieses Humanismus, mit Thomas Manns Wort: die »Totalität«, tritt immer mehr in Erscheinung. So wird bereits mit Hinblick auf die Fortsetzung des Werkes *Joseph und seine Brüder* die weitere Perspektive, wie sie belletristisch gestaltet werden soll, skizziert. Dazu scheint die ungarische Atmosphäre sehr geeignet gewesen zu sein. Immer wieder ist es die zum Humanismus drängende Erwartung, die auf die verschiedenste Weise ausgesprochen, die ihm nahegelegt wird, und mit der er Schritt zu halten bemüht ist. Bei seiner Ankunft in Budapest ist es noch vor allem ein allgemeines Warten auf einen neuartigen Humanismus; nach der Herausgestaltung des totalen Humanismusbildes auf geistigem und schöngeistigem Gebiet an Hand des Josephromans kristallisiert sich dann bei Thomas Mann im Kreise seiner ungarischen Freunde ein programmatischer Humanismus heraus, der mit eigener Initiative, mit Ringen und Kampf, und nicht einfach nur mit passivem Standhalten rechnet. Das Fazit des Ungarnbesuches 1935 formuliert vielleicht am treffendsten Pál Ignotus am Ende eines Interviews mit Thomas Mann. Hier heißt es: »Ein wahrer Vertreter des Geistigen muß jederzeit und an jedem Ort für das Geistige eintreten, wenn es sein muß, auch mit der Waffe oder der bloßen Faust — und stets mit dem leidenschaftlichen und eindeutigen Pathos eines Menschen, der in seiner Ehre, seiner Würde gekränkt wurde. Ein solcher Vertreter des Geistigen ist Thomas Mann.«[31]

*

Die Budapester Sitzung des *Comité International pour la Cooperation Intellectuelle* setzte 1936 ein Programm auf die Tagesordnung, das Thomas

Mann selbst mit allen Fragen, die ihn und seine ungarischen Freunde beschäftigt hatten, nicht besser hätte vorschlagen können. Es war eine Sitzung mit internationalem Teilnehmerkreis, in dem die angesehensten Intellektuellen, Dichter und Künstler des damaligen Europa vereinigt waren. Ungarn war von Béla Bartók vertreten, Deutschland von Thomas Mann. Alle Vorzeichen der Vorbereitung ließen erkennen, daß Thomas Mann diesmal auf die ungarischen Machthaber weniger Rücksicht nehmen wird. Sein Beitrag *Humanismus und Europa*, den er als einziger in deutscher Sprache — zum Teil improvisiert — hielt, war der Höhepunkt der ganzen Tagung und löste bei Freunden und in breiten Schichten der ungarischen Intellektuellen große Begeisterung aus; bei den Vertretern der ungarischen Regierung aber Angst vor Hitlerdeutschland. Diese Ansprache war die erste Gelegenheit, bei der Thomas Mann den Begriff *militanter Humanismus* offiziell vor einem großem Publikum aussprach. (Schriftlich hat er ihn allerdings schon ein Jahr früher verwendet, als er seinen Beitrag nach Nizza, ebenfalls zur Tagung des *Comité* . . ., übersandte.) Die Ausführungen über den militanten Humanismus — nur zum Teil identisch mit dem mitgebrachten Vortrag *Humaniora und Humanismus* — wurden von der Budapester Atmosphäre und der unmittelbaren Situation der Sitzung bestimmt. Sein Bericht an den Bruder und auch die Darstellung im Aufsatz *Sechzehn Jahre* belegen den Eindruck, den die Tagung auf den Dichter ausübte.[32] Die Aufnahme der Ansprache und die Pressestimmen, der Andrang der Journalisten, um weitere Einzelheiten über den militanten Humanismus zu erfahren, und vor allem das völlige Einverständnis seiner ungarischen Freunde bestätigten ihm, daß er richtig gehandelt hatte.

In seinen darauffolgenden Interviews kam dann auch eine betonte Distanzierung zu Hitlerdeutschland zum Ausdruck: »In Deutschland . . . verfiel man früher sehr gern in den Irrtum, das geistige Sein des Menschen sei nur an seiner literarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeit zu messen . . . Ich denke, davon sind die Deutschen mittlerweile geheilt worden. Die denkenden Schichten entdeckten, daß man das politische und das soziale Interesse nicht aus dem Bereich des Geistigen ausschließen kann.«[33] Dieser Trennungsprozeß von Hitlerdeutschland, der auch zur Ausbürgerung führte, schien in Thomas Mann schon weit vorgedrungen zu sein, als er nach Budapest kam, und wurde dann im Freundeskreis weiter getrieben. Das Ironisieren in seinem Brief an Heinrich Mann drückt aus, daß er bereits tiefe Schmerzen überwunden hatte und die Bereitschaft vorhanden war, sich von Hitlerdeutschland völlig zu trennen. Die bewußte Distanzierung von der ungarischen Regierung, von einem der wichtigsten Kollaborateure Hitlerdeutschlands, drückte ebenfalls diese Tendenz aus. Die Tagung und alle Erlebnisse dieser Woche führten aber weit über einen Trennungsakt hinaus; ein bewußtes antifaschistisches Aktionsprogramm schien in dieser Zeit heranzureifen, und die Budapester Tage waren in diesem Prozeß von großer Wichtigkeit. Die Forde-

rung nach einem militanten Humanismus, einem internationalen Gremium, und den führenden Intellektuellen jenes Landes offen zugerufen, in dem die ungarischen Intellektuellen einen ähnlichen Ton sich keinesfalls mehr erlauben konnten, zeugt von der tiefen Entschlossenheit eines antifaschistischen Kämpfers. Der Humanismus muß, um Europa zu retten, — nach Thomas Manns Forderung — militant, kämpferisch, — in einem Interview heißt es sogar — fanatisch werden. Thomas Manns ungarische Freunde, vor allem György Bálint und jene, die auf der äußersten linken Seite der noch geduldeten Legalität standen, wünschten ja schon seit Jahren, daß Settembrini den Weg zu Mario finden möge, daß an die Stelle eines Humanismus im Sinne der Ideen der französischen Aufklärung ein moderner, ein aktiver trete.

Was Thomas Mann 1936 in Budapest aussprach, war eigentlich ein Hilferuf des europäischen Geistes an die »gesittete Welt«, war vor allem an jene Mächte und Völker gerichtet, die die faschistische Gefahr noch nicht erkannten, oder an eine solche nicht glauben wollten. Gleichzeitig haben aber dieser Vortrag und die anschließenden Aussprachen, Interviews und die Auseinandersetzungen in den Freundeskreisen ihren wichtigen Platz in der weiteren Entfaltung des Humanismusbegriffes. Vor allem bekommt die Beweglichkeit, die Aktivität — und nicht wie bisher das Statische — eine besondere Betonung: »Dem, was ich hier in Budapest bereits in meinem Vortrag sagte, . . . möchte ich noch hinzufügen, daß ich die Entwicklung einer Anschauung, einer Denkweise erwarte, die den Menschen als Ganzes, in seiner Totalität berücksichtigt und einschätzt. . . . In dem Sinn, in dem es (das Wort — A. M.) ursprünglich gebraucht wurde, verstand man nichts anderes darunter als das Bestreben, die Tätigkeit des Menschen nicht den einzelnen Berufen, den einzelnen Arbeiten entsprechend zerstückelt zu betrachten, sondern sie als Ganzes umfassend, eben als Offenbarung des Menschlichen zu sehen.«[34] Zu dieser Aktivität gehört nach seinen neuesten Vorstellungen auch die gesellschaftliche, die politische Aktivität, die von jedem Künstler und Dichter gefordert werden muß. Diese Überzeugung führt bei Thomas Mann zu der Bereitschaft, frühere Anschauungen zu revidieren. Als ihn jemand auf die *Betrachtungen eines Unpolitischen* und auf die darin vertretene Meinung aufmerksam macht, die das politische Interesse von der Kultur fernhalten wollte, antwortet er: »Ja, früher einmal glaubte ich das. Ich hatte mich geirrt. Seitdem habe ich erfahren, daß es unmöglich ist, eine Grenze zwischen der aristokratischen Kultur, die nur für sich selbst da ist, und dem Bemühen um das öffentliche Wohl, um eine gerechtere Einrichtung des Gesellschaftlichen zu ziehen.«[35] In diesem Sinne wird Humanismus weitgehend mit Demokratie gleichgesetzt,[36] wobei jedenfalls unter Demokratie jetzt noch weniger als früher einfach an die Weimarer Republik gedacht werden darf. Die Forderungen der Demokratie gegenüber sind nun sehr hochgestellt, so daß nicht nur die Weimarer Republik, sondern auch die westeuropäischen Demokratien sehr

kritisch bewertet werden. Erst später und auch dann nur für eine bestimmte Zeit, für die Rooseveltsche Ära, glaubte der Dichter in Amerika eine demokratische Staatsform zu erleben, die seinen Vorstellungen nahe kam. In seinen Budapester Äußerungen sind es vor allem Forderungen, die zum Humanismusprogramm gehören und dessen Verwirklichung bezwecken.

Eine außerordentliche Betonung bekommt in bezug auf die Eigenschaften des Humanismus auch die Forderung einer hohen Geistigkeit und — in mehreren Aussagen damit verknüpft — die Notwendigkeit zur Abhilfe der großen sozialen Not. Bartók und die soziale Lage eines ungarischen Dorfes, in einer Schlagzeile der ungarischen Presse miteinander verbunden, werden zu Symbolen erhoben. Von einer erlesenen Geistigkeit der gebildetsten Köpfe verspricht sich Thomas Mann sehr viel in dieser Zeit. Die internationale Versammlung und die gesamte Atmosphäre in der ungarischen Hauptstadt, wo Intellekt fast vollkommen gleichbedeutend war mit dem Begriff Opposition gegen eine rohe, verwilderte, brutale Regierung und ihre Vertreter, bildeten diese Auffassung weiter. Eine zweite Abgrenzung erfuhr diese Geistigkeit sodann von Thomas Mann in seinem Budapester Vortrag und in den breitesten Pressedarstellungen, wenn der Humanismus älterer Prägung mit Stubengelehrsamkeit, die gleichbedeutend sein sollte mit Snobismus, identifiziert und als solcher abgelehnt wird.

Die soziale Not bzw. ihre Bekämpfung, die den Menschen zu einer echten Totalität verhelfen sollte, bekam in den Äußerungen dieser Tage eine zentrale Wichtigkeit auf Grund der Ungarnerlebnisse, und dieses Anliegen findet auch deshalb leicht Widerhall, weil ja auch die weitere Gestaltung des Joseph-Romans bereits auf die Problematik des Ernährers konzipiert war. Dichterisches Projekt und unmittelbare Eindrücke schienen sich hier wie so oft bei Thomas Mann zu verbinden. Wie tief die im Ungarn dieser Tage erfahrenen Eindrücke über die soziale Not breiter Bevölkerungsschichten gewesen sein mögen, kann man beurteilen, wenn man an *Doktor Faustus* denkt, wo bei der Schilderung des ungarischen Dorfes nach fast zehn Jahren diese Eindrücke ihren Niederschlag finden.[37]

Ein weiteres Motiv des Thomas Mannschen Humanismus rückt für seine ungarische Freunde und Leser 1936 mit einer Lesung über Siegmund Freud in den Mittelpunkt der Diskussionen. Freuds Lehre, in Budapest in breiten Kreisen bekannt, bot Thomas Mann eine gute Gelegenheit, um seine Anschauungen über die Psychoanalyse darlegen zu können. Auch Thomas Mann hatte diesem Interesse schon vorgearbeitet. Bereits am 17. Mai 1936 erschien in *Magyar Hírlap* ein Text, der in seinen konkreten Formulierungen über ein Interview hinausgeht; ein Text, der vielleicht vom Reporter mitstenographiert oder von Thomas Mann selbst verfaßt wurde. Dieser Text, eine kurze Zusammenfassung von Thomas Manns Freud-Bild, hebt besonders die Bedeutung hervor, die Freuds Psychoanalysen für die Bewußtwerdung des ganzen Lebens-

prozesses zukommt. Freud ist für Thomas Mann »nicht ein Apostel der Sinne, sondern des Intellekts, den er gegen drohende Gefahren unterstützen will«. Ein weiteres Bekenntnis mußte aber auf die ungarische Intelligenz noch mehr gewirkt haben. Dem Text zufolge stellte Thomas Mann fest: »Und auch eine andere lebhaft wirkende Kraft besitzt die in der Psychoanalyse verborgene Moral: jene moralische Kraft, die in jeder Wahrheit inbegriffen ist. Mit Hilfe der Psychoanalyse können wir neue Wahrheiten erkennen, den verhüllten Geheimnissen des Lebens näher rücken, und jedes Näherrücken bedeutet natürlicherweise gleichzeitig eine ethische Entwicklung. Jene Menschen, die die Wahrheit suchen, ihr nachjagen, und sie kennenlernen wollen, sind immer besser und anständiger als die anderen. Wo wären heute Kriege, Krisen, Haß, Klassenkampf, unselige Hetzerei zwischen Parteien, Völkern, Kasten, Nationen, Rassen, wenn jeder die Wahrheit suchte und aus der Ethik der Wahrheit seine Kraft schöpfen würde«.

Eine solche Aussage war sehr gut geeignet, in Ungarn alle Intellektuellen — unabhängig von ihrer Parteizugehörigkeit oder Weltanschauung — anzusprechen, weil mit der Volksfrontpolitik Anschauungen, die dicht an die Psychoanalyse heranreichten, sogar in die radikalsten linken Kräfte ihren Eingang fanden. Es ist ja bekannt, daß zum Beispiel auch der proletarische Dichter Attila József sich gerade in dieser Zeit psychoanalytisch behandeln ließ. Die Lehre von Freud, die ihrer Absicht nach sicher als wichtiger Bestandteil einer vielseitigen humanistischen Auffassung gewertet werden kann, bekam durch solche Formulierungen Thomas Manns neuen Charakter und konkrete Funktion. Die Anschauung wirkte beruhigend für jene, die sich von den Freudschen Lehren oder von der in ihrem Namen betriebenen Scharlatanerie bisher fernhielten. Das außerordentlich große Interesse für den Freud-Vortrag und die anschließenden Interview-Äußerungen sind auf diese Weise zu erklären. Für Thomas Manns Anschauungen waren sie jedenfalls wichtig, und es wird kaum zu bezweifeln sein, daß die begeisterte Aufnahme seiner Worte auch auf ihn inspirierend zurückgewirkt hat und daß er in manchen seiner Formulierungen vielleicht konkreter wurde, etwas weiter ging als sonst. In diesem Sinne können wir eine Auslegung und Wertung des Vortrags im *Pester Lloyd* finden, dessen Konklusion folgendermaßen lautet: »Was die Psychoanalyse als Grundhaltung der Menschheit gibt, beruht nach Thomas Manns Deutung gerade auf der Angst und Haltung erlösenden Rolle dieser mythischen 'Durchbildung der Existenz'. Sie gilt der Menschheit als eine 'Therapie im Großen', indem sie den Menschen lehrt, an Stelle des form- und zeitlosen Es das erkennende, sich erinnernde und spielende Ich treten zu lassen. Hieraus wird entspringen 'ein künftiger Humanismus, den wir ahnen' — die Auflösung der großen Angst und des Hasses, die heute auf der Menschheit lasten, ein ironisches, höheres und ruhiges Wissen, das sich den zerstörenderen Kräften im Innern des Menschen nicht mehr beugen wird.«[38]

Die vielseitige Herausgestaltung des Humanismusbegriffes, seine Aktivierung, die Ausdehnung auf immer neue Gebiete des Lebens und dazu noch die Miteinbeziehung des Freudismus in eine Zukunftsperspektive, die in die Richtung der allgemeinen Menschenliebe zeigte, das alles waren auch wesentliche Bestandteile der Anschauungen zahlreicher ungarischer Intellektueller, und ihre Akzentuierung war dazu geeignet, Kräfte, die durchaus nicht immer und nicht unbedingt in demselben Kreise versammelt waren, mehr und mehr zu vereinen. Die Zahl von Thomas Manns ungarischen Verehrern, Freunden und Anhängern war sicher im Jahre 1936 am größten. Es gelang ihm diesmal auch, die jüngere Dichtergeneration für sich zu gewinnen, die Generation, die eben dabei war, sich unter größten Schwierigkeiten um eine Zeitschrift zu versammeln, und die, der Dekadenz ebenso wie den konservativ bürgerlich engagierten Richtungen trotzend, eine Literatur zu betreiben bestrebt war, die im Sinne des Thomas Mannschen Humanismus alle Sphären des Lebens miteinbezieht. Eine besondere Betonung bekam gegen die immer stärker drohende Kriegsgefahr selbstverständlich die Verteidigung des Geistes und seiner Werte. Daß diese Werte sich auf das engste mit den Problemen der Völker verbanden, war für diese junge ungarische Dichtergeneration natürlich. Bereits im Juni 1936, als Thomas Mann in Ungarn weilte, wird diese Anschauung im Tagesblatt der Sozialdemokratie sehr prägnant formuliert: »Während die Großen des Geistes nach Sinn und Bedeutung des Humanismus suchen und nach dem Weg, der zur geistigen Zusammenarbeit führt, sind überall in Europa die arbeitenden Massen in Bewegung geraten, sie kämpfen um ein größeres Stück Brot. In dieser Parallele liegt etwas Symbolisches. Hier in Budapest beschäftigt sich das Komitee für geistige Zusammenarbeit mit dem Wort und sucht die Beziehungen, die die auseinandergerissenen Völker verbinden können, hoch oben im Reich des Geistes — und gleichzeitig recken sich von unten, aus der Tiefe Europas, Millionen Arme empor und verlangen nach Brot. Riesige Wellen schlagen auf, der Hunger meldet seinen Anspruch an. Stehen diese beiden Bestrebungen im Gegensatz zueinander? Davon kann keine Rede sein. Wer nach dem Sinn und nach einer neuen Definition des Humanismus sucht, dient dem gleichen Ziel wie die sich empörenden Massen, wenn sie den Kampf aufnehmen für die Sicherung ihres Daseins und ihr tägliches Brot. Auch diese Massen suchen die Menschlichkeit, sie wollen Mensch werden im vornehmsten Sinne des Wortes.«[39]

Auch diese junge Dichtergeneration sucht nach einer Haltung, die beide Sphären in sich aufnehmen und ihnen zum Sieg verhelfen könnte. Thomas Mann hat 1935 und besonders 1936 in Ungarn den Eindruck gewonnen, daß Kräfte vorhanden sind, um diese Ziele zu verwirklichen. Im Gegensatz zu den deutschen hegte er bei der großen Schar der Budapester Intellektuellen Hoffnung, und er ist bemüht, auch auf seine Gastgeber etwas von dieser Hoffnung zu übertragen. Die Unsicherheit und Aussichtslosigkeit betrachtet

er als vorübergehend, wenn er in einem Interview feststellt: »Ich gestehe, ich hielt die Gegenkräfte, gegen das, was Sie als die Psychose der Gewalt bezeichneten, für stärker und leugne nicht, daß mich Zweifel ergreift, doch möchte ich betonen, daß Skepsis und Zweifel alles sonst sind als destruktiv. Eben deshalb vertrete ich und verkünde auch mit meinem Werk, daß die schöpferischen Menschen trotz aller Zweifel mit allen ihren Kräften aktiv sein müssen, so als ob das Ziel sicher wäre: der Sieg der Grundwerte europäischer Kultur. Ohne dieses 'als ob', ohne dessen Heldentum kann man heute schwer leben und arbeiten.«[40]

*

Mit diesem gegenseitigen Sich-Vertrösten nahm er von seinen ungarischen Freunden im Juni 1936 Abschied, und dieselbe Haltung wirkt dann Januar 1937 unter wesentlich angespannteren ungarischen Verhältnissen wieder sehr imponierend auf seine zum Teil neu hinzugekommenen Freunde. Die Begegnung zwischen Thomas Mann und Attila József drückte, gerade weil sie unter dem Zeichen dieser drohenden faschistischen Hochspannung stand, symbolisch die Möglichkeit eines gemeinsamen Weges und humanistischen Zieles aus. Der Weg eines *homo ästheticus* führte über den *neuen Humanismus* — oder auch: *homo humanus* — zu einem *homo politicus*, und dieser homo politicus, für Thomas Mann zweifellos der Höhepunkt seiner weltanschaulichen Entwicklung, denn alles, was nachher in Amerika als Verkörperung des militanten Humanismus folgte, fußte darauf, dieser homo politicus also konnte als menschliche Haltung sowohl von dem ehemaligen Patriziersohn als auch von dem ungarischen Proletarierdichter bejaht werden. Die Ausbürgerung, die Aberkennung der Doktorwürde durch die Bonner Universität und Thomas Manns darauf folgende Erwiderung lösten dann Schritte aus, die für die ungarischen bürgerlichen Dichter im Kreise von Mihály Babits — aber auch in anderen — fast zu weit führten. Die Diskussion, die sich auf Initiative der neuen Zeitschrift *Szép Szó* (Schönes Wort) entfaltete,[41] läßt das jedenfalls vermuten; gleichzeitig schlossen sich die Mitarbeiter des *Szép Szó* nach diesen Schritten noch enger dem deutschen Dichter an. Thomas Manns letzter Ungarnbesuch gilt auch diesen jüngeren Kräften, die von ihm eine weitere Unterstützung erwarteten. Der Besuch fand unter Umständen statt, unter denen man sich eher mit Zeichen als mit Worten verständigen konnte. Nicht nur Attila József durfte sein Gedicht *Thomas Mann zum Gruß* nicht zum Vortrag bringen, auch Pál Ignotus mußte bei seiner Eröffnungsansprache durch die Blume sprechen.

Für diese »jungen Leute« war Thomas Mann bereits weniger ein Zeitgenosse als schon vielmehr das große Vorbild, das man befragen konnte, was zu tun sei. Auf prägnante Weise drückt das Gedicht von Attila József diese Situation aus. Bewundert werden vor allem Thomas Manns Haltung in der neuen Lage und seine Worte, die unmißverständlich zum Ausdruck bringen,

daß er als Ausgebürgerter auch weiterhin ein guter Patriot bleibt. Sie wirken als Ergänzung seines bisher den ungarischen Freunden entfalteten Humanismus bildes, aus dem man lernen konnte. Jedenfalls ist während dieser Ereignisse der Humanismus noch kämpferischer geworden: »Mein neuer Humanismus bezieht sich auf die Veränderung in den Kampfformen der humanistischen Ideen. Der Humanismus selbst hat sich nicht verändert: er ist das Evangelium der Menschenliebe, des Friedens und des Verstehens geblieben. Doch der neue Humanismus braucht Männlichkeit in der humanistischen Kampfmethode. Ich bekenne, daß man die Schwäche, die bisherige Skepsis des Humanismus besiegen muß, wenn der Feind mit dem größten Fanatismus für seinen Sieg kämpft. Männlichkeit, Fanatismus und Kampfeswille müssen auch die Anhänger des Humanismus erfüllen. Das ist das Wesen meines neuen Humanismus.«[42]

Einige Monate später gelangt noch einmal ein Interview mit Thomas Mann aus der Vorkriegszeit zu seinen Budapester Lesern, und zwar aus Amerika durch einen Mitarbeiter des sozialdemokratischen Blattes *Népszava*. Thomas Manns Worte sollen als letzte Mahnung seinen ungarischen Freunden unerschütterlichen Optimismus schenken. Auf die Frage, ob die Ausbürgerung ihn nicht in eine Stimmung gegen Deutschland versetzte, antwortete er: »Es hat sich nicht das geringste an meinen Gefühlen geändert . . . Ich kann sagen, daß ich mich seitdem wohler fühle. Ich sehe klarer, und das ist unbedingt notwendig. Ich bin Schriftsteller, ich kann nur mit klarem Geist schreiben. Jahrelang habe ich geschwiegen und bin bald an der Wahrheit erstickt. Endlich mußte ich sie aussprechen. Aber was bedeutet schon diese Inzidenz? Ich bin Deutscher, als solchen kennt mich die Welt aus meinen Schriften und Äußerungen. Und darum kann mich niemand bringen. Man hat es versucht — weiter ist nichts geschehen. Ebensowenig, wie in meinem Deutschtum, kann man mich in meiner Arbeit beschränken. Ich habe den dritten Band meiner Joseph-Legende vollendet und mit dem vierten begonnen, außerdem arbeitete ich an einer längeren Erzählung, die sich mit den letzten Jahren des alten Goethe beschäftigt. Ich bin zweiundsechzig Jahre, und ich weiß, daß ich eines Tages nach Deutschland zurückkehren werde — als Schriftsteller, Bürger, Deutscher und Mensch.«[43]

Seine ungarischen Freunde mußten sich jetzt für längere Zeit von ihm verabschieden. Die gespannte Atmosphäre im Januar 1937 ließ bereits im Gast und in seinen Gastgebern gleichzeitig die Vermutung entstehen, daß es nun auf längere Zeit oder vielleicht für immer ein Wiedersehen nicht mehr geben wird. In diesem Sinne ist die Eröffnungsrede formuliert, die den Thomas-Mann-Abend einleitete.[44] Seine Gestalt und sein Werk haben bereits symbolische Bedeutung angenommen. Thomas Mann ist durch die Vereinigung des hohen Poetischen mit dem Schriftstellerischen des Alltäglich-Realen genauso wie sein Vorbild Goethe exemplarisch geworden. Er hat auch gezeigt, daß man

im Zweifel wie in der Überzeugung gleicherweise unerschütterlich sein muß. Seine Unfähigkeit, ruhig und unzufrieden zu bleiben, nicht zu kämpfen und kein Held zu werden, zeigt Eigenschaften, die, mit seinem Wesen verbunden, ihn zum großen Vorbild erheben. Vor allem ist es das ausgeprägte Bild des Humanismus, das auf diese junge ungarische Generation gewirkt hat. »Thomas Manns Stimme ist (so führte Pál Ignotus in seiner Rede aus — A. M.) die Stimme des zukünftigen Humanismus, die Stimme einer Vernunft, die mit allen unvernünftigen, jenseits der Vernunft liegenden und über sie hinausgehenden Erscheinungen rechnet und sie ohne Feindseligkeit zur Kenntnis nimmt. Daß es Thomas Mann gelungen ist, diesen zukünftigen Humanismus sichtbar und wirkungsvoll zu machen, ist einer seiner größten Erfolge.« Für die ungarischen Zuhörer Thomas Manns, besonders für seine Freunde um die Zeitschrift *Szép Szó*, ist es aber sehr wichtig, in welche Richtung dieser Humanismus sich auswirken wird. Deshalb heißt es bei Pál Ignotus dann weiter: »Es gibt keinen großen Mann, mag er sonst noch so sanft und ironisch gestimmt sein, der in einzelnen Punkten nicht unerbittlich wäre. Alles zu verstehen heißt auch, sich über alles eine Meinung bilden. Eine Meinung ist notwendigerweise zugleich eine Gegenmeinung, und in jeder Gegenmeinung steckt immer eine parteinehmende, fast draufgängerische Angriffsbereitschaft — mindestens demjenigen gegenüber, der sie mit Gewalt zum Schweigen bringen will. Ein wahrer Weiser weiß darüber Bescheid. Alles verstehen, aber nicht alles annehmen; jeden Standpunkt durchdenken, doch für den eigenen eintreten, sich weitgehende Skepsis erlauben, doch nie Handel treiben mit der Überzeugung, die sich unter dem Gewicht der verschiedensten Argumente als am tragfähigsten erwiesen hat; — diese Haltung ist eines großen Geistes würdig. Und sie hat in unserer Zeit kaum jemand so klar zum Ausdruck gebracht wie Thomas Mann.«

Am Schluß dieser Begründungsrede heißt es dann: »Wir Schriftsteller des *Szép Szó* wollen heute abend dieser großzügigen und bewundernswerten schriftstellerischen und dichterischen Lauterkeit huldigen. Wir verehren in Thomas Mann außer seiner und über seine Größe hinaus das Beispiel, das er uns bietet. Von ihm lernten wir die Wahrheit des Alltags und die großen Wahrheiten, ohne die unser Leben in Finsternis und Dumpfheit verliefe, zugleich und von gleichen Blickwinkel aus zu sehen. Von ihm lernten wir — oder besser, wir möchten von ihm lernen —, wie man über den Tag hinausblickt, ohne seinen Forderungen auszuweichen.«

Dieses Vorbild wirkte dann auch während des Krieges weiter, wenn auch ein unmittelbarer Kontakt mit Thomas Mann nicht mehr möglich war. Auch wurde es immer gefährlicher, sich offen zu ihm zu bekennen; gelesen wurde er aber auch weiterhin, und sogar Wege konnten noch gefunden werden, um das eine oder das andere seiner Werke zu veröffentlichen. Seine Verehrer zogen sich aber meistens in ihre Einsamkeit zurück, und auch jene scheinbar breite

innere Opposition, die Thomas Mann noch so sehr beeindruckt hatte, ging verloren. Vom Selbstmord über Flucht und Verfolgung bis zur Hinrichtung erstreckte sich das »Schicksal« — inszeniert von deutschen oder ungarischen Faschisten — der ehemaligen Verehrer und Anhänger. Diejenigen, die überlebten, meldeten sich nach dem Krieg wieder zu Wort, versuchten, sich neu aufzurichten und auch die Reste ihres Humanismusbildes den neuen Gefahren wieder als Waffe entgegenzusetzen. Das Vorbild des Menschen Thomas Mann und das Vorbild seines jetzt bereits durch den Friedenskampf erweiterten Humanismusbegriffes lebt neu auf, und endlich knüpft man realisierbare Hoffnungen an dieses Vorbild. Jenő Tamás Gömöri, sein Briefpartner und einer seiner ersten Übersetzer, begrüßt den Dichter mit einem Huldigungsgedicht und formuliert in einem seiner Briefe[45] auch den Wunsch vieler seiner Landsleute im Sinne des Humanismus der Zwischenkriegszeit, der sich aber immer erneuern und vervollkommen soll: »Wir Menschen und Völker warten jetzt hier in Ungarn und in Osteuropa sehnsuchtsvoll auf ein endgültiges, erlösendes Wort des Friedenswillens und des Friedens, den wir, alle Menschen und Völker in diesem zermarterten, zermürbten Europa, endlich wirklich verdienen würden! Immer und immer wieder klammerte ich mich im Gedanken an *den* Geist der Menschlichkeit und Liebe, *den Sie*, sehr verehrter Herr Mann, *repräsentieren*. Ich fühle die Berechtigung zu der flehenden Bitte, die ich im Namen der von der Nazi-Barbarei Gepeinigten und Gefolterten, aber auch im Namen derer, die für den Geist und die Menschlichkeit fürchten und auch im Namen des PEN-Club-Geistes, dessen lebendige Seele gegenwärtig *Sie* sind, an Sie, sehr verehrter Herr Thomas Mann, richte: Tragen Sie, bitte, mit der Kraft Ihrer Persönlichkeit, Ihres Geistes, und Ihrer geistigen Weltautorität dazu bei, daß das große und endgültige Friedenswort, das uns alle, Menschen und Völker in aller Welt, insbesondere aber hier in Europa glücklich und selig machen, ja erlösen würde, endlich ertöne!

Wir Menschen und Völker . . . bitten Sie alle, lassen Sie Ihre mächtige Stimme, die dazu beigetragen hat, daß die Nazi-Barbarei verschwunden ist, jetzt für den Frieden der Welt hören und tun Sie alles für den Frieden, was Ihnen Ihr Genius befiehlt und in der Macht Ihrer Autorität steht.«

Diese Anerkennung ist sicher in ihrem Ton subjektiv und in ihrer Formulierung etwas seltsam, in ihrer Aussage aber keinesfalls vereinzelt; sie drückt jenes Verhältnis zu Thomas Mann aus, der ». . . uns so viel von den Geheimnissen und den Schmerzen des Schaffens verraten hat, wie in der ganzen Weltliteratur nur sehr wenige«. Dieser Ausklang eines Nachrufes aus dem Jahr 1955 kommt einem Geständnis gleich, dem sich viele im Ungarn unserer Tage anschließen. Und auch die Vorbild-Funktion Thomas Manns hat — wie ja einige Beispiele das zu veranschaulichen suchten — nicht aufgehört zu wirken. Das Bemühen des zeitgenössischen Schriftstellers und Dichters, auch die Zukunft zu erforschen, führt immer wieder zu den großen Vorbildern der

Vergangenheit und so auch bei vielen heute lebenden ungarischen Dichtern und Schriftstellern zu Thomas Mann. Worte aus dem Nekrolog von Julius Háy drücken dies prägnant aus: »Wer heute Schriftsteller sein und in der Gegenwart lebend durch die Schilderung dieser Gegenwart den Weg in die Zukunft suchen möchte, der kennt nur eine Beziehung zu Thomas Mann: die Beziehung des Schülers zu seinem Lehrer.«[46]

ANMERKUNGEN

[1] Győri, J., *Thomas Mann in Ungarn.* Geschichte seiner Vorlesungsabende und deren Pressestimmen. Budapest, Akadémiai Kiadó 1968. — 203 S. (ungarisch).

[2] Halász, E., *Die »ungarischen« Beiträge Thomas Manns.* Zur Geschichte der Rezeption Thomas Manns in Ungarn. *In: Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen.* Berlin, Akademie-Verlag 1969. — S. 339—396.

[3] *Das Werk Thomas Manns.* Berlin, Akademie-Verlag 1959. — Hrsg. von H. Bürgin — führt unter Teil IV (Nr. 419—453) Übersetzungen ins Ungarische an. — *Thomas Mann Studies* Volume II. A Bibliography of Criticisme. By K. W. Jonas and I. B. Jonas. Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1967. — verzeichnet einen bedeutenden Teil der ungarischen Sekundärliteratur.

[4] Seine große Popularität beweist unter anderen auch die ungarische Ausgabe seiner gesammelten Werke *(Thomas Manns Werke in zwölf Bänden.* Budapest, Helikon 1968—1970).

[5] Vgl.: Mádl, A., *Ungarische Beziehungen des Erlebnisses und des Werkes in Doktor Faustus. In: Irodalomtörténet,* Jg. 1970. Heft 2. S. 473—494. (ungarisch).

[6] Siehe dazu: Mádl, A., *Thomas Manns Weg zum militanten Humanismus. In: Arbeiten zur Deutschen Philologie* IV. Universität Debrecen 1969. — S. 9—23. — Eine Auswahl ungarischer Dokumente zu diesem Thema befindet sich in deutscher Sprache beim Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Akadémiai Kiadó) in Vorbereitung.

[7] Erschienen in *Világirodalmi Figyelő* (Weltliterarischer Beobachter). Jg. 1959. Nr. 3—4. S. 395.

[8] *Ebenda.* — Thomas Mann lernte auf seinen Ungarnreisen 1922 und 1923 u. a. ungarische Dichter und Schriftsteller, Musiker wie Béla Bartók und Politiker kennen. Auf seinem Weg nach Budapest oder von dort zurück kam Thomas Mann in Wien mit ungarischen Emigranten, so auch mit Georg Lukács, Béla Balázs und andere zusammen.

[9] *Ebenda.*

[10] Brief an Dezső Kosztolányi vom 4. 6. 1923.

[11] Vgl. vor allem folgende Stelle aus der Rede: »Es ist eine zeitlich sehr viel wichtigere Idee, die sich für mich mit dem polnischen Namen verbindet: die Idee der westöstlichen Synthese, des Ausgleichs und der Überbrückung gewaltiger und spannungsvollster Weltgegensätze. . . . Unsere Mitte grenzt an den Osten sowie an den Westen, unsere Seelenlage hat teil an beiden Sphären, und unsere Freiheit ist Vorbehalt gegen extreme und militante Alternativen, sie zielt ab auf eine Letztes, auf ein endgültig Menschliches.« — *In:* Mann, Th., *Gesammelte Werke.* Berlin, Aufbau Verlag 1955. Bd. 11. — S. 358—360.

[12] *Pester Lloyd.* 1. 4. 1923.

[13] Thomas Mann protestierte in zahlreichen Fällen, wenn in Ungarn von der faschistischen Regierung Kommunisten verfolgt, verurteilt oder hingerichtet wurden.

[14] Brief an Dezső Kosztolányi vom 18. 5. 1932.

[15] *Pester Lloyd,* 28. 1. 1935.

[16] *Ebenda.*

[17] *Magyarország* (Ungarn), 29. 1. 1935. — Es handelt sich um die Zeitschrift *Apollo.*

[18] *Népszava,* 23. 1. 1935.

[19] *Magyar Hirlap,* 27. 1. 1935.

[20] *Pester Lloyd,* 27. 1. 1935.

[21] *Pesti Napló* (Pester Tagebuch), 26. 1. 1935.

[22] *Újság* (Die Zeitung), 29. 1. 1935.

[23] *Magyar Hírlap*, 27. 1. 1935.
[24] *Pester Lloyd*, 28. 1. 1935.
[25] *Magyarország*, 29. 1. 1935.
[26] Vgl.: *Esti Kurír* (Abendkurier), 29. 1. 1935.
[27] *Pester Lloyd*, 28. 1. 1935.
[28] *Újság*, 29. 1. 1935.
[29] *Magyar Hírlap*, 27. 1. 1935.
[30] *Magyarország*, 27. 1. 1935.
[31] *Esti Kurír*, 29. 1. 1935.
[32] Vgl. den Brief an Heinrich Mann vom 2. 7. 1936 und Sechszehn Jahre (1948). — *In:* Mann, Th., *Gesammelte Werke*, Berlin, Aufbau Verlag 1955. Bd. 12. — S. 473.
[33] *Esti Kurír*, 16. 6. 1936.
[34] *Ebenda.*
[35] *Ebenda.*
[36] Seit der Rede *Von deutscher Republik* (1922) verbindet Thomas Mann immer wieder diese zwei Begriffe.
[37] Siehe Anmerkung 5.
[38] *Pester Lloyd*, 13. 6. 1936.
[39] *Népszava*, 11. 6. 1936.
[40] *Népszava*, 9. 6. 1936.
[41] Vgl. Babits, M., *Begabungsverlust — rückwirkend* (ungarisch). *In: Nyugat* (Der Westen). Jg. 30 (1937), H. 4. S. 319—320.
[42] *Esti Kurír*, 14. 1. 1937.
[43] *Népszava*, 30. 5. 1937.
[44] Gehalten von Pál Ignótus, erschienen *in: Szép Szó*, Jg. 1937. S. 48—54.
[45] Brief an *Thomas Mann*, 20. 2. 1948.
[46] *Irodalmi Újság* (Literatur-Zeitung), 20. 8. 1955.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 387—424 (1971)

Die Modelle des sentimentalen Romans

Die Philosophen der Vernunft und der Empfindsamkeit

Von

JÓZSEF MEZEI

(Budapest)

Die Kontinuität der Jahrhunderte und Stile ist bei den Franzosen am besten nachspürbar, aber auch die große Wende, die Veränderung, ist bei ihnen am augenscheinlichsten. Die Jahrhunderte des französischen Klassizismus haben die Renaissance und die »Gotik«, das Antike und das »Nationale« das Heidnische und Christliche gleichermaßen bewahrt. Strenge, Disziplin, Formengefühl, und Rationalismus haben sich dem europäischen Barock angepaßt. In diesem puritanen und »trockenen« Stil finden auch die Gegensätze des 19. Jahrhunderts ihre Urformen, hier wurde den ästetischen Geschmack und Stil betreffend nach den »Verhaltungsantinomien« der Urzeit auch die Antinomie des modernen »Klassizismus« und der Romantik geboren. Der Barock ist ein aufregendes Abenteuer, eine Unregelmäßigkeit. Ein musikalisches Motiv, welches dem allgemeinen, abstrakten, einheitlichen klassizistischen Begriff des Menschen widerspricht und diesen schattiert. Die Renaissance weist Leidenschaftlichkeit, Sinnlichkeit, Aberglaube und epikureische Skepsis auf, ohne Platonismus und Petrarcismus hätte diese Art von »Klassizität« wahrlich nicht zustandekommen können. Der latente französische »Barock« erweiterte so die Klassik zu einer Art von Synthese, einer Zusammenfassung. Es ist kein Zufall, daß im Chor der europäischen Literatur die Franzosen die folgende Phase anstimmen. Einesteils konnte nur die entwickelte »höfische« Kultur auf eine Rolle an den Renaissance-Höfen Anspruch erheben, andernteils konnte diese Mäzenenrolle in der Lebensweise der Künste ein derartiges Abhängigkeitssystem schaffen, also solche Spannung zwischen Kunst und Macht, die dazu beitrug, eine neue Atmosphäre, einen gesellschaftlichen, weltanschaulichen Allgemeingeist zu verwirklichen. Selbstverständlich entsprach das französische 18. Jahrhundert nicht dem Ideal der großen Klassik. Nicht nur in der Literatur entstand der Gedanke der »Aufklärung« und nicht nur aus ihr entsprang die französische Revolution. Die Sittenlehre und die Staatstheorie sind aber in dieser Zeit eine »belletristische Kunstart« und als solche hat die Literatur die Revolution tatsächlich »vorbereitet«. Das 18. Jahrhundert wird von den Franzosen das Jahrundert der »Philosophen« genannt, während das 19. Jahrhundert später als das Zeitalter der deutschen Philosophie gelten wird. Die Deutschen schaffen in der Epoche der französi-

schen »Philosophen« erst ihren spezifischen Klassizismus, der selbstverständlich um so zusammengesetzter war, um so mehr er sich »verspätete«. Die philosophische Literatur wurde wiederum vom großen französischen Klassizismus unmittelbar gebildet und inspiriert. Seit langer Zeit gab es keine Stilrichtung, die sich so viel mit sich selbst, mit Regeln, Normen und ihrer eigenen Selbsterkenntnis beschäftigte, wie diese Klassik. Sämtliche Beziehungen, Abarten der menschlichen Tätigkeit, Fähigkeit und Möglichkeiten wurden in der »Ästhetik« des Klassizismus, in seinen dichterischen, oft allegorischen, methaphorischen »Ratschlägen« angeführt. Dem Jahrhundert der Philosophen ging das Jahrhundert der Ästheten und Theologen der Jansenisten und der intellektuellen Ironisten voraus, Pascal und Montaigne, in der Kunstart die Normativen und Essais, die Sittenkomödien (Molière) und die Gefühlskomplexe, die menschlichen Tragödien (Racine).

Die Maßlosigkeit des Barock provoziert und induziert beinahe schon die Parodie, das Komikum, die Persiflage. Das wird zur mytischen Synthese alles Unregelmäßigen, Disharmonischen, zum Sammelstil für jegliche zusammenfaßbare Bewegung. Er schwelgt geradezu in der Gotik, inmitten der Ungeheuer der etrusken Phantasie. Die Begleitung der festlichen Kunstarten besteht bereits aus den Abenteuern der Räuber-, Landstreicher-, und Armen- Burschenfiguren der Volkserzählungen. Neben der Mystik steht das pikareske, gelöste Lachen und die nüchterne, einfache, alltägliche Weisheit. Das »große Jahrhundert« tilgt also nicht eindeutig die Vergangenheit, die Geschichte aus. Wenn es sich stufenweise mit den Kostümen der Tribunen und Cäsaren des römischen Alterums bekleidet, übernimmt es sozusagen nur die Rolle, die bestehenden Formen der Typen der Opposition von den unmittelbaren Vorgängern. Es kann auch nichts anderes tun. Das literarische Bewußtsein baut auf die starren Konventionen. Die Konvention ist Gesetz und Regel. Die Antike, das Ideal des neuren Altertums steigert diese Mimesis noch. Die »Philosophen« sind die neuen Abenteurer, beobachtenden Wanderer und Ethiker der modernen Zeit. Bürgerliche Picaros. Der Philosophen-Roman ist die Fortsetzung des Picaro-Romans, doch selbstverständlich nicht einfach ihr Weiterleben. Die Romanform ist der Rahmen, die Bezeichnung, der Aufruhr, die unregelmäßige, unziemliche, burschikose Opposition. Die Figur steht »außerhalb der Gesellschaft«, ist ungebunden, und ihre Freiheit ist eine willkürliche, doch »sinnlos« verwirklichte Freiheit. Diese übernommene, doch gefährliche Unabhängigkeit ermöglicht ihr die unziemlichen Äußerungen und Einmischung. Die Ordnung, die Moral, die Staatsordnung, die Gewohnheit, die Sitte und das Gesetz gehören ihr nicht an, diese übernimmt sie nicht, sie unterstellt sich nicht, und darum geht sie als Unbekannter und Fremder durch die Welt des Romans.

Die These des Jahrhunderts ist die logische Umgestaltung, Umwertung der Welt. Der Gedankengang geht eben davon aus, daß der Mensch sich durch

seinen Verstand aus der Natur erhob. Wozu ist der menschliche Verstand fähig? Ist der »göttliche« Teil des Menschen eine bestehende Wirklichkeit, lebt in ihm noch das himmlische Erbe? Was ist die Rolle, die Lage des Menschen? Im dem fragenden Menschen taucht notwendigerweise der Gegensatz zwischen dem Glauben und dem Verstand, dem Geist und dem Gefühl auf, er wird notwendigerweise mit den Idealen und der Wirklichkeit, der Gesellschaft, den Institutionen, dem Glauben und sogar mit sich selbst und seinen Gewohnheiten konfrontiert. Das Denken wird popularisiert, die Philosophie wird auch vom Durchschnittsmenschen eingenommen und angeeignet. Der Verstand ist der spezifische, unterscheidende Besitz des Menschen. Der Verstand gehört allen, jeder Mensch ist »Philosoph«, das heißt Welterklärer, der Weise der Gesellschaft. Jeder hat ein Rezept für das Leben, eine Vorstellung des Glücks und kann diese auch darlegen. Der Mensch ist eins und mannigfaltig, die Philosophie ist unendlich variabel. Die Epoche ist durchdringend optimistisch im Gegensatz zum »Pessimismus« des Barock. Sie ist optimistisch, anthropozentrisch, aber so, daß sie voller Verneinung, Zweifel, Paradoxe, Ironie, Böswilligkeit ist. Nach Analogie der Renaissance wird das unheroische Glaubensbekenntnis der Menschheit und des Menschen geformt. Wie jede Apologie ist auch diese nicht ruhig, selbstbewußt und überzeugend. Die Wirklichkeit der »Ideale« lebt und entfaltet sich in einem verschiedenartigen Milieu. Ihre Lebensbedingungen werden von der materiellen Wirklichkeit bestimmt. Hier kräftigt oder deformiert sich jede Idee, jeder Gedanke. Die Apologie der Vernunft ist im Jahrhundert der Vernunft bereits eine Diskussionsfrage. Mit dem Sieg der Vernunft von Descartes wendet sich die Philosophie gegen sich selbst, und sucht die Widersprüche des Selbstbewußtseins. Das Zweifeln, das Fragen wird absolut. Das bedeutet noch keine Skepsis, doch man nähert sich ihr bereits. Die empfindliche Ironie Montaigne's entfaltet sich bereits daraus, und resoniert auf die durch den menschlichen Verstand zu verwirklichende Freiheitsmöglichkeit. Das Paradox entstand in dem englischen und deutschen Sentimentalismus, in der »Philosophen-Literatur«, und das wiederholt sich später auch am Ende des 19. Jahrhunderts als der Gedanke, der Verstand, der Intellekt, als einzige Möglichkeit und Lösung aufs neue aufgeworfen werden. Der Mensch nimmt mit bitterer Ironie in diesen paradoxen Meditationen die Gegensätze des Lebens zur Kenntnis, daß nämlich seine eigene Kraft, Fähigkeit, sein Wille, Glaube und seine Unsicherheit, bereits das einzig Sichere sind.

Die »Philosophen« des 18. Jahrhunderts popularisieren das Denken, verstreuen den Rang und das Recht des Menschen dafür, daß er sein Leben selbst bestimme und seine menschliche Würde zurückfordere. Jeder Gedanke ist eigentlich Organisierung, Parteigründung. Die Philosophen des Jahrhunderts sind Volksführer und Demagogen, Verfasser von Flugzetteln und Verleumder, Streiter für die Wahrheit und nutznießende Gauner. Durch ihre Wirkung tritt die »stadtgründende«, gesellschaftsorganisierende Fähigkeit des

Menschen und seine Berufung in den Vordergrund. Die Literatur wird jetzt immer mehr zur Gesellschaftswissenschaft, Erziehungswissenschaft, zur »Menschenlehre«, eben durch die sich im Aufschwung befindende Biologie und Physiologie. Klubs und Salons bilden sich um verschiedene Denker, Schriftsteller, Pamphletisten, Dilettanten, Politiker und Philosophen. Der Mensch hat, als »gesellschaftgründendes Tier« sich zuerst eine Gesellschaft organisiert, hat die Einsamkeit, das luftlose und unsinnige Alleinsein, die erstickende, tödliche Isolierung der Einsamkeit durchbrochen, die er nur zögernd in seiner sentimentalen, bühnenmäßigen und auf dem Forum »eingerichteten« Einsamkeitsstimmung anerkannt hat. Zu dem Verstandsmenschen paßt die Gerührtheit, das Gefühl nicht. Der Philosoph ist überheblich und zynisch, Mephisto und Faun, Sokrates und Seneca. Mehrere »Gesellschaften« kommen zustande. Der Hof vervielfältigt sich in kleineren »bürgerlichen« Salons, politischen Klubs. Der Schriftsteller ist nicht mehr der Unterhalter, sondern der Herrscher, das Oberhaupt des Kreises, der zu seiner Ehre von einer patronierenden Frau oder in dem Salon der geliebten Frau gegründet wurde. Auch die deutsche Kultur gründet mehrere Zentralen. Es wird fast eine neue Aristokratie geboren. Die Philosophen-Schriftsteller werden zur Mode. Sie sind die Berühmtheiten, man spricht über sie, um ihre Taten, Schriften, die Ereignisse ihres Privatlebens werden Legenden gesponnen. Voltaire ist der wandernde, fliehende, landlose Ex-Herrscher, Shakespeare, der gefürchtete Spötter, der unberechenbare Clown. Der Name Goethes bedeutet Weimar, und niemand denkt im Zusammenhang mit Weimar an den regierenden Herzog; mit der Würde des Dichterfürsten und Staatsministers, und mit seiner Bedeutung erinnert Weimar an das Florenz Lorenco Medici's. Das Jahrhundert der Aufklärung geht einen eigenartigen Weg vom transzendenten, abstrakten Pessimismus des Barock und der Vernunft des 17. Jahrhunderts, denn sein »Optimismus« ist theoretisch und praktisch auf einmal, nüchtern hoffnungsvoll und gleichzeitig desillusioniert zurückhaltend. Die »Philosophen« gelangen vom Haß über den stoischen Zweifel zum gefühlvollen Mitgefühl. Mit der Räson von Descartes diskutiert die Empirie von Leibnitz, auf die Vernunft repliziert das Gefühl, auf das Gesellschaftliche das Natürliche und umgekehrt. Alles hängt zusammen, aber alles gleicht sich auch aus, alles behauptet und leugnet gleichzeitig seine eigenen Gegensätze, doch vernichtet es diese nie. Das menschliche Interesse ist das Ständige und Offensichtliche dieser geistigen Mobilisierung, der Inhalt ändert sich, wie der Mensch selbst. Das Wichtige bleibt das Ultimatum all dem gegenüber, was das Leben unterdrückt. Die Aufklärung ist keine Revolution, nur ein Protest, kein Wissen, nur Hoffnung, Denken, Suchen und ein Verhalten.

Das Abenteuer der Misanthropie

Der legendäre »Menschenhasser« der Epoche war ein Geistlicher. Vielleicht ist auch das kein Zufall, daß er Protestant und Engländer war. Seine moralische Indikation ist die eines strengen Predigers, aus der ungarischen Literatur zitiert er die Emotionen der Glaubensstreiter, er ist unerbittlich und abweisend, doch nicht grob, freimütig. Voltaire nennt er den englischen Rabelais und findet später einen zweiten englischen Rabelais, Sterne, und es scheint, daß er die Literatur des ganzen Kontinents mit diesem Namen einordnen, qualifizieren wolle, als ob das das unerreichbare Maß, die Qualität, der Rang und der hauptsächliche Charakterzug der Literaturepoche wäre. »Die Satire ist ein Spiegel, in dem der Betrachter im allgemeinen die Gesichter aller entdeckt, nur sein eigenes nicht« — schreibt Swift in der Schlacht der Bücher. Seine Romane sind Pamphlete, Flugschriften gegen die menschliche Dummheit und Eitelkeit. Er steht außerhalb von allem, seine Misanthropie ist Geringschätzung und Ekel. Er kann nichts annehmen, findet die Insel der Glücklichen nicht, er hat keine »Utopie«, seine Wunderländer sind nur die Welt widernatürlicher Eigenheiten, Deformationen, der Liliputaner und Riesen, der dummen Jehus und weisen Pferde, und eine Parodie und Groteske ist auch seine Vorstellung von den »philosophischen« Laputen. *Gullivers Reisen* haben sich schließlich als überflüssig erwiesen, denn diese Abenteuerlichkeit führte nicht zum Ziel, ihre Erfahrungen waren hoffnungslos. Die »Reise« ist nicht mehr ungefährlich, die Räson wird mit sich selbst konfrontiert, der Mensch gerade mit dem Menschlichen, seinem Stolz, seinem Glauben, seinen optimistischen Ambitionen. Als ob der Prediger aus diesen Warnungen sprechen würde: der Zorn läßt die Muskeln des Geistes erschlaffen, oder: der Stolz ist dem Bettlerzustand verwandt, der Not, dem Elend, — obwohl die natürliche Konklusion der »Seelenwege« — der Ausdruck Montesquieu's für die Reise — der letzte »Satz« aller Philosophen-Reisenden wird. Gulliver ahnt: ». . . die Weltreise wird mein Schicksal sein«, auf diese Unruhe, dieses Abenteuer verzichtet später Diderot, der Candide von Voltaire und die so zahlreichen, »nach einem Sinn Suchenden« der Romantik.

Aus dem Gegensatz zwischen Vernunft und Mystik des 17. Jahrhunderts, aus der barocken Unruhe hat die neue Epoche das Denken übernommen. Jetzt wird die »Philosophie« vom Verstand des Philosophen analysiert. Sie versuchen ernst und ironisch, die komischen, meditierenden, philosophierenden, in Paradoxen sprechenden, menschlichen Figuren zu umkreisen. Jeder »Roman« ist ein Selbstbildnis, ein Spiegel, eine bitter verzerrte Karikatur. In seinen Maximen (1665) verfaßt La Rochefoucauld die neue Ethik: unsere Tugenden, sind nur verhüllte Sünden. Diese Ansicht macht der großen Satire, dem himmelstürmenden Gelächter den Weg frei. Nichts ist wahr, der Mensch ist unzuverlässig, ein seine Rolle spielender Lügner. Die Reaktion ist nicht nur die Indolenz Swift's, sondern das Bemitleiden, das Sich-Hinneigen zum Mensch-

lichen, das unermüdliche und hoffnungsvolle Suchen nach dem Sinn und den »Geheimnissen« des Lebens. Der gegebene Rahmen ist noch der Schelmenroman, er gilt als Versuchswerkstatt, nur sieht der reisende »Philosoph«, der neue, gebildete, kluge Clown, der neue »Waffenträger«, der ewige Diener, die Dinge anders. Der Typ übernimmt mit Gil Blas von Lesage das Erbe Sancho Pansa's. Der Zeitpunkt ist 1715. »Bevor du dir die Geschichte meines Lebens anhörst, mein lesender Freund, erzähle ich Dir eine Geschichte«. Zwei reisende Studenten fanden einen Stein, auf dem die Aufschrift ankündigte, daß die Seele von jemandem unter diesem Stein gefangen gehalten wird. Der eine Student hielt das für eine »Absurdität« und lachte darüber, der andere ahnte ein »Geheimnis«, meditierte und grub. Seine Neugier wurde von Erfolg gekrönt, er fand Geld unter dem Stein. Dann warnt Lesage den Leser folgendermaßen: »Lies aufmerksam, du findest darin, was Horatius wünscht, das Angenehme verbunden mit dem Nützlichen«. Lesage ist schon der «Schatzgräber», der Geheimnissuchende, er glaubt noch an das Abenteuer, oder ahnt wenigstens, daß er sich aufraffen muß, um sich in der Welt »umzusehen«, auch wenn der Anblick nicht ermutigend sein wird. Die pikaren Helden stehen in den Philosophen-Romanen des 18. Jahrhunderts zum erstenmal dem Untröstlichen, den Übeln, den Sünden, den Tragödien, dem unermeßlichen Strom der Schicksalsschläge mutig gegenüber. Das scheint ihnen wichtiger als die Gedanken, die ethischen Thesen, die textmäßig dargelegt werden. Gil Blas probiert der Reihe nach die »Rollen« des damaligen Lebens aus, kleidet sich in verschiedene Kostüme, als Bürger, Geistlicher und Soldat, ein bißchen aus Nutznießerei, aus Gaunerei, und ein bißchen vielleicht auch darum, um die Schule dieser Rolle zu absolvieren. »Oh, menschliches Leben, du bist voller merkwürdiger Abenteuer und Schwierigkeiten !« Es ist seine größte Erfahrung, daß die Sünde keine Sünde mehr ist, daß die Verdorbenheit allgemein ist, und darüber empört sich Gil Blas nicht mehr, sondern er betont eher die Lehre, die Erfahrung der »Eigentümlichkeiten« des Lebens. Gil Blas empört sich nicht. Er nimmt das Schicksal an, welches man ihm aus seiner Hand weissagt: »Oh, wieviele Übergänge sehe ich vom Schmerz in die Freude, und von der Freude in den Schmerz ! Was für ein eigenartiger Wechsel zwischen Niederlagen und Erfolgen». Das einzige Lebensrezept: das Schicksal zu zähmen, jede Gelegenheit zu benützen, nie zu unterliegen. »Was dich auch für ein Mißgeschick erreichen sollte, mein Sohn — so wird der angehende Abenteurer in Madrid belehrt, — wir müssen uns trösten. Darin unterscheiden sich die starken und mutigen Seelen von den Schwachen. Wenn den klugen Menschen ein Mißgeschick erreicht, wartet er geduldig auf die besseren Zeiten. Wie Cicero sagt: Wir dürfen nie so sehr verzweifeln, daß wir darüber unser menschliches Dasein vergessen.« Und der Abenteurer, der sich auf den Weg macht, das Leben zu erobern, — vielleicht der erste Held des Karriere-Romans, hat seine Lektion gelernt: »ich bin ein solches Wesen — fügt er hinzu — das die Schicksalsschläge nicht niederdrük-

ken, ich erhebe mich über jedes Mißgeschick.« Gil Blas macht eine Schelmenkarriere, er lernt alles, macht auch den »Zwiespalt« der Epoche mit, so ergänzen sich die Rollen und finden ihren Zusammenhang. Die Schauplätze ändern sich, die Kostüme passen sich Bühnen an, und Gil Blas probiert alle an. Das Wirtshaus, der Königshof, später die Einsamkeit, der Einsiedler des Waldes, — voller Spiel ist das ganze Leben. Die gekünstelte Gesellschaft und ihr Kontrast die Natur, die wirkliche Welt und die Träume scheinen getreu dem Muster zu folgen, der Nostalgie Don Quijotes, seinem »Versuch« das vollständige Glück und die Zufriedenheit zu finden. Das sind die »abenteuerlichen« Schauplätze und Lagen der antiken Romane, eine Art ewigen Mythos, der in den neuen Varianten der Reise-Romane weiterlebt, bezw. abgefaßt wird. Gil Blas ermüdet und büßt: »die Krankheit« und die Gefangenschaft haben ihn zu den Gesetzen der Natur zurückgeführt, von welchen ihn das Hofleben völlig entfernt hatte. Jede Alternative ist nur zeitweilig. Don Quijote träumt am Hof von Kastilien ebenso wie während seines Herumschweifens, doch an keinem Ort bleibt er endgültig. Gil Blas meditiert »philosophisch« über die »Freuden des einsamen Lebens«, richtet sich seine »Einsiedelei« ein, wie später Voltaire, Rousseau, und 4 Jahre später Defoe seine Robinson-Insel, doch wir wissen, daß sein Lebenselement, seine Lebensform das Wandern, das Abenteuer ist, das sorglose und berechnende Tauschen der Rollen, wir wissen, daß der »Gesellschaftbauende« sich überall seinen »Hof« schafft, oder die Zivilisation, seine persönliche »Gesellschaft««, dem »ewigen Muster« gemäß, wie auf der von der Pest isolierten »Insel« Boccaccio's jeder Tag seine Königin hatte. Gil Blas ist dazu nicht fähig, schließlich weist er das Leiden zurück, kehrt zu den Freuden heim, schafft nichts, ist nur ein Parasit. Die nüchterne Konklusion der Leidenschaften und Nostalgien dieser Epoche ist, daß die Rolle gespielt werden muß, welche die Illusionen nicht annimmt, die sich an sie heften. Er nennt sich selbst einen »zynischen Philosophen«. Gil Blas ist auch ein »kluger« Ernüchterter. Er vergleicht die Kraft der Gefühle der neuen Zeit, ihre Minderwertigkeit, ihre Tragikomik mit der Mythologie. Er erzählt eine moderne Ödipus-Geschichte, ein galante, ritterliche Liebesgeschichte, in der ein junger Mann um eine viel ältere, aber noch schöne und gefeierte Frau wirbt. Diese kann die schicksalhafte Gewalt nicht anders abwenden, nur indem sie die Abstammung des Jungen enthüllt, die ihr Liebesverhältnis unmöglich macht, denn sie sind nahe Verwandte, Mutter und Sohn. Der junge Mann begeht aus Schmerz Selbstmord. »Er hat sich bestraft, wie irgend ein neuer Ödipus, mit dem Unterschied, daß dieser sich in seiner Verzweiflung, die Sünde begangen zu haben, das Augenlicht nahm, der Kastilianer jedoch tötete sich darum, weil er die Sünde nicht begangen hat.« Das ist die »Wirklichkeit« des Jahrhunderts des Barocks und der Philosophie. Alles ist nur Spiel, Nachahmung, Rolle. Auch die Leidenschaft und das Leiden, die Werte sind unbestimmt, veränderlich, es gibt nichts eindeutig Schicksalhaftes und eindeutig Komisches.

Lachende und empfindsame Philosophen

Die »Dualität« der Welt ist bereits Weltanschauung, Philosophie. Die Teilung meldet sich in gewöhnlichen Typen, die Zahlen sind hier allegorisch, und zeigen auch symbolishe Unterschiede. Das Zweifache, das Zweierlei ist eigentlich eine synthetische Kategorie, eine Abstraktion, ein Begriff. Der Held des Abenteuerromans steht nicht allein, der Mensch »wandert« während seines Lebensabenteuers nicht allein, und ist auch nicht der einzige Held des Lebens. Er kann nur so seine Rolle spielen, seine Abenteuer erleben, wenn er sich von denen der anderen trennt, wenn man dieses Drama von allen anderen Dramen spürbar unterscheiden kann. Es gibt vielerlei Lebenswege, die Sehnsüchte, die Gefühle sind verschieden, in Wirklichkeit können sie doch zu einem einzigen gegensätzlichen Paar zusammengefaßt werden. Das Abenteuer »projiziert« die natürlichen und träumerischen Neigungen des Menschen, seine direkten und fernen Wünsche. Der »Dialog« Don Quichote's und Sanchos ist eine zweifache Wahrnehmung, Erfahrung, und eine zweifache Antwort auf die Dinge der Welt. Dieser »Dialog« wird die Kunstart des 18. Jahrhunderts, die nicht immer eine »Diskussion«, ein Kontrapunkt ist, nicht immer eine sich gegenüberstehende Argumentierung. Das »Wissen« über die Welt wird erst so vollkommen, der Widerspruch ist oft unlösbar, doch wenigstens wurde er erkannt, formuliert, signalisiert. Die »Vernunft« der Epoche hat schnell auf die Theorien verzichtet, und sich zum »*Dictionnaire*« zurückgezogen. Die um die Mitte des Jahrhunderts entstehende Enzyklopädie faßt nicht nur eine neue Erklärung der Welt zusammen, sondern »vergleicht« auch, und versucht ein neues Wörterbuch zu schaffen, in dem alle Dinge und Begriffe wenigstens zwei Bedeutungen haben. Das wissenschaftliche Jahrhundert wendet ein Schlüsselwort kaum in gleicher Weise an, bei jedem Schriftsteller-Philosophen hat die Natur, die Vernunft, das Empfinden eine andere Bedeutung, das Naive und das Sentimentale, das Humoristische, Satirische wird auf verschiedene Weise aufgefaßt, und auch auf andere Weise wird das Tragische bewertet, welches seinem äußeren Anzeichen nach aus dieser »lachenden« Literatur zu fehlen scheint.

