Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

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

REDIGIT
G. TOLNAI

TOMUS XIV FASCICULI 1–2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1972

ACTA LIT. HUNG.

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

TOMUS XIV

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1972

TOMUS XIV

INDEX

Nagy, P.: Libertinage et Révolution 1
Juhász, P.: Zur Frage der Renaissance im Osten 81
Illés, L.: Proletarierkultur oder sozialistische Kultur 105
Ferenczi, L.: «Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités» (A propos de la poétique de Paul Éluard) 131
Katona, A.: Aunt Sally's Civilization and the American National Schizophrenia 145

CHRONICA

Les éditions bilingues de Hongrie (Kozocsa, S.) — Application des principes de la composition musicale dans les „Mémoires écrits dans un souterrain" de Dostoïevski (Meszerics, I.) — Unveröffentliche Beiträge zum Opus epistolarum von Thomas Mann (Komor, I.) 161

BIBLIOGRAPHIA

István Király: Ady Endre (Sőtér, I.) — István Sőtér: L'Homme et son œuvre (Németh, G. B.) — Béla Köpeczi: La France et la Hongrie au début du XVIIIe siècle (Gyenis, V.) — Über die Studienbände Béla G. Németh's (Veres, A.) — Études sur le rapports littéraires polono-hongrois (Elbert, J.) — Sensibilité et rationalisme au XVIIIe siècle (Baróti, D.) — Horst Bien: Henrik Ibsens Realismus (Kolbe, H.) 199

Janus Pannonius (1434—1472) 229
Kardos, T.: Giano Pannonio — Una carriera poetica 231
Horváth, J.: Les genres et modèles littéraires de Janus Pannonius..... 253
Bán, I.: Janus Pannonius et la tradition littéraire hongroise 309
IJsewijn, J.: La Poesia latina all'epoca di Giano Pannonio 331
Margolin, J.-Cl.: Le poète Janus Pannonius et le peintre Mantegna 341
Irmscher, J.: Janus Pannonius und Theodoros Gazes 353
Gortan, V.: Les épigrammes de Janus Pannonius et le poète Martial 359
Hamm, J.: Die Präsenz Ungarns in Nord-Italien zur Zeit Janus Pannonius' ... 367
Tóth, I.: Die Genealogie von Janus Pannonius 377
Csapodi, Cs.: Die Bibliothek des Janus Pannonius 389

CHRONICA

Y a-t-il un courant des Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe orientale (Droixhe, D.) — К вопросу античности в оде 1747 года Ломоносова (Тетени, М.) — Wilhelm von Polenz: Tagebuch 1881—1882 (Salyámosy, M.) 401

BIBLIOGRAPHIA

Miklós Szabolcsi: Signal et cri (Köpeczi, B.) — Rabán Gerézdi: Von Janus Pannonius bis Bálint Balassi (Borzsák, I.) — József Szigeti: Das Werk und seine Zeit (Hopp, L.) — О советской аксиологии (Бойтар, Э.) — Польские книги о современном искусстве (Бойтар, Э.) 439

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 14 (1–2), pp. 1–80 (1972)

Libertinage et Révolution*

par

PÉTER NAGY

(Budapest)

«Les livres libertins commentent donc et expliquent la Révolution.»

Baudelaire

I. Le libertin, à travers les âges

1. Le libertin, tel qu'en lui-même . . .

Existe-t-il un mot dont le dix-huitième siècle ait davantage usé que du mot «libertin»? Quel terme, appartenant au vocabulaire de l'honnête homme, demeure en réalité aussi confus? Cette confusion ne tient pas moins à l'origine du mot qu'à la variété de ses emplois selon la mode et le milieu. Elle est accentuée par le fait que la plupart des recherches sur l'origine, l'étendue et la signification du mot s'arrêtent au seuil du dix-huitième siècle, et que les chercheurs — lexicographes ou philosophes, théologiens ou sémiologues — tiennent pour établi et indiscutable son emploi à l'époque des Lumières.[1] Les faits ne corroborent pas cette certitude — nous aurons l'occasion de le démontrer maintes fois au cours de cette étude.

On peut considérer comme acquis que le mot apparaît dans un texte français imprimé pour la première fois en 1477, dans une traduction du Nouveau Testament; il y est la transposition du latin «libertinus».[2] Et le terme réapparaît presque un siècle plus tard sous la plume de Calvin défendant la pureté de la Foi.[3] Il est intéressant de voir comment ce terme — ambigu dès sa naissance — garde deux siècles durant son ambiguïté; comment *libertin*, *libertaire*, *libertinien* se distinguent lentement dans l'usage pour gagner plus de précision, sans perdre pour autant leur ambiguïté originelle.

Déjà l'origine du mot n'en est pas exempte en latin: *libertinus* = affranchi

* Cet essai considère sous un aspect spécifique une tranche de la production romanesque française du XVIIIe siècle. C'est ce qui explique ses omissions: nous n'avons traité ni les romans philosophiques ou autres qui ne relèvent pas du libertinage proprement dit, ni les romans libertins qui ont paru après 1789.

La plupart des romans traités sont, selon le goût du temps, anonymes. Comme notre traitement est plutôt critique qu'historique, nous n'avons pas mis en question les attributions; nous les avons acceptés selon le catalogue imprimé de la Bibliothèque Nationale et selon le dictionnaire de Barbier.

Pour des raisons techniques le texte de cette publication est légèrement abrégé en relation de sa version originale. Toutes les citations ou presque — qui ont eu la fonction de prouver les assertions de notre exposé — ont dû être omis des notes. Que le lecteur nous excuse et qu'il se réfère en cas de doute à l'original.

d'esclavage, joint à l'idée de liberté, celle d'une situation sociale infamante; en français, le mot *libertin* implique dès ses débuts — voir le libelle de Calvin — tant l'aspiration à la libre critique spirituelle que la dissolution des mœurs et le dévergondage sexuel. Ces deux valeurs se maintiendront par la suite, mais leur importance relative ne cessera de varier au cours des trois siècles pendant lesquels le terme sera d'usage courant.

De la secte anabaptiste d'artisans révoltés de Flandre à la cour de Marguerite de Navarre, du cercle d'intellectuels parisiens cossus qu'Antoine Fumée dénonce à Calvin au cercle de Théophile de Viau, des conceptions de saint François de Sales aux foudres de Bossuet, bien des changements interviennent; du sectaire visionnaire à l'athée éclairé, de l'esprit fort au débauché, tout s'y trouve et s'y retrouve. Et pour cause: à partir de l'éviction de la secte des «Spirituels» que Calvinistes et Catholiques ont combattu avec une ardeur égale — et parfois en complicité ouverte — *libertin* est plutôt une étiquette appliquée par l'adversaire sur des choses bien différentes. Libertinisme et libertinage, qui se distinguent à peine encore au dix-septième siècle, couvrent en fait un ramassis d'idées, d'opinions ou de préceptes qui vont de la critique naissante des dogmes chrétiens — critique fortement teintée de scepticisme — jusqu'au mépris plus ou moins ouvert des dogmes et préceptes de l'Eglise. Il y apparaît dès le début une tendance à la libération — non seulement spirituelle, mais morale et même sensuelle — des prescriptions et interdits des religions chrétiennes, ou plutôt de la société régie par les églises chrétiennes.

Ainsi le développement des différentes tendances et attitudes libertines contribue-t-il de manière importante à la naissance du rationalisme en tant que mouvement philosophique de la bourgeoisie: libération de l'esprit et du corps, conformément à l'étymologie du mot *libertin*. Du point de vue de l'histoire des idées, le libertinisme a certainement été un facteur d'une certaine importance dans la lutte de la bourgeoisie naissante contre le féodalisme: il est significatif que la secte hérétique des «libertins spirituels» soit née et se soit développée en Flandre, dans le Nord de la France et sur les bords du Rhin — c'est-à-dire dans les contrées économiquement les plus développées au quinzième siècle. Et bien qu'il soit extrêmement difficile de reconstituer actuellement leur doctrine véritable, et de faire la part des calomnies par lesquelles prédicateurs zélés et inquisiteurs sanguinaires voulaient effrayer les adeptes de cette nouvelle hérésie (nous ne connaissons cette doctrine que par les écrits de ses contempteurs) — il est permis de supposer qu'elle comportait certaines idées de communauté des biens matériels et sexuels; la parole que Calvin rapporte (ou leur attribue?): «que chacun suyve l'inclination de sa nature»[4] était sans doute assez conforme à leur enseignement.

Si nous n'avions que le témoignage de Calvin et des inquisiteurs catholiques pour nous renseigner sur leur volonté de libération de la chair,[5] tous les doutes nous seraient encore permis: on sait très bien qu'en jetant l'interdit

sur toute pensée de jouissance, Calvin voulait surtout jeter l'interdit sur la jouissance de la pensée libre; qu'en combattant l'une il n'aurait pas hésité à combattre l'autre, fût-ce sans documents à l'appui, par simple processus de déduction: celui qui pèche par l'esprit est d'autant plus apte à pécher par la chair. Calvin était un des premiers représentants de ce syllogisme primaire de toute dictature; malheureusement, sa lignée n'est toujours pas éteinte. Il est plus significatif et plus convaincant qu'avec le libertinage, toutes les fois qu'il dépasse le stade de l'excentricité individuelle et devient la doctrine d'un cercle, ces mêmes idées reviennent toujours comme si elles avaient couvé, après l'extinction des bûchers, sous la cendre.

Les libertins, en tant que groupe religieux cohérent qui nie radicalement toutes les règles du jeu de la société existante, disparaissent de la société et des consciences pendant le dix-septième siècle;[6] mais avec le dix-septième siècle apparaît la tendance puis le cercle de libertins érudits qui — par leur scepticisme, par leur recherche d'une morale laïque et par leur matérialisme tâtonnant — deviendront les ancêtres directs des philosophes du dix-huitième siècle.[7] Bien que cette filiation, acceptée par R. Pintard et A. Adam,[8] ait été sérieusement mise en doute par un chercheur italien,[9] nous sommes convaincus de sa justesse. Il y a évidemment bien des différences de contenu entre ces deux idéologies: la conception aristocratique, le scepticisme souvent stérile et la vision cyclique de l'histoire éloignent Gassendi, Naudé et leurs amis, certainement, de l'optimisme historique révolutionnaire des philosophes, de leur conviction de la possibilité de répandre les lumières dans les masses et de leur critique rationnelle de l'ordre matériel et spirituel existant dans le but de le supplanter par un système nouveau. Il est évident que le libertinage du début du dix-septième siècle a été un des ferments idéologiques de ce qui était à l'ordre du jour de l'Histoire: de l'absolutisme. Et l'absolutisme triomphant n'a rien eu de plus pressé que de s'en débarrasser. Il est également évident que le mouvement idéologique qui a forgé les armes intellectuelles de l'abolition de l'absolutisme ne pouvait être identique — loin de là — à un des mouvements créateurs de ce même absolutisme. Néanmoins, le lien de parenté ne peut être nié: non seulement parce que la mutation du scepticisme en rationalisme critique est indubitable (et suffira d'ailleurs à elle seule à justifier cette parenté), mais parce qu'elle est corroborée par le fait qu'un même principe les anime: la négation de l'ordre établi et des valeurs acceptées pour instaurer des valeurs nouvelles. Rétrospectivement, nous pouvons ajouter que par un travail de sape et de découverte, chacun a servi à sa façon et à son époque le progrès de l'Histoire, qu'il était l'expression intellectuelle d'une classe, d'un mouvement ascendant.

Cette ambiguïté originelle qui préside à la naissance du courant libertin l'accompagne dans son développement: si le libertinage spiritualiste du seizième siècle était une prise de conscience de classe d'artisans révoltés sous forme de

religiosité hérétique, si cette révolte visait la discipline du travail ininterrompu de l'accumulation primitive (dont les bases idéologiques ont été fournies par Calvin), la forme de cette révolte semble encore reliée à des résidus de la sensualité moyenâgeuse. Un siècle plus tard, cette ambiguïté persiste toujours: l'idéologie de Gassendi, de Naudé, de La Mothe le Vayer exprime certainement les tendances de la bourgeoisie, de son aile marchante et consciente, mais une partie de leur enseignement est vite expropriée par l'aristocratie désenchantée après la Fronde, qui, après avoir été «déniaisée» par les événements, le deviendra aussi intellectuellement par le scepticisme libertin, bourgeois. Le représentant le plus intéressant de cette tendance sera Saint-Evremond. Plus l'ensemble de la classe s'affaiblira, plus les éléments jeunes et pensants de cette classe deviendront des «esprits forts». Et le libertinage acquiert alors, dans les salons des «grands», son caractère définitif: dépouillé des idées de Gassendi et de Charron, il devient une sorte d'épicurisme mondain, badin; une attitude, et non plus une philosophie. C'est ce qui explique que — vers la fin du dix-septième siècle surtout — les critiques bourgeoises du libertinage se multiplient et gagnent en virulence; elles trouvent leur expression la plus profonde et la plus brillante dans le *Don Juan* de Molière.

La dichotomie du mot se précise donc en s'orientant vers l'abandon de sa première acception: le terme d'origine eccléciastique se vide lentement de son sens de blâme religieux pour ne plus désigner qu'un comportement mondain désavoué, réprouvé ou exalté. Mais tout en prenant un habit séculier, le mot de *libertin* garde le sens d'«impie» ou d'«athée». La logique, qui était au fond du raisonnement de Calvin, joue toujours: qui est de mœurs déréglées est forcément impie, et réciproquement. C'est à Bayle que nous devrons un pas décisif en ce domaine, par la distinction qu'il a clairement définie entre «athée» et «libertin».[10] Il le fait sous l'impulsion de la logique cartésienne qui sépare strictement corps et âme, en faisant du premier l'objet de gestion de la seconde. C'est par cette distinction qui va de pair, comme nous l'avons esquissé, avec l'usage commun — qu'«athée» n'est plus forcément équivalent de «dévergondé», que le champ s'ouvre devant la possibilité théorique et pratique des athées vertueux — que nous rencontrerons de plus en plus souvent parmi les philosophes les plus éminents du dix-huitième siècle. Mais par cette distinction, c'est seulement l'athée qui perd sa nuance sémantique de dévergondé; si l'«athée vertueux» est devenu une possibilité théorique et pratique, le «libertin pieux» ou le «libertin dévot» est toujours et restera impensable.

Et c'est le trait le plus fort qui relie le libertin aux philosophes du siècle. Car le philosophe peut être libertin — La Mettrie aurait probablement accepté l'épithète sans vergogne — mais celui qui est libertin au premier chef n'est pas pour autant philosophe aussi. Sinon la faculté, du moins le privilège de penser s'est déplacé; mais ce qui leur reste commun, c'est leur anticléricalisme, voire leur antireligiosité. Théisme, déisme, athéisme, les tourments de con-

science et les spéculation métaphysiques de l'époque n'épargnent pas les philosophes, mais les libertins non plus qui — souvent avec une armature idéologique moins solide, mais avec un esprit plus sémillant, plus mondain, répandent ces idées dans leur milieu. Du point de vue de la pensée, on ne peut donc pas séparer philosophes et libertins; dans une vue synchronique globale, ils sont les deux branches de la lignée qui descend de Gassendi, Charron, Saint-Evremond dans les nouveaux combats du siècle nouveau.

Mais le libertinage, à partir de la Régence, ne sera plus une extravagance: en perdant ses titres d'école de pensée, il gagne des titres mondains. L'extravagance devient bienséance, le libertinage une phase presque inéluctable de l'éducation du «Corteggiano» à la mode.[11]

Et justement, cette intégration du libertinage dans le système social est ce qui rend sa définition, ou même sa délimitation tellement difficile pour le dix-huitième siècle. On assiste à une prolifération de commentaires sérieux ou badins, amples ou seulement allusifs, sur le plaisir et la volupté, sur la vertu et les mœurs. Le témoignage de Grimod de la Reynière peut être accepté comme authentique:

«On fait gloire à présent du libertinage autant que de l'incrédulité», et l'on semblerait rougir d'avoir de la vertu, comme on rougit depuis longtemps de montrer de la Religion».[12]

C'est probablement valable pour la noblesse et le clergé, mais pour le tiers état? Ici les spécialistes modernes sont encore en contradiction flagrante: tandis que J. Starobinski discerne une sorte de libertinage bourgeois,[13] R. Mauzi le nie violemment, considérant toute la bourgeoisie comme «une sorte de désert pour le libertinage».[14]

Les faits corroborent plutôt l'opinion de R. Mauzi: même si bon nombre d'ouvrages galants ou libertins sont écrits par des auteurs d'origine roturière, leur milieu reste la bonne société. Quand la bourgeoisie se manifeste sur la scène littéraire, c'est comme protagoniste de la vertu; lorsque son rôle dépasse l'épisode (souvent comique), ses représentants deviennent en général les rédempteurs des héros en perdition: le libertinage cède le pas aux vertus exaltées du sentimentalisme, souvent larmoyant. De Duclos à Laclos, la relation entre les héros, les lignes de force de l'intrigue se divisent, s'ordonnent entre ces pôles.

Faut-il accepter néanmoins le point de vue manichéen qui était celui de la plupart des contemporains? Y a-t-il d'un côté le libertinage «crépusculaire» et de l'autre la vertu «aurorale»? C'est impossible, non seulement pour la raison (qui s'inspire plutôt de la sociologie vulgaire) que les auteurs d'ouvrages libertins sont le plus souvent d'origine roturière, mais aussi et surtout parce que le libertinage ou la licence, dans la littérature comme dans la vie, ne sont pas simplement des phénomènes négatifs ou de décadence: en tant que signes et moyens de la libération des consciences, ils revêtent une grande

importance. Que cette volonté de libération se manifeste le plus tôt et avec le plus de vigueur dans le domaine des mœurs sexuelles est, pour ainsi dire, naturel: c'est le terrain des tabous sociaux les plus forts, le fardeau et l'aspiration de tous, qui peut facilement faire figure de synecdoque, dans une prise de conscience libératrice.[15]

Mais nous tombons dès lors dans une équivalence équivoque, car au dix-huitième — surtout dans sa deuxième moitié, la plus intéressante pour notre sujet — l'idée de liberté n'est pas en si mauvaise posture qu'elle doive absolument recourir au langage d'Esope, du «pars pro toto» pour être entendue. L'effet contraire peut surgir: à une époque où l'on peut parler en termes de moins en moins voilés des maux communs, fixer une attention trop exclusive sur les problèmes plus ou moins éternels du sexe, finit par détourner des tâches «temporelles». C'est ainsi que, sous une forme actualisée, l'ambiguïté originelle de la définition du libertinage nous poursuit toujours. C'est seulement par l'analyse, d'ouvrage en ouvrage, que l'on peut décider — et souvent avec une certitude mitigée — si l'une ou l'autre acception prévaut dans la naissance et les répercussions d'un livre.

Dans le langage courant du siècle, le mot a perdu son halo: libertinage et libertin se dissocient des philosophes, bien que les vrais libertins, ceux du grand monde, affichent des idées philosophiques; autrement, ils ne seraient que des débauchés. Mais le langage usuel ne fait pas de distinctions si subtiles: Louvet, qui fera de Faublas l'un des types les plus charmants de libertin, utilise rarement le mot dans son roman, mais s'il en use, il l'emploie dans le sens de «fripon»[16] ou de «débauché sinistre».[17] Or ce n'est pas cette image que répand la littérature dite libertine, ce n'est pas cette signification que le mot évoque dans la conscience moderne. Le libertin reste toujours plus près de ses origines d'hétérodoxe conscient et téméraire. Tout en restant dans les limites de la bienséance, non sans poursuivre avec adresse et audace ses plaisirs et prendre conscience de leur raffinement, il fait un travail de sape sourd mais vigoureux contre l'ordre moral existant.

C'est pourquoi le libertin, qu'il soit «crépusculaire» ou «auroral» — captive notre intérêt; c'est pourquoi il paraît plus utile de le suivre dans les œuvres littéraires, spécialement dans les romans de l'époque — que dans la réalité historique.

2. Libertins et philosophes

Le parcours accompli par l'esprit français, pendant trois siècles, pour s'acheminer de la pensée rationnelle, critique, vers le matérialisme, illustre certainement un des moments glorieux de la pensée européenne. Dans cette évolution, les libertins ont joué un rôle important. Mais cette constatation a posteriori ne doit pas nous obscurcir la vue: leurs groupements d'écrivains plus ou moins philosophes ou d'honnêtes gens plus ou moins écrivains ne

constituent qu'un îlot minuscule émergeant de la masse de leurs contemporains — et même de la minorité intellectuelle de leur temps. Une partie non négligeable de leurs ouvrages demeurait ignorée puisqu'elle était encore inédite, et plus mince encore était la trace de leur pensée dans le flot des imprimés, dont la plupart prônaient des idées diamétralement opposées aux leurs.[18] Il n'entre pas dans notre propos d'examiner pas à pas comment cette situation change, quels sont les facteurs qui modifient le climat intellectuel à partir de la fin du règne de Louis XIV jusqu'au règne de Louis XV. Le fait est là: en un demi-siècle, l'îlot minuscule se transforme en une vaste péninsule solidement rattachée au continent des philosophes; dans le même temps, ce sont les philosophes qui commencent à façonner la mentalité de leur temps — à tout le moins celle des gens de lettres, qui tendent eux-mêmes à former un corps distinct dans la société, voire dans «la bonne société».

Cette «bonne société» — la Cour et la Ville, comme on disait alors — subit certainement un important et brusque changement de climat après la mort de Louis XIV. Faut-il l'attribuer au dévergondage effréné de la Régence, corruptrice de la société dans son entier, selon l'image fixée par la Restauration et que l'on n'est toujours pas arrivé à effacer complètement des manuels et des esprits? S'il faut en croire les contemporains, c'est une tout autre image qui se dessine. Pour ne citer que Charles Pinot Duclos — qui, pour sa droiture, son affabilité et son talent primesautier, mériterait mieux que l'audience et l'estime des seuls spécialistes —, on constate non seulement que la liesse populaire éclata spontanément à la mort de Louis XIV,[19] mais que la Régence fut, selon lui, une époque de rétablissement des valeurs réelles, un époque de droiture.[20]

Ce sera la tâche (d'ailleurs passionnante) du sociologue de l'histoire, de définir à quelle profondeur de la société ont pénétré, en ce temps précis, les idées des philosophes et la morale des libertins. Car s'il y a des libertins et s'il y a du libertinage comme jamais auparavant, ils ne se manifestent dans ce siècle que sur le terrain de la morale et sur celui du comportement. Et, là aussi, le libertinage est le domaine réservé des gens de lettres dans la théorie, et des gens de la haute société dans la pratique. Comme R. Mauzi l'a très justement observé:

«Le XIIIème siècle a la réputation d'être riche en jouissances perverses. Rien ne prouve qu'on y ait commis plus de monstruosités qu'en d'autres temps. Le fait notable n'est pas qu'on s'abandonne à des plaisirs inquiétants, mais qu'on les commente, qu'on les jusitifie, qu'on les mette en systèmes.»[21]

Et dans le fait que les choses du sexe sont devenues les principaux objets de méditation et d'action des classes privilégiées, se reflète la situation de celles-ci: démunies de la réalité du pouvoir, mais obligées d'en maintenir l'apparence fastueuse, elles occupent un continent nouveau (l'époque n'est-elle pas celle des conquêtes et des découvertes?) — celui du sentiment et du sexe.[22]

Il y a bien une sorte de libertinage dans le «commun»; parmi les petites gens de la ville et de la province. A défaut d'autre source, les ouvrages de Restif de la Bretonne, surtout son ahurissant *Monsieur Nicolas*, nous en informeraient amplement. Mais est-ce vraiment du libertinage? Certes non, si la définition implique un minimum d'activité consciente contre l'ordre établi. La sincérité de Restif ne peut être mise en doute, non plus que la véracité des faits et anecdotes qu'il relate — bien que cette autobiographie soit un rare exemple d'une psychologie créatrice fascinante fondée sur l'absence de distinction entre le rêve et la réalité, entre le fantasme et l'observation ou l'expérience. Mais cela mis à part, l'histoire de l'enfance campagnarde de Restif et de sa jeunesse d'ouvrier imprimeur est pleine de récits démontrant que la morale chrétienne «éternelle», telle que nous l'envisageons, était à peine connue dans les milieux qu'il évoque, où les mœurs sexuelles étaient régies par des préceptes tout différents. Il prouve par là, indirectement, qu'une cloison étanche séparait le monde moral de ces petites gens de celui des couches supérieures; en traversant cette cloison, on devait changer de costume et de mœurs. L'enseignement du *Paysan Parvenu* de Marivaux est, indirectement aussi, le même.

En tant que classe, c'est la bourgeoisie qui est la gardienne des vertus. Le siècle abonde de témoignages dans ce sens.[23] Si ces témoignages sont tellement nombreux, c'est que la couche la plus opulente de cette bourgeoisie n'avait pas de souci plus vif que de s'intégrer aux normes de l'aristocratie dans son comportement et dans son mode de vie. Le fermier général inculte et brutal, mais singeant la haute noblesse est une figure comique stéréotypée de toute la littérature de l'époque, qu'il s'agisse de romans, de nouvelles ou de pièces de théâtre; or il est évident que de tels stéréotypes ne peuvent prendre forme et durée qu'en relation avec l'expérience quotidienne des créateurs et du public.

Certains ont voulu voir dans le sentimentalisme naissant l'expression de la bourgeoisie vertueuse, dure à la tâche,[24] à l'opposé de l'aristocratie vautrée dans le libertinage:[25] hypothèse peut-être alléchante, mais fausse, car sentimentalisme et libertinage s'entrelacent dans la vie comme dans les lettres; le cas d'un comte de Tilly ou d'un duc de Lauzun le prouve aussi bien que *La Nouvelle Héloïse* ou *Paméla*. Ils s'entrelacent parce que les deux tendances expriment la même lutte sourde, mais de plus en plus consciente, pour la libération des sens et des sentiments, pour la maturation d'une mentalité et d'une psychologie adaptées à la libération totale à venir; dès le milieu du siècle, tout le monde s'en rend de plus en plus compte.

Et cette aspiration à l'affranchissement sensuel et sentimental va de pair avec l'affranchissement de la raison: plusieurs limes attaquent les mêmes chaînes. C'est pourquoi philosophes et libertins sont, à travers le siècle, du même bord, même s'ils divergent souvent sur des problèmes concrets: ni Diderot, ni Voltaire ne dédaigneront l'alliance de l'expression libertine, et si

d'Holbach est en principe le défenseur rigoriste de la vertu, il n'attaque pas, en fait, ceux qui militent plutôt pour la libération sensuelle.

Cette entente plus ou moins tacite entre philosophes et libertins devient accord parfait sur un principe qui leur est commun: la primauté souveraine reconnue à la Nature. Telle est l'exigence fondamentale du rationalisme critique et plus encore du matérialisme naissant dans le domaine de la pensée et du gouvernement. Telle est également celle des auteurs libertins dans le domaine des relations humaines et surtout des relations sexuelles. Par des voies différentes, ils poursuivent le même objectif: l'établissement d'une morale naturelle fondée sur l'épanouissement des instincts vitaux de l'homme et non sur leur oppression.

Dans cette recherche, les philosophes n'abandonnent pas pour autant leur démarche scientifique (l'âge des Lumières est l'âge des sciences, de toutes les sciences). Ils demeurent, certes, plus volontiers géologues ou mathématiciens, chimistes ou botanistes, que moralistes. Mais ils ne peuvent laisser l'éthique à l'abandon puisque c'est le domaine de prédilection des hommes d'église, leur plus sûr moyen de pression sur les masses, à l'heure même où le discrédit a déjà atteint le clergé sur d'autres terrains.

En ce qui concerne l'enseignement éthique des philosophes, nous nous bornerons ici aux traités de morale proprement dits. Il est évident que dans les dictionnaires philosophiques, de Bayle à Voltaire en passant par l'Encyclopédie, que dans les correspondances et autres écrits, on pourrait glaner des préceptes aussi intéressants, des saillies plus étincelantes; mais pour délimiter la portée et les buts du mouvement, il semble plus significatif et caractéristique de ne considérer que les ouvrages précisément consacrés à la morale.

Le plus frappant, c'est que cette branche de la philosophie ne se distingue pas de la littérature pour les moralistes qui se présentent comme tels, et moins encore dans la première moitié du siècle que dans la seconde. François Vincent Toussaint est un des premiers à attaquer sérieusement le problème — peut-être parce qu'il avait appartenu dans sa jeunesse à la dernière couvée du jansénisme. *Les Mœurs*, qu'il publie en 1748 et que le Parlement condamne et fait brûler aussitôt, rencontre un énorme succès: selon Barbier, on se l'arrache, on en discute sur les promenades publiques.[26]

C'est l'ouvrage d'un déiste convaincu, dont la plus grande témérité consiste à ne plus se référer à l'autorité de l'Eglise, mais à tenter de fonder un système de morale basée sur la raison. C'est ainsi qu'il définit la vertu elle-même comme produit de la raison.[27] Son livre est composé d'un discours préliminaire *Sur la Vertu*, et de trois parties: *De la Piété*, *De la Sagesse*, *Des Vertus Sociales*. Il prêche des mœurs plutôt rigoureuses, non sans parfois s'enliser dans la scholastique (dans le cas, par exemple, de la culpabilité comparée de l'adultère et de l'inceste).[28] Ce ne sont pas tant ses positions qui sont intéressantes (il dit lui-même avoir été inspiré plutôt par le sentiment que par la

raison[29]), que la partie littéraire de l'ouvrage: les petits portraits et anecdotes dont il émaille ses chapitres. Ils sont assez anodins du point de vue littéraire, mais ils ont dû passablement contribuer à la popularité du livre et à la fureur du Parlement, puisque la plupart des esquisses ne sont que scènes de la chronique scandaleuse de l'époque. Ce qui reste son mérite le plus durable, c'est que dans son *Discours préliminaire sur la Vertu*, il condamne avec fougue l'interférence entre les considérations de fortune et le jugement moral, et qu'il anéantit l'idéal de l'«honnête homme», pour lui substituer celui de l'«homme vertueux».[30]

Subtilité formelle? Non pas: le texte même dénonce que la différence est fondamentale: le changement d'idéal équivaudrait à un changement de régime social. Toussaint se défend donc vainement contre les différentes attaques et surtout contre la condamnation du Parlement pour irréligion:[31] la théologie des conseillers était peut-être plus sommaire que celle de l'ancien avocat, mais leur instinct de classe avait réagi sans faille.

Et même si nous négligions les conséquences biographiques ou sociales, cette différenciation garderait une portée énorme dans l'histoire littéraire: *Les Moeurs* devance en effet d'une dizaine d'années *La Lettre à Monsieur d'Alembert sur les Spectacles* de Rousseau qui, entre autres considérations, et sous le couvert de la critique du *Misanthrope*, développe de façon beaucoup plus retentissante l'idée de Toussaint et livre le combat de l'«homme vertueux» contre l'«honnête homme», synonyme d'ailleurs de l'«homme du monde». Trois ans plus tard, c'est encore Rousseau qui franchit une étape importante dans l'évolution du terme, en mettant sur le même pied l'«homme vertueux» et l'«homme sensible» dans *La Nouvelle Héloïse*. C'est à ce moment-là que le sentimentalisme devient une vogue non seulement littéraire mais sociale, qu'il est doux et de bon ton de verser quelques larmes sur le sort des malheureux et d'attribuer au sentiment, et à plus forte raison à la passion, un pouvoir absolvant et rédempteur sur les «égarements du cœur et du corps».

Toussaint dut prendre le chemin classique des exilés de l'époque, qui passait par Bruxelles pour atteindre, à Berlin, la cour de Frédéric II. C'était son sort pour avoir essayé de créer une morale indépendante des dogmes de l'Eglise, sans qu'elle s'en éloignât pourtant le plus souvent quant aux résultats.

Il en alla différemment pour Maupertuis — dont le nom reste lié davantage à la satire de Voltaire qu'à sa vaillante expédition en Laponie et à ses découvertes importantes ou à ses travaux théoriques. Celui-ci ne fut pas sérieusement inquiété pour son *Essai de Philosophie Morale* dans lequel, bon mathématicien et astronome, il essaie d'appliquer des principes mathématiques aux notions de plaisir et de peine,[32] de mettre en équation le bonheur et le malheur,[33] de découvrir (après La Mettrie, mais bien moins hardiment), que le corps et

l'âme constituent une seule chose;[34] par la louange de la liberté,[35] il arrive à la justification du suicide,[36] et aboutit donc à une morale stoïque par simple «arithmétique sensorielle».

Puisque nous venons de citer La Mettrie, il faut nous arrêter sur lui un moment. Il a été le matérialiste le plus convaincu et le plus radical de sa génération (et de bien d'autres); il a non seulement prôné, mais éprouvé physiquement, dans une sorte de révélation, l'unité du corps et de l'âme, la subordination de l'âme aux influences physiques; il n'a cessé jusqu'à sa mort (stupidement subite) d'exposer cette conviction dans des ouvrages qui surprennent encore par leur verve et par leur lucidité. Et, surtout, il a écrit *l'Art de Jouir* qui, plus encore que son *Anti-Sénèque ou Discours sur le Bonheur*, contient toute une théorie du plaisir. Dans le *Discours*, il fait des distinctions subtiles entre les différents plaisirs: grossiers ou fins, courts ou durables — pour prouver l'importance fondamentale du bonheur sensuel dans le maintien de l'équilibre de l'homme, et pour combattre avec vigueur l'idée de remords, sentiment factice, produit d'une éducation anti-naturelle.

En bon lecteur de Mandeville, il est extrêmement indulgent envers le mal dans l'homme et envers la cruauté innée, qui peuvent, d'après lui, servir les desseins de la Nature.[37] Or, le principe souverain, c'est la Nature, mère de la philosophie, tandis que la morale, qui n'est que fille de la politique, est anti-naturelle par définition.[38] Mais, dit-il, la Nature a sa morale propre, et c'est probablement pour l'élucider qu'il a écrit *l'Art de Jouir*. C'est un ouvrage d'inspiration littéraire, qui ne touche à la philosophie que par ses vélléités de systématisation: les différentes scènes, situations, variations amoureuses qu'il décrit s'ordonnent en une sorte de tableau synoptique de la jouissance sensuelle. Il use dans ces tableaux de l'art qu'il dénonce lui-même dans *La Volupté*, réplique élargie de *l'Art de Jouir*.[39]

L'Art de Jouir commence par une invocation aux plaisirs éthérés de l'âme,[40] mais en bon matérialiste, La Mettrie ne conçoit point de jouissance de l'âme sans participation du corps. Comme il le dit lui-même:

«Le voluptueux aime la vie, parce qu'il a le corps sain, l'esprit libre & sans préjugés: Amant de la Nature, il en adore les beautés, parce qu'il en connoit le prix: inaccessible au dégoût, il ne comprend pas comment ce poison mortel vient infecter nos cœurs.»[41]

Ses récits retracent l'acheminement du plaisir à partir de ses formes les plus naïves — de jeunes bergers rococo faisant leur apprentissage sensuel dans un cadre bucolique[42] — jusqu'aux plus éthérées, par des voies alambiquées: l'amour «spirituel», qui n'attend que l'occasion pour devenir charnel; l'adieu amoureux du guerrier, où la lascivité se mêle à la mélancolie; l'amour de la femme surexcitée que l'imagination conduit à l'extase. Ces différents thèmes aboutissent à la même conclusion: l'affirmation de l'influence prédominante de l'imagination dans toute jouissance vraiment voluptueuse. Et après une

sorte d'hymne à l'opéra, ce «temple de volupté», et aux meilleurs chanteuses et danseuses de son époque, prêtresses inspirées de ce temple, il passe — mais beaucoup plus rapidement, seulement pour compléter cette encyclopédie de l'art de jouir — aux plaisirs de la table, de la société, aux passions de Sapho, de Narcisse, de Giton.

Mais tous ces tableaux, voluptueux à souhait, ne sont pas que prétextes au plaisir de conter; en philosophe consciencieux, l'auteur en tire les conséquences, et, en vrai voluptueux, il définit aussi la différence entre volupté et plaisir; il «distingue la volupté du plaisir comme l'odeur de la fleur qui l'exhale, ou le son de l'instrument qui le produit. Il définit la débauche un excès de plaisir mal goûté; & la volupté, l'esprit & comme la quintessence du plaisir, l'art d'en user sagement, de le ménager par raison, & de le goûter par sentiment.»[43]

Voilà ce qu'est, au milieu du siècle, la morale sexuelle, sensuelle ou sentimentale des matérialistes les plus évolués; on n'ira pas beaucoup plus loin jusqu'à la Révolution. Tout en sauvegardant un juste milieu, dicté par la Raison ou la Nature, qui sont synonymes pour lui, La Mettrie ne ferme pas les yeux sur le mal et la cruauté inhérents à la nature humaine, mais, dans la jouissance sexuelle, il découvre une obligation sociale — abstraction faite de l'obligation de procréation uniquement acceptable pour les églises chrétiennes:[44] Sade ne trouvera pas mieux; il étoffera seulement les mêmes idées et les réalisera dans un onirisme obsessionnel.

Ainsi, pour nous, La Mettrie est déjà l'incarnation presque complète du philosophe — et c'est bien ainsi qu'à l'approche de sa mort il est défini par François Vincent Toussaint.[45] Les philosophes eux-mêmes, et surtout les matérialistes, n'ont point reconnu cette évidence: ils ne cessèrent, au contraire, de garder leurs distances envers La Mettrie, de l'attaquer, de le dénigrer même si l'occasion s'en présentait.[46]

Pourquoi cette animosité? Voltaire n'admettait pas aisément l'athéisme des matérialistes, mais est-ce une raison suffisante pour qu'il refuse à La Mettrie le titre même de penseur? Et Diderot et d'Holbach, qui ne pouvaient pas avoir cette réticence, et dont la pensée était certainement fortement marquée par les idées de La Mettrie? Serait-ce simplement l'ingratitude mesquine de disciples qui veulent faire oublier leurs sources pour sembler d'autant plus originaux? La grandeur de l'œuvre n'exclut certes pas forcément la petitesse de caractère, mais justement, dans le cas de ces deux hommes, il n'y a pas place pour de tels soupçons. La raison de cette animosité devait résider en partie dans le personnage même de La Mettrie: le côté excentrique, extravagant, démesuré de son caractère était plus conforme au portrait du philosophe d'une époque révolue qu'à celui de l'époque nouvelle — la deuxième moitié du siècle — où le philosophe avait besoin de s'intégrer dans la société pour pouvoir mieux excercer son influence, répandre ses idées, se préparer aux

devoirs qui vont lui incomber dans cette société, si elle commence à mettre en pratique ses enseignements théoriques.

En prenant leurs distances vis-à-vis de la mémoire de La Mettrie, ils voulaient certainement éloigner leur propre profil social du sien. Mais la racine de leur différend était quand même moins formelle: c'était dans les idées, et surtout dans les idées morales qu'ils différaient profondément. Le soubassement des idées de La Mettrie est sa conviction que la morale ne peut être basée que sur le bonheur individuel, et que ce bonheur repose sur l'instinct de l'individu; c'est une morale qui refuse les considérations sociales ou plutôt les invertit: la société doit se conformer aux besoins de l'individu pour devenir heureuse. Attitude caractéristique d'une période prérévolutionnaire durant laquelle les besoins de renouveau n'étant sensibles qu'au niveau individuel, on cherche, pour les satisfaire, une solution individualiste.

Cette conception était hostile à celle de Diderot et d'Holbach, résolument axés sur les besoins de la société, et prêts, pour les satisfaire, à leur subordonner ceux de l'individu. A ce point de vue, comme on le verra, d'Holbach aboutit à des résultats opposés à ceux de La Mettrie. Bien qu'ils soient l'un et l'autre matérialistes, qu'ils veuillent l'un et l'autre substituer à des doctrines entachées de superstitions une morale de la Raison ou de la Nature (qui sont, comme nous le savons déjà, synonymes), les conclusions de leurs recherches n'en sont pas moins contradictoires. La Mettrie voyait juste: même chez les philosophes, la morale est fille de la politique, et leur politique est conditionnée par la période de leur activité. La Mettrie, dans la première moitié et au milieu du siècle, (il meurt en 1751, à lâge de 41 ans) ne voyait pas d'issue sociale à sa révolte, et l'orientait donc vers l'anarchie. Sa conception du bonheur ne pouvait pas dépasser l'horizon de l'individu, et c'est en exaltant celui-ci que son enseignement pouvait le plus efficacement contribuer au renversement des structures et des valeurs établies. Dans la deuxième moitié, et surtout dans le dernier tiers du siècle, où l'activité et l'influence de Diderot et d'Holbach ont le plus d'importance, les conditions sont complètement différentes. La Révolution étant à l'ordre du jour de l'histoire, les considérations sociales, d'intérêt général, prennent le pas sur les tendances individualistes dans l'avant-garde idéologique de cette révolution à venir, même si certains éléments de cette avant-garde ne sont pas conscients de leur propre rôle dans la tâche révolutionnaire, et veulent simplement réformer la société existante. C'est dans cette antinomie que prend sa source l'animosité de la nouvelle génération contre La Mettrie.

Six ans après la parution de son ouvrage capital: *Le Système de la Nature*, le baron d'Holbach publie *La Morale Universelle*.[47] Comme P. Naville l'a clairement démontré, tous les principes soutenus dans ce livre de grande envergure se trouvent déjà énoncés ou esquissés dans le *Système*;[48] il est néanmoins significatif que le baron philosophe ait jugé indispensable de les déve-

lopper et de les synthétiser. Les points de départ de cette morale — que d'Holbach expose en cinq sections et soixante-deux chapitres — ne diffèrent pas tellement de ceux de La Mettrie, un quart de siècle plus tôt. En effet, il rejette comme lui toute considération religieuse ou métaphysique, et se base sur la nature humaine et la nature de la société; il reconnaît comme mobile suprême l'intérêt et comme but final de l'existence le bonheur — qui se distingue à peine du plaisir de La Mettrie.

La différence fondamentale est que La Mettrie ne considérait la morale et son but — le plaisir — que relativement à l'individu, tandis que d'Holbach, à travers tous ses livres, subordonne le bonheur individuel au bonheur de la collectivité, au progrès social.[49] Et à la morale ainsi conçue, il soumet toutes les règles codifiant les rapports humains: politique, législation, droit des gens:

«Le *Droit de la Nature* n'est que l'assemblage des règles de la Morale puisés dans la nature de l'homme. C'est donc à juste titre que l'on peut appeler cette science *universelle*, puisque son vaste Empire comprend toutes les actions de l'homme dans toutes les positions de la vie.»[50]

L'exposé de cette morale donne à l'auteur mainte occasion d'attaquer l'Eglise et ses commandements factices, et de s'en prendre aux souverains, et aux riches en général, générateurs de dépravation, gangrène de la société. Dans ses attaques contre la richesse, il s'oppose même à Mandeville[51] dont la conception — l'intérêt qui régit les individus et la société — n'est pas très éloignée de la sienne; mais au contraire de celui-ci, d'Holbach n'identifie déjà plus la richesse à l'intérêt.

Cette conception sociale de la morale explique en partie des principes rigoristes en ce qui concerne la conduite sexuelle. Ainsi la continence est-elle assimilée au comportement raisonnable, à la raison même, tout comme la tempérance, la chasteté et la pudeur,[52] puisque ces vertus sont la meilleure sauvegarde contre le désordre dans la société.[53] Après cela, il est à peine surprenant, bien qu'étrange, que l'amour «enfant nourri dans la mollesse & l'oisiveté» soit bientôt confondu avec la débauche, la «débauche crapuleuse»,[54] et qu'il soit considéré comme ennemi de toute réflexion sensée, de toute pensée raisonnable. Ces emportements fulminants sont à peine expliqués — et non pas excusés — par le fait qu'ils servent presque toujours d'argument ou de prétexte à des diatribes contre les souverains débauchés et leur influence néfaste sur la société.

Etant donné que la félicité publique est la loi suprême et qu'elle est «toujours invinciblement liée à la bonté des mœurs»,[55] on ne s'étonnera point que le baron soit un adversaire déclaré du théâtre et de la danse,[56] ni que l'ami de l'auteur des *Bijoux Indiscrets* et de *l'Oiseau Blanc* fulmine contre les auteurs libertins.[57] La conduite de l'homme est morale si elle est utile à la société; la valeur des savants et des écrivains est donc déterminée par l'utilité sociale de leur activité.[58]

Il serait facile d'ironiser sur le rigorisme vertueux du baron d'Holbach, qui, tout athée et matérialiste qu'il fût, aboutit en pratique à des positions orthodoxes. Mais c'est l'histoire même qui a exercé cette ironie, car ses ouvrages ont été les livres de chevet, l'Evangile, pour ainsi dire, du marquis de Sade, qui, de la même logique, a tiré les conclusions contraires. A tous points de vue, comme penseur aussi, Sade reste un cas extrême, atypique. Mais l'ironie va plus loin encore, puisque les représentants de la réaction cléricale, les ennemis ouverts des philosophes soutiennent la même position que d'Holbach. Non seulement Sabatier de Castres[59] qui, au moins dans ses débuts, était fortement influencé par les philosophes, mais le chanoine de Notre-Dame de Saint-Omer, l'abbé Jean-Baptiste-François Hennebert, qui a consacré un ouvrage volumineux au *Plaisir*,[60] dans lequel il se montre carrément plus libéral que le vertueux baron. Pour pouvoir convaincre ses lecteurs de leur besoin de religion, l'abbé accepte ce qui doit être déjà une idée généralement admise, sinon un lieu commun du siècle: la préoccupation principale de chacun est le bonheur, et l'homme le cherche par le plaisir;[61] les passions sont les plus grand obstacles sur le chemin du bonheur. Mais quand il s'agit de définir le plaisir, le chanoine manipule les armes bien connues de la rhétorique ecclésiastique pour éluder toute réponse sérieuse.[62] Son ouvrage, d'ailleurs, est un manuel à l'usage de l'«honnête homme» qui veut profiter de tous les agréments de la vie dans la société de son temps, sans compromettre son salut éternel.

Ces sortes de manuels ne manquent pas: Jean-François de Bastide publie un *Dictionnaire des Mœurs*[63] qui n'est rien d'autre qu'un recueil de saillies spirituelles, ou prétendues telles, à l'intention de ceux qui veulent briller en société. Un des ouvrages les plus curieux dans le genre est un livre paru assez tôt: *les Préjugés du Public*,[64] dont l'auteur, Denesle, est un antimatérialiste et un anti-philosophe notoire. C'est une sorte de recueil de réflexions personnelles où, sur un ton vif et familier, il se fait le champion des bonnes mœurs et prétend détruire le préjugé selon lequel un philosophe doit être athée: le vrai savant a de la religion.[65] Il expose assez longuement aussi ses vues sur la littérature, et trouve que les romans «sensibles», sentimentaux, sont beaucoup plus dangereux pour les mœurs que les ouvrages licencieux.

Mais Denesle a beau vouloir assurer une place dans «les préjugés du public» à l'effigie du philosophe religieux, d'Holbach a beau vouloir imposer l'idée de l'athée vertueux, défenseur des bonnes mœurs, l'opinion générale associe d'une manière indissoluble irréligion et philosophie, philosophie et libertinage. Nous en trouvons des exemples frappants non seulement chez Louvet, qui ridiculise cette sorte d'opinion dans son comte de Lignolles, figure d'un haut comique,[66] mais même dans des ouvrages tout à fait libertins, comme chez Nougaret, qui se livre à des boutades édifiantes contre la mode philosophique, boutades destinées à être prises au sérieux et qui ne deviennent comiques que par le contexte.[67]

Ainsi les lignes de démarcation sont et restent embrouillées à travers tout le siècle. Mais, abstraction faite de positions individuelles, de cas extrêmes, l'opinion publique et le pouvoir se rencontrent sur le fond du problème, pour constater que théoriciens et militants de la liberté de pensée et de la liberté des sens luttent contre le même ennemi: les uns attaquent directement l'autel et par là ébranlent le trône; les autres affrontent l'autel de biais, mais attaquent directement tout l'échafaudage d'interdits et de tabous sexuels et moraux, sapant ainsi sournoisement l'édifice social qui paraissait jusque là inébranlable, et qui vacille soudain aussi bien sous les coups de boutoir de la raison que miné dans les ténèbres de l'instinct.

II. Libertinage, pratique littéraire

En abordant la littérature proprement dite, nous nous heurtons de nouveau à la fluidité du terme. Qu'est-ce que la littérature libertine? L'expression abonde dans les mémoires et correspondances, dans les articles et les discours, mais son domaine s'étend encore de l'athéisme à la polissonnerie. Les dénominateurs communs sont toujours, d'une part l'anticléricalisme et, plus largement, les attaques contre la religion, et d'autre part l'expression amoureuse, érotique. Mais l'anticléricalisme, non plus que les attaques contre la religion, ne suffisent à différencier la littérature libertine, à moins de confondre philosophie et libertinage, ce qui serait une équivalence abusive; de même, si nous assimilons purement et simplement le libertinage à l'érotisme, nous renonçons à faire une distinction entre «libertin» et «licencieux», ce qui est tout aussi faux et appauvrissant. Pour délimiter le champ de notre intérêt, nous serons forcés de nous conformer à l'usage de l'époque: la littérature libertine est celle qui, utilisant des thèmes et une forme érotiques, les dépasse, dans le propos de l'écrivain comme dans la signification de l'œuvre, dans une direction philosophique ou artistique.

Ainsi, nous ne pourrons pas considérer comme un ouvrage libertin *Le Portier des Chartreux*, bien que ce soit le livre licencieux le plus répandu à l'époque, ni *l'Aretin François*, de Nogaret, qui mit en vers, — parfois spirituellement et toujours joliment — les différentes positions de copulation, ni d'autres ouvrages innombrables dont l'intention ne dépasse pas le sujet du récit. Tout au contraire, *L'Arretin Moderne*, de l'abbé Dulaurens, ou *La Vie Privée ou Apologie du Très-Sérénissime Prince Monseigneur le Duc de Chartres*, de Thevenau de Morande, mériteront d'être pris en considération, malgré la confusion du premier et les outrances du second, parce que leur but dépasse leur sujet, dans un sens idéologique ou politique.

La littérature libertine fleurit dans tous les genres. Il y avait au dix-huitième siècle un foisonnement de pièces de théâtre et de poèmes libertins;

la versification, même compliquée, était en vogue dans toutes les couches de la population, et dans la bonne société c'était un jeu aussi répandu qu'apprécié: on s'amusait presque autant aux bouts rimés, charades, etc., qu'aux jeux de cartes. Mais dans cette multitude de vers, on rencontre rarement des œuvres que l'on puisse considérer comme artistiques et qui répondent en même temps aux conditions posées. Pour le théâtre, la situation est encore plus compliquée par le fait que la plupart des pièces, et certainement les plus intéressantes, sont restées sous forme de manuscrits difficilement retrouvables, sinon définitivement perdus. Aussi nous attacherons-nous uniquement aux œuvres en prose, et presque exclusivement au roman libertin.

Ce choix est justifié par des motifs tout autant théoriques que pratiques. Il est hors de notre propos de détailler ici les raisons qui font du roman l'expression spécifique de la mentalité et des vélléités bourgeoises: la montée de la classe et la montée du genre sont à peu près synchrones et s'expliquent mutuellement. Pour le prouver, on fait généralement appel au roman anglais, qui, par ses représentants du dix-huitième siècle, le démontre avec éclat. Le même phénomène est plus complexe, à première vue, dans la littérature française, non pas quant à l'origine sociale des auteurs, qui renforce massivement la constatation que nous venons d'énoncer, mais quant aux sujets et au milieu traités, qui pourraient souvent servir de contre-preuve. Ce serait là un jugement superficiel, et nous aurons largement la possibilité de nous apercevoir, dans la suite, que la pensée exprimée à travers ces intrigues de gens du monde est souvent loin d'être aristocratique. Le roman anglais jaillit, au dix-huitième siècle, de sources plus vives ou plus sauvages, parce qu'il ne porte pas les entraves d'une tradition, d'un passé vivant, alors que le roman et le romancier français n'ont pas encore pu oublier madame de Lafayette ni mademoiselle de Scudéry; La Calprenède, d'Urfé sont encore vivants dans les mémoires et leurs livres toujours appréciés, pour ne pas mentionner Fénelon qui restera à travers tout le siècle l'auteur le plus populaire.[68] D'ailleurs, plus forte encore que la tradition littéraire, s'exerce l'exigence d'un milieu, d'un public: le beau monde est lecteur, et sectaire en littérature; il veut avant tout se retrouver lui-même en caractères — caractères d'imprimerie et caractère à la La Bruyère, dont le succès continu donne son cachet spécifique à la plupart des œuvres en prose du siècle.

C'est ainsi qu'une vogue de la mondanité s'instaure dans le roman français[69] qui, tout en affinant et en raffinant ses moyens d'expression et sa vision particulière d'un monde clos totalement assimilé au beau monde de l'époque, traduit le sentiment du monde («Weltgefühl») de ses protagonistes et de leur entourage, et ses modulations et variations en fonction de l'époque. C'est cette littérature qui a suscité la critique passionnée de Taine,[70] lorsqu'il affirme que le roman français a trahi sa vocation et ne montre rien de la société de son temps, de la préparation sociale et émotionnelle de la Révolution.

Cela ne peut même pas être tout à fait vrai pour le roman mondain proprement dit, et moins encore pour toute la production romanesque du siècle — qui atteint le chiffre imposant d'à peu près 1500 ouvrages parus.[71] On serait tenté de prétendre le contraire, mais ce serait aussi faux. Ce qui est en revanche indubitable, c'est que dans cette production romanesque les deux tendances se côtoient: anciens clichés et découvertes ou discernements nouveaux, maniérisme illisible et style pur, vif et cinglant, se rencontrent et s'affrontent pour capter la prédilection du public.

Ce siècle est celui de la prééminence du roman dans la littérature française; c'est la période durant laquelle se forgent les armes et se clarifient les idées sur le genre et ses moyens propres. C'est pourquoi on trouve peu d'auteurs de romans qui ne soient au moins une fois, en préface, théoriciens aussi. C'est d'ailleurs le propre du siècle: on disserte sur tout, et notamment sur la littérature, sur les genres; on ne trouve pratiquement pas d'œuvre littéraire qui n'ait une tendance préconçue[72] — et c'est surtout frappant pour le roman qui est précisément en train de chercher son identité et ses buts, et dont les auteurs ne savent pas toujours s'ils font œuvre d'art ou simple divertissement, ou bien besogne de chroniqueur confidentiel.

Les réflexions sur la littérature et sur le genre romanesque sont inépuisables. Déjà dans la *Vie de Marianne*, le premier et l'un des plus importants romanciers du siècle, Marivaux, s'arrête deux fois dans son récit pour discourir sur son art; au début de la deuxième partie, il se défend d'avoir voulu laisser une femme du peuple raconter sa vie; il ne suffit point que le titre indique la condition de cette femme qui n'est rien moins que la comtesse de,*** tant la tradition et l'habitude marquent les lecteurs:

«Ils ne veulent voir agir que des seigneurs, des princes, des rois, ou du moins des personnes qui aient fait une grande figure. Il n'y a que cela qui existe pour la noblesse de leur goût.»[73]

Ces lecteurs censurent donc la *Vie de Marianne* parce que son sort la jette dans une condition médiocre. Le roman n'est pourtant pas une défense ou une panégyrique de la bourgeoisie, bien au contraire, comme l'a très justement remarqué L. Spitzer:[74] ce n'est pas le récit de l'accession d'une fille du peuple à l'aristocratie, mais un roman «d'explication» par lequel Marianne, l'aristocrate-née, se reconnaît comme telle et se fait reconnaître par ses pairs, malgré les vicissitudes de son enfance.

Rien ne prouve d'ailleurs mieux l'évolution précipitée des esprits pendant le siècle: Marivaux doit encore se justifier d'avoir osé montrer dans son roman des gens de condition médiocre, des scènes de la vie quotidienne, et non pas seulement de l'héroïsme outré et des aristocrates d'esprit distingué, alors qu'à peine quinze années plus tard, La Solle constate déjà un changement notable: «si l'on suit encore avec intérêt les potins sur les grands, on méprise déjà l'aristocratie en tant que classe.»[75] Un quart de siècle de plus, et l'admiration a tout

à fait disparu. Les romans offrent de plus en plus de traits de satire directe, tandis que s'accentue l'intérêt pour les classes inférieures de la société.[76]

Mais pour en revenir à l'art poétique qui se développe au long du siècle, il est intéressant de constater que dans les romans que nous considérons comme libertins (et que le public contemportain considérait également comme tels) ce n'est pas la défense de l'érotisme ou de la licence (poétique ou autre) que nous trouvons en guise d'introduction théorique (ou de réflexion finale), mais la lente élaboration d'une esthétique du réalisme dans le roman. C'est déjà la tendance de Crébillon fils, lorsqu'il prend la défense du roman méprisé, et le déclare — contrairement au jugement qui prévalait naguère — capable de rendre «le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules.»[77] Pour lui donner ses titres de noblesse, Crébillon fils compare ici le roman à la comédie. En même temps, son ami Duclos pousse la comparaison assez loin entre le roman et l'histoire, en les associant pour le souci de la véracité; il demande déjà la vraisemblance de chaque épisode, et n'accorde de lincence poétique que pour le rapprochement des événements notables ou caractéristiques.[78] La même idée sera reprise une dizaine d'années plus tard par Henri-François de La Solle, qui renchérit encore, puisqu'à l'enseignement de l'histoire, pleine de crimes abominables et fructueux, il déclare préférer celui du roman, qui rétablit toujours l'ordre moral pour l'édification de ses lecteurs.[79]

Dans le même esprit, il assure qu'il faut rechercher le vrai dans la peinture des mœurs et que c'est là un sûr moyen d'intéresser les lecteurs.[80] On retrouve dans cette exigence l'influence et la vogue soulignées plus haut: il est bien connu que, de Prévost à Diderot, tout le monde raffole de Richardson et des romans anglais considérés comme des modèles, et que les imitations ou même les pseudo-traductions se succèdent.[81]

Le réalisme dans la peinture de la vie des classes inférieures ou des cercles mondains s'oppose au goût suranné du sublime, du merveilleux, des aventures échevelées sans fondement psychologique ni social; Crébillon fils l'utilise, pour persifler les mœurs et les coutumes des mondains dans ses «*contes moraux*» et ses «*histoires japonoises*», et Baret l'emploie pour persifler directement le procédé banni, dans *Fo-Ka*,[82] tandis que Pierre-Jean-Baptiste Nougaret expose déjà toute une esthétique du réalisme pour justifier son roman libertin. Il établit avec vigueur la différence entre le roman français et le roman anglais, le premier rempli d'un «amour langoureux» et de «tendres fadeurs» alors que:

«un Roman doit avoir pour but de peindre les ridicules, de tracer le tableau de son siècle; il faut qu'en le lisant on y reconnoisse ses usages, ses vices; alors il deviendra agréable, utile. Les Anglois devroient nous éclairer: leurs Ouvrages d'amusement représentent au naturel la vie d'un particulier (...) Si faciles à prendre leurs modes, nous refusons de les imiter dans un genre que l'on chérit avec ivresse chez nous, depuis le petit bourgeois jusqu'au Talon-rouge».[83]

Il ébauche déjà une conception du type littéraire et de sa systématisation[84] qui sera élargie et pour ainsi dire théoriquement exprimée par l'abbé Dulaurens, sans que celui-ci sût probablement grand'chose des thèses de Nougaret:

«Il est de Romans-historiques comme des Histoires-romanesques. Les événements que je raconte sont vrais, à beaucoup d'égards. Si quelque fois, ils ne le sont pas essentiellement, dans la vie de la Pucelle, ils le sont, dans celle de quelque autre héroïne: & le deviennent, dans la sienne, par adaptation. C'est un privilège, incontestable aux Romanciers (...) de prendre les faits de côté & d'autre, & de les arranger comme il leur plait.»[85]

Les problèmes de composition et de style se posent aussi à partir de cette volonté de créer l'impression de la réalité. Crébillon fils combat pour l'unité de composition, contre les digressions pseudo-philosophiques qui alourdissent terriblement la plupart des romans de l'époque;[86] une génération plus tard, Louvet effleurera déjà le problème du réalisme dans le style.[87]

Ainsi durant le siècle — et surtout dans sa deuxième moitié — s'ébauche dans les romans sentimentaux ou d'aventure, merveilleux ou licencieux, une esthétique du réalisme qui se matérialisera dans le roman français au siècle suivant, à partir de Stendhal. Mais la naissance (ou l'acceptation) et l'élaboration de ces idées prouvent, d'une part que les conceptions et conditions nouvelles qui préparent la Révolution cherchent et trouvent aussi leur formulation propre sur le plan esthétique, et d'autre part que les écrivains mineurs ne sont pas uniquement des conteurs, mais des artistes ou des artisans honnêtes envers leur métier, capables de réfléchir sérieusement sur les exigences de celui-ci.[88]

Cette évolution démontre encore une fois — ce qui d'ailleurs ne demande plus de preuve — que l'influence, la mode anglaise ont particulièrement renforcé le prestige du genre, au détriment, il est vrai, au moins temporairement, de la tradition française.[89] Et c'est dans le sillage de cette mode qu'une branche du roman libertin se développe et fleurit: la plus intéressante, celle qui dépasse la rêverie ou le pamphlet érotiques pour s'approcher — parfois en la réalisant — d'une possibilité de réalisme romanesque.

Etant donné que nous considérons ici une branche spécifique dans l'évolution d'un genre, la branche libertine du roman naissant, nous ne pouvons pas procéder par ordre chronologique. Mais il est bon de préciser au moins, au préalable, un fait chronologique, c'est que pour les romans libertins comme pour tout le développement intellectuel du siècle, la date de 1750 paraît décisive. A partir de cette date, des phénomènes jusque-là épars commencent à constituer un courant continu; s'il y a un courant libertin dans les lettres françaises du dix-huitième siècle — ce dont nous sommes persuadés — il existe vraiment à partir du milieu du siècle et ne tarit pas jusqu'à la Révolution et même un peu au-delà.

Les raisons de cette coupure sont probablement tout autant du domaine de l'idéologie littéraire que de l'histoire. C'est à partir du milieu du siècle, en effet, que les idées et les œuvres des philosophes se répandent dans la masse des lettrés, que les philosophes eux-mêmes commencent à formuler des thèses et des exigences de plus en plus hardies, que l'Encyclopédie devient une palpable réalité, au moment même de la vogue et de la diffusion des traductions de romans anglais.[90] Quant à l'élucidation des raisons sociales de ce changement, elle nous mènerait loin de notre propos, mais on peut dire que l'avènement à la faveur royale de Mme de Pompadour et ses sympathies pour les gens de lettres en général et pour les philosophes en particulier ne peut pas y être étrangère. Se sentant un peu mieux vues du côté du pouvoir, un peu mieux défendues de l'arbitraire policier, les plumes de la pensée libre ont couru plus vite et avec plus de témérité.

1. Satire libertine

C'est sur le mode satirique que la littérature libertine manifeste la plus grande fécondité. Dans ce siècle pétillant d'esprit et fourmillant d'idées, où les genres évoluent selon le goût du public, nous assistons non seulement à la naissance du roman, mais aussi à celle du journalisme moderne, avec tous ses mérites, mais aussi avec toutes ses tares. Il prend forme non seulement dans les feuilles périodiques, mais aussi dans les brochures et libelles dont la publication atteint une profusion vertigineuse. Ces écrits se répandent dans tous les milieux; on les lit dans les bureaux d'esprit comme dans les boudoirs; ils circulent dans les salons, mais se dissimulent aussi dans les tiroirs à secret des couvents. Ils colportent information et diffamation, dithyrambe et calomnie, avec une abondance et une désinvolture ahurissantes.

En ce siècle où l'esprit le dispute au sentiment, la satire s'allie tout naturellement à un certain libertinage, apologie du plaisir sexuel dénué de sentimentalisme. Elle célèbre la jouissance cérébrale de l'heureuse satisfaction des instincts, ou raille les échecs amoureux avec les traits les plus blessants. Satire et libertinage vont de pair, en se renforçant mutuellement.

Il est impossible de dresser une liste exhaustive des brochures, livres et libelles qui se situent dans cette catégorie. Mais nous définirons certains types de satire et chercherons à déterminer leurs caractéristiques.

Un de ces types, assez répandu, et sur lequel nous pouvons passer sans nous arrêter longuement, est celui qui précède le journalisme théâtral à grand tirage, basé sur la calomnie ou la publicité — ou sur l'une et l'autre simultanément. Ainsi paraissent les premières chroniques scandaleuses sur la vie privée d'actrices en vogue.[91] La technique élaborée dans ces brochures sera reprise à d'autres fins, lorsqu'à l'intention d'une opinion publique plus consciente des écrivains plus politisés dévoileront la débauche et les manœuvres douteuses

de quelque chef de parti.[92] Cette méthode se perfectionnera davantage encore à l'époque moderne, mais les bases en sont déjà établies.

Un second type de satire libertine est caractérisé par la transposition féerique ou orientale.[93] Ici, toutes les audaces sont ou semblent être permises, le travesti se prêtant aisément à des subterfuges (assez transparents d'ailleurs) vis-à-vis de la censure et de la police. Cette sauvegarde est toutefois relative, car si Louis de Boissy, par exemple, peut railler sans danger les heurs et déboires conjugaux du «génie Fidèle» et de la «fée Modeste», souverains de l'«Isle Heureuse», qu'il rend directement responsables du relâchement des mœurs entre fées et génies,[94] il est un meilleur écrivain qui court de plus grands risques: il s'agit évidemment de Crébillon fils, le maître du genre, à qui son talent valut bien des embûches. Après un badinage féerique de bonne société, qui révélait déjà son art délicat dans la peinture des sentiments et des voluptés,[95] il publia en 1734 *l'Ecumoire*, qui devait rester un des modèles du genre, et lui mériter le prix Goncourt de son époque, c'est-à-dire une incarcération de quelques jours au donjon de Vincennes.

Historiquement, il est intéressant de noter sous quels déguisements l'auteur présente les querelles religieuses de son temps, les grands et les prélats: l'écumoire magique pour la Bulle Unigenitus, Saugrenutio pour le cardinal de Rohan, le Grand Prêtre du Grand Singe, et la princesse Roussa Blafarda pour la duchesse du Maine. Le succès fut foudroyant, et consacré par l'internement de l'auteur.[96] Mais pour le lecteur contemporain, l'attrait est moins vif. L'histoire de Tanzaï et Néadarné (le roman est encore plus connu sous ces deux noms que sous son titre original) n'est pas dépourvue d'esprit, mais ne manque pas non plus de longueurs et de confusion.

La valeur du livre — à part la satire des chicanes théologiques, et les allusions historiques ou littéraires (comme la critique du style de Marivaux prononcée par la Taupe Magique) — réside surtout dans le ton élégant et presque toujours spirituel des tournures. Mais elle n'empêche pas la fatigue du lecteur au récit de ces aventures forcément amusantes, mais interminables. Quelques morceaux de bravoure réveillent l'intérêt, tels que la description du corps hideux et des parures magnifiques de la fée Concombre,[97] ou la notation minutieuse des sentiments de la princesse et de Jonquille après leur «chute»;[98] ces pages révèlent, mieux que l'intrigue même, le véritable et délicat écrivain que fut Crébillon.

Claude Prosper Joliot de Crébillon n'appartint jamais à la caste des philosophes; il fréquentait plutôt la «société du bout de banc» de Mlle Quinault que le salon de Mme de Geoffrin; il préférait aux dîners philosophiques du baron d'Holbach la Société des Dîners du Caveau dont il était le fondateur et l'animateur. Mais il était en même temps l'ami fidèle de Diderot et d'Helvétius; ni les idées ni les sentiments des philosophes ne lui étaient étrangers. Sa critique plaisante des querelles théologiques et de la gent ecclésiastique (qui est

organiquement peu incorporée à l'intrigue) était surtout offensante par la négation de toute considération religieuse: il ne critiquait pas une attitude au profit d'une autre, ne prenait pas le parti des jansénistes contre les jésuites ou vice-versa, mais il les ridiculisait tous ensemble, au nom imprononcé mais parfaitement déchiffrable, de la raison, du bon sens et des sentiments et instincts naturels.

Le court séjour au donjon de Vincennes n'a pas dû effrayer outre mesure Crébillon, puisqu'il ne l'a pas empêché d'écrire (si l'on peut croire à l'anagramme et si c'est vraiment de sa plume qu'il est sorti) un pamphlet sur les amours du roi — et en défense de la mémoire du Régent — chargeant les ministres de Louis XV, surtout l'abbé Fleury, de tous les maux qui accablaient les Français.[99]

Mais ce qui était sans nul doute de lui, le *Sopha*, paru un an plus tôt, en 1745, était un «conte moral» dont la moralité ne pouvait passer inaperçue. C'est certainement la publication des deux, coup sur coup, qui provoqua son bannissement de Paris pendant quelques années. Si l'on cherche dans le roman la cause du courroux royal (ou pompadourien) on la trouve surtout dans la présentation du Sultan, Shah-Baham, qui fait figure de sot fieffé — figure d'autant plus aisément identifiable que, chez Crébillon, l'orientalisme n'est qu'une convention à peine respectée: pas plus que le dialogue, les intérieurs ni les costumes ne portent trace d'un souci de couleur locale. Seule, peut-être, la forme du récit, découpé en contes ou nouvelles reliés par la personne du narrateur, évoque les *Mille et Une Nuits*, qui faisait fureur à l'époque. C'est en suivant cette voie qu'il a pu faire de son roman le modèle d'un nouveau genre, et que la vogue du conte galant oriental a duré une bonne vingtaine d'années et a grandement influencé non seulement les lettres mais le comportement mondain.[100]

L'idée du *Sopha* n'est pas très originale; depuis que l'Extrême-Orient s'est ouvert aux soldats, aux marchands et aux missionnaires, la métempsychose a captivé les esprits. Avant Crébillon fils, Fougeret de Montbron avait déjà utilisé cette idée dans son *Canapé Couleur de Feu*.[101] Ici, c'est l'âme d'un jeune homme, enfermée dans un canapé pour son châtiment, qui raconte ses tribulations à ses sauveteurs. La différence notable entre les deux livres est dans l'intention: tandis que le chevalier Commode, ensorcelé par la fée Crapaudine, passe sa vie de canapé dans un bordel, chez les convulsionnaires et chez une vieille dévote, pour être finalement libéré par un vieux procureur et sa nouvelle épouse, son intérêt est surtout fixé sur les scènes d'orgie, et la pointe de satire de l'auteur est entièrement dirigée contre les prêtres, surtout contre les moines et leur lascivité, dans le ton et la perspective des fabliaux moyenâgeux. C'est un joli petit livre, bien écrit, plein de descriptions minutieuses des vêtements, des mets et des coutumes, mais qui, malgré ces qualités, ne tire pas à conséquence.

Si le *Sopha* brille d'un tout autre éclat, ce n'est pas par son originalité,

ni même par la clé des histoires composant le récit du courtisan Amanzéi, et qui a dû grandement contribuer à son succès. Ce n'est pas non plus par la structure du roman, qui n'a rien de remarquable: il n'y a pas d'harmonie apparente ou voilée entre ses différents éléments, et l'on discerne à peine une sorte de gradation dans la succession des aventures; un décor d'opérette, esquissé d'une main nonchalante, tient lieu de couleur locale; enfin l'on n'y trouve point de ces traits d'originalité, dont l'absence devait d'ailleurs provoquer le courroux de Taine.

Malgré toutes ces réserves, le roman est excellent. Les caractères et les commentaires du Sultan, de la Sultane et du narrateur, la bêtise obtuse de l'un, la finesse impertinente de l'autre et la politesse effacée du troisième créent une atmosphère d'unité; le sopha-Amanzéi n'est pas non plus entièrement passif, car en changeant de demeure, il cherche activement sa délivrance. Ainsi se crée une sorte de complicité entre le narrateur et les lecteurs ou auditeurs. Et surtout, au sein du roman même, se déroule un petit roman mondain, ravissant et violent à la fois, qui captive tellement l'intérêt de l'auteur qu'il lui consacre à peu près la moitié de tout le livre: c'est l'histoire de Zulica, la coquette, confondue dans la petite maison de Mazulhim, le petit-maître impotent mais à bonnes fortunes. Les dialogues de Zulica avec Mazulhim, puis avec Nassès, sont des chefs-d'œuvre de délicatesse de tournure et de brutalité de fond; L'impertinence, la fatuité des hommes, la bassesse d'âme de la femme avec ses airs de raffinement, sont dévoilés, mis au pilori, sans intervention de l'auteur, uniquement par leurs paroles, par la dialectique du langage et des sentiments cachés ou évidents. Ici, Claude Crébillon est déjà ce qu'il sera dans ses vrais chefs-d'œuvre: un maître du dialogue et des nuances de sentiments entre hommes et femmes, tant qu'il ne s'agit pas de passion, mais de désir, de calcul, de coquetterie, de vanité et de volonté de domination. Et un maître dans l'art de dire tout, avec précision, sans pudeur, mais en maintenant toujours son vocabulaire dans les limites de la bienséance.

Mais toutes ces qualités de Crébillon fils sont affaiblies, dans *Le Sopha*, par les défauts de composition et de conception que nous avons signalés. Elles atteindront leur plein éclat dans ses véritables chefs-d'œuvre: dans les *Egarements* et dans les grands dialogues comme *La Nuit et le Moment*, ou *Les Hasards du Coin du Feu*, sur lesquels nous devrons revenir. *Le Sopha* a eu son moment de splendeur, puis, comme tout l'œuvre de son auteur, est entré dans les limbes de la conscience littéraire française avec l'avènement de la rigueur morale du début du dix-neuvième siècle. *Le Sopha* ne fut dès lors connu que des spécialistes qui le dédaignaient et des amateurs de lectures spéciales qui n'y trouvèrent jamais ce qu'ils cherchaient. Crébillon fils et son roman ont été tirés de ce semi-oubli par Aldous Huxley qui, dans son *Antic Hay*, donne un certain rôle au roman dans l'éducation érotique d'une de ses héroïnes. Mais c'était lui rendre une justice équivoque, et desservir Crébillon

fils en le présentant comme un charmant auteur érotique, alors qu'il était un excellent écrivain et un vrai libertin, dans toute l'acception du terme.

A un niveau plus élevé, nous voyons Diderot, écrivain de génie et penseur profond, aborder lui aussi le libertinage, non seulement en pratique dans ses années obscures, mais en littérature, à l'époque créatrice de sa vie, avec ses *Bijoux Indiscrets*. Il est amusant d'observer les efforts — parfois ingénieux, parfois ridicules — de ses commentateurs ou de ses biographes pour «excuser» cette faute de goût de jeunesse, dont lui-même n'était pas très fier non plus. Il est évident que l'ami d'Holbach en matière de philosophie et de morale, l'admirateur fervent de la conception romanesque de Richardson, ne pouvait se glorifier d'un ouvrage antérieur à sa nouvelle orientation intellectuelle. Il est également certain que les anecdotes relatées à propos de l'origine de ce livre: un manque d'argent notoire, et une sorte de pari entre Diderot et Mme de Puisieux, sont véridiques.[102] Il n'est pas douteux non plus que l'idée même n'est pas une invention originale de Diderot, mais que, selon A. Billy, il l'a trouvée dans un fabliau de Moyen-Age,[103] ou plus probablement dans un conte libertin joliment tourné, paru l'année précédente.[104] Il serait difficile aussi de louer la composition et les caractères du roman — si roman il y a, puisqu'il s'agit plutôt d'une suite assez rhapsodique et que les personnages ne gagnent guère de relief au cours du récit. L'importance de l'ouvrage réside plutôt dans les idées philosophico-littéraires de Diderot, qui y trouvent leur première formulation, et dans l'ingéniosité de l'auteur à utiliser la vogue du conte galant pour propager ses opinions, étrangères au fond à la trame du récit. L'aspect satirique du roman est secondaire; s'il persifle les femmes en général, et les courtisanes (comme les courtisans) en particulier, il s'arrête sur le seuil du terrain vraiment périlleux, et respecte prudemment le sultan du Kongo Mangogul, son épouse la Monimonbanda, et sa favorite Mirzoza. Crébillon fils a osé bien davantage, et l'a payé plus chèrement aussi.

Diderot est allé plus loin dans son «conte bleu», resté à l'état de manuscrit: *l'Oiseau Blanc*, écrit à peu près à la même époque que les *Bijoux* (1748). Ici, ce n'est plus aux bijoux, discrets ou indiscrets, qu'il s'attaque, mais directement au cœur des mystères religieux. Ce conte ne manque ni de propos libres ni d'esprit libertin, surtout dans la première partie, tant que l'oiseau blanc, par son chant, fait se pâmer les vierges et profite de leur émoi; mais, dans son ensemble, il appartient plutôt à la catégorie du conte philosophique que libertin ou satirique.

Le siècle ne connaissait pas encore ou à peine le droit moral de l'auteur. Faire un roman ou un conte ne différait pas tellement du métier d'artisan, et qui aurait pu se formaliser si le galbe d'un pied de bergère ou la combinaison d'un tiroir à secret trouvait des imitateurs? Chaque roman à succès subit le même sort. L'écumoire magique s'attache-t-elle au corps de Tanzaï pour

remédier à la perte de sa virilité? — Toutes sortes d'objets, dans des romans plus ou moins fades, rendront le même service aux héros en difficulté.[105] La métempsychose ouvre-t-elle de nouvelles issues à l'imagination? — Tout le monde s'y rue et déborde d'invention répétitive sur le même thème.[106] Mais ces ouvrages manquent de plus en plus de ce qui fait l'essentiel de leurs modèles: le côté actuel, satirique disparaît, pour ne laisser place qu'à l'imagination, à l'évasion, aventureuse ou érotique, ou les deux à la fois. Cette volonté d'évasion, d'ailleurs, qui caractérise si fortement la plupart des œuvres d'art de l'époque, est annonciatrice des changements à venir; mais ce serait nous éloigner de notre sujet que la traiter selon son mérite et son importance.

2. *Propagande libertine*

Tout proches de la satire, les ouvrages de propagande ou de vulgarisation qui empruntent la forme libertine foisonnent tout autant. Et ici, il est très difficile de faire des distinctions (qui s'avèreront d'ailleurs futiles) entre les auteurs ou les ouvrages qui propagent les découvertes de la philosophie ou de la science en adoptant une trame de récit ou des tournures libertines, et ceux qui sont franchement licencieux, car ceux-ci ne peuvent se soustraire à l'influence des idées nouvelles dont l'air est imprégné et qui pénètrent de force dans des récits visant d'autres buts. Depuis Bayle, une nouvelle tendance était mise en pratique: les «obscenitez» peuvent grandement contribuer à la propagande de pensées autrement abstraites et sèches.[107]

Il est donc plaisant de voir le pieux auteur de *La Vie de la bienheureuse Françoise d'Amboise*, le grand chantre, chanoine et grand vicaire du diocèse de Nantes, l'abbé Jean Barrin, employer sa plume et ses loisirs à écrire *Vénus dans le Cloître ou la Religieuse sans chemise* et *Les Délices du Cloître ou la Nonne éclairée*.[108] Le premier ouvrage est un dialogue entre nonnes: sœur Agnès et sœur Angélique s'éclairent mutuellement sur leurs pratiques sexuelles et sur celles des autres sœurs, d'après leurs propres lumières ou d'après les précisions de quelques révérends pères secourables sur les problèmes de la religion et de la sexualité. La distinction subtile entre la religion céleste et la religion terrestre donne la possibilité de se libérer en conscience de ses vœux et obligations;[109] la fidélité à la tradition de la congrégation autorise le commerce sexuel avec les moines du même ordre; la conclusion est la louange et l'exigence de la volupté, puisque c'est la voix de la Nature qui le commande ainsi.[110] Ces principes sont bien entendu mis en pratique à travers les grilles des parloirs et dans les cellules, dans les jardins et tous autres lieux propices que la fantaisie peut permettre.

Vénus dans le cloître est encore une sorte de libertinage primesautier. *Les Délices du cloître* est un ouvrage déjà beaucoup plus intentionnel. Dans le premier, l'auteur a utilisé des arguments rationnels pour donner une base

(ou un semblant de base) idéologique aux scènes lubriques et comiques qu'il voulait traiter et qui sont en effet habilement présentées, rehaussant le plaisir érotique du lecteur par le fait que les prouesses sexuelles sont décrites non pas directement, mais à travers le dialogue de deux nonnes, d'où accumulation du voyeurisme et de la jouissance verbale. La différence de ton se voit déjà en ceci que *Vénus* n'a qu'une lettre dédicatoire de convention pour précéder quatre dialogues, tandis que les *Délices* en ont deux pour précéder deux conversations: une lettre dédicatoire pour effrayer une mère qui veut faire entrer sa fille en religion, et un discours préliminaire disant directement que l'ouvrage a été écrit pour amener l'abolition des cloîtres.[111]

Les deux entretiens tendent vers le même but: se libérer des superstitions dans le domaine sexuel. Sœur Dorothée convainc sœur Julie qu'elle devrait accepter les avances de frère Côme, mais celle-ci a peur des suites naturelles; frère Côme parvient à persuader la sœur récalcitrante en lui promettant — et en lui prouvant bientôt — qu'il peut lui éviter «certaine enflure».[112]

Le marquis d'Argens, célèbre à l'époque pour la virulence de ses *Lettres juives* et *Lettres chinoises*, ainsi que pour son amitié avec Frédéric II et son influence sur lui, a écrit des récits libertins d'une autre valeur littéraire que le bon chanoine, mais de la même trempe anticléricale et propagatrice des lumières. Ses *Nonnes Galantes*[113] ne diffèrent pas tellement des nonnes de Barrin, sauf peut-être par leur verve, leur force de persuasion, et par le plaisir que prend visiblement le narrateur à son récit: bref, par les qualités de l'écrivain.

L'ouvrage du marquis d'Argens, le mieux réussi dans le genre, une sorte de classique qui mérite de circuler encore aujourd'hui sous le manteau, est le fameux *Thérèse Philosophe*.[114] De nouveau, ce n'est pas une œuvre soumise à une unité de composition, mais faite de trois récits indépendants reliés seulement par le personnage central de Thérèse. Et dans le troisième récit — l'histoire de madame Bois-Laurier — elle s'efface presque complètement et, de narratrice, devient auditrice passive.

Des trois histoires, la première — qui donne le sous-titre de l'édition originale — appartient entièrement à la chronique scandaleuse du temps: c'est à Toulon que le père Girard a fait goûter les miracles du cordon sacré à la Cadière en 1730; Jean-Baptiste de Boyer, fils d'un procureur général au parlement d'Aix, qui sera fait plus tard marquis d'Argens, avocat en exercice jusqu'en 1733, a assisté au scandale et à ses suites juridiques.[115] Cette histoire n'est rien d'autre que le reportage du scandale, bien épicé selon le goût du temps, avec deux caractéristiques remarquables (à part l'aisance et l'érotisme de l'écriture): les évènements ne se passent pas dans la bonne société, mais parmi les filles de bourgeois aisés de province, et cette couche-là paraît avoir été en grande partie sous l'influence des molinistes, auxquels l'auteur préfère de loin les jésuites bons vivants (comme l'abbé T. de la deuxième partie).

La troisième partie — l'histoire du Bois-Laurier — est du pur roman

érotique et raconte la vie d'une catin et des notables qui sont ses clients. Elle est reliée à la fin à l'histoire de Thérèse par le comte, qui la trouve, l'éprouve et fait d'elle sa compagne, après avoir purifié sa maîtresse, par persuasion et continence, de ses habitudes solitaires.

Incrustée dans la lascivité de ces deux histoires, se trouve la partie centrale, qui est un traité de physiologie et de métaphysique, présenté sous forme narrative: Thérèse se lie d'amitié avec Mme C. et surprend, dans le parc et dans l'appartement de la dame, ses conversations avec l'abbé T. Ces dialogues forment un petit cours de matérialisme mécaniste, avec une théorie matérialiste des passions, selon laquelle l'amour est un besoin physique et doit être traité comme tel[116] (l'abbé complaisant et savant expliquant même le fonctionnement des organes), et une théorie matérialiste de la religion, cette invention humaine, et de Dieu qui n'est rien d'autre que la Nature; il en découle que bonheur, sentiments, morale dépendent du mouvement de nos organes et de nos sens.[117] D'ailleurs, en ce qui concerne le jugement moral, le bien public peut seul en décider; du point de vue de la nature ou de la divinité, la morale n'existe pas. Presque un demi-siècle avant Sade, ses principes philosophiques essentiels sont déjà posés.[118]

Ce mélange voulu ou instinctif d'éléments disparates — en tout cas très réussi puisqu'il fait lire un message d'actualité philosophique par la force de son attrait érotique — a dû faire passablement d'éclats, car c'était un moyen de faire pénétrer la pensée des philosophes dans les garnisons et dans les maisons bourgeoises, où l'on n'eût point acheté ni lu, sans ce piment, une brochure sur le matérialisme mécaniste. L'astuce était dans le mélange, la force était dans la plume; et c'était aussi une nouveauté que Thérèse et tout son monde (sauf le comte rédempteur de la fin) fussent de la bourgeoisie. Même en littérature, les problèmes éthiques et métaphysiques, les réussites de la science et leur propagation ne concernent donc plus uniquement la haute société. «Le monde» commence à s'élargir et à inclure le tiers état jusque dans l'univers de la fiction.

Il est également intéressant — et surtout explicable par l'attrait qu'exerça le livre sur cette nouvelle couche sociale à convaincre — qu'il ait attiré une réponse immédiate non pas de la part des catholiques fidèles à l'orthodoxie, mais de celle des déistes. C'est Fr.-V. Toussaint qui a écrit un contre-roman[119] pour combattre le déterminisme biologique mécaniste de Thérèse et défendre le libre-arbitre.[120] Le roman même, en tant qu'œuvre d'art, ne mérite pas grande attention. C'est l'histoire de l'éducation déiste éclairée de Juliette et de ses malheurs en amour, sur un ton très sensible et très romanesque, avec des scènes d'un sentimentalisme larmoyant. Mais il est plaisant de constater que Toussaint, tout en attaquant les thèses matérialistes d'Argens, ne peut pas se soustraire à leur influence; dans l'explication de la naissance de son héroïne, par exemple, ou lorsqu'il récuse les droits des parents à la reconnaissance filiale, l'auteur se lance dans des raisonnement dignes de Sade ou de La Mettrie.[121]

L'habileté du marquis d'Argens dans l'utilisation du roman libertin comme moyen de propagande des idées nouvelles sera sans rivale jusqu'au dernier tiers du siècle. Mais le marquis sera battu à plate couture par le comte: Mirabeau dépasse d'Argens à tous points de vue. Il est né quand *Thérèse Philosophe* était déjà en vente, et son style comme ses préoccupations sont d'une autre génération. Il a écrit ses romans érotiques dans le fort de Vincennes et pendant son exil à Londres; ses objectifs de penseur et de politicien percent même dans ce genre d'écrits, ou, pour mieux dire, il utilise ce moyen pour propager ses idées ou les idées du siècle, puisque dans le contexte les deux se confondent presque entièrement.

Le premier de ses livres érotiques, *l'Erotika Biblion*,[122] est une farce antireligieuse docte et difficilement réfutable. Dans ses onze chapitres, qui sont plutôt onze essais plus ou moins distincts, il prouve, à coup de citations de la Bible, des auteurs classiques de l'antiquité et des pères de l'Eglise, que la Sainte Ecriture est pleine d'ordures et de perversion,[123] que les temps bibliques et l'antiquité classique n'étaient nullement de meilleures mœurs que le présent, plutôt pires.[124] Mais Mirabeau dépasse déjà l'anticléricalisme ou l'athéisme primaires des générations précédentes; il en est convaincu, il en use, il s'en amuse même, mais il a des buts plus politiques dans sa propagande, et se sert du libertinage pour préparer le changement de régime inévitable. Si la société est dépravée, c'est la faute du gouvernement;[125] si les masses commencent à s'en apercevoir, elles demanderont le changement, dès qu'elles réaliseront que leur dégradation n'est utile qu'à ceux qui les gouvernent.[126]

Bien qu'elle soit éparse, cette propagande politique et philosophique est d'autant plus efficace que l'auteur ne donne jamais — ou très rarement — l'impression de vouloir en faire; l'impression qui se dégage de l'ouvrage est plutôt celle d'une énorme farce savante, avec des chiquenaudes à l'adresse des astronomes aussi bien que des héllénistes, hébraïstes et commentateurs des textes bibliques, dans le but bien philosophique de prouver que «la physique éclairée doit être le guide éternel de la morale. Et voilà, pourquoi presque toutes les lois coercitives sont mauvaises. Voilà pourquoi la science de la législation ne peut être perfectionnée qu'après toutes les autres».[127]

Dérision du scientisme, amusement de prisonnier, *l'Erotika Biblion* n'est, malgré tout ce qui y est amassé de connaissances et d'enseignements, qu'un passe-temps pour savants, une incitation à l'ébahissement des profanes. Le roman érotique de Mirabeau[128] a une tout autre valeur. C'est son sous-titre qui signale l'importance et l'envergure du livre: il s'agit vraiment de *l'Education de Laure*, dont le titre même, *Le Rideau Levé*, ne désigne que le premier moment, en fait assez décisif. Dans son dessein et dans son exécution, c'est un *Emile* libertin, et il est significatif qu'il s'agisse de l'éducation d'une fille depuis son âge le plus tendre jusqu'à sa maturité.

On peut admirer la ruse, l'instinct primesautier qui pimentent toutes les premières pages: sacrilège, inceste, voyeurisme, tout y passe. Le manuscrit sort d'un cloître, il est de la main d'une religieuse; l'éducation sexuelle de Laure est assurée — d'abord passivement, puis très activement, — par son «cher papa» qui n'est que son père adoptif, il est vrai, mais personne n'insiste beaucoup sur ce fait, d'autant moins que la mère est écartée par une mort providentielle et prématurée, dès la petite enfance de Laure; ainsi peut-elle faire la découverte de l'acte sexuel non pas entre cher papa et chère maman, mais en levant le rideau sur papa et Lucette, la gouvernante jeune et jolie, qui se prête en tout aux volontés de monsieur le père.

Tout le premier volume du roman n'est que l'illustration d'un système d'éducation éclairée. L'auteur donne autant de détails dans la description d'une culotte ingénieuse que le père fait porter à Laure pour l'empêcher de se masturber avant ses seize ans accomplis, que dans l'explication physiologique scientifique des dangers de cette pratique dans le jeune âge; l'acte sexuel y est traité avec le même sérieux qu'un précis de cosmogonie et de physique; on y trouve aussi bien les principes de l'éducation d'après Rousseau que des vues sur la littérature contemporaine, une explication physiologique sur la nécessité de fidélité pour les femmes qui n'est pas valable pour les hommes, tout comme la formule exacte d'une solution désinfectante qui doit être appliquée sur l'éponge préservatrice, permettant ainsi à Laure de se livrer à ses instincts naturels sans l'entrave de la peur.

Toutes ces considérations scientifiques et pédagogiques sont greffées sur un récit plein de sentimentalisme pathétique et de lubricité spontanée.

Laure passe son enfance dans une atmosphère aussi érotique qu'éclairée; dès sa puberté, le «cher papa» procède solennellement à son dépucelage, dans des conditions qui n'ont rien à envier à une initiation maçonnique. Lucette, la complaisante gouvernante, disparaît pour laisser le champ libre aux nouveaux amants. Le deuxième volume relate l'expérience érotique de Laure sous la tutelle aimante et sage de son papa. Les jeunes gens l'attirent bientôt; au lieu de combattre ce penchant, le papa lui montre la voie: occasions savamment préparées, maison de campagne pleine d'inventions techniques pour faciliter ou augmenter le plaisir, trios et quatuors interchangeables. Laure est bientôt dégoûtée de leurs partenaires parce que (comme elle le dit avec un comique involontaire mais d'autant plus irrésistible): «je fus convaincue que la délicatesse des sentimens n'habitoit point leurs cœurs».[129] Renforcée dans ses sentiments au retour de ces expériences, elle vit dans le bonheur avec son cher papa jusqu'à sa vingtième année; quand papa meurt, Laure, lasse du monde, se retire dans un couvent pour demeurer loin des hommes et se contenter de l'amour d'Eugénie.

Comme il ressort de ce résumé, *Le Rideau Levé* est de la même veine que *Thérèse Philosophe*: un exposé de science et de philosophie enveloppé de scènes

voluptueuses. La grande différence, du point de vue esthétique, est que Mirabeau crée déjà une histoire romanesque, une ébauche de roman d'éducation, et ne se satisfait plus de récits vaguement reliés par un fil narratif plus ou moins factice. Il se soucie peu de la peinture des caractères et encore moins de leur développement. Le papa est un parangon de vertus (vertus libertines, bien entendu; culte rationnel des instincts et compréhension libérale pour les exigences du corps); Laure est en admiration quasi-religieuse devant la perfection et la civilité de son papa, et ses expériences n'y changent rien. Au fond, le roman, malgré ses péripéties et ses situations, est une idylle — presque une idylle sentimentale — en ce qui regarde la relation entre les deux protagonistes.

Evidemment, tout cela n'est pas sorti sans précédent de la plume de Mirabeau. Il y avait avant lui l'*Imirce* de Dulaurens, ce roman d'éducation rationnel-déiste antirousseauiste; il y avait des romans d'éducation expérimentale comme *Mademoiselle Javotte* de Baret, ou *Lucette* de Nougaret; et surtout, il y avait avant lui Nerciat et son *Félicia*. Il y avait même, ce qui paraît avoir eu une certaine influence sur Mirabeau — le roman de Cleland: *Memoirs of a woman of pleasure*.[130] Mais aucun n'avait la qualité du livre de Mirabeau. Il y en a de mieux écrits, mais il n'y en a pas un qui arrive à communiquer plus de connaissances, à vulgariser plus de science sans aucune contrainte, sans laisser se relâcher l'intérêt du lecteur ou faire éclater la structure de la narration. Cette qualité du roman mérite considération; dans le genre — que l'on peut estimer de valeur incertaine ou d'effet douteux — le livre est sans aucun doute une sorte de classique.[131]

Entre l'abbé Jean Barrin et le comte de Mirabeau, presque un siècle s'est écoulé. Leurs œuvres ont quand même en commun le même effort: utiliser l'expression libertine, l'érotisme littéraire dans la propagande, la diffusion des Lumières. L'accent change selon l'époque, d'un auteur à l'autre; les moyens littéraires se développent d'une façon sensible; mais leur lutte est commune et leurs buts sont identiques, même si l'un est encore plus près des fabliaux irrévérencieux, tandis que l'autre fait déjà un pas vers le roman moderne. Avec la chute de l'ancien régime, avec l'avènement d'un système bourgeois, ce genre de roman érotique au service d'une propagande scientifique disparaît; les remparts sont tombés contre lesquels il a servi de cheval de bataille.

Son dernier exemple sera la *Philosophie dans le boudoir* de Sade, qui est à la fois la «summa theologiae» du libertin en ce qui regarde la théorie et la pratique sexuelle, et la relation entre théorie libertine et zèle révolutionnaire. C'est le sommet de l'évolution que nous venons d'esquisser — et la négation ironisante de cette évolution; «l'éducation des jeunes filles», qui, de Barrin à Mirabeau, a été une affaire sérieuse et importante, devient, entre les mains et dans les propos de Dolmancé, un prétexte à la lubricité (pour utiliser son mot préféré) de roués chevronnés et plus ou moins refroidis.

3. *L'aventure libertine*

L'aventure libertine se vit et ne s'écrit pas, sauf en billets galants. Quand on la met en récit, c'est ou bien le souvenir doux-amer de temps et de prouesses révolus qui ne reviendront plus, ou bien l'ersatz d'une activité jamais accomplie mais souvent rêvée, une dimension d'imagination ajoutée par la fantaisie à la personnalité. Dans le contexte spécifique du dix-huitième siècle, le premier cas est le plus courant. Les Mémoires de Casanova, du comte de Tilly, du duc de Lauzun, du duc de Richelieu et d'autres, sont nés de l'impulsion du souvenir. Bien que la valeur de leur écriture soit incontestable, ces Mémoires n'appartiennent qu'en partie à la littérature; malgré les embellissements et escamotages volontaires ou involontaires, malgré les qualités de style et d'animation, leur caractère intrinsèque et la volonté avouée de leurs auteurs les classent dans le domaine du témoignage historique plutôt que de la fiction littéraire.

Mais il y a un cas particulier où notre absence d'informations nous laisse dans le doute: *Le Cousin de Mahomet*[132] est-il le souvenir d'une période de la vie de l'auteur, écrit avec une verve littéraire remarquable, ou bien est-ce un roman, d'une force d'invention doublée d'une connaissance intime de la vie des Turcs du siècle non moins estimables? Notre ignorance de la biographie de Nicolas Fromaget ne nous permettant pas d'en décider sur la base de données indiscutables, toutes les conjectures restent permises. O. Uzanne lui-même, qui sait tout de presque tout le monde à l'époque, nous indique seulement[133] son origine bourgeoise, la date de sa mort, sa collaboration à certains ouvrages anonymes[134] et ses débuts au théâtre. Ne tranchons donc pas. Qu'il s'agisse d'un roman de pure fiction ou des souvenirs d'une jeunesse tumultueuse, il n'est pas douteux que c'est un des livres les mieux réussis de l'époque, et qu'on le lit encore aujourd'hui avec beaucoup de plaisir et un intérêt soutenu — ce qui n'est pas peu dire.

Le narrateur, qui raconte son histoire à la première personne, ne dévoile jamais son nom; nous savons seulement qu'il est d'une famille bourgeoise aisée et qu'on l'appellera, en Turquie, où le conduit le hasard de son destin, «Le Parisien l'Ecolier». Il s'enfuit de la maison paternelle, en rébellion contre le bâton qui le menace; c'est en suivant la chaîne des galériens et en vivant avec eux qu'il arrive à Marseille, où il embarque pour Péra comme marmiton du cuisinier de l'ambassadeur français. Quand celui-ci le remarque et veut le renvoyer à sa famille, il s'évade; il ne trouve un refuge que pour être bientôt vendu comme esclave à un pacha, et les vraies tribulations de Parisien l'Ecolier commencent. Il ne nous est pas possible de raconter en détail son histoire, très touffue et émaillée d'incidents surprenants, mais d'une résonance tout à fait véridique. Vendu et acheté tour à tour par un avocat, par l'aga des janissaires, par un jeune homme aisé, il découvre au début de sa carrière

d'esclave qu'il possède un objet magique: son flageolet; dès qu'il le tire de sa poche et commence d'en jouer, toutes les femmes du harem du seigneur — épouses et esclaves, filles et nièces — se pâment de plaisir et en redemandent.

Au cours de sa folle jeunesse, le Parisien éprouve tous les avatars de la vie d'esclave: d'ami et de complice du maître, il tombe dans les travaux les plus pénibles; mais son existence prend un relief particulier grâce à son flageolet magique, qui lui fait goûter bien des plaisirs, connaître bien des femmes et courir bien des dangers. Il rencontre sa femme fatale, Zambak, pour qui il se casse la jambe et est vendu comme galérien; il rencontre sa femme rédemptrice, Nédoüa, la fille du Schérif, qui quitte tout pour son Parisien, même la vie, car ses parents fanatiques la poursuivent et la tuent. Pour l'amour de Zambak, il tue le mari de celle-ci, est promis au supplice et n'y échappe qu'en simulant la folie, en se déclarant «le cousin de Mahomet»; il continue cette vie pleine d'excitations voluptueuses et mortelles jusqu'à ce qu'il s'acoquine avec un médecin pour manigancer une guérison miraculeuse; enfin son ami Moustapha le sauve définitivement, l'achète et le ramène à Toulon pour le libérer en le comblant de cadeaux.

Même ce résumé suffit à suggérer une certaine parenté entre les aventures du Parisien à Constantinople et les tribulations de son aîné Gil Blas. Toutefois, l'analogie s'arrête aux limites de l'originalité. Les deux auteurs ont en commun la même verve anecdotique, la même main sûre dans l'esquisse de caractères bien campés, la même aptitude à glisser du sérieux au comique dans le ton du narrateur penché sur son propre sort. Mais aucune ressemblance n'apparaît dans les détails ni dans la trame, qui révèlent précisément les côtés les plus originaux de Fromaget. Comme les actes de son héros — même les plus échevelés — les caractères en général et toutes leurs actions sont psychologiquement bien motivés, sans qu'il recoure à l'analyse psychologique. S'il en fait, c'est dans la description des hésitations et des peurs du héros, balancé sans cesse entre ses désirs juvéniles, violents, et les soucis de sa triste condition, la peur pour son existence menacée. Car ce n'est pas un des moindres mérites de l'ouvrage que de mettre en évidence la misère et la précarité de cette vie d'esclave. Sa représentation est aussi pleine de vérité, touchante et sordide à la fois, que tout le tableau de la vie et de la société turques. Depuis *Les Lettres Persanes*, le kaftan, le turban et le sérail constituent un attirail presque obligatoire; une foule de faux Turcs, Persans, Chinois, ont envahi la scène et les livres. Parmi tant d'exotisme d'opérette, tant de parisiens travestis, il fait bon lire ce Parisien qui sait de quoi il s'agit, qui peut exprimer cette vie étrange et quand même familière, cette mentalité exotique, mais logique dans son cercle défini.

Le Parisien se présente comme issu d'une famille bourgeoise de commerçants. Il ne s'étend pas beaucoup là-dessus, mais les seules interventions de cette famille dans le récit témoignent d'une avarice sordide et d'un christia-

nisme hypocrite[135] qui valident davantage cette origine que l'accumulation de «petits faits significatifs». L'attitude du Parisien envers la religion n'en est que plus remarquable. Tout au long du roman, on ne trouve aucune trace de problème ou de crise de conscience sur le plan religieux, aucun recours direct à Dieu ni espoir en la clémence divine. Dans les situations les plus désespérées, le héros n'attend rien de la Providence, mais seulement de son intelligence, de sa ruse ou de sa chance. L'idée de l'apostasie ne l'effleure pourtant jamais, alors que tout l'y incite: Mouphti et le Schérif, Zambak et Nédoüa, maîtres et maîtresses, tous veulent le convertir à la seule foi salvatrice. Mais il a beau végéter dans la misère, courir le danger d'être châtré ou supplicié, jamais il ne cherche d'issue dans un changement de religion. Cette attitude pourrait être énigmatique si elle n'était présentée sous la lumière univoque de l'évidence: sans qu'il le dise, ni probablement le pense, le fait d'être chrétien dans le monde musulman équivaut pour le Parisien au fait d'être Français parmi les Turcs. A l'un ou l'autre état l'on ne peut rien changer, dans l'un et l'autre cas, la décision personnelle ne peut rien modifier.

Le Cousin de Mahomet serait un roman d'aventure captivant si ce n'était davantage. L'auteur avait entièrement raison en le qualifiant d'«histoire plus que galante», car l'événement et l'atmosphère, l'aventure et la volupté n'y peuvent être dissociés, et c'est ainsi qu'une exquise aura de jeunesse se dégage du récit: c'est un enfant à peine adolescent que nous voyons mûrir sous les coups du sort et sous les mains caressantes des femmes. A ce point de vue, mais sur un tout autre registre évidemment, *Le Cousin de Mahomet* est de la même lignée que *Les Egarements* ou *Thémidore*. Son libertinage n'est pas un système, encore moins une doctrine, il est le fruit de l'impulsivité et de l'insouciance; mais sous ces dehors riants, on peut déjà percevoir les crépitements de l'incendie à venir; le Parisien est déjà plus proche du Sultan que des aristocrates — même de son ambassadeur; dans sa condition d'esclave dépossédé, il discerne plus de démocratie barbare dans les coutumes turques que dans les habitudes de son pays; et dans son attitude envers sa religion perce déjà le côté sentimental d'un patriotisme en gestation, qui s'exprimera avec la Révolution, mais qui se prépare déjà dans les cœurs.

Nous nous sommes attardés sur Fromaget, retenus par ses qualités insuffisamment reconnues. Mais s'il est un des meilleurs, il n'est pas le seul, loin de là. Il nous faut donc mentionner *L'Académie Militaire*[136] de Godard d'Aucour, de la meilleure veine populiste, qui mêle à l'intérêt et à la sympathie pour le simple soldat une conscience et une fierté bourgeoises remarquables. Mais ses vertus ressortissent plutôt à un réalisme instinctif, pour ne pas dire primitif, et son libertinage s'arrête au niveau de la gaillardise.

Aventure et philosophie s'imbriquent d'une tout autre façon dans le meilleur livre de l'abbé Dulaurens, *Le Compère Mathieu*,[137] roman directement dans la ligne de Le Sage, mais imbu déjà de l'esprit encyclopédiste. Violem-

ment anticlérical, ergotant sur les problèmes de la religion, il veut faire de ses protagonistes les champions du bon sens déiste, combattant à la fois l'athéisme et la bigoterie; et il arrive en fait à créer des personnages dépassant la commune mesure mais bien campés, à conter des aventures échevelées irrésistiblement comiques; mais il n'est pas du tout libertin, plutôt vulgaire dans son langage qui veut être délié et n'est souvent que grossier.

Un autre exemple que nous pouvons citer dans le genre du merveilleux est le *Fo-Ka* de Baret,[138] qui situe l'aventure, comme son titre l'indique, dans le domaine des métamorphoses. Tout aussi violemment anticléricale, l'histoire n'offre pas de dépaysement sur le plan géographique, mais nous entraîne dans les bas-fonds de la société de l'époque; au point de vue littéraire, non seulement l'ouvrage ne supporte pas la comparaison avec les œuvres de celui à qui l'auteur voudrait le faire attribuer (c'est-à-dire Voltaire), mais même avec ceux que nous venons de citer.

A la fin du siècle paraît le plus grand roman d'aventure libertine, une sorte de classique du second rayon. L'impulsivité et l'insouciance qui ont caractérisé le Parisien l'Ecolier deviennent un système, une philosophie mise en pratique dans la folle jeunesse du chevalier de Faublas. Il est curieux de constater que les auteurs de romans d'aventure se tournent alors de plus en plus vers la vie des gens de la roture: tous ceux que nous venons de mentionner le font. Jean-Baptiste Louvet, fils d'un marchand de papier de Paris, lui-même libraire de formation et de vocation — qui s'est affublé d'un nom de consonnance noble: de Couvray — se libère de sa condition mesquine par une rêverie très ancien régime, tout en la nourrissant d'idées et de sentiments annonciateurs des changements qui frappent déjà à la porte de l'histoire.

L'œuvre de Louvet se compose de trois parties. Il est probable que le projet primitif ne dépassait pas les premiers volumes, *Une année de la vie du Chevalier de Faublas*,[139] dont le succès entraîna les suivants. Ecrits coup sur coup, les romans épousent avec une sensibilité remarquable le changement d'atmosphère de ces années. *Une année* paraît en 1787, les *Six semaines de la vie du Chevalier de Faublas* en 1788, *La Fin des Amours du Chevalier de Faublas*, terminé au printemps de 1789, ne sera publié que l'année suivante, et le tout, sous le titre définitif: *Les Amours du Chevalier de Faublas*, paraît dans l'édition de l'auteur en 1797.

Il est aisé de dégager les sources et les influences qui sont à l'origine de ce roman. Voltaire est passé par là, et Rousseau est toujours présent. Le début du récit, ainsi que les débuts mondains de Faublas, rappellent le commencement des *Egarements;* le comte de Rosambert est un frère puîné du comte de Versac; l'épisode de la Mésanges est presque directement copié, diminué par le ton comique, sur l'épisode de Sophie de Volanges; et de même, à la fin du roman, la défiguration de Mme de Fonrose, l'intrigante des deux

dernières parties, rappelle dangereusement l'enlaidissement final de Mme de Merteuil. Avec un peu d'attention, en comparant avec tous les ouvrages que Louvet mentionne lui-même,[140] on trouvera encore plus de sources et d'influences, jusqu'au pillage. Et malgré tout cela, on ne peut pas parler de copie ou de plagiat. C'est un roman original, même si son originalité ne dépasse souvent pas celle des comédies de l'époque, qui ont réussi à créer des œuvres nouvelles à partir de figures et de situations stéréotypées.

L'originalité est assurée surtout par l'unité de ton. Unité dans chacune des parties, et non pas dans l'ensemble de l'œuvre, car, comme M. Crouzet l'a minutieusement analysé,[141] le ton évolue, d'une partie à l'autre, du roman rose d'alcôve au roman noir précurseur du romantisme. Mais il s'agit quand même d'un ensemble cohérent, non seulement parce que la figure de Faublas reste la même, celle d'un jeune homme insouciant, irresponsable et «sensible dans ses égarements», mais parce que, malgré toutes les pérégrinations du chevalier, de lit en lit, d'aventure en aventure, malgré toutes ses courses folles d'une femme à l'autre, malgré ses escapades, ses duels et ses travestis, son roman pourrait être réduit au ballottement du héros entre l'amour fatal, coupable et sensuel, et l'amour rédempteur, sentimental et légitime, à une descente aux enfers pour devenir digne de l'accession au mariage.

Un tel résumé, sans être infidèle à la tendance du roman, en trahirait néanmoins l'essence, définie par Rosambert après son mariage tragi-comique («Vous êtes né pour les comiques aventures»),[142] ou encore par la petite Lignolles («Vraiment, je l'admire ! sa gaieté ne l'abandonne jamais ! Faublas, rit toujours . . . mais quelquefois il pleure aussi !»).[143] C'est ce qui est caractéristique, non seulement du héros, mais de tout le roman, sauf de l'extrême fin, quand Louvet a déjà entendu les trompettes de la Révolution et se hâte d'en finir avec son roman pour se jeter dans la mêlée. Ce qui était une affaire sérieuse, tragique même, pour ses prédécesseurs d'un demi-siècle ou seulement d'une décennie, est devenu pour Louvet une comédie, amusante ou larmoyante, mais restant toujours dans le registre du comique. On peut voir à ce signe que le temps des Faublas est historiquement révolu. Cette évolution inconsciente est plus significative que le républicanisme dont se targue l'auteur, en proclamant sa nouveauté.[144]

Ce républicanisme s'exprime surtout dans l'histoire de Lovzinski, incrustée dans la première partie. Il existe une ressemblance surprenante entre ce fragment du récit et le roman de son temps inédit, de Jean-Paul Marat: *Les aventures du jeune comte Potowski*.[145] Cette ressemblance va si loin que chez Marat (qui a écrit dans le genre sentimental épistolaire et non pas dans le genre libertin) il y a également un petit roman incrusté dans le grand. Chez lui, c'est un Français errant, rencontré par le jeune Potowski au bord de la route, qui raconte sa vie et fait un cours de principes républicains au Polonais. Mais, quelles que soient ses sources, il est indiscutable que Louvet exprime

dans le récit de Lovzinski ses principes et son enthousiasme républicains, et exalte la rigueur morale patriotique. L'analyse de M. Crouzet est essentiellement valable: cette partie du roman n'est pas due à une faute de composition; au contraire, elle pose l'échelle des valeurs véritables: sa sévère rigueur et les souffrances horribles qu'elle dépeint forment, dans l'intention de l'auteur, le fond sur lequel il faut lire et évaluer la vie riante et futile de jeune chevalier; c'est à ce niveau de vertu qu'il doit atteindre pour être digne de la fille de Lodoïska. Mais le roman de Faublas n'est assombri par le rigorisme vertueux de l'histoire de Lovzinski que dans le dernier tiers de la troisième partie; qu'il nous soit permis de supposer que l'intention initiale de l'auteur était d'amener son chevalier à la rédemption sentimentale sur le ton de la frivolité frisant le vaudeville, et que c'est la connaissance de l'incompatibilité entre le ton et le sujet (incompatibilité du point de vue de l'idéologie et des sentiments du temps) qui assombrit tellement les pages finales.

Vaudeville plutôt que comédie, mélodrame plutôt que tragédie sentimentale, ce roman, par son genre et par sa vision du monde, sort de son siècle pour devancer le suivant, qui verra s'exprimer dans des situations et dans des sentiments outrés. Mais il ne le fait qu'avec discrétion: le monde qu'il dépeint et les relations humaines qui l'inspirent gardent leur arrogance aristocratique. Même Faublas, l'aimable chevalier qui verse ses louis d'or sur le lit du moribond vertueux mais sans noblesse, s'effraie à l'idée que sa douce visiteuse nocturne pourraît être une fermière. Heureusement, nous serons bientôt assurés, par la perfidie de Rosambert qui donne un rebondissement à tout le roman, que notre héros n'est pas «souillé». On demeure entre sang-bleu, donc au fond tout reste dans la famille. C'est ce qui rend d'ailleurs plausible le ton de comique badin de la plus grande partie du roman: tout cela ne serait pas possible sans un confort psychologique basé sur et défendu par le pouvoir, dont le héros lui-même est pleinement conscient.[146]

Cette conscience de classe aristocratique caractérise bien les protagonistes. Une conscience de classe vue par un bourgeois rousseauiste. Même la marquise de B***, délicieuse et intrigante, intelligente et voluptueuse, qui, à travers presque tout le roman, tient tous les fils de l'action en ses mains, est définie par son ancien amant sur cette base — mais en renversant déjà l'ordre des valeurs.[147] Ainsi, elle se détache des intrigantes et des galantes de la littérature et de la vie de cour, et fonde une nouvelle lignée: la marquise de B*** est l'aïeule des Myladys romantiques, de celle de Schiller aussi bien que de celle de Dumas père, ce dernier ayant toutefois ajouté à la sienne quelques touches de Mme de Merteuil.

La grande trouvaille de Louvet, probablement plus instinctive que volontaire, est de faire œuvre unique de trois matériaux: roman d'aventure libertine, roman d'aventure sentimentale et roman d'aventure politique s'entrechoquent et se complètent dans les pages de *Faublas*. Ce mélange — et le genre

même de roman d'aventure — excusent assez bien le manque complet d'analyse psychologique ou intellectuelle des personnages. Que savons-nous de Faublas, sinon qu'il a de bonnes manières, un extérieur également séduisant au masculin et au féminin, qu'en conversation il peut être spirituel et en amour infatigable? Rien, sauf quelques «méditations» ne dépassant pas en profondeur ce que nous venons de citer. Les autres personnages ne sont pas mieux servis et leur caractère ne se définit généralement que par leur fonction; même la marquise de B***, qui semble avoir le relief le plus modulé parce qu'elle a le rôle le plus actif à travers tout le roman, est présentée par des lieux communs.[148] Les autres sont encore plus mal partagés: Sophie n'est que soupirs, larmes et langueurs, Justine une machine à plaisir; la seule femme qui dépasse les cadres rétrécis de cette comédie est Mme de Lignolles qui — par l'évolution d'une gaminerie ignorante et insouciante au tragique d'une passion véritable — est au fond étrangère à la trame du récit, qu'elle fait éclater dès qu'elle entre en action.

Le milieu de Faublas a une apparence entièrement stable. Rien n'annonce dans les relations sociales ou dans les passions des personnages que le monde dans lequel ils se meuvent comme des poissons dans l'eau va se tarir, s'écrouler bientôt. Les valets et les soubrettes sont heureux de servir, à l'étable et au lit, peu importe; les seuls «murmures» que l'on entende sont les paroles du jeune moribond de la deuxième partie. Mais si elles ébranlent Faublas, elles ne lui inspirent que des considérations sur les douceurs de la charité; quand ses maîtresses passionnées veulent échapper avec lui aux obligations et aux tracasseries du monde, elles n'imaginent d'autre issue que la fuite dans l'érotisme (Mme de B***) ou dans la pastorale rococo (Mme de Lignolles). Cette stabilité se reflète jusque dans les sentiments du héros; malgré ses tricheries et ses parjures envers son père, son amour filial et son obéissance ne sont jamais ouvertement mis en cause; au contraire, quand il se trouve en rupture flagrante avec cette soumission, il peut l'expliquer avec les arguments d'un casuiste jésuite. Même son amour pour Sophie est une donnée stable, inébranlable; il n'est mis en question ni explicité d'aucune façon, et ni la présence, ni l'éloignement n'y apportent le moindre changement.

Rien n'annoncerait donc, dans l'ouvrage, la secousse à venir? Ne nous hâtons pas de l'affirmer. Ce ne sont pas tellement les tirades contre le mariage religieux, et pour le libre choix et le divorce, qui retiennent notre jugement, ni les prophéties tardives sur la révolution à venir,[149] mais des traits plus subtils du roman. D'une part, des façons de penser, comme lorsque Mme de Fonrose, par exemple, parle ouvertement d'une femme comme d'une sorte de marchandise;[150] d'autre part, et surtout, par l'image ébranlée du féodalisme. C'est le trait le plus caractéristique de tout le roman qui le montre le mieux: il n'y avait pas de Faublas s'il ne changeait pas tout le temps de costume, de nom et de condition. Et il n'y a rien qui soit plus contraire à la mentalité féodale. Sous

l'ancien régime, l'individu n'existait qu'en tant que membre reconnu de la société; l'appartenance à une caste ou à un ordre était aussi inébranlable qu'hier encore en Inde. S'il se libère, s'il acquière sa propre identité sous des dehors changeants, il devient un individu au sens moderne du mot, membre ou précurseur du système bourgeois. C'est ce qui s'exprime dans le sentimentalisme. C'est le mobile ou l'excuse sociale des aventuriers, si nombreux à l'époque; dans un ordre hiérarchique stable, si l'individu peut se libérer personnellement de sa condition sociale, il devient Casanova ou comte de Saint-Germain, Cagliostro ou Chevalier d'Eon. Ou Faublas qui, sans toucher à l'ordre social, l'ébranle par ses métamorphoses, traduit le grondement de l'orage sur un air de flageolet et annonce le drame de l'histoire par le vaudeville de sa vie.

4. Education libertine

Aussi étrange que cela paraisse, le roman d'éducation est la forme spécifique du roman libertin. Cette particularité est certainement due aux origines philosophico-religieuses — estompées mais jamais complètement effacées — du mouvement et de l'attitude, mais aussi à l'importance de la volonté pédagogique dans la naissance du genre. Fénelon n'est pas loin, et son succès en librairie est incessant pendant le siècle. Mais, abstraction faite des antécédents idéologiques ou littéraires, le libertinage, philosophie dissidente et extravagance de comportement, est devenu, dès la Régence, la norme, ou plutôt l'idéal du savoir-vivre. Le courtisan parfait se devait d'être libertin pour rester dans le ton de la Cour — même s'il était violemment anti-philosophe. Dans cette prise de pouvoir du libertinage sur les mœurs de l'aristocratie, c'est l'épuisement de la mentalité et de l'existence féodales qui se manifeste. Conquêtes et revers se suivent, des alliances se nouent et se renversent, des empires coloniaux s'élèvent et se défont, mais «le monde» ne s'intéresse vraiment qu'aux potins de la Cour; tout ce qui touche à la politique ou à l'armée semble être affaire privée, à traiter avec la discrétion qui s'impose, à moins que le sexe ne joue un rôle dans les choses de l'Etat, qui deviennent seulement ainsi affaires publiques: par exemple si la faveur royale est obtenue par le truchement de quelque faveur féminine.

C'est déjà une des caractéristiques les plus marquantes de l'esprit bourgeois[151] qui envahit la mentalité féodale: l'importance de l'action individuelle comme moyen et expression d'efficacité. Mais l'entrave des valeurs, des obligations et des interdits féodaux est encore entièrement en vigueur. L'interaction entre une poussée toujours plus forte vers l'activité efficace (et non seulement de decorum, de «mostra») et l'interdit qui pèse sur celle-ci sur tous les plans pratiques et publiques, aboutit à une permutation, c'est-à-dire que les affaires publiques deviennent l'apanage des spécialistes, sans que «le public», qui est le synonyme du «monde» s'y intéresse, sauf dans les cas de sensation

ou de scandale, tandis que les affaires privées, surtout les relations de cœur et de lit (de préférence les dernières) deviennent la chose publique et suscitent un intérêt passionné. C'est ce qui s'exprime par l'anecdote, souvent citée, de Louis XV se faisant lire par ses lieutenants de police, à son petit lever, la chronique scandaleuse de la veille. Le renversement des valeurs au niveau le plus élevé de la société détermine impérieusement le règne de ces valeurs aux échelons inférieurs. Et c'est ce nouveau système de valeurs qui crée le code de comportement libertin, alors en cours d'élaboration, et dont l'«esthétique», comparable à celle des corridas, a été si bien décrite par R. Vailland[152] à partir des *Liaisons Dangereuses*.

Ainsi les relations entre homme et femme deviennent non seulement affaires de cœur et de fortune, mais aussi question de tactique et de bienséance. Les romans sont pleins de héros qui, avant de déclarer leur flamme, pèsent et soupèsent gravement, comme le dilemme le plus important du monde, les conséquences de ce nouvel engagement sur leur renommée passée et future, et les risques d'être déconsidéré par un échec éventuel.

Dans ces relations réglées comme un jeu de société, rien n'est aussi compromettant que l'amour-passion. En introduisant un élément irrationnel dans un jeu raisonnablement réglé, l'amoureux devient ou ridicule ou choquant, comme l'étourdi qui renverse les tables d'échecs au café. Celui qui comprend les règles et s'y conforme, s'assure une vie non seulement agréable, mais publiquement présentable. Celui qui rompt les règles par une vraie passion s'en cache le plus souvent comme d'une faute honteuse, avec ou sans l'objet de son amour, dans ses terres ou dans une ville de province, mais de toute façon à l'écart du monde. C'est pourquoi *Manon Lescaut* n'est pas un roman libertin, non plus que *Le dernier amour d'un homme de quarante ans*. L'un et l'autre, à des niveaux sociaux et esthétiques très différents, traitent de l'anti-libertinage: de la passion amoureuse et de ses effets sur un jeune homme ou sur un homme mûr.

La formation du libertin est donc une affaire compliquée et sérieuse. Apprendre les règles d'un certain comportement social envers les femmes, et s'y conformer, était toujours l'un des premiers soucis du «Corteggiano», mais jamais davantage que dans ce siècle d'amour — d'amour brutal sous des dehors courtois et même raffinés. Car si nous commençons à observer de près c'est la brutalité de ces relations qui perce: souci de son amour-propre ou de son quant-à-soi, souci de la renommée sociale et de l'éclat que peut provoquer une nouvelle liaison ou la rupture d'une ancienne, mais jamais le moindre souci du partenaire; qu'il veille à ses propres intérêts, et que le plus rusé gagne. La parabole du pot-de-chambre de l'abbé T. dans *Thérèse Philosophe* remet à leur place les amants prosternés à la larme facile. Ici aussi, Sade n'a rien inventé, mais il est allé jusqu'à l'extrême limite, jusqu'à la déduction abstraite d'une pratique, en la dépouillant de ses dehors trompeurs.

Ainsi le libertinage — au moins dans une des acceptions du terme — est une facette de la bienséance mondaine, donc une affaire d'éducation, laquelle ne peut être dispensée ni par des précepteurs ni par des maîtres, comme le latin ou la danse, mais seulement par la pratique et l'exemple du monde et des mondains. Le roman d'éducation libertine tiendra toujours beaucoup du roman de mœurs: Nolens volens, l'auteur ou bien critique le beau monde qui dispense cet enseignement, ou bien se prosterne devant lui avec une admiration béate. Claude Crébillon fut l'un des premiers à discerner dans le libertinage un système d'éducation et à en faire un roman, qui, pour être inachevé, n'en est pas moins un des chefs-d'œuvre de son auteur et de son époque.

Les Egarements du cœur et de l'esprit[153] est le roman de la formation et de l'entrée dans le monde d'un jeune aristocrate. Dès sa parution, les contemporains l'ont considéré comme un chef-d'œuvre[154] et il a instauré tout de suite une mode, pour ne pas dire une tradition. Depuis *Les Egarements* jusqu'à la fin du siècle, on trouverait difficilement dans les lettres un jeune homme qui ne commence sa carrière amoureuse et libertine comme Meilcour et qui n'ait comme mentor une réplique plus ou moins proche de Versac. On peut se demander si c'est par un emprunt direct au premier roman à succès dans le genre (comme nous le croyons) ou si la ressemblance vient de ce que Crébillon fut simplement le premier à comprendre et à peindre la situation exacte, l'expérience commune des jeunes gens de l'époque; mais on ne peut pas contester sa véritable originalité en cette matière, où il demeure inégalé en son temps et dans son milieu.

L'auteur de *l'Ecumoire* aborde là un terrain qui dépasse les problèmes de la conception du libertinage et qui relève de la vraie ou de la grande littérature; il s'y montre un psychologue excellent. Les sentiments, leurs orages, leurs accalmies, toute la confusion venant de l'inexpérience et du penchant romanesque d'un adolescent — Meilcour n'a que dix-sept ans quand il entre dans le monde — sont notés et rendus avec une précision nuancée et exquise, à la fois compatissante et ironique. Ce ton est entièrement justifié par le choix du narrateur, puisque c'est Meilcour lui-même qui raconte sa vie, un Meilcour plus âgé, assagi, un homme qui a trempé dans tous les arcanes de la mondanité et qui est revenu de ses «égarements» — dont malheureusement nous ne connaîtrons jamais que le début. Mais le ton de Meilcour est le ton de Crébillon lui-même; ce sera la même voix — encore plus impersonnalisée par la technique choisie — qu'on entendra dans ses grands récits dialogués.

Il serait inutile de raconter l'intrigue du roman, si tant est que l'on puisse parler d'intrigue. Mme de Lursay veut avoir Meilcour, et elle l'aura — non sans peine parce que l'inexpérience du jeune homme et son penchant romanesque rendent difficile de l'amener à un «commerce réglé»; en même temps, l'ami de Meilcour, le comte de Versac, l'image la plus accomplie du «petit-maître» du temps (et qui prend d'ailleurs une dimension troublante par

l'aveu de ses pensées à la promenade de l'Etoile) veut contrarier les vues de la dame et donner son jeune ami à une autre initiatrice de la jeunesse débutante. Mais les volontés de Mme de Lursay sont contrariées davantage par le hasard que par la malignité de Versac: Meilcour a entrevu une jeune fille qui éveille dans son cœur un amour dont nous comprenons dès les premiers moments qu'il sera la grande affaire de sa vie.

De toutes les possibilités qui s'offrent sur cet échiquier, le roman ne précise que l'entrée en jeu: les premiers pas hésitants et téméraires de Meilcour, ses audaces et ses réticences, ainsi que la stratégie de Mme de Lursay et son attaque finale, qui lui fait gagner la première grande bataille tout en lui faisant perdre, nous le sentons bien, cette guerre galante.

Les métaphores guerrières ne surgissent pas du hasard. Tout au début du roman, Crébillon-Meilcour assimile déjà l'intrigue amoureuse aux exploits militaires. Dans la mentalité aristocratique de l'époque, le seul emploi digne d'un jeune noble, et exigé de lui, est le métier des armes; mais les chefs — et un aristocrate ne peut être qu'un chef — ne sont tenus de participer à la vie de l'armée qu'au cours des campagnes. Donc, le «repos du guerrier», c'est l'amour, ou mieux encore, l'intrigue amoureuse.[155] Et cette première intrigue, dont nous devenons les témoins grâce aux mémoires du chevalier, suffit à Claude Crébillon pour dresser un tableau du monde dans lequel ce jeune étourdi évolue. Le roman n'a pas plus de personnages qu'une comédie classique. A peine y a-t-il un peu plus de lieux où se déroule l'action; mais comme une comédie classique vraiment réussie, ce récit donne le sentiment de la plénitude et d'une vision totale de son monde. C'est justement la limitation savante des lieux et des personnages qui crée paradoxalement ce sens de la plénitude, parce qu'elle exprime par des moments structuraux deux caractéristiques majeures de la haute société et de la vie du jeune homme à bonnes fortunes: le repli sur soi de ce monde, et la publicité de toute action qui s'y déroule.

La méthode littéraire de Claude Crébillon n'a rien de nouveau. Il reste dans la lignée du roman classique français et de la pratique littéraire du temps. Il procède surtout par portraits et par descriptions minutieuses du regard;[156] mais ses dialogues, avec tout ce qu'ils taisent, et les pensées ou plutôt les réflexions de Meilcour, l'élévent à son vrai rang. Avec ces moyens, il communique sa thèse d'une façon exquise et convaincante: l'amour mondain, libertin, est une autre affaire que l'amour tout court, et il faut l'apprendre. Ou comme le dit tout au début de leur liaison Mme de Lursay, cette femme délicate et pleine du bon sens de son époque, attachante malgré ses défauts: «moins vous êtes accoutumé à aimer, moins vous aimeriez d'une façon convenable».[157] Et quand elle prend vraiment en main l'éducation et le déniaisement du jeune homme, elle lui fait un cours théorique et pratique de cet «amour convenable», qui devrait aboutir si un contretemps n'intervenait,[158] permettant ainsi la continuation du récit.

La leçon des gradations, de grande importance dans la condition mondaine, devait être chose si habituelle et bien connue que Crébillon ne daigne pas s'étendre là-dessus; mais il s'étend par contre longuement, à travers Meilcour et ses expériences, sur les distinctions nécessaires entre les sentiments, les penchants et les passions, parce que c'est le plus important, et pour le héros, et pour l'écrivain; les phrases finales du roman s'y rapportent également, avec le regret d'une trop tardive expérience.[159] Parmi ces distinctions, la plus importante est de différencier l'amour-goût de l'amour tout court. Le premier est affaire de société, auquel on doit répondre pour ne pas tomber dans l'impolitesse.[160] C'est le seul qui soit dans le bon ton. L'autre, considéré comme extravagant, antisocial, est donc mal vu. C'est cette réduction de l'amour au plaisir charnel, exigée à la fois par le savoir-vivre de la bonne société et par la pratique d'une bourgeoisie rude, qui sera combattue par le sentimentalisme, et balayée de la littérature par le romantisme, pour la défense et l'exaltation de l'individu, et de ses droits à ses sentiments propres.

Si Crébillon fils a été décrié pendant le dix-neuvième siècle, et relégué dans la sous-littérature érotique, ce n'est pas à cause de la joie manifeste qu'il éprouve à parler des plaisirs du corps, dans un langage d'ailleurs toujours bienséant, mais pour avoir pris, comme sujet de son observation les relations sexuelles, ce qu'on appelait en son temps «le goût», et pour en avoir été le critique clairvoyant dans toute son œuvre. En le dépeignant, il a toujours démontré, non pas par des diatribes rhétoriques, mais dans l'action, le vide et l'amertume qui en résultent. Si l'on veut résumer *Les Egarements*, on peut dire que c'est le combat, momentanément perdu, des instincts et des sentiments innés d'un jeune homme sensible contre le réseau de ses obligations et des préjugés sociaux.

Les Mémoires de Meilcour sont restés inachevés. Nous ne saurons donc jamais s'il a choisi la voie libertine qui aboutit, avec l'âge mûr, à l'amour assagi (dont le modèle sera fixé par Duclos, l'ami de Crébillon) ou si ce sont ses sentiments romanesques qui ont finalement eu le dessus, pour l'amener à l'hymen avec son Hortense entrevue et adorée dès son entrée dans le monde. La première solution paraît avoir été plutôt dans l'intention de Crébillon; c'est ce que l'on peut présager d'après ce début de roman, et aussi par un rapprochement avec ses récits courts du *Temple de Vénus*, et surtout avec ses grands dialogues, dans lesquels il se montre fortement intrigué par la carrière du libertin mondain.

La Nuit et le Moment ou les Matinées de Cythère et *le Hazard du Coin du Feu* se suivent à un intervalle de huit ans,[161] mais c'est au fond la même histoire ininterrompue, avec cette nuance que c'est l'homme qui dirige la manœuvre dans le premier ouvrage, et la femme dans le second. Le Clitandre de *La Nuit* est le libertin mondain accompli. Il allie parole et action de telle façon que ses propos sont agissants et ses gestes signifiants. Le portrait qui

se dégage du duc n'a rien à envier à celui de Valmont, sauf peut-être un côté athée ou diabolique qui est totalement absent chez les héros de Crébillon, délibérement dépourvus de dimensions métaphysiques. On peut de nouveau admirer dans ce récit dialogué la brutalité des faits qui se cache sous des paroles non moins polies qu'insolentes. Non seulement Clitandre entre presque par force dans le lit de Cidalise, mais il la viole aussi par ses paroles; dans le *Hazard* ce sont trois mondains de haute volée (deux amies et l'amant de l'une d'elles) qui se livrent à une sorte de contredanse perfectionnée pour que les deux protagonistes arrivent au bout de leur rôle en assouvissant mutuellement leur plaisir, tout en dévoilant leur abjection.

Le charme, la grandeur de l'écriture résident toujours dans la psychologie raffinée et profondément réelle des personnages, dans le jeu de cache-cache à travers lequel perce toujours la vérité — vérité des sentiments et de la personnalité. C'est du marivaudage si l'on veut, mais un marivaudage amer, cinglant, sans la moindre tendresse ou compassion, mais plein d'une ironie désabusée.

On pourrait relever quelques détails, comme ceux de l'histoire de Luscinde dans *La Nuit*, qui est à la fois une satire aimable de *l'Histoire de Madame de Luz*, et du meilleur Casanova sur un ton beaucoup plus élégant; on pourrait citer aussi les phrases finales du *Hazard*, qui sont d'une extrême brutalité sous une forme d'une extrême politesse;[162] mais la beauté des dialogues est dans l'ensemble plutôt que dans les détails, dans un équilibre harmonieux, et dans des jugements énoncés en termes voilés, mais d'autant plus implacables.

Les Egarements et les dialogues nous révèlent le début et la fin de l'éducation libertine mondaine; l'ensemble du parcours sera esquissé pour la première fois par Charles-Pinot Duclos, dans *Les Confessions du Comte de***, écrites par lui-méme à un ami.*[163] Il semble que ce roman soit d'une importance capitale dans le développement du genre: c'est son titre qui aurait inspiré celui des *Confessions* à Rousseau, aussi bien que l'idée d'écrire leur vie aux mémorialistes du siècle.[164] Cette assertion est flatteuse pour Duclos, mais assez discutable; en effet la confession littéraire, depuis saint Augustin pour le moins, n'était pas une innovation, et l'on pourrait facilement constater que les périodes pendant lesquelles les hommes se sentent au point de rupture entre deux périodes distinctes suscitent souvent en abondance mémoires et confessions, c'est-à-dire une personnalisation du récit et de l'histoire, dans laquelle le témoignage prime sur la forme et sur le jugement. Mais sans vouloir trancher sur ce point, nous voyons ailleurs l'importance de ce roman: dans la formulation de l'éducation qui nous intéresse ici, et dans ses résultats psychologiques.

Duclos n'est certainement pas un expert de l'âme ni un maître du style comme Crébillon. Ses tournures ne manquent pas de précision, mais assez

souvent de concision et d'élégance; il est rarement capable de rendre un processus psychique, et presque jamais d'en faire un drame miniature; il est vrai qu'il en a encore plus rarement l'intention, et qu'il opère surtout par des portraits et des raisonnements, restant donc pour la plus grande partie de son œuvre littéraire (car il fut aussi un grammairien, et un historien éminent) dans les limites stylistiques des modèles classiques. Avec ces moyens considérés comme proprement littéraires dans son temps, mais qui nous semblent mieux appropriés à l'essai (genre dont se rapprochent d'ailleurs les romans de Duclos, sauf pour leur longueur), il arrive à dresser, dans *Les Confessions du Comte*, une sorte d'encyclopédie de la vie mondaine, un tableau complet de la descente aux enfers et de la rédemption du libertin.

Ce parcours fait d'abord passer le héros de l'apprentissage des armes aux bras de sa première marquise, puis de la deuxième. Ses obligations militaires le conduisent en Espagne, où il fait connaissance avec la bigoterie superstitieuse et avec la constance passionnée, et où il vit une ébauche de roman de cape et d'épée. Puis il se retrouve en France, où il apprend la galanterie à la française, et à la provinciale. En voyage en Italie, il rencontre la vraie passion. De retour à Paris, il nous confie «je me résolus (. . .) de ne me point attacher, de chercher le plaisir en conservant la liberté de mon cœur, et de me livrer au torrent de la société».[165]

C'est ici que se situent et se suivent dans le roman une série de portraits, ou plutôt de caractères féminins, à la manière de La Bruyère. Notre comte fait l'expérience savoureuse de toutes sortes de femmes de toutes les classes, et les décrit «à un ami» avec une précision exacte dans l'abstraction. Poursuivi pour duel, il passe en Angleterre, le temps de faire l'expérience de la franchise en amour, mais, effrayé par des sentiments trop encombrants, il préfère s'enfuir. Inébranlable, et de plus en plus endurci, il fréquente un «bureau de bel esprit», c'est-à-dire un salon littéraire, et son animatrice, qui lui donnent l'expérience des bas-bleus et le dégoût des coteries. Peu après, c'est dans le spectacle de l'amour et de la déchéance d'un ami qu'il rencontre l'esclavage sexuel aveugle, rencontre effrayante, mais qui ne le fait pas revenir en arrière. Il commence, lui aussi, à devenir de plus en plus blasé, et à chercher ses plaisirs avec moins de raffinement.

Et c'est à ce moment qu'il reçoit la grâce: quand il est sur le point de devenir un roué, une roturière lui demande de l'aide, et lui offre pratiquement sa fille comme prix de sa protection. Cette famille est le chemin de Damas du comte; touché par la beauté de la jeune fille, il l'établit sur son domaine avec les siens, et lui assure un mariage d'amour honorable. Alors, ce libertin se met à convoiter les simples plaisirs et le parfait bonheur dont il est témoin.[166] C'est le tournant de son destin, non sans rechute, qui prépare sa rédemption par madame de Selves, la femme du monde parfaite (dont la réplique idéale sera la Marquise du *Hazard*), qui préfère la constance de l'âme à la fidélité

charnelle et l'amène ainsi non seulement à la fidélité, mais au mariage et à la retraite sur leurs terres, pour ne vivre que l'un pour l'autre.

Cette fin du roman, ou plutôt ce dénouement dans le destin du comte ne saurait être trop louée, car dans le récit de cette vie, Duclos a pu appréhender et personnaliser, presque symboliser tout le changement qui se prépare dans le monde, un demi-siècle avant qu'il ne soit effectif. Car, sentimentalisé à plaisir, et réduit aux dimensions d'un destin particulier, ce roman n'exprime rien de moins que la nécessité de changer de valeurs — donc de société. Le comte explore tout son univers du point de vue du libertin mondain, donc selon l'échelle des valeurs de la classe féodale, à laquelle il appartient lui-même; or il le trouve désert, et ne lui communiquant que le vide de l'âme.

Cette expérience, ce sentiment de vide sont encore renforcés par l'épisode de Sénécé, qui éprouve la passion fausse, mais impérieuse dans la logique des valeurs du beau monde: l'esclavage sexuel qui l'avilit. Le Comte est sur le point d'atteindre le même état par d'autres chemins quand s'ouvre la voie de la rédemption par la rencontre avec l'univers et l'ordre de valeurs bourgeois, avec l'idylle de l'amour harmonieux dans l'intimité de la vie quotidienne, ce qui est le contre-pied de la vie libertine, c'est-à-dire de l'usage du commerce des sexes à des fins de prestige social. Le reste de l'histoire — l'évolution de ses sentiments et de ses relations avec la comtesse de Selves — n'est rien d'autre qu'un effort continu et mutuel des deux partenaires pour réaliser la même chose: cette plénitude sentimentale de la roture, sans se poser idéologiquement ou pratiquement le ou les problèmes de classe. Et la fin, leur retrait du monde en province, donc leur exclusion volontaire de l'ordre des valeurs du monde libertin, est la solution pratique de l'individualisme, pour éviter les questions et les réponses globales concernant le problème général. Le temps n'était pas du tout mûr encore en France à ce moment-là pour poser ces problèmes au niveau des classes et de la société tout entière; Duclos est allé aussi loin qu'il a pu, et certes plus loin que la plupart de ses contemporains.

Ainsi, en affrontant le problème de l'éducation libertine, Duclos a été forcé de le dépasser immédiatement pour pouvoir en faire œuvre d'art: en montrant une solution sortant des cadres de la mondanité et du libertinage, il a pu condenser un traité romancé de ces attitudes, et leur critique bourgeoise. Le mot du comte par lequel il résume sa carrière: «j'ai usé le monde» est à double tranchant: d'une part, c'est le résumé de l'expérience personnelle, la critique d'une pratique révolue; mais d'autre part, cela donne en même temps l'impression d'un «monde usé», vide de sens et de contenu émotionnel.

Une dizaine d'années plus tard, Duclos s'est de nouveau attaqué à ce sujet primordial. D'après la petite histoire de la littérature, il n'aurait écrit les *Mémoires sur les mœurs de ce siècle* que pour pallier le défaut de son traité moral élaboré en maximes intitulé: *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, dans lequel — chose effectivement curieuse — il ne mentionne qu'une seule

fois les femmes. Les *Mémoires* seraient donc le versant «femme» des *Considérations*.[167] Du point de vue littéraire, l'ouvrage est plus apparenté aux *Confessions* qu'aux *Considérations:* c'est de nouveau un aristocrate qui raconte sa jeunesse tumultueuse et sa rédemption par l'amour exemplaire d'une femme sublime. Le livre est de toute façon et à tous points de vue inférieur aux *Confessions du Comte;* moins romancé, penchant encore plus fortement du côté des portraits et des considérations abstraites, il est d'une lecture assez fatigante. Pour cette seconde version, l'invention ou l'instinct n'ont pas aussi bien servi l'auteur que dans la première: c'est la vertu sublime de son premier amour, la comtesse de Canaples, qui sera la rédemptrice du jeune homme dévergondé — et cela fausse et diminue tout, car ce n'est plus un système de valeurs qui combat l'autre, mais pour ainsi dire l'amour céleste qui triomphe de l'amour terrestre; et dans ce contexte, l'amour céleste vibre sur des notes assez terrestres; les relations entre le narrateur et madame de Canaples évoquent fortement le complexe d'Œdipe de part et d'autre, et la solution finale peut permettre aux mauvais esprits de supposer que leur établissement harmonieux est un ménage à trois. Du point de vue formel, c'est un ouvrage beaucoup plus parfait que les *Confessions du Comte*, plein de finesse dans les observations sociales et psychologiques, énoncées avec concision et clarté, presque en aphorismes; mais en littérature, le style n'est pas tout, et ces *Mémoires* restent une œuvre de peu d'importance. L'auteur, ne trouvant pas ou ne voulant pas trouver de solution en dehors des cadres sociaux et des normes de l'aristocratie, n'a pas pu mener à bien la confrontation des valeurs qui l'a intrigué ici aussi, et s'est rabattu sur une solution qui, sous des dehors rationnels, est entièrement instinctive subconsciente, ne dépassant donc pas les limites de l'individu, du cas particulier.

Crébillon et Duclos sont les premiers, mais non les seuls, à mettre en roman l'éducation du libertin mondain. Parmi ceux qui sont moins remarquables, le premier roman de Jean-François de Bastide: *Les Confessions d'un fat*,[168] mérite une place à part. Inspiré des *Confessions du Comte*, cet ouvrage n'est pas supérieur en tout à bien d'autres, néanmoins il a deux qualités qui le font sortir du rang. D'une part, Bastide a ébauché, dans l'histoire du fat, deux des situations de base des *Liaisons Dangereuses:* celle de Valmont et de la marquise de Merteuil dans la liaison d'amour, de complicité et de haine du marquis-narrateur et de Madame de Santal, et les rapports de Valmont et de la Présidente dans ceux du marquis et de la marquise de T. D'autre part, une année avant les *Mémoires* de Duclos, il trouve la même issue à la fatuité de son marquis que Duclos pour le sien, mais en renchérissant encore sur le côté subconscient-incestueux de la solution: le marquis épouse en effet la fille de son amante pour vivre à trois, en fuyant le monde dont il récuse les mœurs et les valeurs pour s'en donner de nouvelles.

C'est donc en les assimilant à la fatuité que Bastide refuse le monde et le système de valeurs du libertinage; mais il y a des auteurs qui l'assument allègrement et le décrivent de l'intérieur sans en vouloir faire la critique. Le plus remarquable de ceux-ci est certainement un des grands méconnus de la littérature du dix-huitième siècle, Godard d'Aucour, qui a écrit pendant sa courte période littéraire deux ou trois chefs-d'œuvre exquis;[169] l'un d'eux — certainement le plus parfait formellement — est *Thémidore*.[170] Personne ne pourrait mieux résumer ce petit roman que ne le fait l'auteur lui-même dans son «Avertissement»; «Ce n'est point ici un *Comte* imaginaire, qui en donnant des prétendues *confessions*, ment hardiment à confesse; c'est un jeune homme qui entre à peine dans le monde, & qui s'imagine souvent que le plaisir est une découverte de son invention, & qui en conséquence en entretient les autres avec transport: c'est un jeune homme qui, par l'usage qu'il a de parler exactement, écrit de même, qui réfléchit parfois, & donne à ses pensées une tournure qui lui est propre; enfin c'est un esprit un peu impétueux, & qui n'ayant pas encore eu le temps de devenir sage, fait avec feu l'éloge de l'égarement, & peint avec force les occasions où il a pû se livrer à la volupté: ses portraits sont d'après nature, & méritent une place dans le Recueil des Mignatures galantes.»[171]

A part ses allusions satiriques à ses prédécesseurs (il balaie du tableau de la littérature Crébillon et surtout Duclos comme des vieillards menteurs) il sent très bien que l'excellence de ce roman est dans l'exactitude de ton, de psychologie et de détail. Il y a en effet une véracité dans les sentiments et les relations humaines, aussi bien que dans les descriptions minutieuses mais jamais fastidieuses.

Thémidore change de milieu en comparaison des autres: c'est un jeune conseiller du Parlement qui raconte son amour pour une «petite maîtresse», leurs agaceries, leurs infidélités, leurs joies; comment il brave pour elle son père qui fait enfermer Rosette à Sainte-Pélagie, comment il la délivre avec l'aide du directeur de conscience janséniste dudit père, et comment il se sépare d'elle sans mauvaise humeur pour se réconcilier avec sa famille et «se caser» par un mariage convenable.

Aucun de ces résumés ne peut rendre l'entrain et la vivacité du roman: c'est vraiment la jeunesse qui respire dans ces lignes, découvrant le plaisir, découvrant le monde, et les contemplant d'un regard clair et rieur. Thémidore se sent extrêment bien dans son milieu et dans sa peau, et l'idée du «vuide» qui tourmente les héros de ses prédécesseurs ne l'effleure même pas; à ses yeux, tout est vraiment pour le mieux dans le meilleur des mondes, même au point final de sa carrière libertine, qui, nous en sommes sûrs, ne se terminera nullement avec le sacrement du mariage. Son éducation n'est pas de celles qui entraînent le changement d'état d'esprit et de valeurs; c'est une éducation qui suscite la connaissance et la re-connaissance de soi-même et du monde

environnant, qui rend le héros plus apte à vivre dans son univers qu'il ne l'était au début de sa carrière.[172]

L'autre livre d'éducation mondaine, libertine et frivole de l'époque est l'*Angola* de Charles-Jacques-Louis Auguste Rochette de La Morlière.[173] C'est un ouvrage amusant, exquis, plein de vérité sociale et de véracité. L'oubli relatif dans lequel il est tombé est imputable à l'auteur plutôt qu'à l'œuvre. La Morlière a été immortalisé dans *Le Neveu de Rameau*, comme une figure comique du Café Procope,[174] et tout ce que nous savons de ce chevalier nous incline à croire que Diderot a été indulgent envers lui. Enfant de la noblesse de robe, il tomba très vite dans la pire bohème: chef de claque à gages, souteneur, escroc, il est allé jusqu'au fond de l'abomination; mais cela na l'a pas empêché d'écrire dans sa jeunesse deux livres excellents, dont le plus important est l'*Angola*.

Sous la forme assez transparente d'un conte de fées, *Angola* relate l'apprentissage mondain d'un noble; il n'y a probablement pas dans le siècle de manuel plus complet et plus véridique de l'éducation du «Corteggiano». A son adolescence, le prince Angola est amené à la cour de la Fée Lumineuse, pour le soustraire au maléfice de la fée rivale, Mutine. La description de la cour féérique est visiblement celle de la Cour de Versailles et de Paris. Angola se lie d'amitié avec Almaïr, son Versac, et a bientôt une double intrigue amoureuse avec La Lumineuse et avec une jeune beauté de sa suite. Envié de ses pairs, il connaît plusieurs bonnes fortunes, jusqu'au jour où, un peu las des plaisirs, il tombe amoureux d'une princesse (entrevue en portrait) qui arrive bientôt à la Cour, ce qui nous permet d'assister à la transformation d'une campagnarde mal dégrossie en une jeune mondaine parfaite. Angola doit combattre la rivalité d'un autre grand seigneur, parent de Mutine; il triomphe, avec l'aide de la Lumineuse délivre Luzaïde du pouvoir de Makis, et l'épouse. Mais le sort jeté sur Angola par son rival le fait s'endormir au lit dès qu'il devrait être éveillé, maléfice dont il ne sera délivré que par le génie Moka, en Arabie.

L'histoire en elle-même n'a pas grande importance; elle ne sert à l'auteur que de cadre commode (et à la mode) pour y situer ce que R. Mauzi appelle à juste titre le «manuel du savoir-jouir».[175] Dans cet enseignement, le précepte dominant est de savoir éviter tout sentiment sérieux, et de se maintenir au niveau des plaisirs et de l'affranchissement total de liens et de passions; c'est ce que la fée Lumineuse explique dès le début à Angola,[176] c'est ce qu'Almaïr lui recommandera aussi quand il commencera à s'adapter aux coutumes de la Cour,[177] et à entendre qu'il n'y a rien d'aussi ridicule et «gothique» que la fidélité.[178] C'est le contre-pied absolu du monde ébauché à la même époque par la littérature sentimentale, à tel point que, pour La Morlière et pour ses héros, la ville est le plus sûr refuge de la vertu, tandis que la campagne est le lieu de la perdition.[179]

C'est la légèreté sémillante, l'élégance badine du ton, qui permet la peinture très détaillée des jouissances mutuelles, sans jamais employer le mot précis, mais sans jamais tomber non plus dans l'amphigouri; le roman est à mi-chemin entre la galanterie et l'érotisme, mais riche d'enseignements sur les mœurs et les coutumes du temps. C'est d'ailleurs le premier de ceux que nous avons examinés qui s'oppose clairement à la tendance nouvelle, au sentimentalisme, qui déclare ridicule toute idée de fidélité, qui ne se contente pas d'ignorer les nouvelles valeurs (comme *Thémidore*) mais qui les combatte au nom des usages mondains et du bon ton. Dans son désir de favoriser et de répandre le sens des convenances, La Morlière nous rend deux grands services: d'une part, dans son texte même, il met en italiques toutes les expressions et tournures linguistiques qu'il considère comme appartenant au jargon à la mode; d'autre part, il donne un cadre à tout le roman: sous le titre «On donnera sous peu une préface», un marquis fat et insolent rend visite à une comtesse du même acabit; ils bavardent sur un ton naturellement factice de la littérature, des potins du jour, pour s'attaquer finalement à la lecture du roman. C'est un dialogue tellement vraisemblable que nous comprenons mal comment La Morlière, lorsqu'il a écrit pour la scène, n'a connu que des fours.

Entre les romans qui illustrent une éducation se dégageant du libertinage et ceux qui veulent au contraire le perpétuer en le perfectionnant, il fallait un esprit extravagant, extraordinaire, pour faire de ce sujet un cheval de bataille contre les philosophes athées, et surtout contre Rousseau et son culte de la nature et du naturel. Ce fut l'abbé Henri-Joseph Dulaurens, une des rares figures marquées par le tragique dans ce siècle qui en était notoirement dépourvu. Son roman éducatif, *Imirce*,[180] est une réponse confuse, bouffonne, mais non moins intéressante, à *l'Emile* de Rousseau, à *l'Ingénu* de Voltaire, et, si on le scrute davantage, probablement encore à bien d'autres ouvrages, au nom d'un bon sens à la Dulaurens, composé de rationalisme, de déisme, de bribes de socialisme utopique et d'un anticléricalisme virulent.

Imirce est probablement le premier «roman expérimental» de la littérature. Dulaurens, par l'intermédiaire de son héros, le philosophe Ariste, crée artificiellement des ingénus pour étudier la nature humaine; les deux enfants, livrés à eux-mêmes et nourris par des mains invisibles, font l'expérience de l'amour et de la mort, et en déduisent l'existence de l'Etre Suprême; confronté avec le monde extérieur, civilisé, Imirce lui oppose son bon sens naturel, non sans être atteint par sa corruption et ses tentations.

Chez Dulaurens, libertinage et éducation coexistent, mais ne se confondent pas. Le libertinage n'apparaît pas dans l'histoire d'Imirce, mais dans la première et la troisième partie qui l'encadrent *(Mon éducation et celle de ma cousine Sophie* et *Histoire de Babet)*, la première étant la satire d'une éducation à la Rousseau, et l'autre la vie d'une catin, contée sur un ton grotesque et joyeux.

Nous devons à un autre esprit extravagant, pathétique et burlesque un roman d'éducation où le libertinage sert à exalter les vertus du rousseauisme: *Le Paysan perverti* de Restif de la Bretonne.[181] Il est difficile de déterminer si le cas de Restif intéresse davantage la littérature ou la psychiatrie — les deux probablement. Au point de vue de l'étude des mœurs, il est surtout remarquable par sa connaissance profonde et sa peinture exacte des modes de vie et de pensée des classes inférieures: bourgeoisie et paysannerie — puisque les ouvriers de son temps, parmi lesquels Restif a longtemps vécu, n'apparaissent pratiquement pas dans son œuvre romanesque, mais seulement dans son autobiographie fascinante et démesurée.

Le Paysan perverti a été salué par ses contemporains comme un chef-d'œuvre[182] et son auteur l'a considéré comme le meilleur roman du siècle. Si notre opinion reste plus réservée, nous ne nierons pas ses grandes qualités: qualités d'écrivain, d'abord, par le ton caractéristique de chaque correspondant, qui souvent vaut à lui seul une analyse psychologique, et par l'effort pour créer des figures et des types individualisés; qualités d'observateur aussi dans les descriptions d'habitudes et de mœurs villageoises, provinciales et parisiennes qui sont d'une grande force et d'une grande véracité; qualités de penseur utopiste enfin, car les «statuts du bourg d'Oudun» sont parmi les premières utopies de commune agricole dans le monde. Auteur anecdotique par excellence, mais toujours tourmenté par des sujets plus vastes, Restif pèche surtout, dans son roman, par la composition. Cette lacune est plus ou moins voilée par la forme épistolaire, mais cette forme même ajoute à la lourdeur du récit; sa psychologie oscille entre des éclairs de génie et la mièvrerie difficilement supportable d'un pâle imitateur de Richardson. Mais le tout, globalement, garde un grand intérêt, tout d'abord parce que Restif pousse les conséquences logiques et romanesques des idées de Rousseau jusqu'à l'absurde. Si la vie naturelle et simple de la campagne est recommandable, la ville est la dépravation même; ce qui le conduit à affirmer, en théorie et en pratique romanesque à la fois, que vertu et bon sens n'existent que chez les paysans; plus on monte l'échelle sociale, plus on est débauché, *parce que* — et c'est une addition importante — plus on est libertin. Ville et libertinage sont assimilés, confondus: à petite ville petit libertinage, à grande ville grand libertinage; et la progression est la même en fonction de l'échelle sociale: la paysannerie est la vertu incarnée, et la licence s'accroît d'échelon en échelon, pour arriver à la dépravation totale avec la figure et la famille du marquis.

On pourrait interroger l'histoire et se demander ce qui a pu se passer en quarante ans pour faire considérer la même ascension sociale — ou le même genre d'effort pour l'accomplir — non plus comme un progrès, mais comme une chute. Marivaux a écrit en 1735—36 son excellent *Paysan parvenu*, dont le héros arrive à s'élever par les mêmes qualités physiques et mentales qui font le succès et le malheur d'Edmond chez Restif, et la *Paysanne parvenue* du

Chevalier de Mouhy, de 1735 également, trouve son bonheur en suivant à peu près la même voie que celle qui fait la déchéance d'Ursule.[183] Par conscience de classe naissante ou rigueur janséniste attardée, cette ascension est chez Restif une étape désastreuse, négative. Elle ne devient catastrophique qu'au moment où la philosophie s'en mêle: la figure de Gaudet se rattache directement à l'image diabolique du libertin du siècle précédent, ou devance celles du roman noir, tout en prêchant les doctrines du jour. Gaudet, qui est sans doute le pivot de l'action romanesque et par là la figure centrale du roman, énonce dans ses exposés un système philosophique qui ne pourrait être récusé par La Mettrie, et a même ses attaches avec les idées d'Holbach; mais par le fait qu'il centre sa critique acerbe et formellement logique sur le problème de la morale sexuelle, il arrive à la négation de la morale sociale en tant que telle, à une conception individualiste de l'éthique, devançant ainsi les théories de Sade.[184]

On pourrait considérer Edmond comme l'illustration tragique de la théorie janséniste: il a eu toutes les qualités (du moins selon les affirmations enthousiastes de ses correspondants), mais, n'ayant pas obtenu la grâce divine, il a vu les meilleures circonstances tourner à son désavantage. Il est probable que cette idée hantait encore l'esprit de l'ancien disciple janséniste tandis qu'il écrivait son roman, mais ce n'était certainement pas son propos. Son but était, par l'anéantissement des thèses des philosophes athées, l'exaltation de la vie paysanne. Idées foncièrement réactionnaires si elles n'étaient en même temps l'expression d'une conscience, d'une fierté de l'état de roture, et si elles ne s'accompagnaient d'autant d'enthousiasme et de verve (malgré les commentaires contraires de l'auteur) dans la description de la vie à Paris que dans celle de la félicité campagnarde.

Cette divergence entre la théorie et la tendance spontanée se retrouve dans la peinture des caractères. Gaudet est une figure d'une noirceur diabolique, admirable par son esprit de suite et son aptitude à vivre et même à mourir selon les principes qu'il a professés. Son attachement à Edmond serait entièrement inexplicable, si l'auteur n'avait pas le sûr instinct de lui donner un fonds d'homosexualité discrètement dessiné, mais évident. Madame Parangon — parangon de toutes les vertus — serait un personnage d'une sensiblerie à faire ricaner le lecteur d'aujourd'hui si elle n'avait un côté trouble et complexe qui l'apparente déjà à certaines héroïnes modernes, par son lesbianisme et par son penchant incestueux inavoués, qui trouvent leur point de fixation dans le couple Edmond-Ursule; c'est ce qui rend vraisemblable l'esclavage qu'elle subit de la part de ces jeunes gens qui la flattent en paroles et la bafouent continuellement en actions. Edmond et Ursule sont beaucoup moins complexes: selon l'aveu même de l'auteur, ils représentent l'individu moyen tombé dans une situation particulièrement périlleuse; mais cette intention est peu compatible avec les louanges exagérées distribuées à tout bout de champ au génie

et à l'esprit d'Edmond, qui ne trouvent d'ailleurs aucune justification dans la démarche ou dans les lettres du héros lui-même.

On pourrait commenter longuement encore ce roman touffu, fatigant et passionnant à la fois; mais, de notre point de vue, son importance est dans une attitude foncièrement ambiguë envers le libertinage, que l'auteur décrie tout en s'en délectant (ce qui distingue également *Monsieur Nicolas*). C'est le premier ouvrage qui allie le talent créateur à l'instinct de l'homme opprimé pour reconnaître au libertinage un contenu de classe. Ne nous méprenons point: Restif n'était pas un révolutionnaire conscient, encore moins un militant de la lutte des classes — il est plus vraisemblable qu'il fut un indicateur de la police[185] — mais ses origines et sa condition lui ont donné quand même une sensibilité sociale qui, fortifiée par l'introspection spontanée de l'écrivain, lui a permis de penser la société en classes, comme il est le premier, de son propre aveu, à tenter de créer consciemment des types individualisés en littérature. Par cet aspect de son talent, il est plus proche et plus évidemment précurseur de Balzac que par des correspondances fortuites entre certains personnages ou moyens d'expression. Cette notion de classes, mise en évidence dans le *Paysan perverti* par une attitude violemment anti-aristocratique, reliée à une opposition à la philosophie (d'ailleurs alimentée par des restes de religiosité) existe ches les autres aussi. Mais il faut faire ici une distinction, car c'est l'attitude libertine qui est en général fortement reliée à la mondanité chez Duclos ou chez La Morlière, tandis que ses bases philosophiques, matérialistes ou sensualistes sont, ou bien laissées de côté, ou bien considérées comme un trait positif et progressiste (ce qu'elles étaient vraiment, sous l'angle historique). Restif est presque le seul à critiquer les deux à la fois, en assimilant théorie matérialiste et pratique libertine dans son roman, et — tombant ainsi de l'autre côté de la barrière — à se trouver d'accord avec ceux pour qui le libertinage n'est que licence, pratique voluptueuse de fainéants.

Cette dernière conception n'était pas isolée, et elle a produit quelques ouvrages mineurs, mais plaisants. Parmi les auteurs pour qui le libertinage se réduit à la licence, il faut tout d'abord mentionner La Morlière qui, peu après *Angola*, a donné *Les Lauriers Ecclésiastiques*,[186] qui ne doit son titre qu'à des attaques violentes contre le clergé. Il s'agit encore de l'éducation — un peu sentimentale, grandement sensuelle — d'un jouvenceau par une marquise, amante de l'évêque qui est l'oncle du jeune abbé. Les hésitations, incertitudes et scrupules du jeune homme sont rendus avec beaucoup de finesse et une nuance d'humour; sur un ton mineur qui passe bientôt à la dominante érotique, nous retrouvons à la fin le courant «sensible» des *Egarements*, mais transposé sous la plume de La Morlière en platitude sentimentale.

La Morlière fut exilé de Paris pour *Les Lauriers*, probablement en vertu de ses attaques contre le clergé, car ses scènes érotiques sont moins osées que

celles de Nerciat, qui ne fut jamais inquiété. Etrange gaillard d'ailleurs que ce chevalier, typique de son temps: soldat, agent secret, bibliothécaire, contre-révolutionnaire sans vergogne, il fut probablement un homme à bonnes fortunes dans sa jeunesse, expérimentant par ses aventures personnelles tout ce qu'il entassera dans ses écrits érotiques avec une fantaisie vraiment inlassable. Excellent écrivain, il possède à un degré estimable cette faculté, d'ailleurs assez répandue à l'époque, d'exprimer sa pensée avec une élégance nonchalante et nuancée. Il a pour sujet essentiel le plaisir de la chair: son ouvrage le plus important est un roman d'éducation, *Félicia*,[187] dont l'héroïne est une femme insatiable dans la volupté. Eduquée par un peintre, homme licencieux, Félicia apprend dès qu'elle commence à s'intéresser à la sexualité que l'amour est une chimère, et que seuls sont réels le plaisir et l'amitié.[188] Devenue «femme du monde», elle satisfait ses désirs et ceux de ses amis sans remords et sans frein. Si La Mettrie a écrit *l'Homme-Machine*, Nerciat a créé en Félicia la femme-machine-à-plaisir, n'exigeant ni n'accordant aucune exclusivité, recherchant la diversité, et ne jugeant les plaisirs qu'au niveau de leur substance physique. C'est pourquoi Félicia accompagne ses fredaines d'un hymne d'admiration pour les prouesses du chevalier d'Aiglemont, qui aurait été traité par la marquise de Merteuil de «manœuvre du plaisir» si elle l'avait connu, mais qui satisfait entièrement sa Félicia, beaucoup moins sophistiquée.

Le roman est composé de trois parties, assez distinctes sans nuire à l'unité de l'ensemble. Le premier volume nous révèle l'initiation de Félicia à la volupté, d'abord théorique (par le peintre) puis pratique (par un évêque débauché et par son neveu, l'infatigable chevalier); le deuxième volume, qui est de loin le meilleur, est un tableau de mœurs provinciales à travers la chronique scandaleuse et mouvementée d'une petite ville; les deux derniers composent un roman érotique plein d'astuces techniques, d'une fantaisie débordante, pour créer de nouvelles combinaisons de couples et de chassés-croisés entre eux; cette partie prend le double aspect du roman d'aventure et du roman sentimental, mais dans un but contraire: comme Félicia nous en informe directement (puisque c'est elle qui raconte ses aventures), toute cette «histoire véritable» ne sert qu'à combattre le goût néfaste du sentimentalisme.[189] Et c'est ce trait qui trahit la tendance profondément anti-révolutionnaire du roman: Félicia, en «femme du monde», de formation et de vocation, se meut dans un «no man's land» social, parmi des artistes, des prêtres, des lords anglais et des soubrettes dévergondées; mais par son rejet délibéré des nouvelles valeurs, et la substitution pure et simple du plaisir charnel aux valeurs anciennes, elle dénonce à la fois son refus d'envisager une possibilité de transformation sociale, et le dépouillement complet du monde ancien de tout contenu qui dépasse le plaisir physique des possédants.[190]

Le cercle est fermé: le roman d'éducation libertine, qui était pour Crébillon, Duclos, et tant d'autres, un moyen d'accès à la culture mondaine et

à son dépassement, est devenu à la veille de la Révolution un moyen d'attaque oblique contre tout ce qui va composer les forces intellectuelles et sentimentales de cette Révolution. Nerciat n'est que le sommet de cette évolution, parce qu'il est un contre-révolutionnaire avant la lettre; mais ce cheminement se dessine déjà à partir de La Morlière, et — bien que dans le sens inverse mais d'une façon déjà évidente — chez Restif de la Bretonne. Le grand ennemi du libertinage en théorie et en pratique était le sentimentalisme; grandi dans l'ombre du libertinage mondain, il commence vers le milieu du siècle à tenir l'avant-scène des lettres et du goût. Dès lors, le libertinage se démode progressivement. Pendant un certain temps et chez certains auteurs, il compose encore avec la tendance moderne, mais en perdant de plus en plus de terrain et de prestige au profit du sentimentalisme, dans lequel la bourgeoisie montante reconnaît ses sentiments et son idéologie. Ceux qui sont attachés par leur situation sociale ou par leurs passions à l'ancien régime se cramponnent encore au libertinage — vidé de son contenu antireligieux et même anticlérical — comme à l'unique moyen d'opposer un semblant de valeurs à celles qui sont en gestation. Il faut de nouveau citer Nerciat, qui, à la veille de la Révolution, dans une histoire anodine (mais évidemment succulente) l'a formulé d'une façon tout à fait lucide:[191] les deux systèmes de valeurs sont incompatibles, mais en guerre sourde et continue dans l'âme et la conscience des contemporains. Dans cette guerre, le libertinage sera perdant; il sera même enseveli dans l'oubli et l'opprobe par le siècle suivant. Mais son apport restera appréciable et palpable dans tout le développement ultérieur du roman français: c'est le libertinage littéraire qui ouvre les yeux et aiguise les plumes des écrivains français pour reconnaître et exprimer les nuances des sentiments et des plaisirs, délimiter et exprimer les mouvements du corps et de l'âme et leur interaction. On pourrait même dire, sans trop exagérer, que la lutte entre libertinage et sentimentalisme (et l'interpénétration des deux tendances simultanées) représente la «naissance» (ce qui veut dire ici la prise de conscience) de la différence entre désir et amour. Mais soyons plus modestes, et disons seulement que, dans cette lutte, nous assistons à la naissance et à l'élargissement du clivage entre la conception féodale et la conception bourgeoise de l'amour.

5. Miroir des mœurs libertines

Entre le roman d'éducation et le roman de mœurs, la distinction est assez factice. Tous les ouvrages que nous venons de traiter pourraient répondre à l'exigence d'Hamlet: «to hold as 'twere, the mirror up to nature», puisque le dessein impératif de leurs auteurs est justement de chercher les voies qui conduisent des coutumes formelles à la satisfaction des instincts naturels, soit en sortant de la société, soit en s'identifiant complètement à elle. Le naturel

et son reflet artistique jouent un rôle tout à fait particulier dans ces ouvrages où chaque récit d'évolution personnelle est conçu et achevé comme la marche triomphante de la Nature. Et l'on pourrait continuer la citation: «To show . . . the very age and body of the time his forme and pressure», car on chercherait en vain une littérature aussi marquée par «la forme et l'empreinte» de son temps. Les ouvrages libertins que nous avons groupés — plutôt en suivant l'intention déchiffrable de l'auteur que d'après une spécificité très nette dans la forme et le contenu — sous la définition de romans d'éducation, n'offrent-ils pas un miroir de leur temps et de son libertinage (ou de ses rêves de libertinage)? Et ceux que nous allons aborder, s'ils sont des romans de mœurs, ne sont-ils pas aussi des romans d'éducation, sinon pour leurs personnages, du moins pour leurs lecteurs? Même si nous nous en tenons plus ou moins à la volonté avouée ou manifeste de l'écrivain (qui est d'ailleurs souvent un guide fallacieux, car à en croire les intentions exprimées par les auteurs dans leurs préfaces, la plupart des romans libertins, ou même purement obscènes, seraient des manuels de morale), ne trouvons-nous pas partout et toujours des visées pédagogiques, en accord avec la volonté de s'instruire et d'instruire qui règne à cette époque?

Mais il reste certain que le roman de mœurs, qui atteindra son apogée au siècle suivant, prend aussi son élan au dix-huitième siècle. Elan hésitant, balbutiant, où un anecdotisme amusé ou grivois remplace souvent une conception globale de la société; où des vestiges de fabliaux du Moyen-Age survivent dans des histoires qui ne se veulent que chroniques scandaleuses déguisées, mais qui commencent déjà, à tâtons mais dans la bonne direction, à dessiner des types sociaux, des habitudes, des scènes de la vie quotidienne de différentes couches sociales. Ce sont les débuts du roman moderne, mais également ceux du journalisme actuel; le roman et le reportage, le romancier et le chroniqueur de gazette se distinguent encore à peine — non seulement dans leurs personnes, mais dans leurs méthodes et dans leurs intentions. Ce qui leur est surtout commun (et cette parenté aura des suites importantes), c'est l'œil candide qu'ils commencent à ouvrir sur le monde, sur la société.

Œil candide, mais vision sans candeur, car on pourrait aisément tirer de ces écrits une anthologie des maux et des abus sociaux, ou bien un tableau des habitudes et des vices des différents milieux. Mais ce n'est pas une littérature révolutionnaire: coutumes et abus, vertus et perversions sont présentés non pas sous une lumière sociale, mais morale; il est très rare que l'auteur tente de dépasser l'individu et de viser la société. Même si nous trouvons une portée générale à l'œuvre, c'est par l'effet de notre analyse personnelle plutôt que d'un message de l'auteur.

Il est évident que le roman français est inférieur au roman anglais de la même époque. Bien que l'influence se fût exercée inversement au début du siècle, la roue a rapidement tourné, et — surtout à partir de la vogue de

Richardson — les Anglais sont devenus des modèles insurpassables. Il est difficile de déterminer si cette maîtrise est due au fait que les auteurs d'outre-Manche ont décrit la totalité de leur univers: chez Fielding et chez Defoe — et même chez Richardson — toute la société se coudoie dans les pages du roman, avec des caractères penchant vers la caricature, et des situations outrées frôlant le grotesque. Le roman français dépasse difficilement le seuil du beau monde; comment pourrait-il en être autrement alors que même dans le langage courant, quotidien, la portée d'expressions comme «le monde», «la société», se limite au cercle restreint de la Cour et de la Ville, c'est-à-dire à quelques milliers de personnes au maximum, «le public» étant l'équivalent de «la société», et tout le reste étant «innommable».

Cet usage n'était pas seulement un préjugé aristocratique: dans les couches inférieures de la société, on avait les yeux fixés sur ce «monde»; les romans dont nous avons parlé en portent amplement témoignage, et il suffit de se souvenir de Restif, celui qui va le plus loin dans la découverte de «l'innommable», pour voir combien les habitudes, les coutumes, les vices même des privilégiés constituaient un idéal pour tous les autres groupes de la nation. C'est ce qui explique la limitation au beau monde de l'univers romanesque; ceux-là même qui inscrivent leurs récits dans un cadre plus large sont enclins à y intégrer, à quelques nuances près, les mœurs et les habitudes mondaines. Les contemporains en étaient entièrement conscients,[192] et un certain nombre de romanciers ont fait des efforts délibérés pour sortir de ce cercle vicieux.

Etait-ce le propos de Marivaux dans sa *Vie de Marianne?* Certains passages bien venus, comme la figure de Mme Dutour, la clientèle de sa boutique, sa discussion avec le cocher de fiacre, tendent à le prouver. Mais il est significatif que ces velléités aient été impuissantes à donner pour thème au roman l'éducation d'une belle fille du commun dans sa promotion sociale, au lieu de la simple reconnaissance de la qualité d'aristocrate de Marianne par ses pairs. Il ne nous semble pas trop hasardeux d'avancer l'hypothèse que c'est la raison pour laquelle l'ouvrage est resté inachevé, l'auteur n'ayant pu combler l'écart entre son intention première et la force intrinsèque de la matière choisie.[193] Il est non moins frappant de constater que, lors même de la rédaction de *Marianne*, Marivaux attaque le même thème par un autre biais, en écrivant *Le Paysan parvenu*, qui est encore une tentative de peinture de la réalité sociale à travers l'ascension dans «le monde», d'un héros issu des couches les plus basses de la société.

Jacob, l'archétype de tous les Bel-Ami de la littérature française, quitte la ferme paternelle pour passer de l'état de paysan à celui de valet d'un seigneur à Paris; de soubrette à dévote, de dévote à grande dame, il accomplit une ascension irrésistible grâce à sa physionomie séduisante et à ses inlassables capacités viriles. Mais ses instincts, qui le servent à merveille, ne le trahissent jamais, ni ne l'égarent sur des sentiers dont l'écarte sa raison de paysan rusé,

au moins jusqu'au moment où Marivaux abandonne aussi ce roman pour reprendre l'histoire de Marianne.

Son intérêt ne semble pas s'orienter vers le libertinage, mais plutôt vers l'observation minutieuse, le dessin de portraits réussis, et le «marivaudage», qui se manifeste ici dans la dissection des nuances de sentiments, sur un ton mi-paysan, mi-citadin qui est particulièrement heureux. Mais il est encore plus intéressant de remarquer que Jacob, qui avoue avec une certaine fierté ses origines, ne s'en embarrasse nullement. Non seulement il n'a pas de nostalgie, mais pas même de réminiscence de son village ni de son enfance; on a l'impression qu'en jetant ses hardes paysannes pour revêtir la livrée, il rejette aussi la mémoire de son passé. En changeant de costume il change d'univers, et en changeant d'univers il change de conscience aussi; ses origines ne lui laissent qu'un certain moule de pensée, et un subterfuge commode pour échapper à des obligations contractées et devenues fâcheuses. Jacob est certainement plus proche encore des paysans de convention scènique de Molière que de ceux de Restif: il fallait que Rousseau passât dans les lettres et dans les consciences pour que Restif pût et osât découvrir, avouer et analyser leurs origines.

Si Marivaux avait continué ce roman, Jacob se fût probablement frotté au monde libertin: l'intrigue avortée avec Mme de Ferval commence à l'y introduire, et, sur un registre plus populaire, le rôle de la fille de Mme d'Alain le promet également; mais à défaut de texte, ne nous lançons pas dans des conjectures.

Peu après l'essai de Marivaux, qui n'est ni tout à fait un échec, ni tout à fait une réussite, le Chevalier de Mouhy attaque le même problème; mais si le thème est analogue, le sujet est différent, et son traitement est facilité par le fait que, dans les *Mémoires d'Anne-Marie de Moras*,[194] les extrêmes de l'ascension sociale sont plus resserrés.

On n'a pas l'habitude de dire beaucoup de bien du Chevalier de Mouhy, «l'âme damnée et chef de cabale de Voltaire»,[195] ni de l'homme, ni de l'écrivain, et les *Mémoires Moras* ne sont pas considérés par ceux qui daignent parler de lui comme une œuvre notable. Du point de vue esthétique, ce dédain est assez justifié: le roman n'a pas d'unité de ton, et l'histoire — malgré sa longueur et ses longueurs — n'est pas achevée; du point de vue de la peinture des mœurs, c'est un ouvrage remarquable quand même, surtout sa première partie, où Anne-Marie raconte l'histoire de Mlle de Farges, sa mère, et de son amour avec M. Moras (qui, à l'époque n'avait pas de particule, loin de là). Cette partie, à elle seule excellente, donne un tableau très vraisemblable de la bourgeoisie commerçante et opulente du début du siècle. Vraisemblable par quantité de petits détails, mais surtout par la fierté bourgeoise dont la dépositaire est Mlle de Farges, aidée dans cette prise de conscience par son amour précoce pour Moras, le commis de son père. Ce sentiment et cet amour lui permettent de faire front à son père, à la fois sensible et brutal, qui veut la marier à tout prix

à un aristocrate;[196] et lorsqu'elle s'oppose à ce prétendant titré, elle improvise avec lui une scène digne de Molière, où éclate cette fierté.[197] Cette scène mérite attention également pour le changement de valeurs qu'on peut y noter: le jeune aristocrate se vante de la magnificence de ses habits qui le distinguent du commun, tandis que la demoiselle passe outre à la signification de l'habit pour ne juger que celui qui le porte. Dans ce petit trait, deux conceptions sociales se confrontent, et s'excluent mutuellement.

Le roman illustre la défense d'un concept entièrement bourgeois,[198] mais la force de la mentalité féodale s'exprime, mieux que par n'importe quel discours, dans la construction, ou plutôt dans l'échec esthétique, du récit. Si l'histoire de Mlle Farges est excellente, celle de sa fille, Mlle Moras, qui lutte aussi pour les droits de son cœur, mais cette fois avec l'échelle de valeurs d'une société féodale, tombe dans la platitude sentimentale. C'est également un demi-échec, dont quelques détails seulement[199] font un demi-succès. Le libertinage y tient un rôle tout à fait particulier, car s'il constitue un apport livresque non négligeable à l'éducation sentimentale de Mlle Moras, il n'est pas en tant que tel un élément important de son monde et de sa mentalité. Lorsqu'il apparaît dans le roman, il est représenté par quelques aristocrates, et est exposé, comme une conception courante de la vie conjugale, par une femme de chambre.

C'est ici que nous devons mentionner le premier roman — et le premier succès — de Duclos: *L'Histoire de la baronne de Luz*.[200] A première vue, c'est l'histoire tragique et très morale d'une femme qui ne transige jamais sur l'honneur et le devoir, et reste fidèle aux principes chrétiens jusqu'à sa mort: si elle tombe dans les bras de son amant, c'est pour y expirer. Mais cette morale n'est rien moins qu'édifiante, par le fait qu'elle illustre le singulier exemple «du malheur qui suit la vertu», dans une société entièrement orientée vers la quête des joies et des plaisirs terrestres. Que peut enseigner une tragédie où la vertu isolée est tour à tour bafouée par un juge lubrique, exploitée par un chevalier entreprenant et surprise par un confesseur hypocrite? Le trio de probité du baron, de la baronne de Luz et du marquis de Saint-Géran, rappelle de près le trio de Mlle de Chartres, du prince de Clèves et du prince de Nemours; mais si *la Princesse de Clèves* est l'histoire de la baronne de Luz écrite dans l'ombre de Mme de Maintenon, *l'Histoire de la baronne de Luz* est celle de la princesse de Clèves écrite dans l'ombre de la Pompadour. Il n'est pas douteux que Duclos ait écrit ce roman «tongue in cheek» pour donner le parallèle terrestre du sublime à la La Fayette; mais en fait il préparait ainsi le terrain pour *Justine ou les malheurs de la vertu*. Si les romans de Duclos et ceux de Sade diffèrent essentiellement de ton et de violence, de mesure ou de démesure, leur enseignement moral et social reste identique, à savoir que la fidélité aux vertus chrétiennes, en leur monde comme en tout autre, est d'une naïveté à faire pitié, car elle n'engendre que drame et affliction, joies et bonheur étant

l'apanage des plus forts et des plus rusés. Dans sa texture, le roman de Duclos n'a rien de libertin: ni lascivité badine, ni lubricité violente, mais une retenue, une pudeur vraiment pseudoclassiques. Dans son enseignement, par contre, il l'est davantage que bien d'autres; il ne défie ni Dieu ni la vertu, mais il les rend simplement ridicules. Point de rhétorique, de tirades, de harangues; un ton plutôt sec de portraitiste et d'historien. Mais cette sécheresse «matter of fact» détruit plus efficacement les préjugés et les illusions de la religion et de la morale que ne le feraient les diatribes les plus inspirées.

C'est l'exemple des Anglais qui ouvre les yeux des auteurs français sur un monde qui ne se limite plus à la classe privilégiée, qui fait sortir les gens du commun des brumes de l'anonymat, et leur donne droit de cité parmi les phénomènes dignes d'attention créatrice. On ne peut certes oublier les tentatives de Marivaux, mais ni Marianne ni même Jacob n'étaient représentatifs des classes inférieures. Ils en sortaient, mais n'en portaient pas la trace, ou à peine. Les scènes populaires des romans de Marivaux, tout en étant en relation avec leurs héros, n'étaient pas organiquement liées à eux. Mme Dutour, Mme d'Alain, la scène du fiacre, sont des tours de force d'écrivain, mais des épisodes anecdotiques dans ces romans. Leur vision du peuple ne diffère pas beaucoup de celle des opuscules du comte de Caylus *(Histoire de Monsieur Guillaume, les Ecosseuses, les Etrennes de Saint Jean)* qui, malgré des observations excellentes et un ton populaire très juste, restent dans la tradition de la gaudriole médiévale, leurs personnages et leurs situations ne dépassant pas l'intérêt folklorique, ni leur forme celle de l'anecdote bien contée.

A partir du milieu du siècle, — et certainement sous l'impulsion de la vogue du roman anglais — se multiplient les romans de mœurs qui concentrent de plus en plus leur intérêt sur les couches inférieures de la société. Le monde des campagnes semble toutefois rester en dehors de cette attention; le paysan est encore berger bucolique ou rien; c'est dans le sillage de Rousseau que Restif découvrira la *Vie de mon père*, qui est d'ailleurs plus proche encore de Florian que de la vérité vécue de *Monsieur Nicolas*. Ceux qui choisissent leur sujet hors du «monde», le prennent à la ville, ou y amènent immédiatement leur personnage principal, pour effacer la trace de son origine.

Margot la ravaudeuse[201] sort aussi bien de cette faune grouillante et subitement intéréssante de Paris que Mademoiselle Javotte[202] ou l'Esther de l'abbé Dulaurens.[203] Si Julie[204] ou Lucette[205] sont nées à la campagne, leur vie ne commence véritablement qu'au moment où elles quittent leur village.

Chacun de ces opuscules pourrait trouver sa place dans quelque «bibliothèque amusante», mais presque aucun dans la littérature. Leur intérêt n'est certes pas dans la psychologie (dont les auteurs n'ont probablement jamais entendu parler), ni dans la trame du récit (qui suit en général un modèle quelconque), mais dans les observations de détail, comme la première descrip-

tion d'un taudis parisien chez Dulaurens, l'enfance misérable et les scènes de débauche de *Margot*, une scène de la meilleure veine vaudevillesque de *Javotte*, le voyage en voiture de poste de Julie, et les déclarations d'amour en série des soupirants de Lucette — qui auront d'ailleurs chacun à son tour sa première faveur — ou du moins en paieront le prix.

Du point de vue de l'histoire littéraire, deux de ces romans peuvent toutefois être retenus. Le premier est *Lucette*, parce que son histoire, entremêlée à celle de Lucas, son amoureux de village qui connaît un destin aussi triste que le sien jusqu'à leur mariage qui les fait sombrer dans la misère et la hargne, est une sorte de préfiguration du *Paysan-Paysanne pervertis*, moins le talent de Restif, et moins les effusions et la sensiblerie à la Rousseau. Par contre, il ne leur cède en rien en ce qui regarde les «petits faits significatifs» dont le livre fourmille, et qui donnent un tableau assez complet de ce qu'était la vie d'une «petite maîtresse» et de son souteneur.

Le second de ces romans qu'il convient de citer, *Les Egarements de Julie*, tire son principal intérêt d'une caricature délibérée de La *Vie de Marianne*. Le Valville de Julie s'appelle Valérie, le Climal faux dévôt de Marianne est devenu Poupard, un financier sans dévotion; et Julie, au lieu de se faire reconnaître par les aristocrates comme une des leurs, entraîne Valérie dans l'escroquerie et devient elle-même aventurière de profession et de vocation.

Les bribes de doctrine philosophique éparpillées dans chacun de ces écrits ne méritent guère d'être relevés, non plus que quelques plaidoyers en faveur des femmes victimes de l'égoïsme masculin: mieux vaudrait à cet égard retenir un exquis pastiche pseudo-antique[206] dont l'héroïne courtisane considère son métier comme une vengeance contre les hommes. Quant aux phrases ou diatribes entières qui trahissent des sentiments de démocrate, elles ne dépassent pas en clairvoyance ni en témérité ce qui était dans l'air dans tel ou tel salon ou au café Procope à la même époque.

Ce n'est donc pas sans raison que ces auteurs sont tombés dans l'oubli; mais comme les feuilles mortes dans la forêt, ces pages jaunies constituent l'humus des lettres du siècle suivant: l'œuvre d'Eugène Sue n'aurait pas existé sans eux, ni celui d'Anatole France, et Balzac leur est presque aussi redevable que Stendhal. Ils ont porté un regard candide sur un monde sans candeur, préparant ainsi l'observation critique du siècle suivant. En parlant des différents milieux où ils avaient vécu, ils ont incité leurs successeurs à élargir leur horizon à la société tout entière. Mais le roman n'aurait jamais pu donner une vision juste et durable de la mentalité de l'ancien régime sans la révélation, vers la fin du siècle, d'un auteur inconnu qui, dans un récit enlevé et par la force de sa fantaisie créatrice, brossa un tableau complet de cet univers restreint qu'on appelait le monde — tout en y faisant sentir certaines des forces majeures qui travaillaient déjà à sa destruction.

Nous parlons évidemment des *Liaisons dangereuses*, de Choderlos de

Laclos. Un des rares miracles de la littérature par sa perfection formelle aussi bien que par sa richesse de contenu, et surtout par cette grâce qui l'a fait surgir de la plume d'un officier d'artillerie obscur, auteur inconnu de poèmes insignifiants. Un des rares romans dont la naissance soit aussi peu expliquée par la biographie de l'auteur que par ses écrits antérieurs, et dont l'éclat ne soit ni terni ni renforcé par deux cents ans de recherches laborieuses pour lui trouver des modèles dans la vie ou dans la littérature. Et un chef-d'œuvre qui, à lui seul, justifierait l'intérêt pour le libertinage de la fin de l'ancien régime, puisque l'un et l'autre s'expliquent mutuellement, l'ouvrage trouvant sa raison d'être dans la pratique mondaine du libertinage, dont inversement nous saurions très peu sans *Les Liaisons dangereuses*.

Comme dans l'ensemble du roman sous tous ses aspects, le personnage de la marquise de Merteuil est prépondérant dans ce complexe d'intimité et de publicité. Sans préciser maintenant les détails de son rôle de «spiritus rector» de l'action ni l'ambiguïté de ses relations avec Valmont, nous pouvons voir en elle, essentiellement, le public du vicomte, pour lequel il pose et s'expose et dont il veut obtenir les applaudissements; elle personnifie «le Public», cette communauté précise et floue à la fois qui capte les soucis de tous les mondains depuis Crébillon, dont le jugement porte aux nues ou chasse dans le désert des campagnes, qui s'occupe de tout le monde et ne se soucie de personne, qui est impitoyable et incorruptible, juste et capricieuse, qui remplace le Dieu mort et la conscience baillonnée. A part des complicités et des complexités de sentiments, de forces et de volontés de la marquise et du vicomte, il y a là une des clés des lettres de Valmont: dans ses confidences et ses projets, il se confesse à son amie, mais en même temps façonne son propre personnage, ou essaye de se conformer à un idéal que «le public» projette sur lui et qu'il accepte comme le sien. C'est ce qui donne une emphase presque désespérée à la récompense finale: le lit retrouvé de la Merteuil n'est pas seulement le lit d'une femme — si sublime soit-elle — mais c'est le symbole du Public subjugué. La marquise est aussi consciente de cette dimension de leur relation que le vicomte: ses lettres sont pleines de références au jugement présent et futur du monde; elle enjoint presque à Valmont de s'y conformer quand il fléchit sous le poids de ses sentiments, parce qu'elle sait qu'il la considère comme la voix du Public, comme la dépositaire de ses sentences. Cela crée une dépendance beaucoup plus forte entre eux que leur liaison renaissant de ses cendres, ou la faute secrète de Valmont par laquelle la Merteuil tente de l'enchaîner, quand finalement il se rebelle.