Die Zeit des Rationalismus ist gleichzeitig auch die Epoche der großen Phantasie. Die Naturwissenschaft ist nicht unabhängig vom Charakter des Menschen und seiner Gefühlswelt in dieser Zeit. Sie hält ihm einen schmeichelhaften und grotesken Spiegel vor, und beweist im Wesentlichen — wie immer — das, was diese philosophische Epoche gerne hört. Das wissenschaftliche Denken, die Forschungen entwickeln sich in jener Richtung, auf jenen Gebieten in höherem Maße, welche mit den Abenteuern der literarischen Helden zusammenfallen. Auch die Thesen und Wahrnehmungen richten sich danach. Im »fühlenden«, empfindsamen klagenden und sentimentalen Menschen räsonniert Robinet's wissenschaftlicher Traum über die Seele der Materie,

über die überall anwesende Vitalität, über die ständige Bewegung, die den Wunsch der Veränderung und die Furcht vor der unbestimmten Evolution erweckte. Buffon beweist auch lyrisch, das Wissen, das »Lebensgefühl« des Durchschnittsmenschen, tröstet und verzweifelt gleichzeitig. Er zerstört die Dämme, egalisiert, und isoliert damit deformiert den Menschen zur einsamen, leidenden Kreatur, dem »homo duplex«, der eine Zusammensetzung von Körperlichem und Seelischem, Materiellem und Geistigem, von Gut und Böse ist. »In der Natur gibt es weder Klassen, noch Rassen, in der Natur gibt es Individuen, die Rassen und Klassen sind Phantasiebilder des Menschen, Produkte der Konvention«. Helvetius löst zwar diese Zweiheit auf, bindet die Erscheinungen der Seele, die Emotionen, den Willen an die Materie, konnte aber damit das Allgemeinbefinden, welches bedrückt an die willkürlichen Bewegungen des »Materie« dachte — den der Autonomie der Menschenmaschine »ausgelieferten« Menschen verändern? Das Konkrete, das vereinzelte, fühlende, lebende Individium. Holbach ist herb, und voller Klage, dieses Wissen und diese Vernunft kennt keine Illusionen, entlarvt den Philosophen-Optimismus, und stellt die Resignation des Rückzuges in Aussicht. Alles stellt den unendlichen Kreis der »Bewegungen« dar, und alles ist notwendig, das Gute und Böse, das Vollständige und Unvollständige, die Ordnung und das Ordnungswidrige, (Diderot sagt dasselbe) auch der Verstand ist beschränkt. »Die Materie ist ewig und notwendig, doch ihre Kombinationen und Formen sind veränderlich und jeweilig, und ist wohl der Mensch etwas anderes, als kombinierte Materie, deren Gestalt sich von Augenblick zu Augenblick verändert?« »Oh, Mensch! Du wirst es also nie anerkennen, daß dein Leben, wie eine Eintagsfliege ist, eine kleine Veränderung genügt, dich zu vernichten und der Vernunft zu berauben, auf die du so stolz zu sein scheinst«!

Die legendäre Selbstherrlichkeit des Jahrhunderts der Vernunft ist nur Schein, ein Mißverständnis. Es handelt sich nicht um Stolz, doch auch noch nicht um Sicherheit. In der Zeit der Aufklärung wirkt nichts anderes als unermeßliche und unverhüllte Neugier, ein mutiges Gegenüberstehen, der Kult des Denkens, anstelle des selbstsicheren Verstandes. Misanthropie, Zynismus, Spott, Satire sind lauter »Übergänge«, Masken, angenommene Posen, ein Verhalten, welches in der Ruhe der Hoffnungslosigkeit oder Zufriedenheit unvermeidlich stecken bleibt, welches das innere, wahre menschliche Antlitz des »empfindsamen« Philosophen nicht endgültig zu entlarven vermag. Buffon hält den Schmerz und die Wonne für die erstrangigen Empfindungen, in der Literatur der Aufklärung wird die sich verändernde Welt, jegliche Offenbarung der sich formenden Materie von diesen zweifachen Reflexen begleitet. Unter den Schriftsteller-Philosophen wird dies in aller Ehrlichkeit vielleicht erst von Diderot und seinem Kreis, den Stammgästen des Salons von Fräulein Espinasse und der großen deutschen Klassik, von Goethe und seinen Zeitgenossen anerkannt. Die Synthese der Zeit sucht bei ihnen ihre künstlerische Form, ist bei

ihnen posenloser, zusammenfassender, als bei dem »humoristischen« Fielding oder bei dem theatralischen, etwas phantastischen Exhibitionisten Rousseau.

In den englischen Romanen ist zu jener Zeit bereits das moralische Problem das größte Erlebnis. Die puritane Ethik stellt strenge Forderungen, läßt aber dabei Geduld und Toleranz walten. Jetzt beginnt sich die paradoxe Moralität zu entfalten, eine gegen sich selber schonungslose Ironie, der den englischen Roman so sehr charakterisiert. Fieldings Bedeutung liegt vielleicht viel mehr in den ästhetischen Feststellungen den Roman betreffend als in seinen Werken selbst. Sein »Tom Jones« wird von Thackeray als unmoralisch zurückgewiesen. Die Figur ist tatsächlich übertrieben »leichtsinnig«, zynisch, eben durch den englischen Moralismus provoziert, ein extremer Kontrapunkt. Die »Philosophie« des Types ist wichtig, das Bedeutungssystem, welches sich aus den Gestalten Fieldings entfaltet, die Typologie, auf welche Fielding komponiert. Tom Jones übertrumpft die Verdorbenheit der Welt, Joseph Andrew hingegen bewahrt der Welt gegenüber seine Reinheit. Dieses Werk ist das Pendant von Richardsons Pamela, das heißt die Komödie der belohnten Tugend (Untertitel der Pamela). Die Tugend der reinen Frau ist ebenso absurd, wie die des reinen Mannes. Unglaublich, verlogen, übertrieben, — und als solche eine überflüssige Tugend. Wir sind nun wieder bei einer der ständigen Fragen der englischen Literatur angelangt, bei der Tugend und Sünde, Pflicht und Nüchternheit, bei den Konflikten der menschlichen Interessen, die hier nie verleugnet werden, sondern nur eine bekennende und sich damit auch abfindende Komödie abgeben. Die Theorie Fieldings zu dieser Anschauung ist: »Das Epos, sowie das Drama haben zwei Zweige: die Tragödie und die Komödie. Eine komische, romanhafte Geschichte ist nichts anderes, als komische epische Dichtung in Prosa.« Oder: »Was die Karrikatur in der Malerei ist, ist die Burleske in der Literatur.« Die Burleske Fieldings ist nicht eindeutig satirisch. Im Leben, in der burlesken Welt ist alles gleich, alles lächerlich, übertrieben. Joseph, dem biblischen Joseph gleich, widersteht den Verführungen seiner Frau Putiphar, bleibt unberührt und wird lächerlich, doch er bleibt auch »tugendhaft«, und verliert schließlich nichts. Sein Begleiter Hochwürden Adams ist begrenzt, stur in seinem Glauben, seiner Weisheit, enthaltsam in seiner Tugend, seine ungestörte, kraftvolle »gesunde« Ruhe wirkt trotzdem imponierend. Seine Sentenzen sind keine Dummheiten, er hat fast immer recht, er ist dennoch immer lächerlich, er ist ein Grundpfeiler der Komik, der Burleske. »Jede Leidenschaft wird sündhaft, wenn sie übertrieben wird«, — sagt er einmal zu Joseph, trotzdem ist er es, der ihn aus den grotesken Lagen befreit, in die er durch seinen puritanen Asketismus verwickelt wird. Unsere Unfähigkeit zeigt uns am besten, wie dumm und unmöglich unser Wehklagen ist«, — der Mensch ist von Natur aus sündig, dagegen ist, Adams Meinung nach, nichts zu tun. Diese »Philosophie« ist an einem Punkt doch Ethik, Überlegenheit, Humanität. Nicht so sehr der Glaube an das Schicksal, der Fatalismus

dominiert darin, sondern die Vernunft einer Art von antiker und »moderner« Betrachtungsweise. In der Serie der Karikaturen und Parodien werden wir bereits durch irgend eine heitere, friedliche, reine Atmosphäre erhoben, durch das Mitgefühl mit den menschlichen Karikaturen, durch die gütige, liebevolle Welt von Dickens. Auch Rousseau und Goethe schöpfen ihre Sentimentalismus-Erlebnisse aus der englischen Literatur, obwohl dort in Wirklichkeit der Sentimentalismus niemals geboren wird. Die Grundlage des Sentimentalismus ist das philosophische Verhalten, eine Art balancierender Überlegenheit, ein Außenstehen und die völlige Identität. Das ist ein solches Maß von Willen und Ohnmacht, daß es schamlos aufrichtig bekennend und bescheiden ist. Hochwürden Adams hält die Eitelkeit für die größte Sünde, wie Thackeray, wie Dickens und wie alle »sentimentalen« empfindlichen und gleichzeitig fieberlosen, von keiner übertriebenen Ambition getriebenen, »realen« nüchternen Weltanschauungen. Das Gleichgewicht fordert Opfer, das Erwachen den Verust der Träume. Auf der Verlustliste der Ruhe figuriert das Abenteuer.

Psychologische Reisen

Der Verlust des »Abenteuers« bedeutet in erster Linie nicht den Mangel an Handlung, nicht Infolge dessen wird das psychologische innere Geschehen, bezw. die nicht in erster Reihe »formelle«, sondern eher anschauliche, philosophische Veränderung in die Wege geleitet. Das Abenteuer war auch bis jetzt ein moralischer Maßstab, die Analyse, das Maß der Tugenden und Sünden, Ambitionen und Handlungen. Die psychologische »Reise« ist die Konklusion von allem. Die Literatur wird nicht zum Inventar der vorhandenen Welt, sondern ist die unsichere, zitternde Suche nach menschlicher Gerechtigkeit. Statt der »Typen« werden die Beziehungen, die Verhältnisse, die Relationen für das Individuum, für den konkreten Menschen wichtig. Nur sehr wenige kamen aber so weit, diese synthetisierende Anschauung wird von den Massen noch nicht beansprucht, die in diesem Geist entstandenen Werke sind kaum bekannt, ihre Autoren werden nicht populär, oder sie geraten in Vergessenheit. Bei dem Begräbnis von Montesquieu war von den Enzyklopädisten nur Diderot anwesend. Ein symbolisches Begräbnis also, denn Diderot war vielleicht der nächste Verwandte dieses »aristokratisch« zurückhaltenden, feinen »Philosophen«, und auch er starb ebenso vergessen, und konnte genauso wenig wirkliche Erfolge im Leben erreichen. Diderot hat noch eine Feierlichkeit für Voltaire veranstaltet, doch er selbst wurde von niemandem mehr gefeiert. Es ist kein Zufall, daß die eigenartig empfindsame Synthese, das feine »Maßhalten«, die kluge Zurückhaltung und Leidenschaftslosigkeit von Montesquieu, von Diderot und von Goethe, von den Engländern zuerst erkannt und auf entsprechende Weise bewertet wurden. Sterne erzählt den Engländern eben das,

was jeder gebildete Mensch der Zeit fühlt und denkt. Seine *Empfindsame Reise* ist wirklich »angelsächsisch«, herb, humoristisch, allwissend reif, schwärmerisch nostalgisch, sehnsüchtig, nach Abenteuern und Reisen durstend, jugendlich unternehmungslustig und manchmal kindisch durchtrieben. Der »Roman« von Sterne gibt der Welt das zurück, was die »Philosophen« lächerlich gemacht, zerstört und entlarvt haben, die Empfindsamkeit und das Mitgefühl. Er gab ein Beispiel dafür, daß die Liebe, der menschliche Glaube oder die Leichtgläubigkeit, die Ehrlichkeit keine Schande sind, auch dann nicht, wenn wir enttäuscht werden, und man uns darum auslacht. Sterne legt sich die Maske Yorick's an, des tragischen Clowns von Shakespeare, dessen Schädel Hamlet als Symbol seiner Rolle in der Hand hielt. Der »arme Yorick« ist gutherzig wie eine Frau, unterscheidet sich von allen bisherigen »Reisenden«, den Lügnern, den Eitlen, den Stolzen, den schlauen Reisenden, und den Unglücklichen. Er nennt sich empfindsam, doch unterscheidet er sich in seinen »Beobachtungen« auch von diesen, laut Sterne, denn der arme Yorick fühlt, daß das ein Weg zur Schönheit ist. Eine psychologische Reise. Der Weg eines jeden Menschen ist »ein Schritt der zur Selbsterkenntnis führt denn . . . ein ähnliches Bild, ein ähnliches Aroma hat auch er auf den Weg mitgenommen oder von der Reise mitgebracht, das er bis zum heutigen Tag bewahrt.« Die Aufklärung hängt bei uns auch mit Sterne-Übersetzungen zusammen. Ferenc Kazinczy übersetzt ihn 1815, die Briefe Yoricks und Elisa's gibt Gábor Döbrentei 1828 heraus. Kölcsey und Verseghy kannten und liebten Sterne. Lessing beachtete ihn ebenso wie Voltaire, er war in Paris bei Diderot zu Gast, die Deutschen gründeten Lorenzo-Vereine, zur Erinnerung an den Calais-er Mönch der »Reise«. Jede Erinnerung, jede Erfahrung wird von nun an zur nostalgischen Sehnsucht oder zur Analyse der Gefühle, der Seele. Die »Abenteuerlichkeit« der Romantik hat dieses Gefühl bewahrt, in dem Geschichtlichen wird später die persönliche Stimmung führend. Die Reise des Helden von László Arany, aber noch eher die Traumfahrt Krudy's verdankt dieser lyrischen und ironischen Reisebeschreibung sehr viel.

Dialoge und Meditationen

Die literarischen Formen und beliebten Kunstarten aller Epochen legen Zeugnis über die Literatur der Zeit ab. Besonders redselig sind die Formen des 18. Jahrhunderts. Die Reiseabenteuer, Briefe, Tagebücher, Dialoge weisen eigentlich auf den Inhalt hin, der in ihnen zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig ist das aber auch eine Art Bestrebung nach Synthese. Ein Neubeginn, eine Zusammenfassung, eine Systematisierung, — eine formale, ästhetische »Enzyklopädie«. Eine Wiederholung all dessen, was die Literatur bisher an Formen experimentiert hat. Dieses suchende und mit Initiativen erfüllte Jahrhundert erschließt den Sinn der Formen, versucht sich, in den Experimenten Neues

mitzuteilen, und zwar mit den »alten« Mitteln und Kunstarten. Es will wissen, alles das kennenlernen, was es bereits unbewußt macht, übernimmt. Dieser imponierende Kult des Denkens, des Meditierens und der Selbsterkenntnis ist der Vorläufer der abstrahierenden, theoretischen, deutschen Philosophie, welche die geistige Offenbarung des Menschen bestimmt und sein Auftreten definiert. Das 18. Jahrhundert ist das Jahrhundert des Fragens und Zweifelns, des beunruhigenden Verneinens, der Skepsis und des alltäglichen, nüchternen Optimismus. Das 19. Jahrhundert versucht auf diese Fragen und Dilemmas zu antworten. Natürlich auf dem Niveau der Zeit und innerhalb ihrer Schranken. Die Form und Kunstart ist scheinbar bloß Mode, Kleinigkeit, etwas Neutrales, in Wirklichkeit je ein Aspekt, eine These, aus dem Ganzen einSatz des wißbegierigen Denkens, der Ausdruck für die Neugierde und die Ängste des Jahrhunderts. Der Klassizismus erfüllt eine derartige synthetische Rolle, er ist in erster Reihe keine Geschmacksrichtung, Stilrichtung — natürlich auch das — sondern ein Programm, ein philosophisches Verhalten, etwas Ähnliches auch in der französischen Literatur, was von Goethe Gleichgewicht genannt wurde.

Die Perser Montesquieu's diskutieren über die Naturwidrigkeiten und die Relativität der Moral. Die so sehr beliebten Dialoge sind in Wirklichkeit keine Diskussionen, sondern das Aufwerfen von Problemen, nicht so sehr die Darlegung von Argumenten und Gegenargumenten, sondern eher nur Gedanken erweckende Zeichen. Die Nachwelt findet in ihnen die Bestätigung für vieles. Es gibt solche, für die dieser geistreiche fiktive Briefwechsel als Moralkritik gilt, als Kritik der Institutionen, und es gibt auch solche, für die nur die Enttäuschung, die Krise, die Unsicherheit dokumentiert wird, denn in ihnen ist die Sehnsucht nach einfacheren Verhältnissen und Gebräuchen, nach der Romantik des Ostens aufzufinden, aber auch die allgemeine Ironisierung des Gesellschaftslebens. Die geistreiche Überlegenheit Montesquieu's, seine Ironie setzt die intellektuellen Ansprüche der Essays von Montaigne fort. Das Gespräch führt, wie bei Sokrates und Platon — nicht immer zu endgültigen Resultaten. In den *Persischen Briefen* (1721) lesen wir: hier verfaßt man gerne alles in Paradoxien. Innerhalb der Paradoxien wird aber betont, daß die Wahrheit eine der wichtigsten Sachen auf der Welt ist, ebenso wichtig, wie das Dasein. Nicht die konkreten, und vielleicht einseitigen Thesen sind interessant, sondern die Wahrheit selbst, die das humane Dasein ermöglicht, und alles so ordnet, daß es gemäß dem »Kampf« und den Gesichtspunkten der Tugend und des Bösen zu charakterisieren und zu bewerten sei. In der feinen Skepsis Montesquieu's spürt man bereits das Streben nach dem Wesentlichen der Romantik, das Distanz-Erlebnis, jene Differenzierung moralische Wertung, welche als Vorbedingung jeglichen Daseins angesehen wird. Das Lob des natürlichen Lebens, die Betonung der ländlichen Freuden sind also nicht einfach und zufällig Motive von Rousseau. Sie sind ein ständiges, traditionelles

Themenrequisit, welches von der antiken, barocken und Rokoko- Bukolik zum Naturkult der Aufklärung führt, und später zum Magnetismus der »wilden« Romantik. In diesem Sinne stellt vielleicht Montesquieu zum ersten Mal die Gegenformel der primitiven, nativen, wilden, raffinierten, und verdorbenen Zivilisation als Alternative auf. Er übersteigt die Vorurteile und auch die Mode seiner Zeit, weil er alle Lagen durchfühlt, jede Rolle, jedes Problem erlebt, weil er elastisch den Aspekt wechselt, und fähig ist, jedes Vorurteil mit Abstand zu betrachten und zu umgehen. Außer dem zynischen Skepsis der Vernunft, des Glaubens an den Verstand, ist dieses Verständnis, diese Aufnahme, diese Erhabenheit als seine andere Folgerung anzusehen. In seinem geistreichen Kurzroman *Die wahre Geschichte* legt Montesquieu diese »Philosophie«, diese Logik und Haltung dar. Er erzählt die »Seelenwanderung« eines Dieners in erster Person. Die Idee allein ist schon symbolisch, denn er begleitet das Schicksal des größten Gauners Indiens auf dem Wege vom Insekt bis zum Menschen. Die Lehren dieser Seelenwanderung sind für die ganze Menschheit gültig, wenigstens in dem methaphorischen System Montesquieu's. Was für Lehren, welche Konsequenzen können aus den »modernen« Wundern dieser magischen Glaubenserzählung, aus diesen philosophischen Verwandlungen gezogen werden? Die eine Konsequenz ist, daß die natürliche Freiheit immer vom Freiheitshaß der Knechtsseelen gefährdet wird. Die Seligkeit besteht nicht in der Erfüllung der Sehnsucht, sondern sie hat einen inneren Wert. Überall muß man das Gute finden, die Heimat soll man als Teil der weiten Welt lieben. Montesquieu achtet bereits auf die philosophischen und charakterlichen Unterschiede. Seine Neugier wendet sich der inneren Welt des Menschen zu. Er formt interessant das antike »Schuld-Erlebnis« um, die moralische Katharsis der Schicksalsdramen. Die Schuld ist eine schicksalhafte Eigenschaft des Menschen, aber weil »ich mich dauernd verändere, bin ich kein einziges Wesen«, die Schuld bleibt immer hinter dem Menschen zurück, sie wird auf jenes andere Individuum übertragen, welches mit dem derzeitigen nicht mehr »identisch« ist. Diese unendliche Wandlungsfähigkeit kennt keine Grenzen, der indische Gauner lebt eine Zeit lang auch als Frau, wie später ein spezieller Romanheld des 20. Jahrhunderts, Orlando, in dem Roman von Virginia Woolf. Benimmt sich Montesquieu als Aristokrat oder Bürgerlicher, indem er die Bedeutungslosigkeit für den größten Schicksalschlag ansieht? Es ist einerlei, ob jemand tugendhaft ist, oder sehr unmoralisch, oder gar lächerlich, er mag sich wie immer hervorheben, nur der Bedeutungslosigkeit soll er entfliehen — so lautet seine modern wirkende, sehr zu bedenkende Warnung. Das zynisch erscheinende, stolze Lebensgefühl der »Philosophen« trifft sich so mit dem Menschenideal der Renaissance, aber gleichzeitig auch mit der Persiflage desselben. Zwei Schatten fallen aufeinander, Dante und Villon. Montesquieu hat sehr bescheiden und ohne Nachdruck das Urbild des Intellektuellen geschaffen und die intellektuelle Form der Lösung. Irgendwo in großer Entfernung blinkt im Verhalten und der

Psychologie Platon auf. Er beklagt sich nicht, ist kein Pessimist, doch fehlt ihm die Begeisterung, der geplante »Optimismus« des Jahrhunderts Diderot hat wirklich keine Lust zum Spaßen, zur Rolle des Clowns. Er ist ernst, fast traurig, nur die Frage und die mögliche Antwort interessieren ihn, sein Humor ist gezwungen und schmerzhaft ironisch. Goethe, Hegel, Stendhal lasen ihn gerne und schätzten ihn hoch, als einen der »Philosophen« des Jahrhunderts. Der gleichgültige Herr Jakob und sein Diener sind schon mit den Glück suchenden Wanderern der Romantik verwandt, sie passen kaum in die lächerlichen Abenteuer und Situationen hinein. Diese taugen nur dazu, daß Jakob immer aufs neue eine bittere Sentenz über die Welt und die Menschen ausspricht. Jakob glaubt an die Paradoxien, er kann nichts anderes tun. »Das Paradoxon ist nicht immer Unwirklichkeit«. Seine »Unwissenheit« ist symbolisch für jeden Menschen, zutreffend für die Möglichkeit des menschlichen Wissens . . .« das Leben besteht aus lauter Mißverständnissen. Überall sehen wir folgendes: Irrtum in der Liebe, der Freundschaft, der Politik, in Geldangelegenheiten, in der Religion, im Urteilsspruch, im Handel, bei den Frauen und bei den Männern . . .» In dem *Neffen von Rameau* (1774) kreiert er keine Situationen, keine Geschichten mehr. Das Werk ist ein reiner Dialog, ein fiktives, allegorisches Zwiegespräch, zwischen Ich und Du, das Ganze ist eigentlich ein verborgener Monolog, eine Meditation, in dem das Ich — der Autor, der Statist ist. Rameau ist die Abrechnung mit allem, was das 18. Jahrhundert stolz in sich pflegte, mit dem geistigen Hochmut der Überheblichkeit, mit dem Geniekult, parallel zu der schon, mystisch—magischen Übernahme des Verstandes, der Philosophenrolle, dem zwangsweisen Dilettantismus, also zu allem, was ein gebildeter Denker übernehmen mußte, damit man auf ihn aufmerksam wird, und damit er die fehlende Philosophie und Kunst ersetzen kann. Denn: »irgend ein Gefühl der Würde gehört zur menschlichen Natur«; diese Persönlichkeit, sich selbst, möchte der erfolglose Künstler und Philosoph des 18. Jahrhunderts im Namen der »Natur« retten, in dem er mit dem allgemeinen Menschenrecht argumentiert. Das Genie ist menschlich nicht vollkommen, — schreibt er hier, es kann es auch nicht sein, denn, dieses, im klassischen Traum lebende Jahrhundert, glaubt nicht an die Vollkommenheit. Diderot erfaßt das Widersinnige des »Philosophen« treffend damit, daß die Vernunft, das Genie gegen die vorhandene Welt auftritt und auch sich selbst zweifelhaft macht. Der Mensch wird von der ernüchternden Wirklichkeit determiniert. »Nichts ist ständig auf der Welt. Heute oben, morgen unten. Verfluchte Umstände leiten den Menschen, und sie leiten ihn sehr schlecht«. Alles ist eine Rolle, eine Pose, lächerlich und überflüssig, die der Zyniker ebenso, wie die der Mönche, es ist die »Pantomime der Bettler«, der große Reigen des Weltalls. Die Wahrheit, die Moral verdeckt Interessen, verhüllt Vorurteile. »Und schließlich vergessen Sie nicht, daß es sich um ein so veränderliches Thema, wie die Moral handelt, also es kann nicht ohne Vorbehalt und allgemein gültig über

die Wahrheit oder Unwahrheit gesprochen werden, wir können höchstens sagen, wir müssen so sein, wie es unserem Interesse entspricht, gut oder böse, klug oder einfältig, gutwillig oder lächerlich, ehrlich oder unehrlich«. Auch Diderot versucht die mögliche, vielleicht erreichbare Seligkeit auf den einzelnen Menschen zu beschränken, die auch so nicht bei jedem die gleiche ist. Was er empfiehlt ist die Unabhängigkeit, das Suchen und das »Finden« der eigenen Persönlichkeit. Hier die zwei Gedanken: »Der Mensch muß sich vor allem von jeglichen Knechtschaft unabhängig machen«. »Es ist besser, wenn sich der Mensch in seine eigenen vier Wände einschließt, Wasser trinkt und trockenes Brot ißt, um sich selbst zu finden«. Diese paradoxe Weisheit hat eine Wertung und auch eine Theorie. Auch das ist ein Glaube, daß es ein universelles Gewissen gibt, wie auch eine universelle Grammatik vorhanden ist«. Der Weg, die Schule zur Selbsterkenntnis des Menschen verlangt, daß man die Vorurteile verliert.

Die Skepsis und der Zweifel Diderot's sind eine der wertvollsten Philosophien des Jahrhunderts der Aufklärung. Eine zusammenfassende, auch mit den Gegensätzen rechnende Weltanschauung. Er hat das »Menschliche« und das »Natürliche« ernsthaft einbezogen, denn im Kreis der Enzyklopädisten begann sich die neue Form der Menschendarstellung der Romantik, der »homo duplex« zu entfalten, der das einheitliche Bild des Menschen nicht in das Körperliche und Psychische auflöst, sondern in ihm die Offenbarung des Gefühls, der Tat, des physischen und geistigen Daseins sieht. Der »Philosoph« Diderot schreibt: »Die Welt beginnt immer aufs neue und geht dauernd zu Ende, für sie ist jeder Augenblick der Anfang und das Ende, das war immer so und wird ewig so sein.« »Jedes Wesen kreist im Anderen.« Aus der ständigen Zirkulation ergeben sich die Ausnahmen, die Torsos, die Ungeheuer, aus welchen später die »Helden« der Romantik werden. Im Natürlichen, oder in der Natur sind auch die Ausnahmen enthalten, die endlosen Variationen der Idiomatismen, die ebenfalls »menschlich«, tragische Wirklichkeit sind. Das Resultat der gewohnten Wirkung ist der Mensch, das Ungeheuer ist das Resultat der Ausnahme; doch beide sind gleichermaßen natürlich, notwendig und Teile der allgemeinen und universellen Ordnung. . . manchmal denke ich, daß das Weltall aus lauter Ungeheuern besteht. Was ist das Ungeheuer? Ein mit der derzeitigen Ordnung der Natur im Widerspruch stehendes Wesen. Doch die Ordnung der Natur ändert sich dauernd. »Die aus der Zeit emporstrebende, hinausblickende »synthetische« Betrachtungsweise und Weltanschauung, ihre »Psychologie« wird von Lamettrie klarer definiert in der Naturkunde der Seele (1745): ». . . folge deinen Neigungen, deiner Liebe und all dem, wozu du Lust hast . . . hier genügt es, wenn wir uns unserem Ich anpassen, wenn wir das sind, was wir sind, und auf irgendwelche Weise Ähnlichkeit mit uns selbst haben. « Lamettrie, der Hedonist des Espinasse-Salons der zynische Epikuräer projeziert das neue Menschenbild der Romantik, er zeichnet es auch psycholo-

gisch, so wie Diderot gedanklich die allgemeinen Züge des Menschenideals darstellte. Die Romantik vertritt nur noch die konkreten Farben, sie legt dem Diderot—Lamettrie—»Modell« später die kleinen Details, die individuellen Charakterzüge auf. Noch zwei Sätze aus der *Menschenmaschine* (1748). Im ersten Satz führt Lamettrie die feierliche Kunstart der Romantik, den Schicksal-Roman ein: »Um wie viel mehr wissen wir über unser Schicksal, als über unser Wesen. Finden wir uns mit der unüberwindbaren Unwissenheit ab, von der unser Glück abhängt«. Das reimt sich mit dem, womit Byron und der alte Goethe in seiner letzten Faust-Fassung kämpft.« Diese höhere Qualität der Seele ist das Übermaß des Verstandes« — heißt es in dem anderen Satz der Menschenmaschine. Die Romantik versucht so den aufgeklärten, kalten Verstand mit den verschiedenen Stufen und Varianten der Moral, der Sentimentalität und der Religiösität zu »regulieren«.

Das ernste »Spiel« und ihre Herrscher

(Der Clown und der Einsiedler)

Die beiden besonders wirkungsvollen französischen enfants terribles waren Voltaire und Rousseau. Sie zeigen sich nicht nur in ihren Werken und Schriften suggestiv, sondern auch in ihrem Lebensstil, der »Rolle«, die sie sich selbst schufen, und die sie mit glänzender Genialität, genialer Schamlosigkeit »spielten«. Voltaire der gefürchtete Spötter, der Aretino der Aufklärung, Freund von Königen und »Philosophen«, der Fürst der unangenehmen, die Wahrheit sagenden »Clowns«. Er lebt sich in diese Rolle ernsthaft ein, eignet sie sich mit Kunstgefühl und Talent an, ebenso wie Rousseau. Rousseau ist der Schuldige und Schuldbewußte, der ehrlich Sühnende, der immer Unzuverlässige, der in der Rolle des unmoralischen, seine gegensätzlichen Gefühle nie zu beherrschen vermögenden Menschen Außerordentliches gestaltet. Bei diesen zwei Männern wird das Denken, das philosophische Sein zu einem betonten Programm, zu einer öffentlich kontrollierbaren »Lebensform«, zum verwirklichten, realisierten Leben, das ausgedachte Verhalten zur Wirklichkeit. Das Werk und das Lebensschicksal verschmelzen bei ihnen zu einer noch nie dagewesenen Einheit. Beide sind die Geschöpfe derselben künstlerischen und ideellen Konzeption. Die Werke determinieren das gewählte Leben wenigstens in dem Maße, wie die Schicksalswenden, die entstehenden Schöpfungen. Selbstverständlich ist das nur die konkrete, oberflächliche Beziehung, die Beziehung zwischen dem Lebenslauf und der Schöpfung, in der irgendwo in der Tiefe objektive Faktoren tätig sind, nämlich gerade die notwendige Umwertung des Seins, die Absicht, daß der Mensch endlich sein eigenes Schicksal, seine Zukunft in Besitz nehme. Das 18. Jahrhundert und die Skepsis

der Philosophen erfordert dieses riskante, optimistische »Abenteuer«. Voltaire und Rousseau unternehmen den »Versuch«, die Kraft der Vernunft, ihre Allmächtigkeit an sich selbst auszuprobieren. Sie sind die mutigen Experimentierer der freien Vernunft, der neuen Gottheit, und die Medien des großen Versuches. Der Versuch ist gefährlich, das Abenteuer unwiderruflich.

Voltaire kennt den Menschen, die Veränderlichkeit der Dinge und des Lebens nicht nur theoretisch, sondern auch aus der Praxis. Er ist dauernd »unterwegs«. Er ist verwöhnt und verbannt, einmal Bewohner der Bastille, dann erfüllt er geheime Aufträge. Er ist unruhig und unbeständig. Er macht alle Stadien der Aufklärung durch, legt sich für je einen Augenblick alle nur möglichen Posen, Emotionen und Reflexe der Zeit an. Er ist das »umgekehrte« Chamäleon der Gefühle und des Denkens. Er unterscheidet sich immer von seiner Umgebung, man kann ihn mit niemandem und mit nichts verwechseln. Darauf ist er anscheinend stolz, oder ist er darum bitter und spöttisch? In dem geistreichen Voltaire-Essay von Maurois steht ein charakteristischer Fall aus der Episode der Flucht nach England. Seine extravagante, betont französische Kleidung erregt auf den Straßen Londons Aufsehen, die Menge schart sich um ihn, doch Voltaire wehrt die sich gegen ihn wendenden nationalen Gefühle geistreich ab: er macht seine Angreifer darauf aufmerksam, daß sie ihn ungerecht angreifen, denn es ist für ihn an sich schon eine große Strafe, daß er nicht als Engländer geboren wurde. Voltaire ist der Philosoph der Provokation und des Zornes, gleichzeitig aber auch der Verkünder der schnellen Versöhnung und der Nachgiebigkeit. Sein englischer Freund und Gastgeber Swift war ein unversöhnlicher Misanthrop, Voltaire konnte hingegen bei keiner einzigen Emotion verharren. Darin ist er der Nachfolger der humanistischen und materialistischen Stoiker.

In seinen orientalischen Märchen, seinen Gleichnissen, folgt er scheinbar der Mode der Zeit, als wenn er taktvoll und ahnungsvoll wäre, schonungsvoll gegenüber den heimischen Sitten und Institutionen, oder als ob er in erster Reihe nur unterhalten wollte, denn er typisiert die Literatur in der Weise, daß diese zur Philosophie und Unterhaltung, also zum Märchen wird. Eine »Bedeutung« seiner Erzählungen ist wahrhaftig die Mode und die unterhaltende Belehrung, aber nicht ausschließlich das. Voltaire ist offen genug, er schreckt auch vor dem Pamphlet nicht zurück, er hält jede literarische Stilrichtung zutreffend für das, was er mitteilen will. Das »Orientalische Märchen« ist bei ihm ein wenig abstrakt, der Stil des gütig Verschleierten und die Wirklichkeit nur halb Aussprechenden. Er steht über jeder zeitgemäßen, das heißt möglichen »Vernunft«, und er weiß das, das macht ihn zum zögernden, traurigen, oft harten Zyniker. Hier die Weisheit des Zadig, einer seiner Masken, der in dem Märchen an das Schicksal glaubt: alles ist endloser Wechsel . . . es gibt auf der Welt keine zwei gleichen Blätter . . . auch von den Millionen Welten gleicht keine der anderen«. Dann: »Alles auf der Welt

ist gefährlich und alles ist notwendig«. Und noch einige orientalische Gleichnisse über das Glück und die Klugheit; zum Portrait Voltaires gehört nämlich auch dieses traurige, unbefriedigte Faun-Gesicht. Babuk, der Perser, spricht folgendermaßen über »das Schicksal der Welt«, über die Menschen: »Es ist unglaublich ihr Menschen, wie ihr so viel Erbärmlichkeit und Größe, Tugend und Schuld in euch vereinen könnt«. Als Bekenntnis ist auch die Philosophie des Gleichnisses über Memnon, über die Weisheit zu deuten. »Memnon nahm sich eines Tages unsinnigerweise vor, daß er vollkommen weise sein will. Es gibt wohl kaum einen Menschen, dem diese Dummheit nicht manchmal eingefallen wäre«. Selbstverständlich gelingt Memnon dieser Plan nicht, er meint, daß er »leidenschaftslos« leben sollte, doch das ist für den Menschen ebenso unmöglich, wie die Vollkommenheit. Die Romantik scheint dies weiter zu führen: im Gegensatz zur klassizistischen Harmonie, sei alles unvollständig auf dieser Welt, die Natur bringt nichts Ideal-Schönes hervor.

Die Skepsis Voltaire's ist im Wesentlichen optimistisch, wenn dieser Optimismus auch allgemein ist. In einem seiner Märchen wird der Zeit ein Denkmal gestellt, da sie sich als der größte Tröster erweist, und auch die Lösung der Fragen verspricht. In den Reisen des Scarmentado ist alles enthalten, was er im *Candide* schonungslos, mit rücksichtsloser Objektivität verspottet. Aus den Reisen Scarmentado's hat er die Konsequenz gezogen, daß es keinen Sinn hat, seinen Wohnort zu verlassen, daß die zu Abenteuern anspornende »Neugierde« nur Verluste mit sich bringt. Um die Verluste zu umgehet, ist es am besten, wenn wir den zu erwartenden Schäden entgegengehen, wenn wir so schnell wie möglich alles hinter uns haben. Skarmentado erlangt seine »philosophische« Ruhe dann, als ihn seine Frau betrogen hatte. Er hatte nichts mehr zu verlieren, »meine Frau hat mich betrogen, und ich habe eingesehen, daß das der angenehmste Lebenszustand ist«. Spottet Voltaire nur? Ist diese Weisheit nicht seine eigene Maske, seine eigene Rolle? Im Candide wiederholt er auch die Philosophen-Satire (die Kretinologie Meister Pangloss charakterisierend) und auch die »Philosophie« der Einfalt und Candide freut sich schließlich, daß trotz aller Verluste das »Abenteuer« zu Ende ist. Candide antwortet auf die großen Thesen des Denkens, auf diejenigen, die dem Menschen im Jahrhundert der Philosophen aufgeworfen wurden. Die Menschen-Definition der Aufklärung betonte den Willen, die Vernunft und die Freiheit. Im Candide verwirklicht er diesen dreifachen Wert auf eigenartige Weise. Der gesellschaftlichen Wirklichkeit entfliehen, sich einen eigenen Globus schaffen, auf dem eine humane Lebensform möglich ist. In dem Werk ist Martin, der »Philosoph« der Natur und der Arbeit: »der Mensch ist entweder zu den ewigen Qualen der Unruhe geboren, oder zur Lethargie der Langweile«. »Die Arbeit hat den Vorteil, uns drei große Übel fernzuhalten: die Langweile, die Sünde und die Not.« Voltaire der »Philosoph« lacht über die Philosophen. Das Lebensgesetz Martins hat auch er zuerst im

Idyll von Ciry, später auf seinem eigenem Gut an der Schweizergrenze, in Ferney verwirklicht, während der märchenhaften Zeit seines »Gutsherrentums«, wo er das Gewerbe ansiedelt, aus der Schweiz flüchtende Uhrmacher aufnimmt, mit lachenerregender Begeisterung den Uhren bei seinen Pariser Bekannten Reklame macht, einen kleinen Staat, eine kleine Gesellschaft aufbaut. »Arbeiten wir ohne zu klügeln, das ist die einzige Art und Weise, unser Leben erträglich zu machen . . . mich erwartet die Arbeit im Garten.« Die Konklusion ist »bebauen wir unseren Garten«, der Narr vertauscht seine Rolle mit der des Einsiedlers, die Meditation führt zur Einsamkeit, die Arbeit zaubert Leben um die Einsamkeit. Die »Natur« heilt etwas, was irgend eine metaphysische Eigenschaft, Begabung des Menschen ist: das unruhige Suchen, das »Abenteuer«, das ständige Meditieren, Philosophieren. Candide ist die Desillusionierung bezw. die Zurückweisung des Abenteuers und des Denkens.

Voltaire, der herrliche Clown, der spöttische Weise, konzentriert im Begriff des *Atheismus* all das, was er über den Sinn des Lebens, von unserer Herkunft und von der Frage Gottes weiß. Sein berühmter Deismus und Atheismus ist eigentlich Daseinsphilosophie und versucht, eine Art eventueller Beruhigung, Summierung über das Leben zu geben. (Die Geschichte Jennis oder der Atheist und der Weise.) »Wir handeln nicht, wir tun gar nichts, unsere Aufgabe ist zu ordnen, zu lösen, zu vereinen, zu messen, zu erwägen und zu rechnen; und doch zu handeln! Was für ein Wort! Nur das notwendige Wesen, das durch sich selbst ewig vorhandene Wesen, handelt. »Es ist unmöglich, daß Gott nicht gut wäre, nur keine Übertreibung, — zitiert er den Engel Miltons, der Adam in dieser Weise warnt, — und womöglich enthalte dich des Handelns. Der große Kontrast, die Fragestellung des Jahrhunderts: denken oder handeln. Das Dilemma wurde während der Renaissance reif, eben durch die zügellose, unmoralische »Freiheit«, durch die Problematik der Tat, den Willenskult, durch den »individuellen« oder asozialen Egoismus, und es wurde im englischen Barock dann zu moralischer Besorgnis, zu Gewissensbissen, zu verantwortlicher Skepsis und stoischer Bedachtsamkeit umgeformt. Der Atheismus des 18. Jahrhunderts — mindestens der von Voltaire — betrachtet das Gleichgewicht, das Maßhalten innerhalb der Philosophie und im Handeln als endgültige Summierung des Denkens. Als die grausame Mode der Analyse die schonungslose Offenheit, die »Ungeheuer« des Daseins, die Übergänge, die ständigen Änderungen, Unsicherheiten, die Wirklichkeit des Formlosen, das Unvollständige, das unharmonisch Wahre und Schöne erkennt, impft es sich selbst mit diesem Antiserum, das aus der Konfrontierung herauskristallisiert wird und einen psychologischen Reflex auslöst, der sie gegenüber der Natur und den eigenen Gefahren widerstandsfähig macht. Die »zweite oder ästhetische Natur« von Goethe ist in der Arbeitshypothese von Voltaire enthalten, in der »Garten-Therapie« der Mäßigung, des Gleichgewichtes.

Das 18. Jahrhundert bildet nicht nur die Formen der Dialoge auf künstlerischem Niveau heraus, sondern findet — eben in den Lösungen der Lebensform, dem Einsiedler-Prinzip — auch die Form des einsamen Meditierens und den Wert desselben. Der Dialog enthüllt sich. Das Denken hat immer den Charakter eines Monologs. Das Denken ist nicht mit Argumenten, sondern mit Gegenständen verbunden. Es wählt sich keine anderen Überlegungen, Theorien zum Partner, sondern die Welt der Gegenstände und Menschen, meistens das Ich selbst. Die philosophischen »Thesen«, wissenschaftlichen Wahrheiten, sind nur Schlagworte in diesen Meditationen. Ja sogar bereits umgewertete Mottos, die in anderer Akustik funktionieren und bereits moduliert zum »Philosophen«, zum Individium gelangen, und vielleicht in den Gedanken des »einsamen Spaziergängers« (Rousseau) eine andere Rolle erfüllen. Ohne Abstraktionen gibt es keine Wissenschaft, doch die Abstraktion ist nie ein und dieselbe, bei jeder Heraufbeschwörung ruft sie selbst »Geister«, subjektive Erfahrungen, Erinnerungen und subjektive Folgerungen hervor. Der letzte Gedanke Voltaires war: Güte gegen die Ungeheuer, Glauben, Nostalgie und Harmonie nach der göttlichen Weisheit. Das bleibt die Aufgabe der Romantik, der Kult des Ideals und des Handels, das Weltbild der Romantik.

Rousseau, das andere »Kind« des Jahrhunderts hinterließ auch keine außerordentlichen Gedanken, sondern sein Leben. Die beiden »Bürger« gelangten würdig in das Pantheon der Revolution. Sie nahmen mutig ein skandalöses Leben auf sich, und versuchten auf geniale Weise die Regeln der »Außergewöhnlichtkeit« zu summieren. Rousseau sieht in seiner fast frivolen Mißachtung des Gesetzes gerne die Entdeckung des Ich, irgendeines neuen, intellektuellen Charakters, oder modern gesagt, das Persönlichkeitsprogramm. Obwohl das mit dem größten Wohlwollen nichts anderes ist, als eine Reihe von Tröstungen und Gleichnissen zu einer »Erziehungstheorie«, die nicht so sehr eine »Theorie« ist, als ein Geständnis und eine Träumerei über das Gleichgewicht, die Nüchternheit über die Bewahrung des Lebens und der Seligkeit. Der »Roman« von Emile und Julia kann eben nur mit diesen Werten auf die »Klassik« Goethes und Ungarns wirken. Der Sentimentalismus wird in den Romanen Rousseaus zur Synthese der Zeit, zum Gleichgewicht der Logik und Moral. Rousseau schreibt in der *Neuen Héloise:* »Die lehrreichste Geschichte ist immer die, welche die meisten moralischen Beispiele, die abweichendsten Charaktere aufweisen kann«. Dieser Mittelpunkt der Beispiele ist auch das Alfa und Omega seiner »Erziehungsprinzipien«, so wenig Bücher wie möglich, und um so mehr Nachdenken — sagt er hier über die Erziehung Julias. Bei Rousseau ist auch der Vorbehalt gegenüber der Philosophie keine Neuigkeit, die Epoche war wirklich eine antiphilosophische Zeit, nur hatte Rousseau nicht Kraft genug zum Spott und leugnete nicht genau so wie Voltaire. Die Güte bleibt ebenso eine Zuflucht, Grundeigenschaft des Menschen und der Gottheit. »Das Gute ist nichts anderes, als die Verkörperung des Gestalt anneh-

menden Schönen«. Im Emile versucht er seine Weltanschauung und sein agitatives Programm nüchterner und zusammengefaßter auszudrücken. »Leben, — diese Meisterschaft will ich ihm lehren. Ich gebe zu, wenn er meinen Händen entwächst, wird er weder Richter, noch Soldat noch Priester sein. Er wird in erster Reihe Mensch sein.« »Leben heißt so viel, wie handeln.« Mit diesen Prinzipien experimentiert er in seinen Romanen; die Möglichkeiten derselben untersucht er später unter den heimischen oder den institutionellen Erziehungsumständen im Zusammenhang mit den verschiedenen erzieherischen Persönlichkeiten. Rousseau nach hängt alles von der Erziehung, der Formung der Gemeinschaft, der Gesellschaft, der Institutionen, der Gesetze und der Individuen ab. Das ist kein neues Prinzip, er selbst beruft sich auf die Lehren der Geschichte und der Wissenschaft, er selbst analysiert neuen Gesichtspunkten gemäß die Bedeutung des Staates von Platon, den er ebenfalls für eine Erziehungstheorie hält, die Philosophie Lockes über die Pflicht, als entscheidende Rolle in der Kindheit. Die Vorurteile, die Institutionen, das Ansehen und der Mangel der elementarsten Lebensbedingungen ersticken den Menschen und seine Persönlichkeit. Der Mensch wird mit »Mängeln« geboren, und sein Schicksal ist immer das Leiden. Das muß durch die Erziehung ersetzt werden. Der Wettstreit ist kein gutes Mittel, das Kind und die Freiheit sollen geachtet werden. Das Kind soll auf solche Weise immer größeren »Proben« unterworfen werden, daß es nicht demütigend wirkt. Der Charakter zeigt sich nicht in großen Taten. »Der Charakter des Menschen offenbart sich in Kleinigkeiten. Die öffentlichen Angelegenheiten sind entweder sehr ordinär oder sehr gekünstelt! Rousseau verdächtigt die Geschichte und die Philosophie, die seiner Meinung nach das menschliche Geschlecht »verleumden«. Das »Gefühl ist nicht so sehr eine gegen das Wissen übernommene Idee, sondern vielmehr entschlossenes Selbstbewußtsein, der Glaube an sich selbst. Ich bin und ich habe meine Gefühle, durch die ich Eindrücken ausgesetzt bin«. Das ist die Rousseausche Erfahrung und Philosophie. Alles neu durchdenken, umwerten, mit Nüchternheit und Mäßigkeit, die falschen spekulativen »Philosophien« und die »Systeme« der Vernunft zerstören. Die Romantik konnte ebenso von ihm lernen, wie der nüchterne, beobachtende und Erfahrungen sammelnde Realismus, der Impressionismus die Intuition, ebenso wie die der Gesellschaft entfliehende oder aus ihr verbannte menschliche »Revision«. Die abstrakten Ideen sind Quellen des Irrtums, doch auch Rousseau strebt nach dem Abstrakten, nach neuen Ideen und Begriffen. Hier sein »Gottesbegriff«: »Diesem Namen schließe ich die Begriffe der Vernunft, der Macht und des Willens an, die ich so zusammengefaßt habe, weiterhin den Begriff der Güte, der die notwendige Folgerung derselben ist«. Noch etwas über die Thesen des Menschen bevor wir auf die des Lebens übergehen. »Der Mensch ist nicht ein Wesen, ich will und ich will nicht, ich fühle mich als Sklave, doch gleichzeitig auch frei. Ich sehe das Gute, habe es gern, und mache doch das Schlechte.«

»Sein ist für uns so viel, wie fühlen« — vielleicht wurde daraus die Gefühlsphilosophie abstrahiert, obwohl das nicht ganz wortwörtlich verstanden werden muß. Der Gedanke wird folgendermaßen fortgesetzt: »Suche die Wahrheit selbst«. Die »Logik« Rousseaus geht von der Erkenntnis der uns angeborenen »Gefühle« und der Bekämpfung derselben, oder der Versöhnung mit ihnen, aus. Diese sind die »instinktiven« Gefühle: die Eigenliebe, oder der Egoismus, die Furcht vor dem Schmerz — seit der Geburt ist das »Weinen« das Los des Menschen, — und die Angst vor dem Tod. »Ein Irrtum unserer Zeit besteht darin, daß wir den Verstand völlig nackt gebrauchen, als wenn der Mensch nur aus Verstand bestände. Wir vernachläßigen die Zeichensprache, die zur Phantasie spricht. Und so haben wir die kraftvollste Ausdrucksweise der Sprache verloren«. Er fügt noch hinzu: das Auge sieht mehr, als das Wort ausdrücken kann. »In allem, was von der Nachahmung abhängt, ist ein seelisches Ding enthalten«, hier beruft er sich auf seine eigene, frühere Studie, auf die Studie über den Ursprung der Sprache. Im Emile skizziert Rousseau die Philosophie des Daseins, den *Begriff des Menschen* mit vielen verworrenen und flüchtigen Zügen, launisch, aus den eigenen Erinnerungen, aus seinem ungeordneten, ruhelosen Leben, mit Phantasie und Lüge, in lebensnahen Farben und Posen.

Diese Art Vorstellung der »Freiheit« ist nicht die Bestätigung des Ich, nicht das Persönlichkeitsprogramm, noch weniger als das, in Wirklichkeit aber auch mehr, weil es sein psychologisches Recht fordert. Die Berechtigung der Stimmung, die subjektive Aneignung der Pflicht, die unverhüllte Analyse der Gefühle und Hemmungen, das Bekenntnis, die Ehrlichkeit gegenüber der inneren Welt des Menschen und seiner Neigungen und Sehnsüchte. Ist es ein Wunder, wenn diese Menschenanalyse sich bereits der symbolischen Anschauungsweise und Welt der Erlebnisse nähert? Auch das Problem des Ausdruckes, und die Treue zum Wort, die künstlerische Form exponieren das symbolisch-mytische »Psychologische«.

Der Roman Julias ist der der Leidenschaft und des Gleichgewichtes. Eine neue Heloïse, weil sie die Leidenschaft bekämpfen kann, und das Leben harmonisch gestaltet. Die neue Heloïse: ist die »Philosophie« des Lebens, des Verhaltens, ein Rezept, ein psychologischer Kampf und »Sieg« über die eigene Leidenschaft, über ihren »Liebesroman«. Rousseau weiß, daß er Illusionen zerstören wird, daß er eine außergewöhnliche Liebesgeschichte schreibt. »Außer mir, wird sie niemandem gefallen!« Das Gefühl, die Fähigkeit ist eine geheime Gleichheit, ein Wunder — das Menschliche. Er begeistert sich dafür und spornt zur Erkenntnis an. Der »Roman« ist die »Studie« zur Steuerung der Gefühle. Rousseau spricht auch über »Instinkte« und Versuche, wie sein späterer »Nachahmer«, der Schöpfer des experimentalen Romans, Zola. »Der Instinkt der Natur hört in unserer Zeit nur auf sein eigenes Wort, und doch sind unsere Neigungen die gleichen! Frei von den Vorurteilen der Welt

fühlen wir dasselbe, sehen wir gleichermaßen und fassen alles auf dieselbe Art und Weise auf.« Und über das »Mysterium« der Gefühle: »zwischen unseren Neigungen und Wünschen besteht eine geheime Harmonie, wie sie nur der Himmel zustandebringen kann . . . die Flammen meiner Sehnsüchte lassen mir auch das Unmögliche als erreichbar erscheinen, und es scheint, als wenn sie auf Adlerflügeln das Unerreichbare selbst eingeholt hätten.« Auch das ist eine Äußerung des empfindlichen, krankhaft gehetzten Nervensystems von Rousseau im Julia-Thema. Er durchläuft die Gefühlsskala und hält sich bei Dingen auf, wie das Leid, der Traum, die Qualen, die Tränen und der Zustand der Versöhnung. Der Schauplatz des Julia-Romans ist bereits »Romantik«, wildromantische Klüfte, ein verwildeter Garten mit Verstecken, lauschigen Plätzen, alles ist modern, in englischem Stil gehalten. Sogar die Schwärmerei Julias für die Musik hat etwas »Deutsches« an sich, ist sentimental und vertauscht die klassizistische Harmonie mit der Wahrheit des Gefühls, mit den leidenschaftlichen, menschlichen Melodien der italienischen Musik, als ob sie eine Art von »Programmmusik« gerne hätte. Die Philosophie der Gefühle hat eine tiefere Bedeutung oder Folgerung und auch Goethe selbst weist die französische »Konstruktion«, die Begriffe der Komposition, welche das Wesentliche der Kunst, das Gefühl, die Leidenschaft und den Gedanken profanisieren, zurück.

Ein ständig zurückkehrendes Motiv des Julia-Themas sind die gesellschaftlichen Unterschiede, Vorurteile, die Befriedigung der Instinkte, der sexuelle Rausch, »die Verletzbarkeit der sentimentalen Wesen« und der Gegensatz, der sie anzieht, die nüchternen, kühleren Verstandesmenschen. Der Gatte Julias ist ein solcher. Außerdem ist er ein Deutscher und heißt Wolmar. Das Haus, dessen Herrin Julia wird, hat eine glückliche, friedliche und zufriedene Atmosphäre, auch das Personal fühlt sich hier wohl. Ein Idyll aus der Zeit der Aufklärung, vielleicht ähnlich dem, welches Voltaire verwirklicht. Kleinbürgerliche Utopie, eher die Utopie der »Nüchternheit«, das kleine Elysium einer klugen Frau. Julia hat gelernt, daß die innere Zufriedenheit das Wichtigste ist. Jeden Augenblick, alle unsere Werte müssen wir zielgemäß anwenden. Die Leidenschaft ist bereits entschwunden, die Vorteile der Tugend sind größer als der Genuß der Sünde. Als Ersatz dafür hat Julia den »Garten«, die Feen-Insel, in ihrer künstlerischen, malerischen Vernachlässigung, mit ihren Überraschungen und eine kluge, nüchterne, sichere Verbindung mit einem leidenschaftslosenen, ausgeglichenen Gatten. Wolmar bleibt nur Zuschauer auf dieser Gefühlsbühne, ein verstehender Beobachter. Er organisiert auch das Stelldichein der Verliebten und Rousseau findet Gelegenheit dazu auf einigen Seiten über die »Versuchung«, das Kahnfahren auf dem See, die Versuchung zum Selbstmord, die verzweifelte Flucht vor sich selbst zu schreiben, um sich nachher über den Sieg des Willens, über die Klugheit Julias zu freuen.

Die neue Heloïse ist der Traum einer wunderbaren Frau, die die Schule der Ausgeglichenheit musterhaft lebt und sich zu ihr bekennt. Lieben und anständig sein, in Tugend und Sünde leben, die Wonne und Zufriedenheit kennen, stark zu sein und zu fühlen wagen — diese Gegensätze vereint Julia. Schließlich lehrt sie uns, wie man als neuer, weiblicher Vespasianus sterben muß, dem Tod ein Schnippchen schlagen, ruhig und sanft in dem spitzenreichen Bett. Ihr Leben war die Vorbereitung auf diesen Tod, und es konnte ihr auch die letzten Minuten angenehm gestalten. Julia hat alles bewahrt, sie mußte auf nichts verzichten, um ihr Bett versammelte sich alles, was sie liebte, was nur durch sie vorhanden war. Aus Dankbarkeit wurde der »Kreis der Julia« geschaffen, die Familie der klug Lebenden, Fühlenden, und Zufriedenen.

Rousseau hat, wie Voltaire, mehr erlebt als er niedergeschrieben hat, genauer gesagt mehr als das, aus dem die Romanfiguren, die Geschichten entstanden. Der wirkliche Roman der beiden war ihr Leben. Der Rousseau der »Bekenntnisse« erschließ beängstigend aufrichtige, schwindelhafte seelische Tiefen, sie wurden das ewige Beispiel für die Analyse des Rolle spielenden, für die gefährlichen Neigungen, inneren, seelischen Ungeheuer, denen sich der Mensch nie fremd fühlt. Die Romantik kann trotz aller Bemühungen diese dissonanten Charaktere nicht verwirklichen, auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts gelang es nur annähernd, das im Unterbewußtsein lauernde Ungeheuer zu beschreiben. Die Neurosen und Komplexe Rousseau's geben eine extreme Illusion, sie erscheinen unübertreffbar, unheilbar und lückenlos. Auch die Therapie erkennt er: es kennenlernen, darüber nachdenken, eine entsprechende, künstliche Umgebung dafür schaffen, in der es »aufgeht«, wie die leidenschaftliche Liebe Julias, oder aber vergessen, vernichtet wird. Die Heucheleien, die Leiden, die Unbefriedigtheit der Kindheit haben ihn belehrt, die erdachten Dinge zu lieben, die ihn endgültig von der Wirklichkeit abstießen. Seine Empfindlichkeit erhält manchmal durch eine Pose ihre Betonung, manchmal enthüllt sie beängstigende und wahrhaftige Verzerrungen. »Im Schmerz, und sogar in der Demütigung habe ich ein derartiges Gemisch der Empfindlichkeit entdeckt, welches mich nicht beängstigte, sondern eher die Sehnsucht danach erweckte, dasselbe aufs neue zu erleiden, und sogar von derselben Hand.« Er selbst leidet unter dieser Doppelzüngigkeit«», die er in sich spürt, und deren er sich gleichzeitig rühmt. Er gibt zu, daß er gleichzeitig katholisch und protestantisch ist, leidenschaftlich und doch ängstlich, daß er unverträglich ist, ihn niemand gerne hat, und ihn jede Klasse ausstößt. »Ich wandle gerne nach Belieben und bleibe dann und dort stehen, wo es mir gefällt. Ich sehne mich nach einem herumschweifenden Leben.« Er weiß, daß das Herz immer vom »Wunder« angezogen wird, und man die wirkliche Seligkeit nicht beschreiben kann. Er ist ohne Gegenstand verliebt, und wird dauernd von »Sehnsucht und Angst« zerrissen. Übertreibt er wieder, als er dieses

»Geständnis« niederschreibt? »Ich kann ruhig sagen, daß ich erst dann zu leben angefangen habe, als ich mich schon für tot hielt.« Die Psychiatrie würde sicher unter ihren Etiketten auch diesen Typ finden, uns aber bestürzt diese »Krankheit«, diese furchtbare Allwissenheit. »Ich habe in dauernder Beklemmung gelebt und bin so schwach geworden, daß mir jede Bewegung schwer fällt.« Er vegetiert, leidet, hat Angst und beklagt sich übertrieben, nimmt Posen an. Er stößt jeden gesellschaftlichen Anstand um, kümmert sich auch darum nicht, daß er das Moralgefühl der Menschen verletzt. Er lebt in wilder Ehe, gibt seine Kinder in ein Waisenhaus, wechselt seine Religion aus nicht ganz bereinigten Gründen, ist Voltaire-Imitator und gleichzeitig sein Gegner, ist ein bißchen unzuverlässig, hat finanzielle und Ehrenangelegenheiten, ist treulos und wird verlassen, trennt sich skandalös von einzelnen Bekannten, weiblichen Mäzenen usw., gleichzeitig ist er voller Klagen, hat Angst vor Verfolgern und Spionen, und geht moralisch und nervlich zugrunde. Der erste Satz des einsamen, träumerischen Spaziergängers ist: »Ich bin also allein auf der Welt, habe bereits weder Geschwister noch Verwandte, weder Freunde, noch Gesellschaft außer meiner eignenen«. Nach einem Jahrhundert flieht ein ferner, nördlicher »Verwandter«, Strindberg, mit ähnlichen Ängsten von Stadt zu Stadt. Am Totenbett Rousseaus ist sein letzter Gönner symbolisch anwesend, vielleicht in Vertretung der direkten »Nachfolger«, der Romantiker, Bernardin de Saint Pierre. Die großen Darsteller der zwei entgegengesetzten Rollen, des Clowns und des Einsiedlers, die nach ihrem Willen lebenden warten darauf, daß die Nachwelt das »Urteil« über sie spricht, sie freispricht und das synthetisiert, was in ihrem Lebensprogramm von Dauer ist. Der »Wille« und das »Urteil« war die Typologie Rousseaus. Nach den Helden der Aufrichtigkeit und des Wagemuts, folgen nun wieder die Erwägenden, die ethisch Ordnenden, nach dem Willen folgt das Urteil.

Die Klassik und der Sentimentalismus als Synthese

Wieder zwei gegensätzlich erscheinende Richtungen, die überdies einander auch konkret widersprechen. Im mißverstandenen 18. Jahrhundert reihen sich die Mißverständnisse aneinander. Den Grund kennt man noch nicht genau, doch der Standpunkt der nationalen und gesellschaftlichen Unterschiede wird als erklärender Grund immer mehr anerkannt, die Distanz zwischen den nationalen Traditionen und Neigungen liegt bereits in der Luft. Aufs neue taucht die Verbindung mit den Zentralen des Altertums auf, die Entfernung, nicht nur im geographischen Sinn, ist Grad und Charakter der Assimilierung der Antike. Über die Vernunft stellt es sich nur schwer heraus, daß sie nicht nur einfach der Kultus des Verstandes ist, über die Mode der Philosophie bekennen die Interessiertesten, daß sie keine Apologeten sind,

im Gegenteil, daß sie im Namen der Aufrichtigkeit und des nüchternen Denkens alles Abstrakte gegenüber dem metaphysischen Philosophieren verspotten. Auch der Klassizismus ist in diesem Jahrhundert nicht eindeutig. Die französische Literatur hielt ihn für ihren direkten »Vorgänger«, für die Tradition der jüngsten Vergangenheit, er bestand auch darauf, — und hier erscheint bereits die polarisierende These des »nationalen« Gesichtspunktes — das wurde für charakteristisch französisch gehalten, sowie auch die Räson, die klare, strenge Logik, die systematisch gestaltete Form gern als nationale Eigenheit erwähnt wird. Für Voltaire war zum Beispiel die klassizistische Form, die Aesthetik selbstverständlich und gegeben. Es fiel ihm für keinen Augenblick ein, daß sein »Stil«, seine Figuren, seine Geschichten und vor allem seine Ideen höchstens nur scheinbar, in ihren äußeren Formen mit dem griechisch-lateinischen bezw. französischen »großen Klassizismus« verwandt sind. Die französische Klassik des 18. Jahrhunderts setzt nur in ihren Äußerlichkeiten die »Abenteuerlichkeit«, das »Gastmahl« Platons fort, aber geistig nicht, und widerspricht in ihrem Wesen, in ihren Ideen und ihrer Kunstart den französischen Tragikern der Klassik des 16.—17. Jahrhunderts.

In der Literaturgeschichte ist die barocke Schattierung von Racine's Tragödien eine Gewohnheitsphrase, von vielen wurde der Zusammenhang zwischen der Tragik und der Romantik analysiert, die Kunstart und das Problem bevorzugen die dämmerigen Schauplätze und ermutigen die romantischen Farben, Formen und Kontraste, — Neigungen also, die der Klassik bereits fremd sind. Die europäischen Klassizismen konnten die mystischen Jahrhunderte der Gotik nicht vergessen, die Wirkung einer neuen, abergläubischen Mythologie. Die Groteske, der Humor, die Satire, die bittere Ironie sind ständige Begleiter der europäischen Tragödien. Der Voltaire der Komödie folgt selbstverständlich dem tragischen Racine, der englischen großen Satiren folgt dann der englische Sentimentalismus, nicht so sehr bei Richardson, sondern eher bei dem »realistischen« oder romantischen Dickens. Die beiden »enfants terribles« der Aufklärung sind ebenfalls ein Beispiel für diese Zusammengehörigkeit. Klassik, oder Räson und Sentimentalismus, oder auch Rührseligkeit und romantischer Hang verwirklichten sich bei Voltaire und Rousseau gleichzeitig. Die Nostalgie nach der Zusammenfassung lebte auch in ihnen, die »natürliche« Logik des Denkens und der ehrlichen Gegenüberstellung hatte das Sich—Zurückziehen, den Gartenkultus, die Einsiedler-Einsamkeit, die Güte und die heilende Arbeit zur Folge, die von Voltaire und Rousseau in ihren »Romanen« und am Ende ihres Lebensweges auch in ihrem Dasein geschaffen wurden. Sie reproduzierten das »Natürliche« und schufen in der Literatur und an ihrem Wohnort eine neue Natur. Das ist aber nur Schicksal, Bewegung und Extreme. Anfang und Ende, Überstürzung, Suchen, Reisen, ein Abenteuer von Wand zu Wand, von der Geburt bis zum Tode. Das Gleichgewicht ist nur Nostalgie, nur Ideal, Begriff durch den nichts

klarer, nichts gelöst wird, weil dieser Begriff das Geheimnis noch nicht erschließt. Die »Seelen«-Reisenden, die mit sich selbst Dialogisierenden, die Meditierenden, Sterne, Montesquieu und Diderot nähern sich bereits der Konklusion. Sie ahnen, daß die Lösung, die ständige Korrektion der Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung des Intellektes und der Wirklichkeit sind.

Wenn die Klassik eine Einheit, eine Harmonie, eine Gesundheit, die Vergangenheit und Gegenwart, das universell Menschliche und Nationale in sich vereint, dann kann der zeitgemäße Klassizismus nichts anderes sein als eine Synthese, oder wenigstens der Wille zu einer solchen Zusammenfassung. Sie kann nur durch etwas Außenstehendes, Neues annähernd verwirklicht werden. Synthetisieren kann man nur aus einem gewissen Abstand, uneingenommen. Die Harmonie des Verstandes und des Gefühls, die Einheit zwischen Altem und Neuem kann der französische »Klassizismus« aus sich selbst kaum verwirklichen. In diese Kontinuität müssen auch andere Bestrebungen mithineinströmen. Die deutsche Klassik ist nicht die direkte Fortsetzung der französischen, polemisierenden und selektierenden Klassik. György Rónay führt in seiner äußerst feinsinnigen Studie über den Klassizismus aus der Fachliteratur auch diese Unterscheidung an, nämlich die Versuche von Curtius, von Paul von Tieghem, Merian-Genast, László Mátrai zur Definierung dieses Unterschiedes. Der gemeinsame Zug bei ihnen ist, daß sie sich bemühen, die Klassik von der Romantik zu trennen, sie suchen die Übergänge, das schon »romantisch« Neue, die Veränderung innerhalb des alten Stils, oder daß sie die »nationalen« Eigenheiten auch in den verschiedenen Klassizismen und Romantiken spürbar machen möchten. Das ist ein anziehendes Bestreben, auch aufregend, revelierend und nützlich, doch infolge der natürlichen Eigenschaft des Denkens nicht endgültig, sondern nur ein einziger Aspekt für die Möglichkeit des Zusammenhanges. Es ist kein Zufall, daß der Begriff »Weltliteratur« von Goethe stammt. Er nimmt einen einheitlichen Prozeß zwischen den Literaturen der verschiedenen Nationen wahr. Eine Art interessanten Rollentausches, eines Stafettenwechsels, die Teilaufgabe und deren Summierung und die Notwendigkeit weiterer Initiativen.

Selbstverständlich beweist ein großer Teil der Unterschiede nichts, sie sind zwar annehmbar, doch erkennen wir daraus das Wesentliche der Abweichungen nicht. Wir erfahren, daß die deutsche Klassik den Menschen in den Mittelpunkt stellt. Die französische nicht? Jede Literatur tut das, nur höchstens anders, mit anderen Parolen und Begriffen, wir müssen hinter konkreten Programmen den »Menschen« in der Literatur suchen. Der französische Klassizismus hat zum Beispiel das Menschliche in die Idee des »nüchternen Verstandes« eingereiht, noch dazu den einfachen, natürlichen Alltagsmenschen. Spricht Boileau über »das Natürliche«, denkt er auch an das Wahre. Wir halten das Vorwort Racine's zu seiner Andromaque über die mittelmäßigen Charaktere, die Schuld, den leidenschaftlichen Menschen und gleichzeitig

unveränderlichen Wert des Verstandes, des Denkens schon für shakespeareisch, »romantisch«. Einer der Meister Goethes, Winckelmann, hob im Zusammenhang mit der griechischen Kunst, mit Nostalgie, im Gegensatz zum Zügellosen und Ordinären der Gegenwart nur das Harmonische hervor. Der Anspruch auf Gedanken ist mit dem Anspruch auf die allegorische, bildliche Form verbunden, eine evidente Folgerung in der Hamburger Dramaturgie Lessing's der »Kontrapost«, als wenn er nur die Bestrebung hätte, die Antike mit der deutschen Wirklichkeit zu verbinden. »In der Natur ist alles mit allem verbunden . . . verändert sich . . . unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für Einen unendlichen Geist.« Dieses Prinzip ist die Ankündigung des Anspruches, daß die deutsche Literatur, die klassische Tradition übernehmen, und diese sogar überflügeln, durch etwas Neues, Zeitgemäßeres ergänzen möchte. Das Beispiel der englischen Literatur, der Shakespeare-Kult ist entscheidend für die deutsche Klassik. In den Jahren um 1830, in der Zeit der Romantik und der biographischen Romane charakterisiert Goethe diese »englische« Wirkung in der deutschen Kunst, als subjektiv und nordisch düster. Lessing versteht er nicht immer, so auch die wichtigtuerischen Abgrenzungen im Laokoon nicht. Die Bekenntnisse Goethes sind darum sehr wichtig, weil die deutsche Klassik am ehesten mit ihm identisch ist. Und er empfindet die Theorien Herders über den »deutschen Geist und die deutsche Kunst« seiner künstlerischen Welt näher stehend, auch Shakespeare »krisenhaft« im psychologischen Ringen, die Denkmäler des heidnischen Roms und der heidnische Gotik.

Wir können es nicht zu unserer Aufgabe machen, die Ästhetik der deutschen »Klassik«, die literarischen Richtungen Goethes und Schillers zu charakterisieren. Viele haben das schon getan, doch zur Geschichte des Romans sind diese wissenschaftlichen Systematisierungen kaum zu gebrauchen. Wir möchten uns eher bemühen, in den Werkstatt-Schriften, in über die Formen handelnden Werken und Bekenntnissen blätternd diese synthetisierende klassizistische, zeitgeschichtliche Aufgabe zu verstehen, die Goethe und Schiller auf sich nahmen. Die Nachwelt findet, daß die beiden in der Tat sehr verschiedenen Schöpfer einander sehr fernstehen. Ihr ästhetisches Programm weicht indessen kaum von einander ab. Vielleicht ist die gewählte Kunstart und das Temperament, oder Schillers Subjektivismus und Sentimentalismus, — beide Attribute gab Goethe seinem schon toten Freund — die differenzierende Eigenschaft. Die Nachahmung des Lebens und der Natur wird von keinem von ihnen verleugnet, doch bei jeder Nachahmung erscheint die Wahl um einen Grad bedeutender, irgend eine »idealisierende« Kompensierung und Darstellung des Lebens und der menschlichen Wirklichkeit machten sich geltend. Goethe ist hier genauso vorsichtig wie Schiller, und ebenso rationalistisch »einem Ideal« ergeben, wodurch sich beide der französischen Gedankenwelt anschließen. Goethe legt im Zusammenhang mit Winckelmann den

Unterschied zwischen den Anschauungen des griechischen Altertums und der Kunst der Neuzeit dar. Der direkte Ausdruck betont im Gegensatz zur Darstellung des Geschehens, die Darstellung des Gedankens, des Gefühls und der Phantasie. Darum hält er auch den Roman nur für die Kunstart der Details. Die Handlung, das Geschehen kann nicht vollständig und vollkommen motiviert sein, nur der Gedanke und die Phantasie. Das ist das »Schicksals-Erlebnis« Goethes, das im Faust monumentale Form annimmt, und das auch der »Sinn« des Romans ist. Über den Wilhelm Meister schreibt er an Schiller, daß er den Schlüssel des Romans selbst noch nicht gefunden habe. Aus dem Leben und der Natur ist nur das wichtig und »künstlerisch« interessant, was Bedeutung und Wert hat, was die Kunst über die Natur erheben kann. Die künstlerische Schöpfung sind die Natur und das Übernatürliche gemeinsam, eigentlich eine speziphische »kleine Welt« des menschlichen »Geistes« (das sagt Goethe über die Oper), die ihre eigenen Tiefen, Gesetzmäßigkeiten, Ziele, Proportionen, Leidenschaften und Schönheiten hat. Goethe kopiert nicht die unmittelbare Wirklichkeit, sondern die bedeutenden Tatsachen, nicht nur Menschen, sondern symbolische, bedeutende Schicksale, Lebenssymbole. So eignet er sich auch die Antike an, dieser Gedanke verbirgt sich auch in der Leugnung der Ursprünglichkeit, während seine »Klassik« charakteristisch deutsch, romantisch-eklektisch ist. Schiller bekennt sich zu ähnlichen Prinzipien, er strebt das Wesentliche an, ehrt die Vernunft und die menschliche Freiheit, das Geistige und das nicht nur voreingenommen und einseitig. Wie viel Verwandtes gibt es zwischen der zweiten Natur Goethes und den ästhetischen Naturbegriffen Schillers, zwischen der, die Gedanken verwirklichenden Ästhetik Goethes und der Auffassung Schillers, welche die »sentimentalische« Ästhetik darlegt. Die berühmte Studie über die naive und sentimentalische Dichtung versucht zwar die Typologie auf beide anzuwenden (Goethe zeigt sich auch mit der »naiven« Kathegorie einverstanden), doch in Wirklichkeit sind beide Typen, die die unmittelbare Natur gefühlsmäßig — psychisch überwinden, denn das ist keine Frage der Beschaffenheit mehr sondern die des ästhetischen Programmes. Im Zusammenhang mit Shakespeare legt Goethe dar, Shakespeare sei naiv, stellt die unmittelbaren, elementaren Leidenschaften, das Leben dar, doch in seinen letzten Konsequenzen weist er auf »sentimentalische« verallgemeinernde, menschliche Schicksalslehren hin, ist also ein denkender, folgernder Künstler. Goethe sieht die wirkliche Schönheit in »Motiven« und »Situationen«, Schiller in Idealen oder idealen Masken (zum Beispiel in der von Antigone), die realer sind als die »logischen« Wesen, oder die einfachen »Individuen«. *Dichtung und Wahrheit* wiederholt fast wörtlich die Vorstellungen der Ideen-Sprache Schillers in der Dichtung. »Die griechische Mythologie einen unerschöpflichen Reichtum göttlicher und menschlicher Symbole darbietet.« Sie nennt die Titanen ihre Götter und Vorbilder: den einsamen Prometheus, Sisyphus und Tantalus. Diese Sympathie

kann sich nicht mehr auf die Satire, auf die Ironie und auf den eine Rolle spielenden Zynismus erstrecken. Goethe mag den spöttischen Voltaire nicht, um so lieber hatte er Rousseau und Diderot, die er als wahre Deutsche ansah. Die wirkliche Dichtkunst erhebt, mäßigt und reinigt. Eigentlich blieb nur so viel von der Antike übrig. Den Inhalt und auch die Form haben beide mit den antiken Symbolen konfrontiert. Das Wesentliche blieb erhalten, die Moral der »bürgerlichen« Welt, ihre Verhältnisse, die Gefühle, die Schicksals-»Romane«, die kluge Einrichtung und Wahl des Lebens, die Lenkbarkeit oder das Ertragen des Schicksals. Mit diesem Thema ändert sich auch die Form. Das große Erlebnis Goethes ist das ungereimte Gedicht, später die Mode der rhythmischen Prosa. Wielands Beispiel schwebt ihm vor. Das Wesentliche der Dichtung lebt in der Prosa weiter. Die Form in Versen ist nach Schillers Meinung gehobener und bleibt für vornehmere Themen vorbehalten. Der neue Geschmack, der neue Roman wird später von den Brüdern Schlegel unter dem Namen »Romantik« popularisiert, wobei nicht verheimlicht wird, daß dieser Begriff Goethe und Schiller folgend dem Klassizismus gegenübergestellt wurde. Hegel folgert sein Kriterium der romantischen Literatur und deren Verbindung mit der Klassik fast völlig aus den Werken Goethes. Auch Kant wurde bereits schon von Goethe mit großer Hochachtung erwähnt, besonders seine »Kritik der reinen Vernunft«, die er in der Literatur seiner Zeit auch anzuwenden versucht, in der spannenden psychologischen »Reise«, Analyse, die über die Möglichkeiten des menschlichen Willens im Zusammenhang mit dem Schicksal und den Lebenswegen spricht. »Weil nun in jeder Zeitepoche alles zusammenhängt, indem die herrschenden Meinungen und Gesinnungen sich auf die vielfachste Weise verzweigen . . .« Die neue Literatur bereitet sich methodisch auf die Aufgabe der Menschen- und Lebenserkenntnis vor, auf eine Art vernünftigen Verhaltens und die Gestaltung eines richtigen Lebensprogramms. Goethe hilft voller Interesse Lavater in seinen physiognomischen Beobachtungen und verwendet auch diese anthropologischen Erfahrungen in seinen Romanen.

Der Begriff der Natur ist eine der allgemeinsten, vielseitigsten und auf verschiedene Weise darlegbaren »Parolen« der Aufklärung. Die wissenschaftliche und religiöse Weltanschauung weist gleichermaßen auf ihn hin, argumentiert damit. Er ist ein rationalistisches Prinzip und gleichzeitig irgendeine mystische Vertröstung, er fordert, beweist den Geist der Gesetze, der Moral, der gesellschaftlichen Verhältnisse, und die ideale Ordnung der Schönheit und Liebe. Die Natur ist vollkommen, harmonisch, auch in ihren asymmetrischen, extremen Bewegungen. Tägliches Abweichen davon kann nur zu einer Verzerrung führen, jede Abnormität ist eine Sünde. Voltaire und Rousseau haben skeptisch klug und müde, schon fast enttäuscht, ihre Einsiedlerhöhle aufgebaut. Sie haben ein Stück »Natur«, ein kleines Eden, aus dem Weltall herausgerissen, um sich darin selbst zu verwirklichen, ihren kleinen Mikrokosmos

auszugestalten. Aus dem Naturprinzip sind aber doch die Konklusionen am spannendsten, die sich auf den einzelnen Menschen, auf das Individuum und sein Leben beziehen. Das Verhältnis des Ganzen und des Details zu einander, das Treffen, das Zusammenprallen und die Trennung der Beziehungen und Verhältnisse, der Neigungen und Sympathien, bezw. der verwandten und gegensätzlichen Eigenschaften. Diese Rätsel eröffnen eine neue literarische Epoche. Einen neuen Abschnitt der europäischen Kultur, ihre neue »Geschichte«, die Romantik. Die französische Utopie und der Stoizismus haben dazu nur die Konturen aufgezeichnet. Die Kunst der »Philosophen« hat die Kunst des Denkens dermaßen entwickelt, daß sie der Analyse der Ahnungen, Gefühle, Stimmungen und Zustände widmen konnte. Das Abstrakte zu konkretisieren, das Unbekannte, das individuelle Gefühl, welches verborgen und ganz persönlich ist. Der »Mikrokosmos« des Verhaltens und des Seelenlebens wurde von der deutschen Literatur und Philosophie erschlossen. Im Geheimnis des Daseins suchte sie das Geheimnis des Glücks, der Leidenschaften und der Instinkte, im »Schicksal« des Glaubens wiederum Weisheiten, die Paradoxa der Natur. Verstehen, den »Gegensatz« aussprechen und zur Kenntnis nehmen, das ist das Wissen der Epoche, das paradoxe Lebensprogramm, die Hypothese der Handlungen.

Die psychischen Reisen Yorick's und Rameau's, die feinsinnige Analyse der Möglichkeiten und Stimmungen werden von Werther und Hyperion fortgesetzt, indem sie ihre Beobachtungen vertiefter und reicher ausströmen lassen, mit sich selbst im Wettstreit liegen, und sich in ihrer Sensibilität übertreffen. Werther ist der erste, gefühlsmäßig aufrichtige, »denkende« Mensch, der auch bei Shakespeare Opfer seiner Grübelein wurde, den die Entelechie zu einem zaudernden, unfähigen und mit sich selbst entzweiten Wesen gemacht hat. Der Gedanke der Freiheit wird in der Schilderung des »Seelenlebens« der deutschen Literatur, in der Darstellung des menschlichen Mikrokosmos, zum Ideal der Leidenschaften und des Willens im Gegensatz zu den Verhältnissen, die voller Gebundenheiten, Gewohnheiten und naturwidriger oder verabscheuter Charakterschilderungen sind. Goethe und seine Zeitgenossen glauben nicht, daß sie irgendeines der aufgeworfenen Probleme auch lösen können. Sie stellen nur dar, denken nach und nähern sich der Psyche des Menschen durch ihre Gegensätzlichkeiten. Der »Mensch« Goethes ist dadurch ein natürlicher Mensch, daß er seine Fähigkeiten, Neigungen, Instinkte und seine »Winzigkeit« im Verhältnis zur Monumentalität der Natur wahrnimmt, danach lebt und als »aufgeklärter« Mensch sein Schicksal wählt, darüber entscheidet. Die göttliche, unendliche Natur ist deprimierend, fesselnd, unausdrückbar, darum wendet er sich selbst zu. »Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt !« Der Mensch »bildet auch seine Welt aus sich selbst, und ist auch glücklich, weil er ein Mensch ist. Und dann, so eingeschränkt er ist, hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freiheit, und daß er diesen

Kerker verlassen kann, wann er will.« Die kleine Welt besteht aus Ahnungen und unklaren Sehnsüchten. Darauf muß man achten und in allem das «Ausgezeichnete« und Hervorragende bemerken, zur vollkommenen Charakterisierung ist jegliche moralische Abstraktion nur jammervoll und ungenügend. Die vollkommene Schönheit, die Schiller »göttliche Magie« nennt, ist eine Fülle von Gegensätzen und Harmonien. Goethe häuft moralische Qualitäten und Werte aufeinander und gegeneinander, als Gegensatz der Simplizität und der Vernunft, der Güte und der Entschlossenheit, als Einheit der gegensätzlichen Varianten, des inneren Gleichgewichtes und des aktiven Lebens. Die »Vollkommenheit« Lottes ist eben diese Gegensätzlichkeit, das Paradoxon von Charakter und Neigung. Goethe glaubt an sehr viele Nuancen der Gefühle und Handlungen, und nicht an das Entweder-Oder. Diese Erkenntnis, Erfahrung, ist ein für allemal die Bewährung des Menschen. Die Vernunft zeigt sich dann wirklich mutig, wenn sie die Menschen zwischen ihren Schranken sieht. Die Gefühlstypen Goethes sind ein wenig experimentelle, synthetische Typen. Er gestaltet diese Welt der Retorten absichtlich aus, indem er voller Neugierde neue und aufrichtige, psychologische, menschliche Wirklichkeiten sucht. Das naturwissenschaftliche Interesse Goethes wendet die biologischen, chemischen und mechanischen Gesetze analog seiner »Typologie« oder Hypothese an (die ganze Verwicklung der Wahlverwandtschaften ist auf dieser Analogie aufgebaut), andernteils benötigt er »erdachte« Situationen und die Epik, weil das die Wirklichkeit ist, die er kennenlernen will, denn das Seelenleben ist abstrakt und unsichtbar, er muß also durch irgend einen Trick konkret werden.

In der Lehre der sensiblen Geschichten wird der Mensch immer mit der Liebe eins und göttlich. Das menschliche Bewußtsein erhebt dadurch, daß es das Unaussprechliche ausspricht, den Menschen über sich selbst. Werther meditiert über sich selbst und über die menschlichen Werte. Die Quelle der Begabung ist das Herz, welches nur mir gehört, diese eigene Welt, sie ist real, sie ist die Wirklichkeit. »Wenn wir uns selbst fehlen, fehlt uns doch alles.« » . . . daß in mir die Quelle alles Elendes verborgen ist, wie ehemals die Quelle aller Seligkeiten.« Das menschliche Schicksal ist »sein Maß auszuleiden«, denn auf der Erde ist jeder ein Wanderer, ein Pilger, ein Enttäuschter und Besiegter. Dieser empfindliche Menschentyp kann durch jedes Ereignis, in jedem Augenblick aus der Bahn geworfen werden. Die Einsamkeit ist ein ersehnter Zustand, gleichzeitig gibt es aber nichts Gefährlicheres als diese. Werther wird von der unsichtbaren Ferne und von dem Unmöglichen angezogen. Es ist schwer, die wirklichen innerlichsten Impulse seiner einzelnen Handlungen zu entdecken. Auch Werther kann man nicht ganz verstehen und beurteilen.

Im Gegensatz zu jeglicher Klugheit und zum aufgeklärten Verstand stehen die stets zurückkehrenden Gesetze, die ideellen Wegweiser, das Schicksal und der Wille, die Leidenschaft, die Gefühle. Die Vernunft ist auch bei Goethe der

höchste menschliche Wert, doch der Mensch, der die Natur kennt, kann seine eigenen Instinkte und Neigungen nicht verleugnen. Die Leidenschaft ist stärker als jegliches Wissen und jegliche Absicht. Das ist auch das Schicksal Werthers, da dieses Schicksal unlenkbar ist, und es nur eine Befreiung gibt — den Selbstmord. Im Wilhelm Meister sagt Goethe dasselbe, indem er seine eigenen Lebensmotive mit der Chronik der Lehrjahre Wilhelms vermengt, was nichts anderes ist als die Schule des Lebens, eine abenteuerliche Lebenserfahrung. Der Charakter des Menschen ist seine Geschichte. Jede Figur tritt mit ihrer eigenen Schicksalserzählung in die Ereignisse des Romans ein. Die Vergangenheit ist sehr wichtig, sowie jedes, sich auf die Vergangenheit, auf ein Leben beziehende Dokument, die Briefe Werthers, die das Dasein in der dauernden Veränderung und Vergänglichkeit in Frage stellen, und die Kindheit Wilhelms, die gleichzeitig das Ziel seiner »Wanderjahre«, seiner Sehnsüchte und seines Schicksals beleuchtet. Das große Erlebnis Wilhelms ist die das Leben verstehende, revelierende Erinnerung. Die Kindheit ist eine noch lebende, sehr suggestive Erinnerung, die Illusion des Puppenspiels, mit ihren Enttäuschungen und Schönheiten, die Freude am Spiel, die Gefahr der Verlockungen. In seinen Erinnerungen leben zwei Welten, die der Schauspieler, der Komödianten und der Bürger, mit einer gegensätzlichen und anziehenden Nostalgie. Auch dieser »Roman« hat seine Lotte, der Julia-Kreis wird hier in den Bekenntnissen einer schönen Seele herausgestaltet, in den Wahlverwandtschaften schuf Charlotte ein Eden für ihre Umgebung. Den elementaren Konflikt zwischen Gefühl und Verstand kann auch Goethe nicht lösen, doch nimmt er diese Kompliziertheit, diese doppelte Wahrheit an, als Schönheit und Schicksal des Menschen. In der Natur hängen die Sympathien und Antipathien, die Gegensätze sehr kompliziert zusammen. Sie zu erkennen und darüber zu sprechen, über das Schicksalshafte dieses Aufeinanderangewiesenseins, lindert die Leiden bereits. Goethe nimmt darin zum erstenmal die ästhetischen Möglichkeiten wahr, der Symbolismus nimmt dann später mit Freude diese schützende und verzaubernde Zeremonie aus der ahnungsvollen Psychologie der Romantik, die dichterische »Magie« in sich auf. Charlotte und Eduard sind ein aufgeklärtes, kluges, intellektuelles Ehepaar. Sie sind aufrichtig, frei, Freunde und Liebende zugleich. Charlotte baut, ordnet ein Heim, ein Versteck für sie, ein Paradies, eine eigene kleine Welt, im Gegensatz zur äußeren, fremden Welt, mit der sie, gemeinsam mit ihrem Mann, nicht sympathisiert. Jedes Gefühl ist wertvoll, weil es einmalig, menschlich ist. Das Leben ist rätselhaft, unberechenbar und beunruhigend. Sicher, nüchtern und vernünftig ist nur die Arbeit, die menschliche Schöpfung, das arbeitsame Leben. Goethe charakterisiert diese Relation, die Alternative Charlottes, folgendermaßen: Das Leben ist voller Launen, die Arbeit ist ernst, das Leben ist unkonsequent, die Arbeit ist folgerichtig. Darum, weil das Mögliche unmöglich ist, muß das Unmögliche durch sie möglich gemacht werden. Eine helden-

hafte Intellektualität ist der Versuch des »Unmöglichen«, der Sympathien und Antipathien, der reiche melancholisch-schöne Mythos des Sich-Findens und Sich-Trennens. Im menschlichen Leben sind das Scheiden und das Begegnen die zwei wichtigsten Ereignisse — sagt Goethe an einer anderen Stelle, und der aktive Typ der Romantik wird auf diesem Gegensatz aufgebaut, diese Verwicklung und Wechselseitigkeit adaptiert er aus dem antiken Abenteuer.

Die Kategorie der Vernunft wird auch emotionell und moralisch modifiziert. Aus der erkennenden, überheblichen und darum spöttischen, »außenstehenden« Vernunft wird der Missionsorden und das Kloster des Mitleides und des Verstehens. In der Utopie des »Paradieses« ist das höchste Wissen gleichzeitig der größte moralische Charakterwert: die Fähigkeit der Homogenisierung. Das Ganze ist nicht nur Wirklichkeit, sondern Einheit der Kraft, Neigung und Fähigkeit des Bestrebens und der Treue. In dem Tagebuch Ottilias werden diese resignierten Weisheiten durch kluge Paradoxe zusammengefaßt. Es ist selbstverständlich, daß in dieser künstlerischen Weltanschauung der »Philosophie« die Kunst zur Synthese, zur Philosophie und zum Vermittler zwischen dem Menschen und seiner Welt, den gegensätzlichen Neigungen des Menschen und seiner Umgebung wird. Das alltägliche Leben wird durch Träume, Wahrsagungen, Ahnungen und Spiele bedeutend. Das ist aber bereits die Welt der Kunst, des halben Wissens, des halben Dilettantismusses, der halben Zustände, das »Leben des Menschen ist nur ein Traum«, erinnern wir uns an Werther. Ottilia durchlebt eine »künstlerischere« Stimmung, Intuitions: . . . sie fühlte, »als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte; . . .« Das Paradoxe der Kunst ist: »Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst. Selbst im Augenblick des höchsten Glücks und der höchsten Not bedürfen wir des Künstlers. Die Kunst beschäftigt sich mit dem Schweren und Guten.«

Die Helden Goethes sind alle klug, aufgeklärt, intellektuell, voller Einsicht und Geduld, trotzdem erleiden sie Niederlagen, besser gesagt, sie kommen in den Befehlen und Verboten ihrer Instinkte, Neigungen, Leidenschaften und »Sensibilität« um. Ihre Tragödie ist, daß sie ihr eigenes Glück nur um den Preis der Freiheit und des Glücks ihrer Freunde verwirklichen können, daß ihr Wille im Verhältnis zu ihren Neigungen und unlenkbaren Gefühlen bedeutungslos ist. Goethe versucht es garnicht, die »Erziehungsutopie« Rousseaus gutzuheißen. Gegen das Gefühl, die Neigung und die Leidenschaft hilft die Erziehung, die Umgebung und der nüchterne Verstand nicht. Die Natur ist von elementarer Kraft, instinktiv und unabwendbar, und wächst wie die Zeit über den Menschen. Alle beide, die Natur und auch die Zeit, sind göttliche Offenbarungen. Der Mensch begegnet hier, indem er die Schönheit erkennt, dem Göttlichen.

Schiller vertraut jedes Dilemma der Zeit an, die alle tragischen Niederlagen oder Siege in sich verbirgt. Seine Helden wären vollkommen, wenn sie nicht von der »königlichen« Dummheit verzerrt wären, die den Menschen von seinen natürlichen Banden löst, vom Freund, von der Geliebten, den Vater vom Sohn, den Führer von seinem Volk. Don Carlos und Wallenstein sind Ideen des »Sentimentalismus«, die durch ihre eigenen Emotionen, Schwächen, Begabungen, durch ihren Charakter, in Gefahr gerieten. Carlos sehnt sich nach Liebe, ist voller Sensibilität, Tränen und Träume, die Kindheitserinnerungen, die schönen Tage von Aranjouez erinnern ihn auch nur an seine traurige Einsamkeit. Als wenn er unter den Trapisten leben würde. Die Motive der Romantik entstehen, die Freiheit, der Wille, der Verstand, die Liebe, und all das in einer exaltierten Form, der Schwärmerei. Im Wallenstein singen die gemeinsam und in Gleichheit dahinziehenden Teilnehmer des »wilden Krieges«, »Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist, Man sieht nur Herren und Knechte, . . .« Der Sentimentalismus nimmt diese gesellschaftliche Differenzierung nicht an, er sucht wahren Adel, menschliche Werte, die Werte des aufrichtigen Gefühls, der Neigung und der Begeisterung. Aus dieser »bürgerlichen« Gleichheitsidee entsteht ein neuer Ritter-Mythos. Das Mittelalter (Religionskriege, Mission der Kreuzzüge) bedeutet für die Romantik diese Aufruhr des Gewissens und der Gefühle, den Glaubenskampf für die Rechte des Menschen-Individuums. Das wird zu einer Reinkarnation für die Prinzipe, zum Duell für die Individualität, in einer solchen Zeit, in der es keinen »Zweikampf« gibt, nur Niederlagen, Kathastrophen, gesellschaftliche Schranken, nationale und politische Grenzen, in der alles für den einzelnen Menschen zum Kerker wird. Der Mensch ist ohnmächtig, wenn er auch »stark« und begabt ist, er vermag nicht für sich zu kämpfen, er ringt mit Phantomen, Konventionen, Gesetzen, Gewohnheiten, Vorrechten und Vorurteilen. Carlos fordert sein Jahrhundert zum »Zweikampf« heraus, doch seine Gegner ermordern ihn heimtückisch. Alles wird von einer höheren Macht gelenkt. Der Mensch gerät in das Netz von Gesetzen, Glauben, Interessen, lauter Abstraktionen. »Ach, das ist das Los des Schönen auf der Erde !« Die deutsche Klassik will ein Gleichgewicht schaffen, möchte synthetisieren. Ihre Synthese kann aber nichts anderes sein, als Nostalgie, Traum, ideell, logisch. Der Wille kann das Gleichgewicht mit Hilfe der Sehnsucht verwirklichen, so daß er die Natur abstrahiert und sie systematisiert, die gesunde Schönheit, die Harmonie, den »Urzustand« der Natur (Wilhelm Tell) zurückruft, und versucht, eine vollkommene Illusion aufzubauen und darin auch zu leben. »Dem sentimentalischen Dichter hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wieder herzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen, und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen.« »Die sentimentalische Dichtung ist die Geburt der Abgezogenheit und Stille . . .«. Die Studie Schillers summiert die

»Erfahrung« der deutschen Aufklärung, die aus ihren Versuchen zu gewinnende Konsequenz. Lessing versucht die Ästhetik der Bewegung und Handlung, die Kunst des subjektiven Raumgefühls durch den Erlebniskreis seiner Werke zu deuten. Das Sentimentale ist die Konklusion der deutschen Vernunft. Zusammenhang, Identität und Gegensatz, die aus der Verschiedenheit und den Rechten *anderer*, aus der Vielfältigkeit der Wahrheit und des Glücks, aus der Unvereinbarkeit folgende Weltanschauung. Das Sentimentalische ist nicht nur Empfindsamkeit, sondern auch in den Gefühlen zum Ausdruck kommende, bestätigte »Liebe«, Verzicht, Rückzug und Opfer. Die Freiheit und das Glück vereinen die idealsten Ziele in sich, doch das Leben gibt sie nicht jedem, oder sie sind überhaupt nur so zu erreichen, wenn Opfer dafür gebracht werden. Das Heldentum ist in der Romantik die Heraufbeschwörung eines neuen Ritterideals, einer heldenhaften Aufopferung für die Freiheit der Völker, für das Glück der Familie und der Geliebten. Die Selbstmörder Goethes »fliehen« nicht nur in die »Freiheit« des Todes, sondern legen auch Zeugnis ab. Sie beweisen die Notwendigkeit des Opfers und der Aufopferung, also die seelische Fähigkeit zur Befreiung. Sie glauben, daß sie durch ihren Verzicht, ihren Tod, andere befreien, die Freiheit und das Glück für andere durch ihr Opfer erkaufen. Aus dem Leben fehlt die wirkliche Harmonie, jede Beziehung ist ein Kerker, die Lösung ist die des Traumes und der Kunst, das ist die einzig mögliche Philosophie, das Lebensrezept. Der »Roman« der tobenden Disharmonie beschwört das vollständige Idyll, die Ruhe der festlichen Dichtkunst herauf. In der Romantik treffen wir später die Kunstarten der Prosa und Lyrik über die Alltage und Feste. Der Sentimentalismus ist also eine Folgerung, ein logisches Endresultat, eine Synthese, eine Theorie, die auf eine Fortsetzung wartet, das »Tagebuch« der Schicksale, das Dokument, welches jetzt schon als Inspirator der Ideen und Rollen die Wirklichkeit gestaltet. Der Eduard der Wahlverwandschaften (1809) kann ohne Ottilia nicht leben, doch wie quälend schwer kann er ihr nur in den Tod folgen. Es ist eine furchtbare Aufgabe, das Unnachahmliche nachzuahmen.

Hölderlin verwirklicht diese Aufgabe im Hypeiron. Er lebt in der Atmosphäre Schillers, verehrt ihn schwärmerisch, und gleicht sich in seiner Nachgiebigkeit völlig der künstlerischen Welt Schillers an. Hölderlin versucht in seinem Leben den Sentimentalismus zu verwirklichen. Diese Rollen-Nachahmung war der Schlußpunkt aller geistigen, künstlerischen Hypothesen des 18. Jahrhunderts, das entscheidende Argument, der Erfolg, das Ziel. Der Gedanke und die Erkenntnis ist »Gesetz«, wird nur durch die Verwirklichung vollständig und wahr. Das machen Voltaire und Rousseau, wenn auch nicht eindeutig, doch auch Goethe und Schiller. Der Hypeiron (1798) ist die Apologie des sentimentalen Menschen. Hypeiron durchläuft den Weg des Kindes seines Jahrhunderts, die Einsiedelei, die Naturschwärmerei, er kämpft für seine Freiheit, kann aber nicht für sie sterben, dieser Kampf geht zwar verloren, er

liebt Diotima, doch kann er ohne die Freiheit nicht glücklich sein. Der Mensch ist wunderbar, eben weil er paradox gegensätzlich ist. »Der Mensch ist aber ein Gott, sobald er Mensch ist. Und ist er ein Gott, so ist er schön.« Sein Schicksal ist das Wandern, eine Insel, die Einsamkeit, und was ihn auf den Weg führt ist »das ungeheure Streben, Alles zu sein«. Auf das Jahrhundert der Philosophen folgt die Epoche der »Dichtung«, denn nur diese kann die Paradoxa der Philosophen lösen. Die Dichtung ist der Anfang und das Ende der Philosophie — lesen wir im Hypeiron. Und »ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt«. Das ideal Schöne und Wahre sieht Hypeiron in der griechischen Schönheit, Harmonie und dem Freiheitsideal. Die zwei Pole, das Antike und Nationale verschiebt er auch geographisch ein wenig, wertet sie um, um den »Mittelpunkt« zu bezeichnen. Der südliche Pol ist bei ihm das ägyptische Ganze, Isis, das leere, stumme Nichts. Der nördliche Pol ist der Deutsche, die reine Vernunft, der zur »Reise« unfähige Menschentyp. Hypeiron erweckt in allen, mit denen er in Verbindung tritt, die Sehnsucht nach dem Vollkommenen. Und »weil kein Glück ist ohne Opfer«, und nur die Natur, die unnachahmliche, unübertreffliche vollkommen ist, opfern sie irdisches Glück in der Schwärmerei für Hypeiron auf, für das Vorhandensein irgendeines geistigen »Lichtes«. Die Natur ist auch für Diotema die vollkommene Harmonie: Leben und unvergängliche, unendliche Veränderung, ewige Ergänzung, Erneuerung. »Ach! viel der leeren Worte haben die Wunderlichen gemacht. Geschiehet doch alles aus Lust, und endet doch alles mit Frieden.« »Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder.« Die letzten Sätze des Hypeiron sind die erhabene Hymne des sentimentalen Menschen, seine Überweltlichkeit, seine Lichtseele, wie das Lied Hypeirons über das Schicksal (1789) ein bezaubernder Höhenflug ist. Nur die Begeisterung hat Wert. Hölderlin kann sein mythisches Leben nicht anders beschließen, als durch die fast schicksalhafte, symbolische Geistesumnachtung.

Die Modelle des sentimentalen Romans basieren auf der einander ergänzenden Philosophie der Vernunft und Empfindsamkeit, auf ihrer Menschenvorstellung und ihrem Lebensrezept.

LITERATUR

Aus der äußerst umfangreichen Literatur können wir nur einige Titel hervorheben, die Werke, die der hier dargelegten Konzeption am nächsten stehen. Diese Hervorhebung und Auswahl geschieht vom Gesichtspunkt der Entwicklung der literarischen Gattung des Romans aus, um so mehr, weil die oben publizierte Studie ein Teil einer größeren, zusammenhängenden Geschichte des Romans ist.

Curtius, E.-R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948; Curtius, E.-R., *Der moderne französiche Roman*, übersetzt von A. Szerb; Strich, F., *Deutsche Klassik und Romantik*, Bern 1949; Tapie, V., *Baroque et classicisme*, Paris 1947; Tieghem, P. van, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris 1957; Gyergyai, A., *Klasszikusok* (Klassiker), Szépirodalmi 1962; Mátrai, L., *A Klasszicizmus, Ezüstkor* (Der Klassizismus, das Silberne Zeitalter), 1943; Lukács, Gy., *Goethe und seine Zeit*, 1946; Eckermann: *Gespräche mit Goethe; Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller; Die ästhetischen Schriften Schillers;* Maurois: *Voltaire;* Sőtér, I., *A felvilágosodás és a romantika* (Eszmei és irodalmi találkozások) [Die Aufklärung und die Romantik (Ideelle und literarische Begegnungen)], 1970.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 425—431 (1971)

Entre Byzance et Paris

Les lettrés hongrois au 12e siècle

Par

László Mezey

(Budapest)

Au XIIe siècle nous ne voyons que les débuts timides d'une pénétration de la littérature médiévale dans le public laïc,[1] mais même à ce degré primitif des contacts, ils devaient contribuer à faire naître dans la couche dirigeante de la société féodale une aspiration à la culture. En tout cas, Philippe Harveng abbé de Bonne Espérance, avait toutes les raisons de tenir pour »clerc« plutôt le *miles litteratus* que le *presbiter illiteratus*.[2] L'évolution que, venait de s'engager en Hongrie modifia peu à peu la signification du mot *clerc* pour lui prêter le sens, et aussi la dénomination de *litteratus*. Cette transformation du terme marque à la fois la voie de la laïcisation des intellectuels. Cette évolution, que notre pays traversa en même temps que l'Europe occidentale, ne révèle aucune influence byzantine. Certes, dans les territoires grecophones de l'Église orientale le «diacre» réel ou prédendu du prêtre ne devait pas être porteur de la culture, la continuité de la culture laïque ayant été maintenue à Byzance tout comme dans la majeure partie de l'Italie.[3] La situation était cependant différente chez les peuples slaves d'obédience orthodoxe.

La politique culturelle des Carolingiens confia à l'Église certaines tâches civilisatrices. La possibilité était donc ouverte devant les ecclésiastiques de s'adapter, outre les tâches religieuses, aussi à des services laïcs et de former peu à peu une couche intellectuelle dont même les aspects extérieurs cessaient d'être ecclésiastiques.

Cette nouvelle couche cultivée, en voie de formation, possédait une nouvelle culture littéraire. Sous ce rapport, la vie littéraire française avait joué un rôle de chef de file dans l'Europe du XIIe siècle. Pour saisir les manifestations concrètes de cette influence, nous devons nous tourner vers deux grands cycles littéraires. L'un comprend les différentes adaptations de la légende du Saint Graal, l'autre les romans d'Alexandre et de Troie, réélaborés, d'après des modèles antiques, comme lecture de chevaliers.[4] Voyons tout d'abord ce dernier. C'est au roman d'Alexandre que se réfère le Notaire Anonyme, auteur représentatif de gestes de l'époque, selon toute vraisemblance notaire à la cour de Béla III, que certains indices permettent d'identifier à Péter, prévôt de Székesfehérvár, dans la suite évêque de Győr. Dans sa préface aux Gesta

Hungarorum il confie à son ami que les oeuvres de Darès le Phrygien avaient exercé une grande influence sur lui.[5] Grâce aux recherches des dernières vingt années nous savons que les romans d'Alexandre et de Troie furent en effet traduits en hongrois et de hongrois en serbo-croate.[6] Une découverte toute récente atteste que le Notaire Anonyme pouvait lire en grec les œuvres de Darès le Phrygien.[7] Dans la culture et dans les lectures de ce clerc latin, vivant au carrefour de la chrétienté latine et grecque, les influences de la littérature occidentale, courtisane et chevaleresque, et de la vie littéraire greco-byzantine exercèrent une influence conjuguée.

D'un point de départ tout différent, des études philologiques et folkloriques intéressantes et compliquées ont élucidé les voies de pénétration en Hongrie de certaines ballades populaires venues de l'Ouest et leur transmission à des populations slaves, ou, dans le sens contraire, leur passage de Hongrie vers l'Europe occidentale.[8] On a encore moins élucidé — peut-être ne pourra-t-on jamais le faire avec une certitude absolue — les rapports qui existent entre le cycle du Saint Graal et quelques débris pénétrés dans le folklore et que nous ne connaissons pour le moment que dans des collections particulières. Dans des prières du soir, plutôt des versets à réciter, que la coutume populaire a gardées jusqu'à nos jours, on entend dire que les anges recueillent le sang du Christ dans un vase sacré (vase d'or, assiette d'étain, bassin d'or) pour protéger les fidèles. La symbolique de la lumière, si naturelle dans les prières de soir, revêt également les formes de vase d'or, d'église, d'autel. Tout cela, dans son ensemble, renvoie aux symboles centraux des romans du saint Graal.[9] Selon certaines sources, Chrétien de Troyes, un des auteurs de ce cycle, était religieux d'un monastère belge des Prémontrés,[10] et l'inspiration cistercienne de la mystique qui s'y attache est déjà démontrée par E. Gilson.[11] Il est possible que le grand roman mystique du XII^{e} siècle pénétrât en Hongrie par l'intermédiaire de ces deux ordres ayant joué un rôle si actif dans l'évolution culturelle hongroise du XII^{e} siècle.

Un des composants essentiels de la culture cléricale était la rhétorique. L'instruction par *dictamen* inculqua aux clercs l'exposé bien tourné, clair et bien construit, en prose aussi bien qu'en vers ou en musique.[12] Le dictamen en prose, enrichi de prose rythmée comme élément ornemental mais servant aussi de signe d'authenticité, se répand peu à peu à cette époque jusque dans la rédaction des diplômes publics. En Hongrie pourtant, la délivrance de diplômes royaux n'étant pas encore bien organisée, on découvre peu de traces de cette nouveauté diplomatique. La correspondance publique et privée des rois et des membres de leur famille révèle peut être davantage d'influence exercée par le renouveau du dictamen.[13] Au XII^{e} siècle la rédaction des légendes des saints hongrois enrichit notre littérature médiévale de langue latine. A la fin du siècle, en 1192, fut canonisé «le pilier de la chevalerie chrétienne», le roi Ladislas I^{er}. Une littérature spéciale naquit autour de sa personne.[14] Dès la fin

du XI[e] siècle, peu après sa mort, une geste des rois relata en détail sa vie, et à la veille de la canonisation, ou peu après, celle-ci servit à la rédaction d'une légende.[15] La légende de saint Ladislas perpètre le nouvel idéal de roi, propre au XII[e] siècle, du roi chevalier qui protège les faibles mais qui est à la fois un «roi justicier».[16] Cette légende, écrite partiellement en prose rimée, se sert, pour caractériser la personnalité du roi, de l'admonition lui adressée par l'archevêque au moment de son sacre.[17] Cette même caractéristique revient dans l'office du saint roi, écrit en vers.[18] Cet office se fait remarquer moins par son niveau artistique que par la variété de sa versification.[19] La séquence de la messe du roi devait également être faite à l'occasion de la canonisation de Ladislas. Dans sa versification, et souvent même dans son texte, elle est l'adaptation de la séquence en l'honneur de la Sainte Croix, œuvre de Hugues d'Orléans, poète goliard connu sous le nom du Primat.[20] La séquence «Laudes crucis adtollamus» résume d'une manière caractéristique la vénération de la Croix, répandue dans les générations des croisés, elle appartient aux séquences victoriennes, qui ont pénétré en Hongrie relativement peu nombreuses.[21] C'est que, jusqu'au XVII[e] siècle, la liturgie hongroise se tenait à l'emploi traditionnel des textes en prose de Saint Gall et de Reichenau empruntés au XI[e] siècle.[22] Dans la légende versifiée de saint Ladislas il y a un répons qui est également une adaptation, celle de l'office en l'honneur de saint Thomas de Cantorbéry, où le passage «per Thomae vulnera» est changé en l'honneur de saint Ladislas en «per Ladislai merita».[23] Le lien entre la vénération des deux saints s'explique de plusieurs façons. Vers la fin du XII[e] siècle une collégiale fut fondée à Esztergom en l'honneur de l'archevêque d'Angleterre[24] qui faisait ses études dans les écoles parisiennes en même temps que Lucas, futur archevêque d'Esztergom.[25] Celui-ci, comme saint Thomas, fut un représentant radical du grégorianisme. Ses études faites à Paris nous sont connues grâce à Walter Map, compatriote de saint Thomas de Cantorbéry.

Suivant Lucas, plusieurs clercs hongrois ont fait des études aux cours de l'universitas parisienne des maîtres et écolâtres.[26] Sous le règne de Béla III plus d'un devaient faire des études à l'école de l'abbaye Sainte Geneviève à Paris. La lettre de l'abbé Etienne adressée au roi de Hongrie en fournit des preuves.[27] L'abbaye de sainte Geneviève offrit une bonne instruction dans L'«ars epistolandi» dont la connaissance impeccable était une condition du service en chancellerie. Etienne, abbé des chanoines réguliers génovéfains, mentionné ci-haut, passait pour un grand maître de cet art.[28] Ces clercs, après les études faites à Paris, reçurent des places dans l'administration et les chancelleries royales organisées à l'époque selon les normes contemporaines et, selon la coutume du temps, pénétraient souvent dans la hiérarchie. Un des clercs fit connaître en Hongrie l'Historia Scholastica, manuel d'histoire de Petrus Comestor (Pierre le Mangeur), un des maîtres connus au bord de la Seine. Un des manuscrits de ce livre, copié à la fin du XII[e] siècle, se trouve à la

bibliothèque Bodléienne d'Oxford. Il contient douze gloses écrites en hongrois. Elles sont toutes marginales et donnent les explications de mots faites par le maître pendant son cours. L'étude des coutumes scolaires vers le premier millénaire nous apprend que la lecture des auteurs était toujours accompagnée d'explications en langue vulgaire et de la traduction du texte, traduction orale bien entendu.[29] Toutefois, ces essais, tout scolaires qu'ils fussent, permirent d'établir un lien entre la langue maternelle et la faculté d'expression inégalable pour l'époque des auteurs classiques, et de plus avec la littérature même. C'est ce qui éveilla peu à peu le désir de faire participer la langue maternelle à l'art du *litteratorie loqui* réservé en exclusivité à la langue latine. Lorsque nos clercs hongrois commencèrent à faire des études à Paris, la France, surtout les territoires de la langue d'oc, était déjà bien évoluée sous ce rapport. Ils ne devaient pas ignorer la promotion au rang littéraire de la «vulgaritas», processus qui se produisit à ce siècle. Cette idée toute neuve n'était pas la moindre des connaissances rapportées de Paris.

Un clerc nommé Elvin était de ces étudiants. Le roi Béla III l'envoya à Paris «ad addiscendam melodiam».[30] Dans la suite il fut sacré évêque.[31]

Lors du séjour à Paris des écoliers hongrois de l'abbé Etienne, Geoffroi de Breteuil était sous-prieur de Saint Victor, abbaye-mère de Sainte Geneviève. Il est possible qu'Elvin fût l'élève de Geoffroi de Breteuil, ce dernier ayant laissé parmi ses œuvres une petite étude théorique de la musique.[32] Il n'est pas impossible non plus que la «melodia» qu'Elvin devait apprendre à Paris fût déjà le nouveau style dont Fellerer a constaté qu'il était le grand événement musical du XIII[e] siècle. Peut-être la Hongrie participa-t-elle tôt à cet événement. En tout cas, le Planctus de Geoffroi — devenu dans la suite prieur de Sainte Geneviève à l'époque de l'abbé Etienne — devait pénétrer dès cette époque en Hongrie, son adaptation hongroise se trouvant dans un manuscrit du XIII[e] siècle.[33] Le Planctus n'est pas un chant liturgique, son air chanté en Hongrie nous est inconnu, mais sa versification rappelant les conduits (conductus) et les motets permet peut- être d'en tirer la conclusion que son exécution musicale s'écarta déjà du plain chant et suivait le déchant (discantus). Si c'est vrai, cela veut dire qu'à la fin de ce siècle, la nouvelle culture musicale, non grégorienne, a déjà pénétré en Hongrie.

L'adaptation hongroise du Planctus nous est parvenue insérée dans des textes qui rattachent cette œuvre littéraire de grande valeur (et si nos conclusions sont justes, œuvre musicale aussi) à des mouvements religieux nés au XII[e] siècle, notamment au béguinisme.[34] Ailleurs, j'ai déjà traité en détail l'histoire de ce mouvement en Hongrie, ici je ne voudrais qu'y ajouter un nouveau point de vue. Dans mon étude sur ce sujet j'ai dit que par rapport aux diocèses rhénans et à ceux plus à l'ouest, le nombre des monastères féminins était extrêmement bas dans notre pays.[35] Dans la Hongrie de l'époque des Árpádiens, la différence dans le nombre des monastères pour hommes et pour

femmes est aussi frappante en faveur des premiers que dans l'église orthodoxe où c'était déjà traditionnel.[36] Une nouvelle donnée s'insère dans ce contexte. Au début du XIV[e] siècle, nous lisons dans un diplôme, rédigé dans un latin assez barbare, que les habitants du monastère grec saint Pantaleon sur le Danube étaient des «begine sive moniales Grecales».[37] Voilà, tout inattendu, un élément byzantin qui s'ajoute à l'histoire des mouvements laïcs en Hongrie, mouvements qui déterminent dans une si grande mesure la religiosité gothique.

*

Au XII[e] siècle, en Hongrie, les fondements de la littérature se développent sous l'influence conjuguée de Byzance et de Paris. Comme dans la majeure partie de cette Europe de culture latine, le porteur de la civilisation était l'Église, ou plus exactement le clergé pris dans le sens d'intellectuels, que l'opinion publique identifia à l'Église. Son influence dans la diffusion de la culture, comme toute son existence historique, étaient déterminées et nuancées par les spécificités de la société féodale hongroise. Les conséquences des réformes grégoriennes, les nouveaux ordres (Prémontrée et Cîteaux) qui transmirent les influences occidentales et les clers du roi continuaient à former, sous le signe de ces spécificités, notre culture nationale entre l'Orient et l'Occident.

NOTES

[1] Jacques le Goff, *Les intellectuels au moyen âge*, Paris 1957, 9—19.

[2] Philippus a Bona Spe, ep. 16. Pl. 203; cette conception prévaut dans les exemples suivants: Pegues Frank, The clericus in the Legal Administration of Thirteenth Century England, The English Historical Review 71 (1956) 529—559: «some offices were considered the permanent domain of the laity» 531; «miles nuper clericus», «milites literati».

[3] Riché P., *Education et culture dans l'occident barbare VI[e]—VIII[e] siècles*, Paris 1962, 41—53, 62—68, 182—186.

[4] Pfister, H., *Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo* — Sammlung mittellateinischer Texte 6, Heidelberg 1913.

[5] «in hystoria Troyana . . . Darethis Frigii ceterorumque auctorum . . .» Prol. in *Gesta Hungarorum*, Szentpétery SS. I. 33. — Récemment M. Gy. Györffy a mis en question les assertions de l'article cité dans la suite (cf. note 7) de M. J. Horváth et considère que le Notaire Anonyme était un prévôt d'Óbuda, dans *Irodalomtörténeti Közlemények* 74 (1970) 1—8.

[6] Hadrovics, L., *Az ó-magyar Trója-regény nyomai a délszláv irodalomban* (Vestiges du roman de Troie en vieux hongrois dans la littérature sud-slave), MTA I. OK. 5 (1954) 79—181; id. *A délszláv Nagy Sándor-regény és középkori irodalmunk* (Le roman d'Alexandre en sud-slave et notre littérature médiévale) dans MTA I. OK. 16 (1960) 235—293.

[7] Horváth, J., *P. mester és műve* (Le maître P. et son œuvre) dans *Irodalomtörténeti Közlemények* 70 (1964) 1—20, les connaissances en grec du maître P.

[8] Vargyas, L., *Kutatások a népballada középkori történetéhez* (Recherches sur l'histoire médiévale de la ballade populaire) dans *Ethnographia* 1960, 163—276, 479—523, 1962, 206—259.

[9] Des données de ce genre se trouvent dans le recueil de Sándor Besenczi (Ordas) contenant des matières provenant de la région de Kalocsa. Je remercie M. Nándor Fettich d'avoir attiré mon attention sur ces données. Les textes compilés d'éléments

pris à de vieilles prières de soir et déformés en récitations superstitieuses ont beaucoup de variantes dans le pays entier, comme le démontre Mme Zsuzsanna Erdélyi dans son étude sous presse. Dans mon intervention à ce sujet j'ai exposé en détail mes idées citées ici, en m'appuyant sur la littérature récente relative au cycle du Saint Graal.

[10] Il pourrait être question de l'abbaye de Beaurepaire qui est citée dans le Conte de Graal sous le nom de Belrepaire: John F. Mahoney, *The Conte de Graal and the Praemonstratensian Order. Analecta Praemonstratensia*, 31 (1955) 166—167; il y a lieu de noter ici que dans le village actuel Géderlak il y avait au moyen âge un monastère des Prémontrés. Cf. Backmund, N., *Monasticon Praemonstratense* I, Straubing 1949/51, 439—440.

[11] Gilson, E., *La mystique de la Grâce dans la Queste del Saint Graal. Les idées et les lettres*, Paris 1932, 59—91.

[12] Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, ed. E. Faral, *Les arts poétiques du moyen âge*, Paris 1897, 110—111.

[13] Makkai, L., *Árpád- és Anjou-kori levelek* (Épîtres de l'époque des Árpádiens et des Anjous), Budapest 1960, 81—114.

[14] *Vita S. Ladislai r. Hung.*, Szentpétery SS. II; Gombos, *Cat. fontium*, 5028, III; les parties de la Geste: Chron. comp. s. 14. 131—142; Szentpétery SS. I; office en vers, séquence, hymne, Dankó, *Vetus Hymnorium eccles. Hungariae*, Budapestini 1893, 175—189.

[15] Klaniczay, T., *A magyar irodalom története* (Histoire de la littérature hongroise) I., Budapest 1964, 61, 64.

[16] Lot, F.—Fawtier, R., *Les institutions françaises au moyen âge* I, Paris.

[17] Pontificale Romanum, de benedictione et coronatione regis: «pietatem servabis . . . iustitiam . . . administrabis . . . viduas, pupillos, pauperos ac debiles ab omni oppressione defendes . . .» cf. *Legenda* c. 1—2.

[18] Dankó, 182—183.

[19] ibid. 175—183, la versification change presque d'antienne en antienne, de répons en répons.

[20] Weisbein, N., *Le Laudes crucis attolamus de Maître Hugues d'Orléans dit le Primat*, *Revue du moyen âge latin*, 3 (1947) 5—26.

[21] Radó, P., *Répertoire hymnologique*, Budapest 1946.

[22] Falvy, Z.—Mezey, L., Codex Albensis, *Ein Antiphonar aus dem zwölften Jhdt.* Budapest—Graz, 1963. Introduction, 29—33.

[23] Dreves—Blume, *Ein Jahrtausend*, latein. Hymnendichtung II. 358.

[24] Balics, L., *A róm. kath. egyház tört. Magyarországban* (Histoire de l'église cath. en Hongrie), II (1115—1301)/2 64—65.

[25] «Vidi Parisiis Lucam Hungarum in schola magistri Girardi Puelle virum honestum et bene litteratus, cuius mensa communis fuit cum pauperibus . . .» *De nugis curialium*, dist. II, 7. ed. Th. Wright, Londres 1850. — *Történelmi Tár* I. (1878) 171; Gombos, *Cat. fontium* n. 2621, II. 1095.

[26] Gabriel, A., *Magyar diákok és tanárok a középkori Párizsban* (Ecoliers et maîtres hongrois dans le Paris médiéval) dans *Egyetemes Philologiai Közlöny*, 1938, 182—210. L'école du monastère des chanoines réguliers génovéfains était ouverte pour les laïcs à partir de 1180: *Gallia Christiana*, VII, 68.

[27] PL. 211, 334—335; Gombos, *Cat. fontium*, n. 4697, III. 2181, les autres éditions ibid.

[28] De Ghellinck, J., *L'essor de la littérature latine au XII*[e] *siècle*. 1954, 192—193.

[29] Sur le sujet mon étude à paraître dans *Magyar Könyvszemle* 1971.

[30] Szabolcsi, B., *A magyar zenetudomány kézikönyve* (Manuel de la musicologie hongroise), Budapest 1955, 13.

[31] Balics, o. c. 131.

[32] De musica mundana, *Histoire littéraire de France*, XV, 25; Dreves—Bluhme, *Ein Jahrtausend*, I. 281—284; sur les chanoines augustiniens et l'emploi liturgique de la musique à deux voix cf. Canonicorum Regularium Sodalitatem, Vorau 1954, 190.

[33] Mezey, L., *Notes lovaniennes sur la Complainte en vieux hongrois*, dans *Acta Litt.* Acad. Scient. Hung. 11 (1964) 21—38.

[34] Sur la suite cf. Mezey, L., *A középkori laikus mozgalmak és irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpádkor végén* (Les mouvements laïcs au moyen âge et les débuts de la littérature en hongrois à la fin de l'époque árpádienne), Budapest 1955.

[35] ibid.

[36] Janin, R., *Les églises orientales et les rites orientaux*, Paris 1925, 163. (Concernant la Grèce.)

[37] «Possessio Penteley monostra, ubi begine sive moniales grecales condam commorabantur (1321 — Archives de Kismarton 32 A. 19 OLT); Moravcsik, Gy., *Görög-nyelvű monostorok Szent István korában* (Monastère de langue grecque à l'époque de saint Etienne) dans *Szent István Emlékkönyv* I. 419; cette dénomination est peut-êtrte motivée par le fait que les moniales grecques ne vivaient pas entièrement cloîtrées et en communauté des biens (koinos bios), mais suivaient les idées moins strictes des ordres grecs (idiorhythmia) (voir Savramis Demosthenes, *Zur Soziologie des byzantinischen Mönchtums*, Leiden—Köln 1962, 68—69,) ce qui paraissait pour les contemporains ressembler à la vie des béguines.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 433—439 (1971)

Le réalisme socialiste — fiction ou réalité?

Par

PÉTER NAGY

(Budapest)

Il n'est peut-être aucune définition esthétique qui ait suscité, durant des décennies, autant de disputes, de passions, de malentendus et de fausses interprétations. Ce seul fait suffirait à démontrer le caractère actuel, vivant de ce terme, ou plutôt de la réalité artistique qu'il couvre et qu'il exprime. Si, depuis sa formulation, il a pu inspirer tant de passions et de conflits demeurés vifs, il doit bien désigner un phénomène qui vit et agit indépendamment de son nom. Il fallait donc et il faut donc le nommer, puisque la dénomination est une fonction essentiellement humaine, présente dans toutes les sphères de l'activité et de la pensée de l'homme, mais nulle part mieux et d'une façon plus nuancée (et par ce fait souvent en créateur de confusion et de troubles) que justement dans le domaine de l'esprit, de l'idéologie, de la théorie en général et des arts en particulier.

Une anthologie parue récemment en langue hongroise (*A szocialista realizmus I—II.* Editions Gondolat, Budapest, 1970) suit la trajectoire de ce terme et de ses contenus à travers plus de deux cent cinquante écrits de plus de cent cinquante auteurs. Œuvre de pionnier, cette anthologie retrace l'histoire de ce concept — ou de la réalité, ou du postulat dévoilé ou voilé par lui. Traité comme un film, elle offre au lecteur, par ses confrontations et son «montage», la possibilité de suivre pas à pas la naissance, la formation, l'évolution du concept de réalisme socialiste, sa tendance à un pouvoir esthétique absolu et sa nouvelle remise en question. Cette vision animée de l'histoire ne sert pas le seul plaisir des historiens. Sa démonstration plastique du processus de transformation d'un slogan partisan en catégorie esthétique, et la réaction de cette nouvelle condition sur la première, nous aide à mieux comprendre notre époque et la littérature contemporaine.