La forme épistolaire est évidemment à la mode, et les romans qui l'empruntent sont légion, de Richardson à Rousseau, de Rousseau à Restif; mais sous la plume de Laclos, qui surpasse en cela tous ses prédécesseurs et contemporains, elle devient un outil multiple. Ce n'est pas seulement une rationalisation de la confession, rendue plus dramatique par la fragmentation, ou un

moyen d'épanchement des sentiments. Plus encore, c'est essentiellement un moyen d'action: chaque lettre est pratiquement un compte-rendu d'action qui, par cela même, devient en soi agissant; par un effet de carambolage, elle provoque des interactions compliquées entre les personnages. Le sommet de cet art est probablement dans la lettre XLVIII (et la précédente, qui la commente), celle de la «nuit orageuse»: elle agit à la fois et de façon différente ou opposée sur la Présidente, sur la marquise et sur Emilie — pour ne pas mentionner son effet sur son auteur, Valmont, et sur le lecteur du roman. Dans la trame du récit, cette lettre a une double efficience: au moment de sa rédaction, elle est à la fois un rapport fidèle et le sommet de la perfidie; elle est l'expression du sentiment brisant ses digues, et le sentiment bafoué par la sensualité triomphante — ou les deux à la fois, cela dépend du lecteur et du degré de son initiation; mais dans le cours de l'intrigue, elle agira plus tard encore une fois, dans la scène du carosse entre Emilie et la Présidente.

Ce rôle actif des lettres donne un caractère unique aux personnages du roman. De Crébillon à Duclos, de Rousseau à Restif, les personnages agissent ou subissent, et l'auteur (ou sa projection, le lecteur) est voyeur. Dans *Les Liaisons dangereuses*, chaque personnage est acteur et voyeur à la fois, se regardant en train d'agir tout en rendant compte de l'action et de son reflet; ainsi, et l'action et le texte sont dramatisés au degré suprême, et les différents champs de forces sont en mouvement et en interaction continus. Ce double rôle d'acteur et de voyeur atteint un degré différent chez chaque personnage, selon son niveau d'intelligence et de conscience; le sommet se situe évidemment chez la marquise et chez le vicomte, pour qui ce dédoublement se présente sous la forme d'un jeu compliqué de miroirs: ils projettent l'étape suivante et se prévoient dans l'action, puis rendent compte de son accomplissement et de leur comportement. Un seul incident est donc reflété quatre fois — et cela est encore multiplié par deux, puisque chaque compte-rendu (et du projet, et de son accomplissement) a un but à lui propre, par la volonté d'exercer une action particulière sur celui à qui il est adressé. Comme G. Lukács l'observe pertinemment, il y a toujours un abîme entre le projet et son accomplissement, même dans le cas d'intellectualisation outrée que représente le roman de Laclos; et cet abîme ne peut être comblé que par la parole, qui est le moyen par excellence de l'évocation et de la provocation.[207]

Dans les relations de Valmont et de Mme de Merteuil avec le monde, tout semble être rationnel, rationalisé même (ils sombrent dans la tragédie quand leur système rationnel craque sous le poids des passions); et l'exercice, le libre jeu de la raison, de l'intellect, est une source constante de plaisir pour eux; non seulement l'érotisme est intellectualisé, mais leur intellectualité alimente leur érotisme. Cette suprématie de la raison est une prolongation du cartésianisme par la philosophie des Lumières; mais pour les héros de Laclos, la raison n'est plus simplement l'organe fonctionnel de la connaissance,

mais le moyen du calcul, du plan, de la projection: ils entrent de plain pied dans le monde kantien. Tout en restant, par leur mentalité et leurs perspectives, entièrement dans l'ancien régime — dont ils sont mêmes les personnifications littéraires les plus parfaites — ils le dépassent néanmoins sur ce plan, réalisant déjà en leur pratique une grande conquête théorique de la pensée bourgeoise.[208]

Mais l'extrême dramatisation des événements et des relations dans ce roman n'est pas simplement le résultat d'une habileté particulière ou d'une perfection formelle. Pour Laclos, c'est l'adéquation de l'expression à un contenu chargé et dramatique. Si l'intrigue de Mme de Merteuil, la défaite de la présidente de Tourvel, le triomphe amer de Valmont, sortent de l'anecdote et gagnent une force symbolique, c'est que le contenu réel du récit dépasse de loin le problème «couchera — couchera pas»; autour et au sujet du lit de la Présidente, ce sont deux mondes qui s'affrontent et se livrent bataille.

Le monde de la marquise est celui du faste, de l'extériorité; tout est tel qu'il paraît, c'est le dehors seul qui compte donc, et non pas la vérité derrière la façade: l'affaire Prévan en est la preuve fonctionnelle dans la trame du récit. On pourrait dire que c'est la «Weltanschauung» baroque dans sa plénitude — si ce n'était pas dans sa décadence: ce qui au dix-septième siècle était encore une expression adéquate au contenu s'est vidé et est devenu pure apparence; le sérieux de cérémonial est devenu un tour de prestidigitateur. Ce rituel abstrait a envahi même le domaine le plus intime: la sexualité. Il n'y avait jamais été étranger, si l'on songe au protocole des mariages princiers, aux levers et couchers du roi, mais il a envahi de plus en plus la vie des particuliers dans «le monde», et a créé une sorte de contre-cérémonial du libertinage, qui a été très bien analysé par R. Vailland.[209]

Le libertinage lui-même a subi cette transformation qui caractérise le développement de la deuxième moitié du siècle: «Les formes traditionnelles s'artificialisent, deviennent agréablement factices et se vident de leur substance; elles ne sont que le monnayage d'une opulence donnée en spectacle à travers les signes de convention. Le luxe est la notification décorative du superflu dont on est possesseur, aux seules fins de le consommer ostensiblement.»[210]

Et non seulement le luxe, mais aussi la luxure, c'est ce qui est prouvé par la Merteuil et Valmont. Le libertinage, qui a été, pendant les deux siècles précédents, une lutte de libération — anarchique si l'on veut — contre les normes rigides de la pensée et du comportement, est devenu un jeu de société, un exercice de convention. Le roman de Laclos en est l'expression la plus parfaite, parce que l'auteur arrive à le mener jusqu'au bout, et à le présenter dans des destins particuliers; mais les ouvrages de Nerciat et de Mirabeau en portent le témoignage également.

Un des traits de génie du roman est qu'en la personne de Valmont, Laclos rattache ce libertinage crépusculaire à ce qu'il était à son aurore.

En voulant se substituer au Dieu de Mme de Tourvel, Valmont crée une liaison organique entre sa personne (et sa pensée) et celle du Don Juan de Molière. Mais la différence éclate justement dans ce rapprochement: Don Juan faisait fi des apparences, dans une quête de plus en plus désespérée d'une vérité authentique; le chemin de Valmont est l'inverse. Il n'est pas vrai que le problème de Dieu s'impose à lui directement. S'il en parle, c'est seulement en relation avec la Présidente pour qui c'est une réalité intérieure certaine. Pour Valmont (et davantage encore pour la marquise) non seulement les relations humaines sont réduites aux relations sexuelles sur lesquelles la raison (ou mieux encore, l'intelligence) règne en souverain absolu, mais la sexualité a pris la place même de la religion; le plaisir physique se substitue au salut éternel, et l'intelligence maîtrisée par la volonté tient lieu d'instance suprême. A. Malraux, dans sa lecture nietzschéenne de Laclos,[211] parle à juste titre d'une «érotisation de la volonté». C'est aussi justifié que la correction de P. Brooks qui l'inverse et parle de «volontarisation de l'érotique».[212] Il est évident que pour ces comploteurs mondains, l'exercice de la volonté, l'accomplissement d'un projet, est la source de la jouissance — une jouissance éminemment intellectuelle, dont la jouissance physique n'est que le corollaire. C'est un monde de contraintes qu'ils créent dans leurs relations et liaisons; forçant leur ascendant sur des êtres récalcitrants, ils instaurent une atmosphère de viol; tout en restant dans les normes sexuelles de la société, ils y introduisent une perversion forcenée.

C'est ce qui enveloppe leur libertinage, ainsi que tout le roman, d'une aura crépusculaire; c'est par ce trait que leurs relations mutuelles et leur relation au monde extérieur offrent une représentation symbolique de l'ancien régime. Dans une trame vécue, sous une forme intériorisée, c'est le vide de tout le système qui apparaît, et la volonté violentante qui est seule capable de maintenir le régime.

Le monde de la présidente de Tourvel est non seulement le contraire, mais l'opposé de celui de la marquise. C'est l'univers du sentiment véritable, vécu et éprouvé sans sensiblerie, de la piété sans simulacre ni bigoterie, de la familiarité sans mondanité, ni farouche ni coquette. La «chère Belle» de Mme de Rosemonde préfigure déjà maintes héroïnes romantiques. Selon l'aveu même de Laclos à Tilly,[213] elle est une créature de son imagination, dont il n'a pas vu le modèle; il en achèvera le portrait théorique dans son traité *De l'Education des Femmes*, et elle le hantera encore dans son projet de roman vers la fin de sa vie.[214] Ce caractère original est encore plus évident par le rayonnement qui émane d'elle dans le texte, trahissant infailliblement l'émotion de Laclos (ou de Valmont, puisque dans ce cas l'un s'identifie à l'autre).

Cependant, si cette figure est une des preuves les plus convaincantes du génie de Laclos, ce n'est pas seulement parce qu'il l'a imaginée (bien qu'elle soit unique, elle n'est quand même pas sans précédent), mais parce qu'il a su

garder une juste mesure dans le rôle et les dimensions qu'il lui assigne, non seulement en laissant succomber la Présidente d'abord à l'amour, puis au désespoir et finalement à l'anéantissement physique, mais surtout en évitant d'en faire une héroïne centrale, une force prépondérante. Mme de Tourvel est pratiquement isolée dans cette société (si nous ne comptons pas l'amitié attendrie, mais sans beaucoup d'effet sur son sort, de Mme de Rosemonde), et malgré ou à cause de cette chaleur de l'écriture qui entoure son personnage, ses traits restent assez flous, surtout en comparaison du portrait de Mme de Merteuil — une taille douce délicate à côté d'une taille dure. Elle est seule, donc elle est vulnérable: non seulement tout le monde le dit d'elle, mais elle le prouve dans l'action. Excellant plutôt par ses sentiments que par son intelligence, elle devrait être une proie facile pour une cabale montée avec une brillante intelligence. Si elle ne l'est tout de même pas, c'est d'une part à cause de l'ambiguïté psychique de Valmont, qui, tout en en s'en défendant, est sérieusement épris d'elle, mais d'autre part et surtout à cause d'une intégrité de caractère qui lui donne une supériorité — une relative immunité. Et même quand cette immunité cède sous l'assaut de la passion, sa supériorité demeure parce que son intégrité n'est pas entamée.

L'histoire de Mme de Tourvel est une histoire assez banale de tous temps, si nous la prenons du point de vue anecdotique; mais la noblesse de son caractère l'élève bien au-dessus de l'anecdote, préfigurant en elle un nouveau type de femme: l'héroïne romantique, victime pure et céleste, qui hantera la littérature de Stendal à Hugo — et reste vivante jusqu'à nos jours dans la sous-littérature. Cette postérité n'entache en rien sa première personnification littéraire: Mme de Tourvel est et reste une figure attachante, douce et estimable, une sorte de rêverie candide d'un auteur sur la femme idéale à venir. Si elle ne tombe pas dans la mièvrerie, c'est grâce à l'instinct réaliste de Laclos: en la rendant isolée et vaincue, il l'a rendue humaine et vraisemblable.

Le titre du roman se rapporte aux relations entre les personnages, mais on pourrait facilement l'appliquer aussi à sa construction. En effet, il y a une liaison artistiquement dangereuse, mais menée à la perfection, dans la trame du récit, un mélange de genre périlleux. Si nous isolons les lettres de Valmont et de Mme de Tourvel, nous avons un roman sentimental inspiré de *La Nouvelle Héloïse* et non indigne d'elle; si nous isolons les lettres de Cécile et de Danceny, nous avons une idylle, tant soit peu enfantine qu'aurait pu signer Florian. Et il y a évidemment le troisième roman, celui du vicomte et de la marquise, qui, isolé lui aussi, pourrait constituer un roman libertin dans la veine et la tradition de Crébillon fils. Chacun de ces romans a ses qualités, surtout des qualités de style; mais le tout gagne une dimension nouvelle en formant un composé organique, et c'est cette composition qui lui donne sa profondeur psychologique et artistique. P. Brooks attire l'attention à juste titre sur la qualité de parodie des lettres de Valmont,[215] mais on peut en dire autant de

tout le roman; c'est à force de parodie sérieuse qu'il arrive à créer cette atmosphère de tragique crépusculaire qui n'échappe à aucun de ses lecteurs, et qui amène le dénouement comme une solution dans la logique même de l'œuvre et des relations humaines dont elle est le théâtre.[216] Les épanchements d'âme de Julie-Tourvel sont parodiés par le fait que son Saint-Preux est Valmont; Cécile-Chloé devient une figure de vaudeville (aboutissant finalement au tragique) parce que les lettres de son Danceny-Daphnis passent par la main du vicomte. Le système d'intrigue et le système de valeurs du libertinage mondain sont des forces hostiles, destructives, envers les nouveaux modes de penser et de sentir; mais la destruction s'opère en sens inverse également, et l'anéantissement moral et physique du vicomte et de la marquise s'ensuit de cette confrontation: vus dans la perspective de ces nouvelles valeurs, ils ne perdent rien de leur nocivité, mais deviennent comme rapetissés, parodiant ainsi d'anciennes vraies valeurs. Cette nuance de parodie qui colore et souligne l'action et la tendance du roman n'a pas été seulement perçue par les lecteurs d'une génération ultérieure: c'était la volonté, le but artistique de l'auteur lui-même; sinon, «l'avertissement de l'éditeur» n'aurait ni sens, ni unité organique avec l'ouvrage.

Cet alliage de sérieux et de parodie, de gravité et d'ironie, donne une des plus grandes réussites de Laclos: la relativisation des effets de l'action. Si nous pouvons voir dans les *Liaisons* deux mondes en lutte et se niant mutuellement, nous devons dire également qu'au niveau de l'événement, c'est l'ancien monde qui est victorieux, et le nouveau défait. Valmont et la Merteuil obtiennent non seulement «la chute», mais l'écrasement moral et physique de la Présidente, de Cécile et même de Mme de Volanges, réduisent au désespoir Danceny, Mme de Rosemonde, probablement le président de Tourvel (et peut-être le comte de Gercourt). Dans une telle perspective, leur victoire est complète; le duel, la mort de Valmont, la flétrissure de la marquise, et tout ce qui en découle ne seraient qu'un *Deus ex machina* qui sauve la face de l'auteur. Mais ce serait se contenter d'une lecture superficielle, et même partiale, que de ne pas voir plus loin, car l'intention de Laclos et la portée du livre sont presque l'inverse, ou l'endroit et l'envers à la fois. En effet, la Présidente défaite, annihilée et morte dans le désespoir, dans la folie et (croit-elle) dans l'opprobre, ne reste pas moins pour l'auteur et pour le lecteur une figure magnifique, intègre, moralement victorieuse et physiquement vaincue. Et ainsi son caractère et son sort — ou la portée de son sort — renversent l'ordre des valeurs, le palmarès de victoire: ce qui semble le triomphe de l'ancien monde devient son annihilation, et ce qui semble la ridiculisation et l'anéantissement d'une attitude nouvelle en devient la justification, la glorification même.

C'est ainsi que le jugement de Baudelaire: «Livre de moraliste aussi haut que les plus élevés, aussi profond que les plus profonds»,[217] qui était, à l'époque où il fut proféré, le blasphème d'un poète maudit, et qui a semblé

longtemps n'être qu'une boutade pour choquer les bourgeois, traduit non seulement la pensée véritable du poète, mais l'aspect le plus authentique du livre. Laclos s'y révèle un moraliste sérieux et profond, qui fait la critique de son temps et de sa société. Au surplus, l'ouvrage est, historiquement, d'une incontestable moralité. Dans un cercle restreint, dans un monde ultra-civilisé, il a su refléter sur un plan éthique une image intrinsèquement vraie de la lutte qui se mène ou qui se prépare sur le plan économique et politique. En donnant une peinture réaliste, sans fard, de cette société factice et apprêtée, en confrontant les valeurs anciennes et les valeurs nouvelles au sein d'un récit intelligible et attrayant (dont la relation aux grands problèmes du temps ne sautait pas aux yeux, mais était discernable quand même), en parvenant à respecter, dans cette confrontation, la véritable disposition des forces, sans nuire à la solution réelle qui est l'anéantissement de ce qui lui paraît périmé, Laclos fait plus qu'œuvre de moraliste, il accomplit un travail de révolutionnaire.

Mais avec une évidente ambiguïté, ce révolutionnaire ressent un amour-haine envers le monde qu'il veut détruire, sentiment à double face que révèlent non seulement le choix du sujet et du milieu, mais la peinture des caractères. Il serait difficile de nier la fascination qu'exerce sur lui sa marquise et ce n'est pas seulement par perversion philologique que les éxégètes ont voulu obstinément assimiler Laclos à son Valmont: il y a une chaleur, une sympathie dans la peinture du personnage qui trahit un lyrisme caché. La victoire qu'il remporte sur ses créatures — et une victoire sans viol sur la matière, mais sortant d'elle — est d'autant plus noble, est une preuve d'autant plus forte de son but artistique et de sa conviction.

La clé de cette attitude ambiguë se livre particulièrement dans le personnage de la marquise de Merteuil. C'est un lieu commun de la critique des *Liaisons* que de voir en elle une sorte de féministe, qui manifeste dans son comportement, dans sa pensée et surtout dans ses options, la révolte de la femme contre le joug d'un monde créé par et pour les hommes. Mais on a beaucoup moins insisté sur le fait que ce révolutionnarisme féministe n'est pas révolutionnaire. Mme de Merteuil veut renverser, en faveur des femmes, le système du monde des hommes, mais elle ne voit, n'imagine même pas un autre système; elle le sape de l'intérieur, tout en acceptant son code et ses lois; c'est ce qui explique et justifie ses subterfuges et dissimulations. Or, cette relation de la Merteuil à la bonne société semble être la parabole de la relation de Laclos à la société de son temps. D'où la dualité de ses fascinations et de ses haines; d'où ce Valmont au double visage, à la fois aimable et haïssable, source de vertus et d'abominations, libertin au suprême degré et sensible en son for intérieur qui échappe au contrôle de sa raison; figure d'une complexité que justifient certains personnages historiques de son temps (le duc de Lauzun par exemple), et les vélléités toujours présentes dans l'âme des mâles humains. Traduite dans le langage de la période d'après 89, cette équivoque correspond

exactement à l'attitude orléaniste; devrions-nous dès lors nous étonner de trouver Laclos au cœur même de cette faction?

Restons maintenant sur le plan du roman, limitons-nous au problème du libertinage. De ce point de vue — ce qui précède le démontre suffisamment — les *Liaisons dangereuses* sont également un chef-d'œuvre. Tout ce que les prédécesseurs de Laclos ont dit en balbutiant se retrouve ici dans un *bel canto* inimitable: avec les *Liaisons dangereuses*, nous avons une systématisation du libertinage, son sommet et son annihilation à la fois. C'est la preuve suprême — et convaincante par la force de l'art — de cette transformation d'une forme de révolte en jeu de société, de la dissémination des idées des Lumières, et de leur déliquescence jusqu'à l'innocuité. C'est le triomphe de la vivacité et de la souplesse de l'ancien régime, qui peut tout absorber, même ses pires ennemis, dans le decorum et les jeux de «monde»; et c'est aussi le jugement sans appel sur l'ancien régime et sur le libertinage devenu son dérisoire emblème. Vidés de leur contenu, ils craquent ensemble sous le poids des valeurs et des volontés nouvelles. C'est l'enseignement final des *Liaisons dangereuses*, et l'une des raisons de sa pérennité.

III. Conclusion

Nous sommes arrivés à l'étape finale du libertinage. En un siècle de civilisation, de bonnes manières et de mœurs enjouées, il a évolué de l'hérésie dangereuse, de la révolte inconsciente, au conformisme mondain. Découverte hardie à l'origine, il s'est transformé en un jeu de société aux règles strictes et aux dangers presque imaginaires. A partir de la Régence, et surtout à l'époque de Louis XVI, ce n'est plus la roue qui attend les roués; d'autres feux que ceux des bûchers punissent les libertins — et ces feux-là sont de plus en plus aisément éteints par les sels de mercure.

Devenu socialement convention et vogue, le libertinage a gardé à travers tout le siècle, et surtout dans sa deuxième moitié, son influence et son retentissement, non pas sur un plan philosophique ou esthétique élevé, mais comme agent de diffusion des idées nouvelles, sur un ton aimable et badin, parfois endiablé et féroce.

A le considérer avec une exigence critique rigoureuse, nous ne voyons certes émerger de tout ce courant littéraire que quelques ouvrages, de deux ou trois auteurs: Laclos avant tout autre, Godard D'Aucour, Crébillon fils — Fromaget peut-être. Et à juger ces auteurs du point de vue de l'originalité ou de la profondeur de la pensée, aucun d'eux n'égale les philosophes, leurs contemporains. Mais se contenter d'un tel jugement serait entièrement faux, car ce serait négliger la portée sociologique de ce mouvement littéraire, son rôle dans la propagation de nouvelles normes de la pensée et du goût. Les ouvrages qu'il a suscités n'atteignent pas toujours, en qualité esthétique, les

cimes de l'époque, mais n'en contribuent pas moins puissamment à diffuser les idées philosophiques, les découvertes scientifiques, à provoquer des curiosités et des exigences novatrices.

Avec le recul du temps, il est bien difficile d'être équitable et de déterminer par quel aspect de leur enseignement ou de leur influence les libertins ont apporté le plus à leurs lecteurs. Ce pourrait être par les connaissances que diffusent leurs ouvrages; que ce soit sur la biologie ou la physiologie, sur les mystères de la conception ou de la contraception, sur la cosmogonie aussi bien que sur l'anticléricalisme; elles peuvent paraître trop connues, donc fastidieuses, au lecteur d'aujourd'hui, mais elles révélaient à l'époque des découvertes inouïes et passionnantes. Ce pourrait être aussi par la mise au jour et la distinction du sentiment amoureux.

Passion et convoitise sont de tous les temps, mais la discrimination entre ces deux émotions est assez récente. Déjà, les précieux recherchaient une classification des nuances de sentiments, mais dans ce domaine aussi la vraie clarté n'est apportée que par les Lumières. En parcourant de nouveau tous les romans dont nous venons de parler, nous verrions apparaître une assurance de plus en plus grande — de Duclos à Bastide, de Claude Crébillon à Choderlos de Laclos — dans la reconnaissance de la vraie qualité des sentiments et de leur caractérisation. D'ailleurs, avec un instinct sûr, Laclos fait de cette distinction la clé du tragique de son récit: si Valmont admettait le sentiment qui le lie à la Présidente, il n'y aurait pas de roman — ou il y aurait un roman sentimental. Mais son adhésion au libertinage nie tout sentiment dépassant l'émotion charnelle, et ce refus doctrinal est son piège fatal.

Car une des manifestations importantes du courant libertin dans la vie et dans les lettres est une sorte de lutte d'arrière-garde contre un envahissement par le sentiment et le sentimentalisme. Ce phénomène est encore compliqué par le fait que c'est le temps où les relations privées deviennent affaire publique. Nous avons pu analyser combien cette publicité de la vie privée est l'effet et le reflet de la crise profonde de la classe (ou des classes) régnante féodale; toute la démarche littéraire ou extra-littéraire dont les romans portent témoignage est un bel exemple de l'inter-relation des conditions sociales et des sentiments humains. En effet, la crise sociale et la crise de conscience qui l'accompagne exercent un pouvoir libératoire sur les instincts et les passions. C'est ce qui rend possible et nécessaire le courant libertin, et qui le distingue fondamentalement de toute la littérature érotique qui va le suivre (en le prenant souvent comme modèle) et qui survivra sous le manteau. Rien ne prouve mieux le changement fondamental survenu dans les esprits et les sentiments en un demi-siècle que le changement d'esprit et de ton entre *La Princesse de Clèves* et *L'Histoire de la baronne de Luz*, que la transformation de la résignation pathétique du premier en sous-entendu satirique dans le second.

S'il y eut jamais une époque qui ait exalté, porté aux nues l'amour physique, qui en ait fait son affaire majeure, c'est bien le dix-huitième siècle; s'il y eut jamais un courant littéraire qui en ait fait son intérêt essentiel, c'est bien le courant libertin. Mais cela ne va pas sans une ombre étrange, car si cette littérature est l'exaltation de l'amour physique, elle est en même temps remplie d'une angoisse fonctionnelle. Problème de psychiâtre et non de critique, mais on ne peut laisser inaperçu le fait que c'est pour ainsi dire le souci dominant de Crébillon fils, et la hantise de Sade aussi bien que de Nerciat, La Morlière ou Restif; ce siècle voluptueux semble avoir la nostalgie plutôt que la pratique sans souci de la volupté.

Qui dit «volupté» dit «femme» — et celle-ci se prosterne en grinçant des dents. Son rôle dans cette littérature (et dans ce temps) n'est pas moins ambigu. Jamais la femme ne fut considérée et ne se considéra autant comme objet, comme amorce du plaisir masculin: de Cidalise à la Merteuil, de Psaphion à Félicia, toutes les Lucette et les Julie ne sont que cela, ne font que cela. (C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles les époques suivantes se tourneront vers le dix-huitième siècle avec une rêveuse nostalgie). Mais cette femme-objet, cette machine à plaisir porte déjà en soi sa contradiction. La femme-objet devient de plus en plus une femme révoltée contre sa condition, contre son asservissement: la marquise de Merteuil en parle avec autant de violence que Psaphion, la courtisane de Smyrne.

A travers ces préoccupations, ces angoisses et ces exaltations, s'élabore le sentiment amoureux moderne. Cette relation dialectique du libertinage et du sentimentalisme, que nous avons pu suivre à travers le siècle et surtout dans sa deuxième moitié, crée la conscience distinctive des sentiments qui ira dès lors en s'épanouissant à travers toute la littérature du siècle suivant.

Devant ce processus de la distinction et de la naissance du sentiment, nous devons encore une fois constater qu'il est accompagné, alimenté et évoqué par un processus littéraire analogue: la naissance du roman moderne, du roman qui se sépare du journalisme tout en tendant à devenir de plus en plus réaliste.

Il serait aisé de dire du libertinage, et de son apparition littéraire sous la forme des allégories de la métempsychose, de l'orientalisme de pacotille, et des jeux de la féerie, qu'il n'est rien d'autre qu'une manifestation de l'absolutisme décadent, et de lui refuser à ce titre toute considération sérieuse. D'un point de départ différent, nous arriverions ainsi au même résultat que le rigorisme moral timoré du dix-neuvième siècle, qui a enseveli sous le flot de ses anathèmes toute cette littérature pleine d'intérêt, d'amusement et d'enseignement. L'énoncé serait juste, *ex abrupto:* cette littérature est bien l'expression et le signe de l'absolutisme décadent; mais qui dit décadence dit renouveau, qui dit absolutisme dit aube, préparation de la Révolution. Cette littérature libertine — Baudelaire avait vu juste — est prélude et commentaire de la Révolution à venir. Sans sa connaissance, bien des éléments de cette Révolu-

tion même ne seraient pas explicables d'une façon satisfaisante; sans son travail de sape et de réveil, bien des idées auraient pris d'autres chemins.

Ce qui est loin de vouloir dire ou signifier que cette littérature ait été consciemment révolutionnaire ou subversive. C'est presque le contraire: ancrée dans l'ancien régime, exprimant presque sans exception ses échelles de valeurs et ses idéaux humains, elle est révolutionnaire et subversive *a contrario*: en formulant (par l'expression artistique et par la prise de conscience) le vide et le factice de ces idéaux et valeurs, en recherchant de nouveaux concepts, de nouveaux contenus.

C'est dans ce sens uniquement que l'on peut parler de la littérature libertine comme ferment de la Révolution. C'est son titre de gloire et de survie, comme c'est la raison intrinsèque du fait que ce courant devient puissant vers le milieu du siècle pour disparaître au début du siècle suivant.

*

L'apparition, la floraison, l'existence même de la littérature libertine, est le signe précurseur indubitable d'un changement d'époque imminent. On ne peut souligner assez que le libertinage en tant que comportement social ou courant littéraire n'est qu'un signe, et un signe souvent assez ambigu. Nous avons suffisamment analysé cette ambiguïté pour n'y pas revenir à nouveau — d'autant moins qu'on ne peut la saisir et la définir que dans des cas particuliers; c'est une ambiguïté qui ne se prête guère à l'abstraction. Pour tenter de la généraliser quand même, nous pourrions dire que le libertinage est comme le degré zéro de la prise de conscience: la négation d'anciennes valeurs qui aplanit le chemin devant de nouvelles. Mais lesquelles? Le libertinage en lui-même, ou le fait d'être libertin, n'en dit rien; pour parler des créateurs, et non des œuvres, le libertinage (comme doctrine et comme pratique littéraire) mène aussi aisément Louvet sur le chemin révolutionnaire qu'un Nerciat, par exemple, sur le chemin de la conspiration contre-révolutionnaire; le comte de Mirabeau, président de l'Assemblée, s'en réclame à aussi juste titre que le général Laclos, artisan des victoires de Bonaparte sur le Rhin ou en Italie.

Ce qui veut dire que dans le contexte spécifique de la société et des idées de la fin du dix-huitième siècle, le libertinage pouvait servir et servit souvent de tremplin vers un état d'esprit et un comportement révolutionnaire, mais n'en tint jamais lieu, n'en fut nullement le précédent ni l'accompagnement obligatoire. Au contraire, pourrait-on dire: si le libertinage a été souvent et pour beaucoup une étape nécessaire pour se dégager des entraves de la religion et de superstitions d'ordre sexuel ou autres, il devait obligatoirement être dépassé pour arriver à l'acceptation sans réserve de la révolution.

Cet enseignement, si lié soit-il à une époque précise, n'est pas sans moralité pour les générations suivantes. La Révolution française a été une révolution classique dans le domaine qui nous intéresse aussi: sa préparation a

déchaîné des passions de toutes sortes, a libéré les consciences, et a amené un relâchement des mœurs sexuelles, menant une fraction de la société jusqu'à l'anarchie morale; mais c'était un moment de nécessité dynamique qu'il fallait dépasser dans un sens ou dans l'autre; ceux qui ont essayé d'en faire une sorte de statique sont tombés en marge des événements comme de la littérature.

Chaque fin d'époque révèle une tendance qui ressemble plus ou moins à ce que fut l'expression littéraire du libertinage pour le crépuscule de l'ancien régime; mais aucune ne peut plus produire cette atmosphère de joie primesautière et de découverte. On sentira de plus en plus l'effort de l'imitation. Et dans ce cas, il est toujours réconfortant de retourner aux sources: aux premiers et authentiques libertins.

NOTES

[1] En ce qui concerne les origines et la signification du mot *libertin*, l'ouvrage récent de G. Schneider, *Der Libertin*. Zur Geistes- und Sozialgechichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert. J. B. Metzler, Stuttgart, 1970 — donne non seulement une documentation vaste, presque exhaustive, mais aussi la critique approfondie des recherches antérieures. Nous l'avons utilisé avec le plus grand profit.

[2] Histoire des Apôtres VI, 9, dans la traduction de Guiars des Moulins, remaniée par Julien Macho et Pierre Faget. Paru à Lyon en 1477.

[3] Calvin, J., *Brieve Instruction pour armer tous bons fidèles contre les erreurs de la secte commune des Anabaptistes*, 1544, dans *Corpus Reformatorum*, t. VII. col. 53.

[4] *Corpus Reformatorum*, t. VII: col. 174.

[5] Cité par J. Frederichs, *De secte of Antwerpsche Libertijnen* Gent, 1891, p. 1.

[6] Cf. Schneider, G., *Op. cit.* p. 137.

[7] Cf. Pintard, R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIème.* 2 vols. Paris, 1945.

[8] Adam, A., *Les Libertins du XVIIème siècle.* Paris, 1964.

[9] Del Noce A., *La crisi libertina e la ragion di stato* dans l'ouvrage *Cristianesimo e Ragion di Stato.* Roma—Milano 1952. pp. 35—47.

[10] Cf. Hazard, P., *La crise de la conscience européenne.* Coll. «Idées». Gallimard. Paris. 1968. t. II. pp. 77. 81.

[11] Cf. Mauzi R., *L'idée du bonheur au XVIIème siècle.* A. Colin, Paris, 1960. p. 31.

[12] *Réflexions philosophiques sur le Plaisir* par un Célibataire. Seconde édition. Neufchâtel, 1783. p. 34.

[13] Starobinski J., *L'Invention de la Liberté*, Skira, Genève, 1964. p. 54.

[14] Mauzi R., *Op. cit.* p. 34.

[15] Cf. Cohn N., *Millennium.* London, 1957. p. 152.

[16] *Les Amours du Chevalier de Faublas.* Librairie des Bibliophiles, Paris, 1884, t. I. p. 44.

[17] Id. *Op. cit.* t. IV. p. 198.

[18] Cf. Hazard P., *Op. cit.* t. I. p. 172 et Mornet, M., *Les origines intellectuelles de la Révolution Française.* A. Colin, Paris, 1933. p. 23.

[19] Duclos, Ch.-P., *Mémoires secrets sur le règne de Louis XIV, la Régence et le règne de Louis XV*, F. Didot, Paris, 1865, pp. 129—130.

[20] Id., *Les Confessions du Comte de *** écrits par lui-même à un ami.* In: *Œuvres*, Belin, Paris, 1821. t. I. p. 239.

[21] Mauzi R., *Op. cit.* p. 427.

[22] Une autre formulation de la même idée se trouve chez Siegert M., *Sade-Kommentar.* Neues Forum. (Wien.) 1970. p. 853. — L'auteur a renchéri sur cette idée en postulant un raccourci entre situation économique et idéologie qui semble injustifié et dangereux même, mais mérite néanmoins d'être rapporté: «Der Libertin ist nämlich nichts anderes als ein Aristokrat, der die schon morschen Bande, die ihm das Interesse des Grundeigentums in Gestalt von Familie und Moral auferlegt, in den Augenblick abwirft, wo dieses Eigentum ökonomisch zum Teufel geht.» p. 969.

[23] Citons deux exemples. L'un se rapportant au début du siècle, de Ch.-P. Duclos:

« . . . la bourgeoisie, la seule classe de la société où la décence des mœurs subsiste ou subsistait encore.» *Mémoires secrets*. p. 112. — Et Grimod de la Reynière pour la fin du siècle: «Rien n'est plus estimable, à Paris, que la Classe des Marchands, & sur-tout des Marchands d'objets utiles; on y retrouve encore toutes les vertus qu'on chercherait en vain dans les autres Classes de la Société; &, au physique comme au moral, nous ne connoissons pas de Femmes qui méritent mieux les hommages & les éloges d'un galant Homme, que celle qui font leur état d'une profession aussi respectable qu'elle est utile.» — *Op. cit.* p. 59. note.

[24] Green, F. C., *Minuet*. Dent & Sons, London, 1935. p. 374.

[25] Horkheimer, M.—Adorno Th. W., *Dialektik der Aufklärung*. S. Fischer. Frankfurt, 1969. p. 113.

[26] Taine H., *Les origines de la France contemporaine*. Hachette, Paris, 1907. t. II. p. 135.

[27] *Les Mœurs*. Amsterdam, 1748, p. XXIII.

[28] *Ibid.* p. 240—241.

[29] *Ibid.* p. XII.

[30] *Ibid.* pp. XV, XVII.

[31] 14 ans après la parution du livre, Toussaint a publié un autre ouvrage, réfutant avec vigueur chaque article de sa condamnation: *Eclaircissement sur les Mœurs*. Par l'Auteur des Mœurs. M.-M. Rey, Amsterdam, 1762. — Entre temps, ses prises de position politiques n'ont sensiblement pas changé; dans ce livre il semble plutôt reculer en comparaison avec le premier ouvrage.

[32] Maupertuis, *Essai de Philosophie morale*. In: *Œuvres*, Lyon, 1756, 4 vol. t. I. p. 193.

[33] *Ibid.* p. 197—8.

[34] *Ibid.* p. 206—7.

[35] *Ibid.* p. 217.

[36] *Ibid.* p. 227.

[37] La Mettrie, *Œuvres philosophiques*. Amsterdam, 1753. t. II. Comme c'est une édition colligée de brochures différentes, chaque ouvrage a sa pagination propre; dans la «nouvelle édition, corrigée et augmentée», qui a paru à Berlin en 1775, en 3 volumes, le *Discours* se trouve au t. II pp. 118—177. Pour la morale de La Mettrie cf. encore: Crocker L. G., *An Age of Crisis*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1959. p. 208. — Naville, P., *d'Holbach et la philosophie scientifique au XVIIIe siècle*. Gallimard. Paris. 1967. p. 365.

[38] La Mettrie, *Discours préliminaire*. pp. 6—7. in *Op. cit.* t. I.

[39] *La Volupté* se trouve à la fin du tome II de l'édition de Berlin; *L'Art de jouir* y est à la fin du tome III. Entre les deux textes, il y a très peu de différences; sauf que dans *La Volupté*, La Mettrie dénonce les «écrivains voluptueux».

[40] *Art de Jouir*. p. 4 dans l'éd. d'Amsterdam.

[41] *Ibid.* p. 64.

[42] *Ibid.* pp. 12—13.

[43] *Ibid.* p. 57.

[44] «Jouissez Phyllis, jouissez de vos charmes; n'être belle que pour toi, c'est l'être pour le tourment des hommes.» *Ibid.* p. 9.

[45] *L'Anti-Thérèse ou Juliette Philosophe, Nouvelle Messine véritable*, par Mr. de T*** E. L. Saurel, La Haye, 1750. pp. 29—30.

[46] Cf. Naville P., *Op. cit.* pp. 361—3.

[47] *La Morale Universelle ou Les Devoirs de l'Homme Fondés sur sa Nature*. M.-M. Rey, Amsterdam, 1776. 3 vols.

[48] Cf. Naville P., *Op. cit.* pp. 361—8.

[49] *La Morale universelle*. t. I. p. 1.

[50] *Ibid.* t. I. p. XXII.

[51] *Ibid.* t. I. p. XVI. note.

[52] *Ibid.* t. I. pp. 116—120.

[53] *Ibid.* t. I. p. 228.

[54] *Ibid.* t. I. p. 236.

[55] *Ibid.* t. I. p. 251.

[56] *Ibid.* t. I. pp. 249—250.

[57] *Ibid.* t. II. p. 222.

[58] *Ibid.* t. II. p. 221.

[59] Sabatier de Castres, *Dictionnaire Des Passions, Des Vertus Et Des Vices* (. . .) Vincent, Paris, 1769. 2 vols.

[60] *Du Plaisir ou Du Moyen de se rendre heureux.* Par M. l'Abbé H. C. A. H. B. Henry, Lille, 1764. 2 vols.

[61] *Ibid.* t. I. p. IX. — D'ailleurs pour le progrès et les variations de cette idée, cf. Mauzi R., *Op. cit.* passim.

[62] *Ibid.* t. I. p. I.

[63] *Dictionnaire des mœurs.* La Haye et Paris, 1773.

[64] Denesle, *Les préjugés du Public, avec des Observations.* P.-F. Giffart, Paris. 1747. 2 vols.

[65] *Ibid.* t. II. pp. 53—4.

[66] Louvet, *Op. cit.* t. III. p. 177.

[67] *Lucette, ou Les Progrès du Libertinage,* Par M. N.*** J. Nourse, Londres, 1765—1766. 3 vols. — Le passage mentionné: t. III. pp. 134—6.

[68] Cf. Martin A., *Romans et romanciers à succès de 1751 à la Révolution d'après les rééditions.* Revue des Sciences Humaines, 1970. pp. 383—389.

[69] Cf. Brooks P., *The Novel of Worldliness.* Princeton University Press. Princeton 1969.

[70] Taine H., *Op. cit.* t. I. pp. 313—4.

[71] Bédier, J.—Hazard, P., *Littérature française.* Larousse. Paris, t. II. p. 144. — Article de D. Mornet sur le 18ème siècle.

[72] Cf. Green F. C., *Eighteenth-Century France.* J. M. Dent & Sons, London & Toronto, 1929. p. 70.

[73] Marivaux, *Romans.* (Editions de la Pléiade) Gallimard, Paris, 1949. p. 120. — La deuxième partie a paru pour la première fois en 1734. — Au début de la sixième partie il fait de nouveau des aperçus sur l'art du roman, en se défendant de ses digressions, et en promettant de s'en tenir dorénavant à son récit. — *Ibid.* p. 296. — Cette partie a paru en 1736.

[74] Spitzer L., *A propos de la Vie de Marianne.* in *Etudes de style,* Gallimard, Paris, 1970. p. 373.

[75] *Mémoires de Versorand.* J.-E. Dufour, Maestricht, 1774. t. I. p. 82. — La première édition est de 1750.

[76] A titre d'exemple: *Fo-Ka, ou les Métamorphoses,* conte chinois par Paul Baret. (Paris, 1777). t. I. pp. 99—100.

[77] Crébillon C., *Les Egarements du Cœur et de l'Esprit.* A. Colin, Paris. 1961. p. 3. — Première édition en 1736.

[78] Duclos, Ch.-P., *Lettre à l'auteur de Mme de Luz.* In Œuvres, t. I. pp. 213—4. Paru en 1741. — La même argumentation sera reprise par Cl.-J. Dorat, *Les Sacrifices de l'Amour* (Amsterdam, 1772). t. I. p. X.

[79] Delasolle, *Mémoires de Deux Amis, ou Les Aventures de Messieurs Barnival et Rinwille.* Londres, 1754. Préface. t. I. pp. XXXII—XXXIII.

[80] *Ibid.* p. X.

[81] Un des ces pseudo-traductions est l'ouvrage — d'ailleurs éminemment ennuyeux — de Fr. V. Toussaint, *Histoire des Passions ou Aventures du Chevalier Shroop.* Neaulme, La Haye, 1751. — Dans sa préface nous trouvons la même exigence de réalisme.

[82] *Fo-Ka.* t. I. 32—33.

[83] Nougaret, *Op. cit.* t. I. pp. II—IV.

[84] *Ibid.* p. VI.

[85] *Je suis Pucelle.* Histoire véritable. F. Staatman, La Haye. 1767. p. 8.

[86] Crébillon fils, *l'Ecumoire,* Histoire japonoise, Amsterdam & Leipzig, 1743. t. II. pp. 72—3. — C'est le même problème que Marivaux a rencontré, dans son propre roman, six ans plus tôt. Cf. note 73.

[87] Louvet, *Op. cit.* t. III. p. 186.

[88] Cf. Mornet, D., *Les origines intellectuelles . . .* p. 37.

[89] Cf. Bédier, J.—Hazard, P., *Littérature Française.* t. II. p. 316. et. Green, C. F., *Op. cit.* p. 47.

[90] Cf. Bédier J.,—Hazard, P., *Op. cit.* t. II. pp. 115, 144—5; Mornet, D., *Les origines intellectuelles . . .* p. 49.; Lichtenberger, A., *Le Socialisme au XVIIIème siècle.* F. Alcan. Paris, 1895. p. 2.

[91] A titre d'exemple: *Histoire de Mademoiselle Cronel, dite Frétillon, Actrice de la Comédie de Rouen.* Ecrite par elle-même. A La Haye, Aux dépens de la Compagnie. 1740. 2 vols. — Attribué à Gaillard de la Bataille. — *Histoire de Mademoiselle Brion, dite comtesse de Launay.* Imprimé aux dépens de la Société des Filles de bon ton. s. l. 1754. — Ces brochures ont été confondues par J. Lemonnyer (*Bibliographie des ouvrages relatifs à l'Amour, aux Femmes, et au Mariage,* Lille, 1895. t. II. col. 521), bien qu'il

s'agisse d'ouvrages distincts; il est commun entre eux que dès leur naissance et à travers toute l'histoire de leur vie ils étalent l'immoralité et la débauche de leurs héroïnes.

[92] *Vie privée ou Apologie de Très-Sérenissime Prince Monseigneur le duc de Chartres* contre un libelle diffamatoire écrit en mil sept cent quatre-vingt-un, mais qui n'a point paru à cause des menaces que nous avons fait à l'Auteur de le déceler. Par une Société d'Amis du prince. A cent lieus de la Bastille (Londres) 1784 — Attribué à Thévenau de Morande.

[93] Ces deux tendances, très vivaces à travers tout le siècle, sont en général traitées séparément; l'une d'elles, l'orientalisme, a donné une œuvre magistrale d'érudition (Dufrenoy, M.-L., *l'Orient romanesque en France 1704—1789*. Beauchemin, Montréal, 1946. 2 vols) que nous avons consultée, surtout dans sa partie bibliographique, avec le plus grand profit. Néanmoins, nous ne considérons ici ni la féérie, ni le conte oriental, comme un genre à part: la lecture des ouvrages du siècle nous a convaincu qu'il ne s'agit pas tellement d'un genre spécial, plutôt d'un travesti commode, d'une sorte de convention littéraire dans la plupart des cas.

[94] *Les Filles Femmes et les Femmes Filles, ou le Monde Changé:* Conte qui n'en est pas un, par M. Simien. Au Parnasse, par les Libraires Associés, 1751.

[95] *Le Sylphe, ou Songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S****. L.-D. Delatour, Paris, 1730.

[96] Nous avons utilisé l'édition suivante: *L'Ecumoire*, Histoire Japonoise. Par Mr. de Crébillon le Fils. Nouvelle édition. Arkstée & Markus, Amsterdam & Leipzig, 1743. 2 vols. — Pour le déchiffrement des allusions d'actualité: Mornet D., *Op. cit.* p. 40.; Dufrenoy M.-L., *Op. cit.* t. I. p. 73.; L'introduction d'O. Uzanne in Crébillon fils, *Contes dialogués*. A. Quantin, Paris, 1879. p. XXXI.

[97] *Ibid.* I. 140—142.

[98] *Ibid.* II. ch. XIV.

[99] *Les Amours de Zéokinizul Roi des Kofirans.* Ouvrage traduit de l'arabe du voyageur Krinelbol. A Amsterdam, aux dépens de Michel. 1746.—Le genre même de la brochure jette un certain doute sur l'auteur; sa défense du Régent, par contre, correspond aux idées de Crébillon (Cf. Henriot E., *Les livres du second rayon, irréguliers et libertins*. Le Livre, Paris, 1926. p. 184.) Le même anagramme a été utilisé par un autre auteur anonyme, probablement par La Baumelle dans le titre d'une brochure en défense des Huguenots — dont l'idée même devait être étrangère à Crébillon: *l'Asiatique Tolérant*. Traité à l'usage de Zéokinizul, roi des Kofirans, surnommé Le Chéri. Ouvrage traduit de l'Arabe du Voyageur Bekrinoll. Par Mr. de***. A Paris, l'An XXIV. du Traducteur. (1748).

[100] Cf. Dufrenoy M.-L., *Op. cit.* I. 43, 71, 76—7, 82—3; pour sa vogue contemporaine: *Le Tribunal de l'Amour, ou les Causes Célèbres de Cythère*. Par M. le Chevalier de B*** (Jean-François de Bastide). A Cythère, 1749. t. I. 81—83; La Morlière, *Angola*, Histoire Indienne, ouvrage sans vraisemblance. Agra, 1746. t. II. pp. 66—67. Grimm au 1. 3. 1761 se demande dans sa *Correspondance Littéraire* «Si M. de Crébillon a peint ses petits maîtres d'après nature, ou si nos jeunes gens n'ont pas plutôt pris leurs manières impertinentes et ridicules dans ses livres, en se faisant les singes de ses héros».

[101] J'ai utilisé l'exemplaire suivant: *Le Canapé*. Par M. de*** A La Haye, chez Popi. s. d.—Selon Barbier (*Dictionnaire des Ouvrages anonymes*, t. I. col. 489) L'édition originale est d'Amsterdam, en 1714. Il est probable que le roman d'aventures de Th.-S. Gueulette, *Les Aventures merveilleuses du Mandarin Fuam-Hoam* a également contribué à la naissance du roman de Crébillon fils.

[102] Pour les détails, cf. L'introduction et les notes relatives à cet ouvrage dans Diderot, *Œuvres* (Ed. de la Pléiade) Gallimard. Paris. 1951.

[103] *Ibid.* p. 1406.

[104] *Nocrion*. Conte Allobroge. s. l. 1747. Attribué tour à tour à Th.-S. Gueulette, au Cardinal de Bernis et au comte de Caylus. La première de ces attributions paraît être la plus vraisemblable.

[105] Citons-en le mieux réussi: *Le Grelot ou les &c, &c; &c.* Ouvrage dédié à moi. Ici, à présent. — Attribué à Paul Baret, paru en 1754.

[106] Citons de nouveau un des mieux réussis, qui est en même temps une sorte d'anthologie désinvolte des possibilités de féerie, de transformation magique etc. pleine de verve narrative: Voisenon, *Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine ou les Métamorphoses*. (1746).

[107] Cité par G. Schneider, *Op. cit.* p. 25.

[108] Le titre de chacun de ces ouvrages — comme d'ailleurs de beaucoup d'autres qui nous intéressent ici — change d'édition à édition et souvent il est impossible d'établir

l'identité sans une comparaison minutieuse des textes. L'exemplaire que nous avons vu: *Vénus dans le Cloître ou la Réligieuse en chemise*. Nouvelle édition. A Dusseldorp, chez H. V. Roosen, 1746. — *Les Délices du Cloître ou La None éclairée*. s. l. 1761.

[109] *Vénus dans le cloître*. p. 14—16.

[110] *Ibid.* pp. 138—9.

[111] *Les Délices*. p. 9.

[112] *Ibid.* pp. 40—41.

[113] *Les Nonnes Galantes ou l'Amour Embéguiné*. Jean Van Ed, La Haye, 1740. — Utilisé l'édition de Gay et Doucé, Bruxelles, 1882.

[114] *Thérèse Philosophe ou Mémoires pour servir à l'Histoire du P. Dirrag & de Mademoiselle Eradice*. A La Haye, s. d. (1748) 2 vols.

[115] Cf. D'Argens, *Mémoires*. Paris, 1807. pp. 281—304.

[116] C'est l'abbé T. qui explique pour la première fois la fameuse théorie du «verre d'eau» — sous une autre métaphore: *Thérèse*, t. I. p. 85.

[117] *Ibid.* II. 50.

[118] *Ibid.* I. 92, 95—6.

[119] *L'Anti-Thérèse*, cf. note 45.

[120] *Ibid.* p. VII.

[121] *Ibid.* pp. II—2.

[122] A Rome. De l'Imprimerie du Vatican. 1783. — Nous avons utilisé l'édition d'Apollinaire, *l'Œuvre du Comte de Mirabeau*. Bibliothèque des Curieux, Paris, 1921.

[123] *Ibid.* p. 119.

[124] *Ibid.* p. 73.

[125] *Ibid.* p. 122.

[126] *Ibid.* p. 75.

[127] *Ibid.* p. 112.

[128] *Le Rideau Levé ou l'Education de Laure*. A Cythère, 1788. 2 vols. Nous ne traiterons pas l'autre roman érotique, attribué au comte de Mirabeau, *Le Degré des Ages du Plaisir* (Paris, 1793. 2 vols) parce que l'attribution nous semble plus que douteuse; la pièce en elle-même est d'ailleurs à tous points de vue insignifiante et ne supporte pas la comparaison avec les œuvres que nous traitons.

[129] *Ibid.* t. II. p. 74.

[130] Mieux connu sous le nom de son héroïne: *Fanny Hill*; publié pour la première fois en 1749.

[131] Sans vouloir faire des recherches de filiation: le meilleur roman érotique de langue allemande, le *Josefine Mutzenbacher* de Felix Salten accuse en plusieurs parties l'influence du *Rideau Levé* — mais pas de son idéologie ou de sa volonté d'éducation.

[132] *Le Cousin de Mahomet ou La Folie Salutaire*. Histoire plus que galante. — Première édition en 1742. Utilisé l'édition d'O. Uzanne, *Contes de Fromaget*. Quantin, Paris, 1882.

[133] Dans sa «notice bio-bibliographique» de l'édition mentionnée.

[134] Ainsi le mentionne-t-il, à propos du marquis de Paulmy, comme ayant été le co-auteur de *l'Histoire de Guillaume* (1737), généralement attribuée au comte de Caylus. Il est curieux qu'Uzanne ne signale pas cette possibilité dans son édition du roman (*Facéties du Comte de Caylus*, Quantin, Paris, 1879). De toute façon, l'hypothèse reste plausible selon laquelle ce petit roman exquis, sur le ton d'un populisme souriant (et peut-être aussi *les Ecosseuses* de 1739, de la même veine et attribué également à Caylus) serait de la plume de Fromaget — éventuellement en utilisant l'idée ou l'expérience de Caylus.

[135] *Ibid.* p. 110.

[136] *L'Académie Militaire ou Les Héros Subalternes*. Par P*** Auteur suivant l'Armée. Par la Société, A Amsterdam, 1749. 6 vols.

[137] *Le Compère Mathieu ou les Bigarrures de l'Esprit Humain*. Première édition de 1766.

[138] *Fo-Ka ou Les Métamorphoses*. Conte Chinois Dérobé à M. de V*** A Pékin, Et se trouve à Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1777. 2 vols. Voir note 76.

[139] Pour la naissance du roman cf. *Mémoires de Louvet de Couvray*. Baudouin, Paris, 1823. pp. 25—6.

[140] Surtout les lectures de Faublas pendant sa captivité: *Les Amours* . . . ed. citée, t. II. p. 127.

[141] Crouzet, M., *Le dernier des libertins*, introduction dans l'édition 10/18 de *Faublas*.

[142] *Les amours* . . . t. V. p. 230.

[143] *Ibid.* IV. 215.

[144] *Mémoires*, p. 26.

[145] Marat J.-P. *Un roman de cœur.* Publié par le bibliophile Jacob. Chlendowski, Paris, 1848. 2 vols. — Il n'y a pas d'indice que Louvet ait pu lire ce manuscrit, mais on ne peut exclure la possibilité non plus: quand il était commis chez le libraire Prault, ce manuscrit a pu tomber entre ses mains, sans que nécessairement il ait personellement connu l'auteur.

[146] C'est le «monologue intérieur» de Faublas, dans une situation paraissant sans issue: «Cependant pourquoi perdre courage? A Paris comme ailleurs il n'y a pas de si mauvais pas dont un malotru ne se tire avec de l'argent; à plus forte raison un enfant de famille, quand il a sa bourse pleine d'or et l'épée à la main.» *Les Amours . .* t. III. p. 86.

[147] *Ibid.* I. 238.

[148] *Ibid.* II. 73.

[149] Mme de B*** contre le mariage de convenance et pour le divorce: t. III. pp. 48—50. et t. V. 107—110. Dans ces passages on retrouve déjà les idées maîtresses du roman de Louvet, paru pendant la révolution: *Emilie Varmont.* — La prophétie de Pulauski mourant sur la révolution française à venir: t. II. p. 53. a été ajoutée après coup, à l'édition de l'an V., la première édition d'ensemble de tout l'ouvrage que Louvet a encore soignée.

[150] «Monsieur de Faublas, je vous charge de former cette enfant, songez que c'est un effet qu'il faut mettre dans la société.» *Ibid.* III. 155.

[151] Horkheimer, M.—Adorno, Th. W., *Op. cit.* p. 112.

[152] Vailland R., *Laclos par lui-méme. Œuvres complètes,* Rencontre, Lausanne, 1967 t. 9. pp. 9—166.

[153] Paru en deux parties en 1736 et 1738. Le sous-titre du roman est: «*Les Mémoires du Chevalier de Meilcour*». Ce titre aurait probablement dû être celui de tout le roman, dont *les Egarements* composent la première partie. Nous avons utilisé le texte établi par Etiemble (A. Colin, Paris, 1961); les citations se réfèrent à cette édition.

[154] Cf. les remarques de Bachaumont à l'occasion de la mort de Crébillon fils, le 14 avril 1777; les remarques flatteuses de La Morlière — dont celui-ci n'était pas prodigue envers ses contemporains — dans *Angola,* éd. 1749, t. II. pp. 66—8; dans la littérature contemporaine les *Egarements* deviennent bientôt un point de repère: et Dulaurens (*Je suis pucelle,* p. 9—10) et Baret (*Fo-Ka,* t. I. p. 23) s'y réfèrent comme à des choses communément connues; La Mettrie va si loin que dans *l'Art de jouir,* lire Crébillon ou s'égarer dans le bois avec une Driade, sont des jouissance équivalentes pour le voluptueux (*Op. cit.* t. II. p. 61). Ce succès et cette admiration unanimes rendent encore plus énigmatique l'inachèvement du roman.

[155] *Egarements.* p. 10—11.

[156] Pour la signification et l'importance du portrait moral et du regard cf. Brooks P., *Op. cit.* pp. 15—18.

[157] *Egarements.* p. 24.

[158] *Ibid.* p. 91. — C'est d'ailleurs une des scènes les plus «osées» du roman.

[159] *Ibid.* p. 211.

[160] *Ibid.* p. 166—7. Cf. les Mémoires du Duc de Lauzun aussi: la première aventure du jeune Lauzun ressemble tellement à celle de Meilcour qu'on a peine à écarter l'idée qu'il se souvenait de sa jeunesse et de ses sentiments avec l'aide de Crébillon.

[161] *La Nuit* a paru en 1755, *Le Hazard* en 1763.

[162] *Le Hazard du Coin du Feu,* Dialogue moral. A La Haye, 1763. p. 213. — Cité également par Etiemble, *Prosateurs du XVIIIème siècle,* dans Encyclopédie de la Pléiade, *Histoire des Littératures* (Gallimard, Paris, 1958) t. III. p. 856.

[163] Première édition en 1742. Utilisé *Les Œuvres complètes de Duclos,* Belin, Paris, 1821. en 3 vols.

[164] Henriot E., *Op. cit.* p. 171.

[165] *Œuvres complètes de Duclos,* t. I. p. 240.

[166] *Ibid.* I. 286.

[167] Cf. la Notice de Villenave dans l'éd. citée des *Œuvres* de Duclos; t. I. p. III.

[168] *Les Confessions d'un Fat.* Par M. le Chevalier de la B***. s. l. 1749. 2 vols.

[169] Carrière curieuse: Claude Godard d'Aucour a écrit dans sa jeunesse bohème, en six ans: *L'Académie Militaire* que nous avons déjà mentionné, *Thémidore* et les *Mémoires Turcs,* parmi d'autres écrits moins importants; puis il s'est rangé; devenu fermier général et même receveur général des finances, il a pu rendre des comptes honnêtes aux autorités révolutionnaires.

[170] *Thémidore.* A La Haye, aux dépens de la Compagnie, 1745. 2 vols.

[171] *Ibid.* t. I. pp. IV—V.

[172] Il n'est pas de grande importance, mais il mérite quand même d'être noté que Louvet s'est bien souvenu de *Thémidore* en écrivant son *Faublas*: Nanette, la soubrette du janséniste, et sa subite défaite, précède très exactement le rôle de Justine; les travestis du valet et de son maître pour pénétrer dans le couvent, celui de Faublas; et même le rôle du père de chacun des deux jeunes gens est exactement le même.

[173] *Angola*. Histoire indienne, ouvrage sans vraisemblance. A Agra, Avec privilège du Grand-Mogol, 1749. 2 vols. — La première éd. est de 1746.

[174] Diderot, *Op. cit.* p. 456. — Il le mentionne d'ailleurs aussi dans *Les Bijoux indiscrets*.

[175] *Op. cit.* p. 422.

[176] *Angola*, t. I. 39—40.

[177] *Ibid.* II. 415—6.

[178] *Ibid.* II. 115.

[179] *Ibid.* II. 15.

[180] *Imirce ou la Fille de la Nature*. A Berlin, chez l'Imprimeur du Philosophe de Sans-Souci. 1765.

[181] Paru en 1776 pour la première fois. Nous avons utilisé la reproduction de cette première édition par H. Kistemaeckers, Bruxelles, 1886, 2 vols. — Le roman a été continué ou plutôt complété parRestif avec *La Paysanne pervertie* et les deux parties ont été fondues ensemble en 1785 sour le titre *Les Dangers de la Ville*. Mais cette deuxième partie n'ajoute pas grand-chose à la trame du roman, sauf quelques détails intéressants; le tout ne devient que plus touffu et plus lourd par cette addition, c'est pourquoi nous nous sommes bornés à ne considérer que la forme originale du roman.

[182] Voir les extraits de ses critiques que Restif lui-même réédite dans *Monsieur Nicolas ou le Cœur-Humain Dévoilé*, Publié par lui-même (imprimé à la maison, et se trouve à Paris), 1797, t. XVI. pp. 4577—4678. — Cf. également l'opinion du comte de Tilly (*Mémoires*, Jonquières, Paris, 1929. t. II. pp. 130—131), qui, après une analyse intéressante, l'appelle «Les *Liaisons dangereuses* du peuple».

[183] Le roman du Chevalier de Mouhy a suscité une sorte de polémique romanesque: *La Jeanette seconde ou la Nouvelle Paysanne Parvenue* (1744) de Gaillard de la Bataille, qui donne une tournure plus terre à terre (et un brin libertin) à l'évolution de son héroïne, faisant toujours un tableau positif de son ascension.

[184] Cf. surtout les lettres LXV, LXXXII, XCVII.

[185] Cf. l'article de F. Fleuret dans *Tableau de la Littérature française XVIIe—XVIIIe siècles* (Gallimard, Paris, 1939), surtout pp. 382—385.

[186] *Les Lauriers Ecclésiastiques ou Campagnes de l'Abbé de T****. — A Luxuropolis, De l'Imprimerie ordinaire du Clergé, 1748.

[187] *Félicia, ou Mes Fredaines*. A Londres, 1776. 4 vols. — La suite du roman, *Monrose*, n'a paru qu'en 1792, bien que le manuscrit dût être prêt en 1788 selon la préface; mais à cause de sa parution ultérieure, nous ne le traiterons pas.

[188] *Ibid.* I. pp. 46—7.

[189] *Ibid.* IV. 91.

[190] Ces conclusions, qu'on peut déchiffrer dans *Félicia*, sont ouvertement prononcés dans les ouvrages ultérieures de Nerciat, dans *Mon Noviciat, ou les Joies de Lolotte* (1792), *Les Aphrodites* (1793) et surtout dans le posthume *Diable au Corps* (1803).

[191] Nerciat, *Le doctorat impromptu*. Londres, 1788—1866. pp. 4—5.

[192] «Nous sommes plus fastueux, nous autres Français (. . .) on ne voit guère en France de romans roturiers; ils sont presque tous de la première condition.» — Article anonyme dans *Observations sur la Littérature moderne*, 1749. Cité par F. Ch. Green, *La peinture des mœurs de la bonne société dans les romans français de 1715 à 1761*. P. U. F. Paris, 1924 p. 5.

[193] Nous avons déjà mentionné d'autres efforts dans la même direction: le roman de Mouhy et celui de Gaillard de la Bataille (cf. note 183); mais leur mièvrerie et leur attitude moralisatrice-bienpensante les éloigne encore davantage d'une tentative de roman de mœurs que la tentative de Marivaux, qui en porte certainement les germes.

[194] *Mémoires d'Anne-Marie de Moras, Comtesse de Courbon;* Ecrits par Elle-même, Et adressez A Mademoiselle de*** Pensionnaire au Couvent de Cherche-Midi. Pierre de Hondt, A La Haye, 1740. 4 vols.

[195] Cf. Green: F. C., *Eighteenth Century France*, p. 116.

[196] *Mémoires . . . Moras* t. I. pp. 59—60.

[197] *Ibid.* I. 53—55.

[198] *Ibid.* t. I. Introduction.

[199] Surtout le monde du couvent où est Mlle Moras jusqu'à son entrée dans le monde: t. II. — Pour les deux conceptions du mariage: t. III. p. 13. et p. 49.

[200] *Histoire de la baronne de Luz.* Anecdote du règne de Henri IV. Ière éd.: La Haye, 1741.

[201] *Margot la Ravaudeuse*, Par Mr. de M*** (Fougeret de Montbron) Hambourg, 1800. — Ière éd. en 1750.

[202] *Mademoiselle Javotte*, ouvrage moral, Ecrit par elle-même, Et publié par une de ses amies. Bibliothèque Amusante. Londres, 1782.—Ière éd. en 1757. (Auteur: Paul Baret).

[203] *Je suis Pucelle.* Histoire véritable. F. Staatman, A La Haye, 1767.

[204] Perrin J.-A.-R., *Les Egarements de Julie.* Conte moral. Réimpression textuelle sur la rarissime édition de 1776. A. Brancart, Bruxelles, 1883.

[205] *Lucette, ou les Progrès du Libertinage.* Par M. N***. J. Nourse, Londres, 1765—1766. 3 vols. (Auteur: Pierre-Jean-Baptiste Nougaret)

[206] Meusnier de Querlon, *Psaphion ou la Courtisane de Smyrne.* Librairie des Bibliophiles, Paris, 1884. Ière éd. en 1748.

[207] Cf. Lukács G., *Az esztétikum sajátossága* (Akadémiai, Budapest, 1965) t. II. pp. 56—7.

[208] Cf. Horkheimer, M.—Adorno Th. W., *Op. cit.* p. 95.

[209] Dans son *Laclos par lui-méme. Op. cit.* t. 9. pp. 49—50.

[210] Starobinski, J., *Op. cit.* p. 15.

[211] *Laclos*, dans *Tableau de la littérature française, XVII—XVIIIe siècles* (Gallimard, Paris, 1939) p. 427.

[212] Brooks, P., *Op. cit.* p. 176.

[213] Cf. Tilly, *Mémoires.* t. I. p. 225.

[214] Cf. Henriot, E., *Op. cit.* p. 330. note.

[215] Brooks, P., *Op. cit.* p. 190.

[216] A. Malraux parle, à propos de la petite vérole de Mme de Merteuil, de «l'exempt de Molière» (*Op. cit.* p. 422). La petite vérole est certainement une surcharge super-vertueuse, amenée selon toute vraisemblance pour pouvoir donner le bon mot de la lettre CLXXV; mais l'élimination du monde, la fuite et tout ce qui suit est entièrement dans la logique de l'œuvre.

[217] Baudelaire, Ch., *Les Liaisons dangereuses.* In *Œuvres* (Ed. Pléiade, Gallimard. Paris, 1954) p. 997.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 14 (1—2), pp. 81—104 (1972)

Zur Frage der Renaissance im Osten

von

PÉTER JUHÁSZ

(Budapest)

Die Erforschung der osteuropäischen Literaturen hat die Grenzen einer nationalen Abgeschlossenheit längst überschritten. Im vergangenen Halbjahrhundert haben selbst die anspruchsvolleren bürgerlichen Gelehrten die Tatsache erkannt, daß die Literaturwissenschaft selbst ihre nationale Aufgabe und Funktionen nicht zu erfüllen vermag, wenn sie die literarischen Phänomene nicht in ihrem internationalen Zusammenhang studiert, wenn sie die Geschichte der einzelnen nationalen Literaturen nicht als Teile der gesamten literarischen Entwicklung untersucht.

Obwohl die verschiedenen literaturhistorischen Schulen in dieser Hinsicht längst übereinstimmen, nichtsdestoweniger erfolgten die osteuropäischen Vergleichsforschungen vorwiegend nur in zwei Richtungen. Manche suchten die Zusammenhänge westlicher und osteuropäischer Literaturen, also wurde ihre Aufmerksamkeit notwendigerweise durch jene Erscheinungen festgehalten, in welchen die Wirkung der großen westlichen Literaturen nachzuweisen war. Dadurch degradierten sie die osteuropäischen Literaturen selbst ungewollt zu einer Funktion, zu einem späten Nachtrieb westlicher Literaturen. Andere wieder suchten die Klärung mancher allgemeiner, universeller Fragen der osteuropäischen vergleichenden Literaturwissenschaft im Rahmen der slawischen Literaturen. Infolgedessen hat die vergleichende slawische Literaturwissenschaft — obwohl ihr der Aufschluß zahlreicher Merkwürdigkeiten gelang, welche Eigenheiten von nahezu allen osteuropäischen Literaturen darstellen — die verwandten Züge, die gemeinsamen Spezifika der osteuropäischen Literaturen für Eigenarten der slawischen Literaturen erachtet.

So wird z.B. selbst in der neuen akademischen Ausgabe der Geschichte bulgarischer Literatur die Frage nicht aufgeworfen, ob die neuere bulgarische Literatur von denen der westlichen Literaturen gewissermaßen abweichende Wege eingeschlagen hat; ob die Entwicklung der bulgarischen Literatur Eigenheiten, Gesetzmäßigkeiten vorzeigt, welche von der Entwicklung des Westens in mancher Hinsicht abweichen, für den nationalen und gesellschaftlichen Fortschritt aber wertvolle Manifestationen sind. Es wird jedenfalls auf den wichtigsten Unterschied hingewiesen, der zwischen Renaissance und

bulgarischer Wiedergeburt besteht, daß namentlich »während die westeuropäische Neugeburt durch die 'Entdeckung des Individuums' bezeichnet wird, ist für die bulgarische Wiedergeburt die Entdeckung der Nation kennzeichnend.«[1] Man verzichtet dahingegen auf eine aus dieser Beobachtung zu gestaltende Konzeption der beiden verschiedenen Entwicklungstypen, es wird sogar festgestellt: »Die bulgarische Wiedergeburt vertritt — trotz ihrer spezifischen Züge — dem Wesen nach einen Prozeß, welcher den Neugeburten der übrigen europäischen Länder ähnlich ist.«[2] Man müßte unter 'ähnlich' nicht unvermeidlich 'gleich', oder zuwenigst 'dem Wesen nach gleich' verstehen, wenn nur diese 'Wiedergeburt' nicht nahezu jedesmal als Synonym der 'Renaissance' in den Studien, die jenes Zeitalter behandeln, angewandt wäre. Obwohl ein tieferer Einblick in die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten Bulgariens zu zeigen vermag, daß sich die Wege der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung im Westen und im Osten Europas gerade im Zeitalter der Renaissance voneinander getrennt haben. Während sich in Bulgarien das Großgrundbesitzsystem, verglichen mit dem vorangehenden Zustand, befestigte, eine Hörigkeit, eine weitaus strengere und gebundenere als die des Mittelalters, entwickelt wurde, und die Entfaltung der Städte ins Stocken geriet — brachte in Italien eine sich in den Tiefen der Gesellschaft entwickelnde Klasse, das Bürgertum der Städte, »die größte fortschrittliche Umwandlung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte zustande.«[3] Also hat man den archimedischen Punkt, mit dessen Hilfe das Wesen der beiden voneinander abweichenden Entwicklungstypen zu erfassen ist, auf welchem basierend jene Eigenheiten der Entfaltung osteuropäischer Literaturen, die Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung der Literatur zu erkennen sind, in dem Umstand zu suchen, daß, während die große Neuwerdung der westeuropäischen Literatur im Zeitalter der Renaissance vonstatten ging, unter Ägide der Weltlichkeit und des Humanismus, die der osteuropäischen Literaturen in der Epoche der Aufklärung und der Romantik, im Zeichen des nationalen Gedankens erfolgte.

Wenn wir die Deutung der Autoren obgenannter Geschichte bulgarischer Literatur für den Begriff der 'Renaissance' in Erwägung ziehen, dann wird es alsbald begreiflich, warum sie die nationale Neugeburt der Bulgaren — trotz ihrer spezifischen Züge — für ein mit der Renaissance identisches Phänomen erachten. Sie behaupten: »Eine 'Wiedergeburt', eine 'Renaissance' nennen wir die Übergangsperiode aus dem Feudalismus in die kapitalistische Formation« — wie es in der einleitenden Studie zum zweiten Band des Werkes zu lesen ist.[4]

Wenn wir jedweden Übergang aus dem Feudalismus in den Kapitalismus eine Renaissance nennen, ungeachtet dessen, wie wesentlich die Unterschiede zwischen den einzelnen Übergangszeiten sind, ja, dann kann man über Renaissance und osteuropäische nationale Neugeburt — als über zwei verschiedene

Entwicklungstypen — tatsächlich nicht sprechen. Es hing doch die große Umwandlung, die im modernen Sinne des Wortes verstandene Neuwerdung der Literatur und der Kunst, gleichergestalt im Westen wie auch im Osten, mit der Krise der feudalen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung, mit der bürgerlichen Umgestaltung der einzelnen Gesellschaften zusammen. Dennoch kam es zur Krise der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Feudalordnung und zum Beginn der bürgerlichen Umgestaltung im westlichen und im östlichen Teile Europas unter derart unterschiedlichen Verhältnissen, daß wir mit Recht annehmen können: die künstlerische Formulierung der verschiedenen gesellschaftlichen und nationalen Aufgaben hat in der Literatur des Westens und des Ostens voneinander abweichende Eigenheiten und Gesetzmäßigkeiten zuwege gebracht.

Diese wesentliche Verschiedenheit neuzeitlicher Entwicklung der Wirtschaft und der Gesellschaft im Westen und Osten Europas — die bereits von Marx und Engels eingehend analysiert wurde — gelangt auch bei Peter Dinekow, namentlich in seiner lapidaren Zusammenfassung über die allgemeinen Kennzeichen der Renaissance und der bulgarischen nationalen Wiedergeburt, zu keinem erwünscht prägnanten Ausdruck. Es lautet bei ihm: »Die bulgarische Literatur nimmt ihre Anfänge gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, und ihre erste Periode faßt die Epoche nationaler Wiedergeburt bis zur Befreiung vom Joch der Osmanen um. Wollte man jene Epoche vom Gesichtspunkt der Entwicklung des gesellschaftlichen Denkens aus bezeichnen, sodann ist jene Zeit die des Bruchs mit der mittelalterlichen Weltbetrachtung, die der Überwindung religiös-feudaler Weltanschauung und des Erschaffens eines neuen Verhaltens den Menschen gegenüber. Vom Gesichtspunkt gesellschaftlicher und historischer Entwicklung aus betrachtet hängt jene Neugeburt mit dem Aufhören des feudalen Verhältnisses und der Entfaltung der bourgeois Gesellschaft zusammen . . . Dadurch läßt sich jene Epoche ganz allgemein kennzeichnen, welche man in der Entwicklung der europäischen Völker als 'Renaissance' zu bezeichnen pflegt. Doch ist diese Charakterisierung nicht hinreichend, wenn wir die Renaissance-Phänomene der Geschichte von Völkern untersuchen, die nicht auf unserem Kontinent leben. Auch uns befriedigt sie nicht, wenn wir über die Wiedergeburt der Bulgaren sprechen. Es fügen sich in die verallgemeinernde Charakterisierung neue, ergänzende Züge hinein, die von zwei wichtigen Umständen herrühren — davon, daß die *bulgarische Renaissance* [Hervorhebung des Autors!] infolge der die Türkeneroberung begleitenden Verhältnisse verspätet eintraf, des weiteren fällt sie mit der nationalen Freiheitsbewegung, mit dem Freiheitskampf gegen fremde politische Unterdrückung zusammen.«[5]

Also erachtet Petar Dinekow die allgemeinen Kennzeichen der Renaissance auch für die bulgarische nationale Wiedergeburt für gültig, dennoch etwas eingeengt, nicht ganz hinreichend, weil eben »die bulgarische Renaissance

infolge der die Türkeneroberung begleitenden Verhältnisse verspätet eintraf, des weiteren fällt sie mit der nationalen Freiheitsbewegung, mit dem Freiheitskampf gegen fremde politische Unterdrückung zusammen.«[6] Es geht aus der angeführten Feststellung nicht hervor, ob genannte Verspätung und das Zusammentreffen mit der nationalen Freiheitsbewegung jene von den Aufgaben der großen westlichen Literaturen abweichenden gesellschaftlichen und künstlerischen, eigenartig zu lösenden Probleme der sich erneuernden bulgarischen Literatur in den Weg legten, welche dann die bulgarische Literatur auf Pfade leiteten, die von jenen der westlichen Literaturen gewissermaßen abweichen, und die dann — im Laufe des Lösens, des Vollbringens der künstlerischen Aufgaben — Eigenheiten, Gesetzmäßigkeiten der bulgarischen Literatur hervorbrachten, die von der Entwicklung des westlichen Europa in mancher Hinsicht verschieden sind. Wie wenn jene eigenartigen Umstände und Aufgaben nichts als »neue, ergänzende Züge« in die allgemeine Charakterisierung der Renaissance hineingefügt hätten. Nach dieser Auffassung sind Renaissance und bulgarische nationale Wiedergeburt begrifflich identisch, auch wenn sie sich nicht vollkommen decken.

Diese Deutung des Begriffs der Renaissance ist gewissermaßen mit der Auffassung jener sowjetischen Literaturhistoriker verwandt, die den Begriff der Renaissance auch auf die nichteuropäischen Literaturen erweitert haben. Dadurch erhielt die Renaissance eine neue, recht lehrreiche, dennoch von unserer Auffassung in zahlreichen Punkten verschiedene Deutung.[7] Auch ist die Auffassung von N. I. Konrad unserer Meinung nach diskutabel, daß nämlich »die Epoche der Neuwerdung sich zu Beginn jedenfalls bei jenen Völkern entfaltet, welche über eine langdauernde, ununterbrochene, sich entwickelnde Geschichte und Kultur verfügen. Dieser Gedanke wird durch das Faktum eingegeben, daß das Land, in welchem man das 'Zeitalter der Wiedergeburt' erkannt hat, Italien ist, das heißt: das Land eines Volkes, dessen Geschichtsleben bereits im 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung begann, und das bereits vor seinem 'Zeitalter der Wiedergeburt' sein jahrhundertelang währendes 'Altertum' und sein langandauerndes 'Mittelalter' gehabt hatte — nebenbei enthält das italienische Altertum nicht nur die lateinische Kultur, sondern auch die hellenische Kultur. Den Termin der 'Wiedergeburt', als 'Rückkehr zur Antike' (Fu-gu) treffen wir auch in der Geschichte von China an, und zwar als Bezeichnung einer Epoche, die recht stark an die italienische Renaissance erinnert; die Geschichte des chinesischen Volkes begann gleichergestalt recht früh, im 12.—11. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, auch hatte sie ihr 'Altertum', das man im 'Zeitalter der Wiedergeburt' für die Zeit erachtete, in welcher man den Grund zur Kultur und Bildung gelegt hatte. Bei den Völkern Zentralasiens und Irans begegnen wir dem Termin der 'Wiedergeburt' nicht, es bestand aber eine Epoche im 9.—13. Jahrhundert, welche Züge der 'Wiedergeburt' aufwies; die Geschichte der Iranier begann, wie auch die der Chinesen,

schon gegen Ende des zweiten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung, im Moment des Erscheinens vom iranisch sprechenden Völkerstamm im Norden Irans; die Geschichte und Kultur der iranischen Völker vermengten sich jederzeit mit der Geschichte und Kultur der Völker Zentralasiens und Nordwest-Indiens, die gleichergestalt über alte und reiche Kultur verfügten: die ersten Staaten Zentralasiens — Horezm und Baktria — sind im 7.—6. Jahrhundert v. u. Z. entstanden. Also hatten die Völker, die in jenem Teil der Welt lebten, ihr 'Altertum' gehabt, und dieses Altertum war für alle weitgehend gemeinsam, wie auch die Italiener und die Griechen ein gemeinsames 'Altertum' gehabt hatten. Zu den Gruppen der Völker reicher und uralter Kultur, langdauernder und ununterbrochener Entwicklung gehören auch die Grusinier, die schon im 3. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung ein Staatsleben führten; zu dieser Gruppe gehören auch die Armenier, deren Geschichte — wenn wir sie von dem Moment an rechnen, als die Vorgänger der späteren Armenier auf ihrem jetzigen Gebiet erschienen sind — im 7. Jahrhundert v.u.Z. beginnt. Diese transkaukasischen Völker hatten ihr eigenes gemeinsames 'Altertum' gehabt, welches in kultureller und geschichtlicher Hinsicht gewissermaßen nicht nur dem 'Altertum' der Völker Irans und Vorderasiens glich, sondern vielmehr auch dem griechisch-römischen 'Altertum'. Und jene Völker hatten auch ein 'Mittelalter' reicher Kultur gehabt.«[8]

Die Vereinfachung des Begriffs der Renaissance auf ein einziges Kriterium, daß nämlich die alleinige Voraussetzung eine lang andauernde geschichtliche Vergangenheit und ein Mittelalter reicher Kultur wäre, führt schon bald zum völligen Verblassen des Begriffs der Renaissance. Ja, wenn auch die neue Kultur, Wissenschaft und Kunst, die das Mittelalter ablösen, in unserem Bewußtsein mit dem Erneuern der antiken Bildung eng verknüpft sind, so ist die Wiedererweckung zahlreicher Ergebnisse der antiken Kultur nur ein wichtiges Element, nicht aber die Essenz der Renaissance. Nicht die Kunst der Antike war der Erzeuger der Renaissance und ihrer wichtigsten geistigen Strömung, des Humanismus, der weltlichen Ideologie des Bürgertums, sondern ihre gesellschaftliche Grundlage, die Entfaltung der kapitalistischen Produktionsverhältnisse. Die Renaissance hätte sich auch ohne Erneuerung der antiken Kultur entfaltet. Die antike Kultur konnte mit ihrer Autorität die eigene Wahrheit, Betrachtungsweise, den Geschmack, den Drang, die neue, nicht selten revolutionäre Weltanschauung des emporstrebenden Bürgertums sanktionieren, damit der Kampf gegen die mittelalterlich-religiöse Weltanschauung und Kultur leichter durchzufechten sei. Dennoch dürfen wir — auch wenn sie im Gewand der antiken Welt erschien — ihre Wesenheit mit der äußeren Erscheinungsform nicht verwechseln, machen doch Kleider keine Kultur.

Würden wir den von N. I. Konrad vereinfachten, auf einige wenige charakteristische Züge eingeschränkten Begriff der Renaissance annehmen,

dann könnten wir ihn faktisch grenzenlos erweitern, d.h.: für Renaissance jede Zivilisation erachten, in welcher bestimmte, für die Renaissance charakteristische Züge erkennbar sind. Ansonsten hat auch N. I. Konrad selbst diese aus seiner Konzeption natürlicherweise folgende Konsequenz gezogen: »Beispielweise wissen wir, daß in Deutschland der Geist der Wiedergeburt in der Reformation am klarsten zum Ausdruck gelang, also in der Umformung religiösen Bewußtseins. Es ist möglich, daß in der eigenen Sphäre — im Buddhismus — auch in Japan dasselbe vonstatten ging. Mit einem Worte: es ist nicht unbedingt erforderlich, daß sich die Elemente der Wiedergeburt in anderen Ländern in denselben Sphären entwickeln, in welchen sie sich in dem ersten Land der Renaissance entfaltet haben.«[9] Natürlicherweise ist es nicht unbedingt erforderlich, wenn sie sich aber in anderen Sphären entwickeln, dann ist man auch nicht verpflichtet, sie als Renaissance anzusehen. Verhält sich doch die Reformation außergewöhnlich widerspruchsvoll zur Renaissance, geschweige der Buddhismus! Die am Boden der rückgängigen Feudalordnung und der sich entwickelnden kapitalistischen Verhältnissen angehenden Reformation hat doch die gegensätzlichen Klasseninteressen der auf der alten Einrichtung krampfhaft beharrenden, herrschenden Feudalherren, der emporstrebenden Bourgeoisie, der Plebejerschichten und des Bauerntums gleicherweise widerspiegelt. Es wäre also irrtümlich, wenn man behauptete, daß sich die Reformation nur gegen die katholische Kirche richtete, die mit dem gesamten System des Feudalismus eng verbunden und seine Hauptstütze war. Die Ideologen der Reformation haben die Dogmen der Kirche tatsächlich angegriffen, und ihre Forderungen in neuen religiösen Lehren festgelegt; dennoch richteten sich ihre Angriffe nicht allgemein gegen die Religion, sondern gegen ihre durch die Renaissance hervorgebrachte, verweltlichte, humanisierte Variante, welche auch innerhalb der Grenzen der Religion den Menschen gesucht hat. Bei dem damaligen Stand naturwissenschaftlicher Kenntnisse konnte der Mensch der Renaissance den Begriff Gottes nicht restlos aus seinem Bewußtsein ausschalten, er hat ihm aber nunmehr keine größere Bedeutung beigemessen. Die Reformation aber wandte sich gerade gegen diese Art der Gläubigkeit. Folglich hat die Reformation, als sie diese durch die Renaissance ausgestaltete, profanierte, hedonistische Religion reformierte, letzten Endes die Rolle der Religion befestigt. Sie verhalf also nicht der Renaissance-Gott und das Jenseits aus dem Bewußtsein der Menschen auszuschalten, im Gegenteil: sie restituierte alles, was die Renaissance zu entfernen suchte. Darum geriet sie auch mit den künstlerischen und literarischen Bestrebungen der Renaissance in Konflikt, indem sie in ihnen Irreligiosität erblickte, und sie nicht in die Dienste der Religion, beziehungsweise der christlichen Moral stellen konnte. Sie schlug aber — gleich der Renaissance — die Kunst des Mittelalters ab, denn darin erblickte sie Götzerei. Und so wurde die Reformation im allgemeinen kunstfeindlich.

Letzten Endes vertrat aber die von der Kunst abgewandte und das katholische Mittelalter verneinende Reformation eine positive Rolle in der gesellschaftlichen Entwicklung. Denn von den Klassen und Schichten, welche die Reformation unterstützten, lag der städtischen Bourgeoisie und der sich entwickelnden Klasse der Kapitalisten in ihrem Interesse, die Römische Kirche, die internationale Organisation, den kräftigsten ideologischen Pfeiler des Feudalismus zu zerschmettern. Es folgt daraus, daß die Reformation — wenn man sie auch mit der Renaissance keineswegs zu identifizieren vermöchte, wie es N. I. Konrad in seiner angeführten Studie tut — mit der Renaissance und ihrer höchsten geistigen Strömung, dem Humanismus, eine ganze Anzahl von konkreten Berührungspunkten aufweist. Ohne die Renaissance-Denker, die das Mittelalter verneinten und ohne die Bibelkritik des Humanismus ließe sich die Reformation nicht vorstellen. Die Ideologen der Reformation gingen bei der kritischen Betrachtung der Kirche von den Ergebnissen der Renaissance und des Humanismus heran, zugleich hatten sie diese Ergebnisse — durch Verbreitung der Kultur in der Muttersprache und Förderung des Fortschritts der Literatur in den Nationalsprachen — in mancher Hinsicht weiterentwickelt, weiter demokratisiert und nationalisiert. Somit ist die Reformation der Renaissance teils entgegengerichtet, andererseits aber von ihr unzertrennlich. Und wenn wir auch nichts dagegen einzuwenden haben, daß »in Deutschland der Geist der Wiedergeburt in der Reformation am klarsten zum Ausdruck gelang«, erachten wir dennoch die Reformation bei weitem nicht für einen mit der Renaissance identischen Begriff, bloß für einen Teil dieser weiteren Kategorie. Wie denn auch das andere, mit ihm widerspruchsvoll zusammenhängende, leitende geistige Gesicht der Renaissance: der Humanismus, für einen Teil jener Kategorie zu erachten ist.[10]

In der Renaissance-Konzeption von N. I. Konrad teilen sich mit ihm mehrere hervorragende Literaturhistoriker in der Sowjetunion. Indem, nach vorangegangener Blüte der altertümlichen Literatur in Süd- und Ostasien die Literatur in allen Zivilisationen von Europa und Asien im Zeichen des Christentums, des Manicheismus, des Zerduschtismus, des Islams und des Buddhismus weiterentwickelt wurde, also wird dieser Abschnitt überall als 'Mittelalter' bezeichnet. Und die als 'Mittelalter' angesehene Epoche wurde, unserer Meinung nach, in China bereits im 8.—9.,[11] in Zentralasien und Iran im 9.—15. Jahrhundert,[12] in der arabischen Literatur im 8.—12. Jahrhundert,[13] in Grusien im 11.—12. Jahrhundert,[14] alsdann in der byzantinischen Zone der Kultur[15] und schließlich auch in Westeuropa von einer weltlichen, individuellen, ältere Überlieferungen erneuernden Tendenz abgelöst. Und da diese Richtung in allen genannten Zivilisationen zur Entstehung einer wirklichkeitsnahe, eher menschenzentrische und weltlich-belletristische Gattungen gestaltenden oder erneuernden Literatur führte, also werden ihrerseits diese neuen Phasen der Literaturen 'Renaissance' bezeichnet —

gleichviel, ob es sich um China oder Italien, um Osteuropa oder um den Balkan handelt.

Es fehlt uns an Raum zu einer Analyse aller Zivilisationen von Südost- und Zentralasien. Wir wollen uns bloß auf die Untersuchung der meist bezeichnenden orientalischen Renaissance-Phänomene beschränken, und denken damit die Möglichkeit zu einer für die gesamte 'asiatische Renaissance' gültige Folgerung darzubieten.

Wir stimmen mit W. M. Schirmunskij vollkommen überein, wenn er behauptet, daß »die allgemeinen geschichtlichen Voraussetzungen der Renaissance sind: Beginn der Zersetzung feudaler Verhältnisse, die Geburt neuer Tendenzen der bourgeois Entwicklung innerhalb der hochentwickelten feudalen Gesellschaft.«[16] Daß aber diese Voraussetzungen in einem den Charakter der Gesellschaft bestimmenden Maße »auch in der feudalen Gesellschaft von Mittelasien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das Mir Alisir Newai (1441—1501), den großen Begründer der klassisch-usbekischen Literatur gebar, vorhanden waren« — das läßt sich schon bezweifeln. Allerdings waren sie auch laut W. M. Schirmunskijs Behauptung bloß »bis zu einem bestimmten Grad« gegenwärtig, er stellt sogar nach einigen Sätzen fest, daß in jenem Zeitalter in Zentralasien und ganz allgemein im Orient »halbnomadische Staaten bestanden, mit verschiedenen Gesellschaftsschichten, von der patriarchalen Gentilgenossenschaft bis zum höher entwickelten Feudalsystem, mit Stammes- und Geschlechtsmannigfaltigkeit, die für die barbarischen Reiche des Frühmittelalters viel eher, als für die feudalen Gesellschaften des Absolutismus bezeichnend ist«[17] — dennoch fügt er zwischen Westeuropa und dem Osten ein Gleichheitszeichen ein: »Zentralasien ... sich stark an das heranmachend, was wir als 'ursprüngliche Akkumulation des Kapitals' bezeichnen (wie auch der gesamte Orient, und im übrigen auch Italien im 15.—16. Jahrhundert) überschritt die Grenze, welche die feudale Gesellschaft von der bourgeois Gesellschaft trennt, nicht ... Eine entscheidende Rolle spielte dabei der Refeudalisierungsprozeß, der im 16. Jahrhundert begann, d.h. der gesellschaftliche und kulturelle Rückgang, die Erstarkung des Feudalverhältnisses — wie in den Mediterranländern Europas (Italien, Süd-Deutschland) — dieser Prozeß wurde im Westen und im Osten nahezu durch dieselben Ursachen hervorgerufen: die Entwicklung des überseeischen Kolonialhandels, die Versetzung der Strecke des Welthandels vom Mittelmeer und vom ihm angeknüpften Vorder- und Zentralasien auf den Atlantischen Ozean.«[18]

Die großen geographischen Entdeckungen, an erster Stelle die Entdeckung von Amerika und demzufolge die Versetzung der Strecke des Welthandels an die Ufer des Atlantischen Ozeans, trugen tatsächlich zum wirtschaftlichen Rückgang Italiens bei. Die im vorangehenden Jahrhundert noch blühende italienische Halbinsel wurde zu einer entlegenen Ecke des Welthandels. Wir suchen aber die Ursachen des Rückgangs nicht in diesen Faktoren,

sondern in inneren Ursachen; darin, daß sich zwar die kapitalistischen Verhältnisse im 14. Jahrhundert entwickelt haben, dennoch kam kein einheitlich-nationaler Markt in Landesabmessung zustande. Aus diesem Grunde flaute die Entwicklung ab, darum nahm die Manufakturproduktion im 15. Jahrhundert in beträchtlichem Maße ab. Denn dort, wo um diese Zeit in Europa starke zentralisierte Mächte entstanden sind, dort hat sich die Manufakturproduktion entwickelt. In Italien aber haben die reichen Bürger ihr Geld in der Landwirtschaft angelegt und — der freien Arbeit gegenüber — die Halbscheidwirtschaft stabilisiert. Diese harte, versteifte Form der Ausbeutung, welche die Abhängigkeit des Bauerntums befestigte, blieb infolge Konservierung der Halbscheidwirtschaft sieben Jahrhunderte hindurch erhalten. Doch sind z.Z. für uns nicht die äußeren und inneren Ursachen des wirtschaftlichen Rückgangs in Italien interessant, sondern wir wollen die Frage der Gesellschaft in Zentralasien und in Italien vor dem Rückgang eingehend untersuchen. Ob man — über die oberflächlichen, akzessorischen Züge hinaus, die gewissermaßen übereinstimmen — von einer analogen Entwicklung des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens von Zentralasien und Italien im 15. Jahrhundert reden könnte?

Schwerlich. Denn im 13. Jahrhundert, als sich in Zentralasien die feudalen Verhältnisse noch kaum entwickelt hatten, als die Staatsdienst Versehenden gerade noch daran waren, ihr provisorisches, unerbliches Besitztum (Benefiz) in einen erblichen Besitz (Feudum) umwandeln zu können, um diese Zeit begann in Italien schon die Entwicklung des Kapitalismus. Es begann eine Blüte jener Städte, die aus der Römerzeit erhalten blieben. Das in den Kreuzzügen und vermöge der so erworbenen Kolonien und orientalischen Monopole akkumulierte Handelskapital wurde zur Grundlage von Wucher- und Bankgeschäften, und ermöglichte, daß die entstehende Bourgeoisie die Produktion erweitern und auf kapitalistische Grundlagen umformen könne. Es entstanden größere und noch größere Werkstätten. Die sich rapid entwickelnde Industrie brauchte freie Arbeiterhände. Und indem in den Städten infolge der wirtschaftlichen Emporschwingung die politische Macht der feudalen Herren bereits Mitte des 13. Jahrhunderts zunichte wurde, also hat das Bürgertum mit Hilfe seiner angewachsenen Rechte im Umkreis der Stadtstaaten die Landarbeiter aus ihrer Leibeigenschaft befreit. So hat zum Beispiel die Kommune von Bologna 1257 die unter ihrer Staatshoheit lebenden Gutsherren in einer offiziellen Verordnung verpflichtet, ihre Leibeigenen gegen ein bestimmtes Lösegeld der Kommune zu überlassen. Gegen Ende des Jahrhunderts wuchs die Kraft des Bürgertums dergestalt an, daß 1293 vermöge der vom Bankier Giano della Belle formulierten 'Ordinamenti di giustizia' den Edelleuten nicht nur das Ausüben der Kommunalmacht untersagt wurde, man hat sie aus Firenze sogar verjagt! Die Befreiung der Leibeigenen in Italien erfolgte also in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, und zwar in

Firenze, Siena, Assisi, Vercelli, Parma und in zahlreichen anderen Städten Ober- und Mittel-Italiens, zu einem Zeitpunkt, als sich in Zentralasien die Entwicklung der feudalen Verhältnisse noch im Zustand der Entwicklung befand. Die befreiten Landarbeiter, indem sie ihre persönliche Freiheit erworben haben, doch blieben ihre Grundstücke und Mobilien im Besitz der Gutsherren, strömten in der Hoffnung besserer Lebensverhältnisse in die Städte, welche ihre Tore weit aufmachten. Die in die Städte strömenden Bauern verfügten nicht über Fachkenntnisse, man hat sie in den Tuchmacher- und Wollspinnerwerkstätten als Hilfsarbeiter angestellt. In jenen großen Wollspinnereien waren auch die herabgekommenen städtischen Handwerker tätig, die gewöhnlich auch verwickeltere Teile der Arbeit besorgen konnten. Im 14. Jahrhundert lebten in Florenz allein etwa 30 000 Menschen, die in der Stadt und in ihrer Umgebung den Inhabern der großen Wollspinnereien und Tuchmacherwerkstätten Arbeit leisteten.

Das in den Kreuzzügen, in den Kolonien und durch die orientalischen Monopole, des weiteren durch die Wucher- und Bankgeschäfte erworbene Geld wurde in Florenz und zahlreichen anderen Städten Ober- und Mittel-Italiens im XIV. Jahrhundert zweifellos zum Kapital. In den luxuriösen 'halbackerbautreibenden-halbnomadischen' Tyrannenstaaten Zentralasiens konnte man dagegen nicht einmal im 15. Jahrhundert vom Erscheinen des Kapitals sprechen. Denn »Geld und Ware sind nicht von vornherein Kapital, so wenig wie Produktions- und Lebensmittel. Sie bedürfen der *Verwandlung in Kapital*. Diese Umwandlung selbst aber kann nur unter bestimmten Umständen vorgehen, die sich dahin zusammenspitzen: zweierlei sehr verschiedene Sorten von Warenbesitzern müssen sich gegenüber und in Kontakt treten, einerseits *Eigner von Geld, Produktions- und Lebensmitteln*, denen es gilt, die von ihnen geeignete Wertsumme zu *verwerten* durch Ankauf fremder Arbeitskraft; andrerseits *freie Arbeiter*, Verkäufer der eignen Arbeitskraft und daher Verkäufer von Arbeit.«[19] In den wirtschaftlich meistentwickelten Städten Italiens erfolgte auch das im 14.—15. Jahrhundert. »Der Prozeß, der das Kapitalverhältnis *schafft*, kann also nichts anderes sein als der *Scheidungsprozeß des Arbeiters vom Eigentum an seinen Arbeitsbedingungen*, ein Prozeß, der einerseits die gesellschaftlichen Lebens- und Produktionsmittel *in Kapital verwandelt*, andrerseits die unmittelbaren Produzenten in *Lohnarbeiter*. Die sog. *ursprüngliche Akkumulation* ist also nichts als der *historische Scheidungsprozeß von Produzenten und Produktionsmitteln*.«[20]

Den Scheidungsprozeß von Produzenten und Produktionsmitteln, die Beraubung des Bauers der Erde, hat auch die zeitgenössische Literatur geschildert. Franco Sacchetti zeigte vom Gesichtspunkt des gemeinen Volks aus betrachtet in seinen Novellen, wie die Bauern ihrer Güter beraubt werden. Die Heldin einer seiner Novellen ist eine arme Witwe, welche die Großbürger um Hab und Gut gebracht haben, und indem sie keinen Anwalt findet, also

handelt sie folgenderweise: Sie verschafft sich eine Glocke, alsdann geht sie samt Sohn fischen, fängt einen großen und einen kleinen Fisch, steckt den Kleinen ins Maul des Großen, und sie gehen dann unter Glockengeläute heimwärts. Die Leute laufen zusammen, und auf ihre Frage, was das heißen soll, spricht die Witwe in ihrer eigenen einfachen Sprache das grausame Gesetz des Zeitalters ursprünglicher Akkumulation aus: »Große Fische fressen die Kleinen.«[21]

In Zentralasien kam es zu keiner 'Befreiung' der dörflichen Produzenten, der Bauern, es kam nicht zum Raub des Bodens und zum Kauf ihrer Arbeitskraft für die Industrie, also konnte die Akkumulation von Geldvermögen nicht zum Förderer des Fortschritts werden. Über das asiatische Wucherkapital schreibt Marx folgende Zeilen: »Revolutionär wirkt der Wucher in allen vorkapitalistischen Produktionsweisen nur, indem er die Eigentumsformen zerstört und auflöst, auf deren fester Basis und beständiger Reproduktion in derselben Form die politische Gliederung ruht. Bei asiatischen Formen kann der Wucher lange fortdauern, ohne etwas anderes als ökonomisches Verkommen und politische Verdorbenheit hervorzurufen. Erst wo und wann die übrigen Bedingungen der kapitalistischen Produktionsweise vorhanden, erscheint der Wucher als eines der Bildungsmittel der neuen Produktionsweise, durch Ruin der Feudalherren und der Kleinproduktion einerseits, durch Zentralisation der Arbeitsbedingungen zu Kapital andererseits.«[22]

Während in Asien das Wucherkapital »die Eigentumsformen auf deren fester Basis und beständiger Reproduktion die politische Gliederung« ruhte, nicht zu zerstören und aufzulösen vermochte, konnte Italien in seinen meistentwickelten Stadtstaaten die Arbeitsbedingungen zentralisieren und in Kapital umwandeln. Die Inhaber großer Manufakturen haben ihre materiellen Mittel vereint und Gesellschaften zuwege gebracht, die sich gleichzeitig mit Handels- und Gewerbetätigkeit, des weiteren auch mit Bankgeschäften befaßt haben. Allein in Florenz waren dreihundert solcher Großunternehmen tätig, und achtzig Bankgeschäfte, welche nahezu überall in der Welt über Filialen verfügten. Diese Unternehmen importierten die Wolle vom Ausland, vorwiegend aus Flandern, und überließen die Vorbereitung dem Bauerntum der Umgebung, während das Weben von Lohnarbeitern in der Stadt besorgt wurde. Die Verwertung der Produkte erfolgte aber vorwiegend im Ausland. Dieser weitreichende Handel verlieh der Entwicklung der Industrie einen erneuten Anstoß und erforderte die Änderung der veralteten Produktionsweisen der Handwerkerinnungen. Dieses ist auch eingetroffen, indem doch in Italien des 14.—15. Jahrhunderts jeder einzelne Teilnehmer des Produktionsprozesses nur eine einzige Operation zu besorgen hatte. In der Tuchmacherei bestand die Arbeit damals aus mehr als zwanzig Teilaufgaben. Das stellte bereits eine Arbeitsteilung dar, an die in den Werkstätten der Zunftbürger gar nicht zu denken war. In den meistentwickelten italienischen Stadt-

staaten des 14. Jahrhunderts sind schon in manchen Industriezweigen verschiedene neuartige, vom alten feudal-zünftlerischen Gewerbe abweichende Produktionsformen entstanden, die Manufakturen. Marx hat darauf hingedeutet, daß man darin — geschichtlich und begrifflich — den *Ausgangspunkt der kapitalistischen Produktion* zu erblicken hat.[23] In den Manufakturen ist nicht mehr der Meister oder der Geselle der Teilnehmer des Produktionsprozesses, sondern der Vorfahr der Lohnarbeiterschaft, das Vorproletariat, das bereits 1343 seine Stimme hören ließ. Viertausend Schafwollkrempler zogen durch die Straßen von Florenz und riefen die Parolen: »Nieder mit den Steuern!« und »Tötet die fetten Bürger!« Im Monat Mai des Jahres 1371 kam es aber in Perugia zum Aufstand der Wollweber. Und zwei Monate später folgte eine noch wesentlichere Aktion in Siena, wo die aufständischen Wollkrempler von gewissen Schichten der Handwerker und Kaufleute unterstützt wurden und die Regierung des 'mageren Volks' zustandebrachten. Doch haben die reichen Bürger der Stadt und die feudalen Herren ihre Gegensätze auf die Dauer des Aufstands beiseite gelegt und die Regierung der Aufständischen gestürzt. Ein ähnliches Schicksal wurde sieben Jahre später, 1378, dem Aufstand der florentinischen *ciompos* zuteil.

Es ist unserer Meinung nach aus all dem ersichtlich, daß man über eine analoge wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung in Zentralasien und Italien schwerlich sprechen könnte. Es bestand doch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem nach Ausgestaltung oder gar während der Zersetzung der feudalen Eigentumsform entstandenen italienischen Kapitalverhältnis und dem zentralasiatischen Frühkapitalismus, welcher sich unter halbnomadischen, halbackerbautreibenden Verhältnissen entwickelt, auf den Handel und das Luxusgewerbe gestützt hat. Und diesen Unterschied vermochte nicht einmal die in den luxuriösen Tyrannenstaaten Zentralasiens blühende halbpatriarchalische städtische Zivilisation zu verlöschen.

Die Entwicklung von China zeigt im 8.—9. Jahrhundert vielleicht etwas mehr der analogen Züge mit der Entwicklung der Stadtrepubliken des 14.—16. Jahrhunderts als die Entwicklung Zentralasiens. Das geistige Leben der nahezu dreihundert Jahre lang herrschenden Tang-Dynastie (618—907) bestimmte in entscheidendem Maße die Tatsache, daß sich die Interessen des kaiserlichen Bürokratismus mit den Interessen der städtischen Kaufleute und Handwerker deckten und verflochten. Die Dynastie trachtete mittelst Verordnungen die nach Selbständigkeit strebenden lokalen Beamteteten und die Kräfte des feudalen Separatismus zurückzudrängen, und es gelang ihr auch die zentrale Macht gegen die feudale Anarchie zu festigen. Die Festigung der zentralen Macht ermöglichte aber die Entwicklung der kaufmännischen und städtischen Kultur. Unter den Bedingungen hergestellter Sicherheit hat sich in den großen Städten des Reichs ein reges Leben entwickelt, dem nichts in der Welt gleichkommen konnte. China wurde in jenen Jahrhunder-

ten zu einem der wichtigsten Zivilisationszentren der Welt. Das Tempo des Lebens hat sich in der beunruhigenden Epoche des alles und gänzlich umgestaltenden Geldes überaus gesteigert. Infolge der Zunahme der Produktivkräfte und der Vertiefung gesellschaftlicher Arbeitsteilung nahm der Innen- und Außenhandel einen Aufschwung. Nach der Hauptstadt des Reichs, nach Tschang-Ngan, strömten die Kaufleute aus der Türkei, aus Tibet, aus Persien, Arabien, Indien, Java und Sumatra. In der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts erreichte die Zahl der Einwohner von Tschang-Ngan eine Million.

Die Wirtschaft von China hat sich rapid entwickelt. Die Ausbeutung des Salzes nahm mehr und mehr zu, denn das Salzmonopol brachte dem Staat einen beträchtlichen Profit. Der staatliche Abbau von Eisen, Silber, Kupfer und Blei nahm unausgesetzt zu. In den großen Städten erzeugten die Handwerker erhebliche Mengen verschiedenster Metallgegenstände und Waffen. Die in China geschliffenen Metallspiegel, die keramischen Gegenstände und Porzellanprodukte waren weit und breit bekannt. Es nahm seinen Anfang die Herstellung des Papiers und die Buchdruckerei. Es wäre nahezu unmöglich, die Unzahl jener neuen Beschäftigungen zu nennen, deren Pfleger ganze Stadtteile bevölkert und, zwecks Verteidigung ihrer Interessen, bereits Zünfte gebildet haben. Für uns aber ist nun das Fakt von Wichtigkeit, daß, während in Europa, das den Weg des Feudalismus einschlug, noch überall die mittelalterliche Barbarei vorherrschte, in den chinesischen Städten schon eine große Zahl von Schriftstellern, Gelehrten und Publizisten lebte. Die Meisten stammten aus einer Familie kleiner Angestellten, und leisteten gewöhnlich auch selbst Dienst, oder warteten auf ihre Anstellung. Denn im Interesse der Festigung der zentralen Macht und der kraftvollen Lenkung des Steuersystems wählte die Tang-Dynastie die neuen Beamten bei jährlich veranstalteten Prüfungskonkurrenzen aus. Die sich auf die Prüfung vorbereitenden Söhne von Handwerkern, Kaufleuten und Beamten trafen sich in Studentenbuden, Gasthöfen, oder aber im Hause dieser oder jener gebildeten Kurtisane, und riefen nennenswerte literarische Zirkel ins Dasein. Jene Studenten, junge und arme Schreibkundigen, die auf die Prüfung warteten, beurteilten die literarischen Werke nicht mehr im orthodoxen, vielmehr in einem neuen, städtischen Geiste, und ihre erhaltenen Werke verbreiten eine richtiggehende Renaissance-Luft. Die Kultur der kaiserlichen Bürokratie und der ihr aufgeknüpften Intelligenz der Beamten, die der städtischen Kaufleute und Gewerbetreibenden, wies bereits im 8.—9. Jahrhundert ein Bild vor, welches dem der in den späteren Jahrhunderten verbürgerlichten Kultur ähnelt. Die ungeheure Verbreitung der Poesie geht auch daraus hervor, daß eine im 18. Jahrhundert zusammengestellte Anthologie 50 000 Gedichte aus der Epoche der Tang-Dynastie enthält. In jener Epoche waren die größten Dichter der klassischen chinesischen Literatur tätig: Li-Taj-Pe, Tu-Fu, Po-Tschü-Ji. Die beliebtesten Prosawerke der Tang-Epoche sind zwei Erzählungen: *Schen, die Fuchsfee*

von Shen-Tschi-tschi, und *Der Drachenkönig* von Li-Tschao-wei. Das Grundmotiv beider Novellen ist die Verteidigung der natürlichen Rechte des Menschenlebens, des Glücks, das Verkünden der Großartigkeit wahrer Liebe und das Aburteilen der patriarchalischen Knechtschaft des Weibs.

Shen-Tschi-tschi enthüllte mittelst Anwendung des in China allgemein verbreiteten Motivs der Fuchsfee eine der Hauptsünden der patriarchalischen chinesischen Gesellschaft, das Mißachten der menschlichen Existenz und der ureigenen Natur des Weibes: »Es ist schon recht traurig, wenn man bedenkt, wie viele der Tiere in Menschengestalt Widerstand gegen jede Gewalt zu leisten, treu und standhaft bei ihren Herren zu beharren vermögen — aber wieviele der Frauen können sich heutzutage damit rühmen? Es ist schade, daß Tscheng nicht verständiger war. Ihn interessierten bloß die Reize Schens, um ihre eigenartige Natur kümmerte er sich kaum. Während ein wirklich weiser Mensch beobachtet hätte, welchen Gesetzen die Wandlungen Schens zu folgen haben, er hätte die Natur der übernatürlichen Wesenheit erforscht, des Geheimnisses Wesen in genauer Formulierung hinterlassen, statt sich bloß um die Schönheit, um die Anmut des Mädchens zu kümmern, und sich damit zufriedenzugeben. Ja, ja, das war gewiß ein unersetzliches Versäumnis.«[24]

Die aus der Epoche der Tang-Dynastie erhaltenen Wandgemälde mancher Grottentempel, ferner mehrere Bilder auf Papier und Seide gemalt, zeugen von einem mächtigen Fortschritt der Künste. Der Gegenstand der Fresken im Grottentempel von Tunhuang sind beispielsweise weltlich, sie schildern das Leben des Volkes: die Arbeit, die Jagd und die Zerstreuung. Eines der berühmtesten Stücke der weltlich-realistischen Malerei ist das Gemälde des bedeutenden Porträtmalers Han-Huang, betitelt *Literarischer Garten*, aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts. Genauso wie zur Zeit der italienischen Renaissance: auch dort sonderte sich die Landschaftsmalerei in jenem Zeitalter ab, und wurde zu einem selbständigen Zweig der Malkunst. Und im Tang-Zeitalter taucht zum erstenmal der Anspruch einer räumlichen Verteilung auf, denn früher kannte auch die chinesische Malerei — nicht anders, wie die europäische vor der Renaissance — die meistentwickelte Lösung der linearen Perspektive, die wirklichkeitstreue Art und Weise der Körper in dem Raum nicht. Jene Gemälde sind keine Werke bedeutender Meister, die nach individueller Darstellungsweise trachteten; es sind Produkte von unbekannten Kleinen aus der Provinz, nichtsdestoweniger tragen sie den fernen Glanz der nur in Aufzeichnungen erwähnten, blühenden chinesischen Malkunst an sich. Die realistische Darstellungsweise kann auch an den 2415 erhaltenen Statuen in den Grotten von Tunhuang beobachtet werden, wenn auch die Bildhauerei auch damals weitgehend im Dienste des Buddhismus stand.

Also ging der chinesische Frühkapitalismus dem europäischen um Jahrhunderte voran. Wenn wir aber jene im Geist des Frühkapitalismus empfan-

genen und geprägten Werke genauer untersuchen, dann offenbart sich auch der wesentliche Unterschied zwischen den in der Atmosphäre des chinesischen und des italienischen Frühkapitalismus entstandenen Werken. Vor allem unterscheidet sich die Kunst der italienischen Renaissance von der griechischen Kunst in ihrer merkwürdig-individuellen Darstellungsweise und dem Ausdruck der Persönlichkeit der dargestellten Figuren, mit anderen Worten: durch die Ablehnung der obligatorischen Ideale der Ästhetik. In der chinesischen Kunst aber kann — sowohl in der Bildhauerei, wie auch in der Malkunst — das versteifte Beharren beim obligat-ästhetischen Ideal an den üppigen Formen, an den von göttlicher Ruhe strahlenden Gesichtern, an den graziös betonten Posituren beobachtet werden. Folglich kann in der chinesischen Kunst der Tang-Epoche von der Entdeckung und Darstellung oder vom Ausdruck der Persönlichkeit keine Rede sein. Das deutet darauf hin, daß sich das Individuum von der Gemeinschaft vorderhand nicht ablösen konnte. Und wenn dem so ist, dann können wir die Tang-Epoche nicht als das Zeitalter der Befreiung der Persönlichkeit betrachten, wie das bei der italienischen Renaissance eben der Fall ist. Doch ist der Unterschied nicht minder, wenn wir die Erzählungen der Tang-Epoche mit den Novellen Boccaccios vergleichen. Boccaccios *Dekameron* ist ein heiteres, in seiner Wirkung optimistisches Werk. Bei ihm halten Natur und Menschenverstand zusammen, und zumeist triumphiert auch die Potenz des Menschen. Es wird an sämtlichen Novellen fühlbar, daß Boccaccio ein Vertreter jenes italienischen Bürgertums ist, das von den Herren früherer Zeiten nicht mehr in einer feudalen Art abhängt, daß es die Kraft des Feudalismus gebrochen hat, daß es Herr des eigenen Geschicks wurde, daß es die Welt, die See befahren, daß es vermöge seines Mutes, seiner Klugheit, seiner Geistesgegenwart die Wüsten durchqueren konnte und daß der bewanderte Bürger dann als reicher Mann heimkehrte. Die überwiegende Mehrzahl der Helden des Dekamerons wird Sieger. Von den hundert Novellen sind insgesamt nicht mehr als zehn einem tragischen Fall gewidmet, und auch diese zeugen von der erfolgten großen, revolutionären Umwandlung des menschlichen Selbstbewußtseins.

Boccaccio erkannte, daß die Liebe mit der gesellschaftlichen Umgebung eng verbunden ist. Daß aber die Liebe und die Fähigkeit der Person die feudalen Institutionen und die gesellschaftlichen Schranken durchzubrechen vermögen. Ghismolda rühmt nicht allein das Recht menschlicher Gefühle, sie spricht auch den Gedanken menschlicher Gleichheit aus, daß man nicht durch die Geburt, auch nicht mit Hilfe des Vermögens veredelt wird, sondern vermöge natürlicher Begabung und Kenntnis: »Ich merke aber, daß du mich vielmehr als Ergebener einer niedrigen Voreingenommenheit, und nicht im Dienste der Gerechtigkeit rügst, weit mehr verbittert, indem ich mich mit einem — wie du meinst — niedrig gestellten Manne zusammentat, als wegen der sündhaften Liebelei (wie wenn du dich nicht genauso empört hättest, wenn ich

mir zum selben Zweck einen Edelmann gewählt hätte). Indessen merkst du's aber nicht, daß du nicht mich einer Sünde beschuldigst, sondern das Schicksal, welches die Unwürdigen häufig hochhebt, den Würdigsten aber unten in der Tiefe verharren läßt. Wir wollen aber jetzt nicht davon sprechen, du sollst vielmehr den Ursprung der Dinge einigermaßen untersuchen: dann wirst du erfahren, daß unsrer allen Körper aus demselben Fleisch erschaffen wurde, und derselbe Schöpfer unsrer allen Seele mit gleichen Kräften, gleichen Fähigkeiten ausstattete. Wir unterscheiden uns bloß in betreff unserer Bravheit voneinander ... die Armut schmälert niemandes Edelsinn, höchstens sein Vermögen.«

Der grundlegende Gedanke Boccaccios — den er im *Dekameron* mit künstlerischen Mitteln wiederholt darlegt — ist die ununterbrochene Wandlung der Dinge. Im Nachwort seines Werkes hat er diesen Gedanken folgenderweise formuliert: »Ich muß nichtsdestoweniger gestehen, daß in den Dingen der Welt keine Beständigkeit vorhanden ist, im Gegenteil, sie befinden sich in unausgesetzter Wandlung ...«

Der Glaube an diese unausgesetzte Wandlung fehlt aus den Werken der Novellisten in der Tang-Epoche. Auch suchten wir dort vergebens die Harmonie des neuen Menschen der italienischen Renaissance, der sich in der neuentdeckten Welt heiter-interessiert umsieht und selbstsicher in den Kampf um die Eroberung der Natur zieht. Die Schriftsteller der Tang-Epoche kannten jenes rätselhaft, verschleiert-reine Lächeln des Glücks, das über den Werken von Boccaccio und den großen Malern seiner Zeit zu schimmern scheint, noch nicht. Ferenc Tőkei bemerkt zutreffend, daß in der Erzählung *Schen, die Fuchsfee*, von Shen-Tschi-tschi derselbe Gedanke zum Ausdruck gelangt wie in der Erzählung von Li-Tschau-wei, betitelt *Die Tochter des Drachenkönigs*: man sieht die Möglichkeit des realen Sieges nicht. Die Autoren der klassischen chinesischen Erzählungen wußten genau, daß keine Möglichkeit eines realen Sieges besteht, die Rechte des Menschen können nicht zur Geltung gelangen, bloß in der Welt der Fantasie kann ihre Verwirklichung gelingen. Das ist eben die Ursache der wichtigen Rolle, welche übernatürliche, fantastische Wesen und Ereignisse in den chinesischen Novellen zu spielen hatten.

»Bei Boccaccio wird das Fantastische in den Hintergrund gestellt, in den Novellen der Tang-Epoche das Reale: das ist der wesentlichste Unterschied zwischen dem frühen Typ der europäischen und der chinesischen Novelle. Die Grundlage des Unterschieds ist selbstredend gesellschaftlich-geschichtlich, daß nämlich der italienische Frühkapitalismus nach der Ergreifung der Macht eine Anzahl von Problemen praktisch gelöst hat, während der chinesische Frühkapitalismus adventiv im Körper der chinesischen Steuerwirtschaft blieb, und bestenfalls bis zum Erblicken der Probleme gelangte, ohne jede Hoffnung auf eine revolutionäre Umgestaltung der Wirklichkeit, ja, sogar ohne daran zu

denken. Also kam es in der italienischen Wirklichkeit zu zahlreichen, scheinbar zufälligen Wendungen, die tatsächlich die Zersetzung einer anscheinend unerschütterlichen, alten Gesellschaft verrieten, dahingegen eignete sich in der chinesischen Wirklichkeit bloß die fantastische Vergrößerung der Zufälle zum Ergreifen der großen Gesetze. Der italienische Künstler konnte aufgrund weitaus entwickelterer Klassenverhältnisse aus den Zufällen des wirklichen Lebens eine Novelle erschaffen, die chinesischen Künstler durften aber zumeist die Wahrheit der im Netz der patriarchalischen Verhältnisse erstickenden neuen Kräfte nur ins Fantastische erhoben zeigen, auf der unteren Stufe des Volksmärchens, auf der höheren Stufe der fantastischen Novellen. Und da sich der chinesische Frühkapitalismus nicht nur zu einem industriellen Kapitalismus nicht entwickelt hat, er gelangte nicht einmal bis zur Machtergreifung, also ist es möglich, sich an die Gattungsprobleme der alten, chinesischen Novelle durchweg aufgrund des Erzählten heranzumachen.«[25]

Offenbar gibt der Nachweis des wichtigsten Unterschieds zwischen dem Frühtyp der europäischen und der chinesischen Novelle keine Antwort auf die Frage, warum der chinesische Frühkapitalismus adventiv im Körper der chinesischen Steuerwirtschaft blieb, und warum er nicht einmal bis zur Machtergreifung gelangte. Die grundlegende Ursache dieses Phänomens erblickten Marx und Engels im Erhalten des gemeinschaftlichen Grundeigentums. In einem Brief vom 6. Juni 1853 schreibt Engels folgendes: »Die Abwesenheit des Grundeigentums ist in der Tat der Schlüssel zum ganzen Orient. Darin liegt die politische und religiöse Geschichte. Aber woher kommt es, daß die Orientalen nicht zum Grundeigentum kommen, nicht einmal zum feudalen? Ich glaube, es liegt hauptsächlich im Klima, verbunden mit den Bodenverhältnissen, speziell mit den großen Wüstenstrichen, die sich von der Sahara quer durch Arabien, Persien, Indien und Tatarei bis ans höchste asiatische Hochland durchziehen. Die künstliche Bewässerung ist hier erste Bedingung des Ackerbaus, und diese ist Sache entweder der Kommunen, Provinzen oder der Zentralregierung. Die Regierung im Orient hatte immer auch nur drei Departements: Finanzen (Plünderung des Inlandes), Krieg (Plünderung des Inlandes und des Auslandes), und travaux publics (Sorge für die Reproduktion).«[26]

Diesen Gedanken hat Marx in seinem »Die britische Herrschaft in Indien« betitelten Artikel weiterentwickelt: »Seit unvordenklichen Zeiten gab es in Asien nur drei Regierungsdepartements: das der Finanzen, für die Ausplünderung des Inlands; das des Krieges, für die Ausplünderung des Auslands; und schließlich das der öffentlichen Arbeiten. Klimatische und territoriale Verhältnisse, besonders die weiten Wüstenstriche, die sich von der Sahara quer durch Arabien, Persien, Indien und Tatarien bis an das höchste asiatische Hochland ziehen, bedingten künstliche Berieselung durch Kanäle und Wasserwerke, die Grundlage der orientalischen Landwirtschaft. Wie in Ägypten und

Indien, werden Überschwemmungen auch in Mesopotamien, Persien usw. nutzbar gemacht, um die Fruchtbarkeit des Bodens zu steigern; hoher Wasserstand wird zur Speisung von Bewässerungskanälen ausgenutzt. Die unbedingte Notwendigkeit einer sparsamen und gemeinschaftlichen Verwendung des Wassers, die im Okzident, z.B. in Flandern und Italien, zu freiwilligem Zusammenschluß privater Unternehmungen führte, machte im Orient, wo die Zivilisation zu niedrig und die territoriale Ausdehnung zu groß war, um freiwillige Verbände ins Leben zu rufen, das Eingreifen der zentralisierenden Staatsgewalt erforderlich. Hierdurch wurde allen asiatischen Regierungen eine ökonomische Funktion zugewiesen, die Funktion, für öffentliche Arbeiten zu sorgen . . . Die erwähnten beiden Umstände — einerseits, daß der Hindu, wie alle orientalischen Völker, es der Zentralregierung überließ, sich um die großen öffentlichen Arbeiten zu kümmern, die doch die erste Voraussetzung für seinen Ackerbau und Handel sind, während die Bevölkerung anderseits über das ganze Land hin verstreut lebte und nur dadurch, daß Ackerbau und Handwerk häuslich vereinigt waren, kleine, dichter bevölkerte Zentren bildete —, diese beiden Umstände hatten seit ältesten Zeiten ein gesellschaftliches System mit besonderen Charakterzügen hervorgebracht, das sogenannte *Dorfsystem*, das jeder dieser kleinen Einheiten ihre unabhängige Organisation und ihr Eigenleben gab . . . Die Familiengenossenschaften hatten ihre Grundlage im Hausgewerbe, in jener eigenartigen Verbindung von Handweberei, Handspinnerei und handbetriebenem Ackerbau, die sie in den Stand setzten, sich selbst zu versorgen. Das Eingreifen der Engländer, das den Spinner nach Lancashire, den Weber nach Bengalen verpflanzte oder beide, den indischen Spinner wie den indischen Weber, hinwegfegte, führte zur Auflösung dieser kleinen, halb barbarischen, halb zivilisierten Gemeinwesen, indem es ihre ökonomische Grundlage sprengte und so die größte und, die Wahrheit zu sagen, einzige *soziale* Revolution hervorrief, die Asien je gesehen.«[27]

Im *Kapital* hat Marx — indem er den Unterschied zwischen Arbeitsteilung innerhalb der Manufaktur und innerhalb der Gesellschaft analysierte — auch die Folgen vom Erhalten des Grundeigentums eingehend dargelegt.[28] Im Orient beruht die Kooperation im Arbeitsvorgang auf dem gemeinsamen Besitz der Produktionsbedingungen, andererseits — stellt Marx fest — darauf, daß sich das einzelne Individuum von der Nabelschnur des Stammes oder aber der Kommune nicht mehr losgelöst hat, als sich die Biene vom Immenstock.[29] Es begann das Loslösen des einzelnen Individuums von der Nabelschnur der Kommune erst infolge der Wirkung des Fortschritts der Griechen, als das private Grundeigentum erschien. Damit nahm die Epoche der menschlichen Zivilisation ihren Anfang, d.h. der typische Weg der menschlichen Entwicklung, welcher den Fortschritt allerbest zu sichern vermag.[30]

In Asien aber blieb die Entwicklung stecken, sie erreichte nicht den Weg, welcher den Fortschritt zu sichern vermag, denn die Bauern, gemeinsame

Besitzer der Produktionsbedingungen, standen auch weiterhin keinen privaten Grundbesitzern gegenüber, sondern dem Staat, der das gemeinsame Grundeigentum realisiert hat. Es bestand auch weiterhin jene Form, in welcher der unmittelbare Produzent kein *Eigentümer*, sondern bloß *Besitzer* ist, und in Wirklichkeit steht seine Mehrarbeit rechtlich — de jure — dem Eigentümer des Bodens zu.[31]

Marx unterschied diese aus der asiatischen Eigentumsform hervorgehende Produktionsform ganz scharf von den antiken und feudalen Eigentums- und Gesellschaftsformen. Er deutete bei der Analyse der vorkapitalistischen Eigentumsformen darauf hin, daß unter verschiedenen geschichtlichen Bedingungen drei verschiedene Formen entstanden sind: die asiatische, die antike und die germanische Eigentumsform. Der Ausgangspunkt der drei Arten der Entwicklung war gleichermaßen das gemeinsame Stammeseigentum. Die asiatischen Völker behielten das gemeinsame Stammeseigentum des Bodens bei, der einzelne Mensch verhielt sich bloß als Glied der Gemeinschaft zum Boden, es fehlt noch das unmittelbare Verhältnis zwischen dem Individuum und dem Boden, d.h. die Relation des privaten Grundeigentums. Die Griechen und Römer vermochten aus dem gemeinsamen Stammeseigentum die antike Form zu entwickeln, wobei der Einzelne, teils noch als Glied der ursprünglichen Stammes-, nunmehr Staatsgemeinschaft, Besitzer des ihm zugeteilten Stücks vom gemeinsamen Boden ist, zum Teile aber ist er schon Privateigentümer des anderen Stücks vom Boden. Und endlich haben die Germanen aus dem gemeinsamen Stammeseigentum die feudale Form entwickelt, wo der Einzelne bereits Privateigentümer des Bodens und — als Privateigentümer — auch Besitzer des zum Akzessorium entarteten Restes des gemeinsamen Grundstücks ist.

Diese drei, voneinander scheinbar isolierten Entwicklungsformen stellen drei nacheinander folgende Ketten der menschlichen Entwicklung dar. Wenn man diese drei Entwicklungsformen der menschlichen Entwicklung nebeneinander stellt, wird sich das Bild der Emanzipation des Individuums abzeichnen, sein fortdauerndes Loswerden von der »Nabelschnur« der natürlichen Gemeinschaft, und das Fakt, daß dieser Prozeß in Asien, in den auf alten Gemeinschaften ruhenden despotischen Staaten, sozusagen gar nicht begonnen hat. Es konnte auch nicht beginnen, sind doch die asiatischen Gesellschaften vor der Sklavengesellschaft stecken geblieben. »Die alten Gemeinwesen, wo sie fortbestanden, bilden seit Jahrhunderten die Grundlage der rohesten Staatsform, der orientalischen Despotie, von Indien bis Rußland. Nur wo sie sich auflösten, sind die Völker aus sich selbst weiter vorangeschritten, und ihr nächster ökonomischer Fortschritt bestand in der Steigerung und Fortbildung der Produktion vermittelst der Sklavenarbeit.«[32] Indem sich aber diese Gemeinschaften in Asien nicht auflösten, reihte Engels die asiatischen Gesellschaften nicht ins Stadium der Zivilisation, sondern in das der

Barbarei ein. Vom Hinübertreten in die Zivilisation sprach er nur im Falle der Griechen, Römer und Germanen. Es lautet beispielsweise eine seiner Formulierungen wie folgt: »die . . . Einrichtung der *Gens*, die die Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung der meisten, wo nicht aller Barbarenvölker der Erde, bildet und aus der wir in Griechenland und in Rom unmittelbar in die Zivilisation hinübertreten.«[33]

Recht aufschlußreich ist die Charakterisierung, welche wir — aufgrund der Darlegungen von Marx — bei Ferenc Tőkei über den despotischen Charakter der auf Grundlage des asiatischen Dorfsystems beruhenden Staaten zu lesen bekommen: »Offenbar hängt die von Marx erwähnte mehr demokratische oder aber despotische Form der Stammesgemeinschaften davon ab, inwiefern sich der naturgeborene Charakter der ursprünglichen Stammesgemeinschaft infolge Wanderungen, Vermengung, Eroberungen, Zuwachses usw. umgestaltet hat. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß diese Umgestaltungen der ursprünglichen Stammesgemeinschaft dem Wachstum der Gemeinschaft verhältnisgleich sind, auch der wiederholten Unterwerfung fremder Gemeinschaften, und es ist eine unvermeidliche Folge des Prozesses, daß sich — gewöhnlich unter gleichzeitiger Beibehaltung der alten Gemeinschaften bis zu einem bestimmten Grad — immerfort größere, 'höhere' Gemeinschaften formen. Natürlicherweise stehen die kleinen Gemeinschaften, falls sie erhalten bleiben, zur ursprünglichen, demokratischen Form näher als die großen und immerfort größer werdenden, indem doch die letzteren selbst im Interesse der Anerkennung und des Aufrechterhaltens ihrer Überlegenheit despotische und immer wieder despotische Mittel zu ergreifen haben. Dadurch wird auch die ansonsten allgemein bekannte Tatsache verständlich, daß die auf den asiatischen Dorfsystemen beruhenden Staaten — gleichviel, ob sie Gründungen einer eingeborenen Dynastie oder eines nomadischen Eroberers sind — nahezu ohne Ausnahme die zumeist despotischen Mittel des Regierens angewandt haben. Denn in jenen Reichen blieb meistens nur die Stammes-Gentilorganisation der Dorfgemeinschaften unangetastet erhalten, während die 'höheren' (ursprünglich Stammes-Stammverbandsgemeinschaften, später Bezirks-, Kreis-, Staats- usw.) Gemeinschaften gleichzeitig in von oben organisierte Steuersysteme übergegangen sind. Diese sind — von unten, vom Gesichtspunkt der steuerzahlenden Dorfgemeinschaften aus betrachtet — nunmehr nichts anderes, als Gemeinschaften 'allgemeiner Sklaverei', allgemeiner Ausbeuterei. Genanntes Wachstum geht in einer durchaus natürlichen Weise vonstatten, ist doch unbebautes Land in Hülle und Fülle vorhanden, es können also dem fortlaufenden Erweitern, oder gar der von selbst eintreffenden Expansion, bloß äußere Hindernisse (beispielsweise das Erreichen der Grenze eines anderen Landes) den Weg versperren. Es verlangt keinen Beweis, daß die entstehenden Widersprüche von Wirtschaft und Gesellschaft mit Hilfe dieser extensiven Methode zu einer 'Lösung' gelangen, welche das Steckenbleiben bei den

Übergangsformen in beträchtlichem Maße fördert und stabilisiert.«[34] Die Stagnation in Übergangsformen ist nirgends so langanhaltend wie in Asien, indem anderswo — wie es von Marx festgestellt wurde — die Produktion selbst, die Zunahme der Bevölkerung (die auch zur Produktion gehört) diese Voraussetzungen notwendigerweise allmählich vernichten, zerschmettern, anstatt sie zu reproduzieren; folglich wird die Gemeinschaft, zusammen mit den Eigentumsverhältnissen, auf welchen sie beruhte, zunichte. Notwendigerweise blieb die asiatische Form am zähesten und längsten erhalten. Die Ursache dafür ist in ihrer Voraussetzung zu suchen: darin, daß die Einzelperson der Gemeinschaft gegenüber nicht selbständig wird; darin, daß der Kreis autarchischer Produktion, die Einheit von Ackerbau und Handwerk usw. vorhanden sind.[35] Nicht einmal die gewissermaßen entwickelte Sklaverei und Leibeigenschaft vermochten die Formen des auf Stammeseigenheit beruhenden Eigentums zu verändern. Also sind dort — stellt Marx fest — Sklaverei und Leibeigenschaft nur weiterentwickelte Formen jenes Eigentums. Sie ändern notwendigerweise alle Formen des Eigentums. Am allerwenigsten können sie das der asiatischen Form antun. In einer autarchischen Einheit von Gewerbe und Ackerbau, worauf diese Form beruht, ist die Eroberung keine notwendige Voraussetzung wie dort, wo *Landbesitz* und *Landbau* alleinig vorherrschen. Andererseits ist bei der asiatischen Form der Einzelne, indem er kein Eigentümer, sondern bloß Besitzer werden kann, im Grunde selbst Eigentum, Sklave der Gemeinschaft, und die Sklaverei hebt in diesem Fall die Arbeitsbedingungen nicht auf, auch ändert sie nichts am Wesen des Verhältnisses.[36] Sie vermag nichts zu ändern, denn sollte die Gemeinschaft eine andere Gemeinschaft erobern, dann gerieten die Gefangenen nicht in Privatbesitz, wie das in der antiken Form der Fall wäre, sondern in den Besitz der Gemeinschaft, denn die Gemeinschaft besteht in Asien nirgends aus Privatbesitzern. Und die Eroberten gerieten im Besitz der Familienoberhäupter oder der Beamten in gleiches Verhältnis zu ihren Besitzern — deren Macht auf dem Gemeindeneigentum ruht — wie sich eben die anderen Mitglieder der Gemeinschaft zum Vertreter der Gemeinschaft befinden. Also besteht zwischen den Sklaven, den Leibeigenen und den freien Bauern des Orients kein wesentlicher gesellschaftlicher Unterschied: sie sind gleichergestalt Glieder der Gemeinschaft, und gleichergestalt Sklaven »dessen, in dem die Einheit der Gemeinde existiert«. Jeder einzelne niedriger gestellte Beamte ist der patriarchalische Sklave des Vertreters einer höheren Gemeinschaft — Kreis, Bezirk, Provinz, Staat usw. —, und so verfügt der an der Spitze der Pyramide stehende Despot mit der Macht des Eigentümers über alle seine Untertanen. »Darum können wir diese 'allgemeine Sklaverei' weder als antike Sklaverei, noch als Leibeigenschaft, sondern nur *patriarchalisch* bezeichnen, d.h. als auf dem gemeinsamen Stammeseigentum ruhende patriarchalische Sklaverei.«[37]

Es ist evident, daß wir jene, dem Zustand der Barbarei hinzugehörende

patriarchalische Sklaverei, in welcher der Einzelne der Gemeinschaft gegenüber nicht selbständig wird, er löste sich sogar von der Nabelschnur der Gemeinschaft noch nicht los, nur dann als eine 'Renaissance' bezeichnen könnten, wenn wir die Marx-Engels'sche Kategorien für gesellschaftliche Formationen ihres gesamten wissenschaftlichen Wertes beraubten, denn nur dann könnten jene Kategorien auf eine Gesellschaft richtig angewandt werden, deren oberflächliche Züge an die Renaissance erinnern.

Wenn man überlegt, wie jene Produktionsweise, die zwischen der Urgemeinschaft und der sklavenhälterischen Gesellschaft der Antike steckenblieb, den menschlichen Geist eingeschränkt, wie sie die Menschen erniedrigt hat, dann wird man keine Analogie zwischen der Entwicklung der orientalischen Despotien und der Renaissance suchen, der Renaissance, »der größten Revolution, die die Menschheit erlebt hat«, denn: »so dürfen wir doch darüber nicht vergessen, daß diese idyllischen Dorfgemeinschaften, so harmlos sie auch aussehen mögen, seit jeher die feste Grundlage des orientalischen Despotismus gebildet haben, daß sie den menschlichen Geist auf den denkbar engsten Gesichtskreis beschränkten, ihn zum gefügigen Werkzeug des Aberglaubens, zum unterwürfigen Sklaven traditioneller Regeln machten und ihn jeglicher Größe und geschichtlichen Energien beraubten. Wir dürfen nicht die barbarische Selbstsucht vergessen, die, an einem elenden Stückchen Land klebend, ruhig dem Untergang ganzer Reiche, der Verübung unsäglicher Grausamkeiten, der Niedermetzelung der Einwohnerschaft großer Städte zusah, ohne sich darüber mehr Gedanken zu machen als über Naturereignisse, dabei selbst jedem Angreifer, der sie auch nur eines Blickes zu würdigen geruhte, hilflos als Beute preisgegeben. Wir dürfen nicht vergessen, daß dieses menschenunwürdige, stagnierende Dahinvegetieren, diese passive Art zu leben, auf der anderen Seite ihre Ergänzung fanden in der Beschwörung wilder, zielloser, hemmungsloser Kräfte der Zerstörung, und in Hindustan selbst aus dem Mord einen religiösen Ritus machten. Wir dürften nicht vergessen, daß diese kleinen Gemeinwesen durch Kastenunterschiede und Sklaverei befleckt waren, daß sie einen sich naturwüchsig entwickelnden Gesellschaftszustand in ein unveränderliches, naturgegebenes Schicksal transformierten und so zu jener tierisch rohen Naturanbetung gelangten, deren Entartung zum Ausdruck kam in der Tatsache, daß der Mensch, der Beherrscher der Natur, vor Hanuman, dem Affen, und Sabbala, der Kuh, andächtig in die Knie sank.«[38]

Auch die Kultur der luxuriösen Despotien Asiens können wir mit der Kultur der Renaissance nicht vergleichen, da in Asien jedes einzelne Reich — von einigen wenigen großen Städten abgesehen — in *Dörfern* aufgeht, die eine ganz unabhängige Organisation hatten und eine kleine Welt in sich bildeten, und während Asiens »idyllische Dorfgemeinschaften . . . den menschlichen Geist auf den denkbar engsten Gesichtskreis beschränkten, ihn zum gefügigen Werkzeug des Aberglaubens, zum unterwürfigen Sklaven traditio-

neller Regeln machten, und ihn jeglicher Größe und geschichtlicher Energien beraubten«,[39] dahingegen das Zeitalter der Renaissance »Riesen brauchte und Riesen zeugte, Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit«,[40] die die ganze Welt, die aus den Fugen war, wiederaufrichteten und die eingefleischte Ideologie des Mittelalters abschafften, jene Ideologie, welche die Welt zu einem einzigen Jammertal verwandelt, in der Natur und in der Sinnlichkeit das Werk des Teufels erblickt hatte, die Menschen unter ihre Vormundschaft stellte und sie zum Trost für das irdische Elend mit der Seligkeit im Jenseits zu trösten trachtete.

Es ist also kein Wunder, daß Petrarca gerade in Italien und gerade am Morgen der Renaissance das seit Jahrhunderten sorgsam aufbewahrte Geheimnis enthüllt hat, daß wir nämlich Menschen sind. Er machte seine Entdeckung dort und dann, als der sich aus dem Mittelalter, aus der feudalen Anarchie und aus der Mystik und Scholastik der Kirche hervorhebende Mensch zum erstenmal seine wirkliche Größe und Berufung erkannte, die Lenkung seines Schicksals selber in die Hand nahm, sein gesundes Verhältnis zur Wirklichkeit wiederherstellte, und die Voraussetzungen seines Glückes nicht mehr im Jenseits, sondern hier auf Erden zu erschaffen trachtete.

Die große Wiedergeburt beschränkte sich also — wie eben ersichtlich — nicht auf die Erneuerung der altertümlichen Kultur oder auf das Umformen der Religion, auch ging sie nicht bloß in bestimmten Sphären des Lebens vonstatten, es war ein *gesamtgesellschaftlicher Prozeß*. »Sie erstreckte sich von der wirtschaftlichen und die Grundstruktur berührenden gesellschaftlichen Sphäre bis zur Sphäre der Kultur, sie umfaßte den Lebensgang des Wochentags und die alltägliche Denkweise, die Praxis und die Ideale der Sitte, die Formen des religiösen Bewußtseins, die Kunst und die Wissenschaft.«[41] In diesem Sinne kann von einer Renaissance des Orients nicht gesprochen werden, denn im Osten ging jener gesamtgesellschaftliche Prozeß nicht auf Grund von wirtschaftlichen und gesellschaftlich-strukturellen Umwandlungen vonstatten. Zu einer Renaissance, die als gesamtgesellschaftliches Phänomen anzusehen ist, kam es eigentlich nur in Italien, Frankreich, England, Spanien und zum Teil in den Niederlanden, wie auch in den dalmatinischen Städten.

ANMERKUNGEN

[1] *История на българската литература*, Sofia 1966; Band 2. S. 15.
[2] Loco citato.
[3] Marx, K.—Engels, Fr., *Ausgewählte Schriften*, Moskau, 1950; Bd. II.
[4] *История на българската литература*, Sofia 1966; Band 2. S. 5.
[5] Динеков П., *Възрождески страници*; Sofia 1969; S. 5.
[6] L. c.
[7] Klaniczay, T., *A reneszánsz határai és ellentmondásai* (Die Grenzen und Widersprüche der Renaissance). *Kritika*, 1970. 1. S. 8—16.
[8] Конрад, Н. И. *Об эпохе возрождения. Литература эпохи возрождения*, Moskau, 1967; S. 10—11.
[9] L. c.
[10] Klaniczay, T., *A Reneszánsz. Bevezetés. A magyar irodalom története.* (Renais-

sance. Einleitung. Die Geschichte der ungarischen Literatur.) Budapest 1964; Bd. 1. S. 196—197.

[11] N. I. Konrad schreibt in seinem *Probleme des Realismus in der orientalischen Literatur* über die Weltliteratur des Humanismus, die ein neuerer Abschnitt der mächtigen Gemeinschaft der Literaturen ist. Sie beginnt im 8.—9. Jahr- hundert in China, wird im 9.—15. Jahrhundert in Zentralasien und zum Teil in Indien fortgesetzt; sie endet dann in Europa, im 14.—16. Jahrhundert. (*Вопросы литературы*; 1957. 1. S. 72. — Er beharrt auch weiterhin bei dieser Ansicht. In seiner angeführten *Über das Zeitalter der Renaissance* ist zu lesen: »ich schlage vor, für das Zeitalter der Renaissance in China das 8. und das 9. Jahrhundert zu erachten.« *Литература эпохи возрождения*, Moskau 1967; S. 41.)

[12] Жирмунский В. М., *Литература эпохи возрождения*, Moskau 1967. S. 462.

[13] Diese Konzeption der Renaissance hat I. M. Filschtinskij in seinem 1965 veröffentlichten Werk *Арабская классическая литература* angewandt.

[14] S. I. Nusubidsche legt in seinem Werk *Руставели и восточный Ренессанс* (Tbilissi 1947) dar, daß die Renaissance-Epoche der grusinischen Literatur im 11.—12. Jahrhundert beginnt; danach erklärt er, daß »die westliche Renaissance orientalische Wurzeln hat«. Wir fühlen uns genötigt, diese Auffassung abzulehnen, nicht nur weil sie sich bestreiten läßt, sondern auch darum, weil diese Methode die Ursache der in den verschiedenen Literaturen nachweisbaren Renaissance-Epoche oder Renaissance-Phänomene nicht in der analogen Entwicklung der Ideologien sich auf dem gleichen Niveau der Entwicklung befindlicher Gesellschaften sucht; also werden dadurch die vergleichenden literaturhistorischen Forschungen auf unmittelbare Wirkungs-Forschungen eingeengt.

[15] I. N. Golenitschew-Kutusow bemerkt zwar in seiner *Dante und die Frührenaissance*, daß die Auffassung von N. L. Okunew und W. Petkovič über die Wirkung der serbisch-mazedonischen Malerei auf die Malkunst der Frührenaissance möglicherweise übertrieben ist; dennoch nimmt er an, daß aus den edlen byzantinischen Quellen auch jene italienischen Maler geschöpft haben, welche vorgaben, daß sie sich bloß mit der Bekämpfung griechischer Steifheit befassen. Er stellt fest, daß die Wandmalerei von Serbien und Mazedonien hinter den schönsten italienischen Schöpfungen des Dugento nicht zurückbleibt. *Литература эпохи возрождения;* Moskau 1967; S. 51—52.

[16] Op. cit. S. 462—463.

[17] L. c.

[18] L. c.

[19] Marx, *Das Kapital*; Berlin 1951; Bd. I. S. 752.

[20] O. c. S. 753.

[21] Z. Rózsa zitiert die Geschichte in seiner Studie *A kapitalista formák tükrözése a korarenaissance-ban* (Spiegelung der kapitalistischen Formen in der Frührenaissance), Budapest, 1957; S. 277.

[22] Marx, *Das Kapital*; Berlin 1951; Bd. III. S. 644—645.

[23] Marx, o. c. Band I.

[24] *Klasszikus kínai elbeszélések* (Klassische chinesische Erzählungen), Budapest, 1962; S. 24—25.

[25] O. c. S. XIV. Einleitung von F. Tőkei.

[26] *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Engels und Karl Marx 1844 bis 1883*; Stuttgart 1913; S. 415.

[27] Marx, K.—Engels, Fr., *Ausgewählte Schriften*; Moskau 1950; Bd. I. 321—324.

[28] Marx, *Das Kapital*; Bd. I.

[29] Marx, *Das Kapital*; Bd. I.

[30] Tőkei, F., *Az ázsiai termelési mód kérdéseihez* (Zur Frage der asiatischen Produktionsmethoden), Budapest, 1965; S. 22.

[31] Marx, *Das Kapital*; Bd. I.

[32] Marx—Engels, Op. cit. Bd. 20. S. 168.

[33] Marx—Engels, Op. cit. Bd. 2. S. 187.

[34] Tőkei, F., Op. cit. S. 87—88.

[35] Marx, *Formen, die der kapitalistischen Produktion vorhergehen.*

[36] Marx, Op. cit.

[37] Tőkei, F., Op. cit. S. 77.

[38] Marx—Engels, Op. cit. Bd. I. S. 324—325.

[39] Marx—Engels, Op. cit. Bd. I. S. 324—325.

[40] Marx—Engels, Op. cit. Bd. XX. S. 312.

[41] Heller, Á., *A reneszánsz ember* (Der Renaissance-Mensch); Budapest 1965; S. 7.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 14 (1—2), pp. 105–130 (1972)

Proletarierkultur oder sozialistische Kultur

von

László Illés

(Budapest)

1913 schrieb Lenin jene Werke, in denen er sich schon vor der Revolution eingehend mit Kulturfragen beschäftigte. In seinem (vom 10. Mai 1913 datierten) Artikel über »Die Arbeiterklasse und die nationale Frage« erklärte er, »die Arbeiter schaffen in der ganzen Welt ihre eigene, internationale Kultur«.[1] In seinen »Kritischen Bemerkungen zur nationalen Frage« (Okt.-Dez. 1913) konstatiert er klar und bündig die Gegenwart und den Kampf zweier Kulturen innerhalb jeder Gesellschaftsklasse, indem er schreibt: »In *jeder* nationalen Kultur sind, wenn auch noch unentwickelt, *Elemente* einer demokratischen und sozialistischen Kultur vorhanden, denn in einer jeden Nation gibt es eine werktätige und ausgebeutete Masse, deren Lebensbedingungen unvermeidlich eine demokratische und sozialistische Ideologie erzeugen. Aber *jede* Nation hat auch eine bürgerliche Kultur ... u. zw. nicht nur ‚Elemente' einer solchen Kultur, sondern eine herrschende bürgerliche Kultur ... Wenn wir die Losung der ‚internationalen Kultur des Demokratismus und der Arbeiterbewegung der ganzen Welt' aufstellen, so entnehmen wir *jeder* nationalen Kultur *nur* ihre demokratischen und ihre sozialistischen Elemente.«[2] Gestützt auf diese Feststellungen Lenins entfaltete sich nach der Machtübernahme in der Sowjetunion die Kulturrevolution, um der sozialistischen Kultur zur Herrschaft zu verhelfen, und auf diese Lehren stützte sich auch die Arbeiterkulturbewegung jener kapitalistischen Länder, in denen die Arbeiterbewegung bereits einen bemerkenswerten Entwicklungsgrad erreicht hatte und die das Ziel verfolgte, innerhalb der herrschenden bürgerlichen Kultur die von der eigenen Ideologie des Proletariats und vom Marxismus—Leninismus durchtränkte Kultur so weit als möglich zu entfalten, bzw. möglichst breite Arbeiterschichten dem Einfluß der bürgerlichen Kultur zu entziehen, unter gleichzeitiger Berücksichtigung des Umstandes, daß es sich dort in der Mehrzahl der Fälle nicht um hohe Werte des von demokratischem Geist erfüllten bürgerlichen Kunsterbes handelte, sondern um den für die große Masse erzeugten Ausschuß, dessen benebelnde, bewußtseinsvergiftende Wirkung um so größer war.[3] In allen Ländern mußte die revolutionäre Arbeiterbewegung den Kampf mit der aus der Zeit der II. Internationale stammenden Kulturpolitik der Sozialdemokra-

ten aufnehmen, laut deren dem Wesen nach dem Bürgertum entlehnter charitativer Auffassung sich die Arbeiterklasse auf kulturellem Gebiet mit dem »Konsumieren« der bürgerlichen Kultur begnügt. Im übrigen waren die Verfechter dieser Theorie, sofern sie überhaupt an die Machtübernahme dachten, der Ansicht, nur eine über ein vollständiges kulturelles Rüstzeug verfügende Arbeiterklasse könne dazu bereit sein, das bürgerliche System in der Geschichte abzulösen. Eine der genialen Erkenntnisse der Leninschen These offenbarte sich eben darin, daß sie diesen reformistischen Demobilisierungsprozeß in sein Gegenteil umkehrte und sich der kühnen Aufgabe zu unterziehen vermochte, die nur über ein durch die Umstände gebotenes Minimum an Kultur verfügenden arbeitenden Massen zur Übernahme der Macht zu führen und ihnen damit die Möglichkeit in die Hand zu geben, sich die sozialistische Kultur weitgehend anzueignen. »Wenn zur Schaffung des Sozialismus — schrieb Lenin am 16. Januar 1923 — ein bestimmtes Kulturniveau notwendig ist, (obwohl niemand sagen kann, wie dieses bestimmte ‚Kulturniveau' aussieht, denn es ist in jedem westeuropäischen Staat verschieden), warum sollten wir also nicht damit anfangen, auf revolutionärem Wege die Voraussetzungen für dieses bestimmte Niveau zu erringen, und *dann* schon, auf der Grundlage der Arbeiter- und Bauernmacht und der Sowjetordnung, vorwärtsschreiten und die anderen Völker einholen?«[4]

Den gleichen Gedankengang entwickelte Lenin in seiner Abhandlung »Über das Genossenschaftswesen« vom 4.—6. Januar 1923,[5] in der er die »Pedanten« verspottete, im Gegensatz zu denen die Bolschewisten die Revolution nicht an ihrem Ende begannen, sondern mit der politischen und gesellschaftlichen Umwandlung. Erst dann sei, wie Lenin hier ausführte, die Zeit für die Kulturrevolution gekommen, der er in seinen letzten Lebensjahren, in der auf die Revolution und den Kriegskommunismus folgenden Zeit immer mehr Aufmerksamkeit zuwandte, da sich seiner Überzeugung nach die sozialistische Gesellschaftsordnung erst nach Verankerung der sozialistischen Lebensform, der ihr verhafteten Gepflogenheiten, Produktions- und Geistes-Prozesse und der sozialistischen Ideologie festigen und stabilisieren ließ.[6]

Mithin ist es durchaus erklärlich, daß der Problemkreis der »Kultur vor und nach der Machtergreifung« während der ganzen zwanziger Jahre dauernd auf der Tagesordnung stand und zu einer der meist umkämpften Streitfragen zwischen Revolutionären und Reformisten wurde. Die Lage der Sowjetunion, wo die mit der Bauernschaft verbündete Arbeiterklasse an die Macht gelangt war, unterschied sich grundlegend von der Situation in den kapitalistischen Ländern. Aber im ersten nachrevolutionären Jahrzehnt wogte, besonders zur Zeit des NEP, sowohl auf wirtschaftlichem als auch auf kulturellem Gebiet viele Jahre lang ein heftiger Kampf zwischen den sozialistischen und bürgerlichen bzw. kleinbürgerlichen Kräften um die endgültige Gestaltung des Kulturbildes, obwohl der Ausgang dieses Kampfes angesichts der Macht-

verhältnisse in der Sowjetunion keinem Zweifel unterliegen konnte. Unter ungünstigeren Voraussetzungen, in den kapitalistischen Staaten war der gleiche Kampf, der im Zeichen der Trotzkischen und Leninschen Auffassung von der Kultur ausgetragen wurde, gleichfalls im Gange. Der Trotzkischen These lag der Gedanke zugrunde, daß die Revolution in einem Land nicht zu siegen vermag, daß es nur eine permanente Weltrevolution geben könne. Praktisch kam in ihr mithin der Zweifel am dauerhaften Bestand der siegreichen russischen Revolution, die Kapitulationsbereitschaft zum Ausdruck und die gleiche Auffassung machte sich auch in Trotzkis Ansichten über die prinzipielle Unmöglichkeit einer Proletarierkultur geltend, indem er auf der Ebene sterilen Theoretisierens den Standpunkt vertrat, während der Übergangszeit der Klassenkämpfe werde die kulturelle Sphäre keine Gelegenheit haben, sich zu entwickeln, und in dem hypothetischen Fall, daß die Gesellschaftsklassen aufhören zu bestehen, werde es kein Proletariat mehr, sondern nur eine einheitliche Menschheit geben. Auf dieser Grundlage stellte Trotzki die Möglichkeit einer Proletarierkultur, dem Wesen nach jedoch einer *sozialistischen Kultur* an sich in Abrede. Aber auch Lenin widersetzte sich der These von der Proletarierkultur als solcher und stand ihr bis zuletzt ablehnend gegenüber. Dennoch waren die beiden Standpunkte einander diametral entgegengesetzt und schlossen einander aus. Dieser Antagonismus führte zu einer tiefgehenden Verwirrung des künstlerisch-theoretischen Denkens der zwanziger Jahre, zumal dieses in seiner mechanischen Ablehnung der Trotzkischen Theorie nicht der Dialektik der Leninschen Auffassung, nicht seinem »tertium datur« folgte, sondern in der Antithese steckenblieb. Auch Lenin verwendete in seiner Terminologie zuweilen die Wortbegriffe »Proletarierkultur, Proletarierkunst und proletarischer Schriftsteller«, doch maß er diesen nie eine ausschließliche Bedeutung bei, vielmehr ergaben sie sich aus dem zeitgenössischen Wortschatz fallweise und übergangsmäßig. Jedenfalls ist es bezeichnend und bemerkenswert, daß Lenin in seinem 1913 verfaßten Artikel »Die Arbeiterklasse und die nationale Frage« mit Nachdruck und Betonung von der »internationalen Kultur der Arbeiterbewegung der ganzen Welt« und mehrfach auch von der »*sozialistischen Kultur*«, nicht aber von einer Proletarierkultur spricht. Seine Gesamtauffassung von der Kultur beweist, daß ihm trotz gelegentlicher Schwankungen in der Terminologie, deren er sich bediente, die von der revolutionären Ideologie der Arbeiterklasse beseelte *sozialistische Kultur* vorschwebte, und nicht die auf eine gewisse Begrenzung ausgerichtete, mit der Vergangenheit verknüpfte »Proletarierkultur«.

Den innerhalb der Arbeiterbewegung der kapitalistischen Länder tätigen Kulturbeauftragten fiel es nicht leicht, während der damaligen Kampfphase, inmitten der häufig nur vom festen und unbeirrbaren Glauben umrissenen, mithin recht verschwommenen Perspektiven und unter vom erbitterten Klas-

senkampf bedingten Verhältnissen bereits an dieses vollkommenere Gebilde zu denken. Zur gleichen Zeit entfaltete sich in der Sowjetunion die Kulturrevolution bereits in gewaltigen Ausmaßen, doch verblaßte in deren literarischen Belangen dem mit großem Nachdruck auftretenden Rappismus zufolge in wachsendem Maß der Geist des 1925er Parteibeschlusses, in dem die Leninschen Anregungen ihren Niederschlag gefunden hatten. Die Theoretiker waren weniger um den Aufbau der einheitlichen sowjetischen Kunst bemüht, die sich unter den Gegebenheiten des Arbeiter- und Bauernstaates entfaltete, vielmehr kümmerten sie sich, von der antitrotzkischen Grundhaltung der »Proletarierkultur« ausgehend, um die Entwicklung und Förderung der auf souveräne Art aufgefaßten und isolierten »Proletarierkunst« und »Proletarierliteratur«, indem sie zugleich darauf bedacht waren, alle anderen Richtungen im Keime zu ersticken. (Und da bereits der 1925er Parteibeschluß das Vorhandensein der wahrhaft konterrevolutionären Strömungen als geringfügig und unbedeutend qualifizierte, bildeten eben diese zu vernichtenden Bewegungen die potentiellen Verbündeten.)

Im Grunde genommen hatte die ganze Proletarierliteratur der zwanziger Jahre mit diesem bedrückenden Dilemma zu ringen. Die These vom Aufbau der »reinen Proletarierkultur« vermochte sich in die Dialektik des Aufbaus der sozialistischen Kultur nicht einzufügen. Fallweise und von Zeit zu Zeit deformierte und verzerrte sich unwillkürlich unter den Gegebenheiten des Klassenkampfes der Gesamtaspekt des Kampfzieles, wie dies Bertolt Brecht so treffend formulierte:

> Auch der Zorn über das Unrecht
> Macht die Stimme heiser. Ach wir,
> Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit,
> Konnten selber nicht freundlich sein.
> *(An die Nachgeborenen)*

Die von der Ideologie der Arbeiterklasse durchdrungene Kulturbewegung war von Natur aus eine kämpferische Kultur, wie es gar nicht anders sein konnte. Auch Lunatscharski schrieb schon zur Zeit der Revolution von der »Kultur des Schwertes und des Kampfes«, aus der sich erst später jenes Idealgebilde zu entwickeln vermag, das er folgendermaßen beschreibt: ». . .und dann auch die Kultur als Traum, die Kultur als das Ziel ihrer Bestrebungen, ihr Klassenideal der Wahrheit und Schönheit.«[7] Clara Zetkin bezeichnete den Kampf der Arbeiterbewegung um die Kultur Anfang der zwanziger Jahre gleichfalls als kämpferische Kultur, und von dieser als Ausgangspunkt gewählten Position aus trachtete z.B. K. A. Wittfogel, der Theoretiker der deutschen Bewegung die kulturelle Tätigkeit des Proletariats theoretisch zu untermauern.[8] Und in der Tat erzielte die revolutionäre deutsche Arbeiterbewegung auf dieser Grundlage — gleichsam als Bestätigung der Stichhaltigkeit der Leninschen Thesen — noch unter kapitalistischen Verhältnissen, gestützt auf

eine starke kommunistische Partei, überaus beachtliche Erfolge, zog Hunderttausende zu aktiver Kulturtätigkeit heran und schuf eine bedeutende Literatur, eine überaus rührige Theaterbewegung von internationaler Reichweite.[9]

Daß sich die Triebkraft der in dynamischer Entfaltung begriffenen Bewegung nicht im beabsichtigten Maß auszuwirken vermochte, daran war von neuem eine Überspannung des an sich richtigen Prinzips schuld, nämlich die Beschränkung der kulturellen Betätigung auf ausschließlich kämpferische Aufgaben. Ein Jahrzehnt lang war der ungarische Emigrant Alfred Kemény (Durus) Leiter der Kulturspalte der Roten Fahne, Organs der KPD, der in einer Würdigung der Arbeiten Käthe Kollwitz' und Rudolf Schlichters den wahren Sinn der politischen Kunst im Dienst am jeweiligen Augenblicksziel erblickte. Er suchte nicht den Aufbau der gegenwärtigen und künftigen Proletarierkultur voranzutreiben (zumal er ein solches Bestreben unter kapitalistischen Verhältnissen für eine eindeutig reformistische Illusion hielt), sondern setzte sich ausschließlich für den aktiven Dienst am täglichen Klassenkampf ein. Gegenüber den »ewigen Werten« und der seiner Ansicht nach apolitischen Kunst der Käthe Kollwitz hebt er Schlichters Arbeiten rühmend hervor, weil diese ihn davon überzeugt hatten, daß Schlichter seine künstlerischen Mittel der politischen Agitation unterordnet und weil dieser das seines Erachtens wichtigste Ziel verfolgt: die politischen Parolen auf überzeugende Art zu vergegenwärtigen.[10]

Auch in der Leninschen Interpretation bildet die Literatur einen Bestandteil, ein Rad oder eine Schraube der gesamten »sozialdemokratischen« Parteiarbeit, doch versäumt es Lenin selbst in seiner als unbeugsamste geltenden Abhandlung (Parteiorganisation und Parteiliteratur) nicht, die Sondermerkmale und spezifischen Züge dieser Bewußtseinsform hervorzuheben und zu charakterisieren. Offenbar würde gegenteiligenfalls eine mechanische Gleichstellung der verschiedenen Bewußtseinsformen und Kultursphären oder eines Automatismus ihrer Beziehungen eintreten, wie das in der Interpretation der Machschen Philosophie durch Bogdanow und Pletnjew in der Tat der Fall war. Die mechanistisch positivistische Auffassung der Objektivität übte während der zwanziger Jahre und noch über diese hinaus einen nachhaltigen Einfluß auf die Kulturanschauung und in engerem Sinn auf die Kunstbetrachtung aus.

Im Gegensatz zur Universalität des Leninschen Kulturbegriffs und seiner Dialektik griffen die Theoretiker der »Proletarierkultur« stets irgendeinen Teilaspekt heraus, den sie dann absolutisierten. Während sich die Leninsche These die organische Gesamtheit des sozialistischen Aufbaus vor Augen hielt und die Kontinuität des kulturellen Erbes (nach dessen kritischer Aneignung) zugrundelegte, trachteten die Anhänger der Proletarierkultur eine eigene Proletarierwissenschaft und Proletarierphilosophie (die Lenin eindeutig mit dem Machismus identifizierte) sowie eine Proletarierpsychologie zu begründen.

(Die Relikte der letzteren tauchen auch heute noch in den Phrasen vom »proletarischen Lebensgefühl« auf.) All dies ist jener einseitigen Auffassung über die Kultur, jener bedenkenlosen Scheidung der Kultur von der wirtschaftlichen und politischen Tätigkeit oder der mechanischen Vertauschung ihrer Rollen zuzuschreiben, von der György Lukács feststellte, dieser Standpunkt sei »besonders falsch hinsichtlich des Sozialismus, innerhalb dessen die engen Bindungen zwischen produktiver Arbeit und geistiger Tätigkeit, die Beseitigung der Unterschiede zwischen physischer und geistiger Arbeit das besondere bezeichnende Merkmal der Kultur bilden. Deshalb unterzog Lenin jene Tendenz, die nach der Machtübernahme künstlich eine noch niemals vorhandene spezifische Proletarierkultur züchten wollte, von Anfang an der schärfsten Kritik«.[11]

Unter den Schöpfern dieser Begriffe einer »eigenen proletarischen Kultur«,[12] einer »scharf abgesonderten Klassenkultur«,[13] einer »eigenen Klassenkunst«,[14] einer »reinen Proletarierkultur«[15] und ähnlicher termini technici war Lunatscharski der einzige, dem das gegenseitige Verhältnis der Begriffe »Proletarierkultur« und »sozialistische Kultur« zu denken gab. In seiner bereits erwähnten Abhandlung versuchte er diese Frage einer Lösung entgegenzuführen, indem er erklärt: »Die Kultur der neuen Klasse ist die neue Abart, die organische Umgestaltung der einheitlichen, allgemeinmenschlichen Kultur.« Diese Formulierung läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Lunatscharskis Theorie der »Proletarierkultur« dem Wesen nach mit jener der »sozialistischen Kultur« identisch war, und daß er sich grundsätzlich von den Ideologen des »Proletkultes« unterschied, da ihm — wenn auch im Wege eines gewissen mechanischen Aufeinanderfolgerns — das Ideal der Universalität vorschwebte und er hinter den »zahlreichen und tiefen Gegensätzen« zwischen der Proletarier- und sozialistischen Kultur auch ihre enge Verwandtschaft entdeckte. Noch eindeutiger unterrichtet uns über seinen Standpunkt Lunatscharskis Studie, deren Großteil als Kritik an Trotzkis 1923 veröffentlichtem Buch »Literatur und Revolution« gedacht war. Hier schreibt er: »Am entschiedensten verwahre ich mich dagegen, daß wir uns mit den Parolen des Interimistischen oder der Kurzlebigkeit von der gewaltigen Bedeutung der vom Proletariat zu schaffenden kämpferischen Kunst distanzieren . . . Die Kultur ist wahrhaft allgemein menschlich, nur gibt es in ihr verschiedene Phasen, die wir nach ihren bezeichnenden Merkmalen benennen. Wie könnte man sich mithin vorstellen, daß in der noch mindestens dreißig Jahre währenden Zeit des Kampfes und der Klassenherrschaft des Proletariats kein großartiger kultureller Brennpunkt zustande käme? Daß sich die Proletarierkultur nicht bis auf unabsehbare Zeit in sich selbst verschließt, daß die Proletarierkultur ihren proletarischen Charakter verliert und allgemein menschlich wird, bevor sie auf der Linie des reinen Proletariertums ausgereift wäre? Aber was folgt daraus? . . .Auch die Larve erlangt keinerlei Vollkommenheit und stirbt

dennoch nicht, sondern verwandelt sich in den Falter, und jedermann weiß, daß der Schmetterling das Ergebnis der Übergangszeit bildet. Aber unsere Proletarierkultur wird nicht bewegungslos eingesponnen verharren gleich der Insektenpuppe. Deshalb möge Genosse Trotzki die Kultur des kämpferischen Proletariats nicht aus der langen Metamorphosenreihe der menschlichen Gesellschaft löschen.«[16] Wie man hieraus ersieht, fehlte Lunatscharski das volle Verständnis für die dialektische Entwicklung der sozialistischen Kultur, er betrachtete sie nicht als einen von jenem lückenlosen Prozeß geformten und diesen formenden Vektor des sozialistischen Aufbaus, der alle arbeitenden Klassen und Schichten in sich aufsaugt und umformt, sondern glaubte an die selbständig entwickelte, souverän ausgestaltbare »Proletarierkultur«, die dereinst ihren Platz der vollkommeneren sozialistischen Kultur übergeben wird. Wie das vor sich gehen wird, darüber faßte er seine Vorstellungen nicht mehr zusammen. Zu jener Zeit, als die Begriffe der Proletarierkultur und Proletarierliteratur endgültig abgetan waren, hatte er dazu auch praktisch keine Gelegenheit mehr. (1929 wurde er seines Postens eines Volkskommissars für Volksbildungswesen enthoben und wirkte danach eine Zeitlang als Direktor des Puschkin-Hauses und später als Diplomat in Spanien bis zu seinem 1933 eingetretenen Tod.) Sein Glaube an die selbständige Entfaltung der Proletarierkultur war schuld daran, daß er im Oktober 1920 einen im Widerspruch zu Lenin stehenden Standpunkt hinsichtlich der Selbständigkeit des Proletkultes vertrat, gegen den sich Lenin mit aller Entschiedenheit wandte. Jedenfalls hinderte auch diese Anschauung Lunatscharski nicht, das Kulturerbe uneingeschränkt zu würdigen und zu wahren und beispielsweise die Leistungen der außerhalb der Proletarierliteratur stehenden wertvollen sowjetischen Kunst gebührend anzuerkennen. Seine hohe Bildung und sein überaus feines Kunstverständnis schieden ihn bis zuletzt von den konsequenten Vertretern der »Proletarierliteratur«, den Rappisten, und machten ihn eine Zeitlang auch zu deren Gegnern. Im übrigen ist es durchaus bezeichnend, daß er auch den überwiegenden Teil seines mit Trotzki polemisierenden Artikels der Kritik und Verhöhnung der »phantastischen Sektiererei«, des »Ultraproletariertums« und des »Kreises der Alleinreinen« widmete. Und obwohl auch er keinen Trennungsstrich zwischen den mächtigen kulturschaffenden Energien der Arbeiterklasse als führender und treibender Kraft jener Gesellschaft, die den Sozialismus ins Leben rief, und der unter sozialistischen Verhältnissen vorgeblich eine Sonderstellung einnehmenden »Proletarierkultur« zog (und hierin lag die Schwäche seiner Theorie), trug seine während der ganzen zwanziger Jahre verfolgte Kulturpolitik weitgehend zur Entfaltung der Kulturrevolution bei.

Der Gedanke an die Schaffung einer »eigenen, gesonderten Proletarierkultur« dürfte freilich auch aus der Erkenntnis einen zusätzlichen Auftrieb erhalten haben, daß aus den Reihen des Proletariats auch früher schon — und um wieviel mehr Aussicht bestand darauf unter günstigen Umständen —

ebenso geniale Künstler und schöpferische Intellektuelle hervorgegangen waren wie aus jeder anderen Gesellschaftsklasse, etwa aus der Bauernschicht oder der kleinbürgerlichen Intelligenz. (Statt jeder besonderen Beweisführung dürfte es genügen, auf Gorki, Attila József, Derkovits und zahlreiche hochbegabte deutsche oder russische Arbeiterschriftsteller hinzuweisen !) Aber das Problem der gesellschaftsumformenden und kulturschaffenden Fähigkeit der Arbeiterklasse sowie der aus ihren Reihen hervorgegangenen und ihrer Klasse treu gebliebenen schöpferischen Künstler ist noch immer nicht mit der These der »eigenständigen, nur durch Persönlichkeiten proletarischer Herkunft geschaffenen Proletarierkultur« identisch. Anfang der zwanziger Jahre war aber gerade diese Theorie auch bei den namhafteren Vertretern des Proletkultideals in Mode. Wie es in der Großen Sowjetischen Enzyklopädie heißt, »behaupteten die Haupttheoretiker A. A. Bogdanow und W. F. Pletnjew, die Arbeiterklasse müsse auf künstlichem Weg eine eigene Proletarierkultur schaffen«.[17] Die Anfang Juni 1918 in Petrograd veranstaltete 2. städtische Konferenz der proletarischen kulturellen Organisationen stellte fest, die »Proletarierkultur könne nur im Wege selbständiger Anstrengungen des Proletariats Fortschritte machen«.[18] Ein Aufruf des Provisorischen Internationalen Proletkult-Büros erklärt, nur das Proletariat selbst sei imstande, die Proletarierkultur ins Leben zu rufen. »Anerkennen wir es — so heißt es in diesem Aufruf — als relativ wichtigen Zweck, die Gefühle des Proletariats mit den Mitteln einer proletarischen Kunst zum Ausdruck zu bringen, müssen wir auch zugeben, daß dieser Zweck nur durch das Proletariat selbst erreicht werden kann. Dieses muß selbst Gelehrte, Schriftsteller, Dichter und Künstler hervorbringen.«[19] An erster Stelle steht als Unterschrift unter diesem Aufruf der Name Lunatscharskis, Vorsitzender des genannten Büros, der den gleichen Gedankengängen noch in seinem 1919 in deutscher Sprache veröffentlichten Buch »Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse« in folgenden Worten Ausdruck verlieh: »Wer wird die proletarische Kultur schaffen? Natürlich vor allem die Proletarier selbst . . . Auf dem Gebiet der Kunst wird das Proletariat ebenfalls seinen Marx finden.« Es besteht mithin hohe Wahrscheinlichkeit dafür, daß die betreffenden Stellen im Aufruf des Jahres 1920 von Lunatscharski selbst stammen, um so mehr, als sich unter den übrigen Unterschriften der Name keines einzigen anderen leitenden Repräsentanten des russischen Proletkults findet. Béla Kun kannte Lunatscharskis in diesen Belangen hochbedeutsames und einflußreiches, 1919 erschienenes oben genanntes Buch Mitte des gleichen Jahres wahrscheinlich noch nicht, dennoch erklärte er in seiner am 13. Juni 1919 auf der Landesparteiversammlung gehaltenen Rede in vollem Einklang mit der Auffassung Lunatscharskis: »Aus dem Proletariat selbst muß ein neues geistiges Leben, eine neue Kultur hervorgehen, und ich vertraue auf die produktive Kraft des Proletariats, auf jene produktive Kraft, die Institutionen beseitigte und Institutionen schuf, ich vertraue darauf, daß

sie auch auf dem Gebiet des Geisteslebens ihre eigene Entfaltung finden wird. Zweifellos ist das nicht die Literatur der Zeitschrift MA, die ein Erzeugnis der bourgeoisen Dekadenz ist. Ein neuer Geist wird sich im proletarischen Geistesleben offenbaren, aus dem der Geist der Proletarierklasse erblühen wird.«[20] Hingegen steht fest, daß der im September 1920 im »Kassai Munkás« (Kaschauer Arbeiter) veröffentlichte Proletkult-Aufruf eine wegweisende Rolle bei den sich dort in den folgenden ein-zwei Jahren entfaltenden Proletkult-Bewegungen spielte. In diesem Sinne verfaßte ein Jahr später Géza Goldhammer (Kassai) seinen theoretischen Aufsatz über die Proletarierkultur, in dem er erklärte: »Das Proletariat muß auch auf kulturellem Gebiet zu einem produktiven Faktor werden. Nur wenn aus den Reihen der Arbeiterschaft Ingenieure, Techniker, Staatsanwälte, Architekten, Schriftsteller und Künstler hervorgehen werden, nur wenn die neue Lebens- und Weltanschauung den großen Massen in Fleisch und Blut übergegangen sein wird, nur dann wird das Proletariat von sich sagen können, es sei im Besitz aller Macht !«[21] Hieraus geht deutlich hervor, daß auch Goldhammers Ansicht bei allem guten Willen und aller Parteilichkeit an jene Auffassung der Reformisten anknüpft, laut welcher das Proletariat nur im Vollbesitz der Kultur die Macht zu ergreifen und zu bewahren vermag. Die Leninsche Kulturrevolution wartete diesen Zeitpunkt nicht ab, sondern nahm mit dem vom Kapitalismus hinterlassenen Menschenmaterial u. a. auch die sozialistische Gestaltung des kulturellen Bestandes in Angriff, selbstverständlich indem sie gleichzeitig das rasche Wachstum einer Volksintelligenz so weit als nur irgend möglich förderte und vorantrieb. Statt des Schlagwortes »erst dann, wenn« trat eine pausenlose politische, wirtschaftliche und kulturelle Aufbauarbeit in den Vordergrund des Geschehens. Niemand vertraute zuversichtlicher auf die produktive Kraft und Leistungsfähigkeit des Proletariats als Lenin selbst, der Führer der Proletarierrevolution, deren Sieg er aber als Sieg des Sozialismus nur in der Vereinigung der revolutionären Arbeiterbewegung mit dem Marxismus gewährleistet sah, zumal nach seinen eigenen Worten »die Geschichte aller Länder davon zeugt, daß die Arbeiterklasse ausschließlich aus eigener Kraft nur ein tradeunionistisches Bewußtsein hervorzubringen vermag«.[22] Die Kultur der neuen Gesellschaft konnte er nicht den Theoretikern des »proletarischen Massengeistes«, des »proletarischen Lebensgefühls« anvertrauen, vielmehr rief er unter Hinzuziehung des ganzen progressiven Kulturerbes der Vergangenheit die zur Herrschaft gelangte Klasse zu dessen Aneignung auf. Von dieser Grundlage ausgehend organisierte er alle verfügbaren Kräfte zur Schaffung der vom Geist des Sozialismus erfüllten neuen *sozialistischen Kultur*.

Lenin glaubte so wenig an die Existenz einer eigenen Proletarierkultur, daß er in ihr ausdrücklich »private Schrullen, . . . albernste Verdrehungen« einiger aus den Reihen der bourgeoisen Intelligenz hervorgegangener Intellektueller, »unsinniges Zeug« und eine Kinderkrankheit erblickte.[23]

Die Arbeit des Anfang Oktober 1920 abgehaltenen Proletkult-Kongresses verfolgte Lenin mit besonderer Aufmerksamkeit, nachdem er Lunatscharski, der an diesem Kongreß als einer der maßgeblichen Wortführer aktiv teilnahm, mit den nötigen Instruktionen versehen hatte. Als sich dann Lunatscharski auf dem Kongreß im gegenteiligen Sinn äußerte, forderte er die verschiedenen staatlichen und Parteiorgane zu einer raschen Intervention auf und verfaßte selbst jenen »Resolutionsentwurf«, von dem er wünschte, daß ihn der Kongreß zum Beschluß erheben möge. Schon im Konzept zu diesem Resolutionsentwurf heißt es: »Nicht *Erfindung* einer neuen Proletkultur, sondern *Entwicklung* der besten Vorbilder, Traditionen und Ergebnisse der *bestehenden* Kultur vom Standpunkt der marxistischen Weltanschauung und der Lebens- und Kampfbedingungen des Proletariats in der Epoche seiner Diktatur.«[24] Noch deutlicher entwickelt dann der fertige Resolutionsentwurf die Stellungnahme Lenins: »Der Marxismus hat seine weltgeschichtliche Bedeutung als Ideologie des revolutionären Proletariats dadurch erlangt, daß er die wertvollsten Errungenschaften des bürgerlichen Zeitalters keineswegs ablehnte, sondern sich umgekehrt alles, was in der mehr als zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur wertvoll war, aneignete und verarbeitete. Nur die weitere Arbeit auf dieser Grundlage und in dieser Richtung, inspiriert durch die praktische Erfahrung der Diktatur des Proletariats dieses seines letzten Kampfes gegen jegliche Ausbeutung, kann als Aufbau einer wirklich proletarischen Kultur anerkannt werden . . . Der Gesamtrussische Kongreß des Proletkultes . . . weist alle Versuche, eine eigene, besondere Kultur auszuklügeln, sich in eigenen, abgesonderten Organisationen abzukapseln, . . . als theoretisch falsch und praktisch schädlich aufs entschiedenste zurück.«[25]

In seinen letzten Lebensjahren kehrte Lenin immer wieder auf diese Probleme zurück. Nach dieser Kollision mit den Leitern des Proletkultes im Herbst 1920 sah er sich zwei Jahre später von neuem veranlaßt, mit den irrigen Anschauungen der Verfechter der »Proletarierkultur« aufzuräumen. Den Anstoß gab ihm hierzu ein in der Prawda unter dem Titel »An der ideologischen Front« veröffentlichter Artikel aus der Feder W. Pletnjews, der neben Bogdanow als Proletkult-Leiter die wichtigste Rolle spielte.[26] In diesem Artikel erklärte Pletnjew, das unveränderte Ziel des Proletkults bliebe die Schaffung der neuen Proletarierkultur, deren Aufbau sich nur mit den Kräften des Proletariats selbst verwirklichen lasse. Erst wenn das Proletariat schon in allen Wissenschaftszweigen über eigene Gelehrte und in allen Kunstsparten über eigene Künstler verfüge, kann die Aufgabe als gelöst betrachtet werden. Ihre Existenz bestimme das Klassenbewußtsein des Proletariats, ein Klassenbewußtsein, das dem Bauern, dem Bourgeois, dem Intellektuellen, dem Arzt, Juristen und Ingenieur fremd sei, wie Pletnjew in seinem Artikel weiterhin ausführte. Zahlreiche Stellen dieses in den Spalten der Prawda publizierten Artikels

unterstrich Lenin, versah ihn mit Randbemerkungen, wie »Ha-ha« und Fragezeichen. Wo Pletnjew erklärte, man müsse die Elemente der Proletarierkultur zustandebringen, findet sich seitlich Lenins eigenhändiger Vermerk »Sieh mal, was für ein Brei!«, wo Pletnjew die Behauptung aufstellte, »den Aufbau der Proletarierkultur könne nur das Proletariat selbst vollziehen und jene Gelehrte, Künstler, Ingenieure, die aus ihm hervorgingen«, schrieb Lenin am Rand »Hirngespinst«. Und wo es in dem Artikel heißt, in der Elektrifizierung müssen die Arbeiter die ersten Schritte zur Verwirklichung der wissenschaftlichen Aufgaben tun, vermerkte Lenin seitlich das Wort »Blödsinn«, dessen Wiederholung man neben Pletnjews Erklärung, der Proletarierkünstler werde Künstler und Arbeiter in einem sein, von neuem begegnet.

Lenins oben zitierte heftige Ausfälle beweisen eindeutig, daß er selbst in dieser Aufbauphase des Sozialismus statt unverbindlicher Phrasen eine Realpolitik forderte und auch in seinen damals entstandenen Werken folgerichtig die gleiche Politik betrieb, mit der er der sozialistischen Kulturrevolution den entscheidenden Antrieb verlieh und diese in die Wege leitete. Nicht als ob er die Kreise, die sich für die geistige Ausbildung der Arbeiter einsetzten, unterschätzt hätte, vielmehr unterstützte und ermutigte er jene, die in diesen Zirkeln die Elemente der Bildung vermittelten und sich aneigneten.[27] Aber den Gedanken an eine eigene Proletarierkultur wies er auch weiterhin mit aller Entschiedenheit von sich. Noch Ende 1923 beauftragte Lenin J. Jakowlew mit der Vorbereitung einer Konferenz, die sich mit der auf literarischem und künstlerischem Gebiet zu befolgenden Parteipolitik beschäftigen sollte. Zur Zeit der sich ständig verschlimmernden Krankheit Lenins kam diese Konferenz aber nicht mehr zustande; sie fand erst nach Lenins Tod, am 9. Mai 1924 statt. Laut dem erhalten gebliebenen Sitzungsprotokoll[28] berichtete Jakowlew bei dieser Gelegenheit, er habe anderthalb Jahre zuvor in fünf Fällen auf Lenins Wunsch mit diesem die von der Partei auf dem Gebiet der Kunst und Literatur einzuhaltenden Richtlinien eingehend besprochen. »Das wesentlichste Moment — heißt es in Jakowlews Referat —, das von Iljitsch hervorgehoben wurde, bezog sich auf die Bekämpfung jener Vorstellung, die Proletarierkultur ließe sich im Treibhaus künstlich züchten. Schon den bloßen Gedanken daran hielt Lenin für äußerst gefährlich. Ein solches Treibhaus war der Proletkult. Laut Lenins Ansicht kann aber die Kultur des Proletariats unter den Gegebenheiten der Sowjetherrschaft dem Boden des Lesen- und Schreibenkönnens entwachsen. Wenn unter der Ägide der proletarischen Staatsgewalt bei uns *Millionen von Kulturmenschen* aufwachsen werden, von denen es heute noch so wenig gibt, dann erst wird in der Tat eine Kultur von neuem Typus entstehen. Lenin forderte die Arbeiter auf: ‚Lernt, eignet euch die bürgerliche Kultur an, laßt euch nicht von den Ammenmärchen irreführen, in irgendeiner Kammer, gleichviel wie man sie nennen möge, sei bereits die Proletarierkultur emporgesprossen. *Die Geburt der Proletarierkultur muß man*

sich dialektisch vorstellen! Das Wesen dieses Prozesses liegt darin, daß sich unter den Verhältnissen des Sowjetstaates Millionen die Errungenschaften der bürgerlichen Kultur zu eigen machen!'« Die abweisende Haltung Lenins gegenüber der Proletarierkultur bekräftigte auch M. W. Frunze, der auf der Tagung des ZK der Partei vom 3. März 1925 vor dem Literaturausschuß mit aller Entschiedenheit erklärte: »Bezüglich der Ansichten Lenins über die Proletarierkultur gibt es keinerlei Ungewißheit. Lenin lehnte die Proletarierkultur auf das allerentschiedenste ab.«[29]

Um so größere Aufmerksamkeit widmete Lenin in diesen Jahren der Inangriffnahme der Kulturrevolution. Die auf Schaffung einer eigenen »Proletarierkultur« gerichteten Bestrebungen kreuzten die Pläne der Leninschen Kulturrevolution, da letztere auf eine Hebung des Allgemeinbildungsniveaus der arbeitenden Massen und nicht auf eine Vertiefung des Bildungsanteils nach Gesellschaftsklassen abzielten. In seinem hochbedeutsamen Artikel über das Genossenschaftswesen hatte Lenin die Entfaltung der Kulturrevolution als nächstfolgende grundlegende Aufgabe im Aufbau des Sozialismus bezeichnet.[30] In seinen »Tagebuchblätter« überschriebenen Aufzeichnungen vom 2. Januar 1923 erläuterte Lenin den scharfen Kontrast zwischen den auf die »Proletarierkultur« bezüglichen Illusionen und den zeitgegebenen Tatsachen in folgenden Worten: »Während wir über proletarische Kultur und über ihr Verhältnis zur bürgerlichen Kultur geschwatzt haben, bieten uns die Tatsachen Zahlen dar, die zeigen, daß es bei uns sogar um die bürgerliche Kultur sehr schwach bestellt ist . . . (hier führt Lenin statistische Daten an, laut denen 1897 im zaristischen Rußland 223 von jeweils 1000 Einwohnern lesen und schreiben konnten, welcher Anteil sich bis 1920 erst auf 319 erhöht hatte) . . . Das ist eine strenge Warnung und ein ernster Vorwurf an die Adresse derjenigen, die in Träumereien von der »proletarischen Kultur« geschwelgt haben und bis jetzt schwelgen. Das zeigt, . . . welche Unmenge von Arbeit uns jetzt bevorsteht, damit wir auf dem Boden unserer proletarischen Errungenschaften tatsächlich ein einigermaßen hohes Kulturniveau erreichen«.[31] In seinem Charkower Referat über die Kulturrevolutionen berichtete A. B. Halatow, die Zahl der des Lesens und Schreibens Kundigen sei bis 1926 in den Städten auf 66, auf dem Land auf 36 v. H. angestiegen, der Anteil von 32% habe sich mithin auf 50% im Gesamtdurchschnitt erhöht. M. Skripnjik, Volkskommissar für das Volksbildungswesen stellte bei gleicher Gelegenheit fest, daß der Anteil des Proletariats an der Gesamtbevölkerung von 5% während der Revolution bis 1930 auf 10% angewachsen sei.[32] Diese statistischen Angaben lassen deutlich das proportionelle Verhältnis zwischen dem »Hirngespinst der proletarischen Kultur« — um Lenins eigene Worte zu gebrauchen — und den realen Erfordernissen der Kulturpolitik im Laufe der zwanziger Jahre erkennen. Lenin betrachtete die Hebung des allgemeinen Bildungsstandes der Massen als eine der Voraussetzungen zur weitgehenden Entfaltung der sozialistischen

Kultur, und wie wir aus seiner Abhandlung über das Genossenschaftswesen wissen, verwies er hier noch eigens auf die Wichtigkeit der Liquidierung der Rückständigkeit, in der sich die gewaltigen Massen der Bauern befanden, sowie auf die Notwendigkeit ihrer Ausbildung. Das bildete auch eines der Themen, die er mit Clara Zetkin besprach. Laut Zetkins Bericht erklärte Lenin anläßlich dieser Unterredungen: »Unsere Arbeiter und Bauern verdienen wirklich mehr als Zirkusspiele. Sie haben ein Anrecht auf echte, große Kunst. Darum vor allem: breiteste Volksbildung und Volkserziehung. Sie schafft den Kulturboden — gesichertes Brot vorausgesetzt —, auf dem eine wirklich neue, große Kunst erwachsen wird, eine kommunistische Kunst, die ihrem Inhalt entsprechend auch die Formen gestaltet.«[33] Auch bei dieser Gelegenheit sprach Lenin nicht von einer proletarischen sondern von einer *kommunistischen Kunst* und unterstrich damit die ausschlaggebende Bedeutung des Weltanschauungsfaktors.