Rien n'est plus clair, dans l'histoire passionnante de ces années mouvementées, que l'exigence d'une nouvelle littérature, d'un art nouveau né avec l'idée même du socialisme, dès ses premiers penseurs, et la conviction que la classe ouvrière a besoin d'un art qui parle sur un autre ton et d'autres faits que l'art des périodes et des classes régnantes révolues. Cette exigence se dessine déjà chez Fourier, chez Saint-Simon (d'une façon imprécise, sans contours, il

est vrai) prouvant ainsi que chez les penseurs cherchant la voie vers le socialisme, l'idée de responsabilité, ou disons plutôt de vocation sociale de l'art est présente dès le début et d'une façon axiomatique. Cette idée est exprimée — entre autres — de la façon la plus pleine, avec la plus grande richesse théorique dans les aperçus et commentaires artistiques, littéraires de Marx et d'Engels. Et déjà à cette époque, au milieu du siècle dernier, apparaît chez les premiers penseurs socialistes l'ambivalence qui sera au centre des discussions théorico-politiques des années vingt et trente: la nouvelle société va-t-elle enfanter un nouvel art après son établissement, d'une façon plus ou moins automatique, ou bien par un effort continu faut-il créer un art nouveau qui deviendra à son tour le préparateur efficace d'une société, d'un pouvoir nouveaux? Ce différend est sous-entendu déjà dans les premiers écrits pour prendre une forme presque explicite dans les différences conceptuelles disons d'un Belinski et d'un Mehring pour devenir un antagonisme ouvert dans les idées sur l'art de Lénine et de Trotski. La théorie et la praxis des partis communistes ont été naturellement décisivement orientées par la prise de position énergique de Lénine, datant de 1905 (mais qui a été formulée, sous l'impulsion d'une situation et d'une discussion particulières, dans une forme outrée); la théorie contraire n'en a pas été pour autant chassée d'un coup des consciences. On peut plutôt constater que, chaque fois que l'on fait violence au cours de l'histoire à la conception marxiste-léniniste de l'engagement artistique en faveur du volontarisme, du dirigisme forcé, dans le dessein de remplacer l'image de la réalité par l'image d'Epinal d'un avenir idéalisé, le besoin de spontanéité a ressurgi dans la défense légitime du développement organique. Et la spontanéité, érigée en théorie a immanquablement conduit — par une conception mécanistique de la théorie du miroir — à l'exigence d'un art qui ne fait que suivre, qu'enregistrer le développement de la société.

Ce n'est pas un hasard si le problème des relations entre le parti et la littérature s'est posé pour la première fois à Lénine en 1905: les deux grands tournants révolutionnaires de 1905 et de 1917 apportent un changement fondamental dans l'attitude des socialistes à l'égard des arts. Avant 1905 — en raison du fait que le pouvoir prolétarien est encore un problème purement théorique, sans perspective pratique — il y a une confusion totale dans les esprits à ce propos. Depuis la fameuse hantise des iconoclastes, formulée pour la première fois par Heine et Wagner, jusqu'à l'utopisme d'un R. Owen, des exigences idéologiques de G. B. Shaw aux postulats d'une culture nouvelle de R. Rolland, des variantes et des fantasmes innombrables apparaissent et disparaissent aux cours de ces années. Deux faits majeurs émergent cependant de cette période: d'une part l'expérience de la Commune de Paris, où les possesseurs du pouvoir essayent pour la première fois d'envisager la responsabilité mutuelle de l'art et de la classe ouvrière; d'autre part la clairvoyance nuancée et pleine de perspectives des aperçus sur l'art de Marx et d'Engels. A côté d'eux, il faut retenir

aussi l'apport de Franz Mehring. Sans approcher en profondeur et en subtilité les grands maîtres de la pensée socialiste, il servit néanmoins les intérêts culturels de la classe ouvrière avec des capacités de critique et de polémiste dignes d'attention.

La période d'entre les deux révolutions est, dans le domaine culturel aussi, la période de mise au point des idées, de préparation aux tâches imminentes, non seulement en Russie, mais dans tout le mouvement ouvrier européen et même dans toute la vie intellectuelle. Et à cette époque l'apport des théoriciens hongrois — d'un Ervin Szabó, «père spirituel» de la gauche socialiste, d'un József Pogány, futur commissaire du peuple — n'est point à négliger, même s'il est à peine connu en dehors des frontières de la langue hongroise. Le travail majeur est de nouveau dû à Lénine, par ses études sur Tolstoï et par l'exposé de ses vues sur la culture nationale; mais à côté de lui nous trouvons déjà Gorki et Lounatcharski et même — parfois en entente avec lui, parfois en polémique avec ses vues — Plékhanov et Kautsky, Clara Zetkin et Gramsci, Verhaeren et Vandervelde.

La Révolution d'Octobre (impossible d'éviter le lieu commun s'il exprime la vérité) a été marquée, dans le domaine de la culture comme dans tous les sutres, par une explosion novatrice. C'est ce qu'on voit déjà — presque «en miniature» — dans l'effervescence culturelle des cent journées des Soviets Hongrois. Tout le monde attendait, se préparait et voulait préparer le monde à quelque chose d'inouï, d'absolument neuf; et c'est seulement le développement des années à venir qui mit au jour la multitude des tendances, des espoirs et des exigences, qui étaient tous imbriqués dans l'enthousiasme ébloui des artistes.

Le résultat immédiat de l'ivresse révolutionnaire fut l'éclosion du Proletkult et des mouvements connexes. Dans le contexte de la révolution hongroise, le mouvement correspondant était l'exigence d'un monopole artistique par le groupe de Lajos Kassák et la réponse négative qu'ils reçurent des responsables du régime — de Georges Lukács et de Béla Kun notamment. Par leur ultra-gauchisme virulent toutes ces tendances menaient — nolens volens — à l'iconoclasme, à la négation d'une grande partie, sinon de la totalité de l'héritage culturel national et international. En lisant ces anciens documents, on s'étonne à chaque pas de l'étroitesse des vues engendrées par un révolutionnarisme forcené: dans les années vingt, des gens sérieux exigeaient sérieusement qu'il n'y ait d'autre art que l'art directement agitateur. On ne voulait pas seulement mettre sur le même plan grande poésie et bouts rimés, musique symphonique et musique d'agitation, mais supprimer l'un en faveur de l'autre. Et dans ces tendances, comme toujours, se mêlaient inextricablement l'idéologie sectaire, la suffisance des gens de grande ambition et de peu de moyens et l'égoïsme cru qui avance sous le couvert du désintéressement.

La vie intellectuelle de l'Europe connaît peu d'époques qui soient plus effervescentes, plus passionnantes que les années vingt et le début des années

trente; et toutes les effervescences, tout le chaos et le pathos de cette période furent concentrés, chauffés à blanc dans la vie intellectuelle de l'Union Soviétique naissante. La fermentation amène la clarification, le romantisme outré engendre un nouveau classicisme. Cette tendance, cette exigence de plus en plus répandue est également contenue dans la naissance de l'idée, du slogan et finalement de la doctrine du réalisme socialiste. Dans le contexte spécifiquie de la vie intellectuelle soviétique, le réalisme socialiste signifiait encore la fn de l'autonomie culturelle, le retour aux valeurs classiques ou plutôt leur refonte selon un nouvel ordre hiérarchique. De nos jours, occulté par les pratiques coupables d'une période pleine de fautes et d'erreurs, le slogan de «réalisme socialiste» signifie pour la plupart des gens la proclamation ou la réhabilitation du dogmatisme, du volontarisme, du maquillage de la réalité. Si une telle équivalence a pu s'imposer à un grand nombre d'esprits, la faute en est certes à une mise en pratique faussée et une généralisation théorique pleine de morgue; mais un rôle non moins important doit être attribué à la propagande adverse qui — par opposition politique ou «purement» artistique, n'importe — a saisi avec joie les fautes commises, les a généralisées, propagées par tous les moyens. Le réalisme socialiste signifiait vraiement, à l'époque de son énonciation, l'élargissement et des possibilités et de l'horizon des artistes; ses fondements théoriques le contiennent toujours, rien ne le prouve mieux que le fait que tous ceux — d'Aragon à Lukács, de Siqueiros à Tchoukhraï — qui ont pris position pour le réalisme socialiste depuis 1956 ont été et sont les emblèmes ou les théoriciens de cet élargissement, de cet enrichissement.

Avant la naissance et l'acceptation du terme nous trouvons dans la littérature soviétique deux tendances majeures: d'une part l'exigence du réalisme artistique (exprimée de la façon la plus formelle par la résolution de 1928 des «écrivains paysans»), d'autre part l'exigence d'un art marxiste, d'idéologie socialiste, qui se présente parfois (comme dans la résolution du groupe «Oktiabr» à la même époque) sous le slogan d'un «art matérialiste dialectique». Ce sont ces deux tendances qui se rencontrent et se réconcilient au début des années trente dans l'art soviétique. Et c'est ce processus organique qui sera codifié par le congrès de 1934 des écrivains, en inscrivant la définition et le postulat du réalisme socialiste dans les statuts de l'Union créée.

Nous pourrions longuement méditer sur le problème: était-il salutaire de codifier ainsi cette méthode artistique? Les «normes léninistes» n'étaient-elles pas plus vivaces dans la décision de 1925 du Comité Central qui proclamait expressément que le parti ne doit cautionner aucune méthode ou école littéraire ou artistique? Et l'acceptation officielle d'une méthode ne devait-elle pas mener directement et logiquement (bien que pas forcément et immanquablement) à des résolutions du parti qui ont utilisé (et compromis) l'autorité du Comité Central dans des options littéraires, cinématographiques, musicales? Mais même cette méditation ne pourrait voiler le fait qu'à l'époque — la fin des

années vingt, le début des années trente — le retour accentué vers le réalisme, vers les traditions est vivace dans les arts et parmi les artistes soviétiques. Et non seulement dans les Soviets: sous d'autres impulsions, mais non sans l'influence du développement de l'art soviétique, le même processus caractérise dans ces années tout l'art européen. En URSS, ce retour s'effectue bien dans le sens du socialisme. Après le feu d'artifice des écoles d'avant-garde, ce sont des sources de lumière plus stables qui guident davantage d'artistes de différentes tendances dans leur progression vers le socialisme, pour le socialisme. D'autre part — et nous y pensons trop rarement — c'est durant les quinze années écoulées entre la victoire de la révolution et l'énonciation de la doctrine du réalisme socialiste que s'est effectuée la grande révolution culturelle de l'Union Soviétique: des millions de gens ont émergé de la nuit de l'analphabétisme, des centaines de milliers ont commencé à éprouver le besoin de l'art. L'art, cessant d'être le domaine réservé d'une élite, de cercles restreints, est en passe de devenir un problème de masse. Cette force latente virulente, non seulement permet l'acceptation générale du réalisme socialiste, mais l'impose pratiquement aux esprits.

Comme nous avons pu le voir, l'exigence du réalisme existait avant la naissance du réalisme socialiste et a continuellement gagné du terrain; mais il est remarquable — et c'est aussi une preuve qu'un nouvel art, qu'une nouvelle culture étaient attendus et exigés par tous — que le réalisme dans les écrits n'apparaît pratiquement jamais sans adjectif. Le plus souvent on parle du réalisme «concret» ou «social» ou «héroïque» ou même «monumental», comme uniquement adéquat à la grandeur de l'époque vécue. L'exigence du romantisme révolutionnaire apparaît également très tôt dans la littérature soviétique — Gorki en parle déjà en 1909 —, au début indépendamment et même en polémique indirecte avec l'exigence du réalisme; la jonction se fait pour la première fois dans la résolution de 1928 des «écrivains paysans», que nous venons de mentionner.

En lisant les déclarations, proclamations et spéculations de l'époque on a de plus en plus l'impression que la faute théorique a été d'intégrer la notion de romantisme révolutionnaire dans la définition du réalisme socialiste. C'est cette erreur théorique qui a permis les erreurs pratiques ainsi que leur généralisation théorique. Cette impression est justifiée, négativement, dans l'attitude théorique et pratique de G. Lukács qui a mené sa lutte esthétique dans les années vingt et trente au nom du réalisme contre la littérature à tendance simpliste et outrée, mais qui n'a jamais décrit à notre connaissance l'expression «romantisme révolutionnaire» comme qualité positive d'une œuvre. Elle est aussi justifiée, positivement, dans l'évolution théorique d'un Lounatcharski qui, en 1926 encore, est un enthousiaste (ou au moins un sympathisant) du révolutionnarisme «gauchiste» formel dans les beaux-arts, et qui en 1931 préconise déjà la coexistence et le développement parallèles des techniques

réaliste et formelle. En 1933, quand il a exposé les fondements théoriques du réalisme socialiste, tout en refusant énergiquement l'assimilation de cette méthode créatrice à un style ou tendance quelconque, le fait qu'il ait accordé une large part au «réalisme monumental» et au romantisme révolutionnaire a ouvert tout de suite un champ vaste au volontarisme dans l'art — tout en l'acceptant consciemment et en lui donnant des fondements théoriques. Malheureusement, à l'époque de son élaboration, l'essai magnifique de Gramsci de 1934 a été probablement inconnu, — essai dans lequel l'auteur traite la relation spécifique de l'art et en la politique et dans lequel il découvre par la logique ou plutôt par la typologie psychologique les dangers immanents de cette relation. L'esthétique des communistes n'a pas pu choisir le chemin dont il a posé les premiers jalons, mais un autre qui peut très bien être caractérisé par l'essai de Béla Balázs de 1935 sur le réalisme socialiste, dans lequel sous l'étiquette du réalisme l'auteur prône déjà ouvertement l'idéalisation à outrance. (N'oublions cependant pas que l'attitude de Balázs est symptomatique, certes, mais ne le caractérise pas personnellement: c'est l'expression de tout une atmosphère artistique, induite des hautes sphères du parti.)

Le contre-courant de cette situation se manifeste assez tôt dans le camp du socialisme, du réalisme socialiste: à la fin des années trente E. Bloch, B. Brecht, L. Aragon, I. Ehrenburg, G. Lukács — chacun à sa façon et de son point de vue — cherche, exige, expériment un véritable élargissement de cette méthode. Ces tentatives prennent subitement fin avec le début de la guerre: dans la lutte contre le fascisme l'art et sa théorie ont revêtu la cuirasse du réalisme socialiste dans sa conception la plus simpliste. Et la direction politique a tout fait pour que la pratique simpliste, utilitariste, didactique des arts, qui a été prédominante pendant la guerre, puisse être pérennisée après la fin de la guerre: c'était évidemment tellement plus commode. Cette tendance avait pour pape Jdanov. En lisant aujourd'hui ses verdicts simplets — présentés jadis comme la Sainte Ecriture — le plus surprenant est la clarté avec laquelle on peut y discerner une tendance qui ne s'est point bornée aux arts: la théorie devient valet de la tactique; des jugements momentanés (et souvent capricieux) sont haussés immédiatement à une portée universelle.

Cette cuirasse pesante de la pseudo-théorie commence à s'effriter en 1953. C'est à partir de ce moment que des écrits théoriques — qui apparaissent d'ailleurs de plus en plus souvent — essaient de définir le réalisme socialiste comme une méthode ouverte et pleine de possibilités. Ainsi la théorie rejoint organiquement les tendances de renouveau manifestées dans les années 1937—38; et l'évolution récente ne fait que renforcer cette tendance. Mais le fait que ceux qui ont épousé jadis la cause du réalisme socialiste sont — non sans faille, mais en grande partie — restés fidèles à cette idée malgré toutes les difficultés, toutes les luttes et tous les déboires, prouve non seulement la constance des fidèles, mais également la vigueur de la méthode: sans désavouer

son essence elle est capable de renouveau, de développement, d'enrichissement.

Sur ce chemin il devient à chaque pas plus clair que le réalisme socialiste n'est vraiment pas une école ou un style, mais une notion collective désignant une méthode ou une attitude créatrice spécifiques et dans laquelle plusieurs écoles et styles différents et même concurrents peuvent trouver leur place. Dans le réalisme socialiste il y a place pour tout créateur à conviction socialiste, enraciné dans le contexte social concret et qui, par son œuvre, veut agir sur ce contexte dans le sens du socialisme, qui arrive à exprimer cet engagement par une œuvre d'art et qui met l'art au service de cet engagement. C'est ainsi que le réalisme socialiste réalise les principes que Lénine a esquissés en 1905 au cours d'une crise et d'une discussion dans son parti; mais cette réalisation dépasse de loin et dans sa richesse et dans sa profondeur les débuts de l'art socialiste.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4) pp. 441—446 (1971)

Мемуар по поводу мемуаров советских ученых о Н. К. Гудзии

МАРИЯ РЕВ

(Будапешт)

Воспоминания посвящены замечательному советскому литературоведу, ученому с разносторонними интересами, прекрасному педагогу, хорошему и доброму человеку с ярким общественным темпераментом — извещается на обложке книги ее редакторами — членом-корреспондентом АН СССР Д. С. Лихачевым и профессором В. И. Кулешовым, заведующим кафедрой русской литературы Московского Государственного Университета им. Ломоносова. В русском литературоведении эта книга явление не будничное, несомненно примечательное.[1] Представители разных поколений советских ученых, начиная от коллег по семинару академика В. Н. Перетца, до самых молодых учеников Гудзия, объединились, чтобы по достоинству оценить его, кто сам «так много и так деятельно заботился о достоинстве и достойной памяти других».[2]

Перечитывая этот сборник, вышедший в Издательстве Московского Университета, в моей памяти ожили воспоминания о профессоре Гудзии. Я тоже была знакома с Николаем Каллиниковичем. Встретилась с ним впервые в июне 1946 года, когда он как член советской делегации по культуре провел неделю в Будапеште.[3] Тогда он прочитал две лекции начинающим студентам — русистам Будапештского Университета. Одну о древней русской литературе, а другую о мировом значении русской литературы. Затем позже я встретилась с ним в Москве, будучи студенткой русского отделения филологического факультета Московского университета. В то время я посещала три спецкурса и спецсеминара и, таким образом я оказалась его студенткой и по спецкурсу и по спецсеминару посвященному творчеству Л. Н. Толстого. Дипломную работу я писала по другой теме, но старалась не пропустить ни одной из его лекций, а тем более обсуждения студенческих докладов, которые особенно оживленно велись на его квартире, она помещалась очень близко к университету, на улице Грановского в доме 4, квартира 10. Он сидел за письменным столом, всегда заваленным книгами, рукописями и письмами, а мы в старинных кожанных креслах и на диванах. Вся обстановка создавала какое-то особенно свободное, радостное настроение, но, пожалуй, все были более заинтересованы и чувствовали большую ответственность, чем за студенческими партами.

Н. К. Гудзию, всемирно известному ученому удавалось создавать какую-то особую, непринужденную атмосферу. Никогда не говорил он с нами назидательным тоном, тоном превосходства. Даже самым молодым не позволял он чувствовать себя школярами, и студенты в ответ на доброжелательное отношение, старались не обмануть ожидания профессора и каждый хотел дать то, на что он действительно способен.

В связи с этим интересно вспомнить последнюю статью Николая Каллиниковича Гудзия, которая была напечатана уже посмертно в память его учителя, академика В. Н. Перетца. Для характеристики самого Н. К. Гудзия особенно примечательны следующие его строки: «В. Н. Перетц служение науке видел не только в своей индивидуальной работе, но, быть может, главным образом — в привлечении к этой работе еще не оперевшихся научно, но подававших надежды молодых людей, только что севших на университетскую скамью. Мало кто из деятелей академической науки взрастил такое количество учеников, положительно зарекомендовавших себя на научном поприще, как это сделал В. Н. Перетц.»[4] Однако, пожалуй, дело не только в традиции. Очень правильно отметил В. Я. Лакшин, что «Гудзия вообще отличала большая благожелательность и терпимость, уважение к чужой точке зрения, будь то докторская диссертация или студенческий доклад, лишь бы не вызывала сомнений серъезность и добросовестность автора.»[5]

Н. К. Гудзий был председателем государственной экзаменационной комиссии нашего выпуска. Как мы были рады этому! Знали его строгость, требовательность, привыкли к тому, что вопросы следуют за вопросами, но мы были спокойными относительно его справедливости, доброжелательности, мы были абсолютно уверены, и поэтому на государственных экзаменах каждый старался отличиться, проявить свои знания. А как Николай Каллиникович веселился вместе с нами на выпускном вечере, говоря с насмешкой: «Я, кажется, достиг зрелого возраста. Зрелый возраст у мужчины начинается с шестидесяти пяти — семидесяти лет, но что вы, молодые люди, можете пока знать об этом . . .».

Последний раз я встретилась с Н. К. Гудзием в мае 1963 г. на ужине у Сергея Александровича Макашина, который был занят подготовкой семьдесят пятого тома Литературного наследства о Толстом и зарубежном мире. У С. А. Макашина оказались очень интересные люди, кроме Гудзия, присутствовала Т. Мотылева, Жан Бланков, доцент Брюссельского университета, Татьяна Николеску, доцент русской кафедры Бухарестского Университета, Базыли Бялокозович, польский специалист по творчеству Толстого.[6] Все впоследствии оказались, в силу возможностей, участниками юбилейного издания «Литературного наследства», посвященного Толстому. Разговор шел интересный, оживленный, и душой его, конечно, оказался Гудзий. Высказывал разные любопытные соображения о Льве Толстом, о его драмах, брал под защиту Софию Андреевну. Я вынуждена была в этот же вечер выехать в

Ленинград. Он взял меня под опеку, проводил на вокзал, и по своей привычке расспрашивал о работе, о диссертации, о Венгрии, о венгерских знакомых, среди которых он особенно уважал академика Иштвана Книежу, своего коллегу медиевиста академика, Габора Толнаи, труды которого, особенно исследования по древней венгерской литературе он очень ценил(зная их в устном переводе); русиста Эмиля Балецкого и историка, профессора Йожефа Перени, которого он помнил по Москве конца 40-х годов. Он, как всегда, просил непременно передавать им приветы. Это было нашей последней встречей. Следующий раз я прибыла в Москву в дождливый, неприятный день октября, и вскоре узнала о том, что его уже нет. Вместо задушевной, откровенной, полезной беседы с ним я присутстсвовала на траурном заседании Пушкинского дома и по возвращении написала в честь его некролог,[7] вместо прощания.

Невозможно читать эту книгу без волнения. Покойный академик В. В. Виноградов открывает сборник статьей о научно-исследовательском пути Н. К. Гудзия и он намечает два основных направления поисков ученого: «С одной стороны, особенный интерес его возбуждают проблемы изучения произведений старой повествовательной славянской литературы с явной печатью поэтичности, художественности (апокрифы и легенды, *Слово о полку Игореве*, легенда о папе Григории, легенда об Иуде — предателе и Андрее Критском и т. д.) Так, Н. К. Гудзий, вслед за академиками Ф. И. Буслаевым, В. Н. Перетцем, может быть, отчасти и А. С. Орловым, выдвигает принцип литературной художественности, стилистического и эстетического качества, как основу отбора письменного материала и способа его анализа для построения истории древних славянских литератур.

С другой стороны, внимание Н. К. Гудзия привлекает литературная и общественная деятельность исторических лиц, которые играли большую роль в развитии средневековых литератур и культур славянских народов и в их отношениях с Западом, таких как Петр Скарга и Максим Грек . . .»[8]

О широких интересах и необычайно ранней большой эрудиции молодого Гудзия рассказывают В. П. Адрианова-Перетц и А. А. Назаревский, с которыми он учился еще вместе в семинаре В. Н. Перетца.

Нельзя равнодушно читать захватывающие строки академика М. П. Алексеева о первых встречах с Н. К. Гудзием. Он вспоминает первый специальный курс «Белинский и его эпоха», который Гудзий в качестве приватдоцента Киевского университета читал в 1915—1916-годах: «Курс Н. К. Гудзия о Белинском, который я прослушал, был несомненно замечательным для своего времени. Напомню, что за год или за два перед тем возник произведший сильный шум в русской печати «Спор о Белинском», начатый жестоким памфлетом Ю. И. Айхенвальда, против которого ополчились все прогрессивные русские литературные силы. Но это был общественный и литературный спор, а не научная университетская дискуссия; ученые предпочитали спорить тогда в университетских аудиториях на менее жгучие темы. Тем более замеча-

тельно, что Николай Каллиникович выбрал для своего специального курса творческое наследие Белинского. Незадолго до того начатое С. А. Венгеровым издание полного собрания сочинений Белинского выпускалось медленно и не могло еще служить надежным источником, новая литература о Белинском была невелика и крайне противоречива; вышло поэтому так, что Н. К. Гудзий изложил студентам взволновавший все русское общество того времени «спор о Белинском», разумеется, с точки зрения противников Айхенвальда и со своими крайне интересными комментариями. Впоследствии я всегда жалел, что интересные лекции Николая Каллиниковича о Белинском не были опубликованы в том или ином виде».[9]

Д. С. Лихачев вспоминает выход учебника Н. К. Гудзия по древней русской литературе. «Этот учебник — пишет Д. С. Лихачев — произвел в свое время на всех огромное впечатление. Это была струя свежего воздуха, ворвавшаяся в наше литературоведение.»[10] Он же рассказывает с каким восхищением встретил этот учебник другой крупный советский ученый, ныне покойный Г. А. Гуковский. Этот учебник стал с тех пор общеизвестным и переведен на английский и немецкий языки. Д. С. Лихачев напоминает нам еще об успехах Н. К. Гудзия в Англии и Шотландии, о том как восхищались им студенты старинных университетов и очаровал он правнучек Вальтера Скотта. Он задает вопрос: «А может быть это легенды?» — но заканчивает так, однако, «рассказывали мне англичане».[11]

С уважением и признанием пронизаны заметки А. Н. Соколова о «профессоре-друге» и В. И. Кулешова. Это последнее воспоминание особенно приметно, ведь профессор Кулешов, нынешний заведующий кафедрой русской литературы МГУ был студентом Гудзия. Кулешов выражается очень удачно: «он вносил жизнерадостность в работу», и заключает «все мы учились лучше разбираться в «классиках» и специфике литературных явлений.»[12]

Необходимо специально выделить занятия Н. К. Гудзия классической русской лутературой и прежде всего творчеством Л. Н. Толстого. Этому сам Гудзий уделяет большое внимание в своей автобиографии, напечатанной в книге и написанной незадолго до своей смерти. Стоит привести его собственные строки: «Революция взволновала меня преимущественно в этическом плане. Я воспринимал ее прежде всего как нравственное и социальное обновление России, как торжество гуманности и высокой человечности».[13] Потому то и понятно, что он с увлечением принимал участие в текстологической работе и издании полного (юбилейного) собрания сочинений Л. Н. Толстого в «стальной комнате» на Кропоткинской улице, где хранятся рукописи Л. Толстого.[14] Пожалуй, не случайно отметил Б. Мейлах, что «художественная литература была для Николая Каллиниковича не только материалом для изучения, но и сокровищницей этических норм».[15]

Почти все авторы (П. Богатырев, П. Берков, Б. Бурсов, В. Путинцев, Л. Опульская, А. Робинсон) с глубоким уважением и симпатией говорят о

человеческих достоинствах и свойствах друга и учителя. Не случайно цитируют авторы статей несколько раз слова Дмитрия Сергеевича Лихачева, который считал Гудзия «совестью советского литературоведения», а это название можно только заслужить.

Последователь академической школы русской филологии, в процессе многолетней исследовательской работы и не сразу «пришел к осознанию марксистско—ленинской методологии как единственно плодотворного пути научного исследования».[16] Прав, конечно, С. Машинский, что он «был живой связью между старой академической филологией и советским литературоведением.»[17] Однако, он не только «передавал эстафету от Тихонравова и Перетца» среднему поколению литературоведов, но он научил осмыслить, истолковывать историю русского литературоведения. Как мало то, что он успел сделать в этом отношении, но вместе с тем как ценно и поучительно. Ведь он возродил для советского литературоведения «Забытые имена» А. Н. Веселовского, В. Н. Перетца, М. Н. Сперанского, Ф. И. Буслаева и Н. С. Тихонравова. Этим он фактически наметил задания, стоящие перед советским литературоведением.

Об автобиографии я уже упоминала несколько раз. Ценность ее в том, что Н. К. Гудзий передумал, осмыслил и оценил в ней всю свою деятельность и с подкупающей искренностью дал целостный образ ученого.

Книга воспоминаний завершается очень тщательно составленной Анной Каллиниковной Гудзий, В. Зайцевым и А. Робинсоном библиографией трудов Н. К. Гудзия. Этот обширный список еще раз подтверждает многогранность таланта ученого и пробуждает еще больший интерес к незаурядной натуре.[18]

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Воспоминания о Николае Каллиниковиче Гудзии.* Изд. МГУ. 1968.

[2] Лихачев, Д. С., *О Н. К. Гудзии — человеке. Толстой и зарубежный мир. Литературное наследство*, т. 75, книга вторая, стр. 562.

[3] *A szovjet kultúra követei Budapesten. Jövendő* 1946. június 20.

[4] Гудзий, Н., *Памяти учителя. Русская литература.* 1965, № 4, стр. 167.

[5] Лакшин, В. Я., *В толстовском семинаре Н. К. Гудзия. Воспоминания о Николае Каллиниковиче Гудзии.* Изд. МГУ, 1968. стр. 92.

[6] *Толстой и зарубежны мир. Литературное наследство.* № 75. Книга первая и вторая. Москва, 1965. *Слово писателей о Л. Толстом.* Вступительная статья Т. Л. Мотылевой I, стр. 43—60. *Толстой в Польше,* Обзор Базыли Бялокозовича, II, стр. 249—296. *Толстой в Румынии.* Обзор Татьяны Николеску, II, стр. 297—332. Мир отмечает пятидесятилетие со дня смерти Толстого, Жан Бланковым написан обзор по Бельгии II, стр. 477. Мария Рев и Арон Тобиаш написали обзор по Венгрии II. стр. 482—488.

[7] Rév, M., *Nyikolaj Kallinyikovics Gudzij* (1887—1965). *Filológiai Közlöny*, 1965. 3—4. sz. 477 p.

[8] Виноградов, В. В., *Научно-исследовательский путь Н. К. Гудзия. Воспоминания о Николае Каллиниковиче Гудзии.* Изд. МГУ. 1968. стр. 4.

[9] Алексеев, М. П., *Мои первые встречи с Н. К. Гудзием.* Там же, стр. 28—29.

[10] Лихачев, Д. С., *Впечатления от книги.* Там же, стр. 44.

[11] Лихачев, Д. С., *О Н. К. Гудзии — человеке. Толстой и зарубежный мир. Литературное наследство*, т. 75, книга вторая, стр. 561.

[12] Кулешов, В. И., *«Он между нами жил . . .»* (МИФЛИ и МГУ). *Воспоминания о Н. К. Гудзии*, стр. 52, 53.
[13] Гудзий, Н. К., *Автобиография*. Там же, стр. 130.
[14] Журов, П. А., *В ГАХНе и музее Льва Толстого*. Там же, стр. 30—31.
[15] Мейлах, Б. С., *Образ совести*. Там же, стр. 126.
[16] Гудзий, Н. К., *Автобиография*. там же, стр. 139.
[17] Машинский, С. И., *Многогранная душа филолога*. Там же, стр. 110.
[18] Дейч, А., *Образ ученого. Вопросы литературы*. 1969. № 9. стр. 198—201.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1–4), pp. 447–461 (1971)

Estilística del "Hermano pintor" y "Siempre" de Ricardo Jaimes Freyre

Por

WÁLTER NAVIA ROMERO

(La Paz — Bolívia)

Hay en una obra poética productos más reveladores del espíritu creador del autor que otros. Tal sucede en las dos poesías que analizaremos, pertenecientes a *Los sueños son vida* (1917) y *Castalia Bárbara* (1899), respectivamente. A pesar de los diez y ocho años que median entre una y otra publicación y, sobre todo, a pesar de la diferencia y hasta oposición — en algunos niveles — de los recursos estilísticos empleados, el foco espiritual que ilumina a ambas es el mismo.

Toda obra literaria es una estructura lingüística que difiere de las estructuras lingüísticas no "poéticas", porque se manifiestan en ella recursos indicativos de la sensibilidad estética del autor. Por eso, una poesía es algo más que unos versos que se sujetan a cánones de la métrica, ya sea tradicional o ultramoderna, y el estudio del lenguaje poético debe revelar lo que es propio y unívoco en los recursos estilísticos del autor. Que la obra poética no sólo "significa" algo, sino que es "indicio" de valores expresivos o de modos de sensibilidad, es algo a lo que nos referimos anteriormente.[1] Sin embargo, en esa ocasión hicimos un análisis de la palabra, apoyándonos en la explicación de Pierre Guiraud,[2] pero consideramos que ella resulta incompleta y, por ende, simplista. El punto de partida para una estilística estructural debe ser la visión también estructural del signo lingüístico en su totalidad.

El signo está constituido por expresión y contenido.

La expresión está constituida por la sustancia de la expresión, es decir, los sonidos concretos que se dan en una estructura fonética, y la forma de la expresión, que es una estructura fonológica.

El contenido a su vez encierra la sustancia del contenido, que se da en una estructura semántica, y la forma del contenido, que es la estructura sintáctica.

De esta manera, tenemos el siguiente cuadro de los componentes del signo lingüístico:

sustancia del contenido
forma del contenido
forma de la expresión
sustancia de la expresión

Ahora bien, los valores expresivos se pueden dar hipotéticamente en cualquier nivel del signo, aunque algunos de ellos se prestan más al uso estilístico que otros. Así, partiendo del menos maleable, el plano fonológico de por sí no ha sido hasta ahora estudiado como relevante estilísticamente; los sonidos concretos, en cambio, merecieron la atención desde que se inició la reflexión sobre el fenómeno literario. No es igual la situación en el plano del significado, pues tanto la estructura sintáctica como la semántica son empleadas por los poetas con siempre nuevos y reveladores matices expresivos.

Nuestro intento es lograr un análisis en los niveles estructurales señalados; no estamos seguros si alcanzaremos el éxito.

"El hermano pintor" es la única poesía parnasiana de Jaimes Freyre. Comparándola con "Siempre" en el aspecto fonético, se percibe, sin ninguna necesidad de análisis, una oposición manifiestante buscada por el autor de ausencia y presencia de musicalidad. Pero, si nos preguntamos en qué consiste esta diferencia y si para ello recurrieramos a la teoría poética tradicional o, incluso, a la que elaboró el mismo Jaimes Freyre, no podríamos hallar una vía para encontrarla. Ambas teorías parten de una unidad métrica rítmica que descansa en el acento de intensidad proveniente de la mayor fuerza espiratoria de algunas sílabas. Y desde este punto de vista, ambas poesías están constituidas por endecasílabos, con dos acentos obligados en la sexta y décima sílaba,[3] que les confieren el ritmo de intensidad. Incluso el primer verso de "El hermano pintor" debiera tener, desde el punto de vista del acento de intensidad, mayor musicalidad que cualquier otro, pues la cadena rítmica, para que tenga un esquema de sílaba acentuada-inacentuada sólo tiene una interrupción entre la sexta y la décima:

2 4 6 (8) 10
el padre abad espía por la grieta

Y, sin embargo, este es un verso anti-musical. Esto se debe a otro tipo de acento, el tonal, que depende ya no de la fuerza espiratoria, sino de la altura musical. En efecto, el aparato fonatorio humano es un instrumento vibrante, cuya musicalidad puede medirse en tonos altos y bajos. De esta manera, las vocales son más altas que las consonantes, y entre aquellas, la "i" tiene el tono más alto por la mayor frecuencia de vibraciones que produce. La altura musical o tono es irrelevante en castellano en el plano de los fonemas aislados, pero el grupo fónico adquiere relevancia lingüística y estilística.

Llamamos grupo fónico al que está delimitado por pausa. Así, en el verso que analizamos encontramos dos grupos fónicos:

/el padre abad espía\ /por la grieta\

El grupo fónico se inicia con un tono ligeramente más bajo que el normal, para luego ascender con el primer acento intensivo, mantenerse en el cuerpo

y ascender, descender o mantenerse antes de la pausa. Este final se llama tonema y, en nuestro ejemplo, hay dos descendentes, aunque en distinto grado. Combinando las distintas clases de tonemas, entre los cuales las variaciones de musicalidad oscilan entre tres y ocho semitonos, y la longitud de los mismos, que puede ser simétrica y asimétrica, se pueden lograr efectos de musicalidad sorprendentes. Amado Alonso, en su estudio sobre la *Musicalidad de la prosa de Valle-Inclán*[4] ha mostrado un magnífico ejemplo de análisis de la cualidad de los tonemas. En cuanto a la longitud de los grupos fónicos, el hecho ha sido analizado desde muy antiguo, cuando la simetría de los mismos fue denominada "cesura".

Este es el esquema de entonación del "El hermano pintor":

	N° de sílabas de los grupos fónicos
⁄ El padre abad espía \ ⁄ por la grieta \	7—4
⁄ que abre \ ⁄ el muro rugoso del convento ⁄	2—9
⁄ ven en la celda \ ⁄ un infolio amarillento	4—7
⁄ donde hay ⁄ una mayúscula incompleta \	2—9
⁄ es la doliente y mística silueta \	11
⁄ de un extático ⁄ monje amarillento \	11
⁄ de ojos llorosos ⁄ y cabello al viento \	5—6
⁄ y un nimbo ⁄ en torno de su faz de asceta \ . . .	3—8
⁄ con las manos unidas \ ⁄ sobre el pecho ⁄	7—4
⁄ arrodillado \ ⁄ junto al pobre lecho ⁄	4—7
⁄ el hermano pintor ⁄ parece inerte \	6—5
⁄ dijérase que el nimbo peregrino \	11
⁄ que trazaba en el viejo pergamino	11
⁄ en su pálida sien traza la Muerte \	6—5

Fácil es advertir la distribución asimétrica de los grupos fónicos con respecto a su longitud, en las tres primeras estrofas. La diferencia de altura tonal se manifiesta de una manera brusca en el primer verso, pues después de un tonema de cadencia que marca fin de oración se presenta uno de anticadencia con una diferencia total de aproximadamente doce semitonos.

Esta estructura tonal confiere a la poesía un ritmo lento, como a tropezones, como si se tuviera que detener el río fonético inesperada irregular y caprichosamente.

Hay una excepción en el último terceto, donde encontramos pausas largas, que comprenden a todo el verso y, por ello, son artificiales en la con-

textura tónica de la lengua castellana.[5] La diversidad tonal de este terceto en abierta contraposición con el resto de la estructura tonal de la poesía merece una explicación referida al contenido de la poesía.

Distinguimos más arriba dos niveles del contenido: la estructura semántica y la gramatical. En cuanto a la primera, se reitera en la poesía de Jaimes Freyre lo medieval, con distintas manifestaciones, desde la cruz, al monje y al graal, de manera tal que se ha vuelto tópico común referirse al medievalismo de nuestro poeta, repitiendo los conceptos decididamente superficiales de Carlos Medinaceli.[6] No basta senalar cuántos sean los temas medievales, lo que impora es comprender la estructuración de los mismos. Si nos referimos a "El hermano pintor", la poesía forma un conjunto de temas pintorescos, desprovistos casi totalmente de un sentido religioso. Así "Cristo I", con un título tan connotadamente sacro es simplemente

La blanca Cruz en la mano —

donde los elementos de la interioridad del misionero que la sostiene resultan más aspectos decorativos y de marco que profundización en lo religioso. Lo mismo se podría decir de "Cristo II", donde la catedral es el elemento más importante. El objeto, la cosa material, es lo que al poeta le interesa.

"El hermano pintor" es una descripción de cosa, de algo muy característico del arte medieval: la miniatura.

Los libros medievales no sólo fueron copiados por los monjes, sino adornados y dibujados con una paciencia sin límites. Las letras iniciales de los capítulos, salmos o himnos merecían especial predilección, pues en ellas se representaba a Cristo, a la Virgen, a los santos, paisajes, personajes, etc. La miniatura que describe Freyre muestra a un padre abad quien, a través de una grieta, observa un infolio, cuyo inicio es una mayúscula incompleta, donde está la silueta de un monje extático. Un poco más allá o al lado, junto a su pobre lecho, está el hermano pintor.

El tema de esta poesía no es, por consiguiente, lo religioso como sugerido por los elementos externos del mismo, sino un objeto concreto, un dibujo, una obra de arte, una cosa bella. La poesía misma está estructurada en relación al objeto; es lenta, objetiva, contemplativa, donde la sugerencia ha sido casi completamente eliminada. El terceto final, que implica una comparación, escapa, sin embargo, a lo dicho. Concuerda, en este sentido, con el quebrantamiento de la antimusicalidad en el plano de la entonación, pues los grupos fónicos iguales en longitud, le confieren cierta musicalidad ausente en el resto del poema. Es que Jaimes Freyre no pudo ser un poeta parnasiano en ningún momento, porque si algo le interesa es la "musique avant tout chose". Toda su poesía y su reflexión sobre la materia poética son una búsqueda consciente, permanente y artificiosa de musicalidad. Las afirmaciones de Enrique Finot,

en el sentido de que nuestro poeta fuera un "parnasiano de pura cepa" son el producto de un tipo de crítica totalmente impresionista y superficial.[7] Creo que "El hermano pintor", única poesía de Jaimes Freyre con técnica parnasiana, fue más un alarde de técnica poética que la expresión de la necesidad de creación del poeta. Algo muy distinto sucede con "Siempre", la portada del primer libro de Freyre, *Castalia Bárbara*.

La musicalidad puede ser lograda por la sistemática estructuración de sonidos, acentos o grupos fónicos. Toda poesía es musical por la disposición de estos recursos, que fueron conocidos desde la antigüedad. El exámetro griego o latino, por ejemplo, tenía una cadencia solemne por la longitud de los siete pies de cada verso. Versos como el siguiente de Virgilio:

Suadentque sidera cadentia somnia

que ha merecido la atención del abate Bremond como ejemplo de poesía pura, pueden encontrarse frecuentemente en la literatura greco-romana. Pero toda la poesía clásica no ha buscado esta musicalidad, sino como un aspecto, sólo un aspecto en una estructura poética en la que ideas, sensaciones, sentimientos y recursos fonéticos formaban una estructura plenamente armonizada. Si bien esta armonía fue quebrada en distintas direcciones (hacia las ideas en la Edad Media, hacia el sentimiento en el romanticismo), la voluntad de musicalidad no aparece hasta el simbolismo. Y como el modernismo es ante todo una adecuación de corrientes francesas a los metros castellanos — la historia se repite —, Lugones, Darío y Freyre, los tres grandes del modernismo, hicieron intentos diversos en el logro de musicalidad. No es extraño que Lugones, en el estudio preliminar a *Castalia Bárbara* recalque e insista sobre el tema.

Freyre ha experimentado diversos medios, como las aliteraciones en los siguientes versos:

E*s* un Dio*s* *s*ilencio*so* que tiene los braz*os* abierto*s*
Tho*r*, el *r*udo, te*r*rible gue*r*re*r*o que blande la maza

donde las combinaciones de sonidos vocalicos agudos (i) y sibilantes, (s) en el primero, difieren de las vocales graves palatales (u, o) y bajas (a) combinadas con vibrantes (r, rr), en el segundo. Estos recursos han sido muy usados por clásicos, románticos y, sobre todo, simbolistas. Pero hay en "Siempre" una sutil musicalidad, manifiesta mas no fácilmente señalable, que depende de la tonalidad conferida por la entonación y las alternancias vocálicas. Este es el esquema de ambos aspectos:

peregrina paloma imaginaria 11
i i i i
e e
a o a a a
a

que enardeces los últimos amores	11
e e e e o e	
a	
alma de luz / de música / y de flores	4—4—3
i	
u u	
e e o e	
a a a	
peregrina paloma imaginaria	11
vuela sobre la roca solitaria	11
que baña el mar glacial de los dolores	11
haya a tu paso / un haz de resplandores	5—8
sobre la adusta roca solitaria	11
vuela sobre la roca solitaria	11
peregrina paloma / ala de nieve	7—4
como divina hostia / ala tan leve	7—4
como un copo de nieve / ala divina	7—4
copo de nieve / lirio / hostia / neblina	5—2 — 2—2
peregrina paloma imaginaria	11

Todo el poema está enmarcado por dos grupos fónicos de once sílabas al principio y al final; los cuartetos, a su vez, están constituidos por estos versos a excepción del tercero de la primera estrofa; en cuanto a los tercetos, hay un esquema que comienza en once, se desdobla en tres instancias en hemistiquios 7—4; estos a su vez se escinden en 5—2 — 2—2. En cuanto al predominio de grupos fónicos endecasílabos, que eliminan la posibilidad de cesura en el poema, conviene recordar cuál es la estructura fónica del castellano. T. Navarro Tomás nos dice en el único libro sistemático y relativamente completo que hay sobre le entonación del castellano, que nuestra lengua tiene una zona de amplitud de la unidad melódica cuyos límites están entre cinco y diez sílabas, "con visible realce y predominio de la de siete y ocho".[8] No erradamente dividió la métrica tradicional a los versos según llegaran o traspasaran el límite de las ocho sílabas, en versos de arte menor o mayor. Consecuente con esta realidad lingüística estaba la exigencia de pausa o cesura en estos últimos casos.

De aquí se deduce que el sobrepasar este límite, aunque fuera una silabeja, caracteriza al verso como artificial, ajeno al lenguaje cotidiano, y le confiere un nivel exclusivamente literario. En nuestro caso, J. Freyre otorga al poema la fluidez del vuelo de la golondrina, que se inicia raudo y en tiradas largas en los cuartetos, para luego alternar con el jugueteo del ave en la leja-

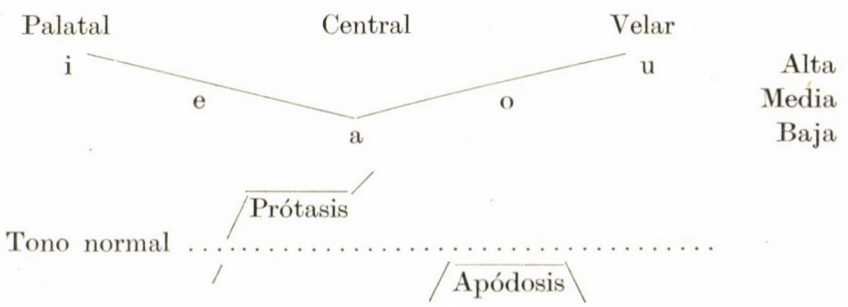
nía, cuando parece que se detuviera y reiniciara el vuelo, cuando se pierde y vuelve a surgir, cuando se transforma en aquello que la imaginación de cada cual quisiera trocarla.

Hay algo más sobre la tonalidad del grupo fónico. Este, que esquemáticamente se representa con líneas rectas, es en la realidad un continuo melódico ondulante. En efecto, el tono que ascendió con la primera sílaba acentuada, oscila en el cuerpo del grupo fónico según la calidad de los sonidos que lo compongan. Con las consonantes sordas (sin vibración de las cuerdas vocales) el tono desciende, aunque ligeramente, mientras que con las sonoras asciende. Pero las posibilidades de juegos consonánticos son limitadas en castellano y estamos muy lejos del inglés o alemán por ejemplo, cuya poesía ha sabido explotar esta veta con la maestría de un Poe, Eliot o Rilke; y más lejos todavía de combinaciones de sonidos como en la palabra checa *prst*, donde tres consonantes sordas están ligadas por la *r* sonora que, en este caso, hace de vocal. *Prst* ya no es un sonido, sino un ruido. El castellano, por el contrario, tiene una índole vocálica. No hay sílaba sin por lo menos una vocal y, por ello, no resultará extraño que los poetas, consciente o inconscientemente, hayan estructurado sus poemas con las armónicas de los sonidos vocálicos. Y en el caso de Jaimes Freyre, que pertenecía a una generación que programáticamente estaba experimentando con la musicalidad de nuestra lengua, podemos estar seguros que él conocía y comprendía y rumiaba los versos de Rimbaud:

> A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
> Je dirai quelque jour vos naissances latentes

¿Qué importa, por otra parte, que Jaimes Freyre desconociera las teorías sobre entonación si como poeta la usaba magistralmente? Y, si esto es verdad, ¿será artificial, imaginativo o presuntuoso analizar estos hechos literarios objetivamente, para adentrarnos al quid poético del creador? Pensamos que no y por eso justificamos este trabajo.

Las vocalas castellanas difieren, pues, entre sí por la altura musical, la cual, a su vez, depende del número de vibraciones por segundo de cada cual. Un cuadro de los sonidos vocálicos fundamentales[9] da la siguiente relación:



La combinación de estos sonidos matiza la tonalidad de un poema. Podrían señalarse dos tendencias tonales según el fiel de la balanza se incline hacia la región palatal o velar, con dos puntos extremos, i—u, y un centro relativamente neutro, *a*. Si bien la altura tonal de la *i* y *u* es semejante, difieren ambas por los resonadores que en el primer caso es un tubo pequeño y en segundo uno largo. No en vano para Rimbaud la *i* es roja y la *u* verde.

En el verso:

Canta Lok en la obscura región desolada

la tendencia velar (la *a* combinada con *o* y *u*) suena solemne, grave, misteriosa. A la inversa, en el verso:

Es un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos

la tendencia palatal suena sutil, delicada, débil. "Aeternum vale" nos ofrece, justamente, contraposiciones del anterior verso con otros conjuntos como:

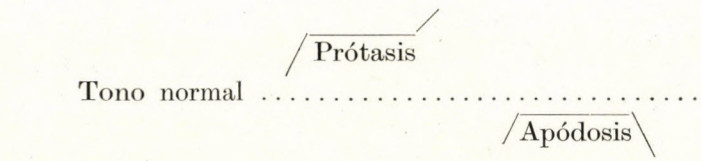
Thor el rudo.....
y nubla la lumbre .....

Ahora bien, en "Siempre", para cuatro *ú*es netas hay veintiocho *í*es y esto es decisivo para matizar toda la poesía de delicadeza, cierta sutilidad sugerida por la tendencia palatal hacia la *i*.

En "Siempre" hay un equilibrio entre las vocales medias, veintinueve *o*es y treintaiún *é*s mientras que el amplio predominio de la central *a*, vocal en este caso neutra totalmente, sirve de punto de referencia para advertir a qué lado se inclina la balanza. Podríamos por ellos decir que el poema tiene un tono alto, sin ser agudo, como violín mas no una flauta.

La tendencia al tono alto, revelado por el predominio de vocales agudas, concuerda con la estructuración de la entonación, hecha en dos sentidos: la proporcionalidad entre prótasis y apódosis y la distribución de grupos fónicos.

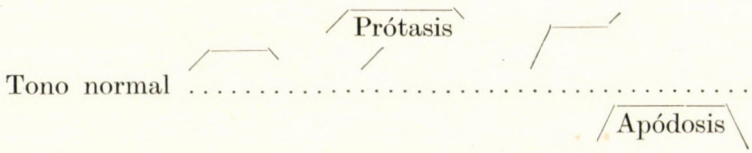
La relación entre prótasis y apódosis es establecida cuando se compara la diversa altura tonal en ambas partes del discurso. La prótasis se inicia con un tono más bajo que el normal para luego realizarse por sobre el mismo, mientras que la apódosis permanece siempre por bajo del tono normal.



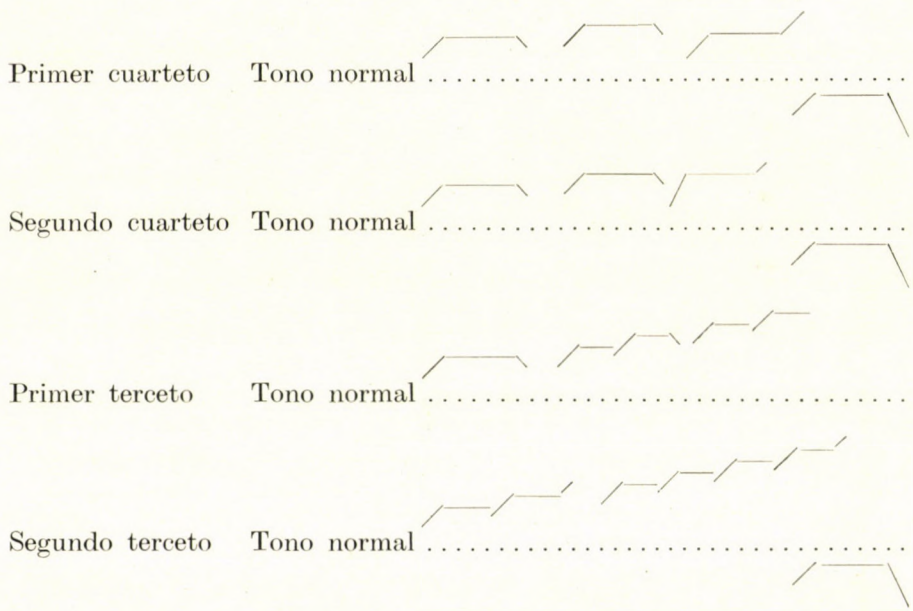
Si la extensión de ambos elementos es semejante, encontraremos la proporcionalidad del período, tan alabada y buscada por la literatura clásica. Pero el predominio quantitativo de una de ellas, configura el tono del discurso. Esta

desproporcionalidad puede conseguirse mediante la simple extensión de las partes o mediante la subdivisión en más cantidad de grupos fónicos, pues en este caso, cada grupo fónico eleva o baja la altura musical del anterior, según la balanza se incline a la prótasis o a la apódosis.

En caso de que la primera conste de tres grupos fónicos, cada uno de ellos se distribuye así:



De donde resulta, que a mayor cantidad de grupos fónicos en la prótasis, mayor altura musical, que puede servir para expresar suspenso, intensificación, etc. Esta distribución, en el caso de la poesía, puede guardar correspondencia con la división en versos y estrofas. La que analizamos consta de tres períodos.[10]



Los dos primeros períodos constan de cuatro grupos fónicos, distribuidos de la siguiente manera: tres para la prótasis y uno para la apódosis. El tercero es más desproporcionado, pues consta de doce grupos fónicos, once para la prótasis, que se prolonga a través de dos tercetos, contra uno en la apódosis. El tono pues va ascendiendo de principio a final a través de tres ondas, cada una de ellas de mayor altura musical. Este es un poema de estructura tonal

contraria a los que irrumpen en el primer verso en forma estridente, como diría Valerie, para luego bajar o mantenerse. Aquí se inicia en un tono normal, que luego asciende por la escalera de las vocales y los grupos fónicos.

Esta ascensión es hecha con distinto ritmo. En los cuartetos, cada grupo fónico comprende un verso. Los pasos son largos. La aproximación a la "Peregrina paloma imaginaria", es lenta. En el primer terceto, hay una tirada inicial de once sílabas, a la que siguen dos versos divididos en grupos fónicos de siete y cuatro sílabas cada uno. El ritmo se acelera, la aproximación es mayor. Más exactamente, sólo el primer verso los separa del objeto, "Vuela sobre la roca solitaria"; los otros ya están en él, son el objeto mismo. El ritmo del último terceto se apura, primero un verso con dos hemistiquios, luego el verso nuclear del poema, el décimo tercero, con cuatro grupos fónicos, esencia misma del tema, algo deleitoso, escurridiso, tangible e intangible a la vez, la "peregrina paloma imaginaria". El tono, pues, sube para hacernos llegar a un núcleo, a una cima, que en última instancia es idéntico al punto de partida que se nos da en el primer verso y se repite cuatro veces como leit motiv. La ascensión tonal coincide, pues, con la ascensión de la simbolización de lo que será la peregrina paloma imaginaria.

En cuanto al análisis de leit motiv, Leopoldo Lugones ya ha hecho un estudio en el prólogo de la primera edición de *Castalia Bárbara*.[11] No hay necesidad, pues, de insistir sobre esto. Con estos mismos fundamentos, aunque no analizados, el crítico Juan Quirós señala a este poema como al mejor ejemplo de "poesía pura" en la lírica nacional.[12]

Pero ¿ qué es en resumidas cuentas poesía pura ?

Non intentaremos aquí una discusión al respecto; sólo nos referiremos a las caracterizaciones más corrientes que se han hecho desde que el Abate Bremond plasmó la palabra. Todos coinciden en que el lenguaje de la poesía pura es exclusivamente literario y fanáticamente alejado del lenguaje cotidiano; que ella es forma pura sin contenido; que es palabra y no concepto; que es pura sustancia poética y no mensaje ni ideología; que la poesía tiene un fin en sí misma, es inmanente y no trascendente y la posición más radical que "la poesía no expresa nada, la poesía es".[13]

Esta línea de pensamiento se ha ido desenvolviendo desde la irrupción del simbolismo, que no sólo es una escuela literaria con su paladín o programa, sino que es una técnica y tendencia poética y humana de tal vigor que, desde que Baudelaire la iniciara en el siglo pasado, ha dejado huella indeleble en la poesía, el teatro y la novela y, lo que es más, ha sembrado una semilla que aún hoy continua fructificando con multifacéticos matices. Es que el simbolismo explota la calidad simbólica del signo lingüístico en una doble referencia. Toda palabra simboliza algo. La palabra "paloma" simboliza a un ave particular. Pero el simbolista, en virtud de posibilidades asociativas que entre los contenidos de las palabras descubre, utiliza estas mismas referencias u objetos

mentados como símbolos de algo diferente. En este sentido una "peregrina paloma imaginaria" puede ser ya no un ave sino algo distinto, no zoológico, sino inmaterial. Y estas combinaciones simbólicas son de uso y estructuración no colectiva como los símbolos por todos conocidos: la cruz, la espada, la nave, etc., sino privativa del poeta, no son exotéricos sino esotéricos.

Si bien esto provoca dificultad en la interpretación de poesías simbolistas, lo que para el poeta resulta maravilloso es la posibilidad de crear una propia estructura que nada tiene que ver con lo cotidiano y es exclusivamente poética. El poeta se convierte en demiurgo. De aquí nace la exaltación de lo poético y la divinización del creador que proclama Jean Cocteau en *Los caballeros de la tabla redonda* y G. Benn en *Problemas de la Lírica*. Por otra parte, la presunción de que se logre la forma pura se fundamenta en que la realidad poemática consiste ahora en palabras cuya referencia intencional no es el mundo de la realidad circundante sino uno artificial, producto omnímodo del demiurgo. Toda palabra es forma que significa otra cosa de lo que ella misma es. Pero, desgraciadamente, — diríamos con estos artístas — toda palabra encierra un contenido que ya no es forma. ¿Qué hacer entonces? Muy sencillo, a estos contenidos los podemos convertir en "forma" con la piedra filosofal de la estructuración simbólica. Se ha logrado, pues, la gran meta; se ha convertido el contenido en forma. Es el triunfo de la poesía pura. La belleza aparece ahora radiante, fascinante.

Lo que no han tenido en cuenta estos paladines de la forma es que aún esta estructuración de contenidos formas, al ser estructuración de símbolos literarios, apuntan a otra cosa no poética, el mundo de las experiencias psíquicas del poeta. No nos referimos, naturalmente, a los contenidos conceptuales, sino a cualquier estado psíquico del autor: voliciones, sentimientos, imaginaciones, automatismos, ensueños, etc. Y algo más todavía, la estructura formal y poética valdrá en tanto, en cuanto "revele" a lo simbolizado. Porque en la maestría de esta correlación está la maestría de la calidad poética.

Desde otro punto de vista, hay que aclarar que en el signo lingüístico, lo que hemos denominado sustancia del contenido o plano semántico no coincide con un plano conceptual. Como acertadamente analizara Bloomfield,[14] el número de palabras con un contenido definido o definible es limitado y, en todo caso, inferior al léxico no definido ni definible. De aquí que lo que entendemos por sustancia del contenido puede ser lo no lógico, incluso lo irracional. Pero, en todo caso, siempre que haya poesía, existirá este plano semántico sin el cual la palabra no es palabra.

No otra cosa sucede en "Siempre".

Ante todo hay que insistir que, a la inversa de "El hermano pintor", el lenguaje de esta poesía, que es como introducción y al mismo tiempo meollo de la obra poética freyriana, no tiene nada de cotidiano; es exclusivamente estético.

Por otra parte, el poema simboliza algo o, de manera más concreta, la "peregrina paloma" es un símbolo que se va configurando y esfumando a lo largo de catorce versos. Y, a nuestro modo de ver, es la simbolización del *ensueño*.

La peregrina paloma del soneto tiene un modo de ser, el de ser irreal, el de ser fruto de la imaginación, es sólo "imaginaria". Sus caracteres son exclusivamente estéticos y, entre estos, los que pertenecen al mundo de la apariencia nietzschiana "luz, música, flores", donde sinestéticamente se han superpuesto cualidades pertinentes a naturalezas distintas. Esta paloma está en vuelo, por una atmósfera de resplandores, porque el ensueño es siempre bello y no debe posarse en la realidad dura de la "roca de los dolores".

El ensueño es un estado de no plena conciencia y podrían parecer contradictorias con nuestra interpretación las dos oraciones, una exhortiva, "vuela sobre . . ." y otra desiderativa, "haya a tu paso . . .", que implican actos volitivos conscientes por parte del interlocutor. Pero, no debemos olvidar que el poeta, en la creación artística, no es inconsciente; que puede hacer un acto de omnímoda consciencia productiva sobre un objeto o tema que justamente no es plena consciencia. Todos hemos tenido experiencias de ensueño, pero el poeta es el que la revela en una estructura de palabras. Por eso, a su objeto lo hace elevar sobre la cruda realidad, lo tiene que desprender de esta, para, así liberada, mostrárnosla revoloteante y cambiante, errabunda y bella, con la realidad propia de los estados psíquicos y, al mismo tiempo, sutil, inasible, fugitiva y deletérea. Todas las cualidades a ella atribuidas son de esta índole: "ala de nieve", "como hostia", "como copo de nieve". La imagen no sólo se sutiliza sino que progresivamente se va esfumando en "lirio", "hostia", "neblina". El ritmo de la entonación antes analizado consuena con esta fuga de la realidad, en una perfecta adaptación entre lo semántico y lo fonético, especialmente la entonación. Al final, como quien anuncia el despertar del ensueño, en contraste con la entonación sostenida en dos tercetos, se mienta por última vez a ese bello ensueño, la "peregrina paloma imaginaria". De esta manera, ritmo tonal, leit-motiv y asociaciones semánticas tiene un mismo ritmo interior, el del jugueteo del vuelo del ensueño, el revoloteo de lo que siempre será estético por propia esencia.

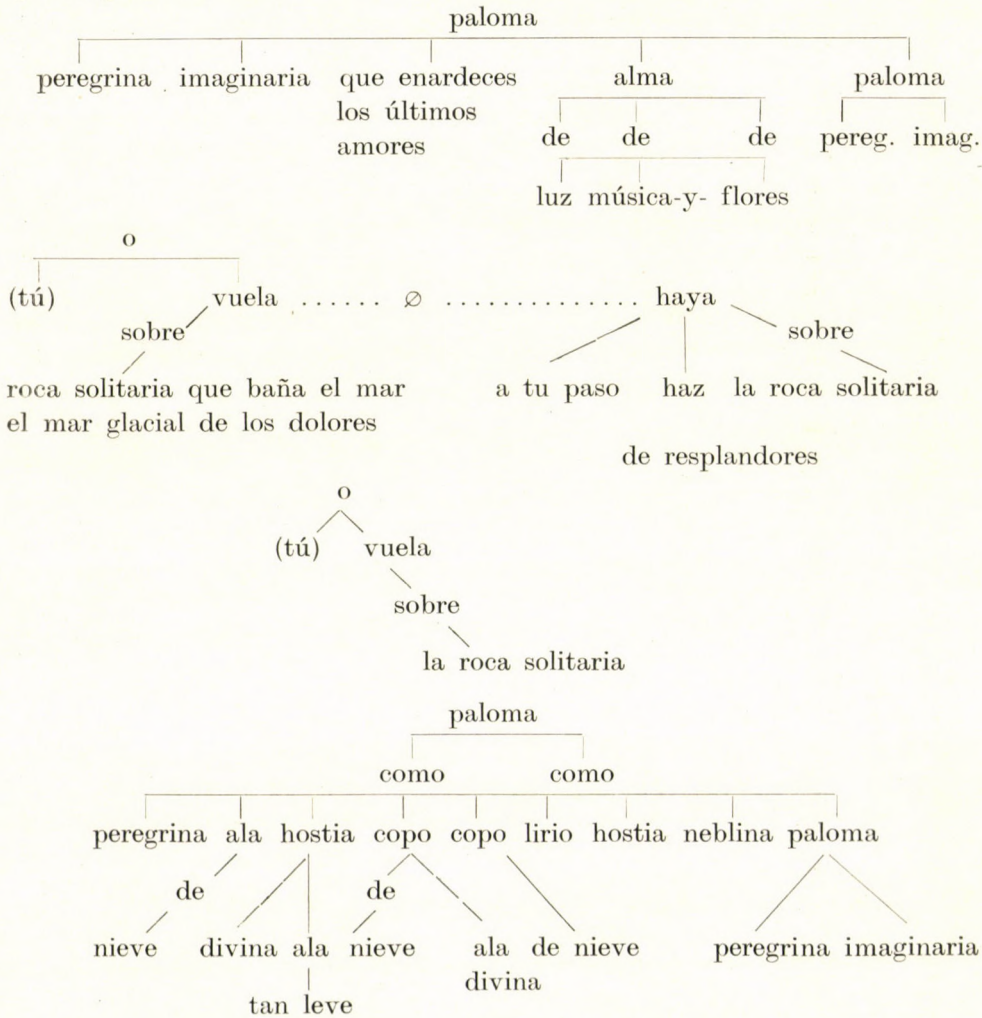
Este poema es, pues, distinto a "El hermano pintor", por la musicalidad y las asociaciones semánticas. Y, sin embargo, dos elementos son comunes, la calidad estética del tema (ensueño y objeto de arte) y la estructura sintáctica.