In seinem 1913 verfaßten Aufsatz über die nationale Frage (Kritische Bemerkungen zur nationalen Frage) erklärte Lenin, von den nationalen Kulturen müsse man deren demokratisches und sozialistisches Element übernehmen. Seine nach dem Sieg der Revolution entstandenen Schriften beweisen, daß er die kritisch anzueignende Kulturtradition in noch weiterem Sinn auslegte: »Wir müssen von der gesamten Kultur Besitz ergreifen, die der Kapitalismus hinterlassen hat, und aus ihr den Sozialismus aufbauen. Wir müssen von der gesamten Wissenschaft und Technik, von allen Kenntnissen und von der Kunst Besitz ergreifen. Anders können wir das Leben der kommunistischen Gesellschaft nicht aufbauen. Diese Wissenschaft, Technik und Kunst aber liegt in den Händen der Spezialisten, steckt in ihren Köpfen . . . Diese Aufgabe ist ungeheuer schwierig, und man wird Jahrzehnte darauf verwenden müssen, sie in vollem Umfang zu lösen.«[34] Und wenn die Entwicklung der sozialistischen Kultur auch einen rasanteren Verlauf nahm als es Lenin 1919 vorauszusehen vermochte, bedurfte es zur Aneignung der kulturellen Überlieferungen und zu einer vollkommenen Verschmelzung der aus der früheren Gesellschaftsordnung hervorgegangenen Intellektuellen mit der Sowjetmacht zweifellos der zähen Arbeit, die Jahrzehnte lang geleistet wurde, und dieser bedarf es auch heute noch, wenn auch unter veränderten Verhältnissen. Laut G. H. Njedoschiwin richtete sich der Leninsche Gedanke hier darauf, »die schöpferische Intelligenz in die Arbeit mit einzuschalten, indem man dem produktiven Schaffen neue, anziehende Perspektiven eröffnete, und nicht darauf, die künstlerische Tätigkeit streng zu reglementieren.«[35] Überhaupt bewies Lenin in der Leitung der kulturellen Sphäre ein außerordentliches Taktgefühl. So konnte er sich beispielsweise mit Majakowskis Poesie nicht befreunden, da er nichts für die Ismen-Erzeugnisse übrig hatte, doch versäumt er es nicht, gleich hinzuzufügen, daß er sich auf diesem Gebiet nicht zuständig fühle.[36] Auch lehnte er jede Hast und Gewaltanwendung entschieden ab. In seinem am 4. März 1923

in der Prawda unter dem Titel »Lieber weniger, aber besser« veröffentlichten Artikel heißt es ausdrücklich: »In den Fragen der Kultur gibt es nichts Schädlicheres als Hast und Fixigkeit . . . Ich schneide hier gerade die Frage der Kultur an, weil in diesen Dingen nur das als erreicht gelten darf, was in die Kultur, in das Alltagsleben, in die Gewohnheiten eingegangen ist.«[37]

All diese von Lenin aufgestellten Richtlinien scheinen in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre allmählich in Vergessenheit geraten zu sein (weitere diesbezügliche Schriften waren zu dieser Zeit noch gar nicht zur Veröffentlichung gelangt), so daß im Vereinheitlichungsprozeß der sowjetischen Intelligenz ebenso wie in der Verwendung der kulturellen Hinterlassenschaft der Vergangenheit eine nicht geringe Verwirrung entstand. Man kann sich schwerlich einen schärferen Gegensatz vorstellen, als es zwischen Lenins Aufruf zur Aneignung des vergangenen Kulturerbes und dem 1931 von Awerbach, dem Cheftheoretiker des RAPP vertretenen Standpunkt klaffte. In seiner berühmten Rede auf dem 3. Komsomol-Kongreß am 2. Oktober 1920 hatte Lenin erklärt: »Ohne die klare Einsicht, daß nur durch eine genaue Kenntnis der durch die gesamte Entwicklung der Menschheit geschaffenen Kultur, nur durch ihre Umarbeitung eine proletarische Kultur aufgebaut werden kann, — ohne eine solche Einsicht werden wir diese Aufgabe nicht lösen. Die proletarische Kultur fällt nicht vom Himmel, sie ist nicht eine Erfindung von Leuten, die sich als Fachleute für proletarische Kultur bezeichnen. Das ist alles kompletter Unsinn. Die proletarische Kultur muß die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die sich die Menschheit unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft, der Gutsbesitzergesellschaft, der Beamtengesellschaft erarbeitet hat.«[38] In schroffstem Gegensatz zu diesem Gedankengang stand die Auffassung Awerbachs von der Aneignung der Überlieferungen und dem kontinuierlichen weiteren Ausbau der Kultur. In der alle seine theoretischen Schriften summierenden Zusammenfassung legte er seinen Standpunkt folgendermaßen dar: »Bei dem Aufbau unserer neuen Kultur handelt es sich keineswegs um die Errichtung einer proletarischen Basis für die alte Kultur, oder, wie manche zu sagen pflegen, um Einbürgerung des proletarischen Inhalts in die nationale Kultur. Es handelt sich keineswegs darum, dem Arbeiter die betreffende nationale Kultur zu erschließen, es handelt sich vielmehr um den Klassenkampf, um den Inhalt und die Richtung der gesamten kulturellen Entwicklung . . . Durch die Entwicklung einer Kultur, die nationale Form mit proletarischem Inhalt vereint, wird der Zusammenschluß der Proletarier aller Nationen und ihr noch weiteres Abrücken von ‚ihren' Bourgeois bewirkt.«[39] Innerhalb eines kurzen Jahrzehnts hat die Auslegung des Kulturbegriffs mithin eine derart grundlegende Wandlung von der Leninschen Weitsicht und Toleranz bis zur Awerbachschen Engstirnigkeit erfahren. Lunatscharski, der selbst auch große Hoffnungen in die Proletarierkultur gesetzt und von deren »Baumeistern« viel erwartet hatte, der eine Trenn-

wand zwischen »dem gesunden Proletkult und dem Ultra-Proletariertum« aufzurichten trachtete, gab schon früh auf nahezu verhängnisvolle Weise seinen Widerwillen gegen diese »Linksentgleisung« kund, die, wie er selbst sagte, »ein grundlegendes Krankheitssymptom der jeder Selbstkritik entbehrenden maßlosen Gehässigkeit gegenüber der kulturellen Vergangenheit der Menschheit bildet . . . dieses große Ultra-Proletariertum verleugnet alles, was älteren Ursprungs ist und erklärt, die neue Klasse müsse die neue Kultur aus dem Nadelöhr hervorzaubern.«[40]

Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, daß nicht alle Verbandsmitglieder des RAPP die extremen Ansichten Awerbachs teilten und so radikal auftraten wie er. Fadejew selbst, der eine ziemlich widersprüchliche Rolle in der Proletarierliteratur-Bewegung spielte, setzte sich auf der Charkower Konferenz geradezu auffallend für die Respektierung der alten Kultur ein. Seine Auffassung deckte sich voll und ganz mit jener Lenins, als er bei dieser Gelegenheit erklärte: »Wir werden im Gegenteil unsere proletarische Kultur auf der Basis der kritischen Aneignung und der Umarbeitung jener Kultur schaffen können, die wir von der alten Gesellschaft ererbt haben.«[41] Seine Worte fanden allerdings nur spärlichen Widerhall, da die Proletarierliteratur zu jener Zeit bereits in einem anders gearteten kulturtheoretischen Aspekt befangen war.

Die zu Beginn der Stalin-Ära auch offiziell gebilligte und unterstützte RAPPsche Interpretation des Kulturbegriffs war von der Leninschen Formel der »sozialistischen Kultur« auf die Ebene der »proletarischen Kultur« zurückgeglitten und errichtete zwischen beiden eine Trennwand. Awerbach setzt in seinen theoretischen Schriften auseinander, daß die Zielsetzungen des RAPP im gegebenen Übergangsrahmen *nicht* auf den Aufbau der sozialistischen Kultur ausgerichtet sind, sondern eindeutig auf die Entwicklung der proletarischen Kultur, da man sonst »die proletarische Klassenkultur mit der klassenlosen kommunistischen Kultur vermengen und die Proletarierkultur mit der sozialistischen Kultur identifizieren würde.«[42] Anderswo erklärt er noch unmißverständlicher: »Wir stellten die proletarische der sozialistischen Kultur gegenüber und daran taten wir recht, wir kämpften für die reine Klassenbestimmung, für die kulturelle Hegemonie des Proletariats an der Kulturfront des Klassenkampfes.«[43] Awerbachs Kultur-Theorie wurde nahezu unverändert in den Ende 1931 von Becher-Andor Gábor-Lukács verfaßten Programmentwurf des deutschen Bundes übernommen, in dem es heißt: »Die neue Kultur, die in der Sowjetunion in ungeheuren Ausmaßen entsteht, ist die Klassenkultur des siegreichen Proletariats.«[44] Von den Begleiterscheinungen der von den Rappisten entfalteten Tätigkeit erschreckt, erklärte hingegen Gorki 1930, in der Sowjetunion befinde sich eine »sozialistische Kultur im Aufbau«.[45] Setzt sich diese Erkenntnis auch nicht allgemein durch, erfährt sie 1932, zur Zeit der theoretischen »Abrechnung« mit der RAPP-Ära eine Festigung. Am 23. April, dem Tag der Beschlußfassung erscheint in den Spalten der

Prawda P. Judins Artikel mit der Überschrift »Gegen die Verzerrung der Leninschen Lehre von der Kulturrevolution«, in dem der Autor — nach mehreren, die vom RAPP befolgte Linie billigenden Aufsätzen erstmals — die Fehler der Awerbachschen Theorie, ihre grundlegend irrigen Thesen nachweist, ihm vor allem vorwirft, er leugne den sozialistischen Charakter der vom Proletariat ins Leben gerufenen Kultur und verzeichne zwischen beiden »einander wechselseitig ausschließende Gegensätze«, daß Awerbach ferner in seinen Analysen bewußt jene Stelle des Lenin-Artikels über die nationale Frage umgehe, die von der demokratischen und *sozialistischen* Kultur spricht. Schließlich gelangt Judin zu der Feststellung, daß im Gegensatz zu den RAPP-schen Theorien auch die in der Übergangszeit, d.h. im Zeitabschnitt vor dem endgültigen Sieg des Sozialismus und dessen vollendetem Aufbau im Aufbau begriffene Kultur *ihrem Wesen nach* eine sozialistische Kultur ist, wenn diesem Übergangsstadium auch zweifellos zahlreiche Eigentümlichkeiten anhaften, die später abhanden kommen.[46] Trotz Verwendung einer widersprüchlichen Terminologie bewegte sich im Grunde genommen auch M. Skripnjiks Analyse auf der Charkower Konferenz in der gleichen Richtung, der bei seiner Beschäftigung mit der Übergangszeit nicht von einer proletarischen Kultur, sondern von der *Kultur der Proletarierdiktatur* sprach, die sich inmitten eines heftigen Klassenkampfes entwickelt, und nicht nach Art eines in sich selbst geschlossenen Vorgangs, der sich auf immanente Kräfte stützt.[47]

Lenin erklärte, die Geburt der Proletarierkultur müsse man sich dialektisch denken. Das Wesen dieses Prozesses bestehe darin, daß sich Millionen unter den Gegebenheiten des Sowjetstaates die Errungenschaften der bürgerlichen Kultur aneignen. Ergänzt wird diese Erklärung in Lenins Lehren von der Kulturrevolution durch das, was er über die Bereitschaft der Massen zur Schaffung der *sozialistischen Kultur* sagt. Awerbach versteifte die Leninsche Dialektik durch die Scheidung der proletarischen von der sozialistischen Kultur und durch ihre Gegenüberstellung, Stalin hingegen durch ihre vollkommene Identifizierung. Die antidialektische Auslegung der Kultur durch Stalin und durch Awerbach bildete im Grunde genommen nur zwei verschiedene Erscheinungsformen der im Gegensatz zu Lenins Anschauungen stehenden Theorie. Die Stalinsche Argumentation nahm den von Awerbach für die spätere Zukunft verkündeten Übergang der proletarischen zur sozialistischen Kultur ganz einfach schon in der Gegenwart vorweg. In seiner Rede über die politischen Aufgaben der Universität der Östlichen Völker erklärte Stalin am 18. Mai 1925: »Wir bauen eine Proletarierkultur auf . . . Jene allgemein menschliche Kultur, die dem Sozialismus entgegenstrebt, ist ihrem Inhalt nach eine proletarische, ihrer Form nach eine nationale Kultur.«[48] Es läßt sich mithin unschwer erkennen, von wo das Wiederaufleben des Begriffs der *Proletarierkultur* nach Lenins Tod ihren Ausgang nahm bzw. Förderung und Unterstützung fand. Auf der Charkower Konferenz taucht die These von der »Kultur nationaler

Form und proletarischen Inhalts« in zahlreichen Varianten, aber in unveränderter Fassung immer wieder auf, in die gleiche Kerbe schlugen A. B. Halatow, Senkiewicz, Leiter der Kultur- und Propaganda-Abteilung des ZK der weißrussischen KP, J. Matheika und Seliwanowski. Nur Aragon und der ukrainische Delegierte I. Mikitjenko sprachen von einer »ihrer Form nach nationalen, ihrem Inhalt nach sozialistischen« Kultur, und der Abgesandte der Komintern von einer »ihrem Inhalt nach internationalen« Kultur. Von der These der »formell nationalen, inhaltlich proletarischen« Kultur distanzierte sich später auch Stalin selbst. Zu seinen grundlegenden Erkenntnissen zählt, daß er nach erfolgreicher Inangriffnahme des ersten Fünfjahrplans, zur Zeit der Kollektivisierung der Landwirtschaft schon auf dem XVI. Parteikongreß (26. Juni—13. Juli 1930) die auf den vollständigen Sieg des Sozialismus und auf die restlose Ausmärzung aller kapitalistischer Überbleibsel ausgerichtete Politik verkündete, die in der Praxis zur Ausgestaltung der gesamtvölkischen Gesellschaft führte, die in der Verfassung des Jahres 1936 verankert wurde. Diese Konzeption erheischte zwangsläufig eine vollkommene Revision der *Proletarierkultur*-Theorie. Abweichend von seiner früheren These erklärte Stalin in seinem Referat über die nationale Frage auf dem Parteikongreß, der *sozialistische Charakter* der in der Übergangsperiode geschaffenen Kultur sei unbestreitbar. »Jene Kultur, deren Ziel die Erziehung der Massen im internationalen Geist und die Festigung der Diktatur des Proletariats bildet, ist ihrem Inhalt nach *sozialistisch*, ihrer Form nach national.«[49] Diese Wandlung der früher von Stalin gebrauchten Formel nahm der Verband der proletarischen Schriftsteller RAPP zunächst noch nicht zur Kenntnis, auch im Herbst desselben Jahres in Charkow hielten sie noch an der früheren Fassung fest, obwohl laut Aragons Zeugnis die ausgehängten Aufschriften schon die neue Losung enthielten.[50] Es ist bestimmt kein Zufall, daß Judin in dem erwähnten Zeitungsartikel, in dem er dem RAPP und Awerbach seine Absage erteilt, am Tag, bevor der Beschluß über die Auflösung des RAPP zur Veröffentlichung gelangte, diese neue Stalinsche Formel zitiert. Judins Artikel und dieser Fassung verlieh (auch was die Argumentation anbelangt) die XVII. Parteikonferenz (30. Januar—4. Februar 1932) besonderen Nachdruck, die im gleichen Jahr, in dem der erste Fünfjahrplan erfüllt und die Kollektivisierung vollzogen war, die auf dem XVI. Kongreß aufgestellten Richtlinien bekräftigte und unterstrich. Sehr wahrscheinlich ging der Beseitigung des seine separatistische Kulturpolitik der proletarischen Literatur verfolgenden RAPP aus dem Entwicklungsweg der gesamtvölkischen sozialistischen Kultur eben diese eindeutige Stellungnahme des Parteikongresses unmittelbar voran.

Bekanntlich verstand Lenin unter Kultur all das, was die Menschheit im Zuge ihrer auf mehrere Jahrtausende zurückgehenden Entwicklung geschaffen hatte, in engerem Sinn reihte er aber in diesen Kreis die Ideologie, die Geistestätigkeit und ihre Ergebnisse, das System der gesellschaftlich-mensch-

lichen Verhältnisse. Die Grundlage all dessen bildet jene materielle Kultur, die die Arbeiterklasse im Gesamtverlauf der Menschheitsgeschichte durch produktive Arbeit zuwege gebracht hat. Je mehr man sich dem Ziel der klassenlosen Gesellschaft nähert, um so mehr verwischen sich die Unterschiede zwischen geistiger und körperlicher Arbeit, um so stärker gleichen sich städtische und ländliche Lebensart einander an, und in geradem Verhältnis zu diesen Vorgängen beteiligt sich die gesamtvölkische Gesellschaft an der Schaffung der materiellen und geistigen Kultur, in gleichem Maße verschwinden die für die einzelnen Gesellschaftsschichten und Klassen bezeichnenden Eigenmerkmale.

In den zwanziger Jahren war all dies freilich erst ein theoretisches Konzept, eine Entwicklung, deren Ansätze erst im Keim vorhanden waren. In der NEP-Periode, aber auch noch zur Zeit der Rekonstruktion, der Industrialisierung und Kollektivisierung bestand weiterhin noch die Arbeitsteilung innerhalb der materiellen und geistigen »Kulturproduktion«, und in unmittelbarerer Sicht gelangte zufolge des heftigen Klassenkampfes die Bedeutung des ideologischen Elements ganz in den Vordergrund. Damit erklärt sich die Hervorkehrung individueller Züge der verschiedenen Literatur- und Künstlergruppen und die verhältnismäßig historische Berechtigung ihrer Selbständigkeit, die eine Beschreibung jener Merkmale gestattet, durch die sie sich unterschieden. In diesem Sinne kann man von der zeitweiligen Existenz einer »proletarrevolutionären« oder »revolutionär sozialistischen« Literatur in den kapitalistischen Ländern und — schon mit etwas geringerer Berechtigung — von einer ausgeprägt »proletarischen Literatur« in der Sowjetunion sprechen. Schon die Tatsache allein, daß die Zahl der unmittelbar aus den Reihen des Proletariats hervorgegangenen Schriftsteller gering war und die Vertreter der »Proletarierliteratur« in ihrer überwiegenden Mehrzahl aus kleinbürgerlichen Schichten stammende Intellektuelle waren, die sich der revolutionären Bewegung angeschlossen hatten, zeigt, daß auch in dieser Phase der sozialistischen Literatur nicht die Herkunft und Abstammung, sondern die geistige Haltung, die positive Einstellung zur marxistischen Ideologie den entscheidenden Faktor, das maßgebliche Kriterium bildete. Dementsprechend gab es in der Auslegung des Kulturbegriffs stets dann Verzerrungen und abwegige Ansichten, wenn die historische Rolle der Arbeiterklasse falsch beurteilt wurde, wenn man die endgültige Struktur des Proletariats als gesellschaftliches Gebilde auffaßte, das in dieser Eigenschaft seine vorhandenen und bezeichnenden Fähigkeiten im Sozialismus noch entfalten wird, und wenn man den Standpunkt vertrat, daß zu einem gewissen (mechanisch vorausgesetzten) Zeitpunkt die *ganze* Gesellschaft diese Charakteristika übernehmen und sich damit auch in ihrer geistigen Einstellung zu Proletariern wandeln werde. Das war jene Formel, die der These von der Hegemonie der Proletarierliteratur zugrundelag.

Die Klassiker des Marxismus und die Wirklichkeit bedienten sich indes-

sen hinsichtlich der Vergangenheit und der Zukunft anderer Begriffsbestimmungen. Engels faßte seinen programmatischen Standpunkt 1883 dahingehend zusammen, daß ». . .die ausgebeutete und unterdrückte Klasse [des Proletariats] sich nicht mehr von der sie ausbeutenden und unterdrückenden Klasse [der Bourgeoisie] befreien kann, ohne zugleich die ganze Gesellschaft für immer von Ausbeutung, Unterdrückung und Klassenkämpfen zu befreien . . .«[51] Eben deshalb erklärte Lenin: »Das *wichtigste* in der Marxschen Lehre ist die Klarstellung der weltgeschichtlichen Rolle des Proletariats als des Schöpfers der *sozialistischen* Gesellschaft.«[52] Anderswo charakterisiert er ausführlicher diese die ganze Gesellschaft umformende, organisatorische Rolle des Proletariats: »Die *Herrschaft* des Vortrupps aller Werktätigen und Ausgebeuteten, d.h. des Proletariats, ist notwendig für diese Übergangszeit zur vollständigen Aufhebung der Klassen, zur Niederhaltung des Widerstandes der Ausbeuter und zum *Zusammenschluß* der gesamten, vom Kapitalismus eingeschüchterten, geknechteten und zersplitterten Masse der Werktätigen und Ausgebeuteten um die Arbeiter in den Städten, im engsten Bündnis mit ihnen.«[53] Auf diese Art führt und organisiert das Proletariat die Gesellschaft in der Tat zur vollen Verwirklichung der dem ganzen Menschengeschlecht innewohnenden Interessen, und kommt nach Beseitigung der Unterschiede, der Klassen und des Proletariats selbst als gesonderter Gesellschaftsklasse, die gesamtnationale und gesamtvölkische Gesellschaft und Kultur zustande.

Aber diese Kultur ist schon in ihren Anfängen nicht »proletarisch«, oder bestenfalls nur in ihren wesentlichen Einzelheiten, da ja auch das Proletariat (oder genauer gesagt das frühere Proletariat) zu der im Entstehen begriffenen Kultur der gesamtvölkischen Gesellschaft mit der ihm eigenen Kultur beiträgt, ähnlich dem Beitrag anderer Klassen und Schichten und dem Kulturerbe der Vergangenheit. Hier dominiert indessen der ideologische Faktor, nicht aber irgendein folkloristisches Element. Dieser ideologische Faktor ist laut Lenin *»entweder bürgerlich oder sozialistisch«*, u.zw. deshalb so beschaffen, und nicht etwa irgendeine »proletarische Kultur«, weil, wie Lenin auseinandersetzt, das Proletariat während der ganzen Geschichte der Arbeitermassenbewegung außer dem Trade-Unionismus keine selbständige Ideologie aus sich selbst geschaffen hat, den Marxismus vielmehr aufgrund einer kritischen Analyse der ganzen Menschheitsgeschichte so hervorragende Repräsentanten der revolutionären Intelligenz erarbeitet haben, wie Marx und Engels. Die Verschwisterung ihrer Theorie mit der Arbeiterbewegung zeitigte die Voraussetzungen zum Abschluß der Vorgeschichte der Menschheit.

Bei Darlegung seiner Ansichten über die Ideologie der »entweder bürgerlichen oder sozialistischen« Kultur in seinem »Was tun?« überschriebenen Werk läßt Lenin auch den Umstand nicht unerwähnt, daß selbstverständlich auch die Arbeiter selbst an der Erarbeitung der sozialistischen Ideologie teilnehmen, aber nicht in ihrer Eigenschaft als Arbeiter, sondern als Theoretiker (z.B.

Proudhon und Weitling), und daß sich eben daraus die Notwendigkeit einer Hebung des Bewußtseins- und Bildungsstandes der Arbeiterklasse ergibt, (welches Ziel später die Kulturrevolution zu verwirklichen berufen ist), und daß dies möglichst rasch und in möglichst großem Umfang erfolge. Lenin warnte die Arbeiter davor, sich in den künstlich eingeengten Rahmen der »Literatur für Arbeiter« einzuschließen oder *einzwängen zu lassen* und forderte sie auf, ständig mehr zu lernen und sich die *allgemeine Literatur* anzueignen, weil, wie er sagte, ». . . nur einige [schlechte] Intellektuelle denken, für die Arbeiter genüge es, wenn man von der Fabrikordnung erzählt und ‚längst Bekanntes' wiederkaut«.[54] Diese Worte Lenins lassen deutlich erkennen, daß all jene RAPP-Theoretiker, die den Horizont der Proletarierliteratur nur auf Betriebsbelange oder auf die Proletarierklasse selbst beschränkten, ungeachtet ihrer unbezweifelbaren Klassentreue die kulturellen Bedürfnisse und Aufnahmefähigkeit der Arbeiterklasse wahrhaft in der Art und Weise »schlechter Intellektueller« unterschätzten.

Mit eigenartigem Starrsinn strebten indessen die Anhänger der »proletarischen Kultur« gerade nach dieser »Verschlossenheit« und Inzucht inmitten des erbitterten Klassenkampfes, auf eine subjektiv und menschlich gesehen oft verständliche, von der Warte des historischen Horizontes betrachtet dennoch sektiererische, fehlerhafte Art, dem »eigenen Lebensgefühl« Ausdruck zu verleihen, als wollten sie das Proletariat auf eine eigenartige Selbstbetrachtung beschränken, ihm die Voraussetzungen zur Erfüllung seiner historischen Aufgabe und Berufung entziehen, es der universalen Gesellschaftsbetrachtung, seinen Verbündeten und der Kultur der Vergangenheit entfremden. Sehr aufschlußreich für die aus Klassentreue, revolutionärer Entschlossenheit und der lückenhaften Kenntnis des Marxismus—Leninismus entstammende menschlich-künstlerische Geisteshaltung ist jener Brief, den Béla Uitz im Januar 1926 an die Proletkultkreise der Pariser ungarischen Emigration gerichtet hat, und in dem es heißt: »Vor allem wissen wir, daß wir in der proletarischen Kunst die gleiche Aufgabe zu erfüllen haben, wie in unserem Leben: *die bürgerliche Kunst zu Fall zu bringen und die Proletarierkunst aufzubauen.* Wenn ihr Proletkult betreibt, sei dieser das Rückgrat, diese Aufgabe möge euch Kraft verleihen und die Richtung weisen. Wenn ihr daher einen Vortragsstoff wählt, achtet stets darauf, was der Inhalt des Gedichtes oder Bühnenstückes ist. Nehmt kein anderes Stück, als solche, die sich mit eurem Leben beschäftigen, die euch von eurem Leid erlösen!«[55] Nur in den deutschen Proletarierliteratur-Bewegungen taucht später bei zwei Gelegenheiten eine Berufung auf die in Lenins Schrift »Was tun?« enthaltene Lehre auf,[56] doch gehen diese ohne nennenswerten Widerhall zu erwecken in den allgemeinen Redensarten vom Aufbau der eigenen, separaten Klassenkultur unter. Lenin machte aber auch darauf aufmerksam, daß sich auch das *Klassenbewußtsein* des Proletariats nicht entsprechend zu gestalten, d.h. nicht zur marxistischen Ideologie zu werden ver-

mag, wenn die Klasse nur in eigenen Relation denkt und nicht im universalen gesellschaftlichen Interessensystem. »Das Bewußtsein der Arbeitermassen — erklärt Lenin — kann kein wahrhaftes Klassenbewußtsein sein, wenn die Arbeiter es nicht an konkreten und dazu unbedingt an brennenden (aktuellen) politischen Tatsachen und Ereignissen lernen, *jede* andere Klasse der Gesellschaft in allen Erscheinungsformen des geistigen, moralischen und politischen Lebens dieser Klassen zu beobachten; wenn sie es nicht lernen, die materialistische Analyse und materialistische Beurteilung *aller* Seiten der Tätigkeit und des Lebens *aller* Klassen, Schichten und Gruppen der Bevölkerung in der Praxis anzuwenden. Wer die Aufmerksamkeit, die Beobachtungsgabe und das Bewußtsein der Arbeiterklasse ausschließlich oder auch nur vorwiegend auf sie selber lenkt, der ist kein Sozialdemokrat.«[57]

Es würde schwerhalten, aus den Verhältnissen jener Zeit herauszuanalysieren, was der Grund einer Vernachlässigung — oder, um Judins Wort zu gebrauchen — einer »Verzerrung« der Leninschen Lehren im Bildungssektor war. Wahrscheinlich liegt die Erklärung darin, daß sich die Klassenfronten der Bourgeoisie und des Proletariats in den kapitalistischen Ländern unter den vom Klassenkampf geschaffenen Verhältnissen so scharf gegeneinander abzeichneten, daß der Kampf so konzentriert und unversöhnlich geführt wurde, daß die Führer des Proletariats glaubten, in ständig wachsendem Maß die Frage des »entweder, oder« stellen zu müssen. Obwohl schon die Anfang der zwanziger Jahre abgehaltenen Kongresse des Komintern (z.B. der III.) eine Ebbe der revolutionären Welle verzeichnete und seine Strategie dementsprechend umzustellen trachtete (damals trat beispielsweise die Parole der Arbeiter-Bauern-Demokratie in den Vordergrund), nahm in den folgenden Jahren die Abgrenzung immer mehr zu. Auch zur Zeit der größten Bewährungsprobe der deutschen marxistischen Arbeiterbewegung konnte nicht einmal mit den Millionen der sozialdemokratischen Arbeiterschaft eine Einheitsfront zustandegebracht werden. Erst im Schatten der drohenden faschistischen Gefahr begannen sich die im Interesse der breiten Volksmassen erarbeiteten und in Zusammenschlüssen und Bündnissen denkenden Leninschen Thesen von neuem im Bewußtsein zu verankern, die dann 1935 auf dem VII. Kongreß der Komintern wieder zum Leitgedanken der Bewegung wurden. Unter den Gegebenheiten des sozialistischen Aufbaus ergab sich eine teilweise veränderte Situation. Gewiß aber nicht unabhängig vom Gefühl der von außen herannahenden Gefahr, andererseits aber auch aus dem weiter schwelenden inneren Klassenkampf heraus dürfte jene Theorie entwickelt worden sein, die auch unter sozialistischen Verhältnissen von einer dauernden Verschärfung des Klassenkampfes handelte, und die eine Vereinigung und Gleichstellung der gemeinsame Interessen vertretenden Volksschichten und Klassen eher im Wege des inneren Kampfes und der einseitigen Auslegung der Diktatur des Proletariats zu verwirklichen gedachte, mit besonderer Rücksicht auf jene nahezu

unvermeidliche Härte auf dem Gesamtgebiet des politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens, die sich aus der Notwendigkeit einer raschen Liquidierung der wirtschaftlichen und kulturellen Rückständigkeit geradezu zwangsläufig ergab. Wenn auch andererseits die Leninschen Lehren von der komplizierten, zahlreiche Aspekte eröffnenden, auf die bewaffnete Auseinandersetzung und die friedliche Organisationsarbeit gleicherweise ausgerichteten Beschaffenheit der Proletardiktatur offenbar sattsam bekannt waren. Können wir mithin in der späteren Forcierung der proletarischen Kultur und in den hieraus resultierenden Wirren, u. a. in literarischen und künstlerischen Belangen, eine Schmälerung und Beeinträchtigung der Leninschen Grundsätze von der Ablehnung der Proletarierkultur und vom Aufbau der sozialistischen Kultur erblicken, müssen wir uns zur Erklärung dieser Umstände zweifellos den konzeptionellen Problemen des Stalinismus zuwenden.

Und doch brauchte man allem Anschein nach kein Berufspolitiker zu sein, um bereits Anfang der zwanziger Jahre, zur Zeit der ersten historischen Bewährungsprobe dieser Fragen in der Praxis, eine richtige oder annähernd richtige Lösung vorzuschlagen. Es ist überaus lehrreich, daß die auch heute unverändert gültige Fassung, welche die Eigenart der dialektischen Bewegung der gesellschaftlich-kulturellen Vorgänge so treffend beschreibt, nicht aus dem Studio der in sich geschlossenen proletarischen Kultur, sondern 1921 aus jener tschechoslowakischen Proletkult-Bewegung hervorging, welche die kulturelle Bildung der Massen auf ihr Panier geschrieben hatte. Aus der Feder Stanislaw Kostka Neumanns stammen folgende Feststellungen: »Da dem Proletariat als herrschender Klasse nicht die Aufgabe erwächst den Spieß bloß umzudrehen und ihrerseits die anderen Klassen zu beherrschen, da es im Gegenteil an ihm liegt, die Überreste jener Klassen in sich aufzusaugen, die keine produktive Arbeit leisten, die Klassen abzuschaffen, und in dieser Sicht allein das arbeitende Volk anzuerkennen, erschließen sich der neuen Kultur gewaltige Perspektiven. Die Kultur, die anfangs eine Klassenkultur ist, wächst langsam aber sicher über ihren ursprünglichen Klassencharakter hinaus, im gleichen Maß, wie die proletarische Klassengesellschaft, die die Kultur geschaffen hat, sich zu einer reinen sozialistischen Gesellschaft wandelt. Gleichzeitig mit der Klasse, die sie ins Leben rief, verliert die Proletarierkultur ihren Klassencharakter und erhält zugleich ihr gesamtvolkliches sozialistisches Antlitz. Die Kultur, die zunächst eine proletarische Kultur sein wird, ist in ihrem Schicksal mithin nicht an eine einzige Klasse gebunden; ihr Weg ist mit jenem der sozialistischen Gesellschaft identisch, über deren unendliche Möglichkeiten die Romanciers schreiben mögen ... Die proletarische Kultur wird, im engeren Sinne des Wortes mithin als erste Etappe der sozialistischen Kultur — fürchten wir uns nicht, diese Ketzerei auszusprechen —, das Werk der an der Ausbildung des seiner selbst bewußten Proletariats arbeitenden revolutionären und geistigen Elite sein.«[58]

ANMERKUNGEN

[1] *Die Arbeiterklasse und die nationale Frage.* (10. Mai 1913). In: Lenin, *Werke.* Bd. 19. S. 74—75.

[2] *Kritische Bemerkungen zur nationalen Frage. Nationale Kultur.* In: Lenin, *Werke,* Berlin, 1961 Bd. 20.—S. 8—9. Neuerdings: Marx—Engels—Lenin, *Über Kultur — Aesthetik — Literatur.* Leipzig, 1969. S. 253. — Ленин, В. И., *Собр. соч.* т. 24. стр. 113 — 150. Москва, 1961.

[3] S. diesbezüglich: Erki, E., *A 100%. Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből.* (Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. (Budapest, 1962. S. 239—278. — Gergely, S., *Munkáskultúra.* (Arbeiterkultur). Budapest, 1930.

[4] *Über unsere Revolution.* (16. Jan. 1923.) In: Lenin, *Werke,* Bd. 33. S. 464—465. — *О нашей революции.* In: Ленин, В. И., *Полн. собр. соч.* т. 45. стр. 381.

[5] *Über das Genossenschaftswesen.* In: Lenin, *Werke,* Bd. 33. S. 461.

[6] S. diesbezüglich: Tőkei, F., *A szocializmus dialektikájához* (Zur Dialektik des Sozialismus.) In: *Valóság,* 1971. 3. 16—17.

[7] Lunatscharski, A., *Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse.* Berlin, 1919. S. 14.

[8] *Zur kommunistischen Schulpolitik.* (6. Dez. 1920.) In: Clara Zetkin, *Ausgewählte Reden und Schriften.* Berlin, 1960. Bd. 2. S. 309 ff. — Wittfogel, K. A., *Über proletarische Kultur. Die Rote Fahne,* 31. Mai 1925. Nr. 122. (Feuilleton-Beilage.) — Idem: *Proletarische Kampfkultur. Die Rote Fahne,* 7. Juni 1925. Nr. 127. (Feuilleton-Beilage.) — Idem später: *Entwicklungsstufen und Wirkungskraft der proletarisch-revolutionären Kulturarbeit. = Die Linkskurve,* 1931. 1. S. 17—23.

[9] S. von der einschlägigen Literatur vor allem: *Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918—1933.* Berlin, 1963. — *Aktionen — Bekenntnisse — Perspektiven.* Berlin, 1966. — *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland.* 2. Auflage. Berlin, 1967. — Piscator, E., *Schriften,* Bd. 1. Das politische Theater. Berlin, 1968. — Hoffmann, L.—Hoffmann—Ostwald, D., *Deutsches Arbeitertheater 1918—1933.* Eine Dokumentation. Berlin, 1961. — Pfützner, K., *Das revolutionäre Arbeitertheater in Deutschland, 1918—1933. — Schriften zur Theaterwissenschaft.* Berlin, 1959. Bd. 1. S. 373—493. — Kubr, Fr., *Über das tschechische Arbeitertheater.* — Ebenda, S. 289—322.

[10] Kamen, A., *Drei Entwicklungsmomente zur proletarischen Kunst. Die Rote Fahne,* 14. Dez. 1924. Nr. 182. (Jugendbeilage.)

[11] Lukács, Gy., *A szocialista realizmusról.* (Über den sozialistischen Realismus). *Új Hang,* (Moskau), 1939. 6. S. 38—54. — Auch nach der Befreiung Ungarns kritisierte Lukács in einem seiner Vorträge scharf die proletkultische Verzerrung der Leninschen Kulturauffassung. S. Lukács, Gy. *Lenin és a kultúra kérdései.* (Lenin und die Fragen der Kultur.) Budapest, 1946.

[12] Wittfogel, K. A., *Im Kampf mit welchen Elementen entwickelt sich die proletarische Kultur? Die Rote Fahne,* 21. Juni 1925. Nr. 139. (Feuilleton-Beilage.)

[13] Lunatscharski, A., *Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse.* Berlin, S. 19—20.

[14] A. Bogdanows Thesen auf dem ersten Landes-Proletkult-Kongreß am 20. Sept. 1918. *Пролетарская культура,* 1918. 5. 32. — S. überdies: Bogdanow, A. A., *Was ist proletarische Dichtung?* Berlin, 1920. — Idem: *Die Kunst und das Proletariat.* Leipzig, 1919.

[15] *Feladataink az osztályharcos kultúrmozgalomban.* (Unsere Aufgaben in der klassenkämpferischen Kulturbewegung). *100%,* Mai 1930. Jg. 3. Nr. 7. S. 295—297. — Neuerdings: *A 100%.* Budapest, 1964. S. 304—306.

[16] Луначарский, А. В. *Л. Д. Троцкий о литературе. Печать и революция,* 1923. 7. 1 — 16.

[17] *Большая Советская Энциклопедия,* (2-ое издание). Москва, 1955. т. 35. стр. 30 — 31.

[18] П. Л.: *Вторая Петроградская Конференция Пролетарских культурно-просветительных Организаций,* 5 — 6. июня 1918 г. *Пролетарская культура,* 1918. № 2. стр. 32 — 33.

[19] *Братьям пролетариат всех стран!* (12. авг. 1920.) *Пролетарская культура,* 1920. № 17 — 19. стр. 1 — 5. — *Ein Aufruf des Exekutivkomitees des Provisorischen Internationalen Bureaus der proletarischen Kultur.* Moskau, 10. August 1920. *Die Rote Fahne,* 23. Sept. 1920. Nr. 181.

[20] *Mindenki újakra készül . . .* Budapest, 1967. Bd. 4. S. 462.

[21] Goldhammer G., *A proletárkultúra.* (Die Proletarierkultur). *Kassai Munkás,* 13. Juli 1921. — Neuerdings: *Kassai Munkás,* Budapest, 1969. S. 349—350.

[22] *Was tun?* In: Lenin, *Werke.* Berlin, 1955. Bd. 5. S. 385—386. — Im zitierten

Vortrag erklärte Lukács unter Berufung auf Lenin in diesem Zusammenhang: »Schon in der ersten Entwicklungsphase der russischen Arbeiterbewegung gab es Strömungen, die den gesamten organisatorischen und geistigen Aufbau der Arbeiterpartei auf die dem Arbeiterleben spontan entwachsende »reine« Arbeiterideologie gründen wollten. Laut Lenin mußte man die bewußte, wahre, auf die gesamte Gesellschaft erstreckte revolutionäre Weltanschauung der Arbeiterbewegung *von außen* einpflanzen. Dieses »von außen« bedeutet die progressive Entwicklung der Gesamtkultur . . . Die revolutionäre Weltanschauung des Proletariats ist laut Lenin weit mehr, als was aus der nackten Existenz des Arbeiters spontan entspringt.« = Zit. Werk, S. 17.

[23] Begrüßungsrede am 1. Gesamtrussischen Kongreß für außerschulische Bildung, 6—19. Mai 1919. In: Lenin, *Über Kultur und Kunst.* Berlin, 1960. S. 325.

[24] *Erster Entwurf einer Resolution über proletarische Kultur*, 8. Okt. 1920. In: Lenin, *Über Kultur und Kunst.* Berlin, 1960. S. 373. — *Набросок резолюции о пролетарской культуре.* In: Ленин В. И., *Полн. собр. соч.* т. 41. стр. 462. Der Text wurde erstmals 1945 publiziert: Ленинский сборник, т. 35. стр. 148.

[25] *Resolutionsentwurf. Über proletarische Kultur.* In: Lenin, *Über Kultur und Kunst.* Berlin, 1960. S. 374—375. — *О пролетарской культуре.* In: Ленин В. И. *Полн. собр. соч.* т. 41. стр. 337. Der Text wurde erstmals veröffentlicht: *Красная новь*, 1926. № 3. стр. 225 — 226.

[26] Плетнев, V., *На идеологическом фронте. Правда*, 27. сентября 1922. № 217. стр. 2 — 3. Seine Bemerkungen zu Pletnjews Artikel schrieb Lenin an den Rand der Zeitungsrubrik. Neuerdings veröffentlicht: *Борьба за реализм в искусстве 20-х годов.* Москва, 1962. стр. 65 — 76. — *В. И. Ленин о литературе и искусстве.* Москва, 1969. стр. 457 — 466. Übrigens richtete Lenin nach Erscheinen des Pletnjew-Artikels in der Prawda an den Redakteur Bucharin ein Protestschreiben. Am 8. Oktober erschien Krupskajas Artikel mit der Überschrift »Proletarische Kultur und Proletkult«, den Pletnjew in der Nummer vom 17. Oktober beantwortete. Nach einer Unterredung mit Lenin kritisierte am 24. und 25. Oktober J. Jakowlew Pletnjews Ansichten und dieser war es auch, der am 4. und 12. Januar 1923 von neuem auf diese Frage zurückkehrte. All dies läßt erkennen, wie wichtig dieses Problem in Lenins Augen war. Pletnjew hielt aber auch später noch an seinen irrigen Anschauungen fest, was sein Buch (*Три точки зрения на пролетарскую культуру.* Москва, 1926.) beweist, mit dem sich dann L. Awerbach auseinandersetzte, der sich scheinbar Lenins Kritik fügte, in Wirklichkeit aber Pletnjews Richtlinie folgte. Siehe: Авербах, Л., *О пометках Ленина на статье В. Плетнева. На литературном посту*, 1926. № 5 — 6. стр. 2 — 11.

[27] Луначарский, А. В., *Воспоминания о Ленине.* Москва, 1933. стр. 45 — 51. Neuerdings: *В. И. Ленин о литературе и искусстве.* Москва, 1969. стр. 667 — 671. — Lenin, *Über Kultur und Kunst.* Berlin, 1960. S. 645—646. Der gleiche Gedanke kommt in dem vom ZK der Partei am 1. Dezember 1920 in der Prawda unter dem Titel »Vom Proletkult« veröffentlichten Brief zum Ausdruck: »Dem Zentralkomitee steht es nicht nur fern, die Initiativen der Arbeiterintelligenz auf dem Gebiet der schöpferischen künstlerischen Tätigkeit bremsen zu wollen, sondern das ZK wünscht ganz im Gegenteil hierzu gesündere und normale Grundlagen zu schaffen und ihr die Möglichkeit zu bieten, auf dem ganzen weiten Gebiet des Kunstschaffens eine fruchtbare und wirksame Tätigkeit zu entfalten.« Von der regen Tätigkeit der in Betrieben und Dörfern wirkenden Proletkult-Zirkel auf dem Gebiet der autodidaktischen Fortbildung, der Allgemeinbildung und der Verbreitung populärwissenschaftlicher Kenntnisse berichtet der aus Budapest gebürtige deutsche Schriftsteller Arthur Hollitscher, einer der ersten, der über seine Reiseeindrücke in Rußland zu Beginn der Sowjetherrschaft Bücher schrieb. Siehe: Hollitscher, A., *Drei Monate in Sowjet-Rußland.* Berlin, 1921. S. 107.

[28] Из стенограммы совещания о политике партии о художественной литературе, 9. мая 1924. In: *Ленин и искусство.* Л. — М. 1929. стр. 29 — 30. Den Verlauf der Unterredung schilderte Woronski bereits seinerzeit in einem Artikel. Auszüge aus dem Protokoll veröffentlichte außer ihm noch: Huppert, H., *Lenin über Fragen der Literatur. Internationale Literatur*, 1934. 2. 140—149. *М. В. Фрунзе по вопросам литературы. На литературном посту*, 1926. № 5 — 6. стр. 65 — 66.

[29] *М. В. Фрунзе по вопросам литературы. На литературном посту*, 1926. № 5 — 6. стр. 65 — 66.

[30] *Über das Genossenschaftswesen.* In: Lenin, *Werke*, Bd. 33. S. 461. *О кооперации.* In. Ленин В. И., *Полн. собр. соч.* Москва, 1964. т. 45. стр. 369 — 377.

[31] *Tagebuchblätter.* In: Lenin, *Werke*, Bd. 33. S. 447—449.

[32] Skrypnik, M., *Die Kulturrevolution in der UdSSR. Literatur der Weltrevolution*, 1931. Sonderheft. (Im weiteren: LWSh.) S. 60., 65.

[33] Zetkin, C., *Erinnerungen an Lenin.* Wien—Berlin, 1929. S. 17. Neuerdings: Zetkin, C., *Ausgewählte Reden und Schriften.* Bd. 3. S. 100.

[34] *Erfolge und Schwierigkeiten der Sowjetmacht.* (17. April 1919.) In: Lenin, *Werke,* Bd. 29. S. 55—57.

[35] Недошивин, Г. А., *Теория двух культур и современное искусство. Ленин и искусство.* Москва, 1969. стр. 228.

[36] *Über die internationale und die innere Lage der Sowjetrepublik.* (6. März 1922.) = In: Lenin, *Werke.* Bd. 33. S. 209.

[37] *Lieber weniger, aber besser.* In: Lenin, *Über Kultur und Kunst.* Berlin, 1960. S. 457—459.

[38] Die Aufgaben der Jugendverbände. Rede auf dem III. Gesamtrussischen Kongreß des Kommunistischen Jugendverbandes Rußlands. 2. Okt. 1920. In: Lenin, *Über Kultur und Kunst.* Berlin, 1960. S. 357—358.

[39] Awerbach, L., *Für die Hegemonie der proletarischen Literatur in der UdSSR. Internationale Literatur,* 1932. 1. S. 104—128.

[40] Луначарский, А. В., *Л. Д. Троцкий о литературе. Печать и революция,* 1923. № 7. стр. 1 — 16.

[41] LWSh. S. 183.

[42] Авербах, Л., *Наши литературные разногласия.* (1931). стр. 50.

[43] Авербах, Л., *За гегемонию пролетарской литературы.* Москва, 1931. стр. 85.

[44] Entwurf zu einem Programm des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland.* Berlin, 1967. S. 386.

[45] In seinem Aufsatz: *Über die Literatur* schrieb Gorki 1930: »Es ist ein sehr seltsamer und überaus schmerzlicher Anblick, wie Menschen, die im Wesentlichen eines Sinnes sind, einander in feindlichem Ton befehden und in ihre Debatten grobe persönliche Angriffe mit einflechten; diesen Polemiken fehlt der kameradschaftliche Geist, das Bewußtsein der einheitlichen Hauptlinie . . . und man muß sich fragen, ob all dies unvermeidlich ist seitens jener Leute, die den Beruf der »Lehrmeister des Lebens« in einem Land erwählt haben, das eine sozialistische Kultur aufbaut.« (Горкий М., *Собр. соч.* т. 25. стр. 259.) Gorkis Meinungsverschiedenheiten mit dem RAPP begannen schon früher. In einem 1928 publizierten Artikel entwickelt er bereits ähnliche Gedankengänge. Hier schreibt er u.a.: »Wenn wir wirklich ein neues, 'menschlicheres' Verhältnis zwischen den Menschen ausbauen wollen, müssen wir die Schaffung der 'neuen Kultur' offenbar innerhalb unseres eigenen Kreises suchen. Die neue Kultur beginnt mit der Achtung vor dem Werktätigen, mit der gebührenden Würdigung der Arbeit.« (Erstmals erschien dieser Artikel: О возвеличенных и "начинающих". = *Известия,* (1. мая 1928. № 101./ 3335./стр. 2.) Es verdient erwähnt zu werden, daß János Mácza, der sich selbst aktiv an den zeitgenössischen ideologischen Kämpfen beteiligt hatte, den Grund für die auf diesem Gebiet herrschende Verwirrung darin erblickte, daß »für sämtliche theoretische Erklärungen der schöpferischen Mitglieder und Kritiker der proletarischen Literatur- und Kunstinstitutionen der Umstand bezeichnend war, daß sie den schöpferischen Charakter der neuen, proletarischen (sozialistischen) Kunst, ihres revolutionären Inhalts und ihrer Neuheit aus der abstrakt ausgelegten Lehre von den Klassenaufgaben des revolutionären Proletariats ableiteten.« Siehe: Иван Маца: Проблемы художественной культуры XX-ого века. Москва, 1969. стр. 37. Auch aus Máczas taktvoller Formulierung geht klar hervor, daß sich hier die abstrakte Interpretation der Klassenaufgaben auf die These des vom allgemeinen sozialistischen Aufbau starr abgesonderten Proletarier-Charakter bezog.

[46] Юдин, П., *Против извращения ленинского учения о культурной революции. Правда,* 23 апреля 1923. № 113. (5278.) стр. 3 — 4.

[47] LWSh. S. 69.

[48] О политических задачах университета Народов Востока. Речь на собрании студентов КУТВ. 18 мая 1925. In: Сталин Й. В., *Сочинения.* Москва, 1947. т. 7. стр. 138. Diese Stalinsche Fassung zitiert die 2. Auflage der Großen Sowjetischen Enzyklopädie auch noch 1953. (Bd. 24. S. 34.)

[49] XVI. сьезд ВКП (б). Стен. отчёт, стр. 781 — 782. Die Unterstreichung des Wortes 'sozialistisch' stammt von Stalin.

[50] LWSh. S. 198.

[51] Engels, Fr., *Vorwort.* (28. Juni 1893. London). *Das Kommunistische Manifest.* 7-te Ausgabe. Berlin, 1908. S. 18.

[52] *Die historischen Schicksale der Lehre von Karl Marx.* In: Lenin, *Werke,* Berlin 1962. Bd. 18. S. 576.

[53] *Schreiben an das Präsidium der Konferenz der proletarischen kulturellen Auf-*

klärungsorganisationen (17. Sept. 1918.) In: Lenin, *Werke*, Bd. 28. S. 84.

[54] *Was tun?* In: Lenin, *Werke*, Berlin 1955. Bd. 5. S. 385—395.

[55] Uitz, B., *A proletárművészetről.* (Von der proletarischen Kunst.) *Párizsi Munkás*, 30. Januar 1926.

[56] Wittfogel, K. A., *Im Kampf mit welchen Elementen entwickelt sich die proletarische Kultur? Die Rote Fahne*, 21. Juni 1925. Nr. 139. (Feuilleton-Beilage.) — Kraus, N. [=Josef Lenz], *Gegen den Ökonomismus in der Literaturfrage. Die Linkskurve*, 1930. 3. S. 10—12. Diesen Artikel veröffentlichte der Verfasser als Antwort auf Erich Steffens Schrift *Die Urzelle proletarischer Literatur* (*Die Linkskurve*, 1930. 2. S. 8—9), welche die von Arbeitern geschriebenen Betriebsreportagen als Beweise der bereits verwirklichten proletarischen Literatur begrüßt hatte. Gestützt auf die aus Lenins Werk *Was tun?* zitierten Stellen traten Wittfogel und Lenz gegen die »Zunftliteratur« und das Sich-abschliessen in die Schranken.

[57] *Was tun?* In: Lenin, *Werke*, Berlin 1955. Bd. 5. S. 426.

[58] Neumann, St. K., *Proletářská kultura. Červen*, 1921. 6. S. 87—89. Zitiert in: Chvatík, K., *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky.* Praha, 1962. S. 215—217.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 14 (1—2), pp. 131—144 (1972)

«Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités»

(A propos de la poétique de Paul Éluard)

par

László Ferenczi

(Budapest)

C'est Paul Éluard lui-même qui nous éclaire sur le caractère, les procédés techniques, les conceptions théoriques de sa poésie:

«Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités».[1]

«Le plus noble des désirs est celui de combattre tous les obstacles posés par la société bourgeoise à la réalisation des désirs vitaux de l'homme, aussi bien à ceux de son corps qu'à ceux de son imagination, ces deux catégories étant d'ailleurs presque toujours étroitement confondues et se déterminant l'une l'autre».[2]

Tout comme ses compagnons en dadaïsme et surréalisme, Éluard voulait libérer l'imagination. Il voyait en elle la force pouvant être utilisée à la destruction du monde devenu assassin et de ses conventions, la force à l'aide de laquelle il lui serait possible de créer de nouvelles valeurs.

«En février 1917, le peintre surréaliste Max Ernst et moi, nous étions sur le front, à un kilomètre à peine l'un de l'autre. L'artilleur allemand Max Ernst bombardait les tranchées où, fantassin français, je montais la garde. Trois ans après, nous étions les meilleurs amis du monde et nous luttons ensemble, depuis, avec acharnement, pour la même cause, celle de l'émancipation totale de l'homme».[3]

Cette volonté révolutionnaire de libérer l'imagination prenait sa source aux expériences de la Grande Guerre. C'était là le combat de ces jeunes artistes laissés «au bord d'un gouffre»[4] et qui, de même que Tristan Tzara établi en Suisse neutre — en partie, sur son instigation —, avaient pris conscience que cette guerre n'était point la leur.

Dada — c'est le «déluge»,[5] la négation radicale de l'ensemble des valeurs de la civilisation bourgeoise; le surréalisme — c'est, en partie, la continuation de ce refus, en partie, l'effort pour créer de nouvelles valeurs mettant tout autant en contestation les anciennes.

«Nous sommes des spécialistes de la Révolte» — ont déclaré avec insistance les surréalistes et ils ont ajouté:

«le surréalisme n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves».[6]

Dans notre présente étude, nous n'allons user que de brefs renvois à l'histoire du dadaïsme, ou du surréalisme, ainsi qu'aux activités des divers membres de ces mouvements, cela exclusivement dans la mesure où la compréhension de la poétique éluardienne l'exigera.

Lorsque la carrière d'Éluard a débuté, une littérature de près de cent cinquante années, en général reléguée à l'arrière-plan, méprisée ou négligée par la critique officielle et par l'opinion publique parlait déjà des droits, de la puissance de l'imagination, de sa fonction vitale. Éluard et ses compagnons ont tiré les enseignements de cette littérature, pourtant ce n'est pas sous l'effet des influences livresques qu'ils sont devenus des partisans résolus et conséquents de l'imagination. Ils avaient dix-sept, dix-huit ans, quand on les a poussés dans les tranchées de la Grande Guerre, les épreuves de quatre années et demie leur ont appris qu'ils n'ont rien à voir à ce monde, à la morale, la logique, l'échelle de valeurs et l'art de ce monde qui les a emportés dans les tourbillons d'une guerre et qui est incapable même d'en tirer les leçons. Par contre, ces jeunes ont appris de la guerre à apprécier Sade et Nerval, Borel et Lautréamont, à commenter de manière différente que leurs prédécesseurs Novalis et Rimbaud.

Dès 1913, au sanatorium de Cladavel, Éluard lisait Nerval et Novalis, alors qu'il apprenait à se remémorer, à noter ses rêves:

«C'est à Cladavel que j'ai appris à faire attention de me souvenir de mes rêves. Dans la vie ordinaire, le réveil nous happe, nous arrache d'un seul coup au sommeil. Le jour efface d'un coup les rêves comme avec une éponge mouillée sur un tableau noir. Au sana, on se réveille insensiblement, on remonte par étapes, on peut rapporter la fleur qu'on tenait dans la main, les images du rêve ne s'effacent pas brusquement».[7]

C'est à Cladavel qu'il a dû lire, la première fois, de Nerval que «le rêve c'est une seconde vie» et de Novalis que «la poésie est le réel absolu», que «rien n'est plus poétique que toutes les transitions, tous les mélanges hétérogènes»,[8] «quel dommage que la poésie ait un nom particulier et que les poètes forment une classe spéciale».[9] Et c'est pendant ce même séjour qu'il a fait la connaissance de son premier grand amour, de celle qui sera sa première épouse, cette Gala qui deviendra, pendant près de quinze années, l'héroïne de ses vers.

La triple impression vécue de Cladavel — la science de se souvenir des rêves, l'art poétique de Novalis et de Nerval, le premier grand amour — prendra pour lui un sens et une valeur spécifiques à la suite de la Grande Guerre, dans le cercle de ses amis dadaïstes, puis surréalistes. C'est la protestation suscitée par la tuerie générale qui élève les émotions autobiographiques — précédemment contingentes — de Cladavel au rang des facteurs spécifiques du système de valeurs et de la conception artistique éluardiens. Dans le système de valeurs des surréalistes, le rêve, l'amour et une conception poétique particulière avaient pris la place des valeurs du monde bourgeois, de la propriété

privée, de la morale, de la religion et de la nation. Il a fallu la guerre mondiale et le groupe des jeunes artistes révoltés, se soutenant et s'éduquant mutuellement pour que les impressions d'Éluard à Cladavel — impressions qui n'ont laissé aucune trace essentielle dans ses poésies composées jusqu'à la cessation des hostilités — deviennent les instruments de la destruction des conventions et de la création de valeurs nouvelles. C'est l'adoption consciente des « mélanges hétérogènes » prônés par Novalis qui lui permet de comprendre la conception de Lautréamont sur la beauté provocatrice et c'est également le poète allemand qui prépare la ferme proclamation par Éluard de la « poésie impersonnelle » de Lautréamont. Breton et Soupault publient, en 1919, dans *Littérature*, les vers de Lautréamont et transmettent leur découverte à la poésie française. Éluard n'a cessé d'insister sur le fait que:

« la poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contingences. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle ».[10]

Bien qu'une étude ait été consacrée, par Apollinaire, à Sade, ce furent encore les surréalistes qui firent la découverte de celui-ci alors qu'ils procédaient à une réévaluation poussée des lettres françaises des cent cinquante années précédentes. Aujourd'hui, nous nous faisons une idée toute autre de la hiérarchie des valeurs de la poésie française du XIXe siècle que les critiques de 1910, voire même que Thibaudet au début des années 1930. Éluard note que Sade est un:

« apôtre de la liberté la plus absolue, qui voulut que tous les hommes remontassent le cours de leurs instincts et de leur pensée afin d'avoir le courage de se considérer tels qu'ils sont . . . »[11]

Louer Novalis, Sade, Borel, Nerval, Lautréamont, Jarry, etc. est tout autant une provocation que d'attaquer Anatole France, Barrès ou Claudel. L'imagination a été le refuge d'Éluard et de ses compagnons, aussi la possibilité de leur autoréalisation. Ils ne furent pas des épigones, mais des créateurs autonomes, des novateurs qui avaient retrouvé les révoltés d'autrefois de l'imagination et avaient créé une nouvelle tradition.

Breton a écrit, en 1919, que c'était, avant tout, la langue qu'ils attaquaient comme la plus méchante des conventions.[12] L'un des résultats de cette campagne fut l'œuvre en commun de Paul Éluard et de Benjamin Péret, leurs 152 proverbes édités en 1925. Au cours de son utilisation séculaire bien définie, tout proverbe devient une convention verbale automatique et une sentence morale, une expression condensée, la plupart du temps une métaphore. C'est en remaniant des proverbes ou seulement des expressions conventionnelles qu'Éluard et Péret ont modelé leurs propres proverbes, ceux du défi, de la provocation. Ils ont modifié tel ou tel élément initial et conservé le rythme de ces sentences, tandis que leur sens était changé de fond en comble. Et, puisqu'ils avaient changé le sens de formules usuelles, employées par tous, mais jamais repassées dans l'esprit, le nouvel élément linguistique suscitait le

trouble, l'accoutumé se transformait en surprise, l'indifférent en provocation, méthode qui n'était d'ailleurs pas étrangère à Jarry non plus.

> Avant le déluge, désarmez les cerveaux.
> Les éléphants sont contagieux.
> Dieu calme le corail.[13]

Aujourd'hui, ces proverbes nous intéressent en premier lieu du point de vue de l'ensemble des œuvres éluardiennes. En effet, ils ont fourni à Éluard l'une des voies de l'expérimentation linguistique et poétique. Quel est le secret — tout au moins l'un des secrets de l'image, de la diction poétiques? L'effet de surprise. Le poète guide son lecteur sur un sentier connu, lui donne à croire qu'il y rencontrera des choses innervées, ne réclamant pas d'effort intellectuel particulier — que c'est une rencontre qui s'opérera et non une prise de contact avec quelque chose d'inconnu, d'insolite ! —, puis, subitement, il l'écarte avec violence de l'accoutumé, du chemin tant de fois battu. La surprise qui représente, selon Guillaume Apollinaire, l'essence de la poésie moderne est l'un des principes de base de celle d'Éluard. C'est là l'un des moyens de la libération de l'imagination et Éluard considère comme le plus grand ennemi de cet effet le poétique, «rien plus affreux qu'un poème poétisé»,[14] car ce procédé est éminemment apte à émousser l'imagination, à endormir l'attention. Il est vrai qu'il a écrit ces lignes en 1946, bien après la cessation de sa collaboration avec Breton et les surréalistes, mais toujours dans l'esprit de ce mouvement, en continuant le combat contre la poétisation propre au symbolisme et aux parnassiens.

Cet effet de surprise qui peut se composer de couches diverses, Éluard le ménage, le dose avec une rigueur parfois classique comme dans l'un des morceaux sans titre de *Premièrement:*

> Je te l'ai dit pour les nuages
> Je te l'ai dit pour l'arbre de la mer
> Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles
>
> Pour les cailloux du bruit
> Pour les mains familières
> Pour l'œil qui devient visage ou paysage
> Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur
> Pour toute la nuit bue
> Pour la grille des routes
> Pour la fenêtre ouverte pour un front découvert
> Je te l'ai dit pour tes pensées pour tes paroles
> Toute caresse toute confiance se survivent.[15]

Laissons de côté, cette fois-ci, cette idée quelque peu panthéistique et mystique, mais non sans ironie, selon laquelle c'est pour les objets de l'univers intérieur et extérieur que le poète confesse à son amour: «Toute caresse, toute

confiance se survivent». C'est ce dernier vers qui ordonne la poésie et lui confère son sens. Faisons également abstraction du fait que ce sont les images qui se suivent qui prêtent sa force et un sens quasiment cosmique à cette confession, que le poète réserve à son amour un rôle influant sur les phénomènes naturels aussi, nanti à leur intention d'une signification et d'une ample portée. Contentons-nous de renvoyer, par une seule citation, à la conception éluardienne sur l'amour: «Je me suis enfermé dans mon amour, je rêve.»[16] Préoccupons-nous exclusivement des images qui sont, ici, également les instruments traditionnels de la suspension entre le demi-vers de caractère compellatif et le vers terminal qui contient l'énonciation proprement dite.

Au premier vers, nous trouvons, membre initial de l'énumération, un simple nom commun: *nuage;* au deuxième vers, le lecteur pourrait enregistrer comme allant de soi le membre suivant de l'énumération, le mot *mer*, il serait prêt à croire qu'il n'est question que de l'opposition habituelle, plusieurs fois millénaire, de la symbolisation de ce qui est en haut et de ce qui est en bas, du ciel et de la terre. Cependant, de manière inattendue, ce n'est pas la mer qui répond au nuage, ni même ses vagues, mais quelque chose d'étonnant, le produit d'une vision poétique: *les arbres de la mer*. C'est-à-dire que c'est la fiction qui répond à la réalité. Le troisième vers poursuit l'énumération en abandonnant la diction compellative; ses membres sont communs: *pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles* et ne nous intéressent qu'à cause de la décomposition traditionnelle de l'image, celle des arbres de la mer, en ses éléments; mer — vague et arbre — feuilles — oiseau, ces nouvelles couches complétant les éléments visuels précédents d'un élément sonore: le bruit causé par les cailloux. Le mot *cailloux* pourrait faire partie du cycle d'images mer — vague — arbre — oiseau, de même que le motif *bruit*, mais, à cet endroit, nous avons l'inversion de l'image: *les cailloux du bruit*, au lieu du bruit des cailloux. (De même, au huitième vers, nous avons *le ciel de sa couleur*, au lieu des couleurs du ciel.) De la sorte, le poète écarte simultanément le lecteur d'une convention extérieure, connue déjà avant la lecture du morceau, et d'une convention intérieure, acceptée en lisant le poème.

Dans les quatre premiers vers, le poète a emprunté les éléments de l'énumération aux phénomènes du monde extérieur. Au cinquième vers survient la mutation: les parties du corps humain et, à la suite des précédentes images insolites, une qui est de toute simplicité: *les mains familières*, puis, au sixième vers, une qui est également commune: *l'œil*. Mais le poète surprend à nouveau son lecteur: c'est là le premier et unique membre de l'énumération qui s'accompagne d'un verbe, qui est donc en mouvement et non pas en mouvement simple, puisque la métamorphose est possible en deux sens: *l'œil qui devient visage ou paysage*. Notre surprise croît encore du fait que, à l'encontre de la pratique jusqu'à ce moment, l'image ne se termine pas avec le vers, mais passe dans le suivant: *Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur*, voire qu'à cause de

l'élément du sommeil, même si cela n'est pas sans équivoque, elle pourrait continuer au vers suivant aussi: *pour toute la nuit bue.*

Au vers suivant, la suite d'images se brise, l'énumération repart, le poète puise à nouveau la métaphore de la nature: *la grille des routes;* puis, dans le même vers, un nouveau changement à vue et, de l'élément extérieur, nous passons graduellement à l'élément le plus intime, à la personne concrètement désignée, à laquelle le poète adresse le témoignage du vers final.

Pour ce qui est de leur origine, les images sont des substantifs concrets, des noms communs et se répartissent en deux couches. La première couche — et le premier type — de ces images est formée de l'assemblage inopiné de deux noms communs (les cailloux du bruit); la seconde couche — et le second type — est le mélange de ces assemblages avec des noms communs renvoyant à l'univers objectif, concret. Ces dernières ne sont que des images en puissance, dans leurs corrélations, tandis que les premières sont des images même détachées de la poésie. L'effet de celle-ci est ménagé par l'économie des surprises à plusieurs couches, des mutations inattendues.

Cependant, dans nombre de poèmes d'Éluard, nous trouvons un véritable amas de surprises. Nous connaissons déjà la citation «Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités.» Continuons la lecture de ce morceau:

«Maisons inhabitées, je vous ai peuplées de femmes exceptionnelles, ni grasses, ni maigres, ni blondes, ni brunes, ni folles, ni sages, peu importe, de femmes plus séduisantes que possibles, par un détail. Objets inutiles, même la sottise qui procéda à votre fabrication me fut une source d'enchantements. Etres indifférents, je vous ai souvent écoutés, comme on écoute le bruit des vagues et le bruit des machines d'un bateau, en attendant délicieusement le mal de mer. J'ai pris l'habitude des images les plus inhabituelles. Je les ai vues où elles n'étaient pas. Je les ai mécanisées comme mes levers et mes couchers. Les places, comme des bulles de savon, ont été soumises au gonflement de mes joues . . .»[17]

Ici, chaque phrase représente une unité de base de l'effet de surprise. L'ondoiement des phrases amène la houle des surprises. Mais, à l'intérieur de la phrase en tant qu'unité de base, la surprise se décompose en plusieurs parties. «Les places comme des bulles de savon» — dit le poète et il motive, sur le plan théorique, le bien-fondé de cette comparaison inhabituelle: il ne s'agit pas là de jeux de mots, tout peut être comparé à tout, tout rencontre son analogie, son écho, son contraire . . .

L'imagination démolit le mur des conventions (de la logique, du système de valeurs, de la poésie, etc. conventionnels). «Maisons inhabitées, je vous ai peuplées . . .» Et c'est, encore une fois, Éluard en personne qui nous fournit l'explication psychologico-morale:

«Je n'invente pas les mots. Mais j'invente des objets, des êtres, des événements et mes sens sont capables de les percevoir. Je me crée des sentiments.

J'en souffre ou j'en suis heureux . . . S'il me fallait douter de cette réalité, rien ne me serait sûr, ni la vie, ni l'amour, ni la mort. Tout me deviendrait étranger.»[18]

L'invention des objets est possibilité, en même temps qu'instrument de la libération de l'imagination. Ce processus est aidé, parallèlement au mélange de l'inattendu et du conventionnel, par celui de l'émancipation des images. Éluard dit à ce propos:

«L'image par analogie (ceci est comme cela) et l'image par identification (ceci est cela) se détachent aisément du poème, tendent à devenir poèmes elles-mêmes, en s'isolant . . . Une image peut se composer d'une multitude de termes, être tout un poème et même un long poème. Elle est alors soumise aux nécessités du réel, elle évolue dans le temps et l'espace, elle crée une atmosphère constante, une action continue . . . Roussel, Reverdy, Chirico, Dali, Prassinos et Picasso ont ainsi fait vivre parfois dans le développement d'une seule image l'infinité des éléments de leur univers.»[19]

Que signifie: l'image s'est identifiée au poème? Degas s'est plaint, une fois, à Mallarmé d'avoir d'excellentes idées, mais de ne pas savoir les écrire. Mallarmé lui répondit que les poèmes se composent non d'idées, mais de mots. Cette conversation s'est déroulée à un moment crucial de la transformation de la poésie française. Pendant des siècles et surtout à l'époque classique, mais déjà auparavant aussi, ce qui faisait une poésie, c'était le vers, le mètre, la rime, l'accent, l'hiatus, c'est-à-dire les éléments techniques. Le romantisme français s'était opposé à la manière de voir du genre classique traditionnel, il avait étendu l'empire de la poésie et enrichi, dans une grande mesure, son vocabulaire; mais «le langage poétique était resté subordonné et dépendant».[20] Avec Baudelaire, mais surtout avec Rimbaud, l'un des problèmes fondamentaux de la poésie est devenu celui du langage poétique. Tout comme de nouvelles étoiles, Rimbaud désirait créer une langue neuve aussi. Puis — dans l'ordre chronologique et, en partie, sous l'influence de cette innovation —, commencèrent, partout dans le monde, les recherches sémantiques concernant les arts, les sciences relatives aux arts et les sciences sociales en général, l'étude du mot en tant que composant d'un système de signes (par exemple, Eisenstein s'est essayé à découvrir, voire même à créer les éléments d'un système général de signes en cinématographie). Désormais, la tâche du langage poétique et de la poésie qui lui est identifiée n'est plus d'évoquer, de réfléchir les choses; la grande trouvaille de Reverdy a été de dire que la poésie est chose,[21] que le poème doit se faire objet, doit donc devenir une entité existante comme l'arbre. (Créer un objet est également l'une des aspirations des beaux-arts modernes.) Éluard a visé à créer un langage universel[22] allant au-delà de la langue sociale (car la langue est un produit social); chez lui, l'image devenue indépendante en tant que poème — et, même, en tant que très long poème — a été au service de ce but, parallèlement à la volonté déjà rappelée de créer un objet.

Selon l'excellent poète belge, Robert Goffin, la base de la poésie française est le vers, ou le vers et l'image, ou bien l'image. Pour ce qui est de sa tendance principale, cette poésie est caractérisée, jusqu'à Victor Hugo, par le vers, jusqu'à Rimbaud, par le vers et l'image, depuis, par l'image. Dans le premier de ces cas, l'image ne sert qu'à illustrer, mais ne remplit pas de fonction structurale primaire; dans le deuxième cas, elle est de valeur égale aux autres éléments constitutifs de la poésie, tandis que, dans le troisième, elle représente la base même de la structure du poème.[23] Dans la poésie éluardienne, nous relevons des exemples de ces trois types, mais se sont, surtout, ceux concernant le deuxième qui abondent.

> Toutes les femmes heureuses ont
> Retrouvé leur mari — il revient du soleil
> Tant il apporte de chaleur.
> Il rit et dit bonjour tout doucement
> Avant d'embrasser sa merveille.[24]

En son essence, cette poésie concise comme une épigramme est une anecdote, elle raconte une histoire — bien que ce soit une histoire à valeur symbolique — condensée en cinq vers. La métaphore *il revient du soleil* n'est pas de valeur autonome, elle ne fait qu'animer l'action, qu'augmenter son caractère dramatique. Ce sont les poésies de ce genre qui se rapprochent le plus de la prose, puisqu'elles racontent une histoire — le rôle du vers n'étant que d'articuler l'action — et, de la sorte, peuvent être mises en prose sans perte sensible. C'est, avant tout, au début et à la fin de sa carrière qu'Éluard a composé des morceaux de ce genre, dans sa période unanimiste précoce, puis dans la seconde moité des années 1940, quand nombre de ses poèmes témoignent du retour à la technique unanimiste (par exemple: *Dans Varsovie la ville fantastique*, ou *Au nom de l'amitié*).

Pour ce qui est du deuxième type de poésie, où le vers et l'image sont des éléments constitutifs équivalents, nous avons — en plus de *Je te l'ai dit pour les nuages* dans *Premièrement*, que nous avons analysé plus haut — toute une série de morceaux, dont nous nous contenterons de mentionner quelques-uns parmi les plus connus: *Pour vivre ici | Je fis un feu; Poison; L'Amoureuse | Elle est debout sur mes paupières; Les sept poèmes d'amour en guerre; En vertu de l'amour; Tout est sauvé*. Cependant, nous devons remettre en question le fait des éléments constitutifs équivalents. Pour ce qui est de leur fonction de base, le vers et l'image sont, effectivement, de valeur identique, mais, pratiquement, ils ne le sont nullement dans la majorité des cas. Éluard n'utilise que sporadiquement la rime et il ne fait concorder que rarement le nombre des syllabes; comme il rejette ces deux particularités importantes (bien que seulement additionnelles) du vers, l'image se voit conférer, en général, dans la structuration du poème, un rôle plus grand que le vers. Les morceaux de ce type

peuvent encore être transposés en prose, il est vrai qu'au prix de graves pertes; en effet, ils comportent un élément narratif minimal, une succession d'idées qui s'y rattache, qui se fonde sur lui, qui est valable indépendamment aussi, même si, privée du vers, elle semble anémique et conventionnelle.

Nous devons ranger dans la troisième catégorie, à côté de tant d'autres morceaux, le poème classique de la Résistance *Liberté*, ainsi que *Nuits partagées* ou *La facilité en personne*.

Ta douceur tes défauts ta fierté de velours
La géographie légendaire de tes regards de tes caresses
L'orgue des contagions
Des mélanges de l'œil et des mains
De la neige et des herbes
Du printemps et des herbes
Des mouvements secrets de la mer sous la pluie
Du silence et de ta candeur magnétique
Du vent qui prend le goût de la jeunesse
Et des baisers donnés de loin
Du vent qui te donne la main sous tes habits.[25]

L'élément structural de cette poésie n'est pas le vers, mais l'image. Leur libre association et leur décomposition en éléments sont commandées par une loi autonome, ne sont pas subordonnées à la logique de la narration. La fonction de l'image n'est pas l'illustration, mais la création. Ce type de poème ne saurait plus être traduit en prose.

Dans la poésie d'Éluard, ce problème de la possibilité ou de la non-possibilité de transposition se modifie au sein d'un même poème aussi. Il avait, en effet, adopté l'opinion de Goethe:

«. . . ce qu'il y a de plus important, de fondamental, ce qui produit l'impression la plus profonde, ce qui agit avec le plus d'efficacité sur notre moral dans une œuvre poétique, c'est ce qui reste du poète dans une traduction en prose.»[26]

Éluard revendiquait sérieusement et par goût prononcé ce caractère de prose considéré sous l'angle de la poésie lyrique française du XXe siècle, il voulait que les mots communiquassent aussi (des événements, des impressions vécues, des idées, etc.), ne se contentent pas de suggérer ou de créer, si bien qu'Alain Bosquet, son prosélyte et lui-même éminent poète, le connaisseur peut-être le meilleur de la poésie lyrique européenne de notre temps, a craint qu'à l'encontre des poèmes de Saint-John Perse ceux d'Éluard ne fassent effet, dans des langues étrangères, de clichés.

Nous trouvons, dans la production éluardienne, de ces types de poésie qui ne sauraient être rangées que laborieusement dans l'une ou l'autre des catégories définies par Goffin. Éluard, ce jongleur d'images a aussi osé et su composer des poésies dépourvues d'images. Là, la fonction des mots est inté-

gralement traditionnelle, ils servent à la narration, à la communication banale, mais en même temps concise à l'extrême d'une impression percutante ou d'une vérité démêlée. Leur effet de surprise, leur inattendu proviennent précisément de leur simplicité, de leur banalité. Apparemment, elles sont proches du premier type établi par Goffin, mais elles s'en dissocient par suite de leur caractère aphoristique.

Il fallait bien qu'un visage
Réponde à tous les noms du monde.[27]

Une bonne nouvelle
Arrive ce matin
Tu as rêvé de moi.[28]

C'est également le caractère aphoristique et gnostique qui marque un autre groupe des poèmes éluardiens, où les images n'ont plus uniquement un rôle illustratif. Leur trait premier est l'ellipse, leur concision de télégramme; à l'encontre de la communication des impressions vécues qui caractérise les morceaux ci-dessus, ce sont plutôt des sentences éthico-philosophiques.

A faire rire la certaine
Était-elle en pierre
Elle s'effondre.[29]

La loi somptuaire
Sitôt rompu
L'arc
Aux ordures

La seule invention de l'homme
Son tombeau.[30]

Sont-ce là des types de poésie différents? Indubitablement, mais chacun d'eux se conforme au commentaire du poète: «Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités.» La proportion du dosage est changeante, mais le fait du mélange est invariable. Quand la *réalité* est l'élément dominant, le poème est plus proche de la prose, c'est le vers qui est plus important; quand c'est la *fiction*, ce sont les mots et les images qui prévalent. Enfin, pas un de ces types de poésie qui ne vise à libérer l'imagination, c'est-à-dire à atteindre la libération de l'homme et de la création humaine.

«Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste»[31] — disent, dans l'introduction du premier numéro de *Révolution surréaliste*, Éluard, J. A. Boffard et Roger Vitrac. La fiction exprime donc l'acte de création, la modification de la nature et de la destination de la réalité. Les valeurs surréalistes — rêve, humour, folie, scandale pour le scandale — nient, d'un côté, les valeurs conventionnelles

et s'efforcent, de l'autre, de changer, de transformer la réalité à la place de celles-ci et en tant que valeurs neuves. Ce n'est pas seulement en 1947 qu'Éluard fait sien l'enseignement de Lautréamont: la poésie doit avoir pour but la vérité pratique — cette devise servira de titre à son poème où il polémique avec ses amis surréalistes —, il le professe, tout comme ceux-ci d'ailleurs, déjà dans les années 1920 et 1930 — bien qu'avec une conscience politique moindre —, il le professe dès 1918, quand il ne connaissait encore très probablement rien de Lautréamont et n'avait pas encore rencontré en personne Breton, Soupault et Aragon, dont il deviendra, quelques mois plus tard, le camarade de combat.

La carrière proprement dite d'Éluard commence, abstraction faite de ses plaquettes de jeunesse, avec son poème *Pour vivre ici* qui exprime, avec une détermination digne de Rimbaud et de Lautréamont, le vouloir prométhéen de création. Ce poème, il l'a composé en 1918, mais il ne l'a publié, pour la première fois qu'en 1939, dans *Livre ouvert I*.

> Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné,
> Un feu pour être son ami,
> Un feu pour m'introduire dans la nuit d'hiver,
> Un feu pour vivre mieux.[32]

Le titre de cette poésie est un programme, une profession de foi, nous explique Pierre Emmanuel: il nous faut vivre sur cette terre et non ailleurs, dans le quotidien et non dans un quelconque univers abstrait, mythique. Cette constatation d'Emmanuel est valable pour l'ensemble des œuvres éluardiennes, cette poésie à contenu, le programme exigé de l'avenir imminent *pour vivre ici*. C'est pour cela qu'Éluard se rallie aux dadaïstes, puis aux surréalistes, c'est pour cela qu'il se fait le poète de la Résistance et qu'à la suite de la Seconde Guerre mondiale, on le voit à tous les congrès de la paix; c'est pour cela qu'il assimile l'amour à la morale, l'amour à la poésie, l'amour à la valeur, l'amour à la connaissance, l'amour à la révolte.

La manière de voir du *pour vivre ici* imprègne son volume le plus particulier et le plus caractéristique, publié en 1939, ce *Donner à voir* qui est la somme de ses conceptions esthético-politiques jusque-là et dont, plus tard non plus, il n'a pas renié les éléments essentiels. *Donner à voir* se compose de poèmes en prose et de rêves *(Les dessous d'une vie ou La pyramide humaine, 1926*, le cycle le plus important, publié en plaquette séparée aussi de *La vie immédiate: Nuits partagées)*, de confession lyrico-critiques qu'à défaut d'un autre terme nous pourrions taxer d'études (par exemple, sur Baudelaire, ou les méditations sur l'essence de la poésie et de la peinture), de poèmes sur des peintres et empruntés à des volumes précédents, ainsi que d'une ample anthologie commentée des opinions de ses maîtres et amis sur l'art. En guise de devise, il a placé un hymne de forme aphoristique: «Voir, c'est comprendre, juger, trans-

former, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître», qui exprime la gratitude du poète à l'égard des beaux-arts, de l'art de la vision. Nous pouvons lire dans *Évidence poétique*, l'un de cycles de ce recueil, paru en plaquette séparée aussi:

«Les peintres surréalistes poursuivaient tous le même effort pour libérer la vision, pour joindre l'imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour nous montrer qu'il n'y a pas dualisme entre l'imagination et réalité . . .»[33]

C'est l'imagination créatrice qui triomphe sur les tableaux de ses amis. L'oiseau de Braque «rejette les nues comme un voile inutile»;[34] à propos de Max Ernst, il est dit:

«Il a laissé passer son ombre dans le vol. Des oiseaux de la liberté.»[35]

Dans un poème dédié à Picasso, nous pouvons lire:

> Je reconnais l'image variable de la femme
> Astre double miroir du mouvant
> La négatrice du désert et de l'oubli.[36]

Selon Éluard, Man Ray «peint pour être aimé».[37] Il parle de peintres, mais, en même temps, il se révèle: il a écrit pour être aimé, il a voulu briser les murs, les limites, il a voulu chasser le *voile inutile*, il a nié le désert, la solitude et le désespoir.

Éluard cite la phrase de Lautréamont: «La poésie doit être faite par tous. Non par un.» *Donner à voir*, comme d'ailleurs toute sa poésie, a été conçu sous ce signe. Il n'a pas considéré comme étrangères les œuvres d'autres auteurs, il les a audacieusement «incorporées» aux siennes, il les a utilisées à des montages. Les citations de *Donner à voir* sont de Blake et de Novalis, de Goethe et de Lautrémont, de Rimbaud et de Picasso. Cette méthode de composition est fréquente au XXe siècle, elle caractérise aussi bien T. S. Eliot que Thomas Mann; les citations d'Eliot sont à l'état brut, tandis que celles de Thomas Mann qui a composé le *Docteur Faustus* à partir du montage de passages de journal, d'articles de presse font partie intégrante du texte. Cette méthode de composition a été utilisée particulièrement souvent et déjà avant qu'ils n'aient fait la connaissance d'Éluard par les amis du poète: Max Ernst, Aragon, Soupault et Breton. Aragon qui indique comme exemple typique son roman *Télémaques*, a inséré à certaines de ses œuvres en prose des catalogues, des textes d'affiche, voir même l'abc. Dans *Donner à voir*, les insertions d'Éluard sont les confessions sur la poésie de ses amis et maîtres. L'ensemble des œuvres marquées par le nom d'Éluard est suggéré par *Donner à voir*, par *Poésie ininterrompue*, pour l'essentiel, par tous ses écrits importants, par l'ouvrage individuel et collectif, fondé sur des produits propres ou étrangers d'une personnalité qui se fait impersonnelle et qui proclame l'impersonnalité. Cela correspond à la formule

avancée par Pierre Emmanuel: dans la poésie éluardienne, le « je » est toujours à signification universelle.[38]

Dans *Donner à voir,* Éluard reprend les paroles d'André Breton aussi: « Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. »

C'est dans ce but qu'a lutté Paul Éluard en notant ses rêves, en attribuant au rêve une valeur spéciale, en soulignant les droits de l'imagination. C'est également pour cela qu'il adopta comme siennes les paroles de Rimbaud: « La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant. »[39]

Or, ce n'était pas seulement en théorie que Paul Éluard pensait de la sorte; cela a été démontré par sa pratique dans les années qui suivirent la publication de *Donner à voir:* tandis qu'il faisait paraître la suite de l'anthologie commentée de ce recueil — *Poésie involontaire et Poésie intentionnelle* — il se manifestait comme le créateur à l'influence la plus percutante de la Résistance en Europe.

NOTES

Nous avons emprunté les citations des poèmes d'Éluard à l'édition de la Pléiade: P. E. *Œuvres complètes I—II.* Édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, 1968 (par la suite: Pléiade). Nous indiquons, d'autre part, dans le cas des poésies d'Éluard, le recueil où elles ont figuré à l'origine; pour ce qui est de ses articles, nous nous contentons de mentionner leur titre.

[1] *Nuit partagée;* in *La vie immédiate,* 1932; en recueil, 1935; Pléiade I, p. 376.
[2] *Réponse;* Pléiade I, p. 836.
[3] *L'évidence poétique,* 1937; Pléiade I, p. 520.
[4] In: *Le Désir;* Pléiade I, p. 11.
[5] Gide, A., *Dada;* NRF, 1920.
[6] *Déclaration* du 27 janvier 1925; Pléiade II, pp. 987—988.
[7] Cité par Claude Roy in: *Paul Éluard, Poésies, choisies et présentées* par C. R., Gallimard, s. d.
[8] Cité par Éluard in: *Donner à voir,* 1939.
[9] Cité par Éluard in: *Poésie involontaire et poésie intentionnelle,* 1942.
[10] Idem.
[11] *L'intelligence révolutionnaire: le marquis de Sade,* Pléiade II, pp. 810—811.
[12] André Breton, NRF, 1919.
[13] In: *152 proverbes mis au goût du jour par P. E. et Benjamin Péret,* 1925; Pléiade I. p. 155.
[14] *Aujourd'hui la poésie,* Pléiade II, p. 873.
[15] In: *L'amour la poésie,* 1929; Pléiade I, p. 230.
[16] In: *Au défaut du silence,* 1925; Pléiade I, p. 165.
[17] Cf.: la note 1.
[18] *Donner à voir;* 1939; Pléiade I, p. 979.
[19] Idem; p. 969.
[20] Lemaitre, H., *La poésie française depuis Baudelaire,* Librairie Armand Colin, 1965, p. 31.
[21] Manoll et Rousselot. Poètes d'aujourd'hui, Seghers.
[22] *Donner à voir,* Pléiade I, p. 944.
[23] Goffin, R., *Fil d'Ariane pour la Poésie;* à propos de la nature de l'image, j'ai encore utilisé les ouvrages suivants: Eigeldinger, M., *Le Dynamisme de l'image dans la poésie française,* 1943; Bosquet, A., *Verbe et vertige,* 1961.
[24] In: *Poèmes pour la paix,* 1918; Pléiade I, p. 31.
[25] In: *La vie immédiate,* 1932; Pléiade I, p. 382—383.
[26] In: *Donner à voir,* 1939; Pléiade I. . . .
[27] In: *L'amour la poésie,* 1929; Pléiade I, p. 242.

[28] In: *Le phénix*, 1951; Pléiade II, p. 425.
[29] In: *Mourir de ne pas mourir*, 1924; Pléiade I, p. 152.
[30] In: *La vie immédiate*, Pléiade I, p. 392.
[31] Cité par M. Nadeau.
[32] Pléiade I, p. 1032.
[33] Pléiade, I. p. 170.
[34] In: *Capitale de la douleur*, 1926; repris dans *Donner à voir*, 1939; Pléiade I, p. 191.
[35] Idem; Pléiade I, p. 187.
[36] In: *Donner à voir*, 1939; Pléiade I, p. 1000.
[37] In: *Mains libres*, 1937; repris dans *Donner à voir*, 1939; Pléiade I, p. 557.
[38] Emmanuel, P., *Le Je universel chez Éluard*, Paris, 1948.
[39] Cité dans *Donner à voir*, 1939.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 14 (1—2), pp. 145—159 (1972)

Aunt Sally's Civilization and the American National Schizophrenia

by

ANNA KATONA

(Debrecen)

What both Norman Mailer and Wright Morris describe as the American national schizophrenia[1] is the almost irreconcilable discrepancy between the private man and the public man in the States. It is a condition in which the private American is overloaded and tortured in his conscience by problems presented by his public life. Since this question could only be solved if he challenged his seemingly acquiescent public self or turned his public self from a cog in a the machine into a protester and a rebel, the tension becomes at times almost unbearable. Tocqueville foresaw this danger as so many others, when he alluded to the signs of conformity and the tyranny of the majority in the States. "In the United States the majority undertakes to supply a multitude of ready-made opinions for the use of the individuals . . . the human mind would be closely fettered to the general will of the greatest number."[2] Mailer believes that such a development was supported by the dominant influence of Protestantism in early America. Conceding all that Protestantism did for freeing the individual conscience from the intermedial role of the Church, nevertheless Mailer emphasizes that "Protestantism (was) not so much a religion as a technique in the ordering of communities",[3] a fact borne out by Calvin's venture in Geneva and, if we look to America, to a more outstanding degree, by the rigidly authority-centered life of the Puritan New England colonies.

But being authoritarian and exercising the tyranny of the majority was only one side of the coin, from the very beginning, this was a sin-loaded community as well, born in unnecessary bloodshed and violence. Cooper had to initiate his Natty Bumppo into manhood by turning him, the deerslayer, into a most unwilling Indian-killer.

Though the very complex problem of the national schizophrenia is most certainly linked in some ways with that excessive individualism, also noticed by Tocqueville, which has always been a shaping force in the States, to follow up this line would not be conducive to finding an answer to the problem itself. Excessive individualism, rugged individualism presented problems in the past and constitutes a danger today, but here we are concerned with the positive

aspects of individualism, with the individual whose private life is disturbed by his anxiety over his participation in American public life, that public life being what it is. The deep-rooted inclination of the American to meditate on problems for himself, to consider items in his individual conscience and pass an unprejudiced judgment on them was also pointed out by that clear-sighted Frenchman, Tocqueville. "The practice of Americans leads their minds to other habits, to fixing the standard of their judgment in themselves alone."[4]

The trouble began when the standard fixed in the individual private mind of the American citizen began to contradict the public values he was supposed to support or at least to live by. Wright Morris gave an almost dramatic formulation to this confusing dilemma. "Privately, in the depths of our being, we are Huckleberry Finns fleeing from Aunt Sally. Publicly we create and promote the very civilization, we privately reject."[5] Briefly stated, that is the American dilemma or, in modern terms, the American national schizophrenia.

The problem arises: how and when did such a tragic situation emerge, or rather, when did the American mind become conscious of its existence? It is a commonplace to state that the American dream began to turn sour very early and disillusionment had set in before the Frontier was closed.

But today, when the American domestic scene is more than disturbed, and when the national schizophrenia, to use the fashionable term, is widespread among the young and the intellectuals, it is worth-while to cast a glance into the past before tackling some problems of the present.

In the heroic age of the early colonial settlements, in the enthusiastic days of the early Republic, even in the period of the westward drive, in those years of expansionist urge covered up by the slogan of Manifest Destiny, there was no national schizophrenia in the awareness and consciousness of average Americans. Even outstanding individuals saw no problems or dilemmas whatsoever involved. For Benjamin Franklin everything was simple and clear-cut. Here was a new continent, a new possibility to build a New Eden, a better civilization than the one left behind in Europe. All his activity, all his writing for that matter, was concentrated on building that new civilization, Aunt Sally's world, which later Americans longed to leave behind. Being the practical man he was, Franklin did not ask questions about the private man; what was important to him was the public side of a man's being, the possibilities of an individual through which he was able to contribute to the building of Aunt Sally's civilization. This attitude is clear from what he expects from a newcomer to America: "people do not inquire concerning a Stranger, *What is he?* but, *What can he do?* If he has a useful Art, he is welcome"[6].

The expansionist drive became almost an obsession with Americans and Philip Freneau certainly spoke for the generally prevailing attitude when in 1782 he outlined the future growth of the country. "It is not easy to con-

ceive what will be the greatness and importance of North America in a century or two to come, if the present fabric of Nature is upheld, and the people retain those bold and manly sentiments of freedom, which actuate them at this day."[7] This passage indicates not only that the building of Aunt Sally's civilization was undisturbed by the individual's private conscience, but does more than that. It also indicates that the private self was supposed to enjoy his creative participation in bringing about a public life that was to be a model for others. The passage also bears witness to Tocqueville's statement about the blindness of the American, oriented on creating Aunt Sally's civilization, to the damage he was doing while building, to his oversight of problems which later prompted the national schizophrenia. To quote only a single example: "They are insensible to the wonders of inanimate nature" — says Tocqueville — "and they may be said not to perceive the mighty forests that surround them till they fall beneath the hatchet".[8] An oversight which later tortured the private conscience of many Americans.