En primer lugar hay un marcado predominio de sustantivos, como puede verse por la siguiente referencia:

El hermano pintor	Siempre
Sustantivos 22	29
Adjetivos 12	5
Verbos 7	5

Este hecho nos llamó la atención y, cuando se lo comunicamos al Dr. Arturo Orías, tuvo éste la gentileza de traducirnos la conferencia de Benn antes citada, en la cual hay una tipificación de la poesía lírica que se reitera por su esencialidad: "Palabras, palabras, sustantivos".[15] Hay incluso un postulado del expresionismo de Benn, el de que se deben eludir verbos y adjetivos.

Con todo, estos datos estadísticos — para algunos críticos odiosos —, no revelan toda la importancia del sustantivo en estos poemas. La estructura sintáctica nos muestra que los sustantivos son núcleo donde se anudan las palabras. En el "Hermano pintor" los sustantivos claves son: grieta, infolio, silueta, monje, Hermano, nimbo, sien. En "Siempre": paloma, roca, paloma. Vale la pena presentar un esquema de esta última poesía, porque es más típica que la primera.



Este poema tiene un sustantivo alrededor del cual se estructura todo. Las demás palabras no hacen sino rodearlo, contemplarlo en su tipo de realidad, seguirlo y perseguirlo hasta que se esfuma. "Paloma" es un objeto estético móvil, fugaz, dinámico. Y esta dinamicidad se la logra no con verbos sino mediante una superposición de sustantivos; aposiciones — dirían los gramáticos. Esto es más evidente en la última oración, que abarca los dos tercetos. Al sustantivo paloma se lo va transmutando primero en una parte de ella, "ala de nieve", luego comparándola con elementos leves, "hostia divina", "copo de nieve", cuyo alejamiento provocado por el término comparativo "como" es eliminado por la transmutación que ellos mismos sufren al ser convertidas nuevamente en "ala" tan "leve", y "ala divina" respectivamente; por último, se retoma la visión del "copo de nieve", más etéreo y transmutable, y se lo transforma mediante la superposición de aposiciones, "lirio, hostia, neblina", para concluir con la última aposición que es leit-motiv tonal, semántico y gramatical del poema. Y decimos gramatical, porque de las tres oraciones del poema, dos de ellas abarcan un cuarto y dos tercetos y el núcleo sintáctico de ambas es el sustantivo "paloma".

La más interesante contraposición entre los dos poemas analizados no consiste en la oposición musicalidad-antimusicalidad; sino en que, a pesar de la similitud — no igualdad — de la tendencia sintáctica hacia el núcleo sustantivo, los resultados son radicalmente opuestos: lo estético estático y lo estético dinámico. Y esto se debe no sólo a que el contenido se refiera en un caso a un objeto concreto y en el segundo a un símbolo, sino a los juegos de transmutación que, como un sublime alquimista, hace el poeta con la naturaleza de los sustantivos.

Más relevante es señalar que la contraposición mayor consiste en que el primer poema se refiere a lo estético pero pasado, y el segundo a lo estético pero como soñado en el presente. Porque este es el núcleo de la poesía jaimes-freyriana, un mundo estético exaltado, buscado, amado y adorado con la única religiosidad que conoció nuestro poeta. Pero esto estético, perteneciente al presente como nuestra única instancia viviente, no pertenece a la realidad con la que el hombre tiene que enfrentarse en su vida cotidiana, está allende la realidad, tiene que no ser realidad, sólo puede ser el ensueño. El ensueño es un estado de nuestro presente, aunque su objeto pueda ser intemporal y pertenecer ya al pasado o al futuro. Jaimes Freyre tiende en su ensoñación a perderse en el pasado y, en algunos casos, este parecería ser histórico, como en sus temas medievales. Esto ha inducido a errores de apreciación a críticos que no advirtieron que ese pasado no es tomado por el poeta como real o histórico, sino como la hermosa visión del ensueño. En esta línea hay que comprender poema como "Aeternum Vale", "Cristo I", "Cristo II", etc. En *Castalia Bárbara*, el libro entero tiene como materia al ensueño. Y casi toda la obra poética importante del poeta es fruto del ensueño. Si nuestra interpretación es exacta,

tendremos que concluir que las tesis sobre el medievalismo, religiosidad, andinismo,[16] germanismo, de la poesía freyreriana son inexactas y superficiales.

NOTAS

[1] Navia, W., *Estilística del Quijote*, *Noesis*, N° 4, 1966, La Paz.
[2] Guiraud, P., *La estilística*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1960.
[3] Cfr. *Leyes de la versificación Castellana; Obras completas*, Ministerio de Educación, La Paz, 1957, págs. 164, 181.
[4] Alonso, A., *Materia y forma en poesía*, Ed. Gredos, Madrid, 1960.
[5] Cfr. T. Navarro Tomás, *Manual de entonación española*. Colección española. S. A., México, 1966, pág. 46.
[6] Medinaceli, C., *Estudios Críticos*; Ed. Charcas, Sucre, 1935.
[7] Finot, E., *La Literatura Boliviana*, Ed. Porrúa, México, 1943, pág. 160.
[8] T. Navarro Tomás, Op. cit.
[9] No nos referiremos, por considerarlo exclusivamente erudito, a las variantes vocálicas del castellano llamadas alófonos.
[10] Cfr. Alonso, A., Op. cit.
[11] Lugones, L., *Prólogo a la primera edición; Castalia Bárbara*, Ed. Los Andes. La Paz, 1918.
[12] Quirós, J., "Jaimes Freyre", conferencia pronunciada en la UMSA, 1968
[13] Benn, G., *Essays, Reden, Vorträge*, Düsseldorf, 1965.
[14] Cfr. Bloomfield, L., *Lenguaje*, Universidad de San Marcos, 1964, Lima, cap. 9.
[15] Benn, G., Op. cit., passim.
[16] Medinaceli, C., Op. cit. Prudencio, R., Conferencia pronunciada en el "Homenaje a Jaimes Freyre" de la UMSA, el 28 de mayo de 1968.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 463—474 (1971)

Comparaison — confrontation

Par

István Sőtér

(Budapest)

1

Il y eut un temps où la littérature comparée représentait une discipline autonome, mais, aujourd'hui, ses problèmes se confondent à ceux — de principe et de méthodologie — de l'ensemble de la science littéraire. La méthode comparative n'en est plus une à part et ce qu'au sens ancien du terme nous pouvions désigner comme comparatisme est devenu à un tel point question de détail qu'il ne rend plus guère possible l'approche des problèmes du jour cruciaux de la science littéraire. Ce comparatisme qui analyse l'émission et la réception des influences conserve, certes, tous ses titres, il est en mesure de nous fournir des résultats instructifs, mais il ne saurait plus se targuer d'être une branche scientifique indépendante.

La signification ancienne du terme de comparatisme n'exprime plus, désormais, la conception de la littérature que les «comparatistes» de nos jours imposent pratiquement dans leurs ouvrages. Car, depuis quelque temps, la notion de comparatisme reflète l'effort pour aboutir à la généralisation, à une optique sous l'angle de la littérature mondiale et, dans la pratique contemporaine, les procédés d'autrefois de la «comparaison» des littératures ont été remplacés, dans notre travail quotidien, par la confrontation, l'analyse *synthétique* de celles-ci. Il va de soi que la science littéraire ne saurait jamais aboutir à son but suprême, l'étude concertée de toutes les littératures, voire même que l'examen d'ensemble et approfondi de toutes les littératures européennes reste, très probablement, chose physiquement impossible. Mais rien que l'exigence à laquelle nous nous plions de dépasser le cadre de telle ou telle littérature nationale et de considérer dans plusieurs littératures à la fois le processus par lequel s'imposent et se modifient les phénomènes, les tendances littéraires, rien que cette exigence représente un changement important et un pas en avant par rapport à l'étude traditionnelle des lettres, c'est-à-dire celle se limitant à une seule littérature nationale. Cependant, notre but suprême, idéal semble tout au moins approchable si, dans le domaine du comparatisme compris selon le sens maintenant courant, nous réussissions à créer des solutions nouvelles du travail collectif. On peut avoir l'idée d'un atelier dont les membres ont été recrutés parmi les spécialistes de diverses littératures nationales, mais

des spécialistes qui se penchent sur le domaine ou les domaines qui sont les leurs conformément à un principe commun bien distingué. Un principe commun permettrait, en effet, le travail collectif de ces spécialistes, la confrontation réciproque de leurs découvertes, de leurs déductions, puis — grâce à cette confrontation — la prise de conscience en commun des corrélations neuves et, enfin, la mise en synthèse de phénomènes au début indépendants les uns des autres, semblant ne présenter aucun lien entre eux.

Ainsi la méthode de la littérature mondiale ou universelle exige, au-delà d'un certain niveau, un travail en commun, collectif, un travail d'équipe. De tels ateliers peuvent être formés par les spécialistes d'un seul pays et le nombre élevé des historiens de la littérature, la variété de leur formation dans des pays comme, par exemple, l'Union Soviétique ou les États-Unis d'Amérique y rendraient possible l'organisation d'équipes qui ne recourraient pas à la contribution de leurs collègues étrangers. Pourtant, le meilleur de ces ateliers collectifs pourrait certainement être organisé par des spécialistes des différentes littératures nationales qui, en plus de la connaissance de leur domaine propre, ont une vue suffisante de quelques autres littératures aussi.

En conséquence, la recherche dirigée sur la littérature mondiale, sur les domaines plus généraux, plus vastes des lettres deviendrait internationale non seulement dans ses objectifs, mais aussi dans son organisation, dans la composition de ses participants.

Si, par comparatisme, nous n'entendons plus le sondage des influences émises ou reçues par un écrivain, mais l'effort pour savoir comment telles ou telles tendances, écoles artistiques, méthodes, conceptions esthétiques se sont développées à une époque donnée et dans les littératures nationales d'une ou plusieurs périodes, si, par contre, nous entendons par science littéraire générale et comparée l'analyse historique et esthétique du plus grand nombre possible de littératures, donc — au moins en principe — des lettres mondiales, notre choix à faire entre les possibilités méthodologiques qui s'ouvrent à nous devient tout à fait inévitable.

2

Il ne fait pas de doute que l'étude des relations entre elles des différentes tendances, de l'influence réciproque des auteurs, des fortunes littéraires, ainsi que de la «Stoffgeschichte» peut contribuer de façon notoire à la compréhension des corrélations plus en profondeur. Mais il nous faut voir que même les œuvres majeures du comparatisme procèdent, à l'aide de leurs données, à l'éclaircissement des circonstances et non des correspondances majeures. En effet, les activités des intermédiaires (traducteurs, voyageurs, etc.) ne nous permettent de comprendre que dans une mesure restreinte le rayonnement de telle ou telle influence littéraire. En soi-même, l'effet de Byron ou de Gœthe — et à quelle époque — sur telles littératures, sur tels écrivains ne s'avère qu'un fait à

intérêt limité. La recherche qui se consacre à ces questions restera toujours complémentaire, puisqu'elle ne nous permet pas de mieux comprendre ni les oeuvres de Byron ou de Gœthe, ni celles des auteurs sur lesquels elles ont influé.

En étudiant les phénomènes des influences et des rapports dans la contexture des littératures nationales, nous ne pouvons manquer de nous apercevoir que, dans certaines périodes de leur évolution, celles-ci s'emparent de solutions, d'innovations provenant d'autres littératures et les assimilent. Ce processus d'adoption se déroule, à chaque fois, selon les besoins de la littérature réceptrice et il est toujours en rapport avec les processus historico-sociaux reflétés par les lettres. Parfois, le même phénomène prend une autre signification, représente une autre teneur dans son propre pays que dans celui de la littérature qui l'adopte. Dans sa propre patrie, le symbolisme est exempt de tout programme révolutionnaire; par contre, en Europe orientale et centrale, il devient précisément un instrument de la poésie révolutionnaire. Les moyens poétiques d'un Verlaine, d'un Mallarmé, d'un Corbière s'adaptent, chez Blok ou chez Ady, à l'expression d'idées éminemment étrangères à ceux-là. Sous un tel jour, la notion même d'*influence* se fait incertaine, puisque le résultat auquel l'émetteur de celle-ci arrive en est entièrement indépendant, voire même qu'il est contraire à ses desseins, à ses objectifs. Quiconque désirerait composer une histoire du symbolisme en Europe serait contraint de rendre compte d'un phénomène au sein duquel les créateurs, les premiers représentants de cette tendance seraient incapables de reconnaître le fruit de leur œuvre et ceux qui ressentaient de la répulsion pour la révolution devraient se considérer comme ayant contribué à sa propagande.

Cependant, ces paradoxes deviennent immédiatement clairs et logiques, dès que nous les examinons sous l'angle des *efforts à l'assimilation* des littératures nationales. Le romantisme ne prend pas, en Pologne, le même sens qu'en Allemagne; Shakespeare présente une autre face à Victor Hugo et une autre au populisme du XIX[e] siècle en Hongrie. Et cela, parce que chaque littérature *choisit* selon ses propres besoins historiques, selon les exigences de son évolution, ce qu'il lui faut, pour le transformer, l'assimiler de manière à pouvoir le mettre à profit. Au tournant du XVIII[e] et du XIX[e] siècle, les peuples de l'Europe de l'Est opèrent une réforme de leur vocabulaire, puisqu'ils en sont au commencement du développement bourgeois de leur société, dans l'intérêt de l'expression des idées du processus de capitalisation; puis, à l'aide d'adaptations, ils prennent connaissance des littératures occidentales, et se mettent à les imiter, y empruntent des genres, pour finir — la plupart du temps, avec le concours de la poésie populaire — à amalgamer tout cela en un produit national. Au sein de ce processus d'assimilation, le talent moindre sert, parfois, de modèle au génie (comme nous pouvons le voir dans le cas de Béranger et de Petőfi) et, par exemple, les ballades de Bürger facilitent la découverte des vraies ballades paysannes est-européennes qui débordent de force dramatique. Les influences

émises par les lettres des pays évolués, à bourgeoisie vigoureuse ont pu s'imposer, au début du XIX[e] siècle, en Europe orientale, parce que les pays de cette aire géographique venaient de s'engager résolument sur la voie du capitalisme. Cependent, ces influences se sont modifiées selon les exigences et les conditions particulières des littératures réceptrices. C'est pendant et après la Seconde Guerre mondiale que la littérature française jette son dévolu sur Franz Kafka, l'existentialisme allemand et le roman américain pour les assimiler conformément à ses besoins propres. Dans certaines lettres, à la période du choix et de l'assimilation, c'est celle de la claustration qui fait suite et ces cycles de l'ouverture et de la fermeture des portes témoignent, à chaque coup, de la situation, des besoins socialement et historiquement déterminés des lettres en question.

On oppose les littératures centre- et est-européennes à celles de l'Ouest en arguant que celles-là veulent se faire nationales avec l'aide de la poésie populaire. Cette conception est abusive, car elle ne discerne point le rôle effectif de la poésie populaire. A la fin du XVIII[e] siècle et dans les premières décennies du XIX[e], les littératures de l'Europe centrale et de l'Europe orientale sont caractérisées par de vives activités d'assimilation et, parallèlement, d'innovation, de création. A ce moment, ces littératures adoptent les conquêtes, les tendances des lettres des trois pays ouest-européens évolués, ayant déjà poussé loin en avant sur la voie bourgeoise. Cependant, ces emprunts s'accumulent, se chevauchent, si bien que, à la fin du XVIII[e] sècle, le baroque, le classicisme, le sentimentalisme, etc. se succèdent rapidement, voire même font leur apparition simultanée dans leurs milieux réceptifs. Suivre les modèles évolués et bourgeois ne va pas de pair avec la prompte réalisation de l'assimilation et cela ôte, *temporairement*, leur caractère national à ces littératures. A partir des dernières années du XVIII[e] siècle, mais encore plus au cours de la première moitié du XIX[e], les lettres centre- et est-européennes se tournent vers la poésie populaire pour mener à bien, avec son aide, ainsi qu'en utilisant d'autres traditions nationales, l'assimilation des conquêtes ouest-européennes dont elles étaient désireuses de s'approprier, cela afin de rétablir leur propre caractère national sous une forme neuve, conforme à l'esprit de l'époque. C'est en résultat de ce processus d'assimilation se jouant, la plupart du temps, sur la base de la poésie populaire que naissent, en Europe du Centre et de l'Est, au milieu du XIX[e] siècle, ces lettres qui ont déjà digéré les innovations occidentales, bourgeoises, qui les ont mises en harmonie avec leurs propres traditions nationales et historiques et qui, de la sorte, ont créé leur nouveau et moderne caractère national.

Or, ce processus d'assimilation est aidé non seulement par la poésie populaire, mais aussi par la découverte des œuvres *anciennes* de ces littératures nationales et par leur réutilisation dans le but de dégager le caractère national (ou, selon le terme de János Erdélyi: la «familiarité»). Nous ne pouvons man-

quer de mentionner que les premiers efforts pour imposer, de cette manière, le caractère national se manifestent dans les lettres écossaises et allemandes du XVIII[e] siècle et survivent, ensuite, au sein du romantisme de l'Europe du Centre et de l'Est. Ce sont ces différents romantismes qui mettent à exécution les opérations de l'assimilation des conquêtes, cela à l'aide d'une méthode dégagée par Percy et Burns, par le jeune Gœthe et Herder. Ce que nous entendons par la formation des littératures nationales de l'Europe centrale et orientale est, pour l'essentiel, l'achèvement réussi de ces processus d'adaptation et leur mise en harmonie avec les traditions nationales, c'est-à-dire la réalisation d'une synthèse particulière des lettres mondiales et nationales.

Nous devons aborder le problème de l'effet et de l'effet réciproque en partant des littératures nationales et nous ne pouvons comprendre ces phénomènes qu'à partir des besoins, des exigences de celles-ci. Ces effets — et ces besoins — peuvent aussi bien être encourageants que gêneurs, ils peuvent aussi bien aider que nuire et, dans chacun des deux cas, ils tirent leurs mobiles de la situation, de la conscience socio-historiquement définies de telle ou telle littérature, de tel ou tel auteur. Une monographie qui serait consacrée à la fortune littéraire de Byron ne pourrait nous fournir que des compléments relatifs à l'influence de ce poète, mais ne serait pas en mesure d'éclairer la nature de cette influence, pas plus que le sens des œuvres byroniennes. Mais une monographie qui étudierait *pourquoi* et *comment* la littérature allemande, ou russe, ou hongroise a eu besoin, dans ses diverses périodes, de Byron et de quelle manière elle a interprété, elle a assimilé «à sa propre image» l'influence de Byron: une monographie de ce genre pourrait nous fournir bien des révélations sur la nature, les particularités de certaines périodes du développement de la littérature en question et nous rendrait, éventuellement, accessibles des aspects de la poésie byronienne qui, peut-être, n'avaient pas pu être, jusque-là, entièrement éclaircis par un chercheur se consacrant aux lettres anglaises.

Nous ne pouvons mener à bien avec succès l'analyse des influences, des rapports que si celle-ci nous conduit à la mise au jour de leurs causes, tandis qu'une étude de ce genre des rapports peut également diriger notre attention sur les processus les plus essentiels de telle ou telle civilisation, ou littérature nationale. Cependant, nous ne pouvons nous contenter de sonder les littératures et les civilisations nationales données uniquement à leurs points de contact concrets. Nous sommes mieux en mesure de comprendre une littérature nationale, si nous la confrontons à d'autres au cours de nos travaux, cela même si, le cas échéant, nous ne pouvons démontrer, entre elles, de rapport direct, d'«influence». L'évolution de toute vaste aire culturelle (par exemple, de l'Europe) se fait au sein d'une certaine unité organique. Les faits de l'histoire ne se déroulent pas isolés les uns des autres, mais d'une manière touchant, déterminant un groupe important de nations. De sensibles décalages temporels, des retards peuvent se manifester dans le développement de certains peuples,

de certaines nations, dans les processus historiques de ce développement; malgré tout, tôt ou tard, les formes historiques en voie de se dégager s'imposent aux collectivités retardataires aussi. Ainsi, le capitalisme ne prend pas forme exclusivement dans quelques pays ouest-européens: la capitalisation, l'évolution bourgeoise apparaissent à l'ensemble des nations de l'Europe comme une même nécessité; plus précisément, ce processus se présente comme une nécessité semblable chez les peuples d'autres pays de notre continent aussi. De même, le système du socialisme ne se cantonne pas dans l'aire d'un phénomène est-européen, mais devient une nécessité historique à l'échelle mondiale aussi.

3

La large unité des processus historiques se manifeste de manière spécifique au sein de l'évolution séparément réalisée des littératures en différentes langues; certains processus, certaines tendances, certaines étapes de développement de la littérature se manifestent, de façon essentiellement homogène, chez les peuples à culture identique. Naturellement, ce caractère homogène s'accompagne, pour chaque littérature nationale, de modifications, de variantes notables. Ainsi, le roman et le drame du XIX^{e} siècle reflètent une aspiration intensive à la méthode du rendu réaliste dans les littératures nationales les plus diverses. Le roman français de cette époque est, en partie, le promoteur de la représentation réaliste, mais, également en partie, il n'est que l'un des éléments de la réalisation d'une aspiration des lettres mondiales. Le réalisme de la littéature romanesque et dramatique du XIX^{e} siècle n'est pas un phénomène isolé, mais une nécessité qui apparaît de manière identique dans la plupart des lettres de l'Europe. Nous pouvons soutenir la même chose pour ce qui est du romantisme (lequel, par endroit, se présente mélangé au réalisme), du symbolisme et de bien d'autres tendances littéraires encore. Nombre de phénomènes parallèles, analogues peuvent être observés dans l'évolution des littératures nationales (comme, par exemple, l'apparition de l'aspiration au réalisme) et ceux-ci ne témoignent pas, immanquablement, d'*effets* ou, plus exactement, représentent la cause plus profonde du triomphe des éventuels effets.

Au sein des littératures nationales les plus diverses se jouent des processus, s'imposent des tendances qui peuvent être considérés comme des aboutissements homogènes, même si nous pouvons observer, dans chacune d'elles, des variantes fort éloignées les unes des autres du procès de portée générale. La science littéraire marxiste se doit d'étudier les littératures nationales aussi du point de vue de l'homogénéité des processus en mettant l'accent, dans cette unité, sur les divergences, les particularités et les contradictions qui y prennent forme. Certaines lettres, par exemple les françaises, sont déjà arrivées à un haut point de leur évolution bourgeoise, alors que les premières manifestations de celle-ci font leur apparition dans la littérature hongroise. Mais le développe-

ment selon l'esprit bourgeois de la littérature représente une aspiration identique — bien que non pas nécessairement synchronisée — aussi bien des lettres françaises que hongroises. La tâche de suivre à la trace cette aspiration au sein des différentes littératures nationales nous prescrit la méthode de la mise en comparaison, de la confrontation.

Il peut arriver que nous ne comprenions tel ou tel phénomène littéraire que fragmentairement, parfois de manière erronée, si nous ne l'examinons que dans le cadre d'une littérature nationale donnée. Nous n'arriverons à la connaissance effective des lois des littératures nationales que si nous examinons chacune de celles-ci en la confrontant aux autres. De même que nous jugeons dépassée et d'esprit étroit l'analyse autonome, exclusive des lettres nationales, nous désignons comme déficient ce procédé de l'histoire de la littérature dans les pays de l'Ouest qui ne prend en considération que certaines «grandes» littératures (l'anglaise, la française, l'allemande, — s'il y a lieu, l'espagnole et l'italienne aussi). De façon identique, les études qui se limitent au domaine des littératures des langues romanes, slaves, germaines, etc. ne peuvent nous conduire qu'à un tableau fragmenté.

Cette conception toute récente du comparatisme se trouve fort éloignée de celle qui avait été dégagée par la philologie nourrie au positivisme et qui se consacrait, avant tout, au cheminement, à l'emprunt des motifs, aux faits de l'influence et de l'assimilation, voire même aux différentes apparitions des idées. Pourtant, cette conception nouvelle du comparatisme englobe la méthode ancienne aussi et la fait valoir dans une fonction nouvelle. Si, par exemple, nous désirons arriver à une synthèse des Lumières européennes, il devient inévitable d'examiner l'effet exercé par la philosophie anglaise sur la pensée en France et en Allemagne, ainsi que les impulsions reçues par l'Europe centrale et orientale des Lumières de ces trois grandes nations. Cependant, le nouveau mode d'analyse prendra en considération les besoins internes de chaque littérature nationale, besoins qui ont rendu nécessaire la réception des influences et ne perdra également pas de vue cette activité d'*assimilation* qui, dans les milieux réceptifs, modifie les modèles, les stimulations adoptés, les nantit d'une configuration, d'une fonction neuves. Ce qui est plus, le mode nouveau de l'analyse tiendra compte aussi de ces tendances au développement parallèle qui, dans des conditions historiques identiques, encouragent la réception d'effets identiques, ou la naissance de phénomènes, de formations identiques. L'étude de ces lois est aidée par la méthode typologique qui a été dégagée par les chercheurs soviétiques et qui est en mesure de devenir un instrument précieux du nouveau comparatisme. L'analyse des entrelacs de l'influence et de l'adoption, du parallélisme et de la dissemblance nous pousse toujours plus à examiner les phénomènes dans leur *mouvement* même, dans leurs rapports dialectiques. Le nouveau comparatisme ne peut se passer de la dialectique, son caractère s'y conforme donc nécessairement.

La nouvelle manière du comparatisme nous offre également des possibilités inédites de l'application de l'historicité. Cependant l'utilisation, dans ce domaine, du principe d'historicité nous permet le choix entre deux voies. Nous pouvons étudier pas à pas le développement, la tournure d'une tendance ou d'une méthode de création au sein de plusieurs littératures, ou à travers des époques historiques différentes, mais se succédant. Ce mode d'analyse exclut les phénomènes se rattachant aux autres tendances et présume que chacune de celles-ci se présente incontestablement à l'état «pur», ce qui est fort rare dans la réalité. Cette méthode ne peut guère se préoccuper de la complexité des faits et son objectif est non pas tant la mise en valeur des variantes spécifiques, c'est-à-dire des dissemblances et des divergences, que plutôt celle des identités, de l'homogénéité. Si c'est à l'aide de cette méthode que nous désirons composer, par exemple, l'histoire du romantisme en Europe, nous arrivons à une suite historique au début de laquelle (dans la dernière décennie du XVIII^{e} siècle) ne figurera que le romantisme allemand; au commencement du XIX^{e} siècle, les romantismes anglais et français se rattacheront à celui-ci, puis — plus on avancera vers le milieu du siècle — se rallieront les romantismes nationaux de l'Europe centrale, voire même que, dans certaines littératures de l'Europe de l'Est, ce courant ne commencera à naître que vers les années 1850, c'est-à-dire à une période où il a déjà pris fin dans plusieurs lettres occidentales. Bien que cette méthode d'exposé puisse aussi tenir compte des complications découlant des décalages et des parallélismes de nouvelles phases de l'évolution, l'historicité souffrirait tout de même une atteinte du fait que les phénomènes non romantiques seraient exclus de la présentation et que le classement des œuvres pouvant être rattachées à plusieurs tendances, ou considérées comme équivoques, de transition, etc. deviendrait incertain. Ainsi, dans le romantisme français, ce serait surtout la figure de Victor Hugo qui se confondrait indiscutablement à la ligne d'évolution de la tendance romantique, tandis que Balzac, Musset ou Flaubert ne seraient à y ranger qu'en partie, ou dans certaines périodes de leur carrière littéraire.

4

Effectivement, la mise en comparaison des variantes d'une tendance donnée dans différentes littératures et de ses diverses périodes qui se dégagent au cours des temps arrache de ses corrélations mêmes ce que nous sommes en train d'étudier à l'aide de la méthode comparative. Mais les vraies correspondances deviennent immédiatement tangibles dès que nous comparons les tendances et phénomènes divers *d'une même période* qui découlent de causes historiques communes, qu'ils soient contradictoires ou se refusent réciproquement. Tels sont, par exemple, les faits tantôt parallèles, tantôt opposés des littératures de la décennie de la Révolution française, faits qui, cependant, à quelques exceptions près, sont tous des réactions à la problématique suscitée

par celle-ci. Puis, la confrontation de ces phénomènes complexes de plusieurs périodes qui se suivent permet de brosser le tableau aussi bien du développement de chaque tendance que des modifications de leur rapport aux données contemporaines. De la sorte, si nous considérons — dans la décennie de la Révolution française — le romantisme allemand comme une réaction à celle-ci, tout autant que le «classique» de Gœthe et de Schiller ou que le renforcement du pastiche de l'antique dans les lettres françaises, si nous pouvons leur mettre en parallèle les phénomènes d'un autre genre des littératures anglaise, italienne, etc., cette confrontation pourra nous conduire à une prise de conscience des connexités effectives d'une époque. Et, si nous comparons les premières décennies du XIX[e] siècle à celle précédente, nous voyons l'extension du mouvement du romantisme en direction des lettres anglaises et françaises, l'accélération de la liquidation du classicisme dans ces dernières, etc., tout cela devenant, dans son ensemble, compréhensible à partir des conditions historiques de l'époque et, en même temps, servant de point de départ spécifique à la compréhension de celles-ci mêmes. La mise au jour d'une aire toujours plus vaste de corrélations au sein de telle ou telle période (grâce à la comparaison, plus précisément à la confrontation) est en mesure de nous conduire à la compréhension de l'essence de la littérature, tout comme de la période. Le rapprochement, la confrontation des périodes qui se suivent nous rendra, par contre, accessibles le rythme, la direction des processus, de la ligne évolutive de la littérature, ainsi que leurs connexités concrètes.

La réalisation d'une telle synthèse universelle, de littérature mondiale exige particulièrement que nous éclaircissions l'ensemble des problèmes de la périodicisation et des zones littéraires, que nous élaborions les corrélations, le rapport de la période et de la zone. Dans un sens plus large, les périodes des lettres mondiales doivent correspondre à celles de la civilisation, des sciences, des arts, donc, en fin de compte, à celles de l'histoire universelle. Or, la délimitation des périodes de celle-ci se fait sur la base de l'évolution sociale, de la lutte des classes, des processus économiques et politiques. Pour ce qui est de la littérature, nous devons considérer toute période de l'histoire universelle comme un cadre particulièrement large et nous devons compter tout autant avec les divers faits de l'évolution inégale qu'avec cette qualité des lettres d'exprimer fort souvent les réalités historiques de manière indirecte, «par transmission». Il n'est pas pertinent de procéder à une périodicisation des littératures nationales, encore moins de celle mondiale, selon les «périodes de style», car celles-ci ne se présentent pas sous une forme homogène et parce que, même à l'intérieur de n'importe quelle période de n'importe quelle littérature nationale, nous trouvons, le pus souvent, des tendances littéraires différentes, des méthodes de création et des styles disparates. La «période de style» présuppose une unité là où, justement, c'est la richesse des différences, des variantes qui nous permettra de découvrir l'essence, la pulsation du processus littéraire.

Le développement inégal des lettres et des arts, ainsi que la manifestation à des moments différents de la même tendance au sein des littératures ne nous permettent d'aucune façon, de prendre en considération des «périodes de style» homogènes dans la littérature mondiale. Mais l'évolution inégale des formes sociales nous recommande aussi de considérer, la plupart du temps, la période donnée sous l'angle de l'unité de ses formes sociales diverses. La première moitié du XIX[e] siècle est précisément caractérisée par la naissance et la floraison du capitalisme dans certains pays, alors que d'autres en sont encore à l'un des stades du système féodal. Ainsi, à cette époque, la conscience littéraire en Hongrie aussi est vigouresement conditionnée par l'expérience répétée de cette dissemblance, de ce retard dans l'évolution sociale.

En général, il est coutume de considérer toute période comme étant de caractère homogène, alors que, dans la plupart d'entre elles, la richesse des phénomènes d'hétérogénéité s'oppose à ceux indiquant l'homogénéité. Chez les nations européennes, l'évolution littéraire présente non seulement des inégalités temporelles, mais aussi des prticularités nationales, locales fort disparates. Il va de soi que, au sein de certains groupes des littératures nationales, ces dissimilitudes peuvent également s'accompagner de similitude relative. C'est sur la base des phénomènes de groupe de la similitude relative que les chercheurs soviétiques ont développé le système des zones de la littérature mondiale. Ce système n'est pas constant, inchangeable, il se modifie, parfois, selon les périodes. Dans l'Europe de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, nous distinguons, depuis quelque temps, la zone ibérique (y compris l'Amérique du Sud), la zone franco-anglaise, c'est-à-dire occidentale (y compris l'Amérique du Nord), la zone italo-allemande (scandinave), c'est-à-dire centrale, la zone centro-orientale (ancien empire des Habsbourg, péninsule des Balkans) et la zone orientale proprement dite (empire russe et peuples de la Baltique). Ceux qui ont délimité ces zones soulignent eux-mêmes que cette disposition ne reste pas immuable dans les différentes périodes. A l'intérieur des périodes d'histoire universelle considérées comme un cadre extensible, ces zones se situent à des niveaux divers du développement social, économique et culturel, ce qui fait que, dans chacune d'elles, les traits caractéristiques de l'inégalité de l'évolution se manifestent et s'imposent de manière spécifique. Naturellement, ces zones représentent aussi des états différents du processus littéraire et certaines d'entre elles sont en interactions alternantes. Si nous choisissons encore une fois comme exemple le tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles, cela jusqu'à la fin des années 1830, nous trouvons, dans les différentes zones littéraires, soit simultanément, soit dans leur ordre de succession, des variantes de niveau dissemblable, voire de caractère dissemblable de la tendance romantique. Les variantes du romantisme dans les zones qui adoptent la tendance avec un retard sont influencées par les traditions et spécificités nationales de la littérature en question, c'est-à-dire par tout le passé de celle-ci; mais

ces romantismes débutant avec un retard quelconque sont, en même temps, sous l'effet de modèles plus récents, parfois plus évolués ou mieux réussis de la tendance, modèles qui se sont dégagés au cours du développement prolongé du romantisme d'autres littératures. Le romantisme hongrois des années 1820—1830 ne reprend pas les résultats de la littérature allemande créant la tendance dans les années 1790: d'une part, il conserve les traditions du Sturm und Drang antérieur au romantisme; d'autre part, il assimile les enseignements de la tendance française ultérieure à celle allemande.

L'une des conséquences historiques particulières du rapport dialectique entre période et zone, littérature mondiale et littérature nationale, ainsi que de l'inégalité de l'évolution est la liaison qui s'établit, dans chaque littérature, entre les éléments spécifiques, nationaux qu'elle a elle-même créés et les modèles étrangers recherchés, puis assimilés. Les lettres hongroises qui font écho au romantisme français assimilent dans une telle mesure les modèles de celui-ci et les amalgament si étroitement à des particularités, traditions et aboutissements nationaux que la production qui en découle représente une variante totalement neuve, spécifique, si bien que la manière de Jókai, par exemple, dans le roman ne peut être considérée comme identique à celle de Victor Hugo.

L'un des chapitres à part importants de toute analyse fondée sur la comparaison-confrontation devrait établir les relations des phénomènes littéraires avec ceux des divers arts et de leurs tendances. Il est certain que nous retrouvons des parallélismes des aspirations, des idéaux de la littérature en musique, en architecture, dans les beaux-arts et ceux appliqués. Cependant, au cours de tels procédés de confrontation, nous devons veiller à ne pas vouloir démontrer une totale identité de «période de style» entre la poésie et l'art du meuble, le roman et la sculpture, etc. D'un côté, il nous faut tenir compte des inégalités accrues, en ce domaine, de l'évolution; par exemple, en musique, le romantisme semble durer plus longtemps qu'en poésie. D'un autre côté, il nous faut prendre en considération les divergences fondamentales de spécificité entre les lettres et les différents arts. C'est la vaste systématisation esthétique de György Lukács qui a développé la gamme de ces divergences qui rendent impossible la démonstration d'une identité directe entre les œuvres littéraires et celles artistiques, alors qu'il serait erroné de nier une certaine identité, parenté dans les aspirations et les goûts.

Il ne fait pas de doute que les travaux comparatifs et universels des historiens de la littérature poussent à l'avant-plan de nouvelles questions de la théorie littéraire et, sans leur solution, la synthèse historique ne saurait être réalisée. Il ne fait pas plus de doute que ces questions théoriques ne peuvent se présenter qu'au cours du traitement des matières historiques. Il est donc nécessaire que l'activité dans le domaine historique et celle dans le domaine théorique se dégagent *simultanément* et prennent appui l'une sur l'autre.

Nous pouvons espérer, de cette nouvelle espèce et méthode de la science littéraire comparée la réalisation efficace à un niveau plus élevé du principe de l'historicité et l'application toujours plus fructueuse de la manière de voir dialectique.

Par notre synthèse, nous recherchons un but dialectique: nous nous proposons de comprendre, à partir d'un cercle plus large de phénomènes, celui plus restreint, ou même le phénomène unique et, à partir du cercle plus étroit des phénomènes, voire même du phénomène unique, celui plus large, plus général; nous espérons arriver à une connaissance ultime grâce à la synthèse dialectique de ces deux résultats. Une telle synthèse prendra presque infailliblement forme, si nous menons à bien la comparaison, la confrontation, au sein d'une période historico-culturelle donnée, entre les tendances et phénomènes, et si nous considérons ces tendances et phénomènes comparés les uns aux autres, confrontés dans leur mouvement propre à l'intérieur de la période.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 475—486 (1971)

La carte poétique de Villon

Par

OTTÓ SÜPEK

(Budapest)

«Les mons ne bougent de leurs lieux,
Pour ung povre, n'avant n'arriere.»

Villon: Test. 127—128)

En ce qui concerne ses noms et qualité, Villon les décline — ou plus exactement les indique — lui-même dans ses œuvres, conformément au droit coutumier;[1] son prénom: Françoys, son nom de famille: Villon, sa nationalité: françoyse, c'est-à-dire française, son lieu de naissance Paris, son état d'«escolier», c'est-à-dire la place qu'il occupait dans l'ordre légal de la hiérarchie féodale. Pareillement aux poètes de l'époque, il introduisait ces données dans l'acrostiche d'une ballade, ou dans un vers, dans un refrain; de cette manière, il ne faisait pas simplement que déterminer sa personnalité en sa qualité de citoyen ou conformément aux exigences officielles, mais il la représentait dans sa réalité artistique spécifique.[2]

Pour ce qui est de son nom, soit son prénom et son nom de famille séparément, soit les deux à la fois, il s'en servait d'une part comme d'une simple signature, d'autre part pour présenter d'une manière concentrée la conscience de son être singulier dans le réseau de ses rapports humains, comme le foyer des vibrations affectives de ce réseau. C'est pourquoi dans son œuvre concis: le *Testament*, ses courtes poésies, et surtout dans ses ballades, on rencontre son nom assez souvent, dix-sept fois en tout. Par contre, il n'indique qu'une seule fois sa nationalité, et rien que deux fois son lieu de naissance. Quant à son état d'«escolier», il en faisait mention partout, et ceci jusqu'au moment de sa condamnation à mort. On le retrouve également dans son *Epitaphe*, ce qui signifie non seulement que, jusqu'à la fin de sa vie, Villon se considéra comme appartenant à la couche sociale privilégiée des étudiants, des lettrés et des clercs, en un mot des intellectuels contemporains,[3] mais aussi qu'il revendiquait avec opiniâtreté, à cause de son mode de vie contraire aux lois, les avantages dont bénéficiaient les clercs, particulièrement les poursuites judiciaires plus clémentes, et en général son indépendance intellectuelle.[4]

Et il ne renonça à l'indication de son état d'«escolier» que lorsque le tribunal ecclésiastique, le considérant comme un incorrigible récidiviste, l'eut livré au tribunal civil de Paris, c'est-à-dire lorsque la valeur juridique de son état d'«escolier» fut annulée et que le suppléant correctionnel du prévôt l'eut condamné à mort à la fin de 1462 ou aux premiers jours de 1463.[5] Il

renonce à cet état d'«escolier» dans son *Quatrain*, en apparence railleur mais en réalité tragiquement sérieux, qu'il écrivit immédiatement après la sentence, dans un état d'âme singulièrement angoissé et rétrospecteur, et dans lequel, au terme de sa vie, il résume une dernière fois son état civil, et passe au crible les données devenues superflues au seuil de la mort, comme sa qualité d'«escolier» et son nom de famille; pour ce qui reste, il l'agence avec une telle conscience artistique, il y condense avec une telle force artistique les différentes couches sémantiques que, par cette vigueur de la composition, le *Quatrain* devient tant du point de vue de la forme que du contenu, la récapitulation de l'essentiel de toute la vie de Villon, de tout son art, de son passé, de son présent, de son futur et même de toute la société de son époque; il devient un message poétique supérieur, une carte «de visite» poétique offerte à la postérité:

Je suis Françoys, dont il me poise,
Né de Paris emprès Pontoise,
Et de la corde d'une toise
Sçaura mon col que mon cul poise.

Une existence individuelle-humaine au cours inéluctable dont le début et la fin sont marqués de fatalité, et qui comporte des enseignements à valeur générale, se condense ici en un style apparemment négligé, avec la réaction sarcastique et railleuse d'une conscience qui enregistre toutes les corrélations, s'élève au-dessus de tout, et fonctionne avec pétulance même sous l'étreinte de la corde. En effet, les deux propositions principales des deux premiers vers du *Quatrain* présentent les données relatives à la personnalité et au début de la vie, de manière que — par l'intermédiaire de la subordonnée qu'elles encadrent — le contenu des deux vers suivants les évoque déjà dans leur antithèse, c'est-à-dire dans l'atmosphère de la fin de la vie, de l'anéantissement de la personnalité; mais cette fin, cet anéantissement retourne vers la vie, forme avec elle une unité vivante, et ceci grâce au rire railleur qui retentit dans ces lignes, car ce n'est pas le rire de mort qui glace d'horreur, mais plutôt celui qui, selon la *Ballade de Blois* accompagne les sanglots chez Villon, donc un dernier effort de l'homme pour vaincre l'émotion, pour prendre en possession intellectuelle une fois encore, pour l'ultime envol, les manifestations de la vie.[6]

Du point de vue de la forme pourtant, le *Quatrain* semble être empreint d'une impassibilité déclarée, d'une indifférence arrogante. Pour créer cette indifférence apparente, le poète imite dans l'agencement des données de son état civil le style de chancellerie et sa sécheresse officielle. Il en résulte que ces données, qui en elles-mêmes n'ont rien de caractéristique, s'alignent prosaïquement en surface et entraînent tout naturellement l'acecueil indifférent de la sentence de mort. Or tout ceci évoque avec une force poétique admirable la vision du tribunal et de la prison, comme fond de décor; celle du tribunal où l'état civil de Villon a été examiné avec indifférence et où sa sentence a été

prononcée avec tout autant d'indifférence, et celle de la prison, où il atttend sa pendaison avec indifférence, après avoir tout repensé, en deçà de la mort et au-delà de la vie.

Sous la surface, la saturation affective et morale du poète remplit donc jusqu'aux bords les cadres prosodiques de ces vers; la vision de la prison et du tribunal recèle une accusation méprisante, le mouvement saccadé, étouffé du rythme, les secousses nerveuses des mono- et des dissyllabes contiennent de l'épouvante, et la symbolique des sons exprime l'angoisse, l'amertume, la colère et la désillusion,[7] quant à la monorime «oise» répétée quatre fois, c'est le cri morne d'une âme frappée à mort.

L'antithèse et l'unité dialectique du contenu et de la forme, c'est-à-dire cette capacité du poème d'établir une unité logique solide à partir de l'antithèse conceptuelle des deux premiers et des deux derniers vers, et ceci grâce à la force intellectuelle du rire, cette capacité à ne rendre qu'apparente la contradiction de la surface prosaïque et des couches étoffées des profondeurs, tout ceci est valable non seulement pour l'ensemble de l'ouvrage mais pour chacun des vers, et c'est justement ce qui montre le génie de Villon dans l'art de rédiger, la qualité dialectique de cet art, qui crée la poésie du mouvement à l'aide du heurt des antithèses, puis de leur fusion.

Les deux premiers vers se composent eux-mêmes de deux parties, ayant chacune quatre membres, donc formellement équilibrées, mais dont le haut niveau poétique est dû en premier lieu à l'antithèse et à l'unité du contenu: «Je suis Françoys» voici la première partie, qui n'est autre chose que la simple constatation de l'existence individuelle-humaine du poète et la présentation de sa personnalité; j'existe, dit le poète, et le gage de l'individualité de mon existence est mon nom, Françoys.[8] C'est cette explication que justifie et qu'approfondit le fait qu'à cette époque le prénom Françoys ne se distinguait ni oralement ni par écrit du mot «français» marquant la nationalité. Cette identité revêt la personne du poète d'un sens humain général, l'existence de l'individu se résorbe dans l'existence en général, il devient le représentant de l'existence de tous les Français, ce qui lui assure une profondeur politique, sociale et historique déterminée.[9]

Françoys Villon est donc né Français, non pas Picard ou Savoyard, ni Breton ou Normand,[10] mais en membre de cette nation torturée, déchirée par les guerres, à une époque — le XV^{e} siècle — où toutes les valeurs étaient discutées, où les caprices du hasard agrandissaient les petits et rapetissaient les grands. Car l'ordre social féodal qu'on avait cru solide s'était ébranlé, l'argent avait acquis un rôle déterminant et avait transformé les rapports humains; la vie humaine était devenue incertaine, les connaissances anciennes aussi l'étaient devenues, de nouvelles exigences désagrégeaient celles qu'on jugeait désormais périmées. Ceux qui cherchaient les causes de ces phénomènes croyaient les trouver dans des forces surhumaines, à l'égard desquelles l'homme

est impuissant, si grand seigneur qu'il soit. Alain Chartier, le secrétaire royal compétent, prédécesseur direct de Villon dans la poésie, expliquait par exemple la situation déplorable de la France par l'activité de la divine providence, ou plus exactement par la loi naturelle représentant cette activité, par les lois régissant la naissance, le développement et la mort; quant à la crise générale des valeurs, trait caractéristique de l'époque, il l'exprime par la parabole du potier, dans l'introduction de son pamphlet politique saisissant, le *Quadrilogue invectif:* «... comme le potier qui a tour de sa roe fait d'une mesme masse divers pots de differentes façons et grandeurs, et les grans decasse et derompt, se bien ne lui plaisent, pour en faire des petiz, et de la matiere des mendres refait il les plus grans.»[11]

Villon donne le nom de Fortune à la force mystérieuse qui a déterminé sa vie dès le début; il a écrit une ballade sur son implacabilité, la *Ballade au nom de la Fortune,* et dans les vers 145—148 du Testament, il lui attribue son infortune par les mots du pirate de mer Diomédès, et le rend responsable de tous ses actes, puisqu'il est impuissant en face d'elle.

Mais que veux-tu? De ma fortune,
Contre qui ne puis bonnement,
Qui si faulcement me fortune,
Me vient ce gouvernement.

C'est à cette demi-strophe que se rattache la question suivante de la ballade dialoguée intitulée «*Le débat du cuer et du corps de Villon*», ainsi que la réponse qu'il y donne:

Dont vient ce mal? — Il vient de mon maleur.
Quant Saturne me feist mon fardelet,
Ces maulx y meist, je le croy. — C'est foleur:
Son seigneur es, et te tiens son varlet.
Voy que Salmon escript en son rolet:
«Homme sage, ce dit il, a puissance
Sur planetes et sur leur influence.» —
Je n'en croy riens; tel qu'ilz m'ont fait seray. —
Que dis-tu? — Dea! certes, c'est ma creance. —
Plus ne t'en dis. — Et je m'en passeray.

La fatalité marquait donc cette vie formée de deux fils entrelacés, dont l'un était l'individuel de contenu national, l'autre l'existence française se concrétisant dans l'individuel; de la sorte, la première partie du premier vers du *Quatrain* allie en une unité artistique le tragique de la vie individuelle et de l'existence nationale. Ainsi, grâce à la qualité synthétisante particulière de l'artistique, il présente ce qui constitue la substance la plus intime de l'époque: son contenu humain, c'est-à-dire le fait que, dès l'instant de sa naissance, l'individu est opprimé par la collectivité féodale en décomposition, mais encore confiante en sa force et s'appesantissant sur tout.[12]

Or, cette argumentation est également la clef de la deuxième partie du premier vers; et inversement, c'est cette deuxième partie qui renforce vraiment le sens double de la première et la véracité de la conclusion qui en a été déduite. Mon existence humaine individuelle et générale m'est pénible, elle me fait mal, elle me rend malheureux — poursuit Villon dans un demi-vers proverbial:[13] « . . . dont il me poise. » Le François français souffre d'être Français, il souffre de la vie, individuelle et sociale, reliée à son nom; il souffre de son nom, qui exprime cette vie aux deux niveaux. La rime « poise » pèse sur le vers avec un poids énorme, comme si le boulet fixé aux chaînes du prisonnier faisait corps avec le monosyllabe initial du demi-vers, le « dont » nasal et lourd. Voilà l'effet de la magie poétique, capable de forger des chaînes avec deux mots, et de rattacher les chaînes au mur de la prison, et même à l'image de la prison entière, capable donc de matérialiser l'expressivité du mot.

Villon a su traduire tout ceci en langue poétique, par le fait, regrettable pour lui, qu'il avait en prison comme compagnons d'infortune un Picard et un Savoyard, et tandis que ces derniers pouvaient espérer leur grâce par l'intermédiaire du Parlement de leur province, Villon, le récidiviste de nationalité française, ne pouvait guère compter être gracié à Paris, où le juge était Pierre de la Dehors, l'adversaire dur et impitoyable des clercs.[14] Bien entendu lui aussi fit appel, comme le prouvent sa *Ballade de l'appel* et l'ordonnance de grâce du 5 janvier 1463 (stilus novus).[15] Comme suite à cet appel, le Parlement de Paris commua d'ailleurs la condamnation à mort en dix années d'exil, c'est-à-dire que le poète était interdit de séjour à Paris, dans le rayon du prévôt de Paris, sur le territoire du vice-comté de Paris.

Néanmoins, en écrivant le « *Quatrain* », Villon ne pouvait espérer qu'en secret le traitement favorable de son recours en grâce. Seule la condamnation à mort était sûre ! Et c'est pourquoi il souffrait tant d'être de nationalité française. Et cette souffrance, son reflet poétique dans le deuxième vers, c'est le tournant inattendu qui représente simultanément l'antithèse du premier vers, — car dans d'autres circonstances il aurait pu être fier d'être Français, comme par exemple dans sa *Ballade contre les ennemis de la France*, — et en même temps l'unité avec ce vers, grâce à laquelle la juxtaposition d'une présentation et d'un proverbe accède donc à un niveau poétique, artistique.

Les huit ou plus exactement deux fois quatre syllabes du deuxième vers, se rattachent étroitement aux couches sémantiques du premier vers; syntactiquement, la structure « je suis né » détache pour ainsi dire du premier vers et projette en même temps dans le passé l'origine de la personnalité, quant au contenu poétique, il approfondit ce qui a été dit en traversant plusieurs atmosphères expressives, de manière qu'une même substance conceptuelle revêt différentes formes dans chacune de ces atmosphères.

La première est la simple communication de ce que Villon est né à Paris, et la constatation spécieuse de ce que Paris est près de Pontoise. L'exactitude

de cette communication est parfaite quant à la forme; en effet, à cette époque, il était d'usage dans l'administration des chancelleries d'indiquer le lieu de délivrance des documents en ajoutant le nom de la localité voisine importante, au cas où il s'agissait d'une petite commune inconnue. Dans ces cas, on reliait les noms des deux localités par le mot «emprès», comme par exemple dans l'acte daté de janvier 1421 (stilus antiquus) à Saint-Pharon: «Donné à Saint-Pharon emprès Meaulx.»[16]

Le fait qu'à cette époque le nom de Pontoise était employé proverbialement dans des comparaisons sérieuses ou plaisantes[17] ne motive pas en lui-même que Villon lui donne un rôle si important dans son vers, conformément à l'usage de l'époque dont nous avons parlé; quant au fait que, pour le poète qui attend sa pendaison, l'importance de Paris ne dépasse désormais plus celle de Pontoise, il ne constitue pas non plus une argumentation suffisante.[18] Il devait y avoir un dessein plus profond, plus caché dans ce rapprochement de Paris avec Pontoise, qui était en même temps une distinction des deux lieux. Qui ne saurait que Paris est la capitale, alors que Pontoise n'est qu'un petit faubourg royal auprès de Paris. Peu importe donc la pédanterie administrative! Elle ne saurait vaincre le rire. Le rire est irrésistible, et il ne fait que consolider indiscutablement la primauté de Paris, la situation prépondérante, privilégiée de la capitale!

C'est de nouveau en analysant la nature de ce rire qu'on peut découvrir l'intention cachée du poète. En effet, si le rire de Villon est destiné à renforcer la primauté de Paris, il est évident qu'il le fait à l'encontre du rôle proéminent de Pontoise, dans l'intérêt d'un but non exprimé. En fait, la renommée de Pontoise à la fin de la guerre de Cent Ans avait surpassé plus d'une fois celle de Paris! Ce faubourg royal, situé à une trentaine de kilomètres de Paris, remplit le rôle de clef de la capitale dans la dernière phase de la guerre de Cent Ans, tant du point de vue militaire qu'économique et diplomatique. Des troupes françaises, burguignonnes et anglaises luttèrent pour l'occuper, et c'est en grande partie de ses granges que dépendait le ravitaillement des Parisiens: à la fin de la guerre, Pontoise devint pour ainsi dire le symbole de la France par l'indulgence plénière, la rémission générale des péchés qui fut accordée par le pape Eugène IV en 1446, au Jour de la Nativité de la sainte Vierge, pour l'absolution des péchés commis pendant la guerre et pour la gloire expiatoire de Notre-Dame de Pontoise.[19]

Ce n'est pas par hasard que le pape avait fait de Pontoise le symbole de toute la France! Dans la lutte qui opposait justement à cette époque l'esprit gallican à l'Eglise féodale, le pape plaçait au centre de l'intérêt général Pontoise, symbole de la France féodale. Car depuis longtemps c'était là ce que Pontoise représentait en premier lieu! C'est ce que prouve surtout la poésie de Conon de Béthune, ce poète de la fin du XII[e] siècle, qui s'intitule *Mout me semon Amors ke je m'envoise*.[20] Dans ces vers le poète qui, selon la chronique de Geof-

froy de Villehardouin « bons chevaliers et sages estoit, et bien eloquens »[21] se plaint vers 1180[22] que son français mêlé de picard a été blâmé à la Cour de France devant des Champenois et même — ce qui le désole le plus — en présence de Marie de Champagne, la Dame qui lui inspira d'innombrables chants courtois. Pour se défendre et en guise d'explication, il allègue qu'il n'a pas été élevé à Pontoise, et n'a donc pas acquis ses connaissances dans ce centre de la culture courtoise française:

I. . . .
Ke mon langaige ont blasmé li François
Et mes cançons, oiant les Champenois
Et la Contesse encoir, dont plus me poise.
II. . . .
S'il m'ont repris se j'ai di mos d'Artois,
Car je ne fui pas norris a Pontoise.[23]

Villon oppose donc au centre de la France courtoise, au centre de la culture courtoise Paris, la ville que l'activité bourgeoise a rendue riche et fière, que la science de la Sorbonne a rendue célèbre, et dont tous les natifs jouissaient de privilèges nobiliaires, comme le confirma le roi anglais Henri VI, alors maître de Paris, le 26 décembre 1431, c'est-à-dire l'année de la naissance de Villon, dans un message conçu en ces termes: «. . . ilz (les Parisiens O.S.) soient tenuz et reputez pour nobles, et joïssent et puissent joïr quand ad ce de tous privilèges, prerogatives, preeminences et noblesses dont joïssent les autres nobles de nostre dit royaume de France . . .»[24]

C'est là qu'il faut chercher, dans ce privilège nobiliaire collectif, la clef du dessein caché de Villon. Car la grâce sera accordée plus facilement à celui qui souligne l'importance de Paris devant les maîtres du Parlement, déjà assez fiers sans cela, et qui en même temps ridiculise la ville rivale de Pontoise, tout en attirant l'attention sur les privilèges de toutes les personnes ressortissantes de Paris, donc sur les siens, ceux du François Villon condamné à mort.[25]

C'est là un coup de maître, digne de Villon, cet artiste étonnant de l'assemblage des couches sémantiques! En effet, derrière ce dessein d'obtenir la grâce, on découvre une nouvelle couche sémantique! Villon qui, selon le témoignage de ses œuvres, connaissait bien l'activité de ses prédécesseurs poètes, donne ici et maintenant une réponse à Conon de Béthune, en juxtaposant et en opposant Paris et Pontoise, en un accord naturel. En adoptant et en transformant légèrement le tour stylistique et la rime, c'est-à-dire « dont plus me poise » et « Pontoise », ce qui rend probable qu'il répond à cet ancien confrère, il prouve à la base de son expérience personnelle, qu'on peut souffrir et être en mauvaise posture non seulement si l'on n'est pas un vrai Français, mais aussi si l'on est né près de Pontoise. De la sorte, il parodie en même temps, en ce qui concerne le contenu intérieur de l'œuvre, le monde affectif prétentieux de la lyre courtoise, sa subjectivité fausse, c'est-à-dire la tradition littéraire qui a réduit les sentiments humains à l'amour courtois, et lui oppose la subjectivité véri-

table, l'affectivité qui réagit sincèrement aux faits d'une vie sans pitié, dans le cas donné le sentiment de la proximité du gibet.

Avec le troisième vers — comme on le sait — l'« histoire » du Quatrain passe au futur, après le présent du premier et le passé du deuxième vers. Il est vrai que le temps verbal exprimant le futur se rencontre seulement comme premier mot du quatrième vers, sous la forme de Sçaura, mais cette place du verbe peut être considérée comme une mise en relief, et il constitue, en fait, la partie finale du troisième vers. Ainsi, les deux derniers vers s'allient grammaticalement aussi en une unité indivisible, et leur analyse doit se faire également sous le signe de cette unité.

La première couche sémantique réside dans la « notion des proportions » qui a déjà paru dans le deuxième vers, mais devient explicite seulement dans celui-ci, en donnant la mesure exacte de la corde, — comme le souligne l'excellente observation de David Kuhn.[26]

Mais pourquoi est-il nécessaire de donner la mesure exacte de la corde, pour que le cou, donc la tête, sache le poids du « cul », c'est-à-dire pour que la sphère spirituelle prenne en possession la corporelle, la matérielle? Si l'on prend en considération le fait que Villon s'adressait aussi à la juridiction parisienne en alléguant les privilèges nobiliaires collectifs, on peut supposer qu'ici, dans ce troisième vers, l'arrière-plan est formé par les tours sentencieux « mesurer à sa toise » et « rendre à chacun sa toise »,[27] donc qu'on se trouve de nouveau en présence d'une allusion voilée, présentée de nouveau sous forme de proverbe ou dicton, à la juridiction parisienne, à son fonctionnement minutieux, ce fonctionnement qui envoie à la mort le poète, l'homme de l'esprit. De ceci il résulte que Villon rattache la juridiction parisienne à la sphère matérielle.

C'est ainsi que le « Quatrain » arrive au quatrième vers, à la conclusion où sous le masque d'un mot plaisant vulgaire[28] le monde de l'esprit prend définitivement possession du monde rattaché à la matière, donc au sens médiéval, mauvais, lamentable, injuste, d'un monde qu'il domine définitivement au moment et par le moment de la Mort.

Tout ceci a été composé par Villon, comme une partie importante de son œuvre, selon le principe du « carré magique »,[29] mais cette fois l'accent n'est pas tellement sur la lecture diagonale et verticale que sur les conséquences poétiques de ce que la somme des nombres des quatre petits carrés formés dans le carré magique, des quatre champs obtenus en traçant les lignes médianes, tout comme la somme des nombres se trouvant dans le carré du milieu, donnent toujours trente-quatre, de la manière suivante:

1	15	14	4
12	6	7	9
8	10	11	5
13	3	2	16

Les conséquences poétiques de ce phénomène sont la lecture carrée des vers:

1.	Je suis	Françoys	2.	dont	il me poise
	Né	de Paris		emprès	Pontoise
3.	Et	de la	4.	corde	d'une toise
	Sçaura	mon col		que	mon cul poise

Et le sens du champ central, qui dépasse tous les autres en importance: «de Paris, emprès de la corde», situe à l'ombre de la corde ce petit chef-d'œuvre, ce *Quatrain* en apparence sans prétention, composé de proverbes, qui, en présentant l'essentiel du sentiment de la vie, de la manière de voir poétique et de la vie, de la manière de voir poétique et de la méthode d'écrivain de Villon, actualise ce qu'il a créé de nouveau dans ses œuvres qualitativement, en réunissant et en sauvegardant les éléments les plus importants de l'évolution médiévale française, ce qui en fait simultanément le dernier poète du Moyen Age français et le premier poète de la Renaissance.

NOTES

[1] A la fin du Moyen Age, l'état civil des individus était généralement établi dans l'administration à la base des nom et surnom, de la nationalité, du lieu de naissance, de la profession ou de l'état juridique, et de l'âge approximatif. C'est ce que prouve une des ballades dialoguées d'Eustache Deschamps: *Les clercs échappent à la justice séculière* qui, en critiquant le système de protection canonique des délinquants clercs, présente également un enregistrement d'état civil au tribunal. Cf. Eustache Deschamps: Œuvres complètes publiées par le marquis de Queux de Saint-Hilaire et par Gaston Raynaud. Paris, MDCCCLXXVIII—MDCCCCIII, Firmin Didot et Cie, (SAT) VII, 29—31, vers 13—15 et 37. — Selon le témoignage de *L'enfer* de Clément Marot, cette manière d'établir l'état civil était encore en vigueur dans la première moitié du XVIe siècle. Cf.: *Œuvres complètes de Clément Marot*, revues sur les meilleures éditions avec une notice et un glossaire par Abel Grenier. Paris, s. d. Garnier Frères, 52—56 (vers 303—453).

[2] Afin d'indiquer leur nom d'une manière cachée, les poètes du Moyen Age recouraient plus d'une fois à des tours fort artificiels, à des idées amusantes. Un exemple caractéristique est le procédé de Christine de Pisan, qui indique ainsi son nom dans les derniers vers de son poème épique *Le dit de la Rose:*

De par celle qui ce dictié,
A fait par loyale amitié,
S'aucun en veult le nom savoir,
Je lui en diray tout le voir:
Qui un tout seul cry crieroit
Et la fin d'Aoust y mettroit
Se il disoit avec une yne
Il savroit le nom bel et digne.

Cf. Pisan, Ch. de, *Œuvres poétiques publiées par Maurice Roy*. Paris, MDCCCLXXXVI—MDCCCXCVI, Firmin Didot, (SAT) II, 48 (vers 642—649). — On retrouve aussi cette sorte de jeu plus d'une fois chez E. Deschamps: Cf. Deschamps, E., op. cit., IV, 222—

223; V, 129—130; 164—165; VII, 225—227. Parfois cependant, le poète recourt à des solutions tellement compliquées, qu'il n'est plus possible de nos jours de dégager son nom du labyrinthe de ses idées. Cf. *Le bestiaire d'amour rimé*. Éd. par Arvid Thordstein, Lund—Copenhague, 1941, C. W. K. Gleerup-Ejnar Munksgaard, vers 3668—3718.

[3] Cf. *Epistre* (vers 22—24, 31—33). Dans cette ballade dont l'atmosphère évoque un miserere, Villon s'adresse à ses amis intellectuels goliards exempts d'impôts, indépendants, pour leur demander du fond de sa prison de l'aider, d'intervenir en sa faveur et d'obtenir sa grâce du roi. Et comme le montrent les vers 1709—1711 du *Testament (Ballade de bonne doctrine)* il considérait les lettrés comme des personnes jouissant d'une situation privilégiée, qui ne devaient pas faire de travail manuel, ni vivre une existence douteuse. Cependant, la notion de lettré est identique, du point de vue du contenu, à celle d'intellectuel. Cf. Hajnal, I., *L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales*. Deuxième édition revue, corrigée et augmentée des manuscrits posthumes de l'auteur avec un album de fac-similés par László Mezey. Budapest, 1959, Académie, 26. — Au sujet de la problématique de l'intellectuel du Moyen Age, cf. op. cit. 15, 26—28, 38—40, 42, 58—59 et passim, ainsi que Jacques Le Goff: *Les intellectuels au Moyen Age*. Paris, 1957, Seuil, 3—188. En ce qui concerne Villon, les chapitres les plus intéressants sont ceux qui s'occupent des goliards; 29—40; 3—4; 140, 167—178.

[4] I. Hajnal a constaté dans son œuvre citée que, parmi les clercs, ceux qui tenaient le plus à mettre en évidence leur qualité de clercs étaient ceux qui avaient franchi les « frontières de l'honnêteté » op. cit. 28, 84. — Mais la mention distinctive d'« escolier », indiquant l'appartenance à l'Université, était en usage aussi parmi les prêtres, les doyens, c'est-à-dire ceux qui disposaient d'un grade universitaire important, et voulaient simplement souligner leur situation juridique privilégiée dans les documents officiels: « Il n'est donc pas douteux que le tribunal du Châtelet constate, par la mention "escolier", l'état juridique de la personne en question, sa participation aux privilèges universitaires, ce qui comporte une situation privilégiée du point de vue de la juridiction. La qualité d'"escolier" est donc le signe distinctif d'un étudiant appartenant à l'Université. » Hajnal, I., op. cit. 86.

C'est pourquoi Villon soulignait d'une façon aussi éclatante son état d'« escolier » dans le deuxième vers du *Testament:* « Je, Françoys Villon, escollier »; le *Testament* avait été créé, en fait, après un cambriolage, alors qu'il se préparait à fuir, en 1456, à Noël. Cf. Süpek, O., *Villon Kis Testamentumának keletkezése* (L'origine du Petit Testament de Villon). Budapest, 1966, Akadémiai Kiadó, 1—128. (Dans le *Testament*, il ne mentionne son état d'« escolier » que dans l'*Epitaphe*!) Mais il l'indique également dans sa troisième ballade adressée à Marie d'Orléans, où, conformément à l'atmosphère intime de l'œuvre, il se nomme « escolier Françoys », car ce poème aussi — comme le prouve ce qui a été dit précédemment — fut écrit comme chant de reconnaissance, après sa mise en liberté, à l'intention de la petite princesse faisant son entrée à Orléans et assurant aux prisonniers l'amnistie à cette occasion, le 17 juillet 1460 ou dans les jours suivant immédiatement cette date. L'amnistie est donc la cause de ce que dans cette ballade commençant par les mots « Euvre de Dieu, digne, louée », la princesse âgée de trois ans — et au nom de laquelle c'était bien entendu son père, le duc Charles d'Orléans, le poète mécène qui accordait la grâce — fut revêtue par Villon des qualités de « Médiatrice » de la Vierge Marie, dépositaire des rapports entre l'homme médiéval et le Rédempteur. Ceci est en même temps un démenti à l'opinion récemment formulée selon laquelle les ballades que Villon adressa à Marie d'Orléans constituent une poésie homogène, d'inspiration uniforme. Cf. Burger, A., *L'épître de Villon à Marie d'Orléans*. In: Mélanges de linguistiques et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank. Annales Universitatis Saraviensis. VI, 1957. Universität des Saarlandes, 91—100.

Les avantages de la juridiction ecclésiastique sur la juridiction laïque sont authentiquement prouvés par la ballade déjà mentionnée d'E. Deschamps. (Cf. note 2.) *Les clercs échappent à la justice séculière*, qui résume l'essentiel des privilèges dont jouissent les clercs devant la loi en avertissant les membres de la juridiction laïque que l'ami des clercs est l'argent, ce qui les blanchit s'ils sont inculpés de crime, de trahison ou autres méfaits. Et comme l'Eglise préfère la vie à la mort — poursuit ironiquement Deschamps — les juges sont finalement obligés de lui donner raison, d'autant plus qu'autrement ils seraient frappés d'excommunication (cf. les vers 37—39):

Baillis, prevos, sergens, merencolie
N'aiez des clecs; la bourse est leur amie
Qui les purge de mourdre et traison,
De larrecin; l'Eglise veult la vie

Plus que la mort, pour ce ne fault qu'on die:
Or lui faictes, sires juges, raison.

Deschamps, E., op. cit. VII, 29—31 (vers 51—56). — Cf. encore: Gal, R., *Histoire de l'éducation*. Paris, 1963, Presses Universitaires de France, 58.

C'est donc par la sauvegarde de son privilège de clerc que s'explique pourquoi Villon refusait avec tant de violence et de haine la compétence juridique et la sévère prison de l'évêque d'Orléans: Thibault d'Aussigny, dans les vers 1—40, 83—84, 737—752 du Testament. Du point de vue de son indépendance intellectuelle, les vers suivants sont particulièrement caractéristiques (9—12):

Mon seigneur n'est ne mon evesque,
Soubz luy ne tiens, s'il n'est en friche;
Foy ne luy doy n'hommage avecque,
Je ne suis son serf ne sa biche.

[5] Cf. Schwob, M., *Date de la condamnation à mort de Villon*. In: François Villon, Rédactions et notes. Paris, 1912, J. Dumoulin, 117—124.

[6] Cf. Frank, G., *The impenitence of François Villon*. The Romanic Review. Octobre 1946, 225—236. Dans cette étude, Grace Frank discute au fond la conception qui considère Villon comme un poète « repenti ». Elle en tire la conclusion suivante, d'ailleurs illustrée par le Quatrain: « It neglects the twisted irony of a man who can envisage with equanimity his evil self triumphing over the good counsels of his own conscience, a man who later could laugh in the very face of death and write: Je suis François dont il me poise . . .» 235. Toutefois il faut prendre en même temps en considération le fait que ce cynique quatrain a été écrit à la même date que la *Ballade des pendus*, comme l'a constaté Marcel Schwob dans son étude citée plus haut (note 5). Or dans cette ballade, il n'y a plus trace de cynisme; ces vers implorent la pitié de l'au-delà, d'après la mort, ils adjurent les hommes d'être compatissants:

Frères humains qui après nous vivez,
N'ayez les cuers contre nous endurcis,

Et l'avant-dernière ligne de l'Envoi de la ballade constate avec une simplicité poignante: «Hommes, icy n'a point de mocquerie». Comme s'il faisait allusion au ton railleur du *Quatrain*. On ne peut donc adopter l'opinion de Grace Frank comme généralement valable. Car ce n'est pas le « moi » malin qui triomphe en Villon, mais c'est l'indifférence qui constitue le facteur décisif, l'élément déterminant.

[7] Sur la signification symbolique des sons, voir le manuel contemporain: Huon Le Roi de Cambrai: *Li Abécés par ekivoche et li signification les lettres*. In: Œuvres édités par Arthur Langfors (Deuxième édition revue) Paris, 1925. Edouard Champion, (Les Classiques Français du Moyen Age) vers 42—66; 111—130; 134; 212—222; 241—252; 299.

[8] David Kuhn interprète cette partie d'une manière analogue, dans son livre intitulé: *La poetique de Françoys Villon*. Paris 1967, Armand Colin, 13. — Au sujet de la valeur contemporaine des noms de personne, on trouve un excellent exemple dans: Michault, P., *Le Doctrinal du Temps présent:*

Nominatif c'est votre propre nom
Et qui de vous fait avoir cognoissance

On en trouve des passages sous le titre « Le nominatif et le Génitif » dans André Mary: *La fleur de la poésie française depuis les origines jusqu'à la fin du XV^e siècle*. Paris, s. d. Garnier, 648.

[9] Ce même procédé, l'interprétation ambivalente de « Fançoys » a été utilisé également par Rabelais. Cf. Scheler, L., *Rabelais et l'anagramme*. Europe, 1953, novembre —décembre, 41—42.

[10] A l'époque de Villon, on n'appelait Français que les habitants de l'Ile de France, comme l'atteste Jean Froissart dans sa chronique: « Pendant que les Gascons entendoient à ce faire, les Picards, les Françoys, les Bretons, les Normands et les Bourguignons se combattaient d'autre part moult vaillamment, . . . Froissart, J., *Chroniques*. Livres I^er, chap. CLXXII, in: Historiens et chroniqueurs du Moyen Age. Paris, 1952, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 418—419.

[11] Chartier, A., *Le Quadrilogue invectif.* Edité par E. Droz. Paris, 1923, H. Champion (Les Classiques Français du Moyen Age) 2 (vers 23—27).

[12] L'individu en tant qu'unité et problème historique indépendant ne se présentera que sous la Renaissance, dans le *Panurge* de Rabelais. Cependant le fait que Rabelais avait peint Panurge surtout sur le modèle de Villon, montre qu'il percevait nettement l'effort de Villon pour créer une personnalité, et son échec historiquement inévitable à l'époque de cette tentative. Sur la problématique de la naissance de la personnalité, cf. Henri Lefebvre: *Panurge ou la naissance de l'individu.* Europe, éd. cit. 22—30.

[13] En ce qui concerne le caractère proverbial de cette métaphore, on peut en citer plusieurs exemples à travers Conon de Béthune. « Cy commance des Clercs » est cité par Louis Thuasne dans son édition critique de Villon. (Thuasne, L., *François Villon,* Œuvres, édition critique avec notices et glossaires, I—III, Paris, 1923, Auguste Picard, 600.) Quant à Conon de Béthune, il sera cité dans cette étude.

[14] Cf. Thuasne, L., op. cit. 597. — La lettre de rémission du complice savoyard datée de novembre 1463 est publiée par: Auguste Longnon, in: *Œuvres complètes de François Villon.* Paris, 1892. A. Lamerre, Pièces justificatives №: VII, p. LXXI—LXXIII.

[15] L'arrêt de grâce est publié par Pierre Champion, sur la foi de Marcel Schwob dans l'appendice de son ouvrage « *François Villon, sa vie et son temps* » (Paris, 1913, H. Champion, I—II) — (II. 289—290. — Sur les problèmes juridiques de la grâce, cf. Thuasne, L., op. cit. 597—599).

[16] Longnon, A., *Paris pendant la domination anglaise.* (1420—1436) Documents extraits des registres de la chancellerie de France. Paris, 1878, H. Champion, 32.

[17] Cf. Longnon, A., *Etude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales.* Paris, 1872, Henri Menu, 10. — Thuasne, L., op. cit. 599.

[18] Cf. Kuhn, D., op. cit. 14.

[19] Plusieurs mentions sont faites sur Pontoise, sur son importance pendant la guerre de Cent Ans, par *le Journal d'un Bourgeois de Paris,* publié par Alexandre Tuetey. Paris, 1881, H. Champion. — Sur les combats, cf. 88 (190 §); 119 (238 §); 126—127 (256 §); 128 (note 4); 284 (608 §); 321 (686 §); 341 (745 §). — Sur son rôle dans le ravitaillement de Paris, il écrit entre autres: «. . . aussitost que la ville fut prinse (au début de 1437, O. S.) III ou IIII jours après le blé enchery à Paris à la moitié, et tout potaige de grain; car nul n'osoit venir à Paris pour les Angloys qui partout couroient autour de Paris » 329 (715 §). — Sur la kermesse de Pontoise, cf. 383—384 (870 §). — Cf. encore: Fauquembergue, Cl. de, *Journal,* 1417—1436, publié par Alexandre Tuetey et Henri Lacaille. I—III. Paris, 1903, 1909, 1915, Renouard, passim.

[20] *Les chansons de Conon de Béthune,* éditées par Axel Vallensköld. Paris, 1921, H. Champion, № III, 5.

[21] Villehardouin, G. de, *La conquête de Constantinople,* XXIX, in: Historiens et chroniqueurs du Moyen Age. op. cit. 123.

[22] Cf.: *Les chansons de Conon de Béthune,* op. cit. IV—V, XVIII.

[23] Op. cit. vers 5, 5—7 et 13—14.

[24] Le document est publié par A. Longnon: *Paris pendant la domination anglaise,* op. cit. 334—336. La citation est à la page 336.

[25] Villon tenait à tel point en évidence ses privilèges dus à son indigénat parisien, qu'il introduit comme legs, dans son Testament même, son « droit d'eschevin ». Dans les vers 1058—1059, il le lègue à Robin Turgis, le riche tavernier parisien:

> Le droit luy donne d'eschevin,
> Que j'ay comme enfant de Paris.

Sur le droit d'échevin, cf. Champion, P., *François Villon, sa vie et son temps,* op. cit. II. 243 — Pernoud, R., *Les villes marchandes aux XIV^e^ et XV^e^ siècles.* Paris, 1948, Éditions de la Table Ronde, 153—154.

[26] Kuhn, D., op. cit. 14.

[27] Cf. op. cit. 18, 20.

[28] Des exemples de la fréquence des proverbes sont donnés par L. Thuasne: op. cit. 600—601.

[29] Cf. Süpek, O., *Villon és nevelőapja* (Villon et son père adoptif). Budapest, 1968, *Filológiai Közlöny* (Bulletin philologique) № 3—4, 413—434.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 487—492 (1971)

D'une enquête sociologique sur la vie littéraire hongroise actuelle

Par

MIKLÓS SZABOLCSI

(Budapest)

Il s'agit d'une expérimentation actuellement en cours, à l'Institut d'Études Littéraires, à Budapest.

1. C'est une enquête sociologique, — concernant la vie littéraire hongroise actuelle. Par sociologie de la littérature, nous désignons une série de recherces qui visent à établir des faits littéraires avec les méthodes de la sociologie descriptive, empirique.

Notre Institut s'occupe en général de l'histoire, de la théorie littéraire, de l'analyse des textes, etc., et moi-même, je suis historien, critique de formation. Pourtant, nous avons constaté que certains problèmes de nos recherches peuvent être étudiés d'une manière féconde avec ces méthodes. Si nous voulons commencer des recherches sociologique-littéraires, en principe, il pourrait être question:

a) d'une enquête sociologique portant sur la lecture, les consommateurs, le goût littéraire,

b) une enquête sociologique sur les contenus de certaines œuvres, (content analysis),

c) une enquête sur les écrivains en tant que groupe intellectuel, et sur la structure de la vie littéraire.

Nous avons décidé de mener la troisième enquête.*

2. Notre but est donc:

a) faire des recherches sur les écrivains hongrois vivants, en les considérant comme un groupe d'intellectuels, très spécial;

b) chercher à établir quelques traits de la structure de la vie littéraire, (contacts des écrivains avec les éditeurs, le public, entre eux-mêmes, etc.).

Pour être sincère: il est absolument douteux que nous obtiendrons des résultats qui différeront sensiblement de ce que nous savons déjà:

a) par expérience personnelle (comme critiques, rédacteurs, amis d'écrivains)

b) par témoignage des écrivains eux-mêmes, c'est-à-dire de leurs écrits;

* Les directeurs du programme sont M. György Konrád et après lui M. István Kemény.

c) par les thèses générales bien connues de la critique et de la théorie littéraires.

Mais il serait oiseux d'anticiper.

3. Un mot sur la méthode.

3. 1. Nous avons renoncé à choisir un échantillon, — et ainsi en principe, ce sont tous les écrivains hongrois qui sont l'objet de notre enquête. Mais de multiples problèmes se présentent dès le début. Qui peut-être considéré comme écrivain?

a) Quel en est le critère? La publication d'un livre? Ou la publication d'un certain nombre de poèmes dans les revues? et combien?

b) Être membre de l'Union des Écrivains? Ou être membre du Fonds Littéraire, sorte de Syndicat des Écrivains chez nous?

c) Quand est-ce qu'un jeune homme, qui commence sa carrière, peut-il être déjà considéré comme écrivain?

d) Est-ce qu'un auteur qui a publié son dernier livre avant l'âge de 30 ans, et ensuite plus rien du tout, peut-être considéré comme écrivain?

e) Est-ce que les traducteurs, les auteurs de livres de voyage, etc., sont-ils des écrivains? D'autre part, où est la frontière entre journaliste et écrivain?

On pourrait continuer la liste de ces questions, — toutefois il semble que les limites de la condition de l'écrivain sont difficiles à tracer exactement du point de vue sociologique, — que ce groupe spécial est constitué de beaucoup de variantes, — et que *le type pur* devient de plus en plus rare.

En fin de compte nous avons décidé de questionner 450 écrivains, ou considérés comme tels.

3. 2. Nous avons élaboré un questionnaire, contenant 128 questions, et nous l'avons envoyé à ces 450 adresses. Mais, partant de la considération que la valeur réelle des réponses est inégale selon le poids spirituel différent des sujets, — nous avons choisi quelque cent écrivains, — que nous avons estimés de l'être vraiment, — et avec qui nous employons — sur la base du même questionnaire — la méthode de l'interview.

4. L'enquête est en cours et c'est pourquoi je ne pourrais vous donner que quelques remarques provisoires. Des résultats —, si résultat il y a — seront prêts dans une année et demi. Mais, il y a déjà quelques expériences à signaler.

4. 1. D'abors d'ordre méthodiologque. Il semble que le questionnaire contient trop de questions, — et qu'il n'est pas souhaitable pour l'enquête de s'étendre sur un terrain trop large, il aurait mieux valu pénétrer en profondeur.

4. 2. Il aurait fallu que les questions soient plus provocatives, plus rusées, — contenant des réponses alternatives plus aiguisées.

4. 3. Il semble que les écrivains sont plus difficiles à « coder », à « saisir », que d'autres groupes. Ils étaient plus réticents à se prononcer sur eux-mêmes, que n'importe quel autre groupe. L'usage de la parole peut servir chez eux à mieux

cacher les profondeurs, — d'autre part il y a toute une série de problèmes auxquels un écrivain ne répond pas d'une manière si spontanée, si naturelle comme les autres groupes le font, — il semble que sa « mythologie personnelle », sa « fausse conscience » soit plus forte que celle des autres. Du moins dans notre pays, une situation traditionnellement priviligiée (ou senti comme tel) accentue encore cette différence.

5. Et ceci nous amène déjà à quelques remarques concernant les résultats (encore une fois: provisoires) de l'enquête.

a) Une partie des questions cherchait à établir la structure des connaissances, de culture littéraire et scientifique des écrivains.

5. 1. Il semble que cette culture reste toujours essentiellement d'ordre littéraire. On pourrait hasarder la supposition, que la part active, décisive du savoir, du fonds littéraire de nos écrivains se compose surtout (en 60—65%) des œuvres contemporaines, — c'est-à-dire des œuvres hongroises des dernières trente-quarante années. Le déterminant, le plus décisif et le plus actif est donc ce matériel «semi-contemporain», ou «semi-moderne», — à part cela, un pourcentage à peu près égal représente ler œvres de la littérature classique hongroise, et des œuvres de littérature étrangère. Ces dernières, — qu'il conviendrait d'analyser plus exactement, — se composent aussi surtout des œuvres de ces dernières 30—40 années. Tout naturellement, chez les écrivains plus jeunes, le pourcentage des œuvres plus récentes va croissant, mais, tout de même, un certain fonds «semi-moderne», «semi-classique», «synthétique» reste commun. (Je mentionnerai deux noms: A. József et Gy. Illyés.) Des écrivains étrangers, les noms cités le plus fréquemment sont: Aragon et Brecht, Thomas Mann et Dürrenmatt, Hemingway et J. Semprun. On peut voir, que c'est la lignée de «réalisme moderne» qui est prépondérante. (Il faut souligner, que ce sont les noms qui se retrouvent les plus fréquemment dans les réponses, — en outre il y a une distribution de noms mentionnés allant de Gorki à J. Kérouac.)

Quant à la partie que représenteront les arts plastiques et la musique, — il est difficile de l'évaluer exactement, — nos questions du questionnaire ne ne nous ont pas fourni de bonnes réponses. Toutefois, ici les noms mentionnés le plus souvent sont: Chagall, Picasso, Th. Moore. Toutefois, cette partie ne doit pas être trop grande, ce savoir (surtout le plastique) trop profond.

Un résultat surprenant —, c'est la partie modeste que tient le savoir sociologico-philosophique, historique. A ce propos, le questionnaire contenait des « questions sournoises » qui permettaient une telle évaluation. Quoique vivant, écrivant, travaillant dans un climat «idéologique», scientifique ou pseudo-scientifique, les écrivains hongrois sont plutôt renfermés encore dans leur propre cercle, — il se méfient encore des sciences considérés «exactes», de l'approche sociologique, économique, philosophique de la réalité. (Il s'appuient sur le «vu», le «vécu», — et surtout le «senti».) On peut observer une tendance (cachée,

pudibonde) anti-rationnelle, anti-intellectuelle, pro-instinctive, — qui a ses sources dans certaines traditions, dans une déception des années 50, et dans un certain conservatisme aussi.

Nous avons aussi posé les questions concernant la révolution «scientifico-technique», et son influence sur la littérature, les arts, — tendant à définir, à circonscrire d'une part le savoir scientifique des écrivains, d'autre part, ce qu'ils pensent de la situation de la littérature face à cette «provocation». Nous avions pu constater plutôt un malaise général qu'une conception cohérente chez eux à ce propos. Bien entendu, il y a en a parmi eux qui réfléchissent sérieusement sur le problème, — il y a un petit nombre, par formation ouvriers ou ingénieurs, physiciens, ou qui se déclarent décidément d'être partisans d'une avant-garde type «constructiviste» et, bien entendu, ils voient d'une autre façon la question; ils voient surtout que c'est dans la structure mentale, — dans la vision du monde, que ces influences vont se manifester. Mais la majorité répond avec les termes du «futur»: «On ne sait pas encore», «L'avenir décidera», «Les années qui viennent, montreront», «on verra», «on ne peut pas encore le voir», — c'est le type de la majorité des réponses. Cette sorte de vague malaise est le plus caractéristique. A part cela, il y a deux réponses stéréotypées:

a) Le cosmos, le monde va s'élargissant, — et la place de l'homme, du sentiment humain dans ce contexte devient une question ouverte. Les optimistes croient dans l'importance accrue de la sensibilité humaine, d'autres, — craignent la disparition de l'humain.

b) La technique, les sciences apparaissent dans un certain nombre des réponses, comme les «concurrents» de la littérature, qui vont prendre sa place.

Il est trop tôt d'en juger, — mais il semble qu'on constate un malaise à ce propos, une incertitude, la manque d'une vision cohérente de notre monde, — et surtout une crainte d'être soumis, rélégué au second plan. Les écrivains tiennent à leur fonction traditionnelle, mais le monde changeant les empêche de l'exercer.

6. Cela nous amène à la dernière question: comment les écrivains voient-ils leur fonction, leur vocation, le sens de leur travail, — ou, dans d'autres termes, — quel rôle croient-ils jouer? Question qui est des plus intéressantes, passionnantes! (— D'un autre point de vue, j'ai tâché d'esquisser le *concept* clown, le *signe* — comme signe typique de la situation de l'artiste dans certains périodes et pays.) Quel est le *signe*, le symbole actuel de la condition de l'écrivain?

Là, il semble que nous sommes également en présence d'une situation transitoire. Les écrivains hongrois refusent d'assumer le rôle du «vates», du «prophète», — rôle qui fut longtemps même après le romantisme, un de leurs types. On en voit généralement l'anachronisme.

Par contre, une certaine responsabilité sociale, politique reste intacte, — une certaine forme d'engagement, même chez ceux qui se sentent isolés. On considère que l'écrivain doit avoir des positions nettement définies en face des événements, autant et même plus, qu'un autre intellectuel. Le terme de *service* revient toujours, et semble être un des nombreux mots-clefs de cette fonction. Ceux qui considèrent que le but de l'écrivain, du poète n'est que de s'exprimer soi-même, ou de se perfectionner, ou de se forger une personnalité, désirent aussi que cette expression corresponde avec le sentiment de vie des autres.

Le rôle de l'écrivain responsable, serviteur, homme politique engagé ou partial reste donc valable, mais conçu d'une manière plus large, plus élastique, plus conforme à la réalité mouvante — on peut même observer le commencement de l'élaboration d'une synthèse des types «se perfectionnant», «communitaire» et «goliard libre».

Par contre, des doutes surgissent ou subsistent quant aux mécanismes de l'effet littéraire. On est devenu plus sceptique quant aux résultats, quant à la place de la littérature. Les conceptions antérieures concernant la place de la littérature dans la vie humaine semblent périmées — mais on ne veut pas se résigner à les renier complètement. On cherche donc une nouvelle solution, on veut espérer encore. On croit dans un effet — très médiatisé, mais pourtant existant — de quelques œuvres ou plutôt on considère que le processus général de la littérature, — un certain nombre d'œuvres peut produire des changements chez les autres hommes. La littérature conserve encore d'après la plupart des écrivains, sa fonction, exerce des suggestions, — mais dans une *situation donnée*, et *après un certain temps*. Et ceci surtout, à long terme, en formant très lentement l'attitude, les coutumes des hommes, — les plus optimistes ajoutant: leur vision de monde. En guise d'exemple, voici la statistique des réponses sur la question N° 125.

Question: Dans quelle mesure, croyez-vous, que les écrivains hongrois influencent le système des valeurs, le mode de vie, la conception de la vie de la société hongroise?:

1.: D'une manière définitive: 4.

2.: Pas d'une manière définitive, mais dans une plus grande mesure que les savants, les ingénieurs, les économes, etc.: 27.

3.: Dans une mesure égale à celle d'autres groupes d'intellectuels: 16.

4.: Beaucoup moins: 5.

5.: Pas du tout: 4.

Il n'y a pas de réponses, ou réponses individuellement formulées/négatives: 8.

Parmi les écrivains hongrois, c'est donc un optimisme prudent qui se manifeste à cet égard, — on veut encore croire dans le sens du travail de l'écrivain.

Une femme-poète, interviewée pas nos chercheurs, s'exprime ainsi:
«J'espère que la défense des vivants s'accorde avec les lois de l'être.»
Et peut-être, là-dessus pourrais-je clore aussi ce rapide *survey*, — compte rendu inachevé d'un travail en cours.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 493—507 (1971)

Miklós Misztótfalusi Kis's Bemühungen um die Sprachpflege

Von

István Szathmári

(Budapest)

1. Wenn man die umfassende Geschichte der ungarischen Kultur schreiben wird, dann gebührt darin ein besonders hervorragender Platz Miklós Misztótfalusi Kis, dem in ganz Europa bekannten Drucker der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, dem begeisterten Streiter für die Sache unserer Muttersprache. Obwohl sein Leben kurz und ruhelos war, hat er doch Bleibendes geschaffen. Die Wirkung seiner vielseitigen Persönlichkeit und Tätigkeit entfaltete sich vor allem in der eigenen Epoche, aber ihre Ergebnisse sind bis heute zu verspüren, und sein opferreiches Leben kann zu allen Zeiten, jedem, dem das Schicksal von Vaterland und Volk, die Entwicklung und die Sache des Fortschritts Herzenssache sind, als Vorbild dienen. Mit seinen grundsätzlichen Feststellungen, die das Zustandekommen unserer heutigen Rechtschreibung im großen vorantrieben, mit seinen Arbeiten, die bei der Herausbildung unserer Literatursprache halfen, mit seinen Bemühungen, die ungarischsprachige und für alle verbindliche Schulbildung zu verwirklichen, wirkte Miklós Misztótfalusi Kis als herausragende Gestalt im kulturellen Leben des damaligen Siebenbürgen; wirkte als der viele Diskussionen auslösende Orthograph seiner Epoche, dessen Werk seine Nachfolger weiterführten; wirkte als Schriftsteller, dessen Briefe und andere Werke man auch heute nicht ohne Anteilnahme lesen kann, und wirkte als Drucker, der jedes Moment dieser schönen handwerklich-künstlerischen Tätigkeit auf wahrhaft wissenschaftlicher Ebene ausübte . . .

Es ist also nicht als zufällig anzusehen, daß sich der von uns Gefeierte — außer mit verschiedenen anderen hervorragenden Persönlichkeiten des XVII. Jahrhunderts — sogar mehrere Male mit Miklós Misztótfalusi Kis und der Untersuchung seines Lebenswerkes beschäftigte.

Ich möchte Professor Gábor Tolnai aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstages damit meine Verehrung erweisen, daß ich versuche, Miklós Misztótfalusi Kis's sprachpflegerische Bestrebungen aufzuzeichnen.

2. Vorher gilt es aber zu klären, welchen Platz die *Sprachpflege* in der heutigen Sprachwissenschaft einnimmt, und was man eigentlich unter ihr versteht.

Gehen wir davon aus, daß für die Sprachwissenschaft — und innerhalb derselben auch für die ungarische — *drei Merkmale* charakteristisch sind.

Vor allem, daß sie sich — unter dem Einfluß des schon fast zu praktisch werdenden Lebens — in bisher ungekanntem Maße dem *praktischen Leben* zuwendet, in der Richtung der Erforschung des direkten — gesprochenen und geschriebenen — Sprachgebrauchs zu den verschiedensten Zwecken. Als Folge davon traten sowohl im Ausland als auch in Ungarn die Disziplinen mit praktischerem Charakter: die beschreibende Grammatik, die Stilistik, die Sprachpflege, die Lexikologie, die Literatursprache, ja sogar der wirksamere Sprach- und Grammatikunterricht, die bestmögliche Nachrichtenübermittlung sowie die maschinelle Übersetzung usw. in den Mittelpunkt des Interesses und der Forschungen, oder sie nahmen wenigstens in dieser Hinsicht den ihnen gebührenden Platz ein.

Ein anderes charakteristisches Merkmal unserer Sprachwissenschaft ist, daß sie sich immer mehr *differenziert*. In den letzten Jahren — denn von Jahrzehnten kann man noch nicht sprechen! — erfuhren bisher vernachlässigte, wenig betriebene oder sozusagen nur ihrem Namen nach vorhandene Teildisziplinen eine Neubelebung, oder es entstanden bis heute völlig unbekannte, bzw. sie wurden zu selbständigen Wissenschaftszweigen mit eigenem Forschungsgebiet, eigener Problematik und Forschungsmethode. Für ersteres dienen die Stilistik und die Sprachpflege als gute Beispiele, für letzteres die Untersuchung der Geschichte der Literatursprache, die historische Dialektforschung, die Lexikographie, die mathematische Sprachforschung usw.

Und schließlich sind diese Disziplinen — trotz des letztgenannten Charakterzuges, aber sich aus dem obengesagten ergebend und den Anforderungen der dialektischen Untersuchungsmethode entsprechend, *komplex* im wahrsten Sinne des Wortes, und deshalb verlangen sie äußerst vielseitige, ja interdisziplinare Forschung.

3. Auf diese Weise erneuerte sich auch die Sprachpflege und wurde in unserer Zeit zu einer selbständigen Disziplin, die übrigens komplexe Forschung im wahrsten Sinne des Wortes verlangt. Obwohl trotz des Neuaufschwungs — da es sich ja um einen Wissenschaftszweig handelt, der auf dem Weg zum Selbständigwerden ist, — noch Verschiedenes in bezug auf die Abgrenzung dieses Studiums, die Definition seiner Grundkategorien, das Ausprobieren der geeigneten Methoden, die Anwendung der synchronischen und diachronischen Gesichtspunkte usw. zu klären gibt, kann man doch mit der notwendigen Bestimmtheit feststellen, daß sich bei der Sprachpflege, diesem wichtigen Zweig der angewandten Sprachwissenschaft, zwei Varianten unterscheiden lassen.

Im *engeren* Sinne untersucht sie die Richtigkeit und den richtigen Gebrauch der vorhandenen, veraltenden und — vor allem — der neuentstehenden Elemente der Sprache (phonetische Varianten, Wörter und Ausdrücke, Erscheinungen der Morphologie und Syntax usw.), außerdem hilft sie, sprachliche Unrichtigkeiten einzudämmen und sie durch Richtiges zu ersetzen,

sie fördert die Verbreitung richtiger Formen und die Entwicklung der Sprache.

Im *weiteren* Sinne bedeutet die Sprachpflege das Wecken bzw. Festigen des Sprachbewußtseins beim Sprechenden, die Verbreitung und Bewußtmachung der sprachlichen Kenntnisse (Grammatik, Orthographie, Stilistik usw.) sowie jede solche Tätigkeit, die die Sprechenden beim möglichst reichhaltigen und dabei wirkungsvollen und schönen Gebrauch der sprachlichen Mittel unterstützt.

Weil wir uns aber einerseits durch die Beschäftigung mit dem Lebenswerk von Miklós Misztótfalusi Kis im XVII. Jahrhundert befinden, und dieses Jahrhundert, zusammen mit dem vorangehenden, die Zeit des Vorstoßens unserer Muttersprache sowie der Herausbildung der Literatursprache, der ungarischsprachlichen Normen ist (ausführlicher siehe István Szathmári, *Régi nyelvtanaink és egységesülő irodalmi nyelvünk* [Unsere alten Grammatiken und die einheitlich werdende ungarische Schriftsprache]. Bp., 1968 [im weiteren mit *RNyt.* bezeichnet]); und weil andererseits ein sprachliches Element nur dann als richtig angesehen werden kann, wenn es Normenwert besitzt; und weil zum dritten die Sprachpflege in jedem Fall die Literatursprache, die Sprachnormen verbreitet, muß man auch — wenigstens andeutungsweise — feststellen, was unter Literatursprache und Sprachnorm zu verstehen ist.

Die *Literatursprache* ist der jedem Gliede der Gesellschaft mindestens potentiell gemeinsame und einheitliche ideale und normative — vor allem geschriebene — Sprachtypus, welcher so zustandekommt, daß sich durch einen entsprechenden gesellschaftlichen Anstoß die einzelnen Varianten der formalen (phonetischen, morphologischen und orthographischen) sowie inhaltlichen (Wortvorrat-, phraseologischen, Satzbedeutungslehre- und stilistischen) Erscheinungen aussondern, auf den Rang der Norm erheben, und daß diese Normenelemente sich langsam zu einem einheitlichen System kristallisieren (ausführlicher siehe L. Benkő: *AnyMűv.* 221 ff.; *RNyt.* 19 und passim). — Die *Sprachnorm* aber ist — entsprechend dem vorher Gesagten — die zum Normenrang erhobene sprachliche (phonetische, morphologische usw.) Variante, der gegenüber die anderen (oft häufigeren) Varianten in den Provinzialismus usw. absinken, d. h. sich außerhalb der Norm befinden.

4. In welchen *Verlauf* der im engeren und weiteren Sinne verstandenen Sprachpflege — eingeschlossen gleichzeitig auch die Herausbildung der Literatursprache — griff nun Miklós Misztótfalusi Kis in den letzten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts ein?

Es ist bekannt, daß die Vereinheitlichung und Normalisierung unserer Sprache und zusammen damit alle beiden Formen der Sprachpflege im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts intensiver in Gang kamen und sich dann im folgenden Jahrhundert, unter dem Einfluß der damaligen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Verhältnisse, weiterverbreiteten.

Im folgenden erwähnen wir nur in Form von Hinweisen die wichtigsten derartigen Faktoren: die Spaltung des Landes in drei Teile (als Folge davon einerseits das Erwachen des Nationalbewußtseins, andererseits die immer größere Ausmaße annehmende Sprachvermischung usw.); der ungarische Humanismus, die Wirkung von Erasmus und seinen Anhängern (um die Wirksamkeit des lateinischen Unterrichts zu erhöhen, Zugeständnisse zugunsten der Vulgärsprache; Sprachuntersuchungsmethoden); die Bedeutung der Reformation (Gottesdienst, religiöse Literatur in ungarischer Sprache; Aufschwung des gleichfalls ungarischsprachigen Unterrichts und der Buchdruckerei); die Rolle der Literatenschicht (Unterstützung der sprachlichen Vereinheitlichung); die Bedeutsamkeit des selbständigen Siebenbürgen (Schaffung einer protestantischen Kultur von nationaler Art und Sprache); usw. (siehe ausführlicher: *RNyt* 46—55, mit Literaturangaben).

Betrachten wir auch, auf welche Art und von welchen *Gebieten* die Sprachnormalisierung und Sprachpflege ausging und sich in der bezeichneten Epoche weiterverbreitete.

Im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts führten (wie im Falle von Vulgärsprachen im allgemeinen) *drei Wege* zur Entdeckung unserer Sprache, zu ihrer Einordnung in ein grammatisches System sowie zur Herausbildung ihrer Normen, darauffolgend ihrer Gebrauchsformen und damit zur Verbreitung all dessen, und überhaupt der Kenntnisse über die Sprache, d. h. zum Beginn der beiden Formen der Sprachpflege.

Allem voran das Schreiben von verschiedene Entwicklungsstufen vertretenden *Grammatiken:* die zur lateinischen Donatus-Grammatik geschriebenen Übersetzungen, Auslegungen, ungarischen Beispiele und Paradigmen (z.B. Sylvester: *Rvdimenta Grammatices Donati* . . . Krakkó, 1527); zweisprachige Grammatiken, in denen nach den lateinischen Bedeutungen auch die ungarischen angegeben werden (z. B. Sylvester, *Grammatica Hvngarolatina*. Sárvár—Újsziget, 1539); selbständige Grammatiken der Vulgärsprachen, in lateinischer oder Vulgärsprache (z.B. Albert Szenczi Molnár, *Novae Grammaticae Ungaricae* . . . *Libri duo*. Hanoviae, 1610); bzw. sogenannte grammatikartige Werke (Orthographien: z. B. Mátyás Dévai Bíró, *Orthographia Vngarica*. Krakkó 1538; Arbeiten, die keine »systematische« Grammatik vermitteln, sondern sich auch mit sprachlichen, stilistischen Problemen und mit Fragen der Sprachrichtigkeit befassen: z. B. István Geleji Katona, *Magyar Gramatikatska*. [Kleine ungarische Grammatik]. Gyulafehérvár, 1645; Lese- und Schreiblehre-Büchlein: z. B. István Szőnyi Nagy, *Magyar Oskola* [Ungarische Schule]. Kolozsvár, 1695; usw.). All dies hatte das Erkennen von immer mehr Elementen der ungarischen Sprache und dadurch (wenigstens vorläufig) eine am Lateinischen orientierte Systematisierung, die auch den Gebrauch bestimmende Normierung sowie die Verbreitung und Ausdehnung der muttersprachlichen Kenntnisse in immer weiteren Kreisen zur Folge.

Eben dahin führte — fast über die gleichen Stationen — auch die *Übersetzung*, zuerst die Übertragung einiger Teile, später der ganzen Bibel bzw. die Korrektur früherer Übersetzungen. Die Übersetzungsmethode der Erasmisten ließ den Übersetzer gleichsam die muttersprachlichen Phänomene, die Ausdrucksmöglichkeiten usw. »entdecken«, und sie zwang ihn, indem er unter den letzteren wählen mußte, zur Stellungnahme, zum Aufstellen gewisser Regeln bzw. Normen.

Mit den bisher genannten zwei Erscheinungen hängt die dritte eng zusammen: anfangs der *lateinische* Schulunterricht — genauer gesagt, der Gebrauch der Muttersprache im Interesse desselben — später, mit der Verbreitung der Reformation, der sich erweiternde *muttersprachliche* Unterricht.

In der zweiten Hälfte des XVI. und im XVII. Jahrhundert zeigen sich natürlich einerseits neue Mittel und Wege (z. B. die Buchdruckerkunst, die ungarischsprachliche Belletristik usw.), andererseits verändert sich auch die normenbildende und verbreitende sowie sprachpflegerische Rolle der hier erwähnten Gegebenheiten. Die geschilderte Funktion der Übersetzung verringert sich offensichtlich, aber die der Grammatiken bleibt erhalten, sie erweitert sich sogar (welcher Prozeß auch heute noch andauert) und wird eigentlich zu ihrer wichtigsten, ebenso wie auf dem Gebiet der Verbreitung der Normen und im allgemeinen der Sprachkultur die des Schulunterrichts.

Als zusammenfassendes Ergebnis — indem wir uns nicht zuletzt auf die frühen ungarischen Grammatiken, die wichtige Mittel der Herausbildung und Verbreitung des sprachlichen Normensystems und überhaupt der Sprachpflege sind, stützen — können wir folgendes feststellen:

a) Das am Ende des XVII. und am Anfang des XVIII. Jahrhunderts (also Miklós Misztótfalusi Kis's Wirken inbegriffen) herausgebildete ungarische Sprach*normensystem* (nur bezogen auf das formale System, d. h. Phonetik und Morphologie sowie Orthographie) — dessen Basis aller Wahrscheinlichkeit nach der in den nordöstlichen Gebieten gesprochene Dialekt war, und bei dessen Entstehung die reformatorischen Hochschulen und Schulen des nordöstlichen und östlichen Teils eine grundlegende Rolle spielten — stimmt in seinen Hauptzügen mit der heutigen Literatur- und Umgangssprache überein. (Auf ein anderes Blatt gehört, daß diese Normen auch nur die Allergebildetsten kannten und in ihren Schriften anwendeten, und daß ihre Verbreitung auf weitere Kreise später die Aufgabe des Reformzeitalters wird.)

b) Die schon erwähnten Grammatiken bezeugen, daß in der genannten Zeit — zusammen mit den Sprachnormen — auch viele Regeln für den *Sprachgebrauch* entstanden, ebenso wie sich auf *sprachliche* (sowie stilistische) *Richtigkeit* beziehende Feststellungen auf allen Gebieten der Sprache — d. h. eingeschlossen die inhaltlichen Erscheinungen (Wortschatz, Satzlehre) — und sogar noch darüber hinausgehend — auch die Formulierung!

c) Schließlich — und das bestätigen unsere Grammatiken ebenfalls — wächst das sprachliche Selbstbewußtsein: einerseits steigt das Ungarische

nicht nur neben die drei heiligen Sprachen auf, sondern man erwähnt auch stolz solche Besonderheiten der Muttersprache, die in den anderen fehlen. Andererseits beginnen immer mehr Menschen immer besser zu sehen, daß der Schlüssel für die Verbreitung der allgemeinen und nationalen Kultur, für die Pflege der Wissenschaften die Muttersprache ist. Deshalb arbeiten gerade die Besten an der Herausbildung der ungarischen Sprache, an der Zusammenstellung von Grammatiken, grammatikartigen Werken, Schullehrbüchern von verschiedenstem Niveau, an der Ausgestaltung geeigneter Unterrichtsmethoden usw. Also man beschäftigt sich, wenn auch nicht mit sich auf alles erstreckendem vollem Erfolg, mit der Verbreitung der Sprachnormen, der Regeln des Sprachgebrauchs, der sprachlichen Kenntnisse, d. h. mit *Sprachpflege*.

(Zu dem in diesem Punkt erörterten Thema siehe ausführlicher: Géza Bárczi. *A magyar nyelv életrajza* [Die Lebengeschichte der ungarischen Sprache]. Bp. 1968[2] passim; *RNyt.* passim.)

5. Jetzt erhebt sich die Frage, welche *Rolle* hierbei Miklós Misztótfalusi Kis spielte.

Man muß wohl davon ausgehen, daß diese bedeutende Gestalt der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts eine solche *Persönlichkeit* darstellte, die durch ihre besonderen Charakterzüge, eigentlich dazu prädestiniert war, die Rolle der Sprachpflege im weitesten Sinne einzunehmen. Vor allem besaß er ein außerordentlich gutes theoretisches und praktisches Gefühl, das sich mit grenzenlosem Wissensdurst, nicht alltäglicher Willenskraft und mit einem bewunderungswürdigen Drang zum Lehren verband. Wenn man all diesem hinzufügt, daß er, der Sohn einer Fronbauernfamilie, mit solcher Liebe und Treue an seinem Volk, seiner Heimat — Siebenbürgen — hing, wie vielleicht kein anderer, dann ist auch zu verstehen, warum er innerhalb einiger Jahrzehnte einen so großen Einfluß auf die eigene Epoche und die Nachwelt ausüben konnte.

Miklós Misztótfalusi Kis war mehr als ein Polyhistor, vielleicht wäre er als *Universal*persönlichkeit zu bezeichnen. Nach Abschluß seiner Studien in Nagybánya und Nagyenyed wurde er in der letztgenannten Stadt Präzeptor und darauf drei Jahre lang in Fogaras Rektor. In dem ausgezeichneten praktischen Pädagogen erwacht jedoch schon der Denker, der es liebt, den Dingen auf den Grund zu gehen, der sich mit der Wissenschaft Befassende, der während des Lateinunterrichts seine Einfälle im Zusammenhang mit der Grammatik notiert (». . . az Abctöl fogva az Oratoriáig mindennapi bébelődesem az vólt. Akkor annyira megrágván, kivált a' Syntaxisban ſok ſpeculatioim vóltak énnékem . . .«* *Mentség* [aus der wortgetreuen Ausgabe von 1940 zitiert] 73), und der später unter Verwendung derselben die fehlerhafte lateinische Schulgrammatik berichtigt (siehe noch *RNyt.* 366). Der theoretische und praktische

* Vom ABC angefangen bis zum Oratoria war das nun mein tägliches Mühen. Dann, ganz darin vertieft, hatte ich vor allem mit der Syntax viel Spekulationen.

Fachmann gleichzeitig tritt uns in Miklós Misztótfalusi Kis, dem Drucker, entgegen. Im Jahre 1680 geht er nach Holland, er hat die Absicht, die Priesterlaufbahn einzuschlagen. Aber vor allem will er sich, auf Anraten seines Schulfreundes Ferenc Pápai Páriz, die Typographie aneignen. Wie bekannt, erwirbt er in Amsterdam bei der berühmten Firma Blaeu solche Fertigkeiten in der Kunst des Schriftgießens, Schriftschneidens und danach der Buchdruckerei, daß er bald seinen Meister überflügelte. Sein Ruf verbreitete sich über ganz Europa, außer Holland bekommt er Aufträge aus Deutschland, Polen, Schweden, England — aber zu seinen Auftraggebern gehören auch der Großherzog von Toskana und selbst der Papst, ja, auf Bitten des Königs von Georgien verfertigte er das erste gedruckte grusinische ABC. Das wirkliche Wesen seiner Sachkenntnis, seines Talents aber entfaltete sich erst nach seiner Heimkehr (1689), zuhause in Siebenbürgen (und hätte sich noch mehr entfalten können, wenn seine Vorgesetzten ihn nicht — aus Neid und Beschränktheit usw. — in der Einrichtung seiner Druckerei, dem Drucken und Vertreiben von Büchern gehindert hätten, und wenn er nicht jung — im Alter von wenig über fünfzig Jahren! — in den Tod getrieben worden wäre). Das bestätigt einerseits, daß in sehr kurzer Zeit und trotz der Hindernisse und Angriffe (außer den in Holland gedruckten wahren typographischen Meisterwerken) fast hundert heimische — unter ihnen mehrere umfangreiche — Druckwerke unter seinen Händen hervorgegangen sind (vgl. Pál Gulyás, *A könyv sorsa Magyarországon* [Das Schicksal des Buches in Ungarn]. Bp. 1961, II. 183—97). Andererseits war er nicht nur Meister in allen mit der Entstehung eines Buches zusammenhängenden Arbeiten, sondern auch Wissenschaftler. Indem er an seinem Prinzip »ein guter Typograph kann nur der sein, der auch ein guter Orthograph ist« festhielt, vervollständigte er seine eigenen Rechtschreibprinzipien, sein orthographisches System und wendete es fast konsequent in den bei ihm in Druck gegebenen Werken an. Daneben merzte er Verstöße aus: unrichtige Angaben, grammatische Fehler, unverständliche oder nicht ganz klare Sätze, ja, sogar schlechten Stil. Er »vergriff« sich in dieser Art am Katechismus, an Verbőczis Tripartitum, an Gergely Molnárs Grammatik, ebenso wie an den Werken von Pápai Páriz, Mihály Turkovics usw. Übrigens wurde überliefert, daß er beim Buchdruck die Redigierung der Handschrift nach der eigenen Orthographie und die Korrektur selbst vornahm, die weitere Arbeit überließ er den Schriftsetzern und seinen Schülern. Außerdem bemüht er sich — hauptsächlich in seinem Werk *Apologia Bibliorum* . . . mit wissenschaftlichen Methoden auf prinzipieller und praktischer Ebene in die kleinsten Einzelheiten der sprachlichen und orthographischen Probleme einzudringen, und vor allem strebt er danach, ein orthographisches System zu schaffen. Mit letzterem trug er zum großen Teil schon zur endgültigen Grundsteinlegung der Basis unserer heutigen Orthographie teil, aber er ebnete auch den Weg für die phonetische und morphologische Verein-

heitlichung und — mit allen drei zusammen — auch für die Herausbildung unserer Literatursprache.

Seine tiefempfundene Liebe zu seinem Volk, seiner Heimat aber beweist nichts überzeugender, als daß er sein schon in Holland erworbenes bedeutendes Vermögen für die verbesserte und Prunkausgabe der Károli-Bibel verwendete. Danach kehrt er, ohne sich um die ihm im Ausland gebotenen Möglichkeiten zu kümmern, in die Heimat zurück, damit er seiner »geliebten Nation« nützen könne. Zuhause wird jede seiner Tätigkeiten durch das eine Ziel bestimmt: das Volk schreib- und lesekundig zu machen, es zu bilden: »Én azt akarnám . . ., hogy a' mi nemzetünk ne maradna abban a' nagy irástudatlanságban, mellyben eddig, hanem a' Magyar scholák vigeálnának etc. Hogy mind gyermekek, asszonyi állatok, városiak, falusi parasztok etc. olvasni tudnanak«* (aus einem Brief an Mihály Teleki und Tofeus, den Bischof von Siebenbürgen).

(Über die Wertung von Miklós Misztótfalusi Kis's Leben und Lebenswerk siehe Szinnyei, *MÍr.* XIV, 346—7; Lajos Dézsi, *Misztótfalusi Kis Miklós*, ohne Jahr- und Ortsangabe; Gábor Tolnai: *M. Tótfalusi Kis Miklós.* In der wortgetreuen Ausgabe der *Mentség* von 1940. Gyoma, 107—17; Tibor Klaniczay: *Bevezető a Mentség 1952-i betűhív kiadásához* [Einleitung zur wortgetreuen Ausgabe der *Mentség* von 1952]. Bp. 7—22; *A magyar irodalom története* [Die Geschichte der ungarischen Literatur]. Bp. 1964—1966. II, 250—3.)

6. Welche Verdienste erwarb sich Miklós Misztótfalusi Kis auf dem Gebiet der im *engeren Sinne* genommenen *Sprachpflege?*

Da Sprachrichtigkeit, Sprachgebrauch und sprachliche Norm eng miteinander verbunden sind, da man die »Entdeckung« der sprachlichen Erscheinungen, ihre erste Registrierung in der Zeit der Herausbildung der Literatursprache noch nicht voneinander trennen kann, würdigen wir gleichzeitig Misztótfalusis Bemerkungen zur sprachlichen Normalisierung und zum richtigen Gebrauch einzelner Elemente.

Sein in dieser Hinsicht wichtigstes Werk ist die *Apologia Bibliorum* und vor allem deren dritter Teil (»Ratiocinatio de Orthographia eo modo inſtruenda«, Neuausgabe: *CorpGr.* 607—60); deshalb sei wenigstens mit einigen Worten auf das Wesentliche dieses Werkes hingewiesen. Die *Apologia Bibliorum* (Anno 1684 Amstelodami impreſſorum, ùt & Orthographiae in iis obſervatae: In Tres Partes divisa . . . Ad multorum praejudicia de iis concepta medendum cum coactione a nobis invitis expreſſa Per Nicolaum Kis de M. Tótfalu. Claudiopoli Anno 1697)« ist — wie auch der Titel zeigt — eigentlich Miklós Misztótfalusi Kis's Verteidigungsschrift gegenüber denen, die seine Person, seine Bibel, sogar seine gesamte Tätigkeit angreifen und herabsetzen. Sie enthält einesteils die fast wissenschaftlich untermauerte Begründung jener Abänderungen,

* Ich möchte, daß unsere Nation nicht in einer so großen Schreibunkundigkeit bleibe wie bisher, sondern die ungarischen Schulen sollen blühen usw. damit Kinder, Frauen, Städter, Bauern usw. sollen lesen können.

»Emendationen«, die Misztótfalusi in der 1645er (Jansonius-) Ausgabe der Károli-Bibel vornahm (Berichtigung von häufig fehlerhaften Übersetzungsdetails, Übersetzung der zur Erläuterung dienenden Bibelzitate; usw.), um den Bibellesern eine genauere, echtere und den einfachen Menschen verständlichere Übersetzung in die Hand zu geben. Andererseits bedeutet sie die Verteidigung der in der Bibel — und später — angewendeten orthographischen Methode, die wissenschaftliche Darlegung seiner auch theoretisch begründeten Ansichten über die Rechtschreibung.

In dem Teil »Ratiocinatio de Orthographia«, der uns augenblicklich näher beschäftigt, und den Misztótfalusi aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1697 endgültig formulierte, tritt uns schon der reife *theoretische* und *praktische* Fachmann entgegen. (Über die Entstehung, den Aufbau der *Apologia* siehe *RNyt.* 363—6, mit Hinweisen). Der Pädagoge, der die sprachlichen und grammatischen Erscheinungen beobachtet und sich über sie Gedanken macht (vgl. Dézsi Lajos, S. 130—1 des angeführten Werkes); der ausgezeichnete Drucker, der — von dem Respekt vor dem gedruckten Buchstaben ausgehend — eben in den Buchdruckern die Verbreiter der konsequenten und einheitlichen Rechtsschreibung sah (vgl. *CorpGr.* 608—9); der Buchverleger, der den Unterricht in der Muttersprache anregte und unterstützte (vgl. *Mentség* 62, 88; usw.); der Schriftsteller, der die sprachliche Sorgfalt und die Klarheit des Sprechens zum Leitprinzip erhebt (»Curam linguae et fermonis puritatem« *CorpGr.* 607); der Wissenschaftler, der die Sprache und Orthographie der »großen Männer« der Vergangenheit: Pázmány, Szenczi Molnár, István Geleji Katona, Pál Medgyesi, Apáczai usw. studiert (siehe *CorpGr.* 607—10) — trug in jeder Form dazu bei, daß die »Ratiocinatio« solch große Bedeutung für die Orthographie- und Literaturgeschichte gewann.

Hier sei noch die *Methode* hervorgehoben, die Misztótfalusi bei der Arbeit an diesem bedeutenden Werk anwandte, und die in meiner Abhandlung über die frühen Grammatiken näher geschildert wurde (*RNyt.* 367—8). Wie schon erwähnt, studierte er vor allem die Verfahrensweisen der früheren und zeitgenössischen Grammatiker und Schriftsteller und verfolgte aufmerksam die damals im Sprachgebrauch und in der Rechtschreibung herrschenden Gewohnheiten. Er übernahm aber keine derselben ohne weiteres, sondern forschte nach den hinter den einzelnen Erscheinungen verborgenen Prinzipien (indem er ihren Ursprung untersuchte und die ähnlichen und abweichenden Lösungen abwog), und unter Berücksichtigung derselben formulierte er dann seine eigenen Ansichten und Regeln. Es ist kein Vergehen, das Alte, Gewohnte zu verändern wenn es die Logik, der gesunde Menschenverstand verlangen — schreibt er in seinem Werk (siehe *CorpGr.* 629) — aber er hütet sich auch vor überflüssigen und zwecklosen Veränderungen — sein Gradmesser ist die »ratio« (siehe z. B. ebendort 647) — und gleichzeitig vertritt er das Prinzip der langsamen Gewöhnung (siehe ebendort 610). Aus all dem ist auch zu verstehen, daß er nur die

Interessen der ungarischen Sprache verfocht (siehe z. B. das über die Bezeichnung des griechischen χ und κ im Lateinischen und Ungarischen Gesagte, ebendort 644—6), und daß er sein ganzes Schaffen der konsequenten und einheitlichen Rechtschreibung sowie der Herausbildung der dialektfreien und ebenfalls einheitlichen Literatursprache widmete.

Einzelheiten dazu sollen im folgenden erörtert werden.

A) *Rechtschreibung.* Bekanntlich ist es im wesentlichen den Grammatikern des XVI—XVII. Jahrhunderts zu verdanken, daß zwischen zwei wichtigen Prinzipien der heutigen Rechtschreibung (dem nach der Aussprache und dem etymologischen) das Gleichgewicht hergestellt wurde. In der Praxis (sie schufen noch keine Regeln o. ä.) von János Sylvester, Mátyás Dévai Bíró, Albert Szenczi Molnár finden wir im Schriftlichen bei den mit *j* beginnenden Anhängseln das Prinzip nach der Aussprache, in anderen Fällen treten das Aussprachprinzip und das etymologische gemischt auf. Die verschiedenen Verschmelzungen und Assimilationen werden zuerst von István Geleji Katona an Regeln gebunden, aber er setzt das etymologische Prinzip mit übertriebener Strenge durch, indem er z. B. verlangt, daß der ursprüngliche Stamm bei den Anhängsel- Gebilden auch dann angegeben werden muß, wenn sich die Aussprache schon sehr davon entfernt hat (z. B. *jővſz, bővſég, tegyd,* weiter: *babval* usw.). (Ausführlicher darüber: *RNyt.* passim.)

Misztótfalusi weist einerseits diese Übertreibungen zurück (er setzt sich für die Schreibweise *babbal* ein: *CorpGr.* 607—8), andererseits stellt er sich seinen Widersachern entgegen und beweist mit wissenschaftlicher Gründlichkeit, warum die Schreibweise nach dem etymologischen Prinzip *mondja, látjuk,* bzw. *kardja, barátja* — gegenüber *mondgya, láttya, kardgya, baráttya* richtig ist (indem er anführt und an Beispielen demonstriert, daß Schrift und Aussprache oft voneinander abweichen; siehe ebendort 615—29).

Ebenso verwirft er unter Berufung auf das etymologische Prinzip, und wieder aufs eindringlichste auf das Heute hinweisend, folgende Schreibweisen: *tüzeſs* (richtig: *tüzes*), *egéſzſzen* (richtig: *egéſzen*), *ſzóllok* (richtig: *ſzólok*), *eröffebb* (richtig: *eröſeb*), *ditsöſég* (richtig: *ditsöség*), *e'földönnis* (richtig: *e' földönis*), *edgy, edgyetlen* (richtig: *egy, egyetlen*), *A'Faluba lakik* (richtig: *A' Faluban lakik*); (siehe ebendort 636—9). Wenn Misztótfalusi am absoluten Wortende oder vor mit Vokalen beginnenden oder sich an solche anschließenden Flexionsendungen, -bildungen anstelle der geminierten Aussprachеform des Wortendungskonsonanten (manchmal des letzten Konsonanten der Flexionsendung) die einfache konsonantische Variante (bzw. auf die Frage 'wo' anstelle von *-ba, -be* das *-ban, -ben*) zur Norm erhebt (und damit die andere Variante zum Provinzialismus degradiert!), überschreitet er schon das Gebiet der Rechtschreibung und trug in nicht geringem Maße auch zur Entwicklung des phonetischen und morphologischen Normensystems bei.

Im Interesse der Herausbildung der konsequenten, einheitlichen und nur die Gesichtspunkte der ungarischen Sprache berücksichtigenden Rechtschreibung bedeutete für Misztótfalusi die entsprechende Schreibung der fremden Eigennamen, Wörter ein außerordentlich großes Problem. Mit beispielhafter Überzeugungskraft argumentierte er dafür, daß man einige fremde oder ungebräuchliche Buchstaben den Gesetzen der ungarischen Sprache gemäß austauschen soll. Mit Rücksicht auf alle, die das Lateinische nicht kennen, bezeichnet er das *ph* mit *f: profeta,* und entsprechend den Besonderheiten unserer Sprache und Rechtschreibung schreibt er die allgemein gebräuchlichen Fremdwörter auf ungarische Art: *prédikál, Egyiptom, korona* usw. Er läßt das *h* nach *t* weg, wenn es nicht erklingt: *Máté, Betlehem* usw. (siehe ebendort 644—58).

Außerdem muß man — nach Meinung unseres Autors — die Verbalaffixe, wenn sie vor dem Verb stehen, mit ihm zusammen-, wenn sie nachgestellt sind, mit Bindestrich schreiben. Die Zusammensetzungen treten bei ihm zusammengeschrieben auf (siehe ebendort 641—2). Misztótfalusi tat auch mit diesen Regeln einen Schritt in Richtung auf unsere Zeit.

B) *Morphologie.* Die folgenden Anmerkungen Misztótfalusis sind eher morphologischer Art, beziehen sich aber auch noch auf die Rechtsschreibung. Seiner Meinung nach muß man sinngemäß und auch in der Schrift die Formen der zweiten Person Singular im Imperativ nach transitiver und intransitiver Konjugation unterscheiden: nicht »éltemet *örizz-meg*«, sondern »*örizd-meg*« (siehe ebendort 639—40). — Der bestimmte Artikel heißt nach Misztótfalusi vor vokalanlautenden Wörtern *az,* vor konsonantisch anlautenden *a.* Übrigens hält er den Artikel vor Eigennamen für eine Eigentümlichkeit der Umgangssprache, deshalb »facile et eleganter carere poſſumus ea particula . . .« (siehe ebendort 640—1).

In der Beurteilung von zwei Erscheinungen weicht Misztótfalusi von den heutigen Normen ab. Auf Grund der »ratio« und in Übereinstimmung mit Geleji Katona (vgl. *Magyar Gramatikatska: CorpGr.* 308) sowie János Apáczai Csere (vgl. László Deme: MNy. LXI, 30) soll man nämlich am Besitzwort angeben, ob es sich um die Einzahl oder Mehrzahl des Besitzers (um einen oder mehrere Besitzer) handelt: *embernek ſzokása,* aber: *embereknek ſzokások,* und wenn von mehreren »Besitztümern« gesprochen wird: *emberek fiai,* aber: *embereknek fiaik* (siehe ebendort 608—15); diese Anmerkung berührt übrigens auch schon die Syntax. — Weiterhin schreibt er auch im Falle des Konsonantenauslautes im Partizip der Vergangenheit *-tt: vertt* (er leitet es nämlich von *verettetett* ab; siehe ebendort 640; — dieser Hinweis wiederum steht in Verbindung mit der Phonetik und der Rechtschreibung).