To Crèvecoeur America was not as simple as it was to Franklin. At first glance it seems that with him the private and public American are in the deepest harmony. In 1782 he wrote enthusiastically about the private prospects of a man who was ready to participate in public life, in the building of Aunt Sally's civilization. "He must greatly rejoice that he lived at a time to see this fair country discovered and settled: he must necessarily feel a share of national pride, when he views the chain of settlements which embellish these extended shores."[9] So far, so good. But for Crèvecoeur, America was not void of problems. He seems to have discovered something of the disturbing effect and quality of the wilderness; not in his description of snakes and bees as D. H. Lawrence would have it, but in his discovery of the interrelationship between the man building Aunt Sally's civilization and the unspoiled wilderness. "I must tell you", — he explains — "there is something in the proximity of the woods, which is very singular".[10] When he describes the process of the turning of the ploughman into a hunter, the birth of the backwoodsman whose "actions are regulated by the wilderness of the neighborhood,"[11] he is the first in American literature to point to the separation of man from community. True, F. R. Turner was later to describe how the wilderness "strips off the garment of civilization" from the pioneer,[12] but his was an accurate description of a historical process. With Crèvecoeur it was different. For him this was not a process upon which he looked with an analytical mind; for him the relationship of man and wilderness presented a confusing and disturbing issue. He seems to have sensed some latent tendencies in American life and environment which were later bound to aggravate the national dilemma between private and public values. Crèvecoeur did not settle down in the States for good, in spite of the Paradise he found there and which he so eloquently propagated. He must have sensed some deep-going menacing contradictions beneath the surface of this then

over-confident process of building and extending Aunt Sally's civilization. Anyway Crèvecoeur returned to his native France. As D. H. Lawrence put it, he "imagined America in Paris".[13] Though he was a born Frenchman, yet he can rightly be considered as the forerunner of that vogue of American expatriates in the early 20th century who tried to solve their problems of the national schizophrenia in Paris. It could be objected to this proposition that he was a Frenchman after all, but then again it cannot be overlooked that he was the first to try to give an adequate answer to the still open question of *What is an American?* and his reflections and descriptions bear witness to the pride of the New Man, the American. He frequently uses terms like "our society".[14] He was American to the point of illustrating for the first time a behavior "congenial to the American mind" as Wright Morris believes, "the principle of turning one's back on unpleasant facts".[15]

Yet it is beyond doubt that Henry Thoreau was the one who expressed and explained the dilemma for the first time so thoroughly and in such a captivating way that his statements have an astonishing validity today for a nation of city-, bridge- and spaceshipbuilders, for a nation of warmongers, for a nation of drug-addicts and anti-war demonstrators, for a schizoid nation. Thoreau's *Walden* became the symbol of what the private American conscience is after. Thoreau's flight and escape from Boston became the symbol of the flight of the disturbed and confused modern American from the average American city, from Aunt Sally's ugly and repudiating civilization. The Walden experience illustrated in the mid-nineteenth-century the disillusionment of the private American conscience with the civilization created by the excessive zeal and industry of a people caught up in the frenzy of building and forgetting to ask a stragner *What he is?* but asking instead *What can he do?* Franklin, of course, had the social background in mind and emphasized a democratic attitude disregarding birth and that is why he dismissed the *what*. But Thoreau dismissed both the social background of the individual and his social usability and proposed to go down to the forgotten or neglected essentials of life. "I went to the woods" — he writes — "because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life".[16] And this certainly means also facing oneself, what you are not as part of the social community but as an individual human being. And Tocqueville once more proved to be in his prophetic mood when he thus described the future theme of American literature: "man himself taken aloof from his country and his age and standing in the presence of Nature and God, with his passions, his doubts".[17] This is certainly what the Walden experience is about, what facing the essential facts, is really about.

Such a view, however valid, would permit an easy dismissal of Thoreau as an anti-social or asocial being who has no or little relevance for the dilemma of the American torn between his private conscience and a hateful public life. But Thoreau made it clear that what he went away from was "an overgrown

establishment",[18] the predecessor of the detested Establishment of today's young. In *Walden* we have the original version of the national schizophrenia which we quoted earlier in Morris's words. "The greater part of what my neighbors call good" — says Thoreau — "I believe in my soul to be bad, and if I repent of anything, it is very likely to be my good behavior".[19] The neighbors, of course, stand for the sham values of public America, bent on luxuries and where, as a public man you must be in Thoreau's words "the slave-driver of yourself"[20] if you want to succeed in the rat race. Thoreau was one of the firsts who opted out of the establishment. He did so because he could not agree with the prevailing mentality. "There is a greater anxiety, commonly", — he remarks — "to have fashionable, or at least clean and unpatched clothes, than to have a sound conscience".[21] This remark points to the root of the matter. The national schizophrenia, of course, does not include all Americans, only the best of them, those who prefer a sound conscience to "fashionable, clean, unpatched clothes", i.e. to material values. If the hippies take this statement too literally they certainly do not miss Thoreau's point when they protest against the war in Vietnam and for equal rights to Negroes. In stating the individual's right for Civil Disobedience, Thoreau protested on two issues; slavery and the Mexican war. It sounds as if the spoke for our age. He solved the dilemma of his private conscience and his membership in the public life of the state of Massachusetts by deliberately neglecting his public duties, not paying taxes to a state which did not oppose slavery in the South and supported the Mexican war. Such a challenging attitude, however, was not without dangers and had baleful consequences for Thoreau. He, however, proudly accepted going to jail since he believed that given the public conditions around him "the true place for a just man is also a prison".[22] In his act of defiance Thoreau fulfilled the requirements of the moral imperatives of American life. After all, as stated in the *Declaration of Independence*, the United States came into being as a result of such an act of defiance. Ralph Ellison is right when he points out that "fulfillment of identity comes through confronting the dilemmas facing American society",[23] and yet some qualifications should be added. America's independence came not through an act of individual defiance, but through an act of confrontation supported by a whole nation. The solutions tried out in the States as cures from the national schizophrenia are anarchistic, individual acts of violence or of individual private passive resistance and, in consequence, nonconclusive to any dramatic result.

One of the forgetten masterpieces of 19th century American literature about the national schizophrenia, Melville's *Bartleby the Scrivener*, first appeared in 1853. It is an almost Gothic story. Bartleby is a public man, a scrivener in Wall Street. No better representative of public America could have been found than the business center of New York. Bartleby's only social ties are economic and they bind him to his employer, a lawyer who is a well-intentioned person,

yet one who easily and successfully advances in the world of business and enterprise which is evoked by the name of Wall Street. Wall Street stands for American sterling values, Bartleby the private man who for economic reasons, for mere physical survival, is forced to enter its service, ought to serve the establishment as a public person and execute the orders of his employer. Yet Bartleby's attitude is strange and borders on the insane, he is almost the psychopath whose behavior Mailer believes to be the only valid reaction to "Super-America". Bartleby does not head the orders of his employer and his only answer in his dialogue with the Wall Street establishment is "I would prefer not to". This genteel, non-violent passive resistance is in the best Thoreau-tradition who made it clear that as he put it: "I do not lend myself to the wrong which I condemn".[24] Nor does Bartleby, he does not specify what the wrong is, only the Wall Street environment makes us sense the nature of the establishment he opposes. He dies in the end. All this seems madness, but Melville wants to make clear that "what the world calls perversity or madness is really recognition".[25] And indeed, that the recognition of something opposing Wall Street mentality was involved, becomes obvious from the words of the lawyer-employer when he hears of Bartleby's death: "Ah Bartleby! Ah Humanity." Humanity, as opposed to the overgrown establishment — this is what the American national schizophrenia is about. Such problems, of course, exist with other nations as well. What makes the phenomenon more outstanding and more tragic in the States, is the fact that America was born as a dream of building a civilization deliberately in an almost planned way. That civilization came to be built with the blood, energy, goodwill and industry of hundreds and thousands, but the finished product betrayed humanity.

"I would prefer not to" could be accepted as a common slogan to all modern post-World War II American literature with the qualification that beginning as early as Whitman, but after World War II more outspokenly, this genteel "I would prefer not to" takes on a roguish, outlawish, violent character.

Whitman describes his leaving Aunt Sally's civilization as "tramping" and makes it plain that following him means turning your back on the establishment.

"I lead no man to a dinner table, library, exchange", instead, indeed, he leads to the Open Road. His "tramping" may not seem respectable, but Norman Mailer made it clear that "there was a message returned to us by our frontier that the outlaw is worth more than the sheriff".[26] That is what Crèvecoeur almost discovered, and he came to be scared by it to the extent that he returned to France, leaving the States for good. We may presume that it was the prospect of the outlaw's taking over from the ploughman that frightened him. He was frightened by the ploughman turned into a fierce hunter; he was afraid of the menacing shaping forces inherent in the American wilderness.

And indeed, the outlaw, social or psychological, became the symbol of the responsible American conscience tortured by the national dilemma.

Thus those who are willing to accept Whitman's invitation to the Open Road must be equipped with what Ralph Ellison calls "personal moral responsibility for democracy".[27] Ellison's statement really means a responsible awareness of the national schizophrenia and a readiness to face the situation and try to do something about it. But he also speaks of "personal" responsibility which implies a personal, individual attitude in defying the social wrong, no community acting being involved.

An outstanding example of the personal moral responsibility acted out by an outlaw is the story of *Huckleberry Finn*. Wright Morris's terminology about Aunt Sally and her civilization originates from Mark Twain's story.

It is a well-known fact that the story ends with Huck's saying, "But I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest, because Aunt Sally she's going to adopt me and civilize me, and I can't stand it. I been there before".[28] The Territory, of course, corresponds to Crèvecoeur's Paris, to Thoreau's Walden, to Whitman's Open Road. But what is wrong with Aunt Sally's civilization that Huck wants to leave it? Most certainly what is involved here is not simply a drop-out boy's utter unadaptability to social living. He has been there before, he has tried it. And willy-nilly he was involved in society on the river itself, he was not able to escape meeting the insane crualties of the contemporary South on his journey on the Mississippi.

Two facts are decisive in Huck's attitude. One is that he has found out very early that the establishment cannot help him anyway, he must stay a loner. This seems a paradox since his story can be conceived of as one of continuous unsuccessful attempts to adopt him. But these attempts are clumsy, without the understanding of Huck's character and his true needs. That is why in the house of the kindly widow the boy cries out: "I felt so lonesome I most wishes I was dead."[29] And anyway, this was a most inefficient and incompatible society which only wanted to civilize the boy, but had no real power of saving him from his drunken vagabond father. That is why Huck explains: "The judge and widow went to the law to get the court to take me away from him and let one of them be my guardian; but it was a new judge that had just come, and he didn't know the old man; so he said courts mustn't interfere and separate families if they could help it; said he'd rather not take a child away from its father. So Judge Thatcher and the widow had to quit the business."[30]

But the most important factor in Huck's ultimate decision to leave behind Aunt Sally's civilization, the one created by generations of builders, settlers and frontiersmen on its way to becoming a "generation of vipers", was his basic humanity, as it was with Bartleby. In his *Notebooks* Mark Twain made it absolutely clear what his main intention was when writing his story:

"Next I should exploit the proposition that in a crucial moral emergency a sound heart is a safer guide than an ill-trained conscience. I sh'd support this doctrine with a chapter from a book of mine where a sound heart and a deformed conscience come into collision and conscience suffers defeat . . . It shows that that strange thing, the conscience — that unerring motor — can be trained to approve of any wild thing you *want* it to approve if you begin its education early and stick to it."[31] The sound heart corresponds to Ellison's "personal moral responsibility" and the deformed conscience to the southern attitude which was well ingrained in Huck and which amounted to the conviction that a nigger is just a nigger and not a human being like the whites. Huck considered his intention of saving Jim "a low-down thing",[32] that is what Aunt Sally's civilization would have considered it. Mark Twain makes it unmistakably clear that with Huck it was a matter of upbringing. Though he was a sort of drop-out and had little schooling, yet he had been there before in Aunt Sally's world and "there was the Sunday school, you could a gone to it; and if you'd a done it they'd learnt you, there, that people that acts as I'd been acting about a nigger goes to everlasting fire".[33] In consequence, the decision does not come in an easy way to Huck. An awful torturing struggle is going on between his sound private heart and his deformed public conscience. He is schizophrenic about right and wrong. His deformed conscience tells him that the right thing to do is to give up Jim. "Then I thought a minute, and says to myself, hold on — S'pose you'd done right and give Jim up; would you felt better than what you do now? no, says I . . ." And so he decides to follow his heart, save Jim and resign himself to the verdict of Aunt Sally's civilization: "All right, the I'll go to hell."[34] It is a terrifying decision and in it Huck is a true forerunner of Updike and Mailer heroes who choose to abandon their families and kill their wives in an act of defiance of public standards. The fact that we approve of Huck and do not approve of, say Stephen Rojack in *An American Dream*, does not alter the fact that the basic attitude is the same, that of an irreconcilable dilemma between private and public standards, between the private responsible vision and society's wrong, society's public arrogance in its righteousness.

The difference rather lies in the fact that while Huck's heart was sound, his mind was also healthy and he could have gone along with Whitman's proud and confident song:

> Afoot and light-hearted I take to the open road,
> Healthy, free, the world before me,
> The long brown path before me leading wherever I choose.

Huck lit out for the Territory where he could live according to the principles of his sound heart undisturbed by the deformed conscience of Aunt Sally's civilization. But the tragedy looming ahead in the future, the loss of Walden and

of the Territory leading to the loss of health in the mind of the nation is manifest in the life of the prototype of Huckleberry Finn. His figure is said to have been modelled on that of Tom Blenkenship who paradoxically gave up his outlaw way of life for that of a sort of a sheriff in Montana. Crèvecoeur returned to Paris, Walden was only an experiment for Thoreau, Tom Blenkenship settled down in Montana. There does not seem to have been a happy ending to the national dilemma in the past and the present holds out still less promise.

The reason behind the worsening of the situation lies in realities which could not escape even the attention of Tom Blenkenship, in the reality of the closing down of the frontier. As Morris puts it about the national dilemma: "life, raw life, no longer beckons at the edge of the clearing",[35] the frontier is closed and "organismishness"[36] in Mailer's word is everywhere, all-embracing. The American West, though the westward drive was one of the great expansionist movements of human history, had its positive side as well. Besides the ugly, bloody, violent imperialistic expansion there was the almost idealistic mission-zeal about the creation of a New Eden, about an ideal civilization. In this context the West, the going to the West, always had not only something promising about itself, but also something definitely positive. The West offered the solution to the national schizophrenia since it meant leaving behind Aunt Sally's civilization with everything that went wrong there and at the same time held out the hope of creating a better one, somewhere in the West. The national schizophrenia did not seem incurable while there was more territory where the creation of a better civilization could be tried out and the mental health of the nation was not dangerously threatened. There is certainly something of the positive meaning of the West in Thoreau's praise: "Westward I go free . . . And that way the nation is moving . . . we go westward as into the future, with a spirit of enterprise and adventure."[37] In the westward move there was a definite healthy sense of direction. With its loss came the loss of direction and in consequence, the loss of health in the nation.

If we look at post-World War II American fiction, the continuous obsession with going on the road becomes as obvious as the lack of direction. Though Stephen Rojack may be "on the way out West driving", he is still in Super-America[38] and the same is true of *Rabbit Run* in which the hero's ambitions are lowered down to a level where all he wants is "to travel to the next patch of snow".[39] There are two characteristic ways of going on the road in our days and both amount to a loss of direction. One is the shuttle-movement experienced e.g. by the Sick Crew on the New York subway in Pynchon's *V.* The other is drifting. "They merely drift" — writes Mailer.[40] So do the beatniks in Kerouac's *On the Road,* rolling in their cars to and fro on the vast American continent from one ocean to the other and back, so does the wretched young man in John Rechy's *City of Night.* "Inevitably I'll leave this city again" — he says.[41] In both shuttling and drifting the confident going west is reduced

to a crazy sort of movement. Both shuttling and drifting have something of the unhealthy, unhopeful, desperate about them in contradiction to the energetic, confident westward movement. *Going away*, then, as Sigal's title has it, offers no hope in our days.

Shocking and unacceptable as it may be, the taking to marijuana seems to offer a more resourceful escape from the national schizophrenia. Being a sort of new experiment, it pretends to be in the best American tradition since America itself was born as a great experiment. The whole American experiment, however, went wrong and, of course, no better future is in prospect for the marijuana experiment. But at least it manifests the ultimate outrage of the private responsibility against the deformed conscience of Nixon's silent majority in a most challenging way. Not surprisingly there are arguments in its favor. The *Saturday Review* clearly explained this attitude in an article in 1970. "We cannot condone violence, but we must recognize that, what we are witnessing is actually a deep reaction by young people to all the brutality, irrationality and hypocrisy of a society that can adjust to alcoholism in adults but is punitive about the use of marijuana by the young, a society that accepts the bombing of villages and defoliation, but regards long hair as immoral, a society that has less difficulty in finding places in the war front for its young men than in helping to build a better world."[42] A very adequate description of Aunt Sally's civilization in the time of the war in Vietnam, as evaluated by the responsible private conscience and one that at the same time expresses the everlasting public urge of Americans to create a better civilization. The national schizophrenia is touchingly expressed in the words of a young outlaw hero in Herbert Gold's *The Man Who Was Not With It*. Once a drug-addict and a vagabond on the American road, he settles down at the end of the novel and his wife expects a child. "Dad asked me" — writes the first person narrator "please to never mind, just bring up my son to be with it. Joy and I had other ideas. We will not — and cannot — pull our son out of the way of our own hard times. They go on. There's a good and with it way to be not with it, too."[43] To be with it? With Aunt Sally's civilization — no. To be with it? With the American schizophrenia — yes, because like Huck with his sound heart, Gold's hero has taken to "the habit of conscience"[44] and this means not being with it, as far as Aunt Sally's civilization is concerned, nor were Thoreau, Bartleby or Huck for that matter.

The other side of the marijuana experiment is the capacity of the drug to extend the individual consciousness and open up new territories for the mind — a luring perspective for the American captivated by the territory-frontier terminology. Mailer who seems to be putting his finger on the sore points of modern America explains the reasons behind the spread of drug-taking. "And when the West was filled, the expansion turned inward" as he puts it.[45] Turning inward, probing into the identity of man has always been

one of the great American themes. "Man alone" as Tocqueville[46] indicated, in a passage quoted earlier. If Franklin, the practical American, neglected the *What is he?* aspect, later Americans, outraged by their disillusionment in a civilization built on the principle of *What can he do?*, turned more and more attention to man's identity. In this way the American writer fulfills a double role, he is an angry critic of Super America and at the same time an explorer of man's nature and identity. Many modern writers concede this fact. James Baldwin in *Nobody Knows My Name* confesses: "And very shortly I didn't know who I was, either; In short I had become an American. I had stepped into, I had walked right into, as I inevitably had to, the bottomless confusion which is both public and private, of the American confusion."[47] Ralph Ellison has something similar to say. To the question of his interviewer: "Would you say that the search for identity is primarily an American theme", he firmly replied: "It is *the* American theme."[48] Again it was Crèvecoeur who for the first time put his finger on this problem. Perhaps because he was French-born in a largely WASP America he realized the necessity of defining the features of the new nation composed of individuals of various national backgrounds. He was the first to put the question about the national identity when he asked *What is an American?* He not only asked the question, he was firm and confident enough to answer it. "*He* is an American, who, leaving behind him all his ancient prejudices and manners, recieves new ones from the new mode of life he has embraced."[49] In this case Crèvecoeur, of course, meant Europe, but for Thoreau, Huck and many others it meant Aunt Sally's civilization. The wish for leaving behind is expressed in the urge of modern young heroes to cast away their old identity tied up with the establishment. In such a venture the drug offers itself as an adequate means to achieve the goal. The aim itself is respectable, even if we cannot approve of the way they try to go about it.

Rechy's hero clearly puts it in *City of Night:* "jump out! be someone else!"[50] And in such an endeavor sexual perversity or marijuana have their special role. Sal Paradise in *On the Road* has similar feelings "wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered me was not enough . . . I wished I were a Denver Mexican, or even a poor overworked Jap, anything but what I was so drearily, a 'white man' disillusioned".[51]

And here Kerouac comes very close to Mailer's concept of the White Negro. Mailer makes two points very clear. One, that Aunt Sally's civilization is a danger to man's private integrity. "My fine America" — he writes — "which I had been at pains to criticize for so many years was in fact a real country which did real things and ugly things to the characters of more people than just the characters of my books".[52] The other point Mailer also explains beyond doubt is that for obvious reasons the only honest way for an American who follows in the Thoreau, Melville and Mark Twain tradition is to become what we may call a modern Bartleby. The hero of his short story "about a

Beatnik who arrived too early to know his name" makes a confession which matches Bartleby's "I would prefer not to". "I would love to make my living" — says Mailer's hero — "in an anti-social manner. Society is so evil".[53] Not to go along with the neighbors, that is; nor did Thoreau. But in present-day America the neighbor is the "square" and if the young hero accepts the necessity of redefining his identitity, to uphold his private responsibility, his sound heart, he is bound to become a "hip", a "White Negro", to accept the outlaw attitude. And in modern America the Negro is the most obvious outlaw, he who "discovered and elaborated a morality of the bottom" as Mailer has it. Mailer explains that the origins of this attitude "can be traced back into all the undercurrents and underworlds of American life".[54]

One cannot but admire Mailer's desperate endeavor to explain the attitude of the Hip, of the psychopath, his effort to make "a revolution in the consciousness of our America".[55] And he puts all this in the usual terminology of the American pioneer and frontier tradition. "One is a Hip or one is a Square . . . one is a rebel or one conforms, one is a frontiersman in the Wild West of American night life, or else a Square cell, trapped in the totalitarian tissues of American society, doomed willy-nilly to conform if one is to succeed."[56] Mailer's desperate urge to save America, to save the private conscience from Aunt Sally's civilization cannot be questioned, but he goes about it in the wrong way. He begins by attempting to change the consciousness while the whole structure of society remains unchanged.

His theory is put into practice by his hero Stephen Rojack in *An American Dream*. It is a dream in two different ways. It is a parody on the American dream, on Aunt Sally's civilization. But it is also a dream for the private American psychopath who is conscious of the national schizophrenia, for the man who is "the perverted and dangerous frontrunner of a new kind of personality".[57] Whitman started out healthy and yet Aunt Sally's civilization became the source of disillusionment for many. Stephan Rojack starts out perverted. What hope can there be for the results of his performance? He is most certainly Huck's follower in his sensibility to the national dilemma. As a Harvard graduate, a possessor of a DSC, a writer, a professor, a congressman, the husband of a heiress, a TV celebrity, he belongs to the establishment. By being half-Protestant he "had learned to speak in the world which believed in the *New York Times*".[58] But all this is ironically questioned by his being a half-Jew. As such, he is an outlaw who shares Huck's moral responsibility and the national schizophrenia is eating at his conscience. "I was separated from myself for ever" — so he confesses about his ordeal — "by the distance between my public appearance which had become vital on television, indeed nearly robust, and my secret frightened romance with the phases of the moon".[59] Through killing his wife he liberates himself from Super-America, the Establishment, Aunt Sally's civilization. Because his father-in-law repre-

sents all the ugliest sides of this establishment, being linked with Big Business, the Mafia and the CIA, Rojack escapes punishment by society. What he does not escape, is his duly descending on the social scale, not because he is a murderer but because of hypocritical values. TV viewers would not believe a man whose wife committed suicide. In consequence, he becomes an outlaw, as an incorrigible negator of Aunt Sally's civilization he can go on the road. And indeed, that is what he does. The road, of course, cannot offer him anything positive nor does America for that matter, but out in the Western desert Mailer hopes for the birth of a new breed of man[60] born out of the courage "to accept the terms of death, to live with death . . . to divorce oneself from society, to exist without roots".[61] If society is what it is, the psychopath attitude seems to be sane. It is a madhouse society where the young are denied to live sane lives, where the values of public life are deadening to the private man. It is a madhouse society where the young — as Morris has it — "have remarkably sane daydreams . . . don't want stupid wars, . . .don't want to live stupid lives".[62] It is a madhouse society where, as a recent show in Washington's Ford Theater, *Will Roger's U. S. A.*, concedes: "Ordinarily when you get a pain in your stomach in Mississippi, you'd take it to be gunshot-wounds."[63] In the all-embracing national schizophrenia sane and insane are almost interchangeable, the limits between sanity and insanity are hopelessly blurred in an absurd chaos of confusion.

The irrelevance or even hostility of Super-America to the personal private conscience drive the young mad. They angrily ask such questions as Kerouac's beatniks: "Whither goest thou, America?"[64] The answer being that you can get a job "with a Foundation dedicated to Spreading The Greatness of The American Way of Life",[65] as the young hero in *City of Night* has to find out, the young American with Huck's heart does not find this satisfactory and has to go on with his inquiry. "And what, after all, was television, billboards, the whole way of life that America had advanced and fallen into, but a vast pervasive cruelty to the human spirit"[66] as Clancy Sigal's disappointed hero puts it. The national schizophrenia resulted in a situation where the private American "in hating all this . . . was reaffirming himself".[67] Reaffirming himself is included in the confession of Gold's hero: "I would not be slotted in like a nickel whirling in the bank's machine."[68] The private self is in total collision with Aunt Sally's civilization and he tries to escape. "All you want to do is run away. But there's nowhere to run; everywhere you go there are those billboard mechanics . . . smiling and running after you, breathless to confess their part of the national failure."[69] Something like sanity is maintained in the tormented vision of Sigal's hero in *Going Away* due perhaps to his Marxist training. His early involvement in the working class movement seems to prompt him to more positive decisions and choices. The responsible American with a private conscience must be ready in the Thoreau tradition to make

choices. The hero of *Rabbit Run* opted out of Aunt Sally's civilization and left his family behind, Stephen Rojack killed the Establishment in the symbolic murder of his wife. All this, however, holds out no promise for the future.

Clancy Sigal's hero in *Going Away* also makes a decision on the open road, and in it he comes nearer to a solution. He knocks down a neontubing on the highway. In this act he destroys a symbol of Super-America, of Aunt Sally's civilization, a symbol that has haunted him all his way during his drive on the continent. In performing this act he confessed his belonging to an old American tradition. "I climbed back in and got going" — so he speaks — "having suddenly remembered it was Missouri. Samuel T. Clemens would have approved, but not, I fear, the State Cops".[70] As good a statement as any about the American national schizophrenia, Samuel T. Clemens — Mark Twain — standing for the sound private heart and the cops for the deformed public conscience.

NOTES

[1] Mailer, N., *Advertisements for Myself*, Berkeley Publ. Corporation, New York, 1966. p. 167. Morris, W., *The Territory Ahead*, Atheneum, New York, 1961. p. 44.
[2] De Tocqueville, A., *Democracy in America*, Vintage Books, New York, vol. 2, pp. 11—12.
[3] Mailer, *Adv. for Myself*, p. 391.
[4] Tocqueville, op. cit. vol. 2, p. 4.
[5] Morris, op. cit. p. 24.
[6] Franklin, B., in *The American Scene: 1600—1860*, Bantam Books, New York, 1964, p. 80.
[7] Freneau Ph., in *American Thought and Writing*, ed. Russel B. Nye, Norman S. Grabo, Houghton Mifflin Co, Boston, 1965, vol. 2, p. 291.
[8] Tocqueville, op. cit. vol. 2, p. 78.
[9] Crèvecoeur, J. H. J., in *A Casebook on the United States*, ed. A. Katona, Tankönyvkiadó, Budapest, 1969, p. 56.
[10] Crèvecoeur in *The American Tradition in Literature*, ed. S. Bradley, R. C. Beatty, E. H. Long, W. W. Norton ad Co, New York, 1956, vol. 1, p. 145.
[11] ibid.
[12] Turner, F. J., in *A Casebook . . .*, p. 102.
[13] Lawrence, D. H., in *The Shock of Recognition*, ed. Edmund Wilson, The Modern Library, New York, 1955, p. 936.
[14] Crèvecoeur in *The American Tradition . . .* vol. 1, p. 143.
[15] Morris, op. cit. pp. 42—43.
[16] Thoreau, H., *Walden* and the famous essay on *Civil Disobedience*, A Signet Classic, New York, 1960, p. 66.
[17] Tocqueville, op. cit. vol. 2, p. 81.
[18] Thoreau, op. cit. p. 66.
[19] ibid. p. 12.
[20] ibid. p. 10.
[21] ibid. p. 19.
[22] ibid. p. 230.
[23] Ellison, R., *Soul, Morality and the Novel* in *The Living Novel*, ed. Granville Hicks, New York, 1962, p. 65.
[24] Thoreau, op. cit. p. 229.
[25] Reiner, O., *Bartleby, The Inscrutable* in *Americana Norvegica*, Univ. of Pennsylvania Press, 1966, vol. 1, p. 191.
[26] Mailer, N., *The Presidential Papers*, Penguin Books, p. 7.
[27] Ellison, R., *Shadow and Act*, The New American Library, New York, 1966. p. iii.
[28] Mark Twain, *Huckleberry Finn*, Everyman's Library, London, 1954, p. 435.

[29] ibid. p. 187.
[30] ibid. p. 212.
[31] Maxwell, D. E. S., *American Fiction*, Columbia Univ. Press, New York, 1963, pp. 220—1.
[32] Mark Twain, op. cit. 366.
[33] ibid. 367.
[34] ibid. p. 263; 368.
[35] Morris, op. cit. p. 22.
[36] Mailer, *Adv. for Myself*, p. 337.
[37] Thoreau, *Walking* in *A Casebook* . . . pp. 80—81.
[38] Mailer, N., *An American Dream*, Dell Publ. Co. New York, 1966, p. 248.
[39] Updike, J., *Rabbit Run*, Fawcett, Publ. Greenwich, Conn. 1966, p. 255.
[40] Mailer, *Adv. for Myself*, p. 159.
[41] Rechy, J., *City of Night*, Grove Press, New York, 1964, p. 379.
[42] *Saturday Review*, Oct. 10, 1970, p. 20.
[43] Gold, H., *The Man Who Was Not With It*, Secker and Warburg, London, 1965, p. 314.
[44] ibid. p. 65.
[45] Mailer, *Pres. P.*, p. 52.
[46] Tocqueville, op. cit. vol. 2, p. 81.
[47] Baldwin, J., *Nobody Knows My Name*, New York, 1964, pp. 122—3.
[48] Ellison, op. cit. pp. 177—8.
[49] Crèvecoeur, in *A Casebook* . . . p. 58.
[50] Rechy, op. cit. p. 116.
[51] Kerouac, J., *On the Road*, The New American Library, New York, 1959, p. 148.
[52] Mailer, *Adv. for Myself*, p. 216.
[53] ibid. pp. 362—6.
[54] ibid. p. 322; 292.
[55] ibid. p. 15.
[56] ibid. p. 317.
[57] ibid. p. 318.
[58] Mailer, *An American Dr.* p. 40.
[59] ibid. p. 15.
[60] ibid. p. 251.
[61] Mailer, *Adv. for Myself*, pp. 312—3.
[62] *Saturday Review*, Febr. 18, 1967, p. 30.
[63] *Saturday Review*, Oct. 10, 1970, p. 19.
[64] Kerouac, op. cit. p. 99.
[65] Rechy, op. cit. p. 46.
[66] Clancy Signal, *Going Away*, Popular Library, New York, 1962, p. 296.
[67] Mailer, *Adv. for Myself*, p. 31.
[68] Gold, op. cit. p. 219.
[69] Sigal, op. cit. p. 207.
[70] ibid. p. 261.

Les éditions bilingues de Hongrie

Les éditions dites bilingues fournissent, dans le même volume, le texte de l'œuvre dans sa langue originale et sa traduction dans la langue du pays où elles voient le jour. Il est de coutume de publier, avec ce procédé, des ouvrages de poésie ou de théâtre, des récits et des livres historiques, voire même philosophiques. Chez nous, on n'a pas encore procédé à l'édition de romans en deux langues.

Avant que de passer en revue les éditions bilingues de Hongrie dans leur ordre chronologique et d'opérer, parmi elles, un choix critique, risquons un coup d'œil sur les siècles qui précédèrent leur apparition pour rendre quelque peu sensibles les rares antécédents du «genre». Du passé de nos lettres, nous pourrions donner en exemple nombre de monuments écrits de caractère bilingue; cependant, nous nous contenterons de renvoyer aux éléments les plus caractéristiques de cette mosaïque. Nous sommes, dès le XVIe siècle, c'est-à-dire dès avant la parution du premier livre de cette sorte, en possession de textes bilingues. C'est en 1589, à Nagyszombat qu'a été sorti l'ouvrage du premier controversiste de la Contre-Réforme hongroise, le «prévôt de Pozsony», András Monoszlói (1552—1601): *De Cvltv imaginvm — Az üdvösségre intő képeknek tiszteletéről való igaz tudomány* (La véritable science du culte des images nous recommandant le salut); à la page 94 de celui-ci, nous pouvons lire le premier texte bilingue imprimé, connu, de nos jours, en Hongrie; il a trait à Horace: «c'est pour cela que, par la bouche des prophètes, dieu fit nommer celles-ci (ces images) mensonges, vanités, inventions humaines, puisqu'elles ne disposaient d'aucun fondement dans le monde, comme Horace le dit aussi:

Humano capiti ceruicem pictor equinam
Iungere si velit, et varias inducere plumas.

«Ce serait une fort belle et intéressante image, si quelque imagier voulait décrire un homme à tête de cheval et orné des plumes des oiseaux les plus divers; qui donc ne s'engausserait pas? Et Horace lui-même le dit. Spectatum admissi risum teneatis amici: eh bien, ce serait ça l'Idole, cette représentation, comme il n'y en a jamais eu et comme il n'y en aura jamais, à savoir: un homme à tête de cheval et au plumage des oiseaux».[1]

Du XVIIe siècle, nous avons, dans l'un des ouvrages de l'historien humaniste István Szamosközi (1565—1612), la traduction — «1604 mense Martio, à Sarmaság, dans le Szilágy» — de la poésie *Aenigma vernaculum* sous le titre *Harmat* (Rosée).[2] Quelques décennies plus tard, dans son livre «traduit de langue latine en hongrois», le recueil de méditations *A jó vagy kegyes élet, és boldog halál módjáról* (Du moyen de la vie bonne ou pieuse, et de la mort heureuse), le pasteur luthérien Márton Eperjessi Madarász (?—1653), «pauvre chapelain» de Madame Mária Homonnai Drugeth contient des citations en latin d'Ovide, de Horace et de Sénèque, ainsi que leur adaptation en hongrois.[3]

Dans notre plus ancien chansonnier catholique imprimé, l'édition de 1651 du *Cantus Catholici* de Benedek Kisdi, nous avons les textes bilingues des cantiques.[4] Au même siècle, l'historien János Szalárdi (1601—1666), le secrétaire de György Ier Rákóczi, prince de Transylvanie a composé, sous le titre *Siralmas krónika* (Chronique douloureuse), l'histoire de son pays de l'époque des Báthori au règne de János Kemény. Ce manuscrit fut publié, en 1853, par Zsigmond Kemény, en tant que n° 3 de la collection *Újabb Nemzeti Könyvtár* (Bibliothèque Nationale Nouvelle).[5] Dans la cinquième partie du Livre VI de cet ouvrage, Szalárdi cite la poésie du Latin Peregrinus Proteus, «que j'ai transposée en strophe hongroise».[6] Dans son *Mártyrok Coronája* (Couronne des martyrs) destiné «aux persévérants dans la vraie religion évangélique et aux triomphants dans la souffrance du martyre»,[7] le prédicateur réformé István Szőnyi Nagy (1641—1709) cite le morceau du poète d'Église, le Latin chrétien Prudentius Aurelius Clemens (*348) et donne, en regard, la traduction hongroise. L'auteur d'église et militant de la Contre-Réforme, le Jésuite de Nagyszombat, István Landovics (1635—1690), a réuni un recueil de sermons, *Novus succursus, az az Új setétség* (N. s., c'est-à-dire les Nouvelles ténèbres)[8] et y a incorporé la traduction d'intéressants passages des célèbres satires romaines de Juvénal (66—140).

De la littérature passablement riche du XVIIIe siècle, nous allons présenter deux exemples caractéristiques de la solution bilingue. L'un d'eux est *A Keresztyén Ethikának summás-veleje* (La Somme de l'éthique chrétienne, le livre du théologien réformé français de Suisse, Benoît Pictet (1655—1724), professeur de théologie à Genève, 1752), dont les œuvres ont exercé un effet sur la littérature théologique et morale du protestantisme hongrois. Cette ouvrage de grande importance a été «traduit en hongrois et publié au profit de sa nation par Libera Baronissa Daniel Poliksena, épouse du Baron M. L. István Hadadi Vesselényi».[9] Dans ce texte nous relevons une adaptation fort bien venue d'Horace. La portée dans l'histoire des sciences de l'autre ouvrage publié au même siècle et bilingue est encore plus grande, puisque nous le devons au Père jésuite János Sajnovics (1733—1785) qui démontra pour la première fois l'appartenance de notre langue à celles finno-ougriennes, phénomène dont il prit conscience au cours d'un voyage en Laponie et qu'il décrivit dans sa *Demonstratio — Idioma Hungarorum et Lapporum idem esse*,[10] en y ajountant dans sa propre traduction en hongrois l'épigramme *In scutum Kar-jeliae*.

Selon nos recherches jusqu'à ce jour, le premier ouvrage bilingue connu dans notre pays a paru en 1796 à Vienne: *Sándor Leopoldnak austriai főherczegnek Magyarország nádorispánjának nevét örökösítő emlékeztető írás* (Écrit perpétuant le nom d'Alexandre Léopold, archiduc d'Autriche, palatin de Hongrie), «œuvre, à l'origine, en langue latine de Monsieur Menyhárt Birkenstock, conseiller de la Cour royale et que le comte Domokos Teleki junior a tenté de transposer en vers hongrois». L'auteur du poème, Johann Melchior Birkenstock (1709—1837) était un pédagogue, inspecteur de l'enseignement, fonctionnaire de la Chancellerie et, pendant un temps, secrétaire de Joseph II; ses contemporains le considéraient comme un esprit éclairé.[11] Le traducteur, le comte Domokos Teleki (1773—1798), était le fils de Sámuel Teleki, chancelier de la Cour; continuellement malade, il ne pouvait poursuivre des études régulières et s'instruisait pour son plaisir; sa matière préférée était la minéralogie et il légua sa collection de minéraux de grande valeur à l'École Supérieure Réformée de Marosvásárhely. Quelqu'un avait dû attirer l'attention du jeune aristocrate sur le poème de Birkenstock; il se dépêcha de le «magyariser»[12] avec, en épigraphe, une citation de l'*Œdipe* de Sénèque, accompagnée également de sa traduction. Ce poème parle du tragique accident dont fut victime Alexandre-Léopold (1772—1795), élu très jeune — à l'âge de 18 ans —, par la Diète hongroise, palatin du pays. Il fut le premier archiduc à occuper ce poste important; son

frère aîné, François Ier était jaloux de lui et méfiant à son égard, parce qu'il le considérait comme un adepte du constitutionnalisme et des Lumières. Au cours d'un feu d'artifice organisé à Laxenburg, en Autriche, Alexandre Léopold fut blessé à mort par une fusée.

Quelque faible que fût cette traduction de 1796, le secrétaire du comte József Dessewffy, Mihály Dulházy (1786—1856) en fit, plus d'un quart de siècle plus tard, une réédition bilingue; elle parut sous le titre *Sándor Leopold a Nádor et Birkenstok Menyhért* (Alexandre-Léopold, le palatin et M. B.) dans la 13e année (1825) de la revue *Felső Magyar Országi Minerva* sous sa direction.[13] Il motiva sa décision du fait que les «imprimés dignes d'une mémoire éternelle» de la première édition «sont à tel point épuisés qu'on ne peut plus les trouver en librairie»; la traduction avait été «revue et rajustée» par Ferenc Kazinczy; le travail de celui-ci n'avait pas dû être trop important, nous en avons la preuve dans une lettre de Mihály Vörösmarty, le 26 novembre 1825, à son ami György Stettner-Zádor: «ces jours derniers, séjournant chez Fáy . . . il m'a remis le *Minerva* . . . Les vers en sont exécrables».[14] Le propriétaire du *Minerva*, le comte József Dessewffy (1771—1843), salua le mauvais poème de Birkenstock dans des distiques latins et témoigna d'un véritable enthousiasme, disant que, des morceaux à la mémoire d'Alexandre-Léopold, «le plus éminent est celui, dans lequel le conseiller Bürkenstok (sic!) a quasi gravé dans la pierre, sous forme d'épitaphe, la vie de Léopold en langue latane (sic!) et a perpétué, de la sorte et la gloire du Prince, et sa propre dextérité.»[15]

C'est au début du XIXe siècle que sortit la première édition bilingue de valeur et de portée scientifiques de Hongrie: les œuvres complètes de *Salluste* avec les commentaires de Gellérd Szent-Györgyi et une introduction dans l'univers des classiques, de la plume de Miklós Jankovich.[16] Le traducteur de cet énorme ouvrage de mille pages était un moine pauliste qui, à la suite de l'abolition de son ordre, était devenu le précepteur des fils Jankovich.[17] Dans son année de 1808, le *Hazai és Külföldi Tudósítások*[18] annonce à ses lecteurs que trois poètes travaillent à l'adaptation des œuvres de Salluste: András Dugonics, Ferenc Kazinczy et Gellért Szent-Györgyi, ce dernier étant même arrivé à bout de sa tâche. Le 29 janvier 1810, dans une lettre à Kazinczy, Miklós Jankovich, le directeur spirituel et le mécène de toute l'entreprise annonce que «la semaine prochaine déjà, le Salluste habillé en hongrois de Szent-Györgyi ira à l'imprimerie — mais on ne saurait dire les frais qu'exige rien que la publications d'un petit ouvrage.»[19] En 1811, le *Hazai és Külföldi Tudósítások*[20] rend brièvement compte de la prochaine parution de l'ouvrage; cependant, par suite de l'augmentation du prix du papier et des salaires, le prix de vente a dû être majoré: 36 forints sur vélin, 24, sur papier de luxe et 12, sur papier ordinaire. L'annexe du numéro du 29 mai parle déjà de l'œuvre terminée: «Le traducteur de Salluste, le Révérend Gellérd Szent-Györgyi a voulu rendre sa remarquable traduction encore plus utile, bien qu'il l'ait réalisée avec une heureuse clarté, *en ajoutant à chaque page le texte latin*. (C'est moi qui souligne. — S. K.) Cet ouvrage a été enrichi par une étude scientifique qui lui sert d'introduction, grâce à Monsieur Miklós Jankovich, dont aussi bien les nombreuses lectures que les jugements perspicaces démontrent qu'il a très tôt commencé à se familiariser avec les chefs-d'œuvre de l'Antiquité et que, maintenant, il possède une bibliothèque et une collection de raretés scientifiques dont on ne voit les pareilles, dans notre pays, aux mains d'aucun autre particulier. Ce Salluste est illustré de belles gravures sur cuivre, afin que, de la sorte aussi, il mérite d'orner toutes les bibliothèques publiques et personnelles.»

Au moment de la parution du tome I, dans sa lettre du 19 juin 1811, Kazinczy écrit à János Kis: «je vais faire savoir à Glatz[21] qu'il me laisse la récension des *Épîtres* de Horace, du *Salluste* de Szentgyörgyi, des *Poèmes* de Virág, du *Pest* de Horváth, du *Bion* et du *Moschus* de Nagy.»[22] Le 19 juin de la même année, il mentionne à Lajos Gyulai, de Transylvanie: «. . . je ne saurais guère nommer d'année ayant enrichi de

plus beaux produits notre littérature que la présente. Il y a les *Épîtres* de Horace traduites par János Kis, il y a les *Poèmes* de Benedek Virág, il y a le *Salluste* de Szentgyörgyi, il y a le *Bion* de Ferenc Nagy. »[23] Dans des lignes adressées, le 22 juin, à István Horváth, il fait remarquer que la traduction de Szent-Györgyi est « à beaucoup d'endroits meilleure que je ne l'aurais osé espérer. »[24] Le 6 juillet, il rend compte à József Dessewffy d'avoir « terminé aujourd'hui mon *Catilina*, c'est-à-dire la première partie de la traduction de mon Salluste ... Maintenant, je l'ai retravaillée et confrontée mot par mot à la traduction de Szent-Györgyi, dont je reconnais les mérites, mais, je suis contraint de le déclarer, qui n'a pas précisément bien compris le texte à nombre d'endroits. »[25] Le 16 juillet, il fait savoir, sur un ton badin, au professeur de médecine József Szentgyörgyi (1765—1832): « Ton homonyme m'a fait cadeau de son Salluste ... J'ai pris connaissance de la valeur du Salluste de Szentgyörgyi et, depuis, j'ai remanié mon *Catilina*, profitant sans orgueil de la traduction de Szentgyörgyi partout où j'ai jugé la chose utile. »[26]

Le premier des deux tomes de l'imposant ouvrage s'ouvre sur un envoi à József Ürményi, grand-justicier et sur une dédicace du traducteur à ce même « puissant protecteur », auquel il recommande son ouvrage. Suit la première partie — en seize chapitres — de l'étude de Miklós W. Jankovich: *Bevezetése a Classzicus Szerzők Esméretébe* (Introduction à la connaissance des auteurs classiques). Aujourd'hui encore, ce sont les notes bibliographiques de cet auteur érudit qui sont les plus précieuses, ainsi la liste des « ouvrages adaptés du grec en hongrois », dont la première donnée est: « 1536. A Vienne, les *Fables d'Ésope*, trad. par Gábor Pesti. 8(°) », et la dernière: « 1792. A Pest, dans le premier volume de Magyar Társaság, les *Conversations de Diogène*, *ΣΟΚΡΑΤΗΣ MAINOMENOΣ*, trad. par Károly Sághy. » Ces références sont suivies de celles relatives aux ouvrages « en manuscrit », parmi lesquelles les plus intéressantes sont les « sept tragédies d'Eschyle, les sept de Sophocle et les dix d'Euripide dans la traduction de József Fábchich ». Jankovich donne également la description détaillée des œuvres latines traduites en hongrois, cela dans leur ordre chronologique et en mentionnant celles qui ne nous ont été conservées qu'en manuscrit; mais il se borne, là, à celles conservées dans ses propres collections. Il se plaint que sa bibliographie aurait pu être plus complète, « si l'examen des volumes manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Pest ne m'avait été interdit par leur conservateur. »[27] (Il s'agit de Ferdinand Jakab Miller, 1749-1823. — Note de S. K.) Jankovich énumère aussi les ouvrages traduits de l'italien, de l'espagnol et du français. Il parle, ensuite, en détail de la vie et des activités de Salluste et conclut qu'ils ont mis à profit « aussi bien pour la traduction que pour son impression dans la langue d'origine, à certains endroits, les variantes d'interprétation relevées dans l'édition de 1797 à Nuremberg. »[28] Après cette introduction de Jankovich, nous avons le texte bilingue du *Catilina;* cette traduction est suivie des « fragments historiques » également bilingues de Salluste, enfin, des «fragments de livres incertains».

Le second volume s'ouvre sur l'avant-propos *Az olvasóhoz* (Au lecteur) de Gellért Szent-Györgyi; il y développe des principes de haut intérêt en rapport avec la traduction: « autant que les vertus de notre langue nationale l'ont permis, suivant mon auteur à la trace, j'ai mis des verbes à la place des verbes et des expressions à la place des expressions semblables, mais je ne crains pas d'avouer l'objectif de mes efforts, car je me suis toujours plus efforcé, dans ma traduction, de me rapprocher du langage original de l'auteur, plutôt que de simuler par mes propres imaginations les pensées de Salluste et de présenter celles-ci dans des paraphrases (comme cela a été le cas avec les ouvrages d'autres auteurs classiques). »[29] Cette introduction est suivie de l'étude, commencée au Tome I, de Miklós Jankovich. Des chapitres XVII—XXIV, le plus instructif est « La revue complète jusqu'à ce jour et l'éloge des ouvrages » de Salluste. Après avoir mentionné les plus célèbres traductions en langue étrangères, il n'oublie pas le *Catilina* de András

Dugonics, le *Salluste* intégral de Szent-Györgyi; enfin, à propos de la traduction à paraître prochainement de Kazinczy, il note qu'avec elle celui-ci a voulu « faire sa cour aux charmes de Salluste ».[30] L'étude de Jankovich est suivie du texte bilingue d'œuvres authentiques ou présumées de l'auteur latin. Ce deuxième volume comporte même un *index* des personnages qui figurent dans l'*Histoire de la guerre de Jugurtha*. Les deux volumes sont ornés de portraits et différents errata facilitent le maniement du texte. Malheureusement, ce n'est pas la critique promise par Kazinczy[31] sur cette traduction de vaste envergure qui a vu le jour dans l'année 1812 des *Annalen der Literatur und Kunst* de Vienne,[32] mais un compte rendu anonyme.[33]

Quelques années après la parution de notre première édition bilingue de valeur scientifique et appréciée à l'étranger aussi, ce furent à nouveau deux classiques des lettres latines antiques qui virent le jour à Szeged, en 1816, sous une forme semblable: *Selecta Epistolae ex M.Tvllio Cicerone et C. Plinio Caecilio Secvndo.*[34] Selon l'avant-propos de la traduction, « les adaptations en notre langue des anciens auteurs classiques sont doublement profitables: d'abord, parce qu'elles nous permettent de les comprendre vraiment; ensuite, parce que notre langue s'enrichit de nombre de pensées, de nuances majestueuses et s'embellit à vue d'œil . . . Déjà le seizième siècle nous montre une nouvelle et docte Grèce, une nouvelle et docte Rome . . . c'est pour cela que je désire que mes compatriotes érudits prennent grand souci de la parution en notre langue des ouvrages d'une inégalable perfection de la Grèce et de Rome . . . Dans la traduction, de beaux exemples nous ont été donnés par Rájnis, par Dávid Szabó, par Virág et plusieurs autres . . . J'ai publié (mon ouvrage) à l'intention des jeunes qui aiment certes lire, mais n'osent pas s'attaquer aux ouvrages latins. Je l'ai publié en latin et en hongrois, car tous n'ont pas à portée de la main les épîtres en latin de Cicéron et de Pline. » Le choix se compose de 56 épîtres plus courtes et 19 plus longues de Cicéron — texte original et traduction hongroise —, ainsi que de 34 épîtres de Pline. Le traducteur a ajouté au volume des « Connaissances historiques » et a accompagné chaque morceau de « Commentaires » de haute valeur; l'ouvrage se termine sur un « Index epistolarvm » et sur les errata.

Trente-cinq années après l'édition de ces morceaux choisis de Cicéron et de Pline, en 1851, une nouvelle publication bilingue fut offerte au lecteur de Hongrie: *Virgil pásztori dalai (Bucolica);* ces *Bucoliques* de Virgile étaient « magyarisées » par Antal Gyurits (1819—1892).[35] Selon l'avant propos, « les poésies pastorales on reçu le nom de *bucolikon* du mot grec *bukolos* (bouvier) ». Mention est faite du premier traducteur hongrois de Virgile, József Rájnis, dont « les vers sont, de notre temps, insipides » et, à propos de son propre ouvrage, Gyurits déclare: « je ne me suis pas permis la moindre liberté de rendre quelque chose incompréhensible par l'embrouillement ou le tronquage des mots. De plus, j'ai n'ai laissé aucun doute quant au mètre: la traduction hongroise n'exige pas un seul pied de plus que les vers originaux, c'est-à-dire que, dans notre langue, nous pouvons nous exprimer avec la même précision que celle, jadis, du poète latin. » Il souligne « avoir suivi avec une attention particulière les éditions de Heyne et de Ruaeus ».[36] Cet opuscule réunit dix bucoliques, avec un « résumé » au début de chaque texte et une « interprétation » à la fin, donc des commentaires. Selon le meilleur spécialiste de Virgile dans les lettres hongroises, Géza Némethy, la traduction est « un ouvrage de moyen niveau, à la versification çà et là défectueuse. »[37]

Béranger a été le premier poète moderne, dont les œuvres ont paru, en Hongrie, dans une édition bilingue. La plaquette *Béranger dalai* (Les chansons de Béranger) a été sortie à Debrecen, en 1860,[38] et dédiée aux mânes de Béranger et de Petőfi. György Illéssy (1832—1871), bien oublié depuis,[39] a transposé 15 poésies et Károly Szász (1829—1905), l'un des traducteurs hongrois les plus féconds,[40] en a adapté 12.[41]

C'est en 1890 que parut, dans une édition bilingue, l'*Énéide* de Virgile, traduction

de Ignác Barna (1822—1894), avec l'avant-propos du traducteur et une introduction de Géza Némethy (1865—1937).[42] Dans son avant-propos, Barna dit que, en 1874, lorsque la traduction hongroise du *Rutilius* parut de la plume de Gábor Fábián, l'avant-propos comportait un extrait de lettre de Ferenc Toldy commençant par une citation de Kazinczy: «s'il est œuvre de maître, le vers est savoureux, élégant et pétulant» et continuant de la sorte: «nous n'avons pas de Virgile de ce genre, tel que nous en avons besoin et nous n'en aurons pas, sinon grâce à toi (c'est-à-dire, à Fábián. — Note de S. K.). Cela serait une tâche digne de Toi, c'est pourquoi notre poésie t'adjure (de t'y atteler).» Ignác Barna aurait voulu répondre à cette attente, mais son *Énéide* n'a pas réussi être conforme aux exigences de Toldy. (Pour ce qui est de la «pétulance» poétique, son ouvrage n'approchait même pas celui de Dávid Baróti Szabó, paru au début du siècle [1810—1813].) L'avant-propos de ce volume est suivi d'une étude de Géza Némethy sur la vie et les œuvres de Virgile; puis nous avons l'*Énéide* bilingue; en annexe les notes relatives à chaque chant et la liste des provincialismes.

Ce fut exactement en 1901 qu'on lança la première collection bilingue de Hongrie: *Görög és latin remekírók* (Classiques grecs et latins).[43] De 1901 à 1911, sans numérotage de volume, douze ouvrages ont vu le jour dans le cadre de cette entreprise de la Commission de Philologie Classique de l'Académie des Sciences de Hongrie. Le premier fut, dans la traduction de Géza Némethy, *Du suprême bien et du suprême mal* de Cicéron; en 1903, en langue grecque et hongroise, dans la traduction de István Hegedüs, les chercheurs ont à leur disposition les *Poèmes de Bacchylide*, ainsi que, dans l'adaptation de Árpád Pósch, le *Brutus* de Cicéron; en 1904, Sándor József Simon traduit *la République* de Platon, József Vietórisz, les *Églogues* de Virgile; en 1905, József Barcza et József Soós donnent *les Nuits attiques* de Gellius; en 1906, c'est le tour de l'*Iliade* (Emil Ponori Thewrek) et des *Épîtres morales* de Sénèque (József Barcza); en 1908, Sándor József Simon transplante *le Sophiste* de Platon; en 1909 paraissent l'*Hercule* et l'*Hippolyte* d'Euripide dans l'adaptation de Mihály Latkóczy et de János Csengery, le premier n'étant déjà plus en vie; en 1910, József Cserép publie les *Œuvres Complètes* de Salluste; en 1910, János Csengery sort le deuxième volume d'Euripide (*les Phéniciennes* et *Médée*, édition de G. Murray).

La collection que nous venons de présenter avait été due à l'initiative d'un corps scientifique. Dix-huit ans plus tard, c'est une entreprise privée, les Éditions Lantos, qui lance une nouvelle collection bilingue, le *Kétnyelvű Klasszikus Könyvtár* (Bibliothèque Classique Bilingue); 62 cahiers parurent de 1919 à 1925.[44] La direction, ainsi que la traduction de nombre de chefs-d'œuvre avaient été assumées par György Király (1887—1922) et Zoltán Trócsányi (1886—1971). L'objectif premier de l'éditeur avait été de faciliter l'étude des langues «rendant superflu, pour les élèves de cours supérieur, l'usage fastidieux et gaspilleur de temps des dictionnaires, et le facilitant aux débutants.» Il ne nous est pas possible de présenter l'ensemble de ces innombrables matières, nous nous contenterons d'en énumérer quelques morceaux marquants, cela dans l'ordre chronologique de leur parution: *The happy Prince* de Wilde, *Der Vampir* de Hoffmann, *Lisetta* de Boccace, *The Masque of the red Death* de Poe, *The Sexton* de Dickens, *La messe des ombres* de France, *Le bourreau* de Balzac, *Le pied de momie* de Gauthier, *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, *The Butterfly* de Kipling, *Deux amis* de Maupassant, *Die Jungfrau als Ritter* de Keller, *A restless Night* de Twain, *Le Corse* de Mérimée, *Les trois messes basses* de Daudet, *Le paradis des chats* de Zola, Метель de Pouchkine, *Art* d'Emerson, *The Idyll of red Gulch* de Hart, *Mains de reine* de de Gourmont, *Le buisson* de Roland, *Die drei Nüsse* de Brentano, *La duchesse de Palliano* de Stendhal, *Dr. Heidegger's Experiment* de Hawthorn, *Don Juan* d'Irwing. Parmi les traducteurs plus connus, mentionnons Mihály Babits, Marcell Benedek, István Békés, Sándor Eckhardt, Ágost Gyulai, Gyula Halász, Rezső

Honti, Henrik Horváth, Pál Ignotus, Géza Laczkó, Sarolta Lányi, István Lehel, Lajos Mikes, Piroska Reichard, József Révay, Vilmos Rozványi, Aladár Schöpflin, Lőrinc Szabó, Ödön Wildner, Béla Zolnai.

En 1921, Hellas Verlag de Vienne fit paraître *Charles Baudelaire: Versek a «Les Fleurs du Mal»-ból* (Ch. B.: Poésies choisies de Fleurs du Mal) dans la traduction de Zoltán Franyó; ce livre est orné du portrait de Baudelaire par Émile Deroy, en 1844. A la suite de Béranger, nous avons donc à nouveau l'édition bilingue d'un poète français; elle rassemble trente-neuf des plus belles poésies de Baudelaire, entre autres: *Parfum exotique*, *Le Chat*, *Harmonie du soir*, *Spleen (1857)*, *Le crépuscule du matin*, *Le vin des amants*, *Le Léthé*, *Les bijoux* et *Femmes damnées*. Dans sa postface, Franyó déclare que *Les Fleurs du Mal* ont exercé sur lui un «effet fatidique» dès l'âge de dix-sept ans «avec leur musique tragique, leur fascination amère et sombre qui m'ont toujours accompagné depuis». Dès alors, il avait pris la décision «de consommer, un jour, cette émotion exceptionnelle dans la jouissance de la traduction, de la revivre en hongrois». Lors de la parution de ce livre, Andor Németh en parla avec enthousiasme dans les nos 100 et 268 de l'année 1921 du *Bécsi Magyar Újság*. Un demi-siècle plus tard, László Gáldi, éminent spécialiste du rayonnement de Baudelaire en Hongrie a pu écrire à propos de ces adaptations: «le dernier précurseur, celui qui dans le domaine de la technique poétique et, souvent aussi, de l'invention linguistique est, jusqu'à ce jour, le plus proche du cercle du *Nyugat* est incontestablement Zoltán Franyó . . . On peut démontrer que les fils mènent de Franyó jusqu'à nos trois traducteurs classiques de Baudelaire» (Babits, Árpád Tóth et Lőrinc Szabó. — Note de S. K.).[45]

Près d'une décennie plus tard, en 1930, les Éditions Athenaeum firent paraître l'ouvrage bilingue de Dezső Kosztolányi, *Szent Imre himnuszok* (Les hymnes de saint Émeric). Cette plaquette contenant treize hymnes et leur traduction est d'une présentation de fort bon goût; les gravures sur bois ont eu pour modèles des illustrations de chroniques d'époque; ainsi le *Saint Émeric* provient de la *Chronique Thuróczy*, le *Saint Étienne* du même ouvrage et un autre *Saint Émeric* du *San Martino a Menzola* de Florence. Une seule critique sérieuse a été consacrée à cet ouvrage, elle est de la plume de József Révay dans le *Nyugat:* «C'est avec l'immense énergie de l'artiste, le recueillement intime de l'âme catholique, la grande simplicité des âmes supérieures que Kosztolányi a pris en main ces œuvres d'un charme naïf, a fait un bouquet de quelques-unes d'entre elles et les a fait chanter en langue hongroise, une langue harmonieuse, colorée, dans le magnifique feu d'artifice des rimes . . . En tant que fervent de poésie, mon opinion est qu'une traduction est d'une belle fidélité philologique aussi dès l'instant qu'elle peut rendre intégralement l'atmosphère et les beautés poétiques des originaux. Or, cela a parfaitement réussi à Kosztolányi.»[46]

Trois ans plus tard, nous eûmes notre publication bilingue à ce jour la plus précieuse et du meilleur goût: «le livre du saint amour», *Amor Sanctus*,[47] dans la magnifique adaptation de Mihály Babits. Ce recueil des hymnes médiévaux en langue latine a été édité par le Magyar Szemle Társaság (Société du *Magyar Szemle*) comme sixième volume de la collection *A Magyar Szemle Könyvei* (Les livres du *Magyar Szemle*); du point de vue de la typographie et de la reliure aussi, il reste l'une des plus nobles réussites de notre art livresque. Il contient le texte original de cinquante hymnes et leur traduction par Babits. L'introduction de celui-ci est également un véritable chef-d'oeuvre: «cette poésie est, parfois, primitive, à la manière dont on pourrait le dire à propos de l'art des cathédrales gothiques au-delà desquelles il n'existe peut-être d'art plus riche, mieux développé nulle part dans le monde. Comme, parfois, un tableau de Giotto, de Duccio, une mosaïque byzantine sont — primitifs . . . dans ces chants, il y a toujours plus d'éléments extatiques, leur rythme est d'une envolée toujours plus belle, leurs rimes sont

toujours plus harmonieuses. Abélard, l'amoureux d'Héloïse, le célèbre docteur de l'Université de Paris chante les rythmes extasiés de l'éternel Sabbat. La doctrine de l'Eucharistie suscite des hymnes de la fusion en Dieu; des professeurs et des savants religieux deviennent des chantres et saint Thomas d'Aquin, le plus grand philosophe du Moyen Age égrène des rimes comme un trouvère . . . Saint Hilaire, le plus ancien des poètes latins d'hymnes, dont quelques-uns nous sont parvenus bien que tronqués, dans un texte corrompu, était lui-même un néophyte fort versé en littérature, que les méditations philosophiques avaient conduit au christianisme.» Et Babits ajoute en toute modestie:[48] «Nous prions le lecteur de considérer le texte latin comme celui authentique de ce livre. La traduction n'a voulu être qu'une humble aide pour faciliter la compréhension du contenu et des formes du texte latin.» Il n'est donc pas étonnant que Albert Gyergyai ait parlé avec enthousiasme de cette introduction, qui «dans ses douzes chapitres, comme une prose de douze strophes, s'étend à presque toutes les variantes de son immense thématique; aussi bien du point de vue de la richesse de son contenu que de celui de son intonation, c'est là l'une des plus substantielles et des plus puissantes études de Babits, en quelque sorte l'égale et la suite de l'inoubliable essai sur Augustin.» Car, dans sa thématique, «toute l'Europe chrétienne chante comme un seul géant de la poésie. Les premiers souvenirs, ceux de l'adolescence, de la ferveur de la lecture: les grands romans russes, les voyages en Orient peuvent seuls être comparés à l'ivresse si particulière, extasiée de la découverte de cette poésie.»[49]

Le premier morceau du livre est le *Chant de saint Hilaire* (Hymnus antelucanus de Christi), le dernier, le *Chant de Péter Pázmány sur la Mère protectrice de la Hongrie* (Canticum de Magna Hungariae Regina); entre les deux: le psaume de saint Augustin, l'hymne de saint Grégoire le Grand, le psaume de saint Bède le Vénérable, l'hymne de Hrabanus Maurus, celui de saint Bernard, les chants de Thomas de Celano et de Philippe de Grève, l'hymne de Jacopone di Todi, les chants de saint Thomas d'Aquin, la prière de Thomas Kempis, pour ne mentionner que les plus merveilleuses œuvres (du point de vue de leur traduction aussi !). Les poèmes sont suivis des notes explicatives de Babits, ainsi que de ces chefs-d'œuvre en miniature que sont les biographies des poètes; viennent ensuite les œuvres utilisées, cette bibliographie met particulièrement en avant les ouvrages de Benedek Kisdi, de János Kájoni, de György Náray, de József Dankó, ainsi que de l'*Officium Rákóczianum*. Pour terminer, l'index des premiers vers en latin et en hongrois dans leur ordre alphabétique, l'index des noms et le répertoire, la table des matières.

L'écho scientifique suscité par l'*Amor Sanctus* fut exceptionnel: un Dezső Kosztolányi, un Géza Laczkó, un Albert Gyergyai, un Frigyes Brisits — pour ne citer qu'eux — se hâtèrent d'exprimer leur plus haute estime. Kosztolányi qui avait traduit les hymnes de saint Émeric jugea les adaptations de Babits de valeur égale aux originaux et fit valoir que, par endroit, la beauté de ceux-ci était même surpassée par une inspiration poétique incomparable.[50] Voici ce que, par contre, Géza Laczkó a jugé le plus important: «Babits sait admirablement adapter les vers horatiens dans leur plénitude ou déjà se désagrégeant, il sait puiser au mètre ancien et à l'accent nouveau exactement les mêmes quantités que le poète original, il sait se confondre à toute pulsation neuve, barbare, tout en se maintenant à l'intérieur de toutes les formes classiques, il sait, en cothurnes classiques, marcher triomphalement, à pas retentissants, barbares et nationaux, ou, au contraire, trébuchants . . . Remarquons le parallélisme exact des originaux et des traductions hongroises dans leur sens, leurs termes, leurs rimes, leurs rythmes, leur musique et leur chute, dans la fidélité et la liberté de l'adaptation, et alors nous pourrons avoir une certaine idée de cette performance poétique unique en son genre dont Babits vient de faire cadeau aux lettres hongroises.»[51] Selon Frigyes Brisits: «pour ce qui est de la versification, Mihály Babits a accompli un miracle. Son art n'excelle pas tant dans l'into-

nation conforme au texte hongrois du mètre original que plutôt dans le brillant rendu du moindre détail, de la musique de la rime léonine qui nuance, qui mouvemente le vers.»[52]

En 1935, une importante collection bilingue fut lancée en Hongrie par les Éditions Officina sous le titre *Kétnyelvű Klasszikusok* (Classiques Bilingues).[53] Le premier volume en fut le *Horatius noster*, sous la direction de Imre Trencsényi-Waldapfel et avec un avant-propos de Károly Kerényi.[54] Cette anthologie composée avec soin et d'une présentation élégante s'ouvre sur la poésie *Horác* (Horace) de Dániel Berzsenyi. Celle-ci est suivie de l'étude de Kerényi: *Horatius noster* qui parle du grand trio des poètes latins, Virgile, Catulle et Horace, soulignant, chez ce dernier, «ce que *notre* Horace a été et reste: un poète bien à nous, auquel nous revenons comme à aucun autre poète latin.» Des trente-trois traducteurs, contentons-nous de mentionner les classiques: Arany, Babits, Csokonai, Kazinczy, Kosztolányi, Lőrinc Szabó, Benedek Virág, Vörösmarty. A la fin du volume, nous avons la vaste étude du directeur de la publication: *Magyar Horatius* (Le Horace hongrois); elle débute en rappelant que l'auteur anonyme, vers 1100, de la légende dite mineure de saint Étienne renvoie déjà à Horace, notamment à ces vers:

> Vixere fortes ante Agamemnona
> Multi; sed omnes illacrimabiles
> Urgentur ignotique longa
> Nocte, *carent quia vate sacro*.[55]

Le deuxième volume, sans numérotage, de la collection fut dédié à la mémoire de Dániel Berzsenyi et sorti par Stemma (Officina) en automne 1936. Il s'agissait d'un choix d'Héraclite: *MOYCAI H ΠΕΡΙ ΦΥCΕΩC*, le titre hongrois précisant que cet ouvrage est «une conduite exacte vers le but de l'existence». La base de l'édition était *Die Fragmente der Vorsokratiker* de Diels revu par Krantz. Selon l'avant-propos destiné au lecteur, Héraclite «est celui qui *confesse* le premier, qui *met au jour* le premier la grécité même des Grecs, si bien que c'est à partir de lui que la *conscience grecque* s'accompagne, à chaque fois d'un soupçon d'héraclitisme». Vient ensuite *Hérakleitos élete Diogenes Laertios szerint* (La vie d'H. selon D. L.); puis, une étude intuitive de Dénes Kövendi, *A tűz metafizikája* (La métaphysique du feu) avec la traduction des fragments de l'ouvrage et les notes qu'ils appellent. Ce deuxième volume de la collection se termine, après un aperçu de Béla Hamvas sur la place du philosophe grec dans la spiritualité européenne, par la bibliographie des commentateurs modernes, la liste des sources des fragments et un index.

En 1938, toujours sans numérotage dans le cadre de la collection, sortit le troisième volume, *Pásztori magyar Vergilius* (Le Virgile hongrois bucolique) avec la traduction en hongrois du texte intégral de ses *Églogues* par Dávid Baróti Szabó, Gábor Devecseri, Mihály Fazekas, Imre Keszi, Miklós Radnóti, József Rájnis, Miklós Révai, Imre Trencsényi-Waldapfel, István Vas et József Vietórisz. Cette fois-ci encore la direction et l'étude annexe — *Vergilius pásztori múzsája* (La Muse bucolique de Virgile) — avaient été confiées à Trencsényi-Waldapfel. Aussi bien cet essai que l'appareil du volume représentent une source de prime importance dans les recherches sur Virgile en Hongrie. *Catullus összes költeményei* (Poésie complète de Catulle) fut le titre du volume suivant, le quatrième; la traduction était de Gábor Devecseri, l'introduction de Károly Kerényi. Ce vaste essai intitulé *Iter Catullianum* était dédié à László Németh et à Károly Tolnay. Avant son Homère, Devecseri nous a donné, là, ses traductions les mieux réussies. L'orientation dans l'univers catullien avait été grandement facilitée par des notes et l'indication des mètres utilisés par le poète latin.[56]

Les volumes 5 et 6 — parus en 1939 et 1941 — sont numérotés et portent le titre de la collection aussi. Ce sont les *Homéroszi himnuszok* (Hymnes homériques; tome I: à Hermès, à Pan, à Dionysos; tome II: à Aphrodite, aux Déesses mères, à Hestia, au Soleil et à la Lune), traduits par Gábor Devecseri, accompagnés de l'étude de Károly Kerényi — *Mi a mitológia?* (Qu'est-ce que la mythologie?) sur les mythes et les dieux enfants. En exergue à ce premier volume, une citation de Vörösmarty. L'introduction du tome II est également de Kerényi: le *Prótogonos Koré*. Chaque volume comprend un index, des «commentaires» et des notes.[57] Toujours en 1941 parut le numéro 7, sans indication, avec Pál Rónai comme traducteur: *Anthologia Latina*. Les poésies qui y sont rassemblées se rapportent à la ville de Rome et sont de Lucrèce, Catulle, Virgile, Horace, Ovide, Tibulle, Properce, Martial, Pentadius, Tiberianus, Dracontius, Angerianus, Marullus, Flaminius, Secundus, Sarbievius, Pascoli et des inconnus. Les traductions sont complétées par une brève introduction et d'abondantes notes. Une année plus tard, en 1942,[58] vit le jour *ΕΠΙΚΤΗΤΟΥ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟΝ*, selon le titre hongrois: *Le manuel d'Épictète, ou le bréviaire du sage stoïcien;* huitième volume de la collection, il avait été traduit par Gyula Sárosi et comportait une introduction, cette fois-ci aussi, de Kerényi. Les notes représentaient, en même temps un fort utile index bibliographique.

En 1943, deux volumes furent sortis; le numéro 9 était les *Amores* d'Ovide dans l'adaptation de Gábor Karinthy, avec une introduction — *Dulce malum* — de György János Szilágyi, ainsi que les notes du même.[59] Le dixième et dernier volume de la série fut les *YMNOI* de Callimaque (traduction et commentaires de Gábor Devecseri, avant-propos de Kerényi, notes infrapaginales de Ernő Laub).

La collection eut encore un volume portant le sous-titre de *Középkori Klasszikusok* (Classiques Médiévaux): *Le Grand testament* de Villon, paru en 1940, dans la traduction de István Vas, avec une étude préliminaire de János Honti: *Út Villonhoz* (La voie qui mène à Villon). Cet écrit plaçait de plein droit la nouvelle traduction immédiatement à côté de celles d'un Árpád Tóth, d'un Attila József ou d'un Lőrinc Szabó. Les notes accompagnant le volume étaient passablement laconiques.

En 1941, en tant que numéro 10 de *Officina Könyvtár* (Bibliothèque O.), on avait sorti le *Canticum Canticorum* dans la traduction latine de saint Jérôme, avec le texte hongrois en regard et une introduction de Károly Kerényi.[60] Au rang des magnifiques éditions bilingues d'Officina, l'anthologie mondiale *Száz vers* (Cent poésies), éditée en 1943 mérite une mention spéciale. Son directeur, Antal Szerb y a rassemblé le texte original d'œuvres choisies d'auteurs grecs, latins, anglais, français, allemands et italiens, ainsi que les traductions en hongrois; le livre était divisé en dix chapitres, chacun tournant autour d'un thème différent, et présentait de la sorte les plus belles fleurs de la poésie mondiale.[61] Parmi les poètes représentés, contentons-nous de relever quelques noms seulement dans l'ordre de leur nationalité: Poe, Whitman, Burns, Byron, Keats, Shakespeare, Shelley, Swinburne, Yeats, Baudelaire, Hugo, Jammes, Musset, Rimbaud, Verlaine, Villon, Anacréon, Sappho, Catulle, Horace, Virgile, George, Goethe, Heine, Hölderlin, Rilke, Schiller, Carducci, Leopardi, Pétrarque. Nos traducteurs de renom étaient représentés par Ady, Arany, Babits, Kosztolányi, Kölcsey, Petőfi, Radnóti, Lőrinc Szabó et Árpád Tóth.[62]

Jusqu'à ce jour, la collection *A Parthenon kétnyelvű klasszikusai* (Les classiques bilingues du Parthenon) de dix volumes parus en 1942 et 1943 compte parmi les entreprises de ce genre les plus imposantes et scientifiquement les mieux assises. Ces ouvrages ont été choisis par le Parthenon, l'association des amis de la culture classique et édités par la Société Franklin. Le premier volume offrait deux tragédies de Sophocle dans la belle traduction de Babits: *ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ* et *ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩΙ*. Dans sa magistrale étude sur l'auteur grec, Babits écrivait: «Le moment littéraire de la

perfection ne dura même pas la vie de Sophocle . . . Ses dernières années furent rongées par l'amertume d'amours tardives et de soucis pécuniers, peut-être tout cela troubla-t-il aussi la sérénité et la pureté de sa vision du monde . . . La pièce de théâtre se désagrège déjà, elle ne supporte plus les hautes tensions, et la tragédie fait apparaître, très secrètement et masqué, l'esprit moderne du roman.»[63] Le volume se termine sur la postface concise du directeur de la publication, Gyula Moravcsik, qui nous informe que «pour ce qui est du texte grec, Babits s'est basé sur l'édition Tournier dans la collection Firmin Didot . . . Mais, fidèles aux règles des livres Parthenon, nous avons inséré à ce volume le texte grec de l'édition critique la plus récente, celle de Paul Maqueray.»[64] Cette imposante œuvre de Babits n'a pu paraître que posthume: «il la lisait encore sur son lit de mort, essayant de corriger les épreuves de son *Œdipe* et, s'il n'a pas pu y apporter des retouches, ses yeux ne l'ont pas quittée jusqu'à ses derniers instants . . .»[65] L'ultime ouvrage du grand poète disparu intéressa tout particulièrement l'opinion publique hongroise: encore une fois, le pays entraîné dans la guerre et courant à sa perte démontrait que les performances spirituelles marquantes représentent une plus grande valeur interne que les faits de guerre des tyrans et des dirigeants aveugles. Gábor Devecseri parla sur le ton de l'admiration des profondeurs inabordables des deux traductions d'*Œdipe* du grand maître et de leur perfection,[66] tandis que sur les colonnes du *Magyar Csillag*, Miklós Szentkuthy louait leur exceptionnelle beauté poétique.[67]

Le deuxième volume de la collection fut, en 1942, deux comédies de Plaute dans une adaptation de valeur classique de Gábor Devecseri, avec une chaleureuse introduction de József Huszti sur la vie de Plaute, sur le genre, la «fabula palliata», sur les mystères de sa production. Selon les notes, le texte latin du *Miles Gloriosus* et de *Trinummus* était conforme à l'édition de W. M. Lindsay et de Brix-Niemeyer-Conrad. Dans le *Tükör* József Révay fournit une présentation approfondie des deux ouvrages.[68] Les volumes 3 et 4 virent le jour la même année, comprenant l'*Éthique de Nikomachos* d'Aristote, dans la traduction soignée de Miklós Szabó qui transplantera en hongrois, deux décennies plus tard, la *Politique* de l'auteur aussi; dans son introduction, Szabó brosse un tableau parfaitement clair de l'évolution spirituelle des Grecs, de la vie et des œuvres du philosophe. Le cinquième volume de la collection sortit encore en 1942 sous le titre *A papirusok világából* (Du monde des papyrus); il était traduit et commenté par Gyula Moravcsik qui, dans son avant-propos disait: «Cela eut l'effet d'une découverte sensationnelle, quand la recherche des papyrus ramena au jour, du fatras des vestiges égyptiens, des œuvres littéraires qu'auparavant on considérait comme perdues. Entre toutes, les plus significatives sont de nouveaux fragments des poésies de Sappho et de Pindare, ainsi qu'une vingtaine de poèmes — dont ses dithyrambes aussi, les «ballades antiques» — du contemporain de celui-ci: Bacchylide qui fut une autre grande figure de la poésie chorale grecque.»[69] Les commentaires destinés à faciliter la compréhension des textes portent sur la répartition géographique et les noms de lieux, sur la computation, sur les diverses monnaies et mesures.

Les volumes 6 et 7 furent édités en 1943, ce sont *les Confessions de saint Augustin* adaptées par József Balogh et accompagnées de son introduction et de son appareil de notes. «Une traduction qui est en préparation depuis trente années — écrit-il — doit être nécessairement inégale.»[70] Cette sévère autocritique n'est nullement fondée, car la traduction est bonne, dûment pesée, même si elle n'est pas aussi aisée à lire que la variante publiée plus d'un demi-siècle plus tôt par József Vass. Le texte est suivi de notes et d'une vue d'ensemble de la vie de saint Augustin. Pour ce qui est de nous, nous professons, à propos de cette adaptation, ce que Babits a noté dans sa si belle étude sur saint Augustin: «La traduction des confessions de saint Augustin compterait comme un véritable événement dans n'importe quelle littérature. Ce livre est à ranger parmi les œuvres

majeures de la littérature mondiale, parmi celles qui rayonnent, jusqu'à nos jours et, qui sait, jusqu'à quel lointain avenir encore, des ondes de force . . . il est l'une des sources du fleuve de notre civilisation. (Augustin) est le premier maître de la pensée moderne. Mais il est aussi le premier maître des lettres modernes et, jusqu'à la venue de Dante, il n'aura guère de successeur.»[71]

Le volume 8, toujours en 1943, fut de Marc-Aurèle, *les Pensées*, dans la traduction de József Huszti, précédée de sa grande étude *Marcus Aurélius élete, az író és az Elmélkedések gondolatvilága* (M-A., sa vie, l'écrivain et la philosophie des Pensées); la page de titre est suivie d'un portrait de l'empereur-auteur: un détail de sa statue au Capitole; le volume se termine sur une annexe. Les volumes 9 et 10 furent consacrés à Tacite et présentèrent, d'abord, *Agricola* et *Germania* dans la traduction de Árpád Szabó qui, dans son avant-propos, part d'une citation prise à la scène du phalanstère dans *la Tragédie de l'Homme* de Madách, là où celui-ci parle de «l'*Agricola* de Tacite, comme d'un tableau „des notions ridicules et pourtant déplorables" du monde barbare». Il faut savoir que Madách plaçait l'*Agricola* au rang des épopées homériques. «Le poète hongrois a quasiment parlé plus et dit des choses plus essentielles sur Tacite que nos philologues aux si consciencieux commentaires.»[72] L'autre ouvrage de Tacite édité était *Tibère et son temps* dans la traduction et avec les commentaires de Gyula Péter. Selon celui-ci «l'un des traits les plus sympathiques du caractère de Tibère, pris dans son ensemble, fut sa munificence à l'égard des indigents, des miséreux, de ceux frappés par le sort». L'auteur reconnaît ce fait à plusieurs occasions, mais, alors aussi, nous sentons son amertume et son pessimisme: — «Cette Vertu, — écrit-il — il la conserva longtemps, même après s'être défait de toutes les autres.».[73]

C'est également en 1942, sous la direction de Gábor Halász, que les Éditions Franklin lancèrent la collection des *Kétnyelvű remekművek* (Chefs-d'œuvre bilingues), dans laquelle sept volumes seulement ont pu voir le jour. Le premier fut *La Vita Nuova* de Dante dans la magistrale adaptation de Zoltán Jékely. Lajos Fülep accepta de rédiger l'introduction sous le titre *A Vita Nuova és a mai olvasó* (La V. N. et le lecteur de nos jours): «La divine Béatrix de *la Comédie* parle à Dante sur un ton tellement humain qu'elle rend rétroactivement plausible la Béatrix muette de *la Vita*, celle dont on ne voit que l'effet exercé.»[74] Le deuxième volume de la collection présenta également un chef-d'œuvre d'un maître italien classique: *Rime Scelte* de Pétrarque, de l'excellent traducteur György Sárközi et avec une introduction de sa plume. L'adaptateur en hongrois du volume 3 — les *Fables Choisies* de Jean de la Fontaine — fut Miklós Radnóti; cet ouvrage rassemblait vingt morceaux de cette grande figure de la poésie française. Mais l'introduction signée par le traducteur fournissait la clé à toute la poésie de La Fontaine, tandis que ses interprétations du texte nous révélait le Radnóti philologue. *Ausgewählte Gedichte* de Conrad Ferdinand Meyer — le volume 4 — rassemblait quarante-neuf poésies traduites par Kosztolányi, Radnóti, György Rónay, Sárközi, Lőrinc Szabó et Gyula Vargha. Le lecteur avait même deux adaptations de *Der römische Brunnen:* celle de Kosztolányi et celle de Sárközi. Dans le numéro 5 de la collection, György Rónay réunit, sous le titre *Ausgewählte Gedichte* et précédées d'un avant-propos, dix poésies de Novalis et quinze de Hölderlin. Gyula Illyés endossa la tâche de la traduction du *Dom Juan* de Molière et la fit précéder de quelques pages rendant sensible la portée de cet ouvrage, ainsi que la différence entre un texte destiné à la scène ou à la lecture. Enfin, le 7e et dernier volume de la collection fut le *Frederic the Great* de Macaulay, le célèbre essai étant traduit par József Szigeti et précédé de la belle présentation de l'auteur par Tibor Joó. (L'année de parution de ces deux derniers volumes est 1943.)

En 1943, d'autres publications bilingues remarquables sortirent aussi des imprimeries de Hongrie. On fit le projet d'une collection *Poézis kétnyelvű kiadása* (Édition

bilingue de poésie), dont deux volumes purent paraître, traduits et dirigés par Ernő Szily. Le premier — *Poésies* de Baudelaire — comportait un bref avant-propos et de courtes notes aussi. C'était là notre seconde publication bilingue de Baudelaire, elle contenait dix-sept poésies du Français. Les *Poésies* de Verlaine parurent l'année suivante et le volume était le double de celui de Baudelaire. L'introduction était également plus soignée et plus longue: « L'art de Verlaine est l'épanouissement de la conscience sociale, il ouvre une période d'essors neufs, il est l'expression, dans l'homme intégral, d'impressions vécues nouvelles. »[75]

C'est toujours en 1943 qu'on a publié l'anthologie bilingue *La poésie de l'hiver*, dont les directeurs pleins d'enthousiasme furent Árpád Horváth et László Lukács. Elle sortit grâce aux bons soins des Éditions Új Hang sous le titre de collection *A világirodalom gyöngyei* (Les perles de la littérature mondiale) et était notre première publication de ce genre à thématique précisée. Elle se signale non seulement par le choix des poésies, mais aussi par la qualité exceptionnelle des traducteurs. La liste des poètes hongrois s'ouvre avec Endre Ady et se termine avec Zweig; entre ces deux, nous pouvons lire Apollinaire, Arany, Babits, Berzsenyi, Blake, Carducci, Claudel, Csokonai, Dante, George, Goethe, Heine, Homère, Horace, Hölderlin, Attila József, Gyula Juhász, Keats, Kosztolányi, Madách, Ovide, Petőfi, Pouchkine, Rilke, Rimbaud, Shakespeare, Shelley, Árpád Tóth, János Vajda, Verhaeren, Verlaine et l'épopée finlandaise, le *Kalevala*. Les originaux anglais, belges, finlandais, français, grecs, catalans, latins, allemands, norvégiens, italiens, russes, espagnols et suédois étaient rendus par Babits, Devecseri, Endre Gáspár, Gyula Illyés, László Kardos, Géza Képes, Zoltán Keszthelyi, Kosztolányi, Radnóti, György Rónay, Sárközi, György Somlyó, István Vas et Béla Vikár. L'introduction de Árpád Horváth déclarait, entre autres, qu'il « est toujours risqué d'offrir une anthologie liée à un seul sujet et à une seule technique. D'une part, il faut abandonner tant de richesses, pour ce qui est de l'illusion inconsciemment pourchassée de l'intégralité; d'autre part, dans les limites du but à approcher, si grande est la responsabilité qu'au-delà du soin de la recherche, du choix, de l'agencement, on ressent véritablement une angoisse à vous faire trembler . . . »[76]

Dans le domaine de nos éditions bilingues, la libération de la Hongrie amena de grands et importants changements. Dès 1945 paraissait le *Kétnyelvű Könyvtár* (Bibliothèque Bilingue): les Éditions Halász faisaient paraître, sous le titre *Gedichte*, douze poèmes de Nietzsche adaptés par Ernő Heténi-Heidelberg; le travail de celui-ci semble convaincant.[77] La même année, les Éditions Bibliotheca lancèrent une collection du même nom. Le premier cahier est la magistrale nouvelle de Gorki: *Детство Илъи* dans la traduction de Imre Makai; le deuxième est la nouvelle *Gentleman* de Saroyan, traduite par Zsuzsa Székely; le troisième est le récit classique de Pouchkine: *Стационный смотритель*, adapté par Imre Makai. Le quatrième cahier est un choix des poésies d'Ady — *Poesie scelte*, 1947 — dans la bonne traduction de László Pálinkás. Le 5e et dernier cahier parut encore la même année, c'est l'inoubliable chef-d'œuvre de Tolstoï: *Упустишь огонь, не потушишь* traduit par Imre Makai.

En 1946, les Éditions Officina relancèrent la célèbre collection *Kétnyelvű Klasszikusok* (Classiques Bilingues). Malheureusement, deux volumes furent seulement sortis. Le premier est un choix de la poésie lyrique baroque anglaise: *Seventeenth century Poets* dans la traduction et avec l'introduction de István Vas. Les morceaux de Donne, de Milton et de Marvell firent véritablement sensation. En 1947, les lecteurs eurent droit à une curiosité littéraire: encore en 1921, sous le titre *Erato*, Babits avait publié en hongrois un recueil incomparable des plus belles poésies érotiques des lettres mondiales; cette fois-ci, l'édition fut bilingue, sauf dans le cas de dix poésies « par suite de difficultés techniques. »[78] En 1946, les Éditions Rose avaient donné l'adaptation par György Somlyó

de douze poésies de Paul Valéry, ainsi que de son discours de réception, en 1938, comme doctor honoris causa, à l'Université d'Oxford. *Les vaines danseuses*, l'*Été*, *Orphée*, *La jeune Parque* (extrait) avaient, en regard, un texte hongrois particulièrement réussi, tandis que *Le Sylphe* rendait exactement le charme de l'original.

En 1949, Új Magyar Könyvkiadó prit l'initiative d'une collection *Orosz Remekírók Kétnyelvű Könyvtára* (Bibliothèque Bilingue des Classiques Russes); elle fut placée sous la direction de Rezső Honti qui assura l'appareil et le texte russe «avec notation de l'accent». Deux cahiers furent publiés, l'un de Léon Tolstoï (*Нечаянно; Камин; Источник; Главный закон*), l'autre de Tchékhov (*Случай с классиком; Наивный леший*). En 1949 et 1950, on put voir en librairie deux volumes bilingues des Éditions Franklin: *Iphigenie in Tauris* de Goethe, cette tragédie en vers étant traduite par Babits et *Руслан и Людмила* de Pouchkine, dans l'adaptation de András Fodor. Ces ouvrages étaient accompagnés de commentaires.

Les anciennes traditions de l'Académie des Sciences de Hongrie furent reprises en 1954, lorsqu'elle commença la publication d'une collection bilingue d'auteurs, latins et grecs. Le premier volume — les *Fasti* d'Ovide — représentait non seulement un enrichissement de notre héritage en philologie classique, mais aussi l'approfondissement, dans une mesure sensible, de la culture des lecteurs. La partie hongroise de cet ouvrage démontrait les mérites de traducteur de László Gaál, tandis que István Borzsák était l'auteur de l'excellente étude préliminaire. Les notes faisaient mention du fait que le travail avait été exécuté sur la base de l'édition Teubner de 1908, sous la direction de R. Merkel. Ces notes, ainsi que l'index des noms et le répertoire facilitent grandement l'utilisation de ce volume. La même année, nous eûmes le deuxième livre de la série, *L'État athénien* d'Aristote et l'œuvre au même titre du Pseudo-Xénophon, l'adaptation étant due à Zsigmond Ritoók, l'avant-propos et les commentaires, à János Sarkady. Il était mentionné, que, pour le premier ouvrage, on s'était référé à l'édition de H. Oppelmann et, pour le second, à celle de H. Frisch, ainsi que, par endroit, à celle de E. Kalinka. L'avant-propos désignait la place de ces deux chefs-d'œuvre dans la ligne évolutive de la philosophie et de la littérature mondiales. Les commentaires et l'annexe à la fin du volume éclairaient tous les problèmes litigieux et les index s'avérèrent également fort utiles. Le volume 3 de la collection sortit en 1955: *ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΗΜΕΡΑΙ* de Hésiode, la traduction, l'introduction, les annotations et les études annexes étant de Imre Trencsényi-Waldapfel.

La parution de la collection se poursuivit six années plus tard, en 1961, avec la sortie du volume 4: la comédie *Phormio* de Térence, traduction, notes et étude annexe de Egon Maróti. Elle fut immédiatement suivie de trois autres volumes: le numéro 5 fut les *Amores* d'Ovide (traduit introduit et annoté par László Gaál); le numéro 6, les *Satirae* de Perse (traduction et notes de István Muraközy, introduction de Károly István Horváth); le numéro 7, la première partie de l'*'ΟΡΓΑΝΟΝ* d'Aristote dans la très artistique adaptation de Ödön Rónafalvi et de Miklós Szabó, la direction de l'ouvrage et les annotations étant assurées par Sándor Szalai. Le 9e volume de la collection sortit en 1964, il était consacré à Juvénal (*Satirae*, traduction et notes de István Muraközy, introduction de Károly István Horváth). Le volume 10 parut en 1965, c'était *ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ* du Pseudo-Longin (traduction, avant-propos et notes de Ferenc Nagy). Une année plus tard, en 1966, nous eûmes l'œuvre classique de Marcus Portius Cato: *De agricultura* (traduction et notes de József Kun, introduction de Egon Maróti). Le numéro 12—13, un volume double, vit le jour en 1967, c'était le volumineux ouvrage d'Appien: *ΡΩΜΑΙΚΑ ΕΜΦΥΛΙΑ* traduit, introduit et annoté par István Háhn. Le dernier volume sorti à ce jour de la collection est le numéro 15: la pièce de théâtre de Ménandre: *ΕΠΙΤΡΕΠΟΝΤΕΣ*, œuvre posthume de l'excellent traducteur Gábor Devecseri qui est aussi l'auteur de l'essai annexe: *A metrum és a versművészet közlő szerepe Menandros komédiáiban* (Le rôle

communicateur du mètre et de l'art poétique dans les comédies de M.). Le texte grec a été établi d'après l'édition de Murray. En hongrois, les fragments qui manquent à l'original ont été artistiquement complétés par le traducteur.[79]

Entre 1956 et 1961, une collection de dix volumes (sans numérotage) de grande importance fut lancée par les Éditions Corvina sous le titre *Kétnyelvű klasszikusok* (Classiques bilingues). Le premier volume de cette magnifique série a été les *Sonnets* de Shakespeare dans la subtile adaptation de Pál Justus que Lőrinc Szabó a cependant surpassé pour ce qui est de la perfection artistique. L'introduction et les notes de Tibor Lutter ont abordé « plusieurs des secrets » de ces sonnets. En 1957, on vit paraître le deuxième volume, les *Poèmes choisis* de Baudelaire, rendus par Babits, Lőrinc Szabó et Árpád Tóth. Le choix a été opéré par József Szegzárdy-Csengery qui a également composé une étude sur Baudelaire. Le riche appareil de notes fournit d'autres adaptations du poète français aussi et même des solutions restées en manuscrit (Reviczky, Ady, Juhász Gyula, Kosztolányi, Árpád Zempléni, Oszkár György, Zoltán Franyó, Pál Justus). Vint ensuite *The tempest* de Shakespeare, dans l'inégalable transplantation de Babits, avec l'avant-propos fort instructif de László Országh. *Le Tartuffe, ou l'imposteur* fut le quatrième volume de la collection et traduit par István Vas, annoté par György Kassai. Toujours en 1957, on sortit *Стихотворения* de Pouchkine; cet ouvrage était publié sous la compétente direction de György Radó qui écrivit l'introduction aussi, tandis que József Erdődi fournissait les notes. Mentionnons parmi les traducteurs: Áprily, Devecseri, Jenő Dsida, Endre Gáspár, Gyula Illyés, László Kardos, György Rónay, Lőrinc Szabó, Sándor Weöres; dans les notes, nous retrouvons encore Imre Zilahy, Endre Szabó et Sarolta Lányi, autres traducteurs de Pouchkine.

En 1958, deux volumes furent sortis. István Bernáth traduisit *Reinecke Fuchs* de Goethe, Milán Füst l'accompagna d'une introduction judicieuse. Après ce sixième volume, *Atta Troll* fut le septième. *Ein Sommernachtstraum* de Heine fut adapté et annoté par János Erdődy. En 1956 vint *The poetical works* de Poe, introduction de Tibor Lutter, notes de György Radó; parmi les traducteurs de ce huitième volume, nous trouvons, aux côtés de Babits, Kosztolányi, Lőrinc Szabó et Árpád Tóth, treize de nos plus éminents poètes. L'étude annexe — *A műalkotás filozófiája* (La philosophie de l'œuvre d'art) — de Poe ne fut publiée qu'en hongrois, la traduction en était due à Babits. Les adaptations comprises dans les notes sont de Zoltán Ferenczi, László Kardos, Géza Képes, Endre Gáspár, Árpád Pásztor, György Radó, Gyula Reviczky et Magda Szabó. Le neuvième volume, en 1960 fut de Verlaine: *Poèmes choisis;* József Szegzárdy-Csengery s'était chargé du choix, de la postface et des notes. Parmi les traducteurs les plus marquants de ce recueil se trouvent — outre les quatre grands classiques si souvent mentionnés: Babits, Kosztolányi, Árpád Tóth et Lőrinc Szabó — Gyula Illyés, György Rónay, György Somlyó et, dans les notes, Ady, Zoltán Franyó (d'après un manuscrit), László Kálnoky. Trois variantes de la *Chanson d'automne* figurent au sommaire: le chef-d'œuvre qu'est l'adaptation de Árpád Tóth, ainsi que celle de Lőrinc Szabó et de Ernő Hárs (celle-ci, réussie, étant restée en manuscrit). Le dernier volume de la collection parut sous la direction de István Borzsák et Gábor Devecseri; son format différait des précédents, il était plus grand; l'ouvrage présentait *Opera omnia* d'Horace. Nos traducteurs de renom d'Horace — Áprily, Babits, Devecseri, Illyés, Jékely, László Kardos, Kosztolányi, Ágnes Nemes Nagy, Radnóti, Lőrinc Szabó, István Vas, Sándor Weöres et bien d'autres avaient contribué à ce recueil. Borzsák était l'auteur de l'introduction bien fournie, tandis que Devecseri a donné une spirituelle postface en vers: *Levél Horatiushoz, avagy a fordítás művészete* (Épître à Horace, ou L'art de la traduction). Ce volume de près de 800 pages se termine sur des notes, des index alphabétiques, ainsi que des données nécessaires sur les adaptations.

En 1957, trois collections bilingues avaient été lancées; malheureusement, aucune ne suivit à ce jour. Les *Janus könyvek* (Livres Janus) étaient l'entreprise des Éditions Európa. Là aussi, dix volumes sans numérotage sortirent dans une présentation de bon goût. *Sonnets from the Portuguese* d'Elisabeth Barrett-Browning, traduction et introduction de László Kardos; cette dernière nous apprend que l'ensemble de ces sonnets avait déjà été adapté par József Máté, tandis que certains d'entre eux avaient retenu l'attention de Babits, Endre Gáspár, Viktor Lányi et Lőrinc Szabó; ce recueil fut suivi, la même année, par *Rime scelte* de Pétrarque, traduction et introduction de György Sárközi; ce choix comprend les plus beaux poèmes du classique italien. En 1958, quatre nouveaux volumes de la collection sortirent: *Choix de Poèmes* de Francis Jammes (introduction de György Rónay, adaptations de Kosztolányi, Radnóti, Rónay, Lőrinc Szabó, Árpád Tóth et István Vas); *Chamber Music* de James Joyce (adaptations de Ágnes Gergely et István Tóth, avec une savoureuse introduction de László Kardos); *Poeme* de Milton (traductions de Géza Képes, Ágnes Nemes Nagy, Lőrinc Szabó, Árpád Tóth, István Vas, choix de Tibor Bartos, avant-propos de Tibor Lutter); *Sylvie* de Gérard de Nerval (dans l'adaptation d'une subtile simplicité de Erzsébet Brodszky, avec un avant-propos de György Rónay). Le septième volume fut *Стихотворений в прозе* de Tourguéniev dans la belle traduction de Lajos Áprily et avec l'introduction de András Apostol. Huitième volume, en 1956: *Choix de poèmes* de Ronsard (adaptations de Gyula Illyés, László Kálnoky, Csilla Kárpáty, Ágnes Nemes Nagy, Miklós Radnóti, György Rónay, Gizella Szabó, Lőrinc Szabó, József Szegzárdy-Csengery, Judit Tóth, István Vas, introduction de Pál Lakits). Le neuvième volume sortit en 1960: *Poesie scelte* de Giovanni Pascoli (traduction fort réussie et avant-propos de Károly A. Berczeli). L'année suivante, le dixième et dernier volume de la collection fut offert au public: *Verše de* Hviezdoslav (Pál Országh) (choix, introduction de Pál Kardos, traductions de Kálmán Dudás, Géza Hegedüs, László Kardos, László Kálnoky, Stefánia Mándy, Ferenc Pákozdy [de Debrecen], György Rónay et Sándor Weöres.).

Les deux autres séries bilingues servaient plutôt des objectifs pédagogiques. Les Éditions Corvina et les Éditions Európa réalisèrent dix volumes de *Kétnyelvű olcsó könyvtár* (Bibliothèque bilingue bon marché), tandis que les Éditions Terra sortaient, de 1957 à 1960, une collection de quatre-vingts numéros — *Kétnyelvű kis könyvtár* (Petite bibliothèque bilingue). Dans le cadre de la première de ces entreprises, nous avons eu *A Christmas Carol in Prose* de Dickens (traduction de Marcell Benedek, avant-propos et notes de István Farkas, directeur de la publication); *Märchen* de Wilhelm Hauff (adaptations de István Bernáth et de Tivadar Szinnai, avec l'introduction et les notes du premier); *Candide, ou l'optimisme* de Voltaire (traduction de Albert Gyergyai, notes de György Kassai, directeur de la publication); en 1958, nous eûmes *Pierre et Jean* de Maupassant (avec l'essai *Le roman* de l'auteur, [mais seulement en hongrois], traduit par Pál Justus); *Aufstand der Fischer von St. Barbara* de Anna Seghers (traduction, introduction et annotations de Zoltán Horváth); en 1959 parut le cinquième volume de cette collection: *Рассказы* de Constantin Fédine (traductions de Erzsébet Brodszky, József Erdődi, György Gellért, László Györgyi, Imre Makai et György Radó); puis vint *At the Bay* de Katherine Mansfield, comprenant *Prelude* et *The Doll's House* (traduction de Klára Szőllősy, avant-propos de László Báti); *Die Chronik der Sperlingsgasse* de Wilhelm Raabe (traduction de Ede Szabó, avant-propos de György Mihály Vajda); avec l'introduction du même, et les notes de József Erdődi, dans la traduction de István Vas: *Wilhelm Tell* de Schiller; le dernier volume à paraître fut *Рассказы* de L. Tolstoï (traduction de Lajos Áprily, introduction captivante de Zoltán Héra).

La *Petite Bibliothèque bon marché* fut dirigée par plusieurs et comprend 76 cahiers numérotés de 1 à 80. De même que *Kétnyelvű Klasszikus Könyvtár* (Bibliothèque Classique

Bilingue) édité pendant la Grande Guerre, cette collection était destinée à ceux qui voulaient se familiariser avec les langues mondiales. Contentons-nous de mentionner les cahiers les plus marquants, dans l'ordre de leur parution: Hoffmann: *Rat Krespel;* St. Zweig: *Die unsichtbare Sammlung;* Maugham: *The Luncheon;* Stendhal: *San Francesco a Ripa;* Th. Mann: *Ein Glück;* Dickens: *The back Weil;* Maupassant: *La parure;* Mérimée: *Lettres d'Espagne;* Pouchkine: *Выстрел;* G. Keller: *Der Schmied seines Glückes;* London: *Keesh the Son of Keesh;* France: *Le miracle de la pie;* Hugo: *Les bateleurs;* Hemingway: *The Killers;* Gorki: *Один из королей республики;* Aragon: *Le mouton;* Moravia: *Il pupo;* Defoe: *The Magician;* C. F. Meyer: *Gustav Adolfs Page;* Polevoï: *Последний день матвея Кузьмана.* Mettons en avant le nom des traducteurs plus connus: Sándor Eckhardt, Sarolta Lányi, Viktor Lányi, Elek Máthé, Lajos Mikes, György Radó, Ede Szabó, Lőrinc Szabó, Imre Szász, Klára Szőllősy, Gábor Thurzó.

Nous pouvons résumer comme suit l'histoire des éditions bilingues publiées en Hongrie au cours des 176 années allant de 1796 à 1971: au XVIIIe siècle, on a publié un ouvrage en latin; au XIXe, cinq œuvres en six volumes, en latin et en français. Au XXe siècle, par rapport aux deux précédents, l'évolution a été indiscutablement immense: jusqu'en 1945, on a sorti 114 ouvrages latins, grecs, anglais, français, allemands, italiens et russes en 119 volumes. On a lancé six collections bilingues; 11 ouvrages seulement (en 12 volumes) ont paru indépendamment de ces collection: 8 en latin, 2 en français et une anthologie mondiale (hongrois, anglais, belge [français], danois, finlandais, français, grec, catalan, latin, allemand, norvégien, italien, russe, espagnol et suédois). De 1945 à nos jours, on a édité — en 138 volumes — 133 œuvres en anglais, français, grec, latin, allemand, italien, russe, roumain et slovaque, dont trois (en français, en allemand et en russe) indépendamment des collections, le reste réparti entre 12 collections. Au cours des 176 années que nous venons de passer en revue, on a sorti 18 collections bilingues rassemblant 233 ouvrages en 242 volumes et — hors collection — 14 ouvrages bilingues en 15 volumes, donc au total: 247 ouvrages en 257 volumes.

Quant à la répartition selon les langues, elle est la suivante: 65 œuvres françaises, 58 œuvres anglaises, 38 œuvres allemandes, 30 œuvres latines, 22 œuvres grecques, 19 œuvres russes, 1 œuvre roumaine, 1 œuvre slovaque et 1 œuvre hongroise (les poésies choisies de Ady, traduites en italien). Trois anthologies multilangues ont également vu le jour: deux en 1943 (en grec, latin, anglais, français, allemand, italien; dans les précédentes langues, plus le belge [français], le danois, le finlandais, le catalan, le norvégien, le russe, l'espagnol, le suédois); une en 1947 (en grec, latin, allemand, anglais, français et italien). Ainsi, les publications bilingues de Hongrie se rattachent à seize langues du monde.

Sándor Kozocsa

NOTES

[1] RMK I, 230.

[2] Szilágyi, S.: *Újabb pótlék Szamosközi István történeti feljegyzéseihez* (Nouveau complément aux notes historiques de I. Sz.) Történelmi Tár, 1895, pp. 405. — Cf.: la thèse de Gyula Szekfű: *Szamosközi István történeti munkáinak kritikájához* (A propos de la critique des ouvrages historiques de I. Sz., 1904).

[3] L'ouvrage de Daniel Sennert— Leutschoviae, 1643, Typis Laurentij Breveri. RMK. I, 744.

[4] Sous le titre *Énekeskönyv* (Livre de cantiques), le texte intégral de cet ouvrage a été, depuis, réédité en 1935-1938, dans la collection *Magyar Irodalmi Ritkaságok* (Œuvres rares de la littérature hongroise, dirigée par László Vajthó, nos 35, 38 et 39, par les bons soins de Rafaela R. Raffaelli.

[5] Édition de Gusztáv Emich, 4°, 680 pp.

[6] Op. cit., 387e colonne. — Cf.: Bernays, L.: *Lucian und die Kyniker* (1879).

[7] A Kolozsvár (aujourd'hui: Cluj en Roumanie), 1675; 164 pp. RMK I, 1270.

[8] A Nagyszombat (aujourd'hui: Trnava, en Tchécoslovaquie), 1689, «avec les caractères académiques de András Hanck»; p. 3. RMK I, 1380.

[9] A Kolozsvár, 1752, «avec les caractères de Jó'sef Pataki», 340 pp. L'une des premières femmes de lettres hongroises du XVIIIe siècle était la fille de István Dániel (1684—1774), préfet principal des Sicules à Székelyudvarhely, lui-même écrivain, et de Polyxena Pekri; en 1742, elle devint la femme de István Wesselényi et resta veuve en 1758. Dès son enfance, elle avait étudié les langues classiques. Elle eut douze enfants et cinq de ses filles furent mariées. Mentionnons encore son autre ouvrage paru à Kolozsvár, en 1776, les méditations morales *Az ezüst rostélyokban fénylő arany alma* (La pomme d'or resplendissant derrière des grilles d'argent).

[10] L'ouvrage dédié au roi du Danemark Christian VII parut, pour la première fois, chez Hafniae (Copenhague), 1770, Regiae scientiarum societati Danicae praelecta et typis excusa, 4°, 83 pp. Encore la même année, il eut une deuxième édition augmentée et corrigée à Nagyszombat: Tyrnaviae, 1770, Typis Collegii Academici Societatis Jesu, 4°, 123 pp. Une autre curiosité de cette œuvre, c'est qu'elle ne passe que dans cette deuxième édition, comme argument des modifications d'histoire philologique de la langue hongroise, le plus ancien texte hongrois connu, le *Halotti Beszéd* (Oraison funèbre), sous sa forme originale, puis dans l'interprétation de Ferenc Galudi, accompagnée des remarques linguistiques de Sajnovics. Puis, ce fut le tour de György Pray (1723—1801), historien et confrère de Sajnovics, de publier, en extraits, le texte abrégé de l'Oraison funèbre in *Vita S. Elisabethae viduae . . . nec non B. Margaritae virginis*, Tyrnaviae, 1770, Typis Collegii Academici Societatis Jesu; 249 pp.

[11] Son autre ouvrage se rapportant à la Hongrie est le poème latin *Ad Ungaros Ungarus* (Vienne, 1796, la même année en allemand aussi). Parmi ses œuvres posthumes, nous trouvons également son épitaphe en vers pour le monument de Canova (Vienne, 1813). — Cf.: Würtzbach, C.: *Bibliographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienne, 1856, t. I, pp. 406—407.

[12] Ce petit ouvrage de Domokos Teleki a aussi été publié à Vienne (4°, 16 pp.), sans le texte latin original, en 1796. Toujours à Vienne, le frère pauliste Gellért Szent-Györgyi, qui fut le précepteur des fils de Miklós Jankovich, le mit aussi «en vers hongrois» en 1796 (4°, 13 pp.), sans donner l'original en latin et sous un long titre baroque: *Örök emlékezetére Sándor Leopoldnak, ausztriai főhertzeg Magyarország nádor ispányának . . . a magyar főbb és alsóbb rendek előtt kedvesnek* (A l'éternelle mémoire de l'archiduc d'Autriche Alexandre-Léopold, palatin de Hongrie . . cher aux Ordres supérieurs et inférieurs hongrois).

[13] 1825, cahier 7, pp. 289—300.

[14] *Vörösmarty Mihály levelezése* (La correspondance de M. V.); ordonné sous presse par Frigyes Brisits; t. I, 1965, Éditions de l'Académie; 108. p. In: Vörösmarty Mihály Összes Művei (Œuvres complètes de M. V.), 17.

[15] *Felső Magyar Országi Minerva*, 1825, cahier 3, pp. 122—124.

[16] *Cajus Sallustius Crispus Szent-Györgyi Gellérd Magyarázásával* (C. S. Cr., avec les commentaires de G. Sz.-Gy.), «précédé d'une introduction dans la connaissance des classiques par Miklós Jankovich», t. I—II, à Buda, 1811—1812, avec les caractères de l'Université Royale Hongroise; VIII, 370 pp.; CXX, 832 pp.

[17] Nous avons fort peu de connaissances sur la vie du traducteur, il ne nous reste que les quelques données bibliographiques que nous ont conservées la correspondance de Kazinczy et la bibliographie de Szinnyei; ce dernier nous apprend qu'il a également traduit, de Cornelius Nepos, *A jeles hadvezérek életéről* (La vie des grands capitaines, 1817). — Cf.: *Magyar írók élete és munkái* (La vie et les œuvres d'écrivains hongrois), t. 13, Budapest, 1909, Éditions Hornyánszky; 726e colonne.

[18] Nç 20 (9. III).

[19] *Kazinczy Ferenc levelezése* (La correspondance de F. K.), t. 7. Budapest, 1896; édité par l'Académie des Sciences de Hongrie; p. 254.

[20] N° 33 (24. IV)

[21] Jakab Glatz fut le directeur de plusieurs revues viennoises, dont le *Bilderwelt*. Kazinczy entretint des relations avec lui pendant de longues années.

[22] Op. cit. sous 19, t. 8. 1898, p. 579.

[23] Idem, t. 22, 1927, pp. 282—283.

[24] Idem, t. 8, 1898, p. 601.

[25] Idem, t. 9, 1899, p. 2.

[26] Idem, p. 15.

[27] Op. cit. sous 16, t. I, p. 75.

[28] Idem, t. I, p. 168.

[29] Idem, t. II, pp. III—IV.

[30] Ne parut qu'en 1836, après la mort du traducteur, sous le titre *C. C. Sallustius épen maradt minden munkái* (Tous les ouvrages intégraux de C. C. S.).

[31] Op. cit. sous 19/, t. 10, Budapest, 1900, p. 538.

[32] T. III, p. 29.

[33] L'*Allgemeine Literatur Zeitung*, paraissant à Halle a parlé de l'ouvrage dans le même sens, 1812, t. II. p. 742.

[34] Avec les caractères et aux frais de Orbán Grün, VIII, 320 pp. Le nom du traducteur n'est pas mentionné et nous ne le retrouvons ni dans la bibliographie de Szinnyei, ni dans le dictionnaire des pseudonymes de Gulyás.

[35] A Pest, 1851, édition Emil Müller, VII, 94 pp. Le traducteur est un professeur d'école secondaire qui, avant la guerre de libération de 1848—1849 s'était occupé de la théorie de la sténographie. En 1851, il sortit également une traduction — celle-ci non bilingue — de l'*Énéide*. Il accompagna de notes explicatives, entre autres, *Commentarii de bello gallico* de César (1868—1869). Sous le nom de Jeronte Penteliero, l'Accademia degli Arcadi de Rome l'a reçu parmi ses membres, en 1877, pour honorer ses mérites scientifiques.

[36] *Virgil pásztori dalai* (Les chants bucoliques de Virgile, pp. IV—VII. Les deux spécialistes de Virgile mentionnés sont Christian Gottlob Heyne (1729—1812) et Carolus Ruaeus (Charles de la Rue); les interprétations de Virgile par ce dernier ont été éditées à Buda/Kolozsvár, et Nagyszombat aussi.

[37] L'*Énéide* de Virgile. Traduit par Ignác Barna, Budapest, 1890, Éditions Franklin, p. LXXXVII.

[38] Assortiment de Lajos Csáthy et C°; 16°, 120 pp.

[39] Ayant participé à la guerre de libération de 1848—1849, il dut se cacher; plus tard, il fut appelé sous les drapeaux pendant quatre années. Démobilisé, il se fit précepteur. Il présenta sa traduction de l'*Obéron* devant la Société Kisfaludy et le Chant I fut publié dans la revue de János Arany, le *Koszoru*, en 1864. Jusqu'à la fin de ses jours, il fut journaliste au *Hon*, dirigé par Mór Jókai. A partir de 1854, ses traductions de Béranger ont régulièrement paru dans le *Hölgyfutár*.

[40] Avant de publier *Béranger dalai* (Les chansons de Béranger), Károly Szász donna un choix intéressant des poésies de Thomas Moore (*Moore Tamás költeményei*, 1853), puis – la même année — un recueil de traductions sous le titre *Angol és francia költőkből* (Œuvres de poètes anglais et français); le premier volume, portant le sous-titre de *Levelek a külföld koszorújából* (Feuilles de la couronne de l'étranger) contenait les poésies de Thomas Moore, tandis que le second volume — dédié à János Arany — présentait Byron, Burns, Wordsworth, Shelley, Longfellow, Coleridge, Hugo, Lamartine et — quinze morceaux de Béranger. Ce traducteur a d'ailleurs porté une attention des plus vastes aux divers secteurs de la littérature mondiale. Parmi ses réalisations les plus éminentes, rappelons les trois parties de *la Divine Comédie*, le *Roméo et Juliette* de Shakespeare, le *Chant des Nibelungen*, l'adaptation de ces deux derniers ouvrages restant valable de nos jours encore. Sa monographie en deux volumes *A világirodalom nagy eposzai* (Les grandes épopées de la littérature mondiale, 1881—1882) reste d'une importance fondamentale.

[41] La page de titre indique: Cahier I; mais il n'y en eu pas d'autre, comme l'attestent nos bibliographies et nos catalogues de bibliothèques; ainsi, les traductions « d'autres traducteurs » annoncées sur la page de titre n'ont pas vu le jour dans le cadre de cette entreprise.

[42] Traduit et annoté par Ignác Barna, Editions Franklin, XCVIII, 648 pp.

[43] Dans le cadre de cette collection, les volumes suivants n'ont eu que leur édition bilingue et n'en ont pas eu en hongrois exclusivement: le tome I des tragédies d'Euripide, Platon et Salluste; par contre, les œuvres suivantes n'ont paru qu'en hongrois: celles de Quintilien, en 1913 (le deuxième tome sortit en 1921); celles d'Ammien, en 1917; les fragments des pièces perdues d'Euripide, en 1926; les *Poèmes* de Pindare, en 1929; le *Géorgicon* de Virgile, en 1936; la poésie bucolique grecque, en 1939-1940; enfin, les *Épigrammes* de Martial, en 1942.

[44] Les numéros 63 et 64, publiés en 1931 et en 1938, par les Éditions Aczél Frères ne répondaient qu'à des buts purement didactiques.

[45] *A magyar Baudelaire fordítások*. Eszmei és irodalmi találkozások. Tanulmányok a magyar-francia irodalmi kapcsolatok történetéből (Les traductions de Baudelaire en Hongrois. Rencontres spirituelles et littéraires. Études sur l'histoire des relations littéraires hungaro-françaises), Budapest, 1970, Éditions de l'Académie; 372 pp.

[46] *Nyugat*, 1930, t. II. pp. 369—370.

[47] Budapest, 1933, 254 pp.; deuxième édition inchangée dans la collection *Kétnyelvű Klasszikusok* (Classiques bilingues) des Éditions Officina, en 1948.

[48] *Amor Sanctus*, pp. 7, 15, 22, 38.

[49] *Nyugat*, 1933, t. I, p. 130.

[50] *Pesti Hírlap*, 1933, n° 13.

[51] *Nyugat*, 1933. t. I. p. 633.

[52] *Napkelet*, 1933, p. 222.

[53] La collection de grande portée qui a mérité l'estime de tous n'a pas été une entreprise de l'une ou l'autre de nos grandes maisons d'édition: elle a été lancée et réalisée jusqu'au bout grâce aux activités désintéressées de Károly Kerényi qui la dirigeait et à la munificence d'une firme de moindre importance.

[54] Deuxième édition augmentée: en 1940; troisième édition: en 1943; l'augmentation de celle de 1940 a consisté dans quelques données supplémentaires et idées rajoutées par Károly Kerényi à son introduction: «les intellectuels hongrois doivent, tant qu'ils sont en mesure de la faire, aller debout au vent de la vie dirigée par les vagues des sentiments; tant que la fin du monde annoncée dans l'épode ne s'abat pas sur eux, qu'ils se rallient *au moins* à Horace, à l'homme de l'idée d'un âge d'or accessible» . . . Une modification également: l'insertion, à *Exegi monumentum*, de la traduction de Dezső Kosztolányi.

[55] *Horatius noster*, 1940², p. 177.

[56] La deuxième édition de l'ouvrage a été sortie en 1942.

[57] En 1948, aux Éditions Új Idők, les matières des deux volumes ont été rassemblées en une édition complète avec un avant-propos du traducteur.

[58] Deuxième édition: en 1943.

[59] Sur la feuille de garde, on lit la donnée exacte: IXe volume; mais le colophon indique, par erreur: XIIe volume.

[60] Par ses illustrations: les lettres ornées et gravures françaises du XVe siècle, le volume se proposait de renvoyer à la grande tradition européenne de l'ouvrage. L'intéressante conception et la compartimentation de la traduction étaient des trouvailles de Kerényi qui les considéraient comme telles. Selon cette publication dans la collection *Officina Könyvtár* (Bibliothèque Officina), la première parution de l'œuvre aurait eu lieu dans le cadre des *Classiques bilingues*, impression de deux couleurs, reliure offrant la copie fidèle d'une couverture en parchemin gaufré du XVIe siècle. Malgré nos recherches les plus ardues, nous n'avons pu retrouver cette édition dans aucune de nos bibliothèques publiques de Budapest. D'ailleurs, aucune bibliographie n'en tient compte.

[61] Solitaires — Amants — Dieux — Mortels — Animaux — Nostalgies — Destins — Nuits — Tristesses — Puissances, visions.

[62] Deuxième édition: en 1944. En 1957, les Éditions Magvető l'ont sorti encore une fois sans rien y changer.

[63] *Le roi Œdipe*, pp. V—VI.

[64] Idem, p. 215.

[65] Idem, p. 216.

[66] *Jelenkor*, 1942, n° 5.

[67] 1942, t. I., p. 109.

[68] 1942, pp. 478—479.

[69] *Du monde des papyrus*, p. XXII.

[70] *Les Confessions de saint Augustin*, p. VIII.

[71] *Nyugat*, 1917, t. I. p. 949.

[72] *Agricola — Germania*, p. VI.

[73] *Tibère et son temps*, p. XV.

[74] *La Vie nouvelle*, p. XIX.

[75] Verlaine: *Poésies*, p. 10.

[76] *La poésie de l'hiver*, p. 9.

[77] L'épopée *Vénus et Adonis* de Shakespeare devait, selon les projets de l'Éditeur, sortir en deuxième volume de la collection, mais cela ne put plus se faire par suite des événements de l'histoire.

[78] A Vienne, aux Éditions Novák, des extraits accompagnés de six dessins de Mihály Zichy. En 1970, aux Éditions Szépirodalmi, avec les illustrations de Miklós Borsos, sous la direction de György Belia. Aucune de ces éditions n'était bilingue.

[79] Les volumes 8 et 14 de la collection n'ont pas encore vu le jour.

Application des principes de la composition musicale dans les „Mémoires écrits dans un souterrain" de Dostoïevski

Chez la majorité des historiens de la littérature, les jugements portés sur ce récit de Dostoïevski et largement répandus (œuvre «polémique», «confession» masquée de l'auteur, illustration de la conception religieuse de l'auteur) obnubilent la compréhension de son essence esthétique, de la nouveauté de sa structure artistique, cachent l'harmonie saisissante de son contenu et de sa forme.

L'auteur de la présente étude espère éclairer l'une des manifestations de la nouveauté de ce récit, à savoir sa construction selon le principe de la composition musicale.

Tâchons immédiatement d'éviter le moindre équivoque: ce n'est pas du principe de l'analyse dont il sera question, nous n'établirons pas l'analogie entre la musique et l'écriture, nous ne démontrerons pas que ce récit (comme tout autre ouvrage littéraire) peut être étudié «en tant que partition de quelques parties et mouvements . . . cela dans le but d'éclairer chaque partie aussi bien dans sa structure propre que dans ses rapports harmonieux on dissonants avec tous les autres accords de l'ensemble harmonique.»[1]

Cette étude se propose d'examiner l'application consciente de ce mode spécifique de la construction artistique, qui est analogue aux principes de composition majeurs de la musique polyphonique.

On considère, en général, l'implantation dans la prose des principes de la construction des œuvres musicales comme un phénomène du XXe siècle dans l'évolution des lettres, comme une découverte artistique de Thomas Mann et de Romain Rolland.

Notre opinion est qu'une analyse plus approfondie des ouvrages de Dostoïevski pourrait, à ce point de vue, ébranler cette conception.

La littérature relative à Dostoïevski a déjà mentionné à plusieurs reprises la «composition musicale» de certaines œuvres de cet écrivain.[2] Mais, chez la plupart des chercheurs, il s'agit là, soit d'une expression métaphorique, soit d'une constatation se limitant simplement à l'analogie pouvant être dégagée entre la structure des œuvres musicales et les principes de composition du grand romancier russe.

A la vérité, chez Dostoïevski, mais tout au moins dans son récit *Mémoires écrits dans un souterrain*,[3] il ne s'agit pas d'une pure analogie, mais de la découverte et de l'introduction inévitables du nouveau principe de construction dans les ouvrages de prose.

*

On sait qu'en écrivant la seconde partie de son récit, Dostoïevski parlait, dans l'une de ses lettres adressées à son frère aîné au sujet de la composition et de la publication de l'ouvrage, de l'application d'un principe identique au «raccord musical» («переход в музыке»): «le bavardage du premier chapitre se solde, dans les deux derniers, par une catastrophe inattendue.»[4]

En cela, L. P. Grosman a pertinemment distingué l'utilisation consciente du principe de la composition «musicale»: «Здесь Достоевский с большой тонкостью переносит в план литературной композиции закон музыкального перехода из одной тональности в другую. Повесть строится на основах художественного контрапункта. Психологическая пытка падшей девушки во второй главе отвечает оскорблению, полученному

ее мучителем в первой, и в то же время противоположна по своей безответности ощущению его уязвленного и озлобленного самолюбия. Это и есть *пункт против пункта* (punctum contra punctum), Это — разные голоса, поющие различно на одну тему.»[5]

Pratiquement, L. P. Grosman n'examine là que la seconde partie des *Mémoires* . . . — «Récit à propos de la neige fondante» («По поводу мокрого снега») — et attire l'attention sur le relation en contrepoint entre deux éléments du sujet.

Le contrepoint, le caractère polyphonique sont en réalité présents non seulement dans ceux-ci, mais dans tous ceux de l'ouvrage: aussi bien dans «la lutte des tons exprimée par le triple aspect de l'action des paroles du héros» («в борьбе голосов» и «троякой направленности слова героя»),[6] que dans la composition de chaque chapitre dans la structure et le rapport des deux parties principales.

Il va de soi que, dans un ouvrage littéraire, le contrepoint et le «raccord» se fondent sur le rapport spécifique des parties de l'œuvre, sur les liens de thèmes et d'idées spécifiques, sur le parallélisme et, en même temps, le contraste se manifestant dans l'ordonnance opportune des éléments du matériau artistique.

Le «bavardage» du héros (sur la rêverie, sur sa jeunesse) dans les trois premiers chapitres de la deuxième partie est parallèle à celui des six premiers chapitres de la première partie; le héros s'y présente effectivement au lecteur. Le premier «bavardage» est répété dans le second, mais «sur un autre ton». Le drame intellectuel (I^e^ partie, chapitres VII—X) est la généralisation spéculative des humiliations du passé (IIe partie, chapitres IV—X), ainsi que l'une des causes possibles des humiliations à l'avenir.

La rapide succession des actions, des lieux, le caractère nettement dramatique, de la seconde partie répondent en contrepoint à la première partie sans action, aux méditations, au tumulte intérieur des pensées du héros.

Le rapport de cause à effet et son unité intégrante avec la présentation en contrepoint caractérisent également l'ensemble des motivations.

Dans la première partie, le héros «philosophe» sur le fait que «l'homme actif, borné et bête» se venge d'un affront en se considérant indiscutablement dans son droit, tandis que «la petite souris disposant d'une conscience développée» sonde, tourne et retourne, analyse en son for intérieur les «causes primaires» et «secondaires» jusqu'à ce que, dans sa conscience, se forme ultérieurement un «fatras de trou» entre l'affront et la vengeance, le dessein et l'acte, si bien qu'en fin de compte il ne voit plus aucune base, aucun droit à se venger et l'objet même de cette vengeance devient insaisissable, passe «à l'état gazeux». La cause et l'effet en sont encore une fois cette série d'humiliations — le pendant en contrepoint — inévitablement subies de la part de l'officier, de ses camarades d'école, de sa servante, des «hommes actifs bornés» et des «hommes naturels», sans avoir jamais pu leur rendre la monnaie de leur pièce. A la fin, poussé par le désir de se venger, d'humilier, sentiment petit à petit accumulé, obligatoirement étouffé par suite de l'échec pressenti, conscient, il se jette, catastrophé, sur Lisa tout aussi malmenée par la vie que lui et, ainsi, l'humilié devient celui qui humilie.

Notre attention a été, jusqu'ici, retenue en premier lieu par le rapport de contrepoint entre les éléments du thème du récit. Cependant, le principe de la construction musicale des matériaux ne se réduit pas à cela.

Le récit comporte certains mots et expressions qui se répètent et qui tissent l'ensemble du texte comme des leitmotive, des accords fondamentaux, et qui représentent les supports de toute l'armature artistique. Dans le récit même nous trouvons des renvois au caractère musical de leur répétition. La première partie est liée à la seconde par une allusion «au souvenir archivieux» surgi à propos «de la neige fondante», souvenir qui inquiète, irrite toujours plus le héros, «*comme un fâcheux motif musical*», dont il ne peut point s'affranchir («*как досадный музыкальный мотив*, который не хочет отвязаться»).

«Le raccord sur un autre ton» avec la seconde partie s'établit sur le motif de la «neige fondante» et se réalise grâce à celui-ci, puisque ce motif nous accompagne, en se transformant, tout au long de la seconde moitié de l'œuvre.

A la fin de la première partie, c'est une phrase concise, substantiellement expressive, de style bien équilibré, à structure accusée, suggérant une monotonie irritante, énervante, qui donne le ton: «Нынче идет *снег*, почти *мокрый, желтый, мутный*.»

Puis ce motif revient à la fin du troisième chapitre, dans le quatrième, enfin dans la scène d'un jet, au cinquième chapitre, quand le héros parvient, en quittant le dîner des Zverkov, jusqu'à la maison close.

L'habitant du souterrain, humilié à l'extrême par les «hommes actifs», aspire à se venger, à humilier à son tour. Ce sentiment de vengeance tant appelé ne fait que croître les idées «chimériques» et ineptes du ressentiment, se déchaînant en une véritable tempête, se chevauchant, le héros prend un fiacre, l'exclamation «file plus vite, cocher, file plus vite !» revient de plus en plus souvent couper ses pensées, pour exploser en une crise hystérique, quand il porte un coup de poing à la nuque du cocher. Cette course extérieure et intérieure toujours plus fiévreuse est cernée de trois phrases parallèles, contrastes de monotone continuité:

— (dans la chambre du héros, à la pensée du dîner d'adieu qui va être donné, le soir même, par les Zverkov): «В невыразимой тоске я подходил к окну, отворял форточку и вглядывался *в мутную мглу густо падающего мокрого снега . . .*»

— (devant l'Hôtel Paris, à la suite de ce dîner): «У крыльца стоял одинокий ванька, ночник, в сермяге, весь запорошенный все еще валившимся *мокрым*, и как будто *теплым снегом*» ;

— (et devant la maison close, le lieu de l'acte de vengeance prémédité): «*мокрый снег* валил хлопьями».

Cette suite d'images fulgurantes trouve son contrepoint dans le tableau de la chambre «étroite, basse et encombrée», en désordre, dans la «bizarre gravité» du visage de la prostituée, dans le miroir reflétant l'image «répugnante à l'extrême» du héros bouleversé.

Après une mention concrète du motif de la neige — «сегодня погода . . . *снег* . . . гадко» celui-ci revient, accompagné de l'écho des sons harmoniques d'associations bizarres, au septième chapitre, dans «le cours livresque de morale» que tient le héros, insistant d'abord sur la possibilité d'une idylle familiale et sentimentale, puis effrayant la timide Lisa par l'image naturaliste, conventionnellement tragique de la fin des prostituées: «*В могиле слякоть, мразь, снег мокрый . . .*»

Maintenant l'accord bien connu fait sa réapparition, parallèlement à ses précédentes manifestations, transposée sur le plan des réalités («Я прошел всю дорогу пешком, насмотря на то, что *мокрый снег* все еще валил хлопьями»), pour servir, une ultime fois, de contrepoint au désir désespéré, passé et présent du héros courant après la fille humiliée, pour tenter de s'évader de son «trou» (chapitre X): «Было тихо, *валил снег* и *падал почти перпендикулярно, настилая подушку на тротуар и на пустынную улицу . . .* Уныло и бесполезно мерцали фонари . . .»

De la sorte, la signification du motif de la «neige fondante» s'étend de plus en plus, grâce aux associations d'idées croissant en nombre et, en résultat d'une métamorphose interne, le rendu de *la monotonie* devient la vision d'une *solitude sans fin*.

C'est de même que, petit à petit, nous avons *la notion symbolique et allégorique du souterrain* («подполье») et de «l'existence» qui peut y être menée, le portrait psychique, moral et intellectuel de «l'habitant du trou»: («человек из подполья») grâce à un système de motifs des dominantes qui s'accompagne de toujours plus de sons harmoniques et dont le sens se fait continuellement plus vaste.

Voici l'enchevêtrement des notions, des accords réitérés qui sont utilisés au cours de l'ouvrage:

— человек больной, *злой человек*, злой чиновник, *коллежский ассесор, умный человек девятнадцатого столетия;*
— *кишение противоположных элементов:* ни добрый, ни злой, ни подлец, ни честный ни герой, ни насекомый, *существо бесхарактерное;*
— *комната дрянная, скверная, угол*, поселение в углу, *в Петербурге*, самом отвлеченном городе на всем земном шаре;
— болезнь: *слишком много сознания*, глубокое чувство-*сознание всего «прекрасного и высокого»* и в то же самое время *завязание в тину*, превращение гадости в сладость, наслаждение . . . *от* слишком яркого сознания своего унижения, *последней стены* (– Уже тебе нет выхода); *инерция*, вытекающая из законов усиленного сознания, самолюбие мнительность, *чувство виновности по законам природы;*
— *антитез* нормального, *непосредственного человека*, l'homme de la nature et de la vérité и глупого, ограниченного *деятеля: усиленно сознающий*, пасующий перед своим антитезом, считающий себя перед ним мышью, вышедший не из лона природы, а из реторты *ретортный человек;*
— между словом и поступком усиленно сознающей мыши *роковая бурда* ей же подведших неразрешенных вопросов, какая-то вонючая грязь, состоящая из ее сомнений, волнений, и наконец из плевков, сыплющихся на нее от непосредственных деятелей;
— *мерзкое, вонючее подполье, совершаемое . . . урывками, мелочами, инкогнито мщение;*
— *каменная стена* — законы природы, выводы естественных наук, математики, *дважды два четыре*, стена, значит и есть стена (— *невозможность)*, обида;
— *фатум*, скука, и вытекающие из них мыльный пузырь и инерция, умышленное пересыпание из пустого в порожнее, когда остается опять-таки *тот-же самый выход* — то есть *стену поболёные прибить;*
— et enfin: *золотые мечты* хотя бы об одном свойстве, положительно определенном, *примириться с карьером* даже *презренного лентяя и обжоры* (то есть Обломова).

C'est ainsi que l'une des thèses déterminantes — l'un des «mouvements» — du récit est construite au cours des six premiers chapitres, le lecteur arrivant à une image intégrale et claire des délices et des souffrances de «*l'existence dans un trou*», à un syndrome d'un *état psychique:*

«*в этом* холодном, омерзительном *полуотчаянии, полувере* в этом *сознательном погребании самого себя заживо с горя, в подполье* на сорок лет, *в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной дезвыходности своего положения, во всем этом яде неудовлетворенных желаний, вошедших и внутрь, во всей этой лихорадке колебаний, принятых навеки решений* и через минуту *опять наступающих раскаяний . . .*»

Cet *état «de la conscience malheureuse»*, sceptique, fétichiste en tout, est celui qui convient au héros:

«*все понимать, все сознавать, все невозможности и каменные стены; не примиряться ни с одной из этих невозможностей и каменных стен*, если вам мерзит примириться; *дойти* путем самых отвратительных заключений *на вечную тему о том, что даже и в каменной-то стене как будто чем-то сам виноват, хотя* опять-таки до ясности очевидно, что *вовсе не виноват*, и вследствие этого, молча и бессильно скрежеща зубами, *сладострастно замереть в инерции*, мечтая о том, что даже и злиться, выходит, тебе не на кого; что предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется, что *тут подмен, подтасовка*, шулерство, что *тут просто бурда, — неизвестно что и неизвестно кто, но* несмотря на все эти неизвестности и подтасовки, *у вас все-таки болит, и чем больше вам неизвестно, тем больше болит.*» (C'est moi qui souligne — I. M.)

Dans la seconde partie du récit, en tant que raison de tout ce qui précède, les

accords, les motifs* s'organisent de manière identique en seconde proposition capitale — en second mouvement: l'essence chimérique du romantique russe, toujours compréhensif (sa noblesse «manfredienne» simulée et sa bassesse consciente) dont l'appartement est comme «un refuge, une coque d'œuf, une converture de protection», où il fuit et se cache de toute l'humanité («скорлупа, футляр,» куда он «прятался от всего человечества»).

Cet état d'âme se présente comme l'intégration insensible de l'état de rêverie à l'existence «dans le souterrain».

La réplique idéale de ce principe de composition est la façon dont est mené le débat quand le héros cherche, dans une discussion idéologique et philosopique avec des auditeurs imaginaires et avec soi-même, les possibilités d'épanouissement de la personnalité humaine en général, et de la sienne en particulier, face au règne des «lois naturelles» fétichisées jusqu'à sembler fatales, pour se débarrasser de la pression paralysante de l'existence qu'il mène (Ire partie, chapitre VI—X).

Là, la proposition capitale — le «mouvement» — est l'interrogation sous forme antinomique à propos de «la nature de l'homme»; c'est de la réponse adéquate à celle-ci que dépend l'éventualité d'une évasion du cercle magique des antinonomies, de «la conscience malheureuse», de «l'existence dans un trou».

De même que précédemment, les accords répétés s'alignent point contre point pour développer le «mouvement», ils sont toujours notions à double sens, intérieurement ambivalentes[7] *(интерес, выгода,* т. е. благоденствие, богатство, покой, *благоразумие, хрустальный дворец,* разумность, закон, т. е. математика, статистика, *дважды два,* а с другой стороны *каприз,* неблагообразие, неблагоразумие, *капитальный дом, вольное и свободное хотение, самостоятельное хотение, свободная воля, страдание,* т. е. хвос, разрушение) servant de fondation aux thèses remises en question de la pensée philosophique russe et européenne, de justification éventuelle au fatalisme, à la résignation ou à l'individualisme, l'anarchisme.

Nous découvrons donc des «raccords» non seulement entre les deux parties principales du récit, mais aussi au milieu de la première (au chapitre VI: «rêveries mignonnes» sur la carrière «du gros lambin et du grand mangeur»), de même que dans la seconde (chapitre III: souvenir rêvé sur les années à l'école, «rêverie» du triomphe remporté sur ses camarades de classe).

Mention doit encore être faite d'un rapport. Selon leur sens, leur accent, les accords, les motifs se répétant sont de valeur diverse. Il y en a dont l'accent est celui du point d'orgue, ils forment une chaîne sérielle définissant le sens et la tonalité de l'ensemble des autres motifs. L'accent particulier de ces notions nous est immédiatement sensible: угол — *подполье,* мечтательство — действительность, живая действительность, — действительная жизнь — *живая жизнь.*

Dans la première partie, le développement du motif du «*souterrain*» («подполье») est accompagné de la mélodie de la *souffrance* («страдание»)[8] exacerbée jusqu'au désespoir («Конец концов господа: лучше ничего не делать! Лучше сознательная инерция! Итак, *да здравствует подполье!*) puis celle-ci est subitement coupée: «Эх, да ведь и тут *вру!* Вру, потому что *сам знаю, . . . что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, которого*

* — *колебание* одинакого *героя между антиномиями «я» и «все»,* постоянный переход чувства обняться со всем человечеством в чувство презрения людей, их незавершимая амбивалентность и их вечно повторяющаяся смена;
— *желание стать либо героем, либо грязью,* историческая *жажда противоречий, контрастов;*
— *развратик,* развратишка, *бегство героя в литературу, в мечты, во все прекрасное и высокое от* пошлой, грязной, не-литературной *действительности;*
— нескончаемая *смена настроений и состояний сознания, скептицизма, равнодуший* и *романтизма;*

я жажду, но которого никак не найду! *К черту подполье!*» A la fin de la première partie, un nouveau motif surgit («Вы жаждете *жизни* . . .»), mais n'est pas développé, parce que la triste mélodie de la «neige fondante» («мокрый снег») l'évince, ainsi que la série des variantes du motif «du souterrain» les «rêveries» — («мечтательство»); l'entrée des motifs contraires («réalité», «réalité vivante», «existence réelle») pousse dans une tension constamment accrue la mélodie de la solitude vers la finale; alors le motif non développé au cours de la première partie («quelque chose d'autre»), mais intérieurement annoncé par contraste dans les derniers chapitres du récit, se fait entendre.

Aux «rêveries» de «l'habitant du souterrain», aux accords en mode majeur toujours plus sonores, triviaux, d'un dissonant cynisme (действительность, живая действительность, действительная жизнь), se rattachant aux «hommes actifs», à «l'homme de la nature» (l'officier, Zverkov et consorts, Apollon) répond l'accord en mode mineur, opposé et apporté par Lisa (живая живнь); puis, après la «catastrophe», en contraste du retour à la vie de reclus, l'accord désespéré, nostalgique, d'une tristesse à vous serrer le cœur, qui pleure la «*vie vivante*» rejetée, perdue.

*

Après avoir analysé les témoignages les plus importants de la construction selon des principes musicaux, nous devons expliquer pour quelles raisons l'écrivain a choisi ce procédé de composition.

Il nous faut, avant tout, éclaircir les rapports de Dostoïevski à la musique, puis les causes de l'application de la construction musicale à la prose.

Les souvenirs des contemporains nous révèlent que l'écrivain appréciait et connaissait la musique,[9] goûtant et pénétrant profondément ses plus grands chefs-d'œuvre. D'ailleurs, selon sa propre formulation, la musique n'est pas simplement un «plaisir», mais surtout «une nécessité indispensable qui présente un profit positif» («необходимость положительная, приносящая положительную пользу»).[10]

Au début des années 1860, il était entouré de personnalités en étroites relations avec la musique européenne, tout comme avec celle, connaissant un essor fulgurant, de Russie; elles s'intéressaient particulièrement à l'évolution de la musique nationale et entretenaient des contacts amicaux avec les compositeurs de l'époque.

L'intérêt porté par l'écrivain à la musique fut encore accru par la grande popularité de Wagner parmi les mélomanes russes; en février et mars 1863, Wagner donna des concerts à Saint-Pétersbourg.[11] Dostoïevski subit également l'influence de Grigoriev dont les comptes rendus sur les concerts importants de l'époque paraissaient dans la revue de l'écrivain et de son groupe aussi, et qui, dans l'un de ses articles, s'était déclaré «wagnérien».[12]

L'auteur de tant de romans dramatiques appréciait surtout les compositeurs dont les œuvres représentent le sommet de la musique polyphonique, de l'art du contrepoint, tels Beethoven et, parmi les Russes, Glinka.[13]

Tout cela n'explique point les faits, mais représente, tout de même, une condition indispensable. Pour Dostoïevski, l'application à la prose de la construction selon les principes de l'art musical ne fut pas une quelconque expérimentation artistique, mais découla naturellement, logiquement, de la structure même du matériau littéraire traité, des intentions et objectifs de l'écriture.

Pour rendre sensible la particularité des matières, la difficulté de la tâche, comparons le récit de Dostoïevski à celui de Tourguéniev: *Assya* (Ася); cela est d'autant plus indiqué que les deux œuvres présentent plus d'un trait commun: ici et là, le héros est un solitaire qui évoque et conte certains épisodes de sa vie. La forme est également

identique dans les deux cas: un récit à la première personne, sorte de souvenirs égotistes, une «Icherzählung».

Parallèlement, les différences entre les deux ouvrages sont énormes et définies, non pas tellement par le caractère de leur héros respectif (pour l'essentiel, tous les deux sont des individus portés sur la méditation, l'un plutôt mélancolique, l'autre une âme froissée, blessée) que par le rapport de l'écrivain à son sujet, par l'intention littéraire.

Tourguéniev s'intéresse en premier lieu au *sujet* de ces souvenirs, à *ce qui s'est passé*. Son récit est l'histoire mélancolique et affligée d'un bref amour. Monsieur N . . . narre, péripétie par péripétie, ce qui est arrivé et la conséquence directe d'un tel rapport de l'écrivain à sa matière première est une *composition linéaire*, fondée sur une succession chronologique.

Dostoïevski s'intéresse non seulement à ce qui s'est passé, à ce dont son héros se souvient, mais aussi, dans une mesure exceptionnelle, à *la manière dont il s'en souvient:* il veut rendre *non seulement le sujet des souvenirs, mais aussi leur processus, leur situation.* Tout cela devient encore plus complexe du fait que le héros ne se contente pas de narrer, il analyse également les épisodes qu'il n'avait pas plus osé éclaircir jusqu'au moment du récit que son propre rôle dans leur cours; mais les émotions vécues ne le lâchent pas, il est sous l'empire d'une implacable contrainte et désire les démêler, les comprendre, en même temps veut «*éprouver*: est-ce possible, qu'on soit *parfaitement sincère* du moins avec soi-même, qu'on ne s'effraie pas de la vérité totale» («*испытать:* можно ли хоть с самим собой *совершенно быть откровенным* и не побояться всей правды»).

A ce propos, il désire également *tirer au clair* l'homme qu'il était alors, celui qu'il est au moment du récit, «et les motifs, grâce auxquels il a apparu et il a été obligé d'apparaître dans notre milieu». («как бы хочет *выяснить* и те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде»).

Ainsi, chez Dostoïevski, le processus du *ressouvenir* est, en même temps, celui de *la prise de conscience du héros*, ce qui ne donne pas, au sein du récit, une seule situation, mais l'enchevêtrement de deux situations: celle des événements se fondant à celle du souvenir, de l'interprétation et de la prise de conscience.

L'auteur décrit une situation analogue dans l'avant-propos à la *Douce créature (Кроткая):* «Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка . . .

Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмылить случившееся . . . Притом это *закоренелый ипохондрик, из тех, кто говорят сами.* Он . . . говорит сам с собой, рассказывает дело, *уясняет* себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике и в чувствах. *Он оправдывает себя*, . . . пускается в поспоронние равъяснения . . . Малопомалу он действительно уясняет себе дело . . . Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его к *правде* . . . Конечно, *процесс рассказа продолжается несколько часов*, с урывками и перемежнами, и в форме сбивчивойс: *то он говорит сам себе, то огращается как бы невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности* . . . Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, по вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок может быть и остался бы тот же самый.» (C'est moi qui souligne — I. M.).[14]

Il en est de même pour les *Mémoires* . . . La situation est fondée sur la supposition que le héros réussira à noter tout ce qui lui passe par l'esprit. Dans son «trou» écarté, il évoque différents types d'interlocuteurs, dont il présume les jugements, les objections, les remarques ironiques: tantôt il les irrite, tantôt il répond à leurs questions fictives, tantôt il se confesse à eux, si bien que son monologue se transforme en un dialogue avec

ses auditeurs, ses juges, ses lecteurs imaginaires. A leur égard il se comporte soit de manière agressive, provocante, soit avec humilité, voulant se justifier, perdant le fil du récit, se répétant, parlant «avec des interruptions, des ressauts». La «catastrophe» qui lui est arrivée, l'inquiète, il la racontera dans la seconde partie de l'ouvrage. Mais, bien que toutes ses pensées convergent sur la sincérité, celle-ci lui est pénible, il a peur des mises au point, tout en pensant continuellement à la «catastrophe», il «bavarde sur des riens» qui, à première vue, ne sont nullement en rapport; petit à petit, il en vient à distinguer, à avouer la «vérité»: le récit n'est pas une simple «Icherzählung», mais celle de «l'habitant du trou», qui se confesse.

En fait, ici aussi, le «processus du récit» «recourt à quelques heures» et tout l'ouvrage n'est que le monologue intérieur du héros pendant ces quelques heures.

En voulant rendre son sujet dans l'accumulation et le tourbillon de ses sentiments et de ses pensées d'abord vigoureux, puis défaits, l'auteur devait affronter une tâche paradoxale: ordonner la désharmonie de ses matériaux en une harmonie artistique qui ne résoud pas la dissonance intérieure. Dans la construction, il ne s'est pas contenté du principe de la composition unilinéaire logique, ayant recours uniquement à l'énergie organisatrice de l'action et de l'idée première. En recherchant les moyens artistiques adéquats, il s'est tourné vers l'art dont le contenu touchait aux matières premières de son récit, non seulement à cause de ses spécificités immanentes, mais encore de sa structure même.

C'est en prenant connaissance de la «fantaisie» lyrique de Tourguéniev, les *Revenants*, (Призраки) que Dostoïévski a eu l'idée de l'analogie entre musique et littérature, et a été conduit jusqu'au discernement de la profonde connexité entre le mouvement «naturel» des sentiments et des pensées, l'enchaînement des idées et les matériaux, le contenu de la création musicale.

Peu de temps avant la parution des *Mémoires* . . . , dans les dernières semaines de 1863, il déclarait dans l'une de ses lettres à Tourguéniev que, selon son oppinion, la musique constituait «*le même langage*» («тот же язык»), que l'œuvre littéraire «exprimant ce *que la conscience ne s'était pas encore approprié*». Pour lui, il ne s'agit pas seulement de la «raison», mais bien de la «*conscience entière*» («высказывающий то, *что сознание еще не одолело;* не рассудочность, а *все сознание* . . .»).[15]

Dostoïevski fait allusion, dans ces lignes, non seulement à la «musicalité» de l'œuvre de Tourguéniev, puisque dans son récit il voulait décrire le processus par lequel «la conscience entière» de son héros, de l'habitant du souterrain assimile graduellement la «vérité», quand elle «tire au clair» le sens et la portée de ce qu'elle a vécu et de ce qu'elle vit.

La musique de Wagner et ses constatations d'ordre théorique ont dirigé de manière accrue l'attention de l'écrivain sur la méthode fondamentale de l'organisation interne de la musique polyphonique et contrapontique: transformer en musique le mouvement de la conscience humaine, le raccord, l'enchevêtrement et la conversion réciproque des éléments spontanés et conscients en répétant des accords, des motifs, des leitmotive, en les développant simultanément et en les ordonnant en contraste.

Dans cette recherche de principes de composition adéquats, l'effet exercé sur Dostoïevski par la musicologie de son époque, par la théorie musicale russe en plein développement, n'est également pas à négliger.

L'écrivain avait fait paraître, en 1864, sur les pages de la revue *Epokha* deux articles de Sérov: un de caractère théorique, puis un autre offrant l'analyse de l'œuvre musicale préférée de Dostoïevski, la *Neuvième symphonie* de Beethoven; dans le premier, le compositeur russe développe, entre autres considérations théoriques, le principe du point contre point[16] et caractérise le «raccord» dans la *Cinquième symphonie* de Beethoven.[17]

Sérov cite un article de D. Strauss, paru en 1862 *(Beethovens neunte Simphonie und ihre Bewunderer):* «Le contenu des trois premiers mouvements est entièrement différent de celui de la finale. Les trois premiers mouvements *tendent à la finale — la recherchent*, pour ainsi dire.» Puis, Sérov fait remarquer: «Опять как глубоко-умно, как верно! И этого опять почти никто не высказывал. Исключение — единственное — останется за Рихордом Вагнером, который в своей поэтической программе к этой симфонии берет эпиграфом состояние внутреннего разлада с самим собою в первых монологах Гетева Фауста Entbehren sollst du, du sollst entbehren! Вечные отказы, вечные разочарования, пока не наступит светлое *братство* всего человечества (финал).» (C'est Sérov qui souligne — I. M.)[18]

Le développement de l'idée maîtresse des *Mémoires . . .*, la tendance des motifs centraux du récit sont étonnamment semblables: «souterrain» *éternel* (rêves non réalisés, conflit avec soi-même, déceptions) tant qu'on n'arrive pas à la *«vie vivante»* (fusion du «Moi»avec le «Tout», dans l'amour, la fraternité).

S'il est possible de supposer que l'écrivain ait eu connaissance des articles de Sérov et de Grigoriev déjà pendant la composition des *Mémoires . . .*, il est également présumable qu'ils aient eu leur rôle dans la construction de l'enchaînement des idées du héros, grâce à la répétition et au développement des motifs, conformément aux principes musicaux du point contre point, du «raccord».

*

En guise de résumé, nous pouvons déclarer que l'utilisation de la composition musicale chez Dostoïevski n'était pas fortuite, mais inévitable.

Il avait porté son choix sur des matériaux artistiques (l'enchaînement des idées du héros accompagné du processus du souvenir, de l'interprétation et de la prise de conscience) qui réclamaient, en conséquence de leurs particularités intimes, de nouveaux procédés de l'objectivation artistique, de la composition.

Le discernement de la profonde corrélation entre le contenu de la musique contrapontique, polyphonique et les matériaux de l'écrivain, l'application des principes de la composition musicale ont été déterminés non seulement par l'intérêt qu'il témoignait à la musique et par ses affinités avec cet art, mais aussi par les parallélismes de ses efforts, dans la création d'une poétique neuve, avec les tâtonnements identiques dans le développement de la musique et de la théorie musicale russes, dont les représentants partaient, en théorie comme en pratique, de l'héritage esthétique et artistique des plus grandes figures, en Europe de l'Ouest, de l'art musical polyphonique, contrapontique: Bach, Beethoven et Wagner.

István Meszerics

NOTES

[1] Charles Lalo, avant-propos à l'ouvrage de Kraft J. G., *Essai sur l'esthétique de la prose* (Paris, 1962). La citation a été reprise à partir de l'article de L. P. Grosman: *Dostoïevski, l'artiste (Творчество Ф. М. Достоевского,* Изд. АН СССР, Москва, 1959; p. 342.)

[2] Cf.: L'article de L. P. Grosman ci-dessus cité, ainsi que (p. 341), В. Комарович, *Роман Достоевского Подросток, как художественное целое; Ф. М. Достоевский, Статьи и материалы,* сб. II, Москва—Ленинград, 1924; pp. 67—68.

[3] Достоевский, Ф. М., *Записки из подполья, Эпоха,* 1864, январь—февраль, апрель, (Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений* в 10-ти томах, т. 4, ГИХЛ, (Москва, 1956, pp. 133—245.)

[4] Достоевский, Ф. М., *Письма,* т. 1, Госиздат, Москва—Ленинград, 1928, p. 365.

[5] Гросман, Л. П., op. cit., p. 342.

[6] Pour ce qui est de l'analyse en détail de «la parole du héros» («слово героя», человека из подолья» Бахтин, М. *Проблемы поэтики Достоевского, Советский писатель,* Москва, 1963; pp. 305—318.)

[7] La contradiction interne de ces notions et thèses «pures» est définie par le double sens du «palais de cristal», par le contraste affectif de ces deux pôles: «palais de cristal» signifie, d'une part, les «rêves» des socialistes utopistes, d'autre part l'édifice de l'Exposition Mondiale à Londres que Dostoïevski considère comme le symbole de la «civilisation bourgeoise» effective en Europe occidentale, possible et menaçante en Russie.

[8] On peut supposer qu'en travaillant à ce récit dans l'atmosphère torturante des derniers jours de sa femme, il ait évoqué son morceau musical préféré, la *Sonate pathétique* de Beethoven, qu'il ait plus d'une fois fredonné, en écrivant, les accords inoubliables, la mélodie mélancolique et douloureuse de cette œuvre transcendant la souffrance humaine en musique.

[9] Cf.: *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников,* Изд. Художественная литература, t. I, pp. 170, 357—358, 377; t. II, pp. 47, 104, 107, 109, 110; en russe.

[10] Op. cit. sous 4/; p. 343.

[11] Cf.: Горсман, Л. П., *Жизнь и труды Ф. М. Достоевского, Биография в датах и документах, Изд.* Москва—Ленинград, 1935; p. 121.

[12] Григорьев, Ап., *Русский театр Эпоха,* 1864, N° 1—2, pp. 421—468. Il est intéressant de remarquer qu'en parlant de la musique ou de «la vision panthéiste du monde», A. Grigoriev mentionne fort souvent le nom de Beethoven aussi (cf.: pp. 434—435, ainsi que les mémoires de l'auteur: *Мои литературные и нравственные скитальчества, Эпоха,* 1864, N° 3—4; p. 128.)

[13] «Он превыше всего ставил музыку Моцарта и Бетховена, а из русских композиторов очень любил произведения Глинки и Серова . . .» (Воспоминания И. Фон—Фохта), *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников,* Изд. Художественная литература, 1964; t. II, p. 378.

[14] Достоевский, Ф. М., op. cit. sous 3/; t. 10, pp. 378—379.

[15] Op. cit. sous 4/; p. 343.

[16] «. . . *Одновременное сочетание мелодии одного голоса с мелодиею, самостоятельною, другого голоса,* уже a priori должно составлять одну из привлекательнейших задач для музыкального воображения . . . *Здесь — богатейшее раздолье для антитез, для контрастов, сопоставлений* самых эффективных всякого рода, т. е. *для самой жизненной жилки искусства* . . . Заставить звучать несколько голосов *разом* так, что при общем изящном впечатлении целого, как музыки, — *каждый голос не терял бы своей выразительности* своего драматического значения, оставаясь сторого верным драматической правде — это самый завлекательный идеал для художника.» (C'est moi qui souligne — I. M.) Серов, А. *Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика, Эпоха* 1864, № 6; p. 118.

[17] Серов, А., *Заметка современного знаменитого мыслителя (из не-музыкантов) о девятой симфонии Бетховена, Эпоха,* 1864; № 7.

[18] Idem, p. 11. — A. Grigoriev a analysé de manière analogue le contenu de tout l'œuvre beethovénien dans un article paru en même temps que la première partie des *Mémoires* . . . : «сама драма Бетховена не борьба и торжество личности, а борьба отвлеченных идей, торжество правды и верности над коварством и злом». *Эпоха,* 1864; № 1—2; pp. 434—435.

Unveröffentlichte Beiträge zum Opus epistolarum von Thomas Mann

Der Anklang an den Titel der monumentalen, vorbildlich-klassischen Ausgabe der Briefsammlung von Erasmus ist kein Zufall. Er soll darauf hinweisen: eine Ausgabe der gesammelten Briefe Thomas Manns wird für unsre Zeit von ähnlicher Bedeutung werden, wie die Erasmus-Briefe für das 16. Jahrhundert. Was sich der Fünfundsiebzig-

jährige in Bezug auf seine Autobiographie als Ziel gesteckt hatte, gilt in besonderem Maße für seine Briefe; denn auch sie sprechen von seiner Zeit, nicht nur von seinem Leben. »Die Historisch-Kritische Ausgabe, die geplant ist — heißt es in der Einleitung zur dreibändigen Auswahl der Briefe bei Erika Mann — wird mehr, wird alles enthalten, auch was die Briefe betrifft.« Nun ist aber dabei — selbst abgesehen davon, welch einen unüberwindlichen Verlust der frühe Tod Erika Manns für die gesamte Thomas-Mann-Forschung bedeutet — eine, wenn auch relative Vollständigkeit nur dann zu erwarten, wenn die Forscher in den verschiedenen Ländern die bei ihnen verstreut auffindbaren, unveröffentlichten Thomas-Mann-Briefe erschließen und der Literaturwissenschaft zugänglich machen.

Die tiefe und reiche Rezeption, die dem Dichter in Ungarn beschieden war, sowie seine zahlreichen, vielseitigen freundschaftlichen Beziehungen zu ungarischen Dichtern, Übersetzern, Wissenschaftlern usw. ermöglichen auch uns, mehrfach dazu beitragen zu können. Naturgemäß vermehrten sich die diesbezüglichen Veröffentlichungen, wie überall, seit seinem Tode. Die Sammelarbeit kann unsererseits, wie auch aus den Spalten unserer Acta Litteraria ersichtlich, eine kontinuierliche genannt werden.

Diesmal folgen zwei Schreiben aus den dreißiger Jahren.

I

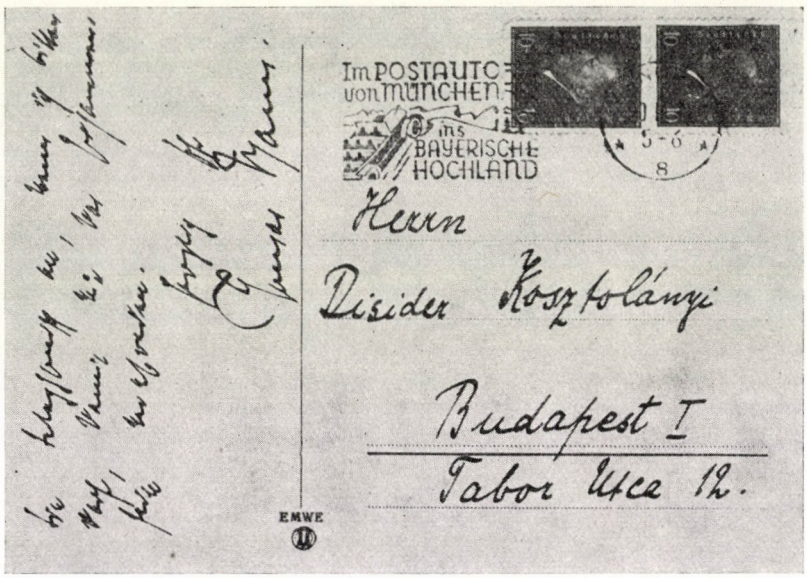
Als erstes eine Postkarte an Dezső Kosztolányi.

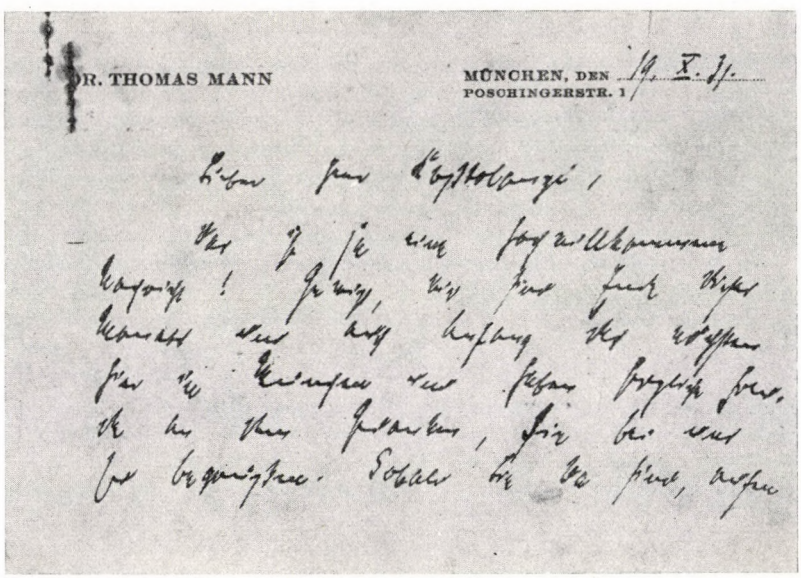
Mit Dezső Kosztolányi, einem unserer größten und bedeutendsten Dichter und Romanschriftsteller des 20. Jahrhunderts, schloß Thomas Mann im Jahre 1913, bei seinem ersten Besuch in Ungarn bereits enge Freundschaft. Ihre freundschaftlichen Beziehungen überstanden den Ersten Weltkrieg, vertieften sich in den Nachkriegsjahren, zur Zeit des sich in Deutschland, sowie in Ungarn kräftigenden Faschismus, und bestanden bis zum Tode des jung verstorbenen Kosztolányi im Jahre 1936.

Kosztolányi fühlte sich seit seiner frühesten Jugend vom Genie Thomas Manns gefesselt und angezogen, wie dies auch seine reiche Publizistik über ihn vielfach widerspiegelt. Er gehörte zu seinen ersten Übersetzern,[1] spielte aber nicht nur in diesem Sinne eine vermittelnde Rolle um sein Werk. Thomas Mann zog ihn, als zentrale Gestalt des ungarischen literarischen Lebens, in Fragen von Übersetzern, Verlegern usw. häufig zu Rate. Dies ist sowohl aus dem ausführlichen, auch in die dreibändige Auswahl von Erika Mann aufgenommenen, und aus den von Pál Réz veröffentlichten, an Kosztolányi gerichteten Thomas-Mann-Briefen ersichtlich.[2] Andererseits förderte auch Thomas Mann die Veröffentlichung und Verbreitung der Romane Kosztolányis auf deutschem Sprachgebiet. Als schöner Beweis dafür gilt der Roman, *Nero, a véres költő* (Nero, der blutige Dichter), der mit einem Geleitwort Thomas Manns deutsch erschienen ist.

Die dauerhaften Spuren der Freundschaft zwischen beiden ergänzt nun die unveröffentlichte handgeschriebene Postkarte Thomas Manns[3] (datiert vom 19. X. 1931 in München, Poschingerstrasse 1.) die im folgenden im Abdruck und im Faksimile vorgelegt wird.

Kosztolányi bereitete sich zu dieser Zeit zu einer Reise nach London vor, und beschloß, sie in München zu unterbrechen, um Thomas Mann, den er seit langen Jahren nicht gesehen hatte, im Haus in der Poschingerstrasse einen Besuch abzustatten. Er hat den Dichter gewiß rechtzeitig darüber benachrichtigt (leider ist uns Kosztolányis Brief nicht bekannt), und bekam, höchstwahrscheinlich bald, die folgende Antwort:


Im POSTAUTO von MÜNCHEN ins BAYERISCHE HOCHLAND
Herrn
Dr. Dezider Kosztolányi
Budapest I
Tabor Utca 12.
EMWE


DR. THOMAS MANN
MÜNCHEN, DEN 19. X. 31.
POSCHINGERSTR. 1

Dr. Thomas Mann

München, den 19. X. 31.
Poschingerstr. 1.

Lieber Herr Kosztolányi,

das ist ja eine hochwillkommene Nachricht! Gewiß, wir sind Ende dieses Monats und auch Anfang des nächsten hier in München und haben herzliche Freude an dem Gedanken, Sie bei uns zu begrüßen. Sobald Sie da sind, rufen Sie telephonisch an, wenn ich Sie bitten darf, damit wir das Zusammensein verabreden.

Herzlich Ihr

Thomas Mann

Kosztolányi trat nun die geplante Reise Anfang November an, auch hat der Besuch in der Poschingerstraße planmäßig stattgefunden. Da Kosztolányi die Berichte und Aufzeichnungen über seine Reisen im allgemeinen mit größter Sorgfalt und hoher realistischer Darstellungskunst festgehalten hatte, sind wir in der Lage, dem Besucher selbst das Wort zu übergeben, ihn Schritt für Schritt bis zum Haus in der Poschingerstraße, ja sogar bis ins Arbeitszimmer des Dichters zu begleiten, und sein Gespräch mit Thomas Mann Wort für Wort zu belauschen.

»Die Dächer in München sind weiß. Ich wandle bis an die Knöchel im Schnee am Ufer der Isar und fröstle, als ich nachmittag um fünf zu Thomas Mann zum Tee gehe . . . «

Und ebenda, weiter unten, folgt ein ausführlicher Bericht über die unvergeßlichen Stunden bei Thomas Mann:

»Ich besuche Thomas Mann in seiner am Stadtrand gelegenen Villa, am Ufer der Isar. Im Schneeregen komm' ich bei ihnen an, spät nachmittag. Hinter den Fenstern glitzern Goldlichter; die Stille der von Teppichen weichen Zimmer zaubert mir, der ich bereits seit mehreren Tagen unterwegs bin, eine alte Familiarität vor.

Ich werde in sein Arbeitszimmer geführt. Auf seinem Schreibtisch verschiedene Briefbeschwerer, ein Kalender, in der Mitte der Schreibmappe eine Hornbrille, sorgfältig aufgestellt, damit sie keine Striche bekommt; überall eine musterhafte, skrupulöse Ordnung. Sogar auf dem Sofa liegen Bücher, jedoch in Gruppen. So habe ich mir seine Werkstatt, ohne sie je gesehen zu haben, vorgestellt.

Seit sieben Jahren habe ich ihn nicht gesehen. Seitdem trägt er den Kranz des Nobelpreises. Er hat sich nicht geändert. Sein Gang elastisch, fast jugendlich. Seine Natürlichkeit ist die weise Natürlichkeit eines Künstlers, der seine Worte durch tausend und aber tausend Schichten durchsickern läßt, und dann sprudeln sie klar und frisch, wie Quellwasser hervor. Er ist aufrichtig in jedem Augenblick. Einfach, kritisch, nachsichtig. Man merkt ihm die Verantwortung für ein Lebenswerk an.

Täglich um halb neun setzt er sich zum Schreibtisch, und arbeitet bis eins. Er gesteht es, diese Ordnung wird ihm öfter qualvoll. Die beim Schreibtisch verbrachte Zeit ist aber keinesfalls nutzlos. Bleibt die Feder eines Tages stecken, wird bereits am nächsten Tag alles klarer. So lautet die Selbstanalyse der Phantasie.

Er schreibt seinen Roman, *Josef und seine Brüder*, der auf dem Gebiet der Psychologie der Vorzeit spielt. Freud schickte ihm neuerdings seine gesamten Werke zu, er hat ihn eigentlich erst jetzt gelesen, und hörte über ihn zum erstenmal, als ihre Namen im Zusammenhang mit seiner Novelle *Der Tod in Venedig* nebeneinander erwähnt wurden. In Palästina suchte er Angaben, Farben zu seinem neuen Werk. Wann er damit fertig sein wird? Er blickt seine Frau an, sein lebendiges Gewissen, die mit rührender Gemein-

schaftlichkeit lächelnd vor ihm sitzt, und nachdem sie lautlos Zeichen wechselnd, darüber nachgedacht hatten, antwortet er: wahrscheinlich nächste Weihnachten. Sein letzter Roman, *Der Zauberberg*, der unter den verzweiflungsvollen Verhältnissen in einer teuren Ausgabe in zwei dicken Bänden erschienen ist, wurde in über einer Million Exemplaren vergriffen. Jeder siebzigste Deutsche hat ihn sich angeschafft. Wenn wir davon ausgehen, müßte bei uns ein wertvolles und beliebtes Buch in 300 000 Exemplaren Absatz finden.

Beim Tee sind auch die Kinder dabei, seine Tochter Elisabeth, zu deren Geburt er den Gesang in Hexametern gedichtet hat,[4] Michael, ein Gymnasialschüler von zwölf Jahren, und Erika, ein hochgewachsenes, schwarzes Mädchen. Einer von seinen großen Söhnen möchte Arzt werden, der andere Wissenschaftler, der dritte Schriftsteller. Er hat sechs Kinder.

Dies ist das Haus der Buddenbrooks. Einst hat es der Dichter aus seiner Kindheit im Traum wiedererweckt. Nun ist es Wirklichkeit geworden.« (Ins Deutsche übertragen von der Verf.)[5]

II

Als unser zweiter Beitrag folgt nun ein offizieller Brief des Dichters, augenscheinlich an einen ungarischen Verlag gerichtet, doch ist er, wie wir gleich sehen werden, nichtsdestoweniger mehrfach von literarhistorischem Interesse.

Das maschinengeschriebene Original[6] befindet sich auf einem Briefpapier im Format 28×20 mit dem Namen des Dichters. Außer seiner eigenhändigen Unterschrift ist unten links eine handgeschriebene Nummer zu lesen. Sie ist möglicherweise als Aktenzahl zu betrachten, die mit Bleistift im Budapester Verlag vermerkt wurde.

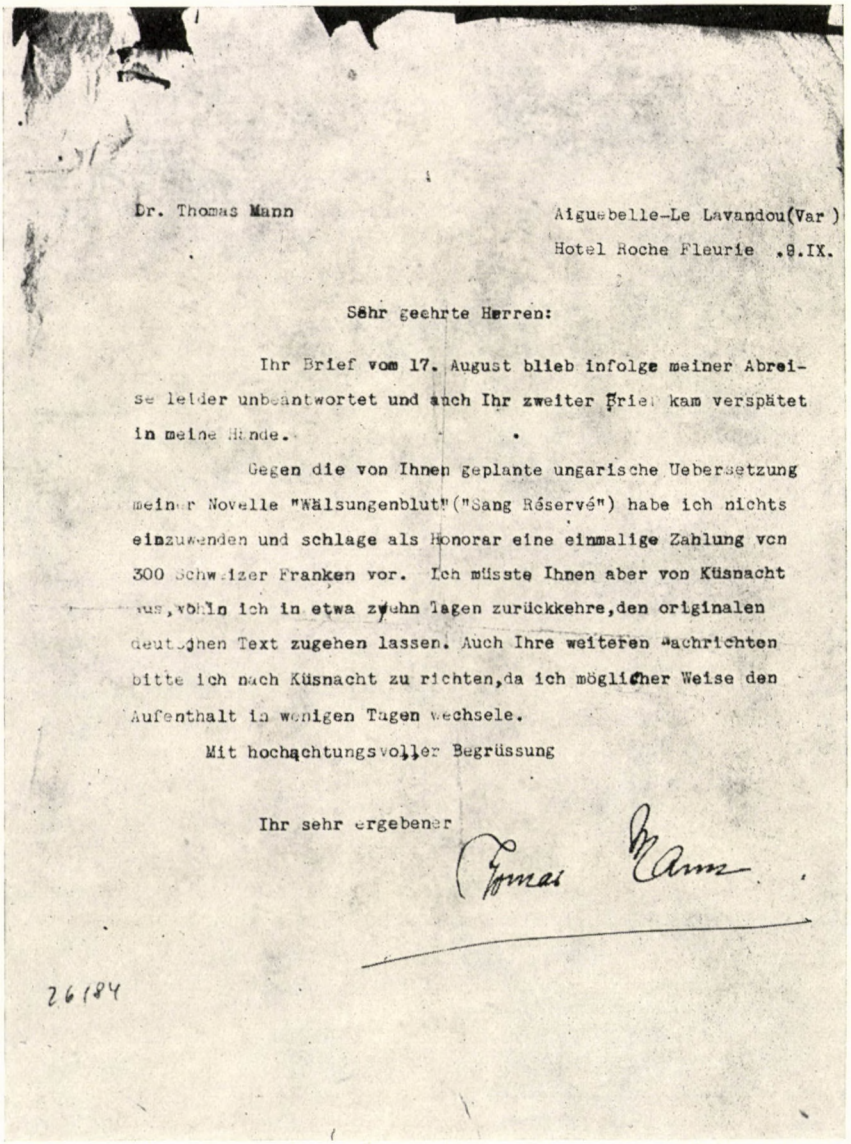
Auf den ersten Blick stellen sich zwei Fragen. Wer waren die Adressaten? Den Briefumschlag haben wir leider nicht, aus dem wir es feststellen könnten. Andererseits ist die Datierung unvollständig (es fehlt die Jahresangabe): eine übrigens ziemlich ungewöhnliche, also auffallende Erscheinung bei einem so überaus prezisen und sorgfältigen Briefschreiber, wie es Thomas Mann war. Doch da die Adressaten die Bedingungen des Dichters angenommen hatten, denn die geplante ungarische Übersetzung der im Brief genannten Novelle, Wälsungenblut, ist erschienen, so kann auf beides gefolgert werden.

Der Brief wurde an die Inhaber des Verlags in Budapest, Renaissance-kiadó[7] gerichtet. In Bezug auf die Jahresangabe erhalten wir aus dem Impressum, 1937, einen terminus ante quem. Den damaligen schnelleren Durchlauf bei der Übersetzungsarbeit und besonders beim Druck in Betracht ziehend, kann für die Entstehung des Briefes das unmittelbar vorangehende Jahr, also 1936, mit höchster Wahrscheinlichkeit vermutet werden.

Und diese Vermutung findet auch ihre Bestätigung im Briefwechsel.

Wie aus unserem Brief ersichtlich, und wie auch allgemein bekannt, war der ständige Wohnsitz des Dichters in diesen Jahren sein Exil Küsnacht. Doch befand er sich am 9. September nicht in Küsnacht, sondern in Aigebelle-Le Lavandou (Var), und zwar in einem Hotel (Hotel Roche Fleurie). Ferner teilt er mit: Etwa in zehn Tagen wird er nach Küsnacht zurückkehren. Es mußte sich also augenscheinlich um eine Erholungsreise gehandelt haben, um so mehr, da die Ortsangabe einen berühmten Höhenkurort an der italienisch-schweizerisch-französischen Grenze benennt.

Nun, in der dreibändigen Auswahl der Briefe (herausgegeben von Erika Mann), lesen wir an einer Stelle (An Bruno Walter. Datiert vom 25. VIII. 36. Küsnacht-Zürich. Schiedhaldenstrasse 33.) folgendes: »Wir packen nun auf, und fahren gemächlich mit dem Wagen zur Erholung an die Cote d'Azur, zunächst nach St. Cyr s/mer, wo uns Schike-



Dr. Thomas Mann

Aiguebelle-Le Lavandou(Var)
Hotel Roche Fleurie .9.IX.

Sehr geehrte Herren:

Ihr Brief vom 17. August blieb infolge meiner Abreise leider unbeantwortet und auch Ihr zweiter Brief kam verspätet in meine Hände.

Gegen die von Ihnen geplante ungarische Uebersetzung meiner Novelle "Wälsungenblut"("Sang Réservé") habe ich nichts einzuwenden und schlage als Honorar eine einmalige Zahlung von 300 Schweizer Franken vor. Ich müsste Ihnen aber von Küsnacht aus, wohin ich in etwa zehn Tagen zurückkehre, den originalen deutschen Text zugehen lassen. Auch Ihre weiteren Nachrichten bitte ich nach Küsnacht zu richten, da ich möglicher Weise den Aufenthalt in wenigen Tagen wechsele.

Mit hochachtungsvoller Begrüssung

Ihr sehr ergebener

Thomas Mann

26184

les erwarten. In Ste.-Maxime wollen wir uns dann mit meinem Bruder treffen, der erst an der Weltfriedenskonferenz in Brüssel teilnehmen muß.«[8] Die Reise fand statt, auch der gemeinsame Aufenthalt mit seinem Bruder Heinrich. Auch dafür findet sich ein Beweis im Briefwechsel zwischen beiden. (An Heinrich Mann. Postkarte. Küsnacht 27. IX. 36.) Es heißt hier: »Lieber Heinrich, wir hatten, namentlich von Genf an, eine so schöne Fahrt, aber kaum daß ich hier ausgepackt hatte, mußte ich mich zähneklappernd mit einer Gesichtsrose ins Bett legen und bin noch weit vom Aufstehen . . . «[9] Die Zeitangaben stimmen also in jeder Hinsicht: Unser Brief ist vom 9. September datiert. Der

Dichter versprach darin, in etwa zehn Tagen nach Küsnacht zurückzukehren. Und die Reise mußte auch bis dahin beendet worden sein, denn die oben angeführte, vom 27. September datierte Postkarte an seinen Bruder Heinrich, berichtet von einer Krankheit, die ihn bereits, kaum daß er ausgepackt hatte, befiel, und die seit Tagen anhält.

Damit haben wir diesen zweiten, bisher unveröffentlichten und unbekannten Brief Thomas Manns der Forschung zugänglich gemacht, jedoch seine Problematik bei weitem nicht erschöpft. Wir weisen auf einen Satz zurück, der einer Erläuterung bedarf. Er heißt: »*Ich müßte Ihnen aber . . . den originalen deutschen Text zugehen lassen.*«

Es stellt sich uns nämlich die Frage: Wozu im Jahre 1936 den Originaltext zugehen zu lassen, wo doch Wälsungenblut — 1905 entstanden — zu den Frühwerken des Dichters gehört? Und dementsprechend in Ungarn ja gewiß zugänglich gewesen sein mußte?

Um es zu verstehen, muß einerseits auf das wechselvolle, ja im monumentalen Lebenswerk Thomas Manns einzigartige Schicksal hingewiesen werden, welches dieser Novelle zuteil wurde, andererseits spielt aber auch die politische Lage der dreißiger Jahre in Europa dabei eine wesentliche Rolle.

Wie bekannt, ist Wälsungenblut für Heft 1. Jahrg. 1906 der Zeitschrift »Neue Rundschau« in Berlin gedruckt worden. Der bereits gedruckte Text wurde aber noch vor dem Erscheinen des Heftes zurückgezogen. Als Erstausgabe gilt also die beim Phantasus-Verlag in München, 1921 gedruckte Fassung. Diese Bibliophil-Ausgabe — illustriert vom seinerzeit berühmten Zeichner und Karikaturisten Th. Th. Heine — weist im Vergleich zur Urfassung verschiedene stilistische Änderungen auf. Der wesentlichste Unterschied zeigt sich aber in Bezug auf die Schlußzeilen, also auf die Pointe der klassisch gebauten Novelle, die während der ganzen Handlung vorbereitet wird. (Zwischen heranwachsenden Geschwistern, dem älteren Bruder und seiner jüngeren Schwester einer großbürgerlichen jüdischen Familie glüht heimlich eine pathologische Liebe. Das Mädchen wird verlobt, doch die Liebe zwischen den Geschwistern erweist sich als stärker . . .) Nun sind die im Text fehlenden Schlußzeilen der Urfassung, der Erstausgabe auf einem Doppelblatt beigegeben worden.[10]

Dieselben Schlußzeilen des Manuskripts lagen noch der französischen Übersetzung aus dem Jahre 1931 zugrunde.[11]

Doch verwahrte sich Thomas Mann bereits seit langem gegen die Urfassung, ja sogar in gewissem Sinne gegen dieses Frühwerk selbst. Er schreibt z. B. 1910 an den Literarhistoriker Kurt Martens, der ihm seine neuerschienene Literaturgeschichte (»Literatur in Deutschland. Essays«) zugeschickt hatte; »Zweierlei nehme ich Dir übel. Erstens, daß Du es Dir, wieder mal, nicht verkneifen konntest, von »Wälsungenblut« zu sprechen, das ich doch darum sistiert habe, damit es für die Öffentlichkeit nicht in Betracht kommt . . .«[12] Auch eine in den Spalten der französischen Zeitschrift, Les Nouvelles Littéraires geführte Diskussion über die Novelle Anfang der dreißiger Jahre enthält seitens des Dichters ähnliche Äußerungen.

Die Jahre nach dem Machtantritt forderten von ihm aber eine noch genauere und entschiedenere Stellungnahme in Fragen von Weltanschauung und Kunst. Er spielte ja eine führende Rolle im Kampf für ein besseres Deutschland, für den kommenden Sieg der Demokratie in Europa. Auch bekannte er sich zur Verantwortlichkeit des Schriftstellers für die Sprache, für das eigene Volk, für die Gänze des humanen Problemkreises.

Und dieselbe Verantwortung diktierte es Thomas Mann, weil es sich eben um »Wälsungenblut« handelte, unbedingt »einen originalen deutschen Text« an den Verlag in Budapest zu senden.

Nun, der Text wurde vom Dichter aus Küsnacht alsbald abgesandt, denn die ungarische Übersetzung erschien, wie erwähnt im nächsten Jahr, 1937.[13] Natürlicherweise ist nach der kurz erörterten Vorgeschichte, der Originaltext für uns von höchstem Inte-

resse. Doch besitzen wir leider das eingesandte Originalmanuskript des Dichters nicht, es ist, wie so vieles, in den Schreckenszeiten des Zweiten Weltkrieges verschollen. Auch ist unser junger begabter Dichter, der Übersetzer der Novelle, László Fenyő, ein Opfer des Faschismus geworden.[14]

Seine Handschriften und Bibliothek konnten aber durch so manche Wirren des Krieges gerettet werden, daher steht uns, wenn auch nicht der Originaltext, so doch eine Abschrift davon, — für den Dichter im Verlag verfertigt — zur Verfügung. Aus den vergilbten Blättern tritt uns nun eine im Jahre 1936 entstandene, für die ungarische Übersetzung von Thomas Mann noch einmal durchgesehene Variante von »Wälsungenblut« entgegen !

Als eine weitere Aufgabe gilt es nun, diese anhand der Briefausgabe entschlossene Variante philologisch zu untersuchen, sie mit den verschiedenen Fassungen (wie aus unserem Beispiel ersichtlich: auch mit den Übersetzungen !) zu vergleichen.

Ilona Komor

ANMERKUNGEN

[1] Győri, J., *Thomas Mann Magyarországon.* (Th. M. in Ungarn) Modern Filológiai Füzetek. 4. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968. Passim.

[2] Réz, P.: *Thomas Mann és Kosztolányi Dezső. Világirodalmi Figyelő.* 1959. 3—4 sz.

[3] Im Privateigentum.

[4] Es handelt sich um den *Gesang vom Kindchen.* Eine Idylle, deren Übersetzung ins Ungarische Kosztolányi als erster vorgenommen hatte. Das Fragment seiner Übersetzung erschien in: *Irodalmi Újság.* VI. Jhrg. N. 34. S. 3. Gedenknummer zum Todestage des Dichters (12. VIII. 1955). Ein Beitrag zur vorbildlichen Bibliographie von Bürgin: Eine vollständige Übersetzung ist seitdem entstanden: *Ének a kisgyermekről.* Fordította és az előszót írta: Hegedüs Géza. Budapest, Magvető. 1957. (Übertragen und eingeleitet von Géza Hegedüs).

[5] Entnommen den Reisetagebüchern von Kosztolányi; veröffentlicht im Band: *Elsüllyedt Európa* (Versunkenes Europa) Budapest, *Nyugat,* 1943. S. 206—207.

[6] Im Privateigentum.

[7] Die Inhaber waren Miksa Káldor und sein Sohn. Der Verlag trug auch ursprünglich ihre Namen (Káldor és Fia), unter dem späteren Namen Renaissance-kiadó bestand der Verlag bis zu den ersten Nachkriegsjahren.

[8] Mann, Th., *Briefe.* Herausgegeben von Erika Mann. 3. Bde. Fischer Verlag 1961—1965. I. 423.

[9] Mann, Th.—Mann, H., *Briefwechsel.* Herausgegeben von Hans Wysling. S. Fischer Verlag, 1969. S. 167. — *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens.* Zusammengestellt von Hans Bürgin und Hans Otto Mayer. S. Fischer Verlag. 1965. S. 122.

[10] Als Variante dem Text der Novelle angefügt im Band: *Gefallen. Erzählungen, Skizzen. Fragmente.* Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1965. S. 135. Dieser Band vereinigt alle Erzählungen, die auf Wunsch Thomas Manns in der Ausgabe letzter Hand der »*Gesammelten Werke in zwölf Bänden*« (Aufbau Verlag, 1955.) keinen Platz gefunden hatten.

[11] Mann, Th.: *Sang réservé.* Traduit de l'allemand. (Ohne Namen des Übersetzers). Paris. Bernard Grasset, 1931.

[12] Mann, Th., *Briefe.* Herausgegeben von Erika Mann Bd. I. S. 83. An Kurt Martens. München, den 7. III. 1910.

[13] Mann, Th., *Wälsungvér-testvérek.* Fordította Fenyő László. Renaissance kiadó. Budapest, 1937. Renaissance-könyvek 5. Fenyő László fordítását átdolgozta Jékely Zoltán. Mann, Th., *Elbeszélések.* Magyar Helikon, 1968; 539—570. (Die Übersetzung von László Fenyő ist im Jahre 1968 — neubearbeitet von Zoltán Jékely — zum zweiten Male erschienen. In: Mann, Th., Erzählungen. Budapest, 1968. S. 539—570.).

[14] L. Fenyő (1902—1944) ist als Dichter Anfang der Zwanziger Jahre aufgetreten. Verfasser von mehreren wertvollen Gedichtbänden. Als Übersetzer mehrfach tätig. Übersetzte aus dem deutschen unter anderem auch Felix Salten, Erich Kästner. Über ihn: Komlós, A., *Fenyő László, Elítélt.* Versek. A kötet anyagát válogatta és a bevezetőt írta K. A. Budapest, 1959. Szépirodalmi Kiadó. (Verurteilt. Gedichte. Eine Auswahl. Eingeleitet und herausgegeben von Aladár Komlós.)

BIBLIOGRAPHIA

István Király: Ady Endre

Éditions Magvető, Budapest; I—II, 1970, 1566 pp.

La vaste monographie de István Király fournit un tableau d'ensemble des recherches, à ce jour, sur le poète Endre Ady, mais, en les dépassant, en usant de méthodes d'approche neuves, elle résout sa tâche sous le signe d'une manière de voir marxiste intégrale. Ce désir d'épuiser le sujet se présente dans le fait que Király assoit ses analyses sur le principe de l'historicité, l'impose aussi bien dans la description de l'évolution d'Ady que dans la peinture des mouvements sociaux de l'époque; puis, à partir de ce principe, dans un esprit de suite parfaitement logique, il pousse plus en avant dans l'univers intime des œuvres du poète, analyse celles-ci, considérées déjà selon l'optique historique, *aussi* dans leur nature artistique spécifique, autonome et arrive, d'une part, à des généralisations de théorie littéraire, d'autre part, à une mise au jour des particularités humaines et des conditions de classe d'Ady, de ses contemporains, en général, de la Hongrie de l'époque. Ce procédé très ramifié, cette structure complexe de l'analyse et du jugement ouvrent de nouvelles possibilités à l'authenticité, à l'exactitude de l'appréciation, tout en réservant, à l'auteur de la monographie, des difficultés dans la composition et le développement de son ouvrage. Király surmonte les tâches fort lourdes qu'il s'est assignées en s'ancrant, d'un bout à l'autre, de façon conséquente à la présentation détaillée du processus historique, des étapes de l'évolution du poète et en ordonnant, dans le cadre de ces étapes les résultats issus des divers procédés d'approche mis à contribution. Le succès de l'entreprise complexe de la monographie sur Endre Ady est donc assuré, en premier lieu par la construction de l'ouvrage, dont le principe fondamental s'enracine, d'ailleurs, dans le matérialisme historique et conduit au but grâce à l'imposition suivie de cette conception. Ce qui veut dire que le principe qui a été le fil conducteur de l'analyse mène également l'auteur à la réalisation de la synthèse. La méthode marxiste de l'ouvrage de Király nous offre des solutions réussies et instructives tant dans l'analyse que dans le tableau synthétique, tant dans les détails que dans l'ensemble.