C) *Phonetik.* Misztótfalusi kannte, außer dem muttersprachlichen Dialekt, auch die Mundarten verschiedener anderer Gegenden (die der Umgebung von Kaschau und die der Szekler; siehe *CorpGr.* 624 sowie ebendort 637 usw.) und als

Drucker, der auf Einheitlichkeit, Konsequenz in Rechtschreibung und Sprachgebrauch hält, die sich entwickelnde Literatursprache. Seine orthographischen Regeln, vor allem die, die sich auf die Schreibung der am Wortende oder zwischen Vokalen befindlichen Konsonanten beziehen, weisen auf unsere Zeit und sind — mit unseren Augen betrachtet — gegen den mundartlichen Gebrauch gerichtet. Noch stärker kommt das in Misztótfalusis folgenden Bemerkungen zum Ausdruck: »... quamvis rectiſſime ſcriptum *Lelkem, annakfelette*, etc. in Fel-föld, impoſſibile, quin pronuncient *Lölköm, annakfölötte* etc.« (siehe ebendort 651) — sagt er all denen, die keine Gegner seiner Orthographie sind und trotzdem anders lesen. Auch später tritt er gegen die *ö*-Formen und für die *e*-Formen auf, wenn er feststellt, daß man über die Schreibung von *tseleköfzik* mit *ö* heutzutage schon lacht, und daß jeder Korrektor, wenn er nicht zufällig Oberländer ist, das *ö* in *annakfölötte, elröjte* usw. verbessern würde (siehe ebendort 629; vgl. Pais: I. OK. IV, 449; zum Problem der Oberländer-Mundart siehe Miklós Hutterer: MNy. LVII, 213—4). Alles das zeigt, daß er die Schreibweise mit *e* im Gegensatz zu der mit *ö* bereits fest zur Norm erhebt — ja, in der von Misztótfalusi vertretenen Sprache herrscht das *e* stärker als in unserer gegenwärtigen Literatur- und Umgangssprache, weil heute *fölött* eine gleichwertige Variante von *felett* ist, ebenso wie *fölső* von *felső*. Auch verwarf er die in der Gegend von Kaschau lebendigen Verbformen, wie *adi, mondi* (siehe ebendort 624; diese Anmerkung bezieht sich auch auf die Morphologie).

D) *Stilistik*. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß man in der Ratiocinatio öfter eine Art stilistischer Wertung findet: »vulgo«, »ſermo communis«, »ſermo vulgaris«, »eleganter«, »in ſoluto stylo« (letzteres bezieht sich auf die Sprache des Psalters, auf den dichterischen Stil; siehe ebendort 636) usw. (viele dieser Wertungen hängen mit der Sprachnormalisierung zusammen).

Ein besonders guter Gradmesser dafür, ob ein Grammatiker — besonders in der Zeit der Herausbildung der sprachlichen Normen, der Literatursprache — die von ihm selbst geschaffenen Regeln für die Sprachrichtigkeit, den Sprachgebrauch als Norm betrachtete, ist — ob er sie in seinen eigenen Werken anwendete. Die Gültigkeit der Regeln von Miklós Misztótfalusi Kis untersuchte ich an zwei Werken des Verfassers (*Szent Biblia* ... Amszterdam, 1685; *Mentség* Kolozsvár, 1698) in meiner schon erwähnten Arbeit (*RNyt.* 371 ff.), und — weil er, worauf wir schon hinwiesen, die ihm übergebenen Handschriften seinem eigenen orthographischen System anglich und auch in anderer Hinsicht Veränderungen an den Texten vornahm — an zwei von ihm gedruckten Ausgaben (Ferenc Pápai Páriz, *Pax Corporis* ... Kolozsvár, 1695[3]; István Szőnyi Nagy, *Magyar Oskola* ... Kolozsvár, 1695, neu herausgegeben: *CorpGr.* 587—604). Und da die an Texten anderer Autoren vorgenommenen Verbesserungen und Änderungen noch genauer das Sprachbewußtsein, die Treue des Verbesserers und Änderers gegenüber den Normen und Regeln widerspiegelt (vgl. *RNyt.* 219—20), untersuchte ich mit Hilfe einer kurzen Zusammen-

stellung wie und in welcher Richtung Misztótfalusi Veränderungen am Text der Jansonius-Bibel von 1645 bzw. an der ersten und zweiten Ausgabe von Pax Corporis (1690 Kolozsvár, bei Mihály Némethi, 1692², Lőcse, bei Sámuel Brewer) vornahm, und verglich die Sprache von Szőnyi Nagys *Magyar Oskola* mit dem Sprachzustand seiner Arbeit *Martyrok Coronaja* (welche letztere nicht Misztótfalusi druckte).

Überall können wir uns davon überzeugen, daß Misztótfalusi beim Druck eigener Werke und Texte anderer Verfasser bzw. bei den an ihnen vorgenommenen Verbesserungen und Abänderungen *fast völlig* die in der Ratiocinatio aufgestellten Regeln zur Geltung brachte, und daß sein gesamter Sprachgebrauch der Herausbildung unserer heutigen Literatursprache diente.

7. Was tat nun Misztótfalusi Kis auf dem Gebiet der *Sprachpflege* im *weiteren* Sinne?

Vor allem: Wie verbreitete er seine eigenen orthographischen und sprachlichen Regeln, die bisher herausgebildeten Normen und die Kenntnisse in bezug auf die ungarische Sprache und Grammatik überhaupt (alles das gehört teilweise auch zum Gebiet der im engeren Sinne verstandenen Sprachpflege)?

Indem ich mich auf meine früheren Untersuchungen stütze, kann ich folgendes feststellen: Misztótfalusis orthographische und sprachvereinheitlichende Prinzipien entstanden nicht auf einmal. Aber offensichtlich vertrat er diese schon im wesentlichen während seiner Lehrerzeit, und für sie setzte er sich bei der Verbesserung der Jansonius-Bibel gegen die Korrektur-Teilnehmer und im Brief an die Siebenbürger ein, und nach seiner Heimkehr verbreitete er sie in häufigen Streitgesprächen, wodurch er seiner Sache viele Anhänger und Feinde gewann. In seiner Schrift *Mentség* (82) beklagt er sich darüber, daß man die Apologia und die darin enthaltene Ratiocinatio nicht liest. Aber die Tatsache, daß man diese als Alogie verhöhnte (siehe ebendort), und daß die *Mentség* ihrem Verfasser förmlich abgezwungen wurde, zeigt, daß sie dennoch wirkte. Und noch mehr Einfluß gewann sie dadurch, daß sein Schüler und Nachfolger János Tsétsi das dort Dargestellte übernimmt und damit gleichzeitig den letzten bedeutenden Schritt auf dem Wege zur Herausbildung unserer heutigen Rechtschreibung tut (siehe *RNyt.* 381 ff.). — Seine Rechtschreibung, seine Bestrebungen zur Sprachvereinheitlichung und die Sprachnormen aber — wie seinerzeit die von Heltai — verbreiteten in höchstem Maße seine eigenen Werke und die aus seiner Druckerei hervorgegangenen Arbeiten. Die Zahl seiner eigenen Werke ist nicht groß (siehe Szinnyei, *MÍr.* XIV, 346—7), und unter ihnen konnte die »Mentség« wegen ihrer baldigen Vernichtung kaum eine Wirkung ausüben. Aber von unserem Gesichtspunkt aus ist es möglich, die Bibel- und Psalmenausgaben dazuzuzählen, und wenn man bedenkt, daß die gesamte Bibel in 3500, das Neue Testament in 4200 und die Psalmen ebenfalls in 4200 Exemplaren erschienen, und daß er sich bemühte, durch herabgesetzte Preise sie auch den einfachen Menschen zugäng-

lich zu machen, dann läßt sich ihr Einfluß auf Gebildete und Ungebildete schon ermessen. — Diese Wirkung vermehrten in nicht geringem Maße die ungefähr hundert Drucke (die fremdsprachigen natürlich zum großen Teil abgerechnet), die er in Hinsicht auf Rechtschreibung, Phonetik, Stil usw. korrigierte (vgl. *Mentség* 71—3). Es kommt noch hinzu, daß einerseits einen großen Teil der von ihm herausgegebenen Werke Lehrbücher bildeten, — unter ihnen das ABC von Szőnyi Nagy — und solche volkstümliche Werke, z. B. Kalender, die weitverbreitet waren, und daß er wegen seiner ausgezeichneten Bildung und durch seine schönen Ausgaben auch unter den Druckern hohes Ansehen genoß (vgl. Pál Gulyás angeführtes Werk II, 183—97). Deshalb äußert er sich in der *Mentség* (96): »Nem ſok hijja, hogy már majd mindent a' ſzerint az Orthographia ſzerint nem nyomtatnak . . .«*, obwohl bemerkt werden muß, daß das damals nur für einen Teil der reformierten Schriftsteller und Druckereien galt, weil die wirkliche Verbreitung der Rechtschreibung nach Misztótfalusi—Tsétsi erst im XVIII. Jahrhundert vor sich ging (vgl. Trócsányi: *Pais-Eml.* 577—8).

Wie schon erwähnt, steht im Mittelpunkt von Misztótfalusis Lebensprogramm die Verbreitung der *muttersprachlichen Bildung*. Die Muttersprache, auf die er (vor allem, wie sie die großen Schriftsteller gebrauchten) voll Stolz blickt, und welche bei ihm grundsätzlich, praktisch und gefühlsmäßig wirklich dem Lateinischen gleichrangig wird — bedeutet ihm alles: für sie und zusammen mit ihr betreibt er — um dem Volk, das sie spricht, ein höheres Niveau zu geben — die Druckerei, die Schule und verlangt den ungarischsprachigen Unterricht für alle. Es ist z. B. kein Zufall, daß Misztótfalusi die schon erwähnte *Magyar Oskola* (mit dem vollen Titel: »Magyar Oskola, mellynek mesterségével az okos és serény Tanitó, kiváltképen az idősbeket, irás olvasásra XII. órák alatt meg-tanithattya . . .** Kolozsváratt Nyomtt. M. Tótfalusi Kis Miklós által. 1695. Eſztendőben«) von István Szőnyi Nagy druckte. Dieses Lehrbuch ist in erster Linie das Produkt des Lehr- und Lerneifers, der unter dem Einfluß der Reformation — und natürlich der großen Persönlichkeiten des XVI—XVII. Jahrhunderts (János Sylvester, Albert Szenczi Molnár, István Geleji Katona, János Apáczai Csere, Miklós Misztótfalusi Kis usw.) — auftrat. In ihm steht die didaktische und pädagogische Methode, die in den früheren Grammatiken nur hier und da zur Geltung kam, im Vordergrund. Der Verfasser ruft jeden, der Schreiben und Lesen gelernt hat — vor allem die Prediger — auf, er möge als Verpflichtung auffassen, auch andere »azon drága kintsre igazitani«*** (siehe *CorpGr.* 587). Einen gewichtigen Grund für den Verfall der Nation sieht er in der Unwissenheit des »gemeinen Volkes«, deshalb »Noſza annakokáért ſzor-

* Es wird nicht viel fehlen, und alles wird nach dieser Orthographie gedruckt.
** Ungarische Schule, mit deren Hilfe der kluge, eifrige Schulmeister vor allem die Älteren mit dem Schreiben und Lesen in zwölf Stunden vertraut machen kann.
*** Zu diesem teuren Schatz zu führen.

galmatoſsággal légyünk rajta: Udvarokban, Városokban, Falukban légyenek mindenütt Magyar Oskolák«* (ebendort). Auch Misztótfalusi erwähnt in der *Mentség* (62): bei der Herausgabe des Szőnyi-ABC's dachte man »hogy a' Paraſztok mind ólvasni tudókká léſznek . . .«** Nach der Fixierung des Ziels gibt Szőnyi Nagy sehr nützliche, bis ins kleinste ausgearbeitete praktische Ratschläge für die Errichtung der Schule, die Vorbereitung der Schüler und für den Unterricht (z. B. wie die Prediger dem Volk: Kindern und Alten, Männern und Frauen, Mädchen, das Lesen und Schreiben »versüßen« sollen; warum sich der Lehrer erst »a' tanitáſnak jó módgyát, könnyü és rövid úttyát«*** aneignen muß; warum er die unbedingt notwendige schwarze Tafel und weiße Kreide verwenden muß; wie man in zwölf Stunden die Buchstaben lernen kann; usw. siehe ebendort 587—92), und darauf folgt der Stoff der einzelnen Stunden. Diese und im allgemeinen die durch Misztótfalusi vertretenen Bestrebungen konnten verständlicherweise nicht ohne Ergebnis bleiben.

8. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Miklós Misztótfalusi Kis auch in seinem kurzen Leben Großes und Bleibendes geschaffen hat. Sein Lebenswerk ist in jeder Hinsicht ein unvergängliches Beispiel für erfolgreiche Sprachpflege, sowohl in engerem als auch gleichzeitig im weiteren Sinne.

* Sollen wir uns mit Fleiß darum bemühen, daß an den Höfen, in den Städten und Dörfern überall ungarische Schulen seien.

** Daß die Bauern alle des Lesens kundig werden.

*** Die gute Methode, den leichten und kurzen Weg des Unterrichts.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 509—527 (1971)

Die Geschichtsbetrachtung des János Szalárdi

Von

MÁRTON TARNÓC

(Budapest)

»Lustlos, sehr lustlos, mit einer tiefen Trauer in meinem Herzen muß ich meine Feder zur Beschreibung der nachfolgenden, der sehr jämmerlichen, nie ausreichend zu betrauernden ungünstigen Zustände unserer armen Heimat verwenden. Hätte es doch Gott gewollt, daß unsere Augen nie einen so unabsehbaren Schaden und unaussprechlichen Untergang unserer armen Heimat gesehen hätten!«[1]

János Szalárdi, der bedeutendste in ungarischer Sprache schreibende Historiker der ungarischen Literatur des 17. Jahrhunderts, hatte viel gelitten, viel Böses erlebt, bis er zur Feder griff und diese bitteren Worte niederschrieb. Er hatte sich aus Armut und Elend emporgearbeitet. Als Sohn einer armen Handwerkerfamilie erblickte er das Licht der Welt ungefähr um das Jahr 1601 in der Ortschaft Szalárd im Komitat Bihar. Über seine Schulbildung liegen keine Angaben vor, sein Name ist in den bis jetzt veröffentlichten Matrikeln der Universitäten nicht enthalten. In seiner *Traurigen Chronik* verrät er jedoch viel von sich selbst, obwohl er immer in der dritten Person über seine Taten erzählt. Er hinterließ der Nachwelt das Selbstporträt einer sehr sympatischen, charaktervollen und gebildeten, um das Schicksal der Heimat bangenden, die öffentlichen Angelegenheiten immer über seine eigenen persönlichen Interessen stellenden, uneigennützigen, mit einem ungewöhnlichen schriftstellerischen Talent gesegneten Persönlichkeit. Seinen Aufstieg hatte er seinen menschlichen Werten zu verdanken. »In der frühen Jugend«, im Jahre 1634, holte ihn sich György Rákóczi I. an seinen Hof und machte ihn zum Kustos des Archivs in Gyulafehérvár. Zwei Jahre später, 1636, war er Vizesekretär, am 6. Januar 1646 wurde er Geheimer Sekretär des Fürsten; es verging kaum ein halbes Jahr, und er bekam ein Gut verliehen. Sein Vermögen nahm zu. Er kaufte sich in Nagyvárad ein Haus. Er besaß auch ein bedeutendes Vermögen in bar. Einem Beamten namens Uzoni konnte er 1646 243 Forint leihen, das war damals eine bedeutende Summe. Er konnte sich auch unter György Rákóczi II. nicht beklagen, er galt auch damals als Vertrauter des Fürsten. Nach dem unglücklichen Polenfeldzug und der nachfolgenden Verheerung Siebenbürgens jedoch gelangte er fast an den Bettelstab, bei dem Fall von Nagyvárad verlor

er sein gesamtes Vermögen. An Würden fehlte es ihm auch später nicht: 1665 war er Steuereinnehmer der Armee, am 26. Februar 1666 wurde er vom Landtag mit dem Präzeptorenamt sämtlicher Geldsteuern und sonstiger Einnahmen in den Komitaten Partium, Kolos, Doboka und Inner-Szolnok betraut. In Kolozsvár, wo er sich nach dem Fall von Nagyvárad endgültig niederließ, wurde er zum Mitglied des Kirchenvorstands gewählt. Doch blieb er arm, weil er damals nicht mehr über Güter oder ein bedeutenderes Kapital verfügte. Am 29. März 1666 schrieb er an Teleki: »Ich selbst habe — ich kann es nicht leugnen — kaum soviel Einkommen, um mir einen Diener halten zu können, den ich zu adligen Leuten schicken kann.« Er verschied am 3. August 1666 in Kolozsvár und wurde am 5. August auf dem Friedhof in Házsongárd bestattet. Die letzten zwei Jahre seines Lebens verbrachte er damit, daß er im Interesse der Veröffentlichung seiner *Traurigen Chronik* antichambrierte, korrespondierte, wenn immer nur seine Kräfte dazu reichten.[2]

Mit dem Schreiben der Chronik begann er 1662, im Jahre 1664 hatte er sie bereits abgeschlossen. Nur kleinere Berichtigungen fehlten noch. Deshalb bat er Teleki auch um das Testament von Gábor Bethlen, um seine Angaben ergänzen zu können.[3] Wahrscheinlich wurde er von seinen künstlerisch-stilarischen Anstrengungen dazu bewogen, den Text hie und da auch in der Formulierung zu verfeinern, zu feilen. In seinem Werk erzählt er in neun Büchern die Geschichte Siebenbürgens von der Schlacht bei Mohács bis zum Sturz von János Kemény, von 1526 bis 1662. Die Gliederung ist folgende: I. Von der Schlacht bei Mohács bis zur Zeit von Gábor Báthori. II. Von Gábor Bethlen bis zur Inthronisation von György Rákóczi I. III. Die Geschichte der Herrschaft von György Rákóczi I. bis 1636, bis zum Ausbruch des Konflikts mit István Bethlen. IV. Von 1636 bis zu seinem Tode im Jahre 1648. V. Die Taten des György Rákóczi II. bis Ende 1657. VI. Die Gefahren in den Jahren 1658 und 1659. VII. Die Geschichte des Jahres 1660, die Vernichtung der Heiduckenstädte, die Niederlage des Fürsten bei Gyula, sein Tod, der Fall von Nagyvárad und seine Folgen. VIII. Die Geschichte der Herrschaft von János Kemény und die Ereignisse der Jahre 1661 und 1662. IX. Zwei Predigten von Pál Medgyesi aus dem Jahre 1657.

Wenn wir berücksichtigen, mit welcher Intensität, in welchem Umfang sich Szalárdi mit den einzelnen Perioden der Geschichte Siebenbürgens befaßt, können wir erkennen, daß seine Absicht darin bestand, die dramatischen Ereignisse vom Tode Gábor Bethlens bis 1662 schrifsftellerisch festzuhalten: die Beschreibung der Vorereignisse diente der besseren Fundierung des Bildes. Doch innerhalb dieses engen Kreises beschreibt und analysiert er die schmerzlichsten Momente der Geschichte Siebenbürgens von der Inthronisation György Rákóczis II. an am ausführlichsten. Wie im Titel seines Werkes auch das Attribut »traurig« zeigt, unternahm er im wesentlichen den Versuch, die Tragödie Siebenbürgens zu bearbeiten, seiner Absicht nach unvoreingenom-

men, indem er auf Grund der nachweisbaren historischen Tatsachen jene Ursachen analysieren wollte, die zum Untergang führten. Wir müssen sagen, daß er — mit einem modernen Ausdruck — die Monographie einer sich auf das Schicksal der ganzen Nation auswirkenden Epoche geschrieben hat, unbestreitbar mit einer suggestiven Kraft. In erster Linie wird der Leser von der stimmungshaften Einheit seines Werkes ergriffen. Und das geht nicht nur daraus hervor, daß er überwiegend von traurigen Ereignissen berichten muß, daß so notwendigerweise der Ton, die Terminologie des Schreibers dem Gegenstand entsprechend schmerzlich und traurig ist und im Leser beklemmende Gefühle erweckt. Diese Erscheinung ist — meiner Meinung nach — Folge tieferer Ursachen und steht im Zusammenhang mit der Geschichtsbetrachtung János Szalárdis und der gesamten Intelligenz von Siebenbürgen und Ostungarn im 17. Jahrhundert.

Eines der wichtigsten Elemente der Geschichtsbetrachtung Szalárdis — wie auch bei vielen seiner Zeitgenossen — ist das Erbe des 16. Jahrhunderts: die Konzeption von der parallelen Geschichte der jüdischen und der ungarischen Nation, die zum ersten Mal von András Farkas in dem Lied *Von der jüdischen und der ungarischen Nation* formuliert worden war. Dieser traditionelle Tropus erhält jedoch bei Szalárdi eine reichhaltigere, umfassendere Deutung: »Der Zustand des Landes Siebenbürgen soll nur mit dem Zustand des Landes Juda, der Zustand des Nabuchudónosor im XXVII. Lied des Jeremias, mit dem Zustand des türkischen Kaisers verglichen werden: das soll alles auf die Verhältnisse der armen, zerfallenen Heimat angewendet werden: dort werden es alle dem Wort und Willen Gottes nach erfahren, dahin hättet gehört und gehört auch ihr Großen und Herrschaften mit dem Land zusammen in größerer Demut. Denn die im Buche Gottes beschriebenen heiligen Geschichten sind doch deshalb so emsig geschrieben worden durch den heiligen Geist und sind bei uns geblieben: auf daß auch wir unser Leben nach ihnen richten sollen und daß sie richtiger Maßstab aller unserer Taten seien.«[4] Diese Zeilen wurden von ihm am 14. Juli 1664 an Mihály Teleki geschrieben, als kurze Zusammenfassung dessen, was er im zweiten Teil (I. 8—11.) des I. Buches seiner Chronik als wichtiges Grundprinzip ausführlicher dargelegt und bei seiner Arbeit konsequent angewendet hat. Seiner Meinung nach — und damit stand er nicht allein da — hätte Siebenbürgen bei dem Türken aushalten sollen, ohne seine Genehmigung hätte es den Polenfeldzug nicht unternehmen dürfen. Der feinen Beobachtung Szalárdis nach enthielten die erfolgreichen Feldzüge in der Moldau und in Rumänien bereits die Keime der Tragödie in sich, verhalfen der Katastrophe zum Erfolg, weil »unser Fürst, da er ein schwacher und kraftloser Mann war, bei der Verwaltung Fehler beging und zu Fall kam.«[5] György Rákóczi II. beging eine doppelte Sünde: er beging Fehler in den politischen Handlungen, weil er jene gewaltigen Kräfte nicht in Betracht zog, die er durch seinen unüberlegten Schritt gegen sich und sein Land

gestimmt hatte, und er verstieß auch gegen die Bibel, wo zu lesen steht: daß wir uns nicht gegen den Türken auflehnen dürfen.

György Rákóczi II. beging die tragische Sünde der Hybris, das übrige — so läßt es uns János Szalárdi erkennen — wurde von der Hand des Schicksals geleitet. Obzwar doch Zeit gewesen wäre zum Überlegen und zur Wahl der richtigen Art und Weise der Handlung. Die gescheiten Köpfe hatten nämlich die Schwierigkeiten im voraus gesehen: Imre Ujfalvi »prognostizierte« bereits im Jahre 1598:

> Im Jahr Eintausendsechshundertsiebenundfünfzig,
> wenn, Mensch, du es erreichst,
> wird die Welt an allen Punkten erschüttert,
> weil das große Jahr gekommen.[6]

Pál Medgyesi, der einflußreiche Schriftsteller der reformistischen Puritaner, prophezeite aus einem unbezwingbaren inneren Zwang in seinen »Wehklagen« die Siebenbürgen bevorstehenden Gefahren: »Ich muß, auch gegen meinen Willen, in die Fußspuren des Propheten Michias treten: und ich weiß, nicht nur die Achaber, sondern auch die besseren, es ist aber möglich, auch einige Josaphats werden mir es nicht einmal an den Kopf werfen: nie sagt uns dieser etwas Gutes. Was soll ich aber tun, denn ich kann mit Jeremias sagen, daß das Wort des Herrn in meinem Herzen wie das brennende Feuer in meinem Knochen ist, und da ich es trage, ermüde ich, und vermag es nicht zu tragen.«[7] Wenn der Fürst schon diesen keinen Glauben schenkte, hätte er doch wenigstens die Warnungen der Natur ernst nehmen müssen. Während der Vorbereitung des Feldzuges, der Sammlung der Heere nämlich »war nicht nur ein kleines Omen, ein böses Vorspiel der zukünftigen und sich nähernden großen Schicksalsschläge erschienen.«[8] Ungewöhnlich hoher Schnee, Tauwetter, Regenfälle, wieder Schnee und Frost, sowie das Sterben seiner Soldaten hätten den Fürsten von seinem Unternehmen abbringen sollen, er jedoch lief nur blind auf sein Schicksal zu. Nachdem er den Boden Polens betreten hatte, — da er unter seinen Soldaten keine Zucht halten konnte — ließ er der sinnlosen Unbarmherzigkeit und Zerstörung freien Lauf. Mit Recht bemerkt hierzu der menschliche János Szalárdi: »Jene Könige und Fürsten, die sich zu Grausamkeiten verleiten lassen, die die Freiheit anderer zertreten wollen, werden ihren Mut verlieren, sie werden selten eines natürlichen Todes sterben.«[9]

Von dieser »Schicksals-Konzeption« wird nicht nur die Phraseologie der Traurigen Chronik, sondern ihr ganzer Stoff durchdrungen, und dies läßt zugleich ahnen, auf welchen Grundpfeilern die Struktur des Werkes beruht. Szalárdi ist ein bewußter Schriftsteller. Bei ihm hat innerhalb des Rahmens des Werkes alles seinen Platz und seine spezifische Bedeutung. Besondere Beachtung verdient, wie oft und mit welcher Hochachtung er den zeitgenössischen Schriftstellern Pál Medgyessy erwähnt[10] und eines der neun Bücher

seiner Chronik, nämlich das letzte, ihm widmet, indem er zwei seiner Predigten veröffentlicht. Die Erklärung dieser Erscheinung führt uns zu den Wurzeln der Geschichtsauffassung Szalárdis hin.

Die beiden in der *Traurigen Chronik* als Abschluß verwendeten Predigten sind die fünfte der aus sechs Teilen bestehenden »Wehklagenreihe« des Verfassers.[11] Beide Predigten hielt er in Sárospatak am 2. bzw. 9. September 1657. Die ersten drei Totenpredigten sind — in der heutigen Terminologie — in Wirklichkeit drei Nachrufe: über dem Sarkophag von György Rákóczi I. (1649), Zsigmond Rákóczi, die große Hoffnung der Puritaner (1652) und István Bethlen des Älteren (1648).[12] Ihren Tod hält er für das Vorspiel einer großen nationalen Tragödie: »In der vergangenen Zeit ist der Tod der in göttlicher Furcht, Weisheit, mit Rat, Wert und Macht vorangehenden Menschen für sie selbst zwar ein Gewinn: für die Hinterbliebenen jedoch häufig das Zeichen von großen Unglücken und Gefahren, und eine Nachricht davon.«[13] Diese, sich auf die Bibel stützende Erkenntnis bewegt ihn dazu, die Stellung Ungarns in Europa zu untersuchen: »Blick wohin du auch willst: der Norden liebt uns nicht, auch der Westen verhält sich, weiß Gott wie zu uns; Ost und Süd haßt uns: wenn Gott uns nicht bewahren würde, würde uns nur das nackte Leben bleiben, und auch das nur zu quälender Gefangenschaft!«[14] Auch Miklós Zrínyi ließ seinen Blick so umherschweifen und kam zu der Erkenntnis, daß wir Ungarn uns nur auf uns selbst verlassen können. Der Puritaner-Prediger Pál Medgyesi vertraut nur auf Gott. Was die Struktur und die sprachliche Formulierung seiner Predigten betrifft, sind sie ausgezeichnet. Wie auch in den Ritter-Klageliedern beginnen sie mit einem großen Schwung, mit einem lyrischen Einschlag. Der mittlere Teil — da er einen biblischen Text deutet und anwendet — ist ein wenig flacher, der Abschluß aber, wenn die Anwendung des gewählten Spruchs auf den Verstorbenen folgt, steigt wieder beflügelt in die Höhen hinauf.

Die vierte und die sechste Wehklage ist schon im Zeichen des teilweisen Eintreffens seiner Prophezeiungen geschrieben worden. Die fünfte aber verdient unsere Aufmerksamkeit infolge ihrer organischen Beziehung zur Grundkonzeption der Chronik. Besonders die zweite Predigt (IX. 659—680) über die Historie des Falls Israels[15] sammelt das Sündenregister, das seiner Meinung nach und dem allgemeinen Denken des 16.—17. Jahrhunderts zufolge die grundlegende Ursache für den Verfall Israels (und Siebenbürgens) war. Das sind folgende: 1. Das Begehen der Sünden aus freiem Willen. 2. Es bürgerten sich Sünden wieder ein, die schon einmal beseitigt worden waren. 3. Die Mißachtung der Wohltaten Gottes. 4. Die Erfindung der Mittel der Sünde. 5. Die Vorsteher gehen auch in den schrecklichen Sünden voran. 6. Die Vorsteher führen auch das Volk in die Sünde. 7. Unterdrückung, Gewaltanwendung, Gesetzwidrigkeit. 8. Die Nichtbeachtung, Mißachtung des heiligen Wortes Gottes. 9. Eingebildetheit, Aufgeblasenheit.

Der Verfall Israels (und Siebenbürgens) hatte demnach nicht mehr und nicht weniger denn 9 Sünden als Ursache. Genau soviele wie die Traurige Chronik János Szalárdis Kapitel. Und diese Predigten über die 9 Sünden sind identisch mit dem neunten, abschließenden Buch der Chronik. Ohne Übertreibung kann gesagt werden, daß das kein Spiel des Zufalls sein kann. Wir sind Zeugen der bewußten Struktur eines Geschichtsschreibers, meines Wissens einer allein dastehenden Struktur in der Geschichte der ungarischen Geschichtsschreibung. Bevor wir jedoch die Lehren ziehen, die sich aus dieser Tatsache ergeben, muß untersucht werden, auf was für Vorgänger Pál Medgyesi sich bei der Ausarbeitung seiner eigenen Konzeption stützen konnte, die dann von Szalárdi angewendet wurde und im Verlaufe der Bearbeitung seiner individuellen Aussage mit angewendet wurde und zum Teil um neue Gedanken bereichert wurde.

Auch die Grundlage der historischen Ansichten Medgyesis ist — wie zu sehen war — letzten Endes die Bibel. Die sich in seinen Wehklagen äußernde universelle Furcht jedoch verweist auf eine außergewöhnlich empfindsame, für die gesellschaftlichen, politischen und kirchenpolitischen Veränderungen sehr empfindsame Seele. Die Geschichte Siebenbürgens lehrte auch ihn, daß das »Goldene Zeitalter« der Periode von der Inthronisation Gábor Bethlens bis zum Polenfeldzug, die unter relativ ruhigen Verhältnissen verging, Ergebnis eines Gleichgewichtszustandes war, dessen Aufrechterhaltung pausenlose Anstrengungen verlangt, und er fühlte mit allen seinen Nerven, daß der geringste Fehler zur Zerstörung des Gleichgewichts, zur Katastrophe führt. Auch seine Verbundenheit mit dem Puritanismus stärkte in ihm diese starke gesellschaftliche und politische Feinfühligkeit. György Rákóczi I., Zsuzsanna Lorántffy und noch mehr Herzog Zsigmond Rákóczi erhielten in ihm die Hoffnung, daß es gelingen wird, die puritanischen Reformen zu verwirklichen.[16] In welchem Maße sich jedoch die Möglichkeiten der Verwirklichung dieser Reformen verflüchtigten, in dem Maße verfinsterte sich auch der Horizont seiner Prophezeiung allmählich. Als er um 1659/60 las: »Die fleißig auf den Zustand der Welt achten, sich merkten und niederschrieben, daß die 250, 500, 700 und 1000 Jahre als *fatales periodi* für die Länder, Nationen etc. unabwendbares Schicksal mit vielen Veränderungen und Fällen verbunden waren«; fühlte er geschichtsphilosophisch begründet, was er in Kenntnis der Lage in Siebenbürgen bisher in bezug auf das zukünftige Schicksal Ungarns gesagt hatte.[17]

Der Randglosse Medgyesis nach verweisen diese Zeilen auf das Werk *Axiomata Politica* Richters. Gregorius Richter (1560—1624) entstammte einer Handwerkerfamilie. Sein Vater war Schmied in Ostritz/Schlesien. Seine Eltern hatte er früh verloren. Für seine Erziehung sorgten die Großeltern: 1576 kam er nach Breslau auf die Schule, dann nach Frankfurt, 1584 unterrichtete er im Gymnasium in Görlitz, 1587 war er Seelsorger in Ransch, 1590 Diakon, 1606

Pastor primarius in Görlitz. Seit 1580 schrieb er regelmäßig. Seine Tätigkeit begann er mit dem Schreiben von Gelegenheitsgedichten und Grabreden. Eine Wirkung über Schlesien, seine engere Heimat hinaus erzielte er mit den Werken *Axiomata historica, Axiomata ecclesiastica, Axiomata oeconomica* und — was Ungarn betrifft — in erster Linie durch sein Werk *Axiomata politica*. Er war weder origineller Denker, noch bedeutender Schriftsteller. Dennoch erzielten seine Werke großen Erfolg. Sein Buch *Axiomata politica* z. B. erlebte zwischen 1602 und 1654 vier Auflagen und — wenn wir den Umfang des Buches von rund 1000 Druckseiten berücksichtigen — ist das keine geringe Zahl.[18]

Sein Werk ist eine gewaltige Kompilation. Das Prinzip seines Systems ist folgendes: Im Leben der Länder, Reiche, Dynastien und aller menschlichen Institutionen treten alle 250, 500, 700 und 1000 Jahre unvermeidbare große Veränderungen ein. Die Geschichte ist seiner Auffassung nach nichts anderes als die Reihe von sich periodisch wiederholenden Katastrophen. Das Werk *Axiomata politica* ist eigentlich die Illustration dieser These durch historische Angaben. Er führt alle von diesem Gesichtspunkt aus verwendbaren Angaben und Gedanken der Bibel, der griechischen und lateinischen Autoren sowie der damaligen Geschichtsschreiber an. Sein Einfluß wurde zum großen Teil auch durch äußere Faktoren unterstützt. In Europa, das die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges und der Türkenzeit erlitt, standen Prophezeiung und die Erwartung des Weltuntergangs auf der Tagesordnung, und beeinflußten in nicht nur einem Falle auch die offizielle Politik. In seinem Werk gab Richter im wesentlichen die geschichtsphilosophische Grundlegung dieser Thesen. Die umfassende Anwendbarkeit des Werkes wurde noch unterstützt dadurch, daß die Grenzen der Perioden nicht präzis gezählt werden. Auch Medgyesi tat es nicht! »Tausend Jahre sind vergangen (das ist eine doppelte Schicksalsperiode), seitdem sich unser Volk in Pannonien mutig und endgültig niedergelassen hat: nach 700 Jahren (was auch eine fatale Periode ist), nämlich im Jahre 1444, zur Zeit des Königs László V., begann der grausame Türke sich auf unseren Nacken zu setzen: 82 Jahre später, zur Zeit des Königs Lajos II., nach der Niederlage bei Mohács, hat er es auch getan: es ist zu befürchten, sehr zu befürchten, wenn die 1000 Jahre vergehen, oder nur ihr Ende naht, diese uns überfallenden Heiden für uns eine letzte Katastrophe, Periode bringen.«[19]

In der Chronik des János Szalárdi spielt außer der Parallele zwischen der jüdischen und der ungarischen Geschichte, der Lehre von den neun Sünden, die den Untergang des Landes verursachen, eine große Rolle — ebenfalls durch die Vermittlung von Medgyesi — auch die Richtersche Vorstellung von der »fatalen Periode«. Diese ergänzen einander organisch und schaffen eine autonome Welt von einer speziell prophetischen, tragischen Grundstimmung.[20] Und all das mit der Absicht des Beweises, des Nachweises! Gegen jene, die das »Türkenhafte«, den Verrat, den ehrlichen, ihre Heimat liebenden Menschen lauthals vorwerfen, indem sie behaupten: sie seien schuld am Untergang der

Heimat und auch daran, daß dem Türken die »schönen Grenzburgen« in die Hand fallen. Zurückhaltend zwar, doch unmißverständlich, bringt er dem Leser zur Kenntnis: auch er gehört zur Gruppe der Türkenhaften, der des Verrats bezichtigten Personen, zu jenen, die »mit traurigem, tränenvollem Auge die zum gegenwärtigen Untergang gewordenen gefährlichen Ereignisse sehen und die unter Aufopferung ihres Blutes, wenn es sein muß, unter Aufopferung ihres Lebens, wenn es auf sie ankommt, sich bemüht hätten, diese Dinge abzuwenden.«[21] Als Lehre für die Nachwelt, als Verteidigung des richtigen Standpunktes schreibt Szalárdi seine *Traurige Chronik*, »auch für die ausländischen christlichen Völker, damit sie in Wirklichkeit unsere große Gefahr verstehen können, und sich, wie in einen Spiegel blickend, die für sie folgenden bösen Aussichten verändern können«; »ohne Rücksicht auf den einen, noch auf den anderen zu nehmen, sich nur — wie es sich gebührt — nach der einen wahren und gerechten Wirklichkeit zu richten, und — insofern es möglich ist — die Feder kurz zu fassen.«[22] Die zitierten Zeilen verweisen außer auf die Beweggründe des Verfassers seines Werkes ein wenig auch auf die Gattungsproblematik seiner Chronik. Sie deuten ihren doppelten Charakter an. Die Anwendung von authentischen historischen Angaben, das Streben nach Unvoreingenommenheit, das authentische Bild der damaligen Wirklichkeit machen die Chronik zur hervorragendsten Leistung eines Geschichtsschreibers in ungarischer Sprache des 17. Jahrhunderts; sein persönliches Interesse, die aktive Teilnahme an den Ereignissen, daß er sozusagen mit der Zeit atmet, machen sie mit den Memoiren verwandt und verweisen auf die Beziehung seines Textes zu der zeitgenössischen Prosaliteratur. Die Geschichtsbetrachtung, die sich in der Grundkonzeption und im Aufbau äußert, sichert Szalárdi in der Geschichte der ungarischen Kultur einen einzigartigen, außergewöhnlichen Platz.[23]

Die Feder der Vorfahren: Ferenc Forgách, Miklós Istvánffy; der Zeitgenossen: János Bethlen, Farkas Bethlen wurde von unerreichbaren antiken Beispielen, von Livius und Tacitus, geleitet. Ihr Werk gehört zu der reichhaltigen humanistischen Tradition der ungarischen Geschichtsschreibung. Die *Traurige Chronik* Szalárdis, obzwar sie sich an einigen Punkten mit ihnen berührt, hat im wesentlichen einen anderen, einen neuen Weg eingeschlagen. Nicht nur deshalb, weil er es auf sich genommen hatte, eine anspruchsvolle Aufgabe als Geschichtsschreiber in ungarischer Sprache zu erfüllen. Obzwar schon das allein von epochemachender Bedeutung ist! Noch mehr jedoch aus dem Grund, weil er auf der Grundlage einer »modernen« biblisch-protestantischen Geschichtskonzeption die ungarische Geschichtsschreibung in ungarischer Sprache begonnen hat, indem er sich an das Programm der Nationalsprache anschloß, das sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr festigte, und mutig aus den Werken von zeitgenössischen Prediger-Schriftstellern — vor allem von Medgyesi, aber auch von anderen — schöpfte.

Seine Stelle wurde von der bisherigen Forschung — zwar mit Vorsicht — in der Reihe der Nachfolger des Livius angegeben, auf Grund eines einzigen Arguments: »Seine Vortragsweise weist auf das Studium des Livius hin; besonders deshalb, da er sie mit Sprichwörtern durchsetzt.«[24] Szalárdi wendet wirklich häufig und gern Sprichwörter, kurze Formen an. Während sich aber die schriftstellerische Zielsetzung des Livius »in der je schöneren Beschreibung der Vergangenheit Roms zeigte« und er deshalb nicht ohne Grund in eine Parallele zur *Aeneis* des Vergils gestellt wird und er sein Werk »Heldenepos des römischen Volkes in Prosa geschrieben« nannte,[25] ist die Welt Szalárdis lauter Angst, Befürchtung, Klage, Angst vor der Zukunft. Das bedeutet, daß er in einer Periode lebte, in der die allgemeine Stimmung die gesellschaftliche Ohnmacht und die Erwartung der Katastrophe war. Wenn wir ihn schon mit irgendeinem antiken Autor gleichstellen müssen, dann ist es Tacitus, der der größte Tragödienschriftsteller Roms genannt wurde, dessen geschichtsschreiberische Kunst vom »Schmerz seiner Zeit« geformt wurde.[26] Das bedeutet jedoch nicht, daß Szalárdi unter dem Einfluß des Tacitus geschrieben hätte. Er ging seinen eigenen Weg, die Ideen seiner Zeit beeinflußten und formten ihn, er war fest in der beunruhigenden Welt des 17. Jahrhunderts verwurzelt.

Der Autor der *Traurigen Chronik* befand sich — was die Anwendung der historischen Quellen betrifft — in einer sehr günstigen Situation. Als Kustos des Archivs von Gyulafehérvár kam er ohne Schwierigkeiten an die wohlverwahrten Dokumente heran und verwendete im Interesse der Verewigung der möglichst genauen historischen Wahrheit ohne Voreingenommenheit viele, manche nahm er sogar Wort für Wort in seine Arbeit auf. Die begeisternde Flugschrift *Querela Hungariae* (II. 37—55.) von Péter Alvinci, die mit wirkungsvollen rhetorischen Mitteln den Bethlen-Aufstand beweist, können wir genauso finden wie die Artikel des Friedens von Linz (IV. 214—217.), die Beschlüsse des Konzils von Szatmár (IV. 220—221.), den seit 1618 gültigen Krönungseid (II. 55—61.), die für György Rákóczi beschämenden Friedensartikel der Polen (V. 319.), die erschütternde Schrift Ruina exercitus Transilvanici von János Kemény über die Vernichtung und Verschleppung der siebenbürgischen Armee (V. 320—329.), sowie seinen Brief aus der Gefangenschaft auf der Krim an den Fürsten und die siebenbürgischen Landstände (V. 332—336.). Doch kann man hier auch den Brief von Pascha Mustafa an György Rákóczi II. (VI. 373—378.), den Brief György Rákóczis an Barcsai und die Antwort Barcsais (VI. 413—428.) und nicht zuletzt zwei Predigten von Medgyesi lesen (IX. 646—680.), die Szalárdi — nicht ohne Recht — für historische Quellen hielt.

Von seinem Interesse für die Wirklichkeit zeugen auch die schönen, gern auf Details eingehenden Schilderungen. Die Beschreibung des prunkvoll erbauten Lichtenstein-Schlosses in Aisgruben (Mähren), das Herzog Zsigmond Rákóczi als Hauptquartier diente, ist ein meisterhafter beschreibender Abschnitt

der Chronik Szalárdis. Die Lage des Schlosses, die Landschaft, die Pflanzen des Parks, die Gewächshäuser, die kunstvollen Blumentöpfe und die verschiedenen Gärtnergeräte, die Brunnen, der »herrliche Wildgarten«, die Zugbrücke, der am Turm des Schlosses vor ihm liegende Fluß, die Waldungen, Getreidefelder, die »schönen Hasenfänge«, der Garten, wo man »in allen Ecken und an beiden Seiten der Wege vielerorts auch Statuen, Standbilder in menschlichen Formen, sehr schreckliche künstliche Steinmetzarbeiten sehen kann, die manchmal Violinspieler, Zitherspieler, Lautenschläger, Dudelsackpfeifer, Trompeter, Köche, Gärtner und noch seltsamere Berufe darstellen«,[27] bemächtigen sich seiner Phantasie, lassen ihn nicht ruhen, bis er sich nicht alles angesehen hat, mit seinen Augen nicht alles untersucht hat: die Tore aus rotem und weißem Marmor, die mit Blumen aus Eisen kunstvoll verzierten bemalten und vergoldeten Gittertüren auf den Gängen, die Quellen und Teiche. Obzwar er im Zusammenhang mit den Gartenhäusern des Wildparks böswillig bemerkt: »sie dienen vielleicht dazu, damit man sich in ihnen — vor allem im Frühling — an Gastereien und sonstigen Unterhaltungen zum körperlichen Genuß, und auch am Gesang der vielen schönen Vögel, die in den schönen grünen Wäldern laut musizieren und sich bewundern lassen, ergötzt«,[28] beweist seine Beschreibung jedoch, daß auch er nicht wenig Vergnügen daran hatte.

Das Pendant zur Beschreibung des Lichtenstein-Schlosses ist die Darstellung der von Szalárdi so heißgeliebten Stadt Nagyvárad, der Stadt des heiligen László; er beschrieb alle ihre Ecken, ihre Basteien, »schon zu dem Zweck, daß der Zustand jener Stadt oder wenigstens die schriftliche Erinnerung an sie bei den Nachkommen wach bleibe. Wenn wir nun schon — o weh! — mit dem vorhandenen großen Schaden uns mit der ganzen Nation, mit der Heimat zusammen nicht erhalten können oder wirklich wollen!«[29] Was für ein Unterschied besteht aber zwischen beiden Schilderungen! Bei dem mährischen Schloß führt der ästhetische Genuß, die Freude an der anspruchsvollen, künstlerischen menschlichen Arbeit die Feder; bei der Beschreibung von Nagyvárad die Angst und Furcht, die Trauer wegen der nationalen Tragödie. Wenn er in Gedanken wieder die Stadt und ihre Umgebung durchstreift, die Weinberge und Obstgärten in ihrer Nähe, die bereits von Janus Pannonius besungenen Heilquellen, die Mühlen am Körös-Fluß, die bekannten Straßen, die Basteien; wenn er mit einer Präzisität, die an Sebestyén Lantos Tinódi erinnert, die Vorbereitung auf die Belagerung beschreibt und in seine Erzählung Details aus dessen Ermutigungsrede an die Verteidiger einflicht; wenn er über die Zerstörung berichtet, legt er Beweis ab von schriftstellerischen Qualitäten, von der Fähigkeit zur Schaffung einer Atmosphäre, von einem Einfühlungsvermögen, die unsere Anerkennung und unser Interesse verdienen, weil er auch heute noch im aufmerksamen Leser ähnliche Saiten anschlagen kann.

In János Szalárdi steckt ein hervorragendes Talent zum Wahrnehmen der in der schöpferisch—produktiven Tätigkeit des Menschen enthaltenen Dich-

tung, zu ihrer Darstellung. Das wird durch die Beschreibung sowohl der »neuen und prächtigen Gebäude des Gábor Bethlen und György Rákóczi I.,« der »wunderschönen, bemalten und vergoldeten kunstvollen Gewölbe mit Kalkstukkaturen« in ihnen, als auch der Schul- und Kulturpolitik der Fürsten im weiteren Sinne bewiesen. Er befindet sich jedoch auch in seinem Element, wenn er Bücher, Bibliotheken, die Arbeit in Archiven, Alumnen an ausländischen Universitäten zu beschreiben hat, oder wenn er über die »schön klingenden« Glocken der alten Kirche in Gyulafehérvár oder die verschiedenen Spieluhren schreibt.[30]

Wenn er mit solcher Wärme und Liebe über die Natur, über tote Gegenstände schreiben konnte, ist anzunehmen, daß ihm auch die Menschenschicksale nicht gleichgültig waren. Auf dem düsteren Bild des Untergangs Siebenbürgens erscheint eine ganze Reihe von kleineren und größeren individuellen Dramen in novellenhafter Kürze, in den für Szalárdi so charakteristischen tragischen Farben. So z. B. die Geschichte des Studenten János Pápai, der sich zusammen mit den dort aufbewahrten Büchern und Urkunden in die Sakristei der Kirche einmauern ließ, »doch wurde er von den herumstreifenden, räuberischen Volk« — den Tataren — entdeckt. Sie verbrannten die Bücher und Urkunden, ihn schleppten sie an den Sattelknopf gebunden mit sich bis nach Nagyvárad, wo seine Spur verlorengeht. Szalárdi verewigt auch den erfolglosen Kampf des »berühmten, auf die Tiefebene ziehenden« Helden István Kádár gegen die Tataren bei Berettyóújfalu, über den auch ein Ritterlied und eine Volksballade entstanden. Ergreifend ist der Fall des Mihály Maurer, des »Dieners des Fürsten, der seine Vollmachten als Abgesandter überschritt, den unbegründeten finanziellen Forderungen des Türken nachgab und ohne Erlaubnis die Zahlung der Summe versprach. Der Fürst zahlte nicht; István Szalánczi, Nachfolger Maurers als Abgesandter, geriet dann ins Gefängnis, wo der unglückliche Mann auch ums Leben kam. Mihály Maurer konnte die Gewissensbisse nicht ertragen und beging Selbstmord.[31]

Pascha Csiaffer war bei seinen Dienern beliebt, sie hätten ihn gern vor dem Tod gerettet. Sie warnten ihn: der Abgesandte des Sultans kommt mit einer Seidenschnur, er möge fliehen, »er möge der Gefahr entgehen, er hätte die Möglichkeit dazu«. Die Antwort des »ergrauten Fürstenmenschen« gibt János Szalárdi mit folgenden schönen rhythmischen Worten wieder: »Seht, — sprach er, — meine treuen Diener, die Weißheit meines Haares, meines Bartes, ich erlangte die Würde eines Fürsten, hatte immer hohes Ansehen und Ehre, lebte nie im Elend. Ich wuchs an vornehmen Orten auf, hielt mich dort auf, litt nie Hunger und Durst, lebte froh. Ist es denn nicht besser, wenn ich aus diesem glücklichen Zustand, nachdem ich meine Zeit so verbracht habe, ist es in meinem Alter nicht besser und angenehmer, nicht zu wählen zwischen dem Tod nach dem glücklichen Zustand, der ewigen Ruhe im heiligen Paradies, oder mich — meinen glücklichen, angesehenen Stand verlassend, pilgernd,

verbannt, unter fremden Völker, hie und da, in den Häusern von anderen — nicht zu meinem Volke gehörenden — Leuten — zu verstecken, und mir so bitteres ungewohntes Elend, Hunger und Durst zu wünschen, die ich doch nicht einmal in meiner Kindheit gekostet habe?«[32] Hier ist keine Spur von der bei Szalárdi stellenweise zu bemerkenden Weitschweifigkeit zu sehen. Es ist eine kurze, gedrungene Formulierung, nichts Überflüssiges ist vorhanden. Er drückt die spezifisch orientalische Stimmung der Geschichte, die mohammedanische Ergebung des »stoischen« weisen Mohammedaners in das Urteil des Sultans und Allahs plastisch aus. In diesen kleinen Miniaturen äußert sich der Schriftsteller János Szalárdi.

Aus dem bisher Gesagten könnten wir schließen, daß der Verfasser der Traurigen Chronik der Nachwelt nur Trauriges hinterlassen hat. Es trifft zwar zu, daß er nicht viel Grund zur Freude hatte, weil die historische Wirklichkeit, die er darstellen wollte, voller Tragödien war. In einigen Geschichten aber läßt er trotzdem manchmal auch die komische Seite des Lebens durchschimmern, äußert sich sein leiser, zurückhaltender Humor. Das schönste Beispiel hierfür ist der Bericht über die Trennung von Mária Széchi von ihrem zweiten Mann, von István Kun de Rozsály: Da »der Frau das Haus und die Küche in Rozsály nicht gefiel«, kurz: da sie ihres Mannes überdrüssig war, stieg sie zu Pferd und ließ ihren nichtsahnenden Mann sitzen. Sie ritt nach Déva und »wohnte in ihrem schönen Haus unterhalb des Burgberges mutig«, als der wütende Mann mit zweihundertfünfzig Reitern über das Haus herfiel, das aus dem Käfig geflogene Vogel mit Gewalt haben wollte. »Weil er jedoch in seinem Unglück das Netz nicht richtig gespannt hatte«, schreibt Szalárdi, floh die verfolgte Amazone durch das Fenster, den Garten und die Gartentür, die zur Burg führte. István Kun übte in seiner ohnmächtigen Wut Rache, indem er alles zerstörte, was ihm in die Hände geriet.[33]

Wie wußte aber János Szalárdi von den vom Gesichtspunkt des Schicksals Ungarns aus sekundären, doch sehr interessanten und charakteristischen Ereignissen so eingehend? Überall konnte er nicht persönlich zugegen gewesen sein: diese auf Personen bezüglichen Geschichten konnte er kaum in den Akten seines Archivs gefunden haben, noch weniger bei den Geschichtsschreibern, die er erwähnt. Wir müssen annehmen, daß er das Material planmäßig sammelte, daß er wie Tinódi alle befragte, die Augenzeugen oder Teilnehmer irgendeines Ereignisses waren. Darin bestärken uns auch einige Bemerkungen der Traurigen Chronik. Über den Tod von Zsigmond Kornis z. B. berichtet er so, »wie das von seinen ehrlichen Dienern authentisch erzählt worden ist«,[34] die Missetaten der Herrin auf der Burg Jeszenő schreibt er nieder mit der Bemerkung: »Ich selbst habe sie von einer ehrlichen und vertrauenswürdigen edlen Dame gehört, die mit ihr während der Belagerung in der Burg war.«[35]

Wer beim Sammeln, bei der Zusammenstellung und bei der sprachlich-stilistischen Formulierung des Materials so bewußt vorging, der mußte auch

bestimmte Vorstellungen gehabt haben von der Rolle und den Aufgaben der Geschichtsschreibung. Können wir doch in seiner sympathischen Gestalt ihren ersten hervorragenden Vertreter verehren. An mehreren Stellen läßt er die traditionelle Klage laut werden, daß die Ungarn nie die nötige Sorgfalt für die Verewigung ihrer Geschichte verwendet haben. »Wenn sie auch von anderen, fremden Völkern niedergeschrieben wird, — wie es ihnen gefällt und es die Geschehnisse erfordern —, wird sie nicht in der eigenen, sondern in lateinischer Sprache geschrieben. Wenn sie auch in die Hände unserer Nation gelangte, da jedoch nicht einmal ein Zehntel unserer Nation die lateinische Sprache versteht, konnte man der Nation die wissenswerten und notwendigen Dinge nicht in dem Maße mitteilen, wie es sich geziemt hätte, wie es notwendig gewesen wäre.«[36] Bonfini, Turóczi und die anderen Historiker hätten schon lange ins Ungarische übersetzt werden müssen, wie z. B. Gáspár Heltai, der den Bonfinius »compensiose, kurz« ins Ungarische übersetzt hatte, schon ein Musterbeispiel gezeigt hatte. Auch der späte Nachfolger, Szalárdi war der Meinung, daß »seine Arbeit wirklich Lob verdient, was die Bemühungen um die ungarische Nation betrifft«.[37] Was sind aber diese Bemühungen wert, wenn die, für die das Werk bestimmt war, das Buch gar nicht in die Hand nehmen. Bitter bricht es aus ihm hervor, und er gebraucht Formulierungen wie 50 Jahre später J. F. Reimmann, der Dávid Czvittinger zum Abfassen des Werkes Specimen bewog: »was aber auch niedergeschrieben wurde, es liegt unter der Bank, es liegt im Staub, weil ein gutes Pferd oder ein gelungenes Gastmahl für besser, dem äußeren und inneren Wachstums des Volkes entsprechender gehalten wird. Hier könnte man noch lange klagen.«[38]

Er sah also die Situation, die kulturellen Verhältnisse des Landes, den im Vergleich zu den westlichen bürgerlichen Staaten rückständigen Zustand des Landes so deutlich wie seine Zeitgenossen, wie Apáczai, Comenius, Zrínyi, János Dali Tolnai, János Mikolai Hegedüs oder der Lipsius-Übersetzer János Laskai. Auch er sieht die Lösung in der Schaffung des Unterrichts in der Muttersprache und des wissenschaftlichen Lebens; seine persönliche Aufgabe erkennt er in der Begründung der Geschichtsschreibung in der Muttersprache, wie das seine Traurige Chronik nachdrücklich beweist. Man darf auch die Tatsache nicht außer acht lassen, daß der Puritaner Pál Medgyesi bei dem Entwerfen der Konzeption seines Werkes eine so große Rolle gespielt hat, daß er sich in seiner Chronik an mehreren Stellen mit Sympathie über die Vertreter des Puritanismus äußert: »Weil diese alle religiösen, guten und nützlichen Dinge nur durch das Böse, *durch die Gefährdung des Fürstens auf englische Weise* erklärten, wegen der Unwissenheit, so daß die Priester, da sie häßliche Intrigen, die Gefährdung des Landes sahen, nicht aufhörten zu ermahnen, zu warnen, die Zerstörung des Landes offen prophezeiten, stimmten sie das gemeine Volk so sehr dagegen; sie brachten es dazu, vor allem Benedek Magyari« aus seinem Amt zu vertreiben.[39] Er verteidigt also Benedek Magyari, den »eifrigen Prie-

ster, der die Gnade Gottes hat« und legt Zeugnis ab von seiner Sympathie für den Puritanismus. Wenn wir noch den verwandten Charakter seiner kulturellen Auffassungen mit dem Programm der Puritaner hinzunehmen, tritt von allein jene nicht leicht zu beantwortende Frage auf: in welcher Beziehung stand eigentlich János Szalárdi zu den puritanistischen Ideen? Wie beeinflußten sie seine Geschichtsauffassung, seine Tätigkeit als Geschichtsschreiber?[40] Leider können wir diese Fragen noch nicht ausreichend beantworten. Wir sind uns darüber im klaren, daß auch unsere bisherigen Ausführungen nur ein Moment, das mit der Person Medgyesis zusammenhängende Moment der ideologischen Genese der Chronik beleuchten konnte. Wir befänden uns in einer einfacheren Lage, wenn wir Angaben über die Schulbildung, über eventuelle ausländische Studienreisen Szalárdis hätten. Die Frage wird noch komplizierter dadurch, daß außer den Prophezeiungen Pál Medgyesis, die die Traurige Chronik so tief beeinflußten und formten, zu jener Zeit auch andere Prophezeiungen wirkten. Die Prophezeiungen von Miklós Drábik nämlich, die mit einer Kraft wirkten, daß wir ihren wirren Gedanken eine wichtige Rolle bei der Eröffnung des Polenfeldzuges beizumessen haben. Und Szalárdi, der ausgezeichnete Kenner der Ereignisse jener Zeit, spricht von ihnen nicht. Seine Meinung könnte aber nicht uninteressant sein. Hatte den Prophezeiungen Drábiks doch sogar der von dem Kreis der Puritaner in Sárospatak nach Ungarn gerufene Comenius Glauben geschenkt! Irgendwie hatten also die Puritaner sowohl mit der Prophezeiung Medgyesis als auch mit der Drábiks zu tun. Und János Szalárdi verwendet die eine als Grundmotiv zur Beschreibung des Untergangs von Siebenbürgen, von der anderen sagt er jedoch kein Wort. Auch jene grundlegende Frage muß zum Gegenstand weiterer Untersuchungen gemacht werden, in welchem Maße und weshalb falsche Ideologien eine so tiefgreifende Wirkung ausüben konnten, weshalb sie eine Rolle spielen konnten in der Entwicklung der Geschichtsschreibung in ungarischer Sprache.[41]

Das ungarische Drama wird im 16. Jahrhundert von Meisterwerken wie der Elektra des Péter Bornemisza, der Balassi-Komödie und dem Hirtenspiel des Bálint Balassi repräsentiert. Eine Fortsetzung dieser Initiative von gesamteuropäischer Bedeutung im 17. Jahrhundert ist nicht bekannt. Obwohl es aber keinen Mangel an Themen gegeben haben konnte. Die Traurige Chronik Szalárdis zeigt es doch: die Ereignisse der Zeit sind von Tragödien überschattet, die Menschen waren vielleicht noch nie so empfänglich für die Katastrophe, das unumgängliche Schicksal, die Vernichtung wegen der Sünden wie gerade damals, am Vorabend des Untergangs von Siebenbürgen, in der Atmosphäre des auf einem Vulkan ruhenden »Goldenen Zeitalters«.

Hören wir uns an, was István Geleji Katona in einer seiner Predigten sagte, als er davon sprach, daß Christus Menschengestalt annahm. Aber »nicht irgendeine äußere Gestalt oder Scheingestalt oder Maske, mit der er die Gestalt irgendeines anderen, seine Haltung und seine Handlungen darstellt, nachahmt

wie die *Komödienspieler* die Hectors, Priamus, Agamemnons oder *Ban Bánks* oder der anderen, sondern deshalb, damit sie das Wort der christlichen Kirchenlehrer verstehen«.[42] Diese wertvolle Bemerkung beweist, daß es im 17. Jahrhundert ein ungarisches Ban Bánk-Drama gegeben hatte, und daß dieses Drama von den Komödienspielern auch gespielt worden war. Wir wissen nur nicht, wo und wann dies der Fall war. Mit Recht können wir aus dieser Bemerkung noch darauf schließen, daß Katona Geleji das Stück gesehen hat, sonst würde er es in diesem Zusammenhang kaum erwähnen. Über die Umstände der Entstehung des Dramas könnte man — als Hypothese — folgendes sagen: Wahrscheinlich wurde es zur Zeit der Krankheit oder des Todes von Gábor Bethlen — also um 1629—1630 — geschrieben. Der deutschfeindliche Charakter des Themas weist darauf hin, daß die Gemahlin von Gábor Bethlen, Katharina von Brandenburg, jene Gertrudis war, die die Ämter Siebenbürgens, die fürstlichen Donationen an Fremde, an Ausländer vergab (wie dem István Csáki und anderen), ein Privatleben führte, das einer Fürstin nicht würdig war, und sich den berechtigten Haß ihrer Untertanen in einem Grade zuzog, daß sie im ganzen Land in Pasquillen beschmäht wurde.[43] Ihre Person und die historische Lage um 1629—30 konnten die Inspiration jenes unbekannten Verfassers gewesen sein, der fast zweihundert Jahre vor József Katona das Ban Bánk-Thema auf die Bühne brachte. Bei der Lektüre der Traurigen Chronik des Szalárdi haben wir immer den Eindruck, daß die weltliche ungarische Belletristik in der ersten Hälfte und um die Mitte des 17. Jahrhunderts reicher und vielfätiger gewesen sein mußte, als wir es auf Grund der bisherigen Kenntnisse (gestützt auf die heute vorhandenen Texte) annehmen können. Der kostbare Beleg bei Katona Geleji bekräftigt uns in dieser Vermutung nicht nur, sondern spornt uns auch dazu an, die Forschung zur Erfassung der gesamten Literatur- und Kulturgeschichte jener Epoche auf breiteren Grundlagen zu betreiben.

Was den Grundgedanken, die Struktur, die historische Authentizität, die Auffassung, den Erzählstil der Arbeit von János Szalárdi betrifft, »sind in ihr zweifelsohne eine interessante, anregend auf das Ziel zustrebende Konzeption, ein beachtenswertes Werk der Vorstellung und tragische dichterische Gedanken enthalten«.[44] Und diese »tragischen dichterischen Gedanken« sind wirklich in ihr verborgen, — hiervon zeugt Zsigmond Kemény, der sie in seinen historischen Romanen *Die Witwe und ihre Tochter*, *Die Schwärmer* auch freilegte.