La monographie divise la ligne d'évolution allant de 1905 à 1912 en deux périodes: celle du révolutionnaire affectif (1905—1908) et celle du révolutionnaire à double conviction (1908—1912). Les deux phases suivantes — celle du révolutionnaire plébéien et populiste, ainsi que celle du révolutionnaire réaliste — sont encore à développer, mais il semble probable que ses tâches ouvrant une voie nouvelle dans notre histoire littéraire soient apparues à l'auteur pendant la composition du présent ouvrage. En effet, Király s'est trouvé confronté aussi bien aux impératifs d'histoire littéraire qu'à ceux de critique littéraire soulevés par son travail et il ne s'est dérobé à aucun d'eux. C'est pourquoi sa monographie nous offre non seulement une clé neuve pour la compréhension du grand poète dont il a été déjà tant parlé et de manières si variées, mais aussi une redécouverte passionnante de sa poésie. Nous pouvons même ajouter que, de la sorte, des oeuvres jusque-là négligées d'Ady s'avèrent, tout d'un coup, intéressantes et, désormais, essentielles. L'image d'Ady qui s'est généralisée en Hongrie date des années 1920 et, depuis, elle ne s'est guère modifiée, même l'essai de József Révai amenant effectivement un tournant n'a pas influencé les couches encore non explorées des œuvres complètes du poète. A la suite de la monographie de Király, l'ensemble des poésies d'Ady, jugées, par l'opinion publique, comme les plus belles et les plus caractéristiques se trouve également modifié.

Certes, les corrections que l'auteur apporte, par exemple, à l'interprétation des motifs parisiens dans la poésie d'Ady ne comptent pas comme les résultats les plus

importants de son livre; malgré tout, elles influeront vigoureusement sur l'image qu'on se fait, en général, du poète. Il y eut un temps où l'on considéra comme particulièrement essentielles les impressions, les relations du poète à Paris, sa sensibilité particulière à l'égard de la vie artistique et politique française et où l'on s'efforça de le comprendre, dans son ensemble, à partir de ces éléments. Pourtant, ce sont justement ceux-ci qui, dans la pensée et le goût d'Ady, se sont révélés les plus corollaires à leur époque et, aujourd'hui ce sont eux surtout qui nous donnent une impression de provincialisme. Les analyses de Király ne surestiment pas les inspirations parisiennes, mais ne se proposent également pas de les minimiser: ces considérations délimitent la place authentique de ces œuvres au sein de leur époque et de la ligne d'évolution d'Ady et rendent sensible tout autant leur caractère provisoire, éphémère que leur valeur relative.

Ce tableau de l'évolution d'Ady se fait exceptionnellement dramatique, parce qu'il nous dévoile la mesquinerie de ce monde de la bohème auquel le poète a appartenu et dont il a dû obligatoirement s'arracher pour devenir le grand poète qu'il est. Nous compterons parmi les meilleures pages du livre, ces magnifiques petits portraits dans lesquels Király fait revivre les compagnons d'Ady, la galerie de ses légendaires nuits dans les cafés et bars de la capitale. Il nous semble lire les romans d'un Gyula Török ou d'un Kosztolányi: que ce petit monde est pauvre en intérêt, quel tableau de la misère hongroise ! De cet univers, Krúdy a pu créer un mythe, mais l'un des mérites de Király sera d'avoir dévalué ce mythe à sa valeur réelle.

L'ouvrage présente, de manière impitoyable, les épisodes les plus problématiques aussi, surtout au cours de la première période, des tâtonnements du poète qui cherchait sa voie. Cette analyse détruit aussi des légendes, car la postérité a volontiers adopté ces masques qu'Ady avait déjà rejetés. L'anarchisme des premiers temps du poète, ses erreurs réactionnaires, les éléments périssables de son symbolisme ou de son comportement de prophète, tout cela a pu et a dû être démontré grâce à l'audace de l'homme de science et à l'esprit conséquent du marxiste, car la piété mal interprétée est toujours portée à cacher, à embellir et ne s'aperçoit pas que, ce faisant, combien elle diminue la véritable grandeur de l'objet de son admiration, l'importance de ses luttes humaines et artistiques. Nous nous rappelons encore l'émoi avec lequel même la mention de la maladie d'Ady était qualifiée de profanation. Király ne craint pas de montrer en détail les faiblesses d'Ady et c'est de la sorte qu'il confère sa véritable valeur et portée à la lutte qui a permis au poète de se hausser au-dessus de ses propres faiblesses et travers. En connaissance des faits objectifs, nous voyons sous un tout autre jour le ressentiment *d'alors* témoigné à Ady par le jeune Babits ou le jeune Kosztolányi. Király intègre avec maîtrise à son portrait d'Ady les remarques éventuellement pertinentes des adversaires du poète aussi. Il peut d'autant mieux le faire que la grandeur *ultime* d'Ady ne peut que s'accroître, si nous avons une connaissance intégrale des gros obstacles qu'il a dû surmonter aussi bien en son âme que dans son milieu.

Les subtiles analyses de Király développent les tendances et les éléments de la poésie d'Ady à partir de l'évolution de sa conscience. Le motif des «jachères hongroises», le groupe des poésies dans lesquelles il apparaît, l'idéal humain qui en découle: l'Artiste, se manifestent comme suites de la conviction révolutionnaire affective et du sentiment d'abandon qui l'accompagne nécessairement, de même que la recherche d'une issue, le modernisme donnant dans l'esthétisme ou, plus précisément, d'avant-garde, les motifs de l'Argent, de l'Amour de Léda, de la Mort, ainsi que les nouvelles crises qui s'y enracinent. C'est là que l'analyse devient vraiment dialectique et que, par les marches des thèses et antithèses, elle conduit à la solitude du révolutionnaire à double conviction, aux degrés d'évolution et éléments du fourvoiement, de la mission à accomplir, de la quête de dieu, enfin du populisme. Le tableau de cette évolution fournit les fermes structures qui soutiennent l'édifice conceptuel de la monographie. Cependant, nous avons parfois l'impression que, çà et là, l'auteur surcharge ces structures de digressions, surtout en donnant le panorama des antécédents de l'histoire littéraire, qui ne rendent guère possible une présentation approfondie et, de plus, alourdissent les matières déjà en elles-mêmes complexes de l'ouvrage. Ce procédé devient particulièrement fatigant surtout là, où les proportions des structures et de l'ouvrage empêchent un sondage en profondeur de telle ou telle question abordée. Autant ces coups d'œil en arrière dans l'histoire des thèmes sont pertinents, d'un haut niveau et bien à leur place, autant la présentation, par exemple, de la question si compliquée de l'art pour l'art est étroitement esquissée.

Par contre, l'analyse du problème du symbolisme est importante et inévitable.

István Király exprime des doutes bien fondés au sujet du symbolisme tant de fois souligné d'Ady. Ce scepticisme s'était déjà manifesté chez Babits — et Király ne manque pas de s'y référer; il est certain que, dans une phase précoce de la poésie d'Ady, la méthode de création poétique du symbolisme a joué un rôle, mais un rôle bien moins notable qu'on ne l'a généralement cru naguère et un rôle qui ne s'est certainement pas étendu à l'ensemble de l'œuvre. Par contre, nous pouvons discuter la prise de position selon laquelle la notion de décadence et de révolution se mélangeraient, «identification fallacieuse», dans celle de symbolisme. Nous devons considérer le symbolisme comme une méthode de création également apte à l'expression de pensées décadentes et révolutionnaires, car l'essentiel de cette méthode non plus n'est pas l'idéologie, mais la manière spécifique, nourrie aux symboles de l'expression, du procédé de la prise du réel. Mais nous pouvons juger comme fort valable la constatation selon laquelle le symbolisme (en tant que méthode poétique) peut aussi remplir une fonction allégorique, en entendant par là la théorie de l'allégorie dans l'esthétique du matérialisme dialectique. Dans le cas du modern style, la rétrospective de théorie littéraire s'avère aussi nécessaire, mais, là, il faut insister, encore plus que sur le procédé indéniable de décoration et de stylisation, sur ce désir de créer une atmosphère, de donner une impression percutante qui semble l'élément effectivement essentiel du modern style.

Les riches analyses de poèmes dans son ouvrage étayent aussi bien le tableau historique donné par István Király que ses généralisations théoriques. Ces analyses auront certainement leur place parmi les meilleures résussites de ce genre dans la littérature spécialisée hongroise. Elles sont, aujourd'hui, fort à la mode, ce qui s'accompagne d'une utilité didactique, puisqu'elles nous rapprochent plus de la véritable compréhension de la poésie que la méthode précédente, passablement aride, de l'étude du contenu et des idées d'une poésie. L'analyse d'un poème sera vraiment utile, si elle est en mesure, à une certain point, d'explorer de manière exacte le monde intérieur de l'œuvre et si elle ne s'abandonne pas à des suggestions impressionnistes. Cependant, le genre le plus ambitieux de ce procédé ne vise pas, en premier lieu, des buts didactiques, mais le discernement de lois et de corrélations qui dépassent déjà la compréhension et de la poésie et de la jouissance esthétique qui en découle, et nous initient aux spécificités ne pouvant être autrement détectées de la personnalité du poète ou de la poésie en général. Il est également clair qu'une analyse de ce genre qui ne se limiterait qu'à une sorte de «description technique» se voulant exacte et resterait indifférente à la valeur idéologique, esthétique, ne vaudrait guère plus que l'impressionnisme dépourvu d'exactitude d'un bel esprit. Les grandes analyses des poèmes d'Ady que nous donne István Király sont d'éminents modèles de la pensée analytique allant des caractéristiques de la forme à une appréciation idéologique et esthétique. Leur mérite particulier est qu'elles ne veulent pas «concurrencer» les poésies mêmes, ne les bousculent pas pour occuper leur place et ne s'efforcent pas de rendre «superflue» l'œuvre d'art dont elles ont disséqué les éléments et qu'elles ont rendu accessible dans les moyens dont elle use et l'effet qu'elle exerce. Sans nulle lourdeur, ni prolixité, le passage en revue et la systématisation des particularités formelles de la poésie se réalisent, chez Király, avec précision et élégance, de même que l'esquisse de la voie qui mène de la forme à l'idée et à la problématique humaine, sociale.

La plus belle performance du livre de Király sur Ady est la présentation de l'homme et de son époque. Ce n'est pas seulement l'image de la personnalité du poète qui est intégrale et dramatique, nous avons aussi les portraits richement nuancés dont nous avons déjà parlé, entre autres, celui d'un György Bölöni et d'un Zuboly. Quant aux poignantes réalités de l'époque, elles deviennent sensibles surtout dans la description des conditions de la vie en l'année 1908. Ce vaste panorama de l'époque présente dans leurs mouvements et leurs aboutissements aussi bien les forces sociales que les figures les plus caractéristiques — surtout István Tisza — qui sont leur émanation. Et la campagne politique, artistique déclenchée contre Ady évoque de manière hallucinante les persécutions à venir dans la décennie qui fera suite à la Grande Guerre. Une performance de scientiste et d'écrivain: voilà le tableau d'époque que Király nous offre dans sa monographie sur Ady; une telle vigueur dans la peinture de l'homme, des caractères, une si intense évocation de la réalité sont, certainement, les plus magnifiques résultats auxquels une œuvre scientifique pourra aspirer.

Dans ses méthodes, cette monographie de Király sur Ady diffère, indiscutablement, de son excellent ouvrage consacré à Kálmán Mikszáth. Ce qui est commun dans les deux, c'est la force avec laquelle l'époque et l'homme sont évoqués. A l'ave-

nir aussi, c'est en ce sens que les ouvrages de l'auteur promettent le plus. Mais nous pouvons également espérer la conservation de cette sensibilité du critique, de cette réceptivité aux particularités d'une œuvre, qui font l'achèvement et la richesse des deux livres en question de Király.

L'amour des matières abordées, les liens de pensée et de sentiment qui nous rattachent à notre thème: l'ultime valeur et la pérennité d'un ouvrage scientifique en dépendent. Ce sont de tels liens qui rattachent István Király à la poésie d'Endre Ady et c'est de cette passion intellectuelle à haute tension que naît l'envolée du style de la monographie sur le poète, l'intérêt qu'elle suscite au cours de la prospection des faits, la critique pleine de compréhension qu'elle dispense et aussi sa sympathie capable d'identification, qui s'accorde si fraternellement avec la fermeté idéologique.

ISTVÁN SŐTÉR

István Sőtér: Az ember és műve

L'Homme et son œuvre. Études. Éditions de l'Académie des Sciences de Hongrie, Budapest, 1971, 383 pp.

L'un des caractéristiques apports des considérations, ces dernières décennies, dans l'histoire littéraire est la large compréhension du fait que les ouvrages qui nous fournissent des résultats notables dans la discipline sont, d'ordinaire, ceux qui s'avèrent également riches en idées sur la théorie littéraire. Naturellement, dans la plupart des cas concernant des œuvres encore non analysées, les ouvrages, genres et méthodes prenant appui sur les principes inchangés de la théorie littéraire héritée du XIXe siècle peuvent être heureusement mis à profit; il ne peut en être question que d'une manière bien plus limitée, lorsqu'il s'agit d'œuvres explorées en détail et minutieusement analysées. Quelle que soit la nécessité et l'importance d'une biographie de János Arany traditionnelle et plus soignée que celle de Vojnovich, d'une édition de Baudelaire traditionnelle et plus sûre que celle de Crepet, la compréhension moderne de la poésie de Arany ou de Baudelaire sera améliorée en premier lieu par ces études qui — consacrées à l'un ou l'autre de ces poètes — élargiront nos connaissances sur la littérature même (et sur le travail de synthèse la concernant). Or, le procédé contraire s'impose tout autant: il ne fait pas de doute que la théorie littéraire ne peut être cultivée qu'à l'aide du traitement de matières historiques concrètes; et, bien que l'exagération soit flagrante, nous oserions soutenir qu'une théorie littéraire bien maniable peut être créée en tant qu'histoire de la littérature. En tout cas, seulement quand le chercheur a déjà réalisé une série d'ouvrages relevant spécifiquement des sondages d'histoire littéraire.

Sous le signe de cette double prise de conscience, nous pouvons lire toujours plus d'études de théorie littéraire de la plume des représentants de la génération de cinquante ans, ainsi que des ouvrages d'histoire littéraire visant la réalisation d'objectifs qui relèvent nettement de la théorie littéraire. Conformément à diverses tendances (et à des niveaux également divers), la monographie sur Ady par István Király, le volume de Béla Köpeczi sur le réalisme socialiste, l'ouvrage de théorie littéraire de Tibor Klaniczay, le recueil d'études que vient de publier István Sőtér, les analyses d'œuvres par Miklós Szabolcsi, etc. démontrent le bien-fondé de notre thèse.

Dans ce qui suit, nous allons parler de l'ouvrage le plus récemment paru, le recueil d'études de István Sőtér.

A côté des morceaux plus strictement historiques et de ceux plus strictement théoriques, la majorité des matières de ce volume se compose d'études qui mettent en pratique les principes et thèses formulés dans des articles théoriques, ou — au contraire — d'études qui permettent à leur auteur de tirer des conclusions théoriques. Ainsi, Sőtér vise à réaliser cette unité de la théorie littéraire et de l'histoire de la littérature, dont nous venons de parler.

Les éléments moteurs de ses objectifs se rattachent à deux faits clairement discernés. Sőtér a compris que certaines branches, méthodes, tendances, disciplines régionales et nationales des sciences littéraires se sont tellement détachées, éloignées les unes des autres qu'elles semblent ne plus avoir de sujet commun, ni tendre au même but final. Par ce dernier élément, le but des travaux, nous avons parlé de l'autre foyer des éléments moteurs. Fort pertinemment, Sőtér a saisi que ce grand désordre n'est pas — simplement — une conséquence de la différenciation explo-

sive, mais aussi une suite de l'incertitude quant au but à atteindre. Sőtér professe que, tout comme les autres sciences, celle littéraire aussi se doit, quotidiennement, de formuler à nouveau son rôle, ses possibilités, sa raison d'être. Or, si cela est valable pour toutes les périodes, il l'est encore de façon accrue pour la présente, quand d'immenses modifications de la société et de la civilisation se manifestent dans le monde entier.

Pour arriver à la formulation renouvelée de ces objectifs, Sőtér met à contribution ses propres expériences d'une extrême richesse, la connaissance approfondie de la science littéraire contemporaine aussi bien dans les pays socialistes que dans ceux occidentaux, mais aussi et avant tout les enseignements que dispense Gœthe. Ce fait en soi mérite déjà une attention particulière *chez nous*. A l'exception d'un Kemény, d'un Péterfy, d'un Babits et d'un Lukács, peu de figures marquantes de la culture hongroise ont tiré véritablement profit du plus grand trésor de la prise de conscience littéraire en Europe: les œuvres de Gœthe. Sőtér, à ses débuts, était ostensiblement sous l'influence de l'esprit français; aujourd'hui, sous le signe de l'universalité gœthéenne, il utilise, pour développer sa propre conception moderne de l'esthétique et de la science littéraire, tout autant les enseignements des grandes littératures que celles des petites. Cherchant à cerner le but, il pose la question avec le «prosaïsme», c'est-à-dire la belle simplicité visant à l'essentiel: du sage de Weimar: quand est-ce que l'homme édifiant son propre univers *profite-t-il* des lettres et de la science qui s'y consacrent? « Wahr, was fördernd ist » — le vrai (et le bon et le beau) est ce qui stimule, ce qui pousse en avant. Telle est la réponse fournie par Gœthe et celle de Sőtér va dans le même sens et avec la même sobriété.

C'est dans cet esprit qu'il insiste pour que toutes les branches de la science littéraire se fassent critiques, développent des principes, un trésor notionnel et des méthodes qui permettent aux recherches historiques aussi de procéder à une sélection et une intégration permanentes, à l'exclusion des matières devenues inutiles et à l'adoption des valeurs neuves. L'interprétation à la Gœthe de la littérature mondiale, interprétation appliquée à notre temps, signifie que les lettres de type européen doivent recevoir toutes les valeurs littéraires et que, en se conservant telles quelles, en ne se dépossédant pas de leur passé, elles doivent se fondre ensemble avec les valeurs des littératures d'un autre type, des domaines culturels d'un autre genre, afin qu'un jour, la littérature universelle englobant effectivement toutes les valeurs puisse prendre forme. Il s'agit là d'un amalgame, dont les éléments se rehaussent mutuellement, et non de l'hégémonie de tel ou tel d'entre eux, comme il en a été question dans ces conceptions bourgeoises qui, dans l'entre-deux-guerres, ont approché les cycles, les types, les régions de la culture sous le signe de la « Geistesgeschichte ». Sur tous les continents, les processus de l'évolution littéraire vont dans ce sens de l'intégration sélective.

Dans ses études, Sőtér développe une série de notions fondamentales, ainsi que — en partie — les méthodes qu'elles impliquent. Il est convaincu que, en général, on peut rendre plus vivantes, plus efficaces et plus utiles les valeurs de la littérature; il est également possible de mieux les conserver et d'étendre leur sphère. C'est dans son étude sur le romantisme qu'il les passe en revue et les développe dans leur plus belle richesse. Cette étude est certainement la plus substantielle, la plus spécifique et la plus large du volume. Des notions qui y sont présentées et des méthodes qui y sont utilisées, quatre sont tout pariculièrement soulignées dans les autres morceaux aussi: la période, la tendance, la zone et l'autonomie.

Ces notions s'imbriquent étroitement et leur tournure, leur contenu, leur accentuation ont été définis non seulement par les objectifs d'ordre général dont nous avons parlé au début de notre article, mais aussi par le fait que, avec leur aide, Sőtér a tenté de dégager un remède valable pour quelques maux chroniques de la science littéraire, de l'histoire de la littérature marxistes. Avant tout, un remède de cette conception qui voulait que le cours d'évolution des lettres soit la lutte de tendances fondamentales éternelles, entre lesquelles, à toute époque, la hiérarchie des valeurs reste inchangée. Selon l'idée de Sőtér, plusieurs tendances coexistent au sein de la plupart des périodes. Leur rapport peut être multiple et ne doit nullement être exclusivement antagonique. Parallèlement au romantisme, le classicisme survit encore à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, mais le réalisme se manifeste aussi. Tandis que le romantisme rejette le gros de l'esthétique classiciste, il adopte ses conceptions et ses méthodes dans toute une série de questions. Quant au triomphe du réalisme au XIXe siècle, ce sont précisément certains traits du romantisme qui le préparent et qui l'aident à s'imposer plus effectivement.

Dans une zone donnée, l'évolution des lettres, des arts prend un cours relative-

ment homogène, mais les limites des différentes zones se modifient, on y enregistre des décalages, tandis que, dans chacune d'elles, les tendances remplissent une fonction différente, prennent un caractère différent; cependant, telles de leurs qualités fondamentales survivent malgré les changements régionaux. La confrontation du romantisme centro-est-européen, est-européen et ouest-européen prouve de manière plus qu'éloquente le bien-fondé de cette thèse.

Une place à part doit revenir, dans le cadre de l'évolution de la littérature, au principe de l'autonomie. Comme tous les arts, les lettres aussi progressent corollairement au développement universel de la société. Mais il est rare qu'elles s'y greffent directement. Il ne s'agit pas seulement du fait que l'évolution de la conscience dispose d'un certain mouvement autonome, mais aussi de celui-ci: à l'intérieur de ce processus, les divers arts ont également leur propre mouvement. Il en est particulièrement ainsi pour ce qui est de la littérature, cette forme de la conscience artistique la plus complexe, la plus variée et comportant le plus d'éléments autonomes. Sőtér use volontiers de l'expression chère à Gœthe: «la seconde nature». C'est là l'univers de la conscience artistique, littéraire: la conscience humaine de tous les jours s'y métamorphose, s'y requalifie, s'y rehausse. Ce domaine n'est pas indépendant de l'universalité de la conscience, mais — au sein de celle-ci — il dispose de lois autonomes en mesure de l'influencer foncièrement. La conception de Sőtér lie toujours plus le problème de la genèse de l'œuvre littéraire à celui de son ascendant. Comment la création de l'œuvre façonne-t-elle l'auteur et comment, le lecteur? Car l'artiste crée *aussi* à la place de celui-ci et en son nom. Et, au cours de la réception, grâce à la pénétration de l'œuvre, le lecteur aussi remodèle, à un degré quelconque, son propre monde intérieur et se recrée. L'objet des investigations du chercheur littéraire est l'œuvre, mais le mobile de son intérêt est l'homme. Il ne s'intéresse pas à l'œuvre en soi, isolée, au froid scintillement, mais à l'œuvre en tant que moyen et démonstration, moyen et démonstration de l'auto-réalisation humaine.

Il découle de tout ce qui précède que la méthode comparative de l'histoire de la littérature ne saurait avoir qu'une place notable dans la méthode de Sőtér. La confrontation des périodes identiques ou rapprochées des diverses littératures fournit d'excellentes occasions à l'étude des lois spécifiques de la conscience artistique. Ce n'est pas les influences — au sens naguère utilisé par la discipline — que Sőtér sonde; il procède à des confrontations, afin de pouvoir tirer, à partir des concordances et des divergences, des déductions esthétiques d'ordre général et historiques. Ce faisant, il ne se détourne pas des sujets nationaux, ni des valeurs nationales; bien au contraire, il arrive à leur meilleure compréhension et à leur présentation plus lumineuse. Ses points de vue dans la comparaison s'avèrent particulièrement heureux dans les cas, où un débat ardent se poursuit entre la prise de position présumée nationale et celle présumée européenne. Sőtér rompt avec cette conception de Gervinus de la «Nationalliteratur» qui appréciait les phénomènes littéraires, intellectuels a priori et uniquement dans la mesure où ils illustraient le «caractère national», la «lutte pour la survie nationale». Ainsi, ses études sur le *Bánk bán* portent à l'avant-plan les problèmes humains d'ordre général soulevés par l'ouvrage de Katona et c'est dans ce miroir qu'elles présentent la problématique nationale de l'époque aussi. Cependant, Sőtér ne saurait que protester contre les négligences dans l'appréciation du rôle local, des valeurs locales représentées; il rend sensible que la littérature qui se met au service, par les moyens de l'art, des véritables intérêts de la société et de l'individu procède, à tout coup, à la création de valeurs neuves, même si elle est d'un caractère différent de celui de la prose et de la poésie européennes considérées comme à la pointe de leur époque. En ces cas, il ne s'agit pas simplement d'un retard, nous dit Sőtér, mais de la division en diverses tendances. Ainsi, nombre de caractéristiques de la poésie lyrique ou épique de la Hongrie d'après 1848 ne sont pas le signe d'un décalage funeste, mais la manifestation d'un genre de valeur autre et neuf, provenant du fait qu'il se plie à des intérêts fondamentalement humano-communautaires.

Chez Sőtér, la méthode comparative perd quasiment son caractère particulier, elle est constamment présente dans ses écrits, elle se requalifie en un principe, un instrument de base méthodologiques constants. En lui, c'est toujours l'Européen qui analyse les lettres hongroises et le Hongrois, celles européennes.

Sőtér, le scientiste est ouvert à tous les problèmes; ses études nous font comprendre qu'il s'intéresse aussi aux questions tout juste abordées, de même qu'à celles simplement esquissées, de même qu'à celles qu'il considère comme devant être écartées du sujet précisément analysé. Ainsi, c'est

à bon escient qu'il proteste contre le maniement immanent, selon la méthode bourgeoise, des tendances de style, contre leur utilisation comme point de départ exclusif de l'analyse, mais il est loin de nier leur existence historique et leur portée esthétique; nous devons, cependant, nous attendre à ce qu'il nous en fournisse une présentation détaillée sous d'autres rapports. Bien que, dans ce volume, le problème ne soit pas à l'avant-plan, Sőtér trouve le moyen de livrer ses idées sur l'universalité de la pensée humaine, de développer la différence de la répétition locale du dernier élément élaboré de l'histoire du penser au niveau de la théorie et à celui du vécu littéraire. Au sein du même type de société, de la même sphère culturelle, la «cogitation» artistique, le vécu et le modelage présentent toujours une unité et un élément de premier plan qu'on ne saurait négliger en tant que point de référence et critère. Le principe des zones auquel se réfère Sőtér servira de base convenable à un développement plus fourni que dans ce volume de l'interaction entre le rôle local et l'élément évolutif de premier plan. Et son interprétation de la «seconde nature» permettra également et encouragera une présentation plus détaillée des rapports, dans les diverses périodes de la conception, de l'existence plus étroitement littéraire et plus généralement philosophique. Certainement le domaine intermédiaire appartiendra à la philosophie de l'histoire, à l'ontologie, ce domaine dans lequel la confrontation aura lieu au niveau de la pensée du XXe siècle et, plus éminemment, marxiste, et dont les procédés, la pratique, sont encore, en grande partie, à dégager aussi bien par notre science littéraire que par notre esthétique. Car, si le fait reste que, sous le signe de l'esthétique philosophique, d'aucuns ont négligé les questions internes spécifiques des lettres, cela n'est pas argument contre elle, mais — au contraire — rend encore plus urgente l'élaboration plus minutieuse, que jusqu'à présent de sa problématique.

D'un autre point de vue aussi, Sőtér est réceptif à tous les problèmes: il œuvre avec confiance dans les possibilités de plus en plus vastes et encore à conquérir. C'est par rapport à ses contemporains marquants de l'école bourgeoise que nous saisissons particulièrement bien ce trait de son caractère. Par exemple, R. Wellek voit parfaitement qu'il y a étroite corrélation entre l'évolution sociale et celle littéraire; mais il considère que cette corrélation est tellement complexe, embrouillée qu'il vaut mieux, dans l'intérêt des résultats sûrs, nettement démontrables, de ne pas se risquer à l'analyser. D'autre part, N. Frey clôt si étroitement le cadre de sa théorie bien agencée, qu'on ne peut que lui subordonner les faits et non, en même temps, l'élargir, la remodeler grâce à eux. C'est la manière de voir marxiste propre à Sőtér qui contient l'explication de son attitude et son individualité intellectuelle. Car ce qui caractérise le mieux son comportement individuel, c'est cette présence continuelle, élément auto-formateur qui lui a permis de surmonter des moments déchirants de l'existence et auquel il fait allusion dans la dédicace de son ouvrage. Ce comportement lui commande de procéder continuellement à une somme de ce que le dur labeur de la conscience a conquis et, parallèlement, préparer les idées, l'état intellectuel, l'attitude éthique de demain. Il s'agit d'une somme continue et de préparatifs suivis. Ce qui est digne d'un admirateur de Gœthe.

BÉLA G. NÉMETH

Béla Köpeczi: La France et la Hongrie au début du XVIIIe siècle

Étude d'histoire des relations diplomatiques et d'histoire des idées.
Éditions de l'Académie des Sciences de Hongrie, Budapest, 1971, 624 pp.

Ce vaste ouvrage de Béla Köpeczi s'avérera d'une importance capitale dans le domaine de l'étude des relations historiques franco-hongroises. Il y apporte, en effet, un changement essentiel en ne suivant pas la voie coutumière — sommaire ou, au contraire, se perdant dans les détails infimes — de l'histoire des relations, mais en soumettant à une analyse soignée une seule période historique hongroise et ses rapports avec la France, période relativement brève, mais de portée d'autant plus grande, celle de la guerre de libération de François II Rákóczi (1700—1715), ce qui lui permet de réaliser une monographie entièrement valable de cette sphère de thèmes. Les matières de cet ouvrage sont le fruit de recherches qui ont exigé près de deux décennies et elles ont été publiées — grosso modo dans les mêmes termes —

en hongrois au cours de l'année 1966. Cette publication a été saluée à l'unanimité par la critique de la spécialité. Et, maintenant, nous pouvons, à titre égal, nous réjouir de l'édition française de l'ouvrage: l'auteur en a particulièrement soigné la présentation à l'intention des spécialistes internationaux et il a appliqué nombre de modifications, d'améliorations pertinentes.

La porté exceptionnelle et le succès de ce livre de Béla Köpeczi proviennent de la présentation minutieuse qu'il nous fournit des rapports de politique étrangère de cette guerre d'indépendance, ainsi que de ses corrélations avec l'histoire internationale des idées. Longtemps, les sciences historiques marxistes se sont, en premier lieu, préoccupées des connexités internes de la lutte des classes et du combat de libération, ce qui fait que l'ouvrage sur les rapports diplomatiques, dû à notre auteur comble une lacune sensible, tandis que — parallèlement — la confrontation des sources étrangères et des faits économico-socio-politiques intérieurs de la Hongrie d'alors conduit à nombre de résultats d'une surprenante nouveauté. Le but primordial de Köpeczi est de présenter la guerre de libération de François II Rákóczi dans le cadre des conditions politico-idéologiques de l'Europe au début du XVIIIe siècle, donc de manière conforme aux réalités. Cela était, depuis longtemps, nécessaire, car — malheureusement — malgré sa littérature spécialisée abondante — cette thématique n'a pas bénéficié, avant cet ouvrage, d'un éclairage authentique et a subi, en conséquence, des déformations, falsifications et fausses interprétations diverses.

Il découle de l'objectif que Béla Köpeczi s'est proposé que son ouvrage se fonde, dans une mesure accrue, sur les documents et faits nouvellement mis au jour; il s'appuie, en majeure partie, sur des données précédemment inconnues, en tenant compte de sources pour la plupart inédites. Il a dépouillé des matières d'une valeur particulièrement précieuse aux archives du Ministères des Affaires étrangères à Paris; mais d'autres archives — de Paris, de Budapest, de Vienne, de Londres, de Moscou, de Cracovie, de Dresde — se sont révélées des mines de renseignements tout aussi riches. Les revues, organes de presse et publications divers de l'Europe à l'époque ont également fourni des quantités inappréciables de données neuves. Les résultats à toute preuve de l'ouvrage sont encore renforcés grâce à la méthode parfaitement mûrie et perspicace de l'auteur: c'est la complexité que ses analyses ont placé au premier plan et, de façon conséquente, il ne manque jamais d'appliquer les principes interdisciplinaires de la recherche. Ses moyens d'approche avant tout historiques ne l'empêchent pas, chaque fois qu'il a à manier des textes littéraires ou journalistiques, d'imposer les méthodes de l'histoire littéraire ou de la littérature comparée. Mais il s'efforce, surtout, de mener à bien des examens relevant de l'histoire des idées, ce qui fait que c'est le contenu idéologique qui l'intéresse au premier chef, que sa méthode s'y concentre; cela se conçoit donc que c'est dans ce domaine, qu'il nous offre un surcroît de résultats, cependant qu'il s'éloigne de celui littéraire.

Dans la répartition des matières du volume, l'auteur tend à un double but et, conformément, sépare son ouvrage en deux parties principales. La première a pour titre: *Histoire des relations diplomatiques entre la France et la Hongrie au début du XVIIIe siècle*; elle se propose, avant tout, de reconstituer l'histoire de ces rapports diplomatiques qui étaient établis entre la France de Louis XIV et le chef de l'insurrection nationale hongroise, François II Rákóczi (pp. 17—352). La seconde partie a reçu le titre suivant: *L'Image de la Hongrie devant l'opinion francaise au début du XVIIIe siècle*; elle se rattache spécifiquement à l'histoire des idées et étudie la pensée politico-idéologique courante en Europe à l'époque et les échos que les événements de la guerre d'indépendance hongroise y suscitaient, surtout dans l'opinion publique française.

Les chapitres de l'ouvrage relatifs à l'histoire de la diplomatie se proposent, ne menant une enquête des plus minutieuses, de tirer parfaitement au clair cette problématique si controversée de la science historique. Le grand mérite de Béla Köpeczi est d'avoir réussi, en dépouillant consciencieusement les sources d'une grande abondance, à accomplir un pas décisif en avant dans le domaine des relations internationales de la guerre d'indépendance de Rákóczi.

L'introduction à cette partie de l'ouvrage fournit une excellente somme des antécédents, de ces événements hongrois et européens au XVIIe siècle, dont le rayonnement et les conséquences ont immanquablement déterminé les prises de position au cours de la période examinée. Nous devons retenir, surtout, la présentation de la situation de politique étrangère favorable, mais — parallèlement — les complications aussi qu'ont signifié, dans la guerre de libération contre le pouvoir des Habsbourg, la tournure de la guerre de succession d'Espagne, de la guerre des Flandres,

ainsi que les engagements, les sujétions et les possibilités d'aide des puissances interéssées à ces conflits. L'auteur nous démontre de façon convaincante que, en dehors de la France, on ne pouvait guère compter, en conséquence de la situation, avec l'aide d'autres grandes puissances qui se seraient ralliées vigoureusement, depuis ses premiers instants, à l'insurrection des Kouroutz. Toute aussi significative est encore la modification temporelle des rapports de force internationaux, dont la motivation comporte, en premier lieu, l'affaiblissement relatif des énergies en politique extérieure de la France. C'est également dans ce chapitre que nous avons un tableau d'ensemble de la tournure précédente, des traditions des relations franco-hongroises; en analysant les aboutissants français du mouvement de libération de Imre Thököly, la culture et les sympathies françaises de François II Rákóczi lui-même, l'auteur arrive à la déduction selon laquelle, au début du XVIIIe siècle, il existait déjà une base convenable aux aspirations à une alliance franco-hongroise.

L'auteur entame l'étude concrète de l'histoire de la diplomatie au commencement du XVIIIe siècle en analysant les tentatives de sondage de la partie hongroise, puis il éclaircit le rôle de la diplomatie française en Pologne dans l'explosion de la guerre de libération hongroise (1700—1703). Il étaye d'arguments appropriés le fait que, à la suite des premiers succès hongrois, la Cour de France prend nettement conscience de l'unique facteur actif, en Europe de l'Est, pour immobiliser valablement des forces du pouvoir Habsbourg et, conformément aux intérêts français, les détourner des champs de bataille en Europe occidentale. Puis, Köpeczi endosse la tâche — en elle-même très importante — de l'analyse des fondements historiques et juridiques, des péripéties à multiples ramifications de la guerre d'indépendance; nous savons, en effet, que ce fut sur cette base que Louis XIV reconnut la légalité de l'insurrection hongroise et que ce fut en pesant le pour et le contre qu'il se montra enclin à lui fournir un soutien matériel et diplomatique. — Comment le projet des Kouroutz d'opérer une jonction avec les armées franco-bavaroises subit-il un échec? — s'interroge l'auteur au chapitre suivant. La réponse qu'il donne enrichit, sur plus d'un point, nos connaissances à ce sujet. D'un autre côté, en abordant la question de savoir si, par l'entremise de la France, il est possible d'accepter l'aide du Turc (donc une aide «païenne»), il examine une prise de position ayant eu, depuis fort longtemps, son rôle aussi bien dans la politique étrangère française que dans celle hongroise, mais dont la pratique se fondait sur des conceptions différentes. Bien que, dans ce domaine, les divergences de détail répétées des conceptions ne furent que difficilement mises en harmonie au cours de la guerre des Kouroutz, nous pouvons considérer que leur présentation dans un esprit critique est de grande actualité et s'avère fructueuse. Puis, la mission en Hongrie (1705) du général Des Alleurs, ses activités d'ambassadeur effectif pendant cinq années, ses rapports et prises de position, non en dernier lieu les conséquences de ses partis pris et de sa malveillance ultérieurs influèrent fondamentalement sur l'ensemble des relations franco-hongroises. Il ne fait pas de doute que c'est là que l'ouvrage nous fournit l'une de ses analyses les mieux documentées, les plus convaincantes et les plus agréables à la lecture. Pour ce qui est des rebondissements de l'échec du premier projet d'alliance entre la Hongrie et la France (1706), l'auteur en rejette pertinemment la responsabilité sur la Cour de France se perdant dans des considérations juridiques, car la conclusion va de soi: le refus de l'accord s'est révélé une grave faute aussi bien du point de vue de la guerre d'indépendance que de celui des intérêts de Louis XIV. La diplomatie française a également contribué à l'insuccès des pourparlers de paix menés par Rákóczi avec la Cour de Vienne; c'est là un fait digne d'attention, puisqu'il s'agissait de l'intérêt flagrant de la France; pourtant l'argumentation de l'ouvrage de Köpeczi semble prouver que la cause de la rupture des contacts doit être primordialement cherchée dans les réserves, l'entêtement de Vienne et Rákóczi a, sans aucun doute, agi de son propre chef, lorsqu'il décida, à partir des revendications fondamentales de la guerre de libération, de poursuivre le combat. Le chapitre sur la détronisation, sur la Diète à Ónod, sur une nouvelle espérance d'une alliance franco-hongroise examine, entre autres, cet ancien grief de la diplomatie française, la carence d'une souveraineté hongroise, ainsi que les possibilités de solution de cette problématique. Vers le milieu de 1707, Rákóczi dut tirer l'amère conclusion qu'il lui est impossible de recevoir, de la France, le soutien nécessaire et attendu, alors que, dans cette période, de tous les alliés de Louis XIV, c'étaient les Kouroutz qui lui étaient du plus grand secours, puisque détournant, des campagnes en Europe occidentale, d'importants contingents des troupes impériales; c'est pour cela qu'il se vit obligé de chercher une nouvelle orientation de

politique étrangère. Ce fut l'idée de l'alliance hungaro-russe, idée parmi les plus notables de la politique extérieure de Rákóczi; l'auteur l'analyse de manière approfondie surtout pour ce qui est de l'opposition exercée par la diplomatie française s'avérant conservatrice dans ce domaine. Nous avons également une ample présentation des complications dues à la mission en France des « ambassadeurs » hongrois Tournon et Kökényesdi (1707), ainsi que des difficultés qui se présentèrent, pour les Kouroutz, au cours des pourparlers de paix à La Haye. Les derniers chapitres de cette partie de l'ouvrage de Köpeczi nous livrent nombre d'éléments inédits sur les causes de la perte de la guerre de libération, sur l'orientation russe de Rákóczi, sur la guerre russo-turque et ses corrélations avec les efforts en ce sens de la diplomatie française, le tout se terminant par un tableau des activités diplomatiques de Rákóczi à la suite de la guerre d'indépendance (1711—1714). Les conclusions de cette première partie de l'ouvrage méritent une attention particulière, car elles fournissent un véritable bilan historique des événements les plus marquants de la période.

Dans notre brève appréciation, il ne nous est donné de mettre en évidence que quelques-uns des multiples résultats dégagés par Béla Köpeczi. L'un des plus importants et qui se manifestent d'un bout à l'autre est qu'il rejette, une fois pour toutes, les méprises, les altérations dues aux partis pris, les irréalités, les falsifications de l'optique historique romantico-nationaliste et de celle, féodale, des Habsbourg, ainsi que de la « Geistesgeschichte », pour rendre sensible les authentiques corrélations et perspectives de politique extérieure de la guerre de libération de François II Rákóczi, cela sur la base du marxisme. Ainsi, sont bien loin de la vérité ceux qui soutiennent que Rákóczi aurait agi en tant que « fantoche de la politique étrangère française », ou que les intrigues, les démarches diplomatiques françaises l'auraient influencé dans des affaires de premier ordre comme l'accord passé à temps avec Vienne, la détronisation des Habsbourg, etc., ou encore qu'il aurait directement été pris aux rets « des leurres français en politique étrangère ». Tout cela est faux: Rákóczi n'a été ni ébloui, ni enjôlé par les manœuvres diplomatiques de la Cour de France, non, il n'avait pas une confiance aveugle en elle. Les matières jusque-là inconnues et maintenant dépouillées par Béla Köpeczi démontrent que Rákóczi, en sa qualité de prince élu, a pris personnellement position, dans sa lettre adressée à Louis XIV, pour une alliance avec la France, puis pour la détronisation des Habsbourg qui devait assurer sa souveraineté. Dans chacun de ces cas, il n'a pas manqué de prendre en considération ces intérêts de la guerre de l'indépendance qui étayaient le choix de telles mesures. Il apparaît en toute évidence, sur les traces des déductions de l'auteur, que l'objectif principal de l'ensemble de la politique de Rákóczi était l'assurance de l'autonomie intégrale de la Hongrie, ou — tout au moins — de celle de la Transylvanie. Or, cet objectif était dicté par les exigences de l'évolution nationale et non inspiré par la diplomatie française.

De même, une infirmation vigoureuse est donnée à l'idée si souvent répétée de l'« isolement », de l'« abandon » international de notre guerre de libération, théorie fort proche de celle — ultérieure — de « nous, les Hongrois, nous sommes toujours seuls ». L'auteur ne manque pas de souligner que, dès les premiers instants, Rákóczi était parfaitement conscient de l'impossibilité de réaliser l'autonomie de la Hongrie ou de la Transylvanie sur la base des seules énergies intérieures, et de la nécessité d'une alliance étrangère. Au sein des conditions internationales données, il allait de soi que c'était avec la France de Louis XIV qu'il fallait établir des relations. La mesure dans laquelle la France a fourni son soutien à la Hongrie est une toute autre question. La situation effective ne permettait pas une aide militaire directe de quelque portée; l'aide financière, même si elle s'avérait modeste par rapport à celle que touchait d'autres alliés moins méritoires de la France, représentait — tout de même — une somme importante. Il est regrettable que ce soutien ait cessé précisément dans les années les plus critiques. Somme toute, ce fut encore l'aide diplomatique des Français qui s'avéra la plus efficace et la plus durable. Bien que l'alliance souhaitable ne pût être réalisée, Louis XIV reconnut François II Rákóczi en sa qualité de prince de Transylvanie et en tint compte, aux niveaux différents de sa politique étrangère (par exemple, en rapport avec l'Empire Turc, la Suède) et, conformément aux possibilités, lors des pourparlers de paix.

Mais pourquoi la France n'a-t-elle pas soutenu plus vigoureusement la guerre d'indépendance hongroise? L'étude de Béla Köpeczi en met les causes, de manière fort pertinente, au jour. Il avance que la Cour de France n'avait pas suffisamment confiance dans les forces kouroutz et que, par suite des changements survenus dans les rapports de force internationaux, elle s'était retrouvée, elle-même, dans une

situation militaire et économique relativement défavorable. De plus, l'esprit conservateur dont était imbu sa diplomatie causa des torts aussi bien à notre guerre de libération qu'aux intérêts français. Ce caractère conservateur apparaissait dans le fait que la diplomatie française s'ancrait rigidement à la mise au premier plan de l'orientation turque et suédoise, et qu'elle ne comprenait nullement les bonnes possibilités, les perspectives réelles d'une orientation russe dont Rákóczi venait de prendre conscience. Au rang des motifs subjectifs énumérés, mentionnons encore le rôle — difficilement explicable — des diplomates français auprès de Rákóczi, et surtout du marquis Des Alleurs. Ce diplomate et général s'abandonna tout à fait à ses partis pris, souvent à ses antipathies et, non seulement n'informa pas de façon objective la Cour, mais l'induisit aussi, plus d'une fois, en erreur. De là, entre autres, la réduction, puis la carence totale de l'aide financière française dans l'ultime phase de notre guerre d'indépendance.

En pesant le pour et le contre — constate l'auteur —, la politique étrangère de François II Rákóczi n'était nullement irréelle, mais il lui manquait l'énergie indispensable à son application. De ce point de vue, Köpeczi renvoie en toute justice aux paroles de Lénine selon lesquelles, dans la vie des peuples, les grandes questions ne sauraient être tranchées que par la voie de la force. Et il nous fournit une explication en détail pourquoi cette force « extérieure » dont parle Lénine fit défaut au combat des Hongrois pourtant victorieusement commencé.

La seconde partie de l'ouvrage est celle relative à l'histoire des idées. Là, l'aspiration première de l'auteur est de développer, en corrélation avec les idées de l'époque, l'« image » que l'Europe se faisait de la Hongrie, d'examiner dans quelle mesure — et précisément au début du XVIIIe siècle, sous l'effet de la guerre d'indépendance de Rákóczi — cette vision jusque-là passablement simpliste sur le peuple hongrois s'est modifiée, transformée dans l'opinion publique européenne et, avant tout, française. Lorsque l'auteur considère sa tâche du côté de l'« image » et du « mirage » — notions utilisées dans la spécialité —, il ne se borne pas à l'analyse exclusive des éléments « nationaux », mais l'étend à la conscience sociale et de classe de l'ensemble de la période. L'image du peuple hongrois ainsi dégagée et mieux conforme à la réalité, parallèlement l'analyse plus générale de la conscience des contemporains étrangers se révèlent fort utiles pour dissiper les fausses croyances établies — en Hongrie ou dans les autres pays — sur notre peuple et pour corriger les poncifs tombés en désuétude.

L'introduction à cette partie de l'ouvrage nous offre un tableau bien clair de l'univers des conceptions politiques européennes au commencement du XVIIIe siècle. C'est à cette base d'une excellente présentation, selon l'expression de P. Hazard: la « crise de la conscience européenne », que l'auteur incorpore, avec un parfait esprit de suite, l'idéologie de la lutte d'indépendance hongroise et mesure, de la sorte, son rôle au sein de l'évolution générale du continent. C'est dans cette seconde partie de l'ouvrage que nous avons, ensuite, le tableau de la presse et de l'information françaises à l'époque de Louis XIV, ainsi que de la propagande de l'insurrection hongroise en direction de l'étranger. Ce thème se présente comme une systématisation bien approfondie des sources d'information, des proclamations, des pamphlets, etc. des Kouroutz.

L'étude des échos en France du mouvement de Rákóczi commence avec la présentation de la presse. Les nouvelles des gazettes françaises nous offrent, dans leur ordre chronologique, les actualités, les événements militaires. Sur la base de celles-ci, il nous semble que la tournure prise par l'opinion publique européenne est sensiblement marquée par la propagande viennoise et ses transmissions venant des Pays-Bas; le fait se révéla particulièrement défavorable que les Kouroutz ne réussirent pas à consacrer des énergies suffisantes à l'information, ou à l'accélération de la diffusion des nouvelles. En ce sens, ce mot de Rákóczi fut révélateur, selon lequel l'article d'un gazetier peut, plus d'une fois, détruire les effets de l'événement le plus heureux. (Nous pouvons apprendre que le prince suivit toujours avec une grande attention les feuilles françaises et que, si nécessaire, il exigea des rectifications par la voie diplomatique.)

Le dépouillement des matières des nombreux périodiques et pamphlets en langue française, paraissant en France et aux Pays-Bas nous prouvent que les problèmes politico-idéologiques de notre insurrection nationale faisaient l'objet d'une controverse internationale, qu'ils étaient en interaction avec les conditions socio-politiques de France et qu'ils exercaient une grande influence dans le modelage de l'opinion publique. La *Lettre Historique*, le *Mercure Historique et Politique*, le *Nouveau Entretien*, la *Clef du Cabinet*, l'*Esprit des Cours*, le *Mercure Galant* et les autres revues démontrent à l'unanimité que la question kouroutz bénéficiait de l'intérêt général,

qu'elle représentait un problème de politique et d'idéologie, un problème appelant une prise de position nette et que l'effet d'un tel état des choses peut être à tout coup relevé. Les débats des périodiques sur la guerre de libération, les pamphlets, etc. nous permettent de faire connaissance de publicistes de talent différent et de leurs idées, mais nous informent également de l'opinion des meilleurs hommes de lettres. Ce sont surtout les pamphlets d'Eustache Le Noble, cet éminent et militant publiciste de l'époque qui attirent notre attention par leur contenu étonnamment riche et par les contes et fables qui y sont incorporés et qui soutiennent la cause des Kouroutz. Dans ses célèbres *Lettres*, l'académicien Jean de la Chapelle prend également le parti de la guerre de libération hongroise, tandis que le grand écrivain satirique anglais, Jonathan Swift réfute vertement les allégations de la politique Habsbourg, les tromperies de la propagande viennoise et témoigne de la sympathie, dans ses tracs, à notre insurrection. Le volume de Köpeczi nous fournit une vue en coupe détaillée de toutes ses matières et aussi de l'ensemble de la presse de l'époque.

Un chapitre à part est consacré à l'image de la Hongrie dans la littérature historique et géographique de France, cela en mettant au jour les antécédents aussi qui nous ramènent à un passé plus lointain. Il est très intéressant et significatif de constater l'enracinement, de même que le développement des images schématiques, des clichés qu'on se faisait, alors, du peuple hongrois. Mais, précisément au commencement du XVIIIe siècle, cette opinion se modifie au sein de l'opinion publique européenne: le peuple hongrois symbolise désormais cette force autonome qui lutte, pour ses droits, contre l'oppresseur. Pour ce qui est d'un quelconque ouvrage historique contemporain de langue française sur notre guerre d'indépendance, un seul a vu le jour, de la plume de cet Eustache le Noble dont nous avons déjà mentionné le nom: *Histoire du Prince Ragotzi ou la Guerre des Mécontents sous son commandement* (1707). Cette œuvre est particulièrement bien documentée, elle ne laisse aucun doute quant aux sympathies de son auteur à l'égard des Kouroutz et ses excellentes qualités nous permettent des présumer du bon effet qu'elle a dû exercer. Le tableau dont nous disposons de la sorte est nécessairement complété par l'excellente analyse fournie dans un ouvrage de haute renommée et de large rayonnement, cette *Histoire des Révolutions en Hongrie* . . . qui ne verra le jour qu'en 1739.

La monographie de Béla Köpeczi se termine sur un chapitre intitulé *La figure de Rákóczi dans les belles-lettres*. Les matières littéraires recueillies sont abondantes, leur répertoire étendu. Renvoyons aux contes et fables à la La Fontaine d'Eustache le Noble qui ont utilement servi l'illustration littéraire de ses écrits politiques sur les Kouroutz; dirigeons l'attention sur la poésie de circonstance de D. de Fournaux: Rákóczi y est vanté dans des épîtres et fournit le modèle du véritable héros; le recueil d'anecdotes de Pierre-Antoine de la Place, les ouvrages des trois mémorialistes — Dangeau, Breteil et Sourches —, enfin, mais non en dernier lieu, les *Mémoires* de Saint-Simon témoignent, d'une part, de la satisfaction aux nouvelles des événements, des succès de l'insurrection des Kouroutz et, d'autre part, nous conservent, dans une présentation évocatrice, leurs impressions, brossent un portrait intéressant de la figure, de la personnalité, du caractère de François II Rákóczi; etc.

De tout ce que nous venons de rappeler succinctement, il découle que l'analyse de Béla Köpeczi ne peut reposer que sur un minutieux travail philologique, que l'auteur doit se reconnaître exactement aussi bien dans la haute littérature que dans les publications marginales de l'époque et qu'il doit nous y servir de guide sans défaillance. Cest indiscutables qualités contribuent, sans nul doute, au rehaussement, à la clarté des résultats de son gros ouvrage dans le domaine de l'histoire, de l'histoire des idées, de la philosophie et de la sociologie. Pour ce qui est de l'historien de la littérature, le livre de Köpeczi lui est d'autant plus précieux que, dans nombre de questions, il lui fournit des données et des conclusions nouvelles dans les multiples ramifications de la littérature et permet aussi la rectification d'opinions antérieures de la discipline. On ne saurait énumérer les précieux compléments que l'auteur apporte au portrait de Rákóczi, l'homme de lettres, compléments que l'histoire littéraire se doit de mettre à profit.

En guise de conclusion, l'auteur nous offre le chapitre *Les idées politiques en Europe et la guerre d'indépendance hongroise*. Il y répond, de manière convaincante, à cette question aussi parmi tant d'autres: compte tenu des courants idéologiques et politiques des pays ouest-européens et par rapport à ceux-ci, quelle a été l'idéologie de la guerre de libération de Rákóczi et quelle a été, plus exactement, la conception même du prince? A l'aide d'arguments bien fondés et des déductions tirées de l'ensemble de la monographie,

il démontre que l'idéologie de l'insurrection était féodale et prenait la défense, face à la centralisation prônée par les Habsbourg, des intérêts de la noblesse. Cependant, au moment donné, la sauvegarde des privilèges nobiliaires se confondait aussi avec l'autonomie à arracher et, de la sorte, représentait un objectif positif, en Hongrie, du point de vue du progrès social. Par contre, la conception personnelle de Rákóczi est à séparer nettement de cette idéologie, ancrée au féodalisme et aux Ordres, de la guerre d'indépendance. Köpeczi analyse d'abord ses lectures de jeunesse, reflétant les idées de la monarchie absolue (les manuels des Jésuites, Machiavel, Juste Lipse), puis les œuvres qui, ultérieurement exercèrent une influence essentielle sur sa pensée (le *Télémaque* de Fénélon; indirectement: les ouvrages de Grotius; plus tard encore: la *Politique tirée de l'Écriture Sainte* de Bossuet, etc.) et établit les conclusions suivantes: bien que l'optique politique de Rákóczi ne rompît jamais avec le féodalisme, ni avec l'idéologie religieuse (cf.: les attaches jansénistes), elle se révèle plus progressiste que celle de nombre de ses contemporains et annonce déjà les théories ultérieures du XVIIIe siècle: « La conception politique de Rákóczi se rapproche de celle de l'absolutisme éclairé tel que, dans la seconde moitié du siècle, il fut représenté par Frédéric le Grand, Catherine II, ou Joseph II. Cet absolutisme ne se proposait pas d'abolir le féodalisme, mais il entendait introduire des réformes susceptibles de promouvoir un certain progrès économique, social et culturel. »

L'œuvre de Béla Köpeczi est de valeur durable: il met au jour des matières pour la plupart inconnues précédemment, il systématise si clairement, dans le miroir de la guerre de libération de François II Rákóczi, les relations diplomatiques et spirituelles hungaro-françaises au début du XVIIIe siècle que son travail ne pourra manquer de servir de base solide aux recherches à venir.

La traduction française soignée et précise de la monographie, la présentation impeccable du volume, le choix pertinent des illustrations qui accompagnent le texte ne font que renforcer notre sentiment de haute satisfaction en maniant l'ouvrage de Béla Köpeczi.

VILMOS GYENIS

Über die Studienbände Béla G. Némeths

In rascher Aufeinanderfolge veröffentlichte Béla G. Németh drei Essaybände, die gleichsam das Ergebnis seiner wissenschaftlichen Arbeit der letzten anderthalb bis zwei Jahrzehnte enthalten. Der erste dieser Bände, der unter dem Titel *Mű és személyiség* (Werk und Persönlichkeit; im Magvető Verlag) erschien, bringt eine Auswahl jener Studien, in denen sich der Autor mit Einzelproblemen der ungarischen Literatur beschäftigt, der zweite trägt den Titel *Tragikum és történetfelfogás* (Tragik und Geschichtsauffassung; 1971, Verl. der Ung. Akademie d. Wissenschaften) und handelt von der Ende des 19. Jahrhunderts ausgetragenen Debatte über das Tragische, während der dritte Band *Türelmetlen és késlekedő félszázad* (Das ungeduldige und in Verzug befindliche halbe Jahrhundert; 1971, Verl. für Belletristische Literatur) eine Monographie über das nachromantische Zeitalter bildet.

Das »ungeduldige« . . .

Der engere Bereich der von Béla G. Németh in diesem letzten Band angestellten Untersuchungen erstreckt sich auf jenes halbe Jahrhundert der belletristischen und literaturkritischen Produktion Ungarns, das von 1840 bis zur Jahrhundertwende reicht und dessen bezeichnendste Merkmale die antithetischen Attribute »ungeduldig« und »in Verzug befindlich« des Buchtitels am treffendsten wiedergeben.

Das vom Autor aufgezeichnete Gesamtbild der Zeit *vor* 1848 steht dem Wesen nach mit jener vorherrschenden literaturgeschichtlichen Auffassung in Verbindung, die vor allem mit dem Namen József Révais verknüpft ist, und laut welcher die ungarische Gesellschaft und Kultur der ersten Jahrhunderthälfte von einer im Grunde genommen dem Höhe- und Explosionspunkt, der Revolution und dem Freiheitskampf der Jahre 1848/49 zustrebende Tendenz gekennzeichnet ist. Zur Zeit der Napoleonischen Kriege bildete Ungarn eigentlich nur in geographischen Belangen einen integrierenden Teil Europas; seine stürmisch wechselvolle Geschichte und sein Rückfall in einen halbkolonialen Zustand hatten eine zeitgemäße Wandlung und Entwicklung seines Wirtschaftssystems verhindert und seine überholte Gesellschafts-

struktur konserviert. Die tonangebendste und aktivste Schicht der ungarischen Gesellschaft war jener niedere und mittlere *Landadel*, der sich mangels eines irgendwie nennenswerten Gewerbes und einer eigenständigen Bürgerschaft gezwungen sah, sich selbst mit den brennenden Zeitproblemen auseinanderzusetzen. Die Schicht der adligen Klein- und Mittelgrundbesitzer sah sich damals vor eine doppelte Aufgabe gestellt: einesteils die nationale Unabhängigkeit zu erringen, andernteils aber auch den gesellschaftlichen Fortschritt bzw. den Verbürgerlichungsprozeß voranzutreiben. Während der Adel in der erstgenannten Frage einen einheitlichen und eindeutig positiven Standpunkt einnahm, führte in der zweiten das zähe Festhalten an den Standesprivilegien bzw. die Angst vor der Schmälerung bei den Konservativen, und die Einsicht in die unumgängliche Notwendigkeit eines Fortschritts und die Bereitschaft zum Ergreifen der einschlägigen Initiative bei den einsichtigen Liberalen, zu einer tiefgehenden Spaltung des Landadels. Inmitten dieser Meinungsverschiedenheiten und aus der durch sie bedingten Polemik heraus gingen die ersten Leistungen der ungarischen Literatur von wahrhaft europäischem Niveau hervor, an ihrer Spitze das poetische Oeuvre Mihály Vörösmartys und Sándor Petőfis.

In einem wesentlichen Punkt berichtigt Béla G. Németh allerdings dieses ins Allgemeinbewußtsein übergegangene Bild, indem er den widersprüchlich uneinheitlichen Charakter der künstlerischen Entfaltung bereits während dieser Aufstiegsphase hervorhebt. Dadurch, daß sich die Literatur verantwortungsbewußt in die vorderste Front des gesellschaftlich-politischen Kampfes begab, gewann sie zwar an Gewicht und Bedeutung, beschränkte aber zugleich auch ihren ästhetischen Wirkungsbereich, da man ihr nur (oder in erster Linie) als »patriotische Tat« Beachtung schenkte. Die Entwicklung der Kritik sah sich jedoch durch die Befangenheit in der ständischen Denkungsart geradezu gehemmt, zumal sich ihre eigentliche und vorrangige Kontroll-, Lenkungs- und Regulier-tätigkeit mit der Fiktion einer »Freiheit« des Adelsstandes nicht vereinbaren läßt. Mit anderen Worten brachte das Fehlen der nationalen Unabhängigkeit das ungarische Geistesleben nicht nur dem bereits verbürgerlichten Westeuropa, sondern auch dem noch vor seiner Verbürgerlichung stehenden Osteuropa (Rußland) gegenüber in eine nachträgliche Lage.

Unter den im Buch behandelten »Einzelproblemen« verdient Németh's Petőfi-Porträt eigens hervorgehoben zu werden, das die Künstlerpersönlichkeit des großen ungarischen Dichters dem Leser von einer ganz neuen Seite präsentiert. Der Autor charakterisiert ihn als innerlich harmonisch ausgeglichenen, durchaus normalen Mann, dessen radikaler Demokratismus sich vor allem in seinem Erzählerstil offenbart. Bedauerlicherweise widmet Németh dem künstlerischen Schaffen Mihály Vörösmartys keine eigene Betrachtung, dessen Laufbahn zwar erheblich früher begann, aber um die gleiche Zeit ihrem Höhepunkt zustrebte.

. . .und in Verzug befindliche halbe Jahrhundert

Das vom Verfasser von der Zeit *nach* 1848 entworfene Gesamtbild weicht grundlegend von der allgemein herrschenden literaturgeschichtlichen Auffassung ab, (die auf höchster Ebene auch von György Lukács vertreten wurde, und) laut welcher das Scheitern des Freiheitskampfes eine radikale Wendung in der Kunst zur Folge hatte, indem der unglückliche Ausgang des Krieges den Adel in seiner reaktionären Einstellung bestärkte und die Entfaltung einer neuzeitlichen Literatur bis zur Jahrhundertwende vereitelte. Neben István Sőtér erbringt vielleicht Béla G. Németh in seinen Studien den überzeugendsten Beweis dafür, daß das Jahr 1848 im Entwicklungsgang der Belletristik und der Literaturkritik keine so scharfe Trennungslinie zieht. Zweifellos schreckte der Freiheitskampf und sein Mißlingen den Adel vom Beschreiten bzw. Verfolgen des revolutionären Weges zurück, und von nun an sah er die nationale Existenz Ungarns nicht mehr allein durch die großen Nationen, vornehmlich durch die deutsche, sondern auch durch die kleineren, d. h. durch die auf dem ungarischen Staatsgebiet lebenden Nationalitäten gefährdet.

In den Jahren der Willkürherrschaft blieb dem Adel nichts anderes übrig, als der Unterdrückung durch den Wiener Hof mit »schweigsamen Trotz« zu begegnen. Auf der gesellschaftlichen Grundlage der sog. passiven Resistenz aber war unsere Literatur imstande, Originelles zu schaffen. In der Lyrik brach mit János Arany eine neue Epoche an, in der Prosaliteratur traten Jókai, Kemény und Gyulai auf den Plan, im Drama bedeutete das Monumentalwerk Imre Madáchs einen Meilenstein und der Kritik verliehen Erdélyi, Gyulai, Kemény und die einschlägigen Abhandlungen Aranys einen bemerkenswerten Auftrieb. Diese rege künstlerische Tätigkeit war aber zugleich das Schwanenlied der fortschrittlichen Elemente innerhalb

der Adelspolitik. Den Ausgangspunkt eines Umschwungs des Radikalismus in einen Pseudo-Radikalismus erblickt Sőtér in dem 1867 mit Wien zustandegekommenen Ausgleich, während Németh den Beginn dieser Entwicklung bereits auf den in der Landesversammlung des Jahres 1861 zutagetretenden Richtungswechsel datiert.

Nach Erschütterung der Habsburgischen Vormachtstellung und der teilweisen Verwirklichung der nationalen Unabhängigkeit Ungarns als deren Folgeerscheinung ließ sich das konkrete Verbürgerlichungsprogramm nicht mehr länger mit der bisher befolgten »grüßzügigen« Taktik des Vertröstens auf die Zukunft auf die lange Bank schieben, man mußte der unmittelbar bevorstehenden Lösung dieses Problems gefaßt ins Auge sehen. Allerdings war das Prokrustesbett einer *intensiven* bürgerlichen Produktionswirtschaft wenig geeignet, die Existenzprobleme des kleinen und mittleren Landadels zu lösen, der die Gefahr seiner endgültigen Deklassierung witterte. So drängten sich die Angehörigen dieses abgewirtschafteten und verschuldeten niederen Adels, die sog. »Gentries« massenweise zum Staatsdienst, überfluteten den Verwaltungsapparat und suchten durch ihre »gentroide« Politik den Kapitalisierungsprozeß aufzuhalten oder zumindest soweit als möglich zu verzögern. Unter Berufung auf die in den progressiven Ländern wahrgenommenen Schattenseiten entstand die Konzeption eines »separaten Weges«, die das Beschreiten eines *eigenen* Weges vereitelte. Während aber die russische Intelligenz anhand einer tiefschürfenden und nachhaltigen Kritik an der Zivilisation auf originelle Art zu rechtfertigen suchte, weshalb sie sich statt eines Aufschließens an Westeuropa für ein Aufhalten dieses Prozesses einsetzte, verblieben ihre ungarischen Zeitgenossen bestenfalls in ihrem Epigonentum hartnäckig und konsequent. Sie machten sich zwar kritiklos zu Nutznießern der von der Zivilisation gebotenen Bequemlichkeiten, leisteten aber selbst keinen irgendwie nennenswerten schöpferischen Beitrag zu ihrer Schaffung oder Bereicherung.

Ein Einstehen für die in positivem Sinn verkündete Parole des »Nationalcharakters« war nunmehr mit der Absicht gleichbedeutend, die halbfeudale Gesellschaftsform in die Zukunft hinüberzuretten. Die Opposition wurde durch die Befürchtung entwaffnet, ihr radikales Auftreten könnte die nationale Einheit zersetzen und damit ihr Weiterbestehen und Ausharren im Daseinskampf der Nationen in Frage stellen. Nicht genug damit, begann sich die im Entstehen begriffene Bürgerschaft, vor allem die im Verwaltungsapparat beamtete, weitgehend dem Gentry-Geist anzugleichen und aus den eigenen Reihen jenes typisch ungarische Gesellschaftsgebilde ins Leben zu rufen, das sich als »gehobene Mittelklasse« bezeichnete und in seiner geistigen Stagnation zum Hemmschuh all dessen wurde, worin ein Licht der Vernunft aufleuchtete. Ein recht anschauliches Beispiel führt Béla G. Németh an: Während 1848 ungarische Staatsbürger deutscher Abstammung ihren Namen auf einen ungarischen vertauschten und aus einem Daniel Halbschuh beispielsweise ein Daniel Irányi wurde, zugleich Angehörige des ungarischen Kleinadels das vielsagende »y« am Ende ihres Namens durch ein bescheideneres »i« ersetzten (wie etwa Jókay, der sich von da an Jókai schrieb), um auch mit solchen Gesten der Öffentlichkeit zu verstehen zu geben, daß sie sich zur *ungarischen* Verbürgerlichung und Demokratisierung bekannten, zahlten gegen Ende des Jahrhunderts wohlhabende Bürger der Wiener Hofkanzlei hohe Beträge für die Verleihung eines Adelstitels und eines schmucken Wappenbriefes, und selbst ein so eindeutig radikaler Bürger wie der junge György Lukács (der damals noch kein Marxist war) gefiel sich darin, seine deutsch geschriebenen Bücher mit dem Namen Georg *von* Lukács auszugeben . . .

Das Fehlen des Tragischen

Nach 1861 vermochte die ungarische Gesellschaft ihren Dichtern und Künstlern mithin kein zeitgemäßes Mandat zu erteilen. Statt einer gesellschaftskritischen bürgerlich realistischen Kunst verlangte sie nach einem erregend mitreißenden historischen oder provinziell belehrenden Sittengemälde und erhob der Tatsachentreue gegenüber Anspruch auf ein getreues Bild *für* die Wirklichkeit. Zum Zerrbild wandelte sich die Kritik, die innerhalb sorgsam geklärter Grenzen eine zuvor zurechtgelegte idealisierte Welt zum Maßstab aller Dinge machte und sich dabei einer beängstigend unklaren Terminologie bediente. Béla G. Németh bietet eine ganze Reihe »beispielhaft schöner Charakteristiken« (um die Worte eines seiner namhaften Kritiker zu zitieren) — wozu ihm leider eine große Auswahl zur Verfügung stand —, aus denen man ersieht, wie die wahrhaft großen Talente jener Zeit vereinsamten, in die Peripherie verdrängt wurden, sofern sie nicht selbst auch demoralisiert ins Schlepptau der herrschenden Geistesrichtung gerieten.

Die Künstlerporträts und Lebensbeschreibungen erschüttern den Leser und

machen ihn den zeitlichen Abstand vergessen, gleichviel ob es sich um den aussichtslosen Kampf László Aranys mit dem triumphierenden Ungeist der ungarischen Krautjunker handelte, der ihn schließlich verstummen ließ, oder um Péterfys intellektuellen Selbstverschleiß inmitten einer für das Ästhetische unempfänglichen Umgebung, oder um die geistige Versandung des in seiner Jugend an den Kierkegaardschen Existenzialismus anknüpfenden, radikal eingestellten Jenő Rákosi, der später zum ideologischen Sprachrohr des ungarischen status quo wurde. Sie alle gaben nicht, was sie hätten geben können und müssen, ihre Werke blieben hinter ihren Wünschen und Absichten zurück, erreichten nicht das Kaliber ihrer Persönlichkeit. Selbst das Lebenswerk János Aranys, dessen Name allein »das Herz des gebildeten ungarischen Lesers vielleicht am ehesten höher schlagen läßt«, zeugt von einem genialen Fiasko. Niemand war sich unter seinen Zeitgenossen klarer dessen bewußt, daß der Bankrott vollkommen, das Dasein heimatlos geworden war und daß man einer *derart* verunmenschlichten Talmiwelt nur in Metaphern Ausdruck zu verleihen vermag; dennoch erstickt seine moralisierende Didaktik den künstlerischen Aussagegehalt, verdrängt und überschattet der genrehafte Rahmen die Wirksamkeit des Wesenskerns. Er selbst wußte und verkündete, daß er in einer Zeit »Hamletscher Zwiespältigkeit« lebte, in seiner Dichtkunst klingt aber die »Hamletsche Tragik« nur in einigen Verszeilen, in verstreuten Bruchstücken an, um gleich danach durch den Glauben — nicht an Gott, sondern an eine liberale Evolution — in eine Art obligaten Gleichgewichts gebracht zu werden.

Es klingt paradox, ist aber für die ungarischen Verhältnisse überaus bezeichnend, daß bei dieser Überfülle tragischer Künstlerschicksale *keine wahrhaft tragische Kunst entsteht*. Man versteht sich hier auf Lobpreisungen und auf Spott, auf Mobilisierung der Gefühle und auf kontemplative Meditationen, aber es fehlt eine entschlossene und kompromißlose Stellungnahme zur tatsächlichen Lage der Dinge, man vermeidet es, den Tatsachen mit tatkräftiger Beharrlichkeit ins Auge zu blicken, oder wenn, dann nur hier und da, für einige flüchtige Augenblicke. Béla G. Németh hat ein besonders gut entwickeltes Fingerspitzengefühl, die Laufbahn jener Begabungen aufzuzeichnen, die in zunehmender Vereinsamung ein unvollendetes Lebenswerk hinterließen. Seine János Arany gewidmete Studie bildet selbst innerhalb der in ihrer Fülle schwer übersehbaren einschlägigen Literatur eine einmalige Leistung. Umso mehr müssen wir es bedauern, daß er mit unseren Prosaschriftstellern stiefmütterlicher verfährt und uns vor allem eine ähnlich tiefgründige Charakteristik Zsigmond Keménys, vielleicht der über die umfassendste Bildung verfügenden Persönlichkeit der zeitgenössischen ungarischen Literatur, schuldig bleibt, ein Künstlerporträt, das seiner wahren Bedeutung würdig wäre.

Geschichte und Auslegungen der Tragik

Wie in der Kunst im allgemeinen, war auch für die abhandelnde Prosa jener Zeit das Fehlen bzw. das Umgehen des Tragischen bezeichnend. Die zeitgenössischen Theorien über die Tragik offenbaren ganz unverhüllt die der Tragik abholde Lebensauffassung der ungarischen Gesellschaft. Mit der Schilderung und Analyse der Ende des vorigen Jahrhunderts im Gange befindlichen Debatte über das Tragische lenkte Béla G. Németh die Aufmerksamkeit auf eine äußerst wichtige und von der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung bisher vernachlässigte Angelegenheit.

Bei einem Vergleich von Zsigmond Keménys, Pál Gyulais und Zsolt Beöthys voneinander abweichenden Auffassungen über die Tragik gewinnt man ein anschauliches Bild vom Richtungswandel der in Adelskreisen herrschenden Anschauungen während der vier Jahrzehnte zwischen 1848 und 1885. Bei Kemény entspringt die Tragik der Konfrontierung mit der *unergründlichen* Weltordnung, bei Gyulai jener mit der *sittlichen* und bei Beöthy der Konfrontation mit der *alleinseligmachenden* Weltordnung. Bei Kemény ist der zu Fall Gekommene letzten Endes schuldlos, bei Gyulai bereits schuldig, aber eine große Persönlichkeit, bei Beöthy hingegen im Grunde genommen ein Schädling. Die Ansichten aller drei bewegen sich innerhalb der Grenzen der liberalen Gedankenwelt, richten sich aber nach den jeweiligen Interessensphären des Landadels und nach den in dessen gesellschaftlicher Stellung vor sich gegangenen Veränderungen. Kemény verleiht der vom Scheitern des Freiheitskampfes ausgelösten Erschütterung und Unsicherheit Ausdruck, bei Gyulai gibt der zur festen Überzeugung herangereifte Glaube an die künftige — notfalls durch Kompromisse zu verwirklichende — Machtergreifung den Ausschlag, während Beöthys Standpunkt aus der Sicht jener Gesellschaftsschicht aus betrachtet und beurteilt werden muß, die bereits im Besitz der Macht und entschlossen ist, diese nicht mehr aus der Hand zu geben.

In Beöthys Augen ist die Weltordnung nicht nur eine »von Gott gewollte«, sondern entspricht auch ganz einfach der geltenden »Allgemeinüberzeugung« und dem »Interesse aller«. Deshalb machte sich seiner Ansicht nach nicht nur der gestrauchelte Revolutionär, sondern selbst der gemäßigteste Reformer — sofern er an der bestehenden Gesellschaftsordnung etwas auszusetzen hatte — bereits schuldig. Beöthys 1885 veröffentlichtes Buch über die Tragik löste nicht nur Debatten aus, sondern gab zugleich Anlaß zum Entstehen zweier bemerkenswerter Konzeptionen: jener Jenő Rákosis und Jenő Péterfys.

Rákosi leugnete den göttlichen Ursprung der Weltordnung und anerkannte nur eine von Menschen geschaffene, die aber eben deshalb *unvollkommen und unzulänglich* ist, wenn man an ihr als Bürgschaft für die Erhaltung des Lebens *zwangsweise* auch weiterhin festhalten muß. Denn, wie Rákosi behauptet, ist »der Tod die große Tragödie der Menschheit« und das Dasein, die Gesellschaftsordnung nichts anderes, als ein »zum Schutz des Individuums in seinem Kampf gegen den Tod geschaffenes« Gebilde. Schöpfer und Stütze der Weltordnung ist der »mittlere« Durchschnittsmensch, der mit Bewunderung, Neid und Beklemmung zum »großen« Mann und tragischen Helden aufblickt, der es wagt, den Tod auf sich zu nehmen. Der »große« Mann ist notwendigerweise eine tragische Figur, schon seines Charakters wegen, an dem gemessen die Welt gering und erbärmlich erscheint. Nicht seine Schuld, sondern sein *absurdes Streben nach Vollkommenheit* stürzt ihn in den Abgrund. Rákosis Anschauungen decken sich mit der Auffassung jener Bürgerschicht, die sich mit dem Ausgleich und der führenden Stellung des Adels abgefunden hat, sich aber dessen bewußt ist, daß diese Führung und Gesellschaftsordnung nur teilweise ihren Vorstellungen, Wünschen und Interessen entspricht.

Péterfy erblickt die Ursache für den Sturz des tragischen Helden nicht im Schuldkomplex, vielmehr in den allgemeinen *Kräfteverhältnissen*. Das Schicksal ist auch der überrangenden, starken Persönlichkeit überlegen, selbst der »große« Mann ist nur ein Mensch und als *Individuum* den historischen Gewalten gegenüber klein und ohnmächtig. Dem unberechenbaren Schicksal ist ausnahmslos jeder — ob »groß« oder »mittelmäßig« — gleichermaßen ausgeliefert. Zur Steigerung ins Tragische bedarf es jedoch der menschlichen Größe, um uns das Ausgeliefertsein des Menschen noch eklatanter, noch offenkundiger, gleichsam an einem Musterbeispiel vor Augen zu führen. Auch Péterfys Konzeption verallgemeinert die aus der Zeit nach dem Ausgleich gewonnenen Erfahrungen, aber aus der Sicht des Intellektuellen, der hier den vom Schicksal entmachteten und überrollten kleinen Mann repräsentiert. Während laut Rákosi die Tragödie den »mittelmäßigen« Mann beruhigt und seine Zugeständnisbereitschaft rechtfertigt, erfüllt die Tragödie laut Péterfys Ansicht den Spießbürger ganz im Gegenteil mit Grauen, weil diese »den Kreis seines kleinlichen Egoismus überschreitet«. Mithin erkennt er den beschränkten Gesichtskreis nicht nur der führenden Adelsschicht, sondern auch des frischgebackenen, kompromißbereiten Bürgertums.

Aber — und hier rühren wir bereits an die *Tragödie* der historischen Entwicklung Ungarns — Péterfy blieb ebenso wirkungslos, in welchem Maß sich Beöthy wirksam durchzusetzen vermochte, und Jenő Rákosi hatte sich bis zur Jahrhundertwende bereits Beöthy angeschlossen und stellte sich seitdem gleichfalls in den Dienst des Konservativismus.

Überlieferungen der Kritik

Eine Untersuchung der bei den Abhandlungen während des vorigen Jahrhunderts befolgten Methoden verhilft jenem, der diese Untersuchungen anstellt, zur Entwicklung eines *eigenen* Verfahrens, indem sowohl die Ergebnisse, als auch die Mängel der Werkanalyse immer wieder neue Wege und Möglichkeiten erschließen. Eine um so glücklichere Hand beweist Béla G. Németh's Themenwahl, da es das 19. Jahrhundert war, das alle auch heute noch grundlegenden Modelle der Werkanalyse geschaffen hat. Stark vereinfacht, lassen sich drei solche in Europa entwickelte Modelle unterscheiden. Das erste fußt auf philosophisch-ästhetischen Erwägungen, die beiden anderen, die das Bestreben miteinander gemeinsam haben, die Schranken des erstgenannten zu durchbrechen, sind das positivistisch-datenverarbeitende und das auf das Erlebnis zentrierte Modell. Während der bezeichnende Äußerungsbereich des erstgenannten die *Ästhetik* war, trat beim zweiten an deren Stelle die *Philologie* und beim dritten die *Kritik*. Einer derart intermediären Erscheinung, wie es die Werkanalyse ist, die das Gebiet der Poesie und Psychologie, der Ethik, der Politik und noch zahlreicher anderer Komponenten in sich schließt, vermochte man keinen einheitlichen, universellen Kunstgattungsrahmen zu geben.

In diese Typologie läßt sich auch die ungarische Literaturkritik des 19. Jahr-

hunderts einreihen. Sie ist ebenso ein Derivat der europäischen Kritik wie auch die ungarische Gesellschaft ein Derivat der europäischen ist, wenn sie auch ihr verspätetes Auftreten mit den Schwierigkeiten ihrer Vorgänger zu erklären und zu rechtfertigen suchte. Auf dem Boden einer noch unvollständigen Verbürgerlichung konnte sich keine durchschlagskräftiges ästhetisches System entwickeln, man erblickte in ihm ein verdächtiges »deutsches Machwerk«, dem man als Ideal die »französische Leichtigkeit und Eleganz« entgegenhielt, die praktisch mit der schön gefeilten, stilistisch einwandfreien, pathetischen Rhetorik gleichbedeutend war. Bevor die positivistisch-datenverarbeitende Analyse noch richtig Fuß zu fassen vermochte, erlebte sie bereits eine weltweite Krise, auch betrachtete die Auffassung, die in der Kunst ausschließlich eine gesellschaftlich-politische Tat, im Darstellungsgehalt lediglich eine Lebensäußerung erblickte, die umständliche, »blutlose« Annäherung an den Gegenstand als sinnlos. Die meinungszentrierte Analyse schließlich galt in einer vegetierenden, in einer veralteten Ideologie befangenen und als Träger eines überdimensionierten staatlichen Verwaltungsapparats fungierenden Gesellschaft jederzeit als allzu gefährlich, es sei denn, sie verzichtete auf eine eigene, selbständige Meinung und machte sich zum öffentlichen Anwalt der Alleinberechtigung beanspruchenden herrschenden Ansichten.

Die wahrhaft bedeutenden Persönlichkeiten blieben der breiteren Öffentlichkeit teils unbekannt, teils hinterließen sie selbst auch der Nachwelt nur ein unvollendetes Lebenswerk. Die ungarische Geschichte bot — vom ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts abgesehen — der Entwicklung des Geisteslebens auch weiterhin keine günstigen Voraussetzungen. Selbst 1945, als sich erstmals Gelegenheit zur folgerichtigen Demokratisierung der ungarischen Gesellschaft bot, hatte die ungarische Literaturwissenschaft noch keine wahrhaft zuverlässige philologische Leistung aufzuweisen und in der Literaturkritik herrschte unumschränkt der Impressionismus. Wir sind hier nicht in der Lage, den Entwicklungsgang und die Erscheinungsformen der neuesten ungarischen Literaturwissenschaft und Kritik auch nur skizzenhaft zu umreißen, wir können höchstens auf einige grundlegende Zusammenhänge verweisen.

Zwei analytische Verfahren brachten es bei uns zu Überlieferungen, beides Varianten des meinungszentrischen Modells. Das eine ist der auf der städtischen Kultur fußende, von der bürgerlichen Intelligenz bevorzugte *ästhetisierende* Typus, für den ein hoch entwickeltes ästhetisches Feingefühl, großes stilistisches Können, eine auf Begabung, Persönlichkeit und Geschmack konzentrierte psychologische Beobachtungsgabe bezeichnend sind, zugleich aber auch deren Zureihung an willkürlich gewähltes kulturgeschichtliches Material und weitgehendes Desinteressement an nationalen und sozialen Problemen. Der andere, von der sog. »volksverbundenen« Intelligenz kultivierte *historische* Typus stützte sich auf die ungarische Bauernschicht. Seine bezeichnenden Merkmale sind ein kämpferisches Sozialgefühl, eine dynamische, plebejische Denkart, eine auf den Zeitgeist, die Gemeinschaft und auf Schicksalsprobleme ausgerichtete soziologische Beobachtung, zugleich aber deren Verknüpfung mit einem partikularistisch und von Fall zu Fall irrationell aufgezeichneten historischen Bild des ungarischen Volkes und mit einer kaum verhüllten Gleichgültigkeit gegenüber anderen kulturellen und ganz allgemein gegenüber den Problemen der Ästhetik.

Im Gegensatz zu anderen mittel- und osteuropäischen Ländern vermochten es die formalistisch-strukturalistischen analytischen Verfahren überhaupt zu keiner Überlieferung zu bringen, und die nunmehr seit zweieinhalb Jahrzehnten aktive Tätigkeit des philosophisch-ästhetisch orientierten György Lukács und seiner Schule blieb dem Großteil der ungarischen Intellektuellen fremd. Ihre philosophisch-ästhetischen Analysen, die sich auf hoher Ebene bewegten, kamen nur selten mit konkreten Werken in unmittelbare Tuchfühlung, und die seit einigen Jahren auf den Plan tretenden strukturalistischen und phänomenologischen Analysen verzichteten auf eine Erläuterung der eigentlichen, ideologischen Funktion der Formmerkmale. Die wenigen weitgespannten Versuche, die zur Auslegung sowohl der ideologischen als auch der poetischen Belange unternommen wurden, vermochten keinen organischen Zusammenhang zwischen den beiden herzustellen und kamen deshalb nicht über die *formellen* Parallelen der Beschreibung und der Interpretation und Wertung hinaus.

Auf neuen Wegen der Werkanalyse

Nur nach einer Bestandsaufnahme dieser Situation gelangen wir zum richtigen Verständnis der methodologischen Bedeutung der Analysen Béla G. Némeths für die ungarische Literaturwissenschaft und Literaturkritik. In seiner 1960 veröffentlichten Studie über László Arany — welche die Fachkreise auf Béla G. Németh aufmerk-

sam machte — sind noch deutlich die hervorstechenden Merkmale der von István Sőtér vertretenen literaturgeschichtlichen Auffassung und Methode zu erkennen, wie etwa die differenzierte Analyse des seelischen und sittlichen Verhaltens des in der Studie besprochenen Künstlers, die erlebnisnahe Schilderung des geistigen Gehalts, der Entstehungsgeschichte und der Auswirkungen seiner Werke, die großzügige, auf das Wesentliche gerichtete Vergegenwärtigung des gesellschaftlichen und (in noch höherem Maße) des politischen Hintergrundes. Neben diesen Tugenden und Vorzügen begegnet man aber auch den dieser Anschauungsweise und Methode innewohnenden Schwächen, vor allem der Vernachlässigung der philosophischen und poetischen Maßstäbe bzw. deren traditioneller, überholter Auslegung.

Die 1964 erschienene Abhandlung über Péterfy deutet bereits auf ein zunehmendes philosophisches Interesse Németh und auf einen breiteren Horizont hin. In der 1967 publizierten Studie über János Arany gelang es ihm schließlich (unter Zugrundelegung des umfangreichen poetischen Lebenswerkes des Dichters) eine originelle und authentische, durchaus individuelle und zugleich beispielgebend allgemeingültige Charakteristik eines Menschen- und Künstlerschicksals aus naher und ferner Sicht zu bieten, u. zw. dank gleichzeitiger Veranschaulichung der einander durchflechtenden ideologischen und poetischen Dimensionen. Diese Studie ist für die ungarische Literaturgeschichtsschreibung von überragender Bedeutung, da sie — wenn auch vorläufig noch in der traditionellen Kunstgattung der Lebenslaufbeschreibung und auf der verhältnismäßig allgemeinen Ebene der Analyse — mit dem üblichen Verfahren bricht, das die stilistische und rhetorische Beschreibung des Textes eines Kunstwerkes mit der psychologischen und sozialen Interpretation *unmittelbar verbindet*. Hier tritt das vermittelnde ideologische und poetische Feld in Erscheinung, ohne dessen Ergründung keine einzige ästhetische Kategorie (Wertkategorie) *eindeutig* mit der wirklichen Künstlerpersönlichkeit in Einklang gebracht werden kann.

Später ging Béla G. Németh auf dem einmal beschrittenen Pfad weiter, teils einer konkreteren Fassung der Analyse entgegen, indem er jeweils ein Kunstwerk bzw. einen Kunstwerk-Typus in den Brennpunkt der Analyse stellte, teils — soweit es ihm die vorgenannte Methode gestattete, und einstweilen erst episodisch — in Richtung der belletristischen und kritischen Ergebnisse des 20. Jahrhunderts. Unter seinen einschlägigen Versuchen verdienen als wichtigste die 1968—69 publizierten Analysen der Gedichte Attila Józsefs hervorgehoben zu werden, in denen der Autor die ästhetisch-poetischen und die philosophisch-ideologischen Belange nicht nur erläutert und aufeinander abstimmt, sondern dadurch, daß er beide in den Mittelpunkt rückt, auch einen überzeugenden Zusammenhang zwischen den elementarsten Textur- und den kompliziertesten Gedankenschichten des Kunstwerkes zu finden vermag.

Seiner Auffassung nach ist die Poetik weniger eine Theorie der Kunstgattung als eine Kunstgattung der Theorie, die jene Zweckmäßigkeit nachweist, welche die sprachlich-klanglichen, die kompositionell-strukturellen und anderweitigen Komponenten in ein System bringt und zusammenhält. Die künstlerische *Ideologie* repräsentiert ähnlicherweise eine Zweckmäßigkeit, wenn auch in bezug auf andere — moralische, psychologische, philosophische d. dgl. m. — Komponenten. So bringen die Bezeichnungen der »Selbstanrede« und der »zeitlichen Gegenüberstellung« nicht nur eine eigene Sprachformel zum Ausdruck, der eine psychologische und soziale Interpretation frei beigefügt werden kann, sondern einen *bestimmten* poetischen Typus, der einen gleichfalls bestimmten ideologischen Typus *voraussetzt* (z. B. die Geste der »Rechenschaftsablegung« bzw. der »Daseinssummierung«).

Der Zusammenhang zwischen den beiden Dimensionen ist aber nicht mechanisch und bedeutet nach keinerlei Richtung eine einseitige Übereinstimmung. Es handelt sich um zwei verhältnismäßig selbständige Systeme, die ihren eigenen, von einander abweichenden Gesetzen unterworfen sind. *Der Typus des Werkes* entsteht eigentlich im Schnittpunkt der beiden Systeme, mit einem grundlegenden, vorrangigen (»dominanten«) poetischen *und* ideologischen Kennzeichen, deren Verbindung dadurch ermöglicht wird, daß der poetische Kennwert innerhalb seines Systems einen *ähnlichen Status* innehat, wie der ideologische in seinem. Da bei der Typenbezeichnung das dominante Merkmal die anderen in den Hintergrund drängt, gestaltet sich die Typisierung abstrakt und schematisch. Erst in das Lebenswerk eingebettet oder in den geschichtlichen Entwicklungsgang des Typus eingefügt erwacht sie im Verhältnis zu anderen Typen oder zu anderen, abweichenden Varianten des einschlägigen Typus zu konkretem Leben. Mit anderen Worten bezeichnet die Bestimmung der vorherrschenden Merkmale das Schema und den Rahmen, der durch den Reichtum der anderen und dessen Erkenntnis *individuell*

und konkret wird. In genialen Kunstwerken bedient sich die künstlerische oder analytische Individualisierung aller vom Typus gebotenen Möglichkeiten.

Deshalb und insofern ist Attila Józsefs Gedicht *Du weißt, es gibt kein Verzeihen* ein unerreichbarer Höhepunkt des selbstansprechenden Typus in der ungarischen Literatur und ebenso das mit den Worten *Vielleicht verschwinde ich plötzlich* beginnende ein Spitzenprodukt des zeitlich gegenüberstellenden Typus. Seh nuanciert analysiert Béla G. Németh sowohl ihre poetischen Dimensionen (Grund-Satz, Silentium, Wortschatz, Bilder- und Gestenreichtum, Art, Zeit, Zeitlichkeit usw.) als auch die ideologischen (Krise, Rechenschaftsablegung, Rolle, Beklemmung, Aufruf, Schuld usw.). Er schreckt auch nicht davor zurück, notfalls die traditionelle Motivuntersuchung und die Diktionsfaktoren ebenso ins Treffen zu führen wie die heute modernen morphologischen und semantischen Mittel, indem er auf poetischer Ebene die Belange der Kunstgattung und der Stimmung und Tonart in den Mittelpunkt stellt. Den philosophischen Inhalt der Poesie Attila Józsefs konfrontiert er mit sämtlichen philologisch nachweisbaren und geistesverwandten wichtigeren Bezugsquellen, wobei die Sprache auf Hegels, Marx' und Heideggers Zeit- und Geschichtsauffassung, auf Freuds und Heideggers Krisen-Interpretation und auf den Unterschied zwischen der marxistischen und der nichtmarxistischen Variante des Aktivismus kommt. Freilich bietet das ihm vorliegende *künstlerische Material auch Gelegenheit hierzu*, denn im poetischen Spätwerk Attila Józsefs gelangt die Daseinstragik des Individuums auf eine in der ungarischen Literatur einzigartig erschütternde Art zum Ausdruck.

Es fragt sich nunmehr, ob Béla G. Németh in der Zukunft den einmal eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen vermag, ob er seine bisherige Tätigkeit imstande sein wird thematisch zu erweitern und in den bei der Analyse angewandten Mitteln noch weiter zu verfeinern, aber auch inwiefern seine Methode bei den mit Werkanalysen beschäftigten Berufsgenossen Nachahmung und Fortsetzung finden wird, die ihm rückwirkend oder weiterschreitend neue Anregungen bieten wird. Doch Prophezeiungen bilden nicht unsere Aufgabe.

ANDRÁS VERES

Tanulmányok a lengyel—magyar irodalmi kapcsolatok köréből

Études sur les rapports littéraires polono-hongrois. Éditions de l'Académie des Sciences de Hongrie, Budapest, 1969, 659 pp.

Depuis que les travaux relatifs au relevé et à l'analyse des recherches en histoire littéraire, de la pensée, du mouvement et du développement intellectuels et artistiques ont été confiés à une institution, plus précisément: à un institut, l'un des résultats les plus flagrants est l'inventaire toujours plus systématique — et plus synthétique — des relations entre les lettres hongroises et celles étrangères; cela se manifeste dans la collection de gros volumes d'études que l'Institut de Science Littéraire de l'Académie des Sciences de Hongrie consacre à «nos rapports littéraires». Il est peut-être superflu de souligner que, dans le cadre d'une telle collection, non seulement l'organisation de la discipline est plus méthodique, mais que les possibilités et les premiers fruits du travail scientifique mieux assis sur les rapports internationaux s'imposent aussi de façon fort spectaculaire. Cette fois-ci encore, le volume qui présente, documente et analyse de si nombreux problèmes des rapports littéraires polono-hongrois et qui est l'œuvre conjointe des Académies hongroise et polonaise (avec, de plus, la participation de la chaire de hongrois à Varsovie) nous offre un exemple intéressant, convaincant et représentatif des activités, apportant des nuances nouvelles dans notre vie intellectuelle, du «Comecon de la science littéraire».

Disons, dès l'abord, que ce volume contenant d'innombrables données et compléments de valeur