Bisher maß die Forschung der Beziehung zwischen Kemény und Szalárdi keine größere Bedeutung bei. Sie registrierte, daß Kemény die Geschichte der »schönen Person«, der Sára Tarnóczy, des Simon Pécsi und der *semijudaei* der Traurigen Chronik entnahm. Der Gedanke der tieferen, man könnte sagen, ideologischen Verwandtschaft zwischen ihnen ist — unseres Wissens — nicht aufgetaucht, weder in der Literatur über Kemény, noch in den Studien über Szalárdi. Obzwar es auf der Hand liegt, daß hier von mehr als von einer ein-

fachen Themaentlehnung die Rede ist. »Kölcsey und Vörösmarty, Petőfi und Arany lesen vom Gesicht des Volkes jene nationalen Züge ab, die sie im Gesicht der ungarischen bürgerlichen Entwicklung sehen wollen. Kemény will diese aus der Geschichte herauslesen. Doch Kemény, der die Traurige Chronik des Szalárdi herausgibt und die breiteren Leserkreise zu den vergessenen Memoiren, zu den alten Geschichtsschreibern zurückführen will, wendet sich nicht nur wegen des nationalen Charakters der bürgerlichen Entwicklung der Geschichte zu, sondern auch wegen der Erhaltung des Gleichgewichts.«[45] Und die Geschichte, die Geschichte Siebenbürgens, wie sie von Szalárdi formuliert worden war, konnte Kemény an mehreren Punkten Inspirationen zur Entwicklung seiner historischen Auffassungen geben. Szalárdi nämlich beschrieb im Grunde genommen die spezifische Möglichkeit der ungarischen bürgerlichen Entwicklung im 17. Jahrhundert, den Untergang des Siebenbürgen von Gábor Bethlen und György Rákóczi I. Von den Ursachen des Untergangs hebt er als wichtigste die Schuld von György Rákóczi II. und seinen verantwortungslosen Ratgebern hervor, die durch ihren unüberlegten Schritt das nur durch große Anstrengungen erhaltbare Gleichgewicht Siebenbürgens zwischen Istanbul und Wien zerstörten. Wie Kemény mißt auch Szalárdi den historischen Lehren, der Beurteilung der Realitäten, der moralischen Beurteilung der Handlungen eine große Bedeutung bei. Den Einfluß der inneren Welt Szalárdis können wir am stärksten an der Atmosphäre der historischen Romane Keménys verspüren.

Wir dürfen jedoch nie vergessen, daß die Geschichtsanschauung Keménys in einem entscheidenden Maße von der ungarischen und europäischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts, die Szalárdis von der Lage Siebenbürgens und Europas im 17. Jahrhundert determiniert wurde. Wenn jedoch Kemény auf Lehren von Szalárdi zurückgreift, dürfen wir nicht annehmen, daß die Probleme der von Szalárdi beschriebenen Epoche der Geschichte Siebenbürgens und die Probleme Ungarns in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts miteinander irgendwie verwandt sind. Es gibt Anzeichen, die darauf hinweisen. Das Programm der ungarischen Sprache und Kultur, das sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Siebenbürgen entfaltet hatte, war der geistige Vorläufer der kulturellen Bestrebungen Bessenyeis, der Spracherneuerung Kazinczys. Die Wirtschaftspolitik von Gábor Bethlen und György Rákóczi I. war das Vorbild für die Bestrebungen, deren Ziel es war, im Reformzeitalter die selbständige ungarische Industrie und den selbständigen ungarischen Handel zu entfalten. Siebenbürgen ging unter infolge des unverantwortlich eingeleiteten Polenfeldzuges, die nationale bürgerliche Entwicklung im 19. Jahrhundert scheiterte an der Niederlage bei Világos. Diese Frage ist natürlich viel komplizierter, als daß wir sie mit diesen wenigen Sätzen lösen wollten und könnten. Sie ist jedoch geeignet, die Beziehung Keménys und Szalárdis von einer neuen Seite aus zu beleuchten, hervorzuheben, was die Traurige Chronik nach der Niederschla-

gung des ungarischen Freiheitskampfes 1848—49 wieder aktuell gemacht hat, wovon Kemény — außer von seinem persönlichen Geschmack und seinen Neigungen — so zu dieser alten Geschichte hingezogen wurde, daß er sogar die für einen Schriftsteller überhaupt nicht anziehende Arbeit des Herausgebers übernahm.

Wenn Szalárdi über »unsere arme zerstörte Heimat«, über »unsere unglückliche Nation« schreibt, wenn er zusammen mit Medgyesi im letzten Kapitel aufseufzt: »unsere arme zerstörte Nation«, »unsere armen, sich der letzten Gefahr nähernden Ungarn«,[46] »vom alten ungarischen Namen ist nur das Schlechte geblieben«, usw. — macht er uns darauf aufmerksam, daß die Traurige Chronik, obzwar sie fast zweihundert Jahre hindurch nur in Handschriften gelesen worden war, organischer Bestandteil einer vom 16. bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts reichenden ideologisch — terminologischen Entwicklung ist, deren Beginn — nach manchen Vorläufern — das Lied von András Farkas »Über die jüdische und die ungarische Nation« ist. Wertvolle Triebe dieser Entwicklung sind die patriotische Predigerliteratur des 17. Jahrhunderts, die überwältigende Prosa von Miklós Zrínyi, die Kurutzendichtung; ihre endgültige Krönung, ihre dichterische Formulierung auf dem höchsten Niveau aber ist die Hymne von Kölcsey.[47]

ANMERKUNGEN

[1] *Siralmas magyar kronikának kilencz könyvei, mellyeket a következő posteritásnak megintetésekre, és oktatásokra tulajdon nyelvünkön egybeszedegetett és megirt Szalárdi János 1662-dik esztendőben* [Neun Bücher der traurigen ungarischen Chronik, zur Warnung der nachfolgenden Zukunft und zum Unterricht in unserer eigenen Sprache gesammelt und geschrieben von János Szalárdi im Jahre 1662]. Herausgeber: Zsigmond Kemény. Pest, 1853. (Reihe: Neuere Nationalbibliothek). Die Zitate aus dem Werk Szalárdis stammen immer aus dieser Ausgabe.

[2] Dr. Detre Horváth, *Szalárdi János és Siralmas krónikája* [János Szalárdi und seine Traurige Chronik]. In: *Századok*. 1923, 94—122. — Herpai, J., *Adatok a krónikairó Szalárdi Jánosról, Rákóczi bizalmas titkáráról* [Angaben über den Chronisten János Szalárdi, den geheimen Sekretär Rákóczis]. Herausgeber: Bálint Keserü. Band I. Budapest—Szeged, 1965. 544—551. Koncz, J., *Szalárdi János kiadatlan levelei és reá vonatkozó apró adatok* [Unveröffentlichte Briefe des János Szalárdi und kleinere Angaben über ihn]. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1899, 339.

[3] »Ich erwarte das Testament des verstorbenen Fürsten Bethlen von Eurer Durchlaucht, weil ich es für notwendig halte, auch daraus die für das Land wichtigen Dinge an ihre Stelle in die Chronik aufzunehmen.« (Koncz a. a. O. 93.)

[4] Beilage des Briefes vom 14. Juli 1664 (Koncz a. a. O. 98).

[5] Szalárdi: V. 268.

[6] Szalárdi: V. 296.

[7] Medgyesi, P., *Magyarok Hatodik Jajja* [Sechste Wehklage der Ungarn]. Sárospatak, 1660. (RMK I. 960.) S. 6.

[8] Szalárdi: V. 298.

[9] Szalárdi: V. 306.

[10] Szalárdi: IV. 221; IV. 235; V. 252; V. 267.

[11] *RMK I.* 873, 880, 922, 960.

[12] Zu Zsigmond Rákóczi und den Hoffnungen der Puritaner vgl. Makkai, L., *A magyar puritánusok harca a feudalizmus ellen* [Der Kampf der ungarischen Puritaner

gegen den Feudalismus]. Budapest, 1952. 117—119, 127—133. — *Magyarország története II. Magyarország története 1526—1790. A késői feudalizmus korszaka* [Die Geschichte Ungarns. II. Die Geschichte Ungarns 1526—1790. Epoche des späten Feudalismus]. Herausgeber: Éva H. Balázs, László Makkai. Budapest, 1962. 219—221.

[13] *RMK I.* 880. Medgyesi, P., *Hármas Jaj* [Dritte Wehklage]. S. 29.

[14] a. a. O. S. 59.

[15] 2. Reg 17, 2. Reg, 2. Reg 25, Chron. 36. 11—22.

[16] Zur Beziehung der Puritaner zu György Rákóczi II. vgl. Makkai a. a. O.

[17] *RMK I.* 960. Medgyesi, P., *Hatodik Jaj* [Sechste Wehklage]. S. 4.

[18] Jöcher: *Allgemeines Gelehrten-Lexicon.* Leipzig, MDCCLI. 2088. — Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexicon worin die Schriftsteller aller Stände nach ihren vornehmsten Lebensumständen und Schriften beschrieben werden. Angefangen von Johann Christoph Adelung . . . Heinrich Wilhelm Rotermund. 6. Erg.-Band. 1961. 2074—2075.

[19] *RMK I.* Medgyesi, P., *Hatodik Jaj* [Sechste Wehklage]. S. 4—5.

[20] »Das Jahr 1648 war so fatal und berühmt, weil der türkische Kaiser Sultan Ibrahim, der polnische König Ladislaus Sigismundis, der Fürst György Rákóczi I., der Palatin Ungarns János Draskovics, Graf István Bethlen und der gute ungarische Herr Zsigmond Kornis in diesem Jahre starben.« (Szalárdi: IV. 235.) — »Ratgeber des alten Fürsten waren noch am Leben: István Haller, der ehrliche alte Herr Ferencz Rédei, János Kemény, István Serédi, Ferencz Bethlen; von ihnen sind in nicht wenigen Jahren verstorben Ferencz Bethlen, István Sulyok, Zsigmond Barcsay, alles wahre Patrioten, Mátyás Huszár und andere; aus ihrem Tod könnte man, wie gescheit sie auch gewesen sind, die dem Lande drohende, später auch eintretenden Gefahr schließen; wie das von Pál Medgyesi, dem gläubigen, eifrigen Diener Gottes in seinen Predigten zur Erweisung der letzten Ehre dem Fürsten und vorher dem Grafen István Bethlen, nachher dem hochgeborenen Herrn Zsigmond Rákóczi, auch gründlich prophezeit worden war.« (Szalárdi: V. 252.)

[21] Szalárdi: I. 10—11.

[22] Szalárdi: I. 11.

[23] Máté, K., *A magyar önéletírás kezdetei* [Die Anfänge der ungarischen Autobiographie]. (1585—1750). Pécs, 1926. — Tolnai, G., *Tótfalusi Kis Miklós* [M. K. T.]. Im Band: *Studien.* Budapest, 1970. 41—54. ders.: *Miklós Bethlen.* a. a. O. 55—75. — Die Geschichte der ungarischen Literatur II. Die Geschichte der ungarischen Literatur von 1600 bis 1772. Herausgegeben von Tibor Klaniczay. Budapest, 1964. 210. — Einleitende Studie von Éva Windisch V. zu: *Kemény János önéletírása és válogatott levelei* [Autobiographie und ausgewählte Briefe des János Kemény]. Budapest, 1959.

[24] Dr. Detre Horváth: a. a. O. 110. — Beöthy, Zs., *A szépprózai elbeszélés a régi magyar irodalomban* [Die belletristische Erzählung in der alten ungarischen Literatur]. I. Budapest, 1896. 209.

[25] Nachwort von István Borzsák zu Titus Livius: *Ab urbe condita libri.* Übers.: Frau F. Kis. Budapest, 1963. 393.

[26] Tacitus. Auswahl und einleitende Studie von István Borzsák. Budapest, 1961. XLIII.

[27] Szalárdi: IV. 204.

[28] Szalárdi: IV. 208.

[29] Szalárdi: VI. 362—363.

[30] Szalárdi: II. 31—35; IV. 235—247.

[31] Szalárdi: V. 390—391; VI. 397; IV. 219.

[32] Szalárdi: III. 102—104.

[33] Szalárdi: III. 92—93.

[34] Szalárdi: V. 249—250.

[35] Szalárdi: IV. 182.

[36] Szalárdi: V. 293.

[37] Szalárdi: V. 294.

[38] Szalárdi: V. 294.

[39] Szalárdi: VI. 446.

[40] Szalárdi: VI. 362.

[41] Kvacsala, J., *Egy álpróféta a XVII. században* [Ein falscher Prophet im 17. Jahrhundert]. In: *Századok.* 1889. 745—766. — Makkai: a. a. O. 131—133.

[42] *RMK I.* 779. Geleji Katona, I., *Váltság-titka* [Geheimnis]. 248.

[43] Szilády, Á., *Pasquillus. Cantio apologica.* In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1897. 40—54.

[44] Horváth, J., *A magyar irodalmi műveltség kezdetei* [Die Anfänge der ungarischen literarischen Kultur]. Budapest, 1944. 49.

[45] Sőtér, I., *Kemény Zsigmond történelemszemlélete* [Die Geschichtsauffassung des Zsigmond Kemény]. In: MTA I. O. Közleményei. XVII. (1961) 96.

[46] In der Reihenfolge der Zitate: Szalárdi: VII. 482; V. 318; IX. 673; IX. 656; VI. 441.

[47] Mészöly, G., *Kölcsey Hymnusza és a Hymnus Kölcseyje* [Die Hymne des Kölcsey und Kölcsey der Hymne]. Budapest, 1939.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 13 (1—4), pp. 529—537 (1971)

Avvakoum et le schisme de l'Église russe

Par

ENDRE TÖRÖK

(Budapest)

Pendant des siècles entiers, la pensée russe a été façonnée, en premier lieu, par la force du fanatisme. Elle l'a été, entre autres, par le fanatisme du pouvoir, l'arbitraire «centralisé» et, de temps à autre, par le fanatisme humanitaire, étique de l'opposition politico-intellectuelle radicale. Le pouvoir se manifestait comme l'apparence du droit, en tant que vouloir historique absolu; l'opposition représentait l'esprit progressiste, mais avec la largeur de vues des obsessions, risquant de se détacher de ce qui l'avait suscitée: *l'humain*. Car, quelle que soit l'idée à laquelle il se rattache, le fanatisme reste insensible à l'autoréalisation de l'individu, en tant que but et que valeur. Il se présente, à chaque fois, sous les traits de la vérité inconditionnelle, mû qu'il est par cette conviction non avouée que l'homme a besoin non de liberté, mais de justice. Il s'efforce, avant tout, de s'imposer à l'encontre des autres conceptions relatives à celle-ci et niant, éventuellement, le principe même de la vérité unique. Toute l'histoire de la pensée russe est sillonnée — soit ouvertement, soit secrètement — par l'antagonisme des «fanatismes». Ce n'est qu'une très mince couche d'intellectuels qui a été influencée, à partir du commencement du XIX^{e} siècle, par une vision plus souple de l'homme, une vision réceptive à l'individualité. Cette conception professait l'autorédemption dans la liberté: il faut créer des conditions sociales au sein desquelles — et en conséquence de sa liberté — l'individu a conscience qu'il doit se développer, se sauver lui-même.

C'est Dostoïevsky qui a saisi le plus profondément le rapport entre liberté et autorédemption, leur rôle se présupposant réciproquement: il est parti de l'individu et il y est revenu en tant que réalisation du sens de l'existence humaine; cependant, par suite de l'état retardataire de la nation russe, la prise de conscience de Dostoïevsky restait mélangée à des idées religieuses et politiques orthodoxes. L'antagonisme du fanatisme conservateur et progressiste a imprégné la vie publique russe surtout entre 1825 et 1917. Même les personnalités de proue des «occidentaux» — un Biélinsky, un Herzen — ne sont pas capables de se débarrasser entièrement de l'optique sociale utopique (de la chimère de la justice absolue), bien que leur vision de l'univers ait été, par moments, conditionnée par le scepticisme s'infiltrant de la pensée occidentale,

cela, chez le premier, sous la forme d'une interprétation spécifique de Hegel et, chez le second, comme suite philosophique de la situation après l'échec des révolutions de 1848. En réalité, tout cela découlait des structures sociales féodales qui s'étaient sclérosées sous la pression de la monarchie absolue et de l'Église orthodoxe, ne s'étaient modifiées, ne s'étaient quelque peu modernisées qu'une seule fois au cours de la période allant de Pierre le Grand à la Révolution d'Octobre: lors de la réforme, en 1861, du servage. Puisque la bourgeoisie, l'intelligentsia de type bourgeois faisaient défaut, une sérieuse opposition politique, indépendante du caractère du pouvoir ne pouvait voir le jour: le pouvoir conditionnait sa propre opposition aussi, insufflant au radicalisme de la noblesse, puis à celui des plébéiens et paysans un fanatisme, la plupart du temps, tout aussi intense que celui qui l'habitait.

*

La première figure classique du fanatisme russe a été le protopope (archiprêtre) Petrov Avvakoum (1621—1682); la conscience de sa mission et sa mentalité populaire s'accompagnaient d'un dogmatisme tournant à la manie, mêlant à son héroïsme bouleversant de l'ignorance, de l'agressivité et de la mesquinerie. Il était à la fois démocrate et conservateur, révolté et orthodoxe: dans les réformes ecclésiastiques de nuance occidentale, élaborées au milieu du XVII[e] siècle, il voyait le renforcement de l'influence européenne étrangère à l'esprit russe, la rupture entre le pouvoir profane et clérical et la foi, les coutumes des ancêtres, la conception orthodoxe homogène de la vie, dans laquelle communiaient le peuple et les seigneurs. C'est dans ses activités et ses œuvres que se manifeste pour la première fois, avec une grande force suggestive, cette tendance intellectuelle qui devait tenter, à l'aide de la conservation du Moyen Age, de soustraire la Russie à l'influence de l'évolution occidentale, de la civilisation. Son opposition et son orthodoxie avaient leur source dans sa frayeur ressentie à cause de l'ébranlement des certitudes, dans son attachement ascétique à l'univers religieux de l'homme partriarcal en relations intimes avec la nature et avec Dieu, convaincu de sa position inébranlable dans un monde où il vit en sécurité, au sein de la hiérarchie établie, semblant définitive des valeurs spirituelles et sociales. Avvakoum proteste contre tout changement, toute modification qui pourrait éloigner l'homme de cet état encore plus ou moins naturel, «*véridique*». Outre les corrections apportées aux livres saints, ce sont, surtout, l'expansion de la science et de la civilisation de son époque, la laïcisation de la direction de l'Église, son attirance vers la culture ouest-européenne, vers les philosophes grecs «damnés» — Platon, Pythagore, Aristote — qui inquiètent Avvakoum. Il voit dans la réforme le début de la révolte contre Dieu; il prévoit, à l'arrière-plan de la réforme, la dislocation de l'équilibre social, la déchirure entre le «haut» et le «bas». Dans ce déséquilibre, il se tourne vers le monde du bas, car il pense

reconnaître, dans le peuple, la sensibilité à l'égard de la vérité, de la justice élémentaires, la fermeté dans la foi face à l'aristocratie et aux hauts dignitaires ecclésiastiques ébranlés, de plus en plus inconsistants. Ses idées donnaient forme au slavophilisme et à l'hérésie paysanne, à l'idée du particularisme religieux et national russe, du rejet de l'Église officiel, mais tout cela se manifestait encore sans fondation intellectuelle aucune, à un niveau affectif, comme conséquence spontanée du fanatisme ancré aux traditions religieuses orthodoxes et au style de vie patriarcal.

*

Les réformistes désignaient Avvakoum et ses fidèles sous le nom de raskolniks, c'est-à-dire de schismatiques, tandis que ceux-ci les taxaient d'hérétiques et avaient, effectivement, raison, puisque ce n'étaient pas eux qui avaient abandonné la foi traditionnelle, mais la direction suprême de l'Église russe, qui avait commencé, en 1653, sous l'égide du patriarche Nikone et avec l'assentiment du tsar Alekséï Mihaïlovitch, voire même avec son soutien actif, la préparation de la réforme. Son élaboration et son application demandèrent près de deux décennies et provoquérent d'âpres luttes, de graves antagonismes même parmi ses partisans. En effet, Nikone aurait désiré placer le pouvoir ecclésiastique au-dessus de celui laïque, mais sa conception ne trouva pas d'appuis même au sein de la direction de l'Église: le concile de Moscou, en 1666—1667, le dépouilla de tous ses titres et l'exila, comme simple régulier, dans un lointain monastère. Les travaux de la réforme furent menés à bien par le tsar. Pour ce qui était des questions du pouvoir, il passa un compromis avec l'Église: il fit la promesse solennelle de ne pas s'ingérer dans les affaires internes de celle-ci. Par rapport aux règles reçues au concile de Moscou en 1551 et développées dans le *Stoglav* (par exemple, l'introduction du signe de croix avec trois doigts au lieu de deux), la réforme en elle-même, l'homogénéité linguistique et stylistique des livres saints, la modification de certains éléments de la liturgie cachaient des changements allant plus loin que de simples corrections de forme: il s'agissait d'une infiltration de l'influence grecque, voire même romaine, en un mot: du goût à l'occidental. En fin de compte, la réforme ouvrait déjà l'ère de Pierre le Grand, celle où la Russie tournerait sa face vers l'Europe. Par contre, Avvakoum et ses partisans avaient été éduqués dans l'idée de «Moscou — troisième Rome» et ne pouvaient s'en détacher. Selon celle-ci, *Svataya Rous*, la Sainte Russie est au-dessus de tous les autres États et n'a nul besoin d'opinions étrangères: la réforme ne pouvait donc être considérée que comme un attentat contre le rôle de Christ dont Moscou avait été investi.

Cependant, ni la réforme des livres saints, ni l'antinationalisme présumé de la réforme n'expliquent pas pourquoi le «raskol», le schisme a débordé du cadre ecclésiastique pour devenir, dans les trois dernières décennies du XVII^{e} siècle, un mouvement de masse en réponse à la décision du concile de 1666—

1667 condamnant Avvakoum et ses fidèles, taxant leur manifestation de révolte et eux-mêmes de révoltés. C'est surtout à cause de ses nuances hostiles au pouvoir que l'opposition religieuse a pu exercer une large influence: dans certaines régions de la Russie, elle a fourni la base idéologique du mécontentement paysan qui explosa dans les années 1660 et 1670. Les raskolniks étaient partis de la trahison de la Russie, au concile de Moscou, par les conseillers du tsar et du haut clergé qui avaient passé la main aux étrangers. La conséquence de cette félonie est que le peuple connaît des conditions toujours plus dures et que la vraie foi est persécutée. Les jacqueries de l'époque trouvèrent, effectivement, plus d'une fois soutien près des raskolniks, tandis que plusieurs insurrections paysannes, surtout la plus étendue, celle de Stépane Razine (1667—1671), aidèrent l'extension du mouvement des raskolniks et ses manifestations de plus en plus radicales. La révolte de Solovki (1668—1676) fut fomentée par des gens d'Église, ses idéologues — l'archimandrite Nikanor et le staretz Guéronty — étaient des disciples d'Avvakoum. La persécution des orthodoxes à la mode ancienne augmentait sensiblement, dans la paysannerie russe, son sentiment d'être opprimée, persécution qui, par endroit, se changeait en véritables campagnes d'extermination sans, pour cela, diminuer l'influence des orthodoxes purs, éveillant, au contraire, la pitié à leur égard, même dans ceux qui se sentaient de l'aversion pour leurs enseignements.

De la sorte, première crise vraiment grave du Moyen Age russe, le schisme exprimait la fissure non seulement de l'orthodoxie, mais aussi de la société, le différend de plus en plus profond entre le pouvoir et les masses populaires. A son arrière-plan, c'étaient des aspirations historiques extrémistes qui prenaient forme. La réforme représente le commencement de l'histoire moderne de la nation russe, c'est avec elle que les intellectuels se sont mis à sonder le sens de l'existence nationale. Pour la première fois, alors, à un niveau naïf, le particularisme national et l'idée d'européanisation se heurtaient, ce qui conduira, plus tard, surtout au XIX^{e} siècle, à la suite de la défaite du mouvement décabriste (1825), à de spectaculaires luttes intellectuelles et politiques. Encastrée entre l'Europe et l'Asie, c'est avec le «grand raskol» que la Russie a commencé à définir sa situation dans l'histoire et dans le domaine spirituel. A certaines époques, c'est son sentiment de faire partie de l'Europe qui était le plus vigoureux; à d'autres, elle se pliait à ses nostalgies asiatiques, messianiques; mais c'est sous l'effet de ces deux attractions qu'elle a pu modeler son caractère propre et que, au XX^{e} siècle, elle est devenue un facteur mondial de l'histoire.

*

Avvakoum était un caractère inébranlable, mais c'était l'intransigeance de l'aveuglement qui l'exaltait. Il avait la même haine de ses adversaires que ceux-ci avaient de lui; si l'occasion lui avait été donnée, il se serait montré tout aussi inclément à leur égard, leur réservant le même sort qu'il devra subir. Il nous en fournit lui-même le témoignage dans son autobiographie, dont le

manque de scrupules et l'immodération nous semblent, aujourd'hui, tragi-comiques, de même que son donquichottisme se révèle effrayant et primitif. Mais c'est également dans son exaltation que s'enracine la puissance envoûtante de sa personnalité: il était roué de coups, torturé, portait de lourdes chaînes, puis il fut brûlé vif, mais, pas un instant, il ne baissa pavillon, autant de fois qu'il le pût, il répéta ses attaques verbales contre ses geôliers. Il était mû par une naïveté enfantine, semblable à celle des yourodivys (saints idiots) dont parlent, pour la première fois, les légendes slaves du XIII[e] siècle et qui, de même qu'Andréï Yourodivy, allaient de village en village, se nourrissant de la pâtée des cochons et dormant dans la niche des chiens, mettant donc en pratique leurs enseignements sur la vanité des joies de ce monde.

Les épreuves d'Avvakoum avaient commencé à Grigorovo, son village natal, où son père était prêtre et dont il dut partir pour une cause à ce jour inconnue. Il est probable que, dès alors, il était imprégné d'une haine implacable des faiblesses humaines, de ce sentiment qui enflammera, ensuite, toujours plus ses sermons, ses actions et, enfin, ses écrits. Il faisait partie de cette faction des serviteurs de l'Église qui, dans les années 1640, indignés par la déchéance de la morale publique, auraient voulu raffermir les mœurs anciennes en imposant les décisions du concile de 1551. En 1652, Avvakoum alors prêtre de la basilique de Kazan arriva à Moscou juste au moment où Nikone, l'idéologue de la réforme était nommé patriarche et où la lutte commençait entre les deux tendances de l'Église russe. L'année suivante, Avvakoum prenait la tête des orthodoxes à la mode ancienne, après que l'archiprêtre Néronov, jusque-là chef des conservateurs et patron d'Avvakoum eut été relégué dans un cloître par Nikone. Mais le nouvel archiprêtre ne conserva pas longtemps son poste: il fut exilé en Sibérie, à Tobolsk, puis aux confins de la Mongolie, pour avoir refusé de célébrer la messe selon la liturgie nouvelle et pour avoir exprimé sa sympathie à Néronov.

En 1662, quand le pouvoir de Nikone se trouva ébranlé, le tsar aurait voulu s'assurer le ralliement d'Avvakoum. Il le fit venir à Moscou, mais ni lui, ni les boyards ne purent lui faire entendre raison. Il ne cessait de répéter que le tsar n'avait qu'à rétablir la foi ancienne et à donner le siège de patriarche à un vrai pasteur orthodoxe pour remplacer Nikone «apostat, rapace, méchant et hérétique». Ce qui est plus, on apprit qu'en venant à Moscou (le voyage avait duré plus de deux années) il s'était arrêté dans chaque village pour fustiger les hérétiques et rallier, de la sorte, nombre de fidèles à sa cause. Il fut donc de nouveau envoyé en exil, cette fois-ci dans les régions septentrionales, à Poustozérié. L'ultime jugement fut rendu en 1666: on l'amena à Moscou, sur l'ordre du tsar et, dans la basilique, au cours d'un service religieux, on lui coupa la barbe et le maudit; puis il fut conduit devant le concile. «Sur la base de l'Écriture, j'eus de longues conversations avec les patriarches . . . Comme dernier argument, ils me dirent: Pourquoi te butes-tu? Tout l'univers

orthodoxe, les Serbes, les Albanais, les Moldaves, même les Polonais font le signe de la croix avec trois doigts . . . Et moi, au nom du Christ, je leur répondis comme suit: Éducateurs du monde! Rome s'est, depuis longtemps, effondrée et gît sans connaissance, avec elle ont péri les Polonais aussi, qui, depuis toujours, n'étaient que les ennemis des chrétiens . . . Nous, par la grâce de Dieu, nous avons un pays autonome. Avant cet hérétique de Nikone, sous le règne des princes et des tsars pieux, la foi orthodoxe a été maintenue, intacte, chez nous, en Russie et la paix régnait au sein de l'Église aussi. C'est cette bête féroce de Nikone qui, allié au Diable, a introduit le signe de la croix avec les trois doigts. Nos premiers pasteurs ont dispensé leur bénédiction avec deux doigts, comme nos saints Pères nous l'avaient enseigné naguère . . . Les patriarches se mirent à réfléchir à cela, tandis que nos prêtres, tels des louveteaux, sautaient sur pieds, hurlaient et souillaient de boues leurs Pères en disant: Nos saints étaient des sots et ne s'y entendaient pas, parce qu'ils étaient incultes. Comment les croire? Puisqu'ils étaient des illettrés!"[1]

Le 17 juillet 1667, le concile remit l'«impénitent» Avvakoum au tribunal ecclésiastique qui le condamna à la détention à perpétuité. Il fut reconduit à Poustozérié où on l'enferma dans un cachot souterrain glacé. C'est là qu'il souffrit pendant quinze années. Comme il n'avait plus la possibilité de prêcher, il se mit à écrire. Ses interprétations des dogmes de la foi, ses ouvrages polémiques, ses méditations — plus de cinquante de ces œuvres nous sont parvenues — étaient colportés par ses disciples. Dans la propagation, telle une épidémie, de l'opposition des raskolniks, entre autres dans l'explosion de l'insurrection de Solovki, Avvakoum joua le rôle de l'hypnotiseur avec ses «écrits de Poustozérie» où il commande, sans ambages, à ses fidèles, de faire leur devoir et de se dresser en face des égarements. Même dans les conditions désespérées où il était maintenu, il se faisait fort de fustiger les «chiens tachetés» et défia une dernière fois encore le sort. En 1676, il adressa une lettre au nouveau tsar, Fédor Alekséïévitch, y laissant entendre que celui-ci ira en enfer, tout comme son père, s'il ne rétablit pas la foi ancienne. A la même époque, on prit connaissance, à Moscou, de ses appels lancés de sa prison et sortis clandestinement. On comprit alors que cet homme considéré, jusque-là, comme rendu inoffensif détenait, dans certaines contrées de la Russie, un pouvoir plus grand que celui du tsar ou de l'Église russe réformée. Sur ordre du souverain, le 14 avril 1682 Avvakoum et ses disciples, le pope Lazare, le moine Yépifany et le diacre Fédor, furent brûlés vifs sur la grande place de Poustozérié.

*

Avvakoum a composé son oeuvre principale, Житие протопопа Аввакума, им самим написанное (La vie de l'Archiprêtre Avvakoum, écrite par lui-même) de 1672 à 1676; il y fut encouragé par son maître et compagnon de captivité, le moine Yépifany, et la considérait comme l'achèvement de sa vie,

une somme en harmonie avec ses sermons et ses écrits antérieurs où il parle souvent aussi de ses expériences vécues et des souffrances qu'il avait eu à endurer en prenant la défense de la «vraie foi». Mais l'autobiographie de Yépifany nous est également parvenue, composée, elle, sous l'impulsion d'Avvakoum: les produits littéraires les plus caractéristiques de l'époque ont vu le jour grâce à la solidarité spirituelle et aux vicissitudes communes de deux martyrs et fanatiques. Au-delà de leur destin, tel un sombre arrière-plan, nous avons le style de vie et la pensée du Moyen Age russe, cela surtout dans l'autobiographie d'Avvakoum où défilent, déchirés entre les sentiments extrêmes de l'âme — péché et repentir, actions indignes et moments empreints de sainteté —, prêtres, paysans, soldats, despotes, illuminés, fanatiques et idiots. C'est la vie quotidienne et l'univers de l'extase religieuse qui se donnent rencontre sur ces pages. Les miracles vécus par Avvakoum et ses coreligionnaires nous touchent par leur naturel, leur «aisance», tandis que l'existence matérielle se déroule dans une atmosphère de miracle, de naïfs ravissements transcendants.

Les qualités d'écrivains d'Avvakoum méritent l'attention du fait que, dans la «formule spirituelle» de son œuvre, il nous rend accessible non seulement sa propre présence, mais aussi les mouvements de l'époque et nous fait comprendre la naissance de l'«ambivalence russe» dans les luttes religieuses. Sans le savoir, il a vécu sa vie comme l'histoire et celle-ci comme sa propre existence. Dans son ouvrage, c'est précisément cette situation psychico-spirituelle qui est très intéressante: l'absorption de la personnalité par le rôle qui'l ne s'est pas inventé à sa propre intention, qui ne lui a pas été confié par une tradition et une force sociale spécifique , mais qui a été créé, en premier lieu, par un sentiment de contraintes psychiques, par le sens d'une mission à remplir. Indissolublement liée à l'absolu, sa pensée s'est, ainsi, élevée jusqu'à la sphère des lois sans pitié. Ce n'est que rarement qu'Avvakoum étudie, interprète ou déduit. Avant tout, il raconte, il énonce, il se révèle. La plupart du temps, il s'efforce d'anéantir ses adversaires en envoyant à la charge les docteurs de l'Église et les saints slaves, c'est-à-dire en usant de la force des sommités. En tant qu'homme dévoué à son rôle, il a porté celui-ci à son paroxysme et l'a rempli jusqu'à l'absurde.

C'est à cette absurdité que nous devons que l'extériorisation d'Avvakoum est imprégnée par les passions: l'élément épique, la relation d'une vie, est mêlé d'étincelles poétiques. Une passion insurmontable enfièvre ses phrases, son vocabulaire, ses tournures de style. Par suite de sa complexion intuitive, il se laisse aller à ses instincts dans son écriture aussi, il se laisse emporter par les vagues de ses associations d'idées, il donne souvent dans des digressions, morcelle le temps et confère un rythme tourmenté à la composition de son œuvre. En définitive, tout le caractère de son autobiographie est conditionné par la tension affective du fanatisme qui est portée, dans la prose d'Avvakoum,

jusqu'à *un mariage bizarre du sublime et du trivial*. Par son propos délibéré de polémiser et d'enseigner, cette autobiographie continue la ligne des disputations médiévales et des légendes sur la vie des saints, mais l'auteur, par ses tranches de vie réalistes, incorpore clandestinement à cette forme classique l'élément concret, l'univers des faits et brise, par cela, le cadre conventionnel du genre. Parallèlement à la solennelle phraséologie du slave ecclésiastique, il utilise la langue vulgaire, rustique, tandis que, dans ses paraboles, ce sont les tournures populaires et bibliques qui alternent. La langue d'Avvakoum est donc celle des prédicateurs, elle est dramatique et dynamique, correspond parfaitement au caractère dramatique et au rythme orageux de la narration qui sont les propriétés premières de son autobiographie.[2] Par suite de son ton particulier et de ses structures linguistiques, cet ouvrage a été rangé parmi les curiosités non seulement à l'époque de sa naissance, mais aussi bien plus tard, au XVIII[e] siècle féru de classicisme aussi qui considérait l'amalgame d'éléments de langue et de style de valeur diverse comme un attentat contre les règles de l'art. C'est le romantisme rompant délibérément avec les exigences rigides de linguistique et d'esthétique qui a pris, pour la première fois, conscience du haut rang littéraire de l'autobiographie d'Avvakoum. Cependant, cette découverte s'est, plus d'une fois, accompagnée du renouveau du culte de la Russie à l'Avvakoum: les romantiques conservateurs issus de la noblesse, les slavophiles ont cru reconnaître l'âme même du pleuple russe dans son ascèse, dans son acceptation des souffrances, dans son hostilité au monde occidental, ainsi que dans son attachement aux traditions religieuses.

*

Le mouvement des raskolniks a «survécu» jusqu'à la Révolution d'Octobre; de plus, dans certaines régions éloignées de l'Union Soviétique, nous pouvons rencontrer, de nos jours aussi, des groupements religieux orthodoxes à la mode ancienne. Cependant, le nombre de ces communautés a graduellement diminué au cours du demi-siècle qui fit suite au schisme de l'Église russe. Leurs membres vivaient, la plupart du temps, au sein de collectivités agricoles qui restaient fermées à la civilisation et à l'administration publique, celle-ci usant, de temps à autre, contre elles de moyens de rétorsion barbares. Les raskolniks considéraient plus importante leur fidélité à leur foi que leur vie: dans les années 1670 et 1680, à l'époque des premières persécutions, plus de 20 000 de ces fanatiques choisirent délibérément le bûcher en signe de protestation, sur une invite d'Avvakoum, contre l'insulte à la «vraie foi». Leur maître spirituel a également professé que le concile de Moscou en 1666 marquait l'avènement de l'Antéchrist: deux années et demie après cette prise de pouvoir, le Soleil devait s'obscurcir, les étoiles s'éteindre et la Terre se réduire en cendres. Quand cette prophétie ne se réalisa pas, on procéda à de nouveaux calculs et on précisa que les années ne devaient pas être comptées à partir de la naissance, mais de l'ascension de Jésus, si bien que l'Antéchrist ne devait faire son apparition

qu'en 1699. Par le fait du hasard, ce fut précisément cette année-là que Pierre le Grand rentra de son voyage en Europe occidentale et prit ses premières mesures radicales, contradictoires aux ancestrales coutumes russes: adoption du calendrier grégorien, l'année ne commençant plus avec le I^er^ septembre, mais avec le I^er^ janvier, l'obligation des boyards de couper leur barbe, etc. A partir de ce moment, aux yeux des raskolniks et, en général, des fidèles de l'ordre ancien, Pierre le Grand fit figure d'Antéchrist et c'est, pour une grande part, cette superstition largement répendue qui présida à l'insurrection dite des stréletzs.[3]

Le mouvement des raskolniks ne fut pas sans effet sur la littérature non plus, surtout vers la fin du XIX^e^ siècle quand, parmi les intellectuels issus de la noblesse, la critique de l'Église officielle et l'intérêt à l'égard des hérésies paysannes se renforcèrent. Dans les années 1870 et 1880, l'écrivain et ethnographe connu, Melnikov-Petchersky consacra deux de ses ouvrages В лесах et На горах (Dans les forêts — Dans les montagnes), au mode de vie ascétique et aux coutumes des raskolniks qui avaient gagné, pour fuir la persécution, le cours supérieur de la Volga et les contrées de l'Oural. Mais l'atmosphère enflammée, fanatique du Moyen Age slave sombrant dans les flots de l'histoire revit de la manière la plus captivante sur les pages des œuvres de Leskov: marchands, moines, prêtres, orthodoxes de la vieille école cavalcadent dans ses histoires merveilleuses, à l'humour grotesque. Quant à son roman, Соборяке (Assemblée cléricale) qui parle d'un prélat insoumis, il évoque directement, dans certains de ses éléments, la figure et la révolte d'Avvakoum.

NOTES

[1] *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное*, Москва, 1960, 101—102.

[2] Гусев, В. Е., *Заметки о стиле Жития Аввакума.* Труды отдела древнерусской литературы АН СССР, XIII. М.—Л. 1957; Виноградов, В. В., *К. изучению стиля протопопа Аввакума, принципов его словоупотребления.* Труды отдела древнерусской литературы АН СССР, т. XIV. М.—Л. 1958.

[3] Cf. Никольский, Н. М., *История русской церкви*, Москва, 1930; Pascal, P., *Avvakum et les débuts du raskol.* La crise religieuse au XVII^e^ siècle en Russie. Paris, 1938.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 13 (1—4), pp. 539—544 (1971)

Gábor Tolnai, der Essayist

Von

ANTAL WÉBER

(Budapest)

Der neue Essayband Gábor Tolnais (*Tanulmányok;* Studien, Akademie-Verlag, Budapest, 1970) ist eine ausgewählte Sammlung der bedeutendsten Schriften des Verfassers. Mit einer ein so summarisches Werturteil enthaltenden Behauptung wird uns die Sache allerdings nicht gerade erleichtert. Gábor Tolnai führte nämlich auf äußerst breiter Ebene Forschungsarbeiten durch, und ihre Ergebnisse wurden in Abhandlungen verschiedenster Art niedergelegt. Sein erstes bekannteres Werk stammt vom Anfang der dreißiger Jahre und trägt den Titel: *Der freie Vers und die Krise der lyrischen Formen* — und dieser verstheoretischen Arbeit schließen sich eine Reihe von historisch-kunstgeschichtlichen Themen an. Gleichzeitig beschäftigten ihn vor allem die kulturellen und literarischen Verhältnisse Siebenbürgens. Auf diesen Werken beruht auch sein Bekanntwerden als Literaturhistoriker. Fünf Jahre nach *Das ungarische literarische Leben in Siebenbürgen* veröffentlicht der damals noch junge Wissenschaftler seine Arbeit: *Frühe ungarische Magnaten,* und es erscheinen, immer noch zu diesem Themenkreis gehörend, bedeutende kultur- und geistesgeschichtliche Abhandlungen. Unter ihnen ist unbedingt *Die Wandlung Siebenbürgens* hervorzuheben, in der der Umbildungsprozeß in den Verhältnissen dieser geographisch-politisch-kulturellen Einheit, die ihre Selbständigkeit bereits verloren hat, aufgezeigt wird, sowie die Studie *Graf János Lázár, der Voltaire-Übersetzer,* die allerdings schon eine Weiterführung der Erkenntnisse früherer Themen bedeutet. Es ist augenscheinlich, daß Gábor Tolnai nach der systematischen Bearbeitung der von ihm gewählten Forschungsthemen strebt, und es übernimmt, auch in bezug auf Tiefe und Vielfältigkeit neue Schichten und Gebiete zu erschließen, wobei er gleichzeitig chronologisch fortschreitet. Das Auftauchen der Voltaire-Übersetzung in der Reihe der Themen zeigt, daß die Epoche und Geisteswelt der Aufklärung das Forschungsgebiet ist, in dessen Richtung er seine Arbeit weiterzuführen beabsichtigt. Die historischen Ereignisse zwangen ihn aber, damit — und gewiß länger als von ihm beabsichtigt — zu warten.

Als der Krieg und der ständig fortschreitende Faschismus immer mehr Werte bedrohten, bildete sich im Kreise der fortschrittlichen Schriftsteller und

Wissenschaftler ein gemeinsames Bestreben zur Rettung derselben, vor allem in Form der Sammlung und Veröffentlichung geschichtlicher und literarischer Traditionen der ungarischen Nation, heraus. Diese Veröffentlichungen stellten mittelbar, indem sie sich auf kulturelle und humanistische Traditionen beriefen, der immer gemeinere Töne anschlagenden Hetze, der Unmenschlichkeit und chauvinistischen Niveaulosigkeit eine andere Art von Mentalität entgegen. Zu den Veröffentlichungen dieses Typus gehören *Die Reisen des Grafen József Teleki* und *Miklós Bethlens Autobiographie*.

Es ist also zu erkennen, daß die Entwicklungsrichtung seiner wissenschaftlichen Arbeit einen geraden Verlauf nahm, und daß die sich erweiternden Forschungsgebiete eine logische und organische Einheit bildeten. Die aus dem Jahre 1951 stammende Ausgabe von Ferenc Kazinczys Tagebuch, mit einer einleitenden Studie von ihm versehen, kann in gewissem Sinne als Fortsetzung dieser wissenschaftlichen Interessenrichtung betrachtet werden.

Nach der Befreiung wendete sich sein Interesse, begründet durch äußere und innere Ursachen, völlig anderen Gebieten zu. Als Mitglied des Szegeder Jugendkreises, als bester Kenner der Dichtung und Persönlichkeit Miklós Radnótis wurde er notwendigerweise zum Bewahrer und Hüter der Erinnerung an den Dichter, der dem Faschismus zum Opfer gefallen war. Seine Radnóti-Essays verdanken ihr Entstehen offensichtlich auch diesen Beweggründen, dieser tiefempfundenen Verpflichtung.

Die Neuausgabe von *Miklós Bethlens Autobiographie* zeigt, daß die Verbindung zu den früheren Forschungsgebieten nicht abgerissen ist, aber die Beschäftigung mit der frühen ungarischen Literatur eröffnete ihm auch andere Themenkreise. So entstand eine seiner bedeutendsten Abhandlungen, *Albert Molnars Gesang*, welche zu den wichtigsten Ergebnissen des neueren literarhistorischen Schrifttums in Ungarn gehört.

Fast wie Abstecher wirken seine Schriften mit spanischem bzw. italienischem Bezug. Allerdings erweisen sich Themenabweichungen dieser Art sofort als logisch, wenn die biographischen Tatsachen und die damit zusammenhängenden kulturellen Eindrücke eine besonders starke Wirkung ausüben. Auch das Schaffen von Gábor Tolnai stand unter dem Einfluß solcher Umstände. Ergänzend läßt sich noch hinzufügen, daß es für diese Wendung auch innere Zusammenhänge gibt. So dürfte die Annahme kaum überraschen, daß das Künstlerschicksal, das so viel Ähnlichkeit mit dem Radnótis hat, die Gemeinsamkeiten in der Weltanschauung, die analogen Züge der historischen Lage am Zustandekommen der Studien über Garcia Lorca beteiligt waren. Am bedeutendsten unter ihnen ist die zu einem Buch angewachsenene, mit philologischem Apparat versehene Arbeit, die sich um die Klärung äußerst wichtiger Probleme verdient macht. Auch deshalb muß hier von einer besonderen Leistung gesprochen werden, weil bekanntlich schon das Sammeln des entsprechenden Tatsachenmaterials in Ungarn nicht gerade leicht ist, und weil

wegen der nur lückenhaften Bearbeitung der spanischsprachigen Literatur die fachliche Beurteilung auf Schwierigkeiten stößt.

Schwer läßt sich dagegen entscheiden, woher Gábor Tolnais Neigung zur Reisebeschreibung entspringt. (Als die am umfangreichsten angelegte von ihnen sei *Das Meer und der Wind*, ein über Kuba berichtendes, interessantes und stimmungsvolles Buch genannt.) Gewagt, aber doch vielleicht nicht ganz unbegründet wäre die Vermutung, die diese Vorliebe noch auf das Studium der frühen Literatur zurückführt, auf Miklós Bethlens Bekenntnisse oder direkt auf József Telekis Reisen. Soviel kann jedenfalls als sicher gelten, daß die bekannte Bevorzugung der essayistischen Gattungen, die zwischen den zwei Weltkriegen in der fortschrittlichen ungarischen Literaturgeschichtsschreibung zu bemerken ist, auch belletristische Ansprüche und Ambitionen im Rahmen wissenschaftlicher Abhandlungen zu befriedigen trachtete. Deshalb wurde selbständige belletristisch-schriftstellerische Tätigkeit — unabhängig davon, in welcher Gattung sie auftrat — nicht nur als erlaubt betrachtet, sondern fast ein wenig in die obligatorischen Versuche eingereiht.

Wenn wir nun den Inhalt von Gábor Tolnais neuestem Essay-Band anschauen, läßt sich festellen, daß er zwei umfangreiche Themenkreise umfaßt: die zum großen Teil noch vor der Befreiung geschriebenen und einige wichtige Erscheinungen der frühen ungarischen Literatur, der Aufklärung und des Reformzeitalters analysierenden Studien — und die neueren Schriften, die sich mit Fragen der ungarischen und der Weltliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts beschäftigen. Sammelbände haben immer die Eigenschaft, daß sich in ihnen, schon durch die einfache Nebeneinanderstellung, gewisse Zusammenhänge abzeichnen, und daß dadurch die in einer gegebenen redaktionellen Ordnung angelegten Studien nicht nur die wissenschaftlichen Ergebnisse der einzelnen Schriften vermitteln, sondern den Leser gleichzeitig zwingen zu vergleichen, zusammenzufassen. Aus diesem Grunde enthalten die Essays *Miklós Tótfalusi Kis, Miklós Bethlen, Mihály Teleki, Die Wandlung Siebenbürgens* und *Die Reisen József Telekis* nicht nur einige Motive der frühen ungarischen Literatur — vor allem der literarischen und kulturellen Verhältnisse Siebenbürgens — sie stellen nicht nur individuelle Bemühungen und Erinnerungen dar, sondern in ihrer Gesamtheit veranschaulichen sie charakteristische Züge der siebenbürgischen Kultur. Und gerade das im Leser entstehende Bild dieser Beziehungen ist es, wodurch der Essay-Band, über den Eigenwert der in ihm enthaltenden Schriften hinaus, Neues — und oft überraschende, frische Erkenntnisse — vermittelt.

Der Essay-Band hat natürlich nicht nur den praktischen Nutzen, die verstreut erschienenen Schriften zugänglich zu machen. Er kann darüber hinaus, außer dem bereits Erwähnten, auch solche Zusammenhänge, die anderswo nicht so plastisch ausgeprägt erscheinen, wie das wissenschaftliche Interesse, die hauptsächlichen Merkmale einer wissenschaftlichen Laufbahn

ahnen lassen. Für Gábor Tolnais Schaffen, in dem der Garcia-Lorca-Forschung und den Psaltern von Albert Szenczi Molnár gleiche Bedeutung zukommt, ist die Vielseitigkeit charakteristisch, manchmal schon in einem solchen Maße, daß sie die innere Einheit der literarhistorischen Tätigkeit aufzuheben scheint. Aber das von diesem Essay-Band schon Gesagte bezeugt eben diese Einheit.

Eine wertvolle Eigenschaft der progressiven ungarischen Literatur und Wissenschaft zwischen den beiden Weltkriegen bestand darin, daß sie die Weltbegebenheiten nicht nur einfach aufzeigten, sondern dieselben immer auf irgendeine Weise mit ihrem gegenwärtigen Leben und dessen Problemen in Zusammenhang brachten. Es ist daher kein Zufall, wenn Gábor Tolnai in einer seiner Studien: *Ohne Ansehen (Der alte Kazinczy)* gewissermaßen auch Babits' literarische Führung darstellte, und zwar indem er — obgleich gewiß unabsichtlich — die Kraft der verallgemeinernden Anschauung hervorhob. Die letzte Periode von Kazinczys Laufbahn tut sich dem Leser in diesem Essay ohne irgendwelche Aktualisierung oder falsche Illusion auf, und trotzdem kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, und diese Besonderheit darf bei der modernen Wissenschaftlichkeit nicht fehlen, daß es neben der Treue zu den historischen Tatsachen auch eine für uns bestimmte Lehre gibt.

Die Kulturgeschichte — und innerhalb derselben die durch viele Faktoren bestimmte Stelle, die die Literatur in der Kultur einer Epoche einnimmt — war kein beliebtes Forschungsthema in Ungarn. Deshalb können die Schriften, die sich um die Klärung solcher Fragen bemühen, aufregende Ergebnisse vermitteln. *Der Pest-Budaer Mensch in der Zeit der Heiligen Allianz (Das Hochwasser von 1838 und die Literatur)* ist wahrscheinlich ein Gelegenheitsprodukt, aber diese umfangreiche Studie enthält so viel Interessantes über den literarischen Geschmack, die Lektüre dieser Epoche, über den Bildungsstand der verstädternden Schichten und namentlich über das kulturelle Antlitz des damaligen Pest, daß diese provisorische Art eher als Vorwand erscheint oder als zusammenfassender Gesichtspunkt, mit dessen Hilfe ein wichtiges Kapitel der ungarischen Kulturgeschichte skizziert werden konnte. Bedauerlicherweise war diese Studie bisher praktisch unbekannt, obwohl alle, die sich für diese Epoche interessieren, gewiß großen Nutzen daraus gezogen hätten. Als Besonderheit der Abhandlung sei noch erwähnt, daß sie auch das ziemlich vernachlässigte Thema der ungarischen, vor allem Pester, deutschsprachigen Kultur und Literatur berührt und unsere Kenntnisse um wertvolle Angaben vermehrt.

Nicht überraschend ist das aus dem Essay-Band zu entnehmende Bestreben, die früher und später entstandenen Schriften — auch über die sich spontan ergebenden Möglichkeiten hinaus — unter einem einheitlichen Aspekt zusammenzufassen. Diesem Ziel dient in bezug auf die frühe Literatur die Studie *Probleme des Barock*. Zweifellos erschöpft sich die Bedeutung dieses Essays nicht im theoretischen Zusammenfassen, sondern er reagiert auch auf die Forschungsrichtungen der letzten Jahre und deren Ergebnisse. Neben der

grundsätzlichen, unanfechtbaren und historischen Erhellung des gesellschaftlichen Hintergrundes, und im allgemeinen der bekannten Verbindungen zwischen Kunst und Gesellschaft, trat in der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung immer mehr die Kunst in den Vordergund, und innerhalb derselben vor allem die Erforschung spezifischer Eigenschaften der Literatur. Dabei verdient gerade die Problematik der Epochen-Stile und -Stilrichtungen besondere Aufmerksamkeit. Es ist offensichtlich, daß der Barock, der als Stil lange eine wichtige Rolle in der ungarischen Literatur, ihren Gestaltungsmerkmalen und auch im Weltbild mehrerer Generationen spielte, der in zahlreichen Gattungen und Qualitätsschichten sich manifestierte, eine wichtige Erscheinung der frühen ungarischen Literatur bildet. Gábor Tolnais Essay läßt diesen Problemkreis vor uns erstehen, indem er sich gleichzeitig auf reiches Literaturmaterial stützt und theoretische Ansprüche befriedigt.

Als wir auf einige persönliche Bezüge hinwiesen, erwähnten wir in Verbindung mit den Radnóti-Studien des Verfassers schon einen möglichen Beweggrund für seine Beschäftigung mit der neueren ungarischen Literatur. Man muß hinzufügen, daß Gábor Tolnai, der aus dem Kreis der Szegeder Jugend heraus seine Laufbahn begann, und der aus unmittelbarer geistiger Nähe zu Radnóti, Gábor Halász, Antal Szerb und anderen die Literatur dieser Epoche betrachten konnte, wie selbstverständlich und fast unvermeidbar auch zum Kenner und Verfechter der modernen Literatur wurde. So werden also unsere Vermutungen über die Ursachen der Entstehung gelösterer Schriften belletristischer Art durch die von ihm als notwendig empfundene Beschäftigung mit der modernen, zeitgenössischen Literatur ergänzt. Denn, obwohl die Auffassung berechtigt ist, daß man ohne Vertiefung, gründliche Forschung und fachliches Wissen, ohne ein Untersuchungsgebiet, dessen Epoche oder Gattung genau abgegrenzt ist, keine literarhistorische Arbeit leisten kann — läßt sich andererseits behaupten, daß ein übertriebener Grad der Spezialisierung den Gesichtskreis des Wissenschaftlers verengt, ihn einseitig macht. Deshalb kann die gleichzeitige Beschäftigung mit der zeitgenössischen und mit der Literatur einer bestimmten Epoche in beiden Richtungen produktiv wirken, auch dann noch, wenn ihre Verbindungen nicht immer eindeutig oder wahrnehmbar sind. Die Kenntnis des Endpunktes der literarischen Entwicklung, die Betrachtung der Vergangenheit, indem man von den Notwendigkeiten der Gegenwart ausgeht — darin besteht im Endergebnis die wahre Möglichkeit zum Erfassen des Historischen. All das mußte deshalb gesagt werden, damit im allgemeineren Sinne, aber auch in bezug auf die Laufbahn Gábor Tolnais klarwerde: Das philologische Interesse für frühere Epochen und die aktive Beschäftigung mit der modernen Literatur entspringt keinem urteilsunfähigen Zwiespalt, sondern verkörpert eine natürliche geistige Haltung.

In diesem Band faßt der Autor seine modernen Literaturstudien unter dem Titel *Das zwanzigste Jahrhundert* zusammen. Bei diesen Essays ließen

sich die Herkunft, die an ihrer Entstehung beteiligten Motive, ebenso untersuchen wie in den vorher genannten Fällen. So motivieren z. B. die Anfangsjahre seiner Laufbahn, die Erinnerung an Gyula Juhász, der in Szeged lebte und das Vorbild der progressiven Jugend war, die lebendige Auswirkung seiner Dichtung und die sich daraus ergebenden wissenschaftlichen Aufgaben die Abhandlung *Gyula Juhász-Probleme*. Die Kenntnis der italienischen Literatur und Kultur, Adys epochale Wirkung und die ausländischen, vor allem italienischen Bezüge in dessen Lebenswerk gaben die Anregung zum Thema seines Essays *Ady in Rom*. Aus ebendiesem Anlaß entstand die weitreichende Übersicht, welche gleichzeitig ein interessantes, lehrreiches Kapitel der Verbreitung der ungarischen Literatur in der Welt behandelt: *Die ungarische Literatur und die Weltliteratur (Große ungarische Dichter im heutigen Italien)*. Die Zurückerinnerung stellt eine besondere Art innerhalb der interessanten Gattung der Literaturgeschichtsschreibung dar. Im allgemeinen bereitet es den Forschern viel Schwierigkeiten, die biographischen Zusammenhänge der gesamten Laufbahn eines Schriftstellers festzustellen, die Herausbildung seiner Meinungen und Ansichten glaubhaft aufzuzeigen und die einzelnen Züge seiner Persönlichkeit genau zu erfassen. Für den Zeitgenossen, den Bewahrer der Erinnerung, vor allem wenn er gleichzeitig auch Literaturforscher ist, ergeben sich außerordentlich große Möglichkeiten zur Vermittlung seiner im literarischen Leben erworbenen und durch wissenschaftliche Ansprüche geläuterten Erfahrungen. Sie können Helfer bei der Gestaltung eines überzeugenden und glaubwürdigen Bildes von einem großen Schriftsteller sein. Als Werk solcher Art ist auch Gábor Tolnais Studie über Móricz zu betrachten: *Der geboren wurde, um zu sehen (Aug in Aug mit Zsigmond Móricz)*. Und unter den zusammenfassenden Charakter tragenden Ergebnissen der grundsätzlichen Beschäftigung mit der modernen Literatur sei noch die Abhandlung: *Die Oktoberrevolution und die Weltliteratur* erwähnt.

Bei der Analyse des neuesten Essay-Bandes von Gábor Tolnai verfolgten wir die Absicht, gleichzeitig auch einige Motive und Besonderheiten seiner Laufbahn, seiner wissenschaftlichen Tätigkeiten aufleben zu lassen. Indem man seine Studien in die weiteste Perspektive seines bisherigen Lebenswerkes einordnet, ergibt sich von selbst die Schlußfolgerung, daß seine Schriften in die Reihe der literatur- und kulturgeschichtlichen Arbeiten von bleibendem Wert gehören, sowohl in Hinsicht auf bestimmte Epochen der frühen ungarischen Literatur als auch gleichzeitig auf dem Gebiet der literarischen Kultur unseres Jahrhunderts.

INDEX

Gyula Ortutay's Congratulatory Speech on Gábor Tolnai's Sixtieth Birthday . 7
L'œuvre littéraire de Gábor Tolnai 10
Baróti, D.: Un écho hongrois du classicisme français: «La Tragédie d'Agis» de György Bessenyei 27
Borsa, G.: Salomon Sultzer, ein Typograph und Schriftgießer in Mittel- und Osteuropa 43
Bueno, S.: Presencia negra en la literatura narrativa cubana 49
Dezsényi, B.: Die Anfänge des Zeitungswesens und des Zeitungslesens in Ungarn 55
Fekete, S.: Petőfi et Dumas 83
Germanus, A. K. J.: Modern Poetry of South Arabia 101
Hervay, F.: The First Book Translated from English into Hungarian 155
Holl, B.: Die lateinische Gesänge in András Petris handschriftlichem Gesangbuch 161
Hopp, L.: Kelemen Mikes, l'auteur des Lettres de Turquie 167
Horányi, M.: La imágen de Lorca en la obra crìtica de G. Tolnai 191
Illés, L.: Schreiben — Stellung nehmen? 195
Kardos, T.: La corte rinascimentale di Tamás Nádasdy 205
Кирай, Д.: О соотношении драматических и повествовательных начал в «Преступлении и наказании» Достоевского 223
Кирай, И.: О некоторых проблемах модернизма на основании уроков венгерской литературы начала столетия 241
Кирай, Н.: От дидактической повести к роману 257
Klaniczay, T.: La crise de la Renaissance et le maniérisme 269
Kovács, J.: Ernest Hemingway, Máté Zalka and Spain 315
Köpeczi, B.: Réalisme socialiste: légende et vérité 325
Kulin, K.: Reasons and Characteristics of Faulkner's Influence on Modern Latin-American Fiction 349
Mádl, A.: Ein Beitrag zu Thomas Manns Humanismusbild 365
Mezei, J.: Die Modelle des sentimentalen Romans 387
Mezey, L : Entre Byzance et Paris 425
Nagy, P.: Le réalisme socialiste — fiction ou réalité? 433
Рев, М.: Мемуар по поводу мемуаров советских ученых о Н. К. Гудзии 441
Romero, W. N.: Estilistica del «Hermano Pintor» y «Siempre» de Ricardo Jaimes Freyre 447
Sőtér, I.: Comparasion — confrontation 463
Süpek, O.: La carte poétique de Villon 475
Szabolcsi, M.: D'une enquête sociologique sur la vie littéraire hongroise actuelle 487
Szathmári, I.: Miklós Misztótfalusi Kis's Bemühungen um die Sprachpflege 493
Tarnóc, M.: Die Geschichtsbetrachtung des János Szalárdi 509
Török, E.: Avvakoum et le schisme de l'Église russe 529
Wéber, A.: Gábor Tolnai, der Essayist 539

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Várhelyi Tamás

A kézirat nyomdába érkezett: 1971. VI. 8. — Terjedelem: 48 (A/5)

71.71924 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen und der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen der ungarischen und europäischen Literatur im Mittelalter, wahrend des, der Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über die Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten. Abonnementspreis pro Band: $ 16,00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen Kultúra (Budapest 62, Postafiók 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, sponsored by the Hungarian Academy of Sciences, publish papers in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical, stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the Middle Ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.), as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 16.00 a volume.

Orders may be placed with Kultúra Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest 62, Postafiók 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т. д. на русском, немецком, французском, английском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходят ежегодно в томе объемом 30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации. Подписная цена — $ 16.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (Budapest 62, postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA

Drejtorija Qändrone e Pärhapjes dhe Propagandimit të Librit
Kruga Konferenca e Päzes
Tirana

AUSTRALIA

A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA

GLOBUS
Höchstädtplatz 3
A-1200 Wien XX

BELGIUM

Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St. Jean
Bruxelles

BULGARIA

HEMUS
11 pl Slaveikov
Sofia

CANADA

Pannonia Books
2, Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA

Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88

CZECHOSLOVAKIA

Artia
Ve Smečkách 30
Praha 2
Poštovní Novinová Služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arská Kultura
Václavské nám. 2
Praha 1
SLOVART A. G.
Gorkého
Bratislava

DENMARK

Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND

Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE

Office International de Documentation et Librairie
48, rue Gay-Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Fruchtstraße 3–4
1004 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN

Blackwell's Periodicals
Oxenford House
Magdalen Street
Oxford
Collet's Subscription Import Department
Dennington Estate
Wellingsborough, Northants.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
4–5 Fitzroy Square
London W. 1

HOLLAND

Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471–487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Hind Book House
66 Babar Road
New Delhi 1

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze
Techna
Via Cesi 16.
40135 Bologna

JAPAN

Kinokuniya Book-Store Co. Ltd.
826 Tsunohazu 1-chome
Shinjuku-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Tanum-Cammermeyer
Karl Johansgt 41–43
Oslo 1

POLAND

RUCH
ul. Wronia 23
Warszawa

ROUMANIA

Cartimex
Str. Aristide Briand 14–18
București

SOVIET UNION

Mezhdunarodnaya Kniga
Moscow G–200

SWEDEN

Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
S–101 20 Stockholm

USA

F. W. Faxon Co. Inc.
15 Southwest Park
Westwood Mass. 02090
Stechert Hafner Inc.
31. East 10th Street
New York, N. Y. 10003

VIETNAM

Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA

Forum
Vojvode Mišića broj 1
Novi Sad
Jugoslovenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

16. XII. 1971

Index: 26.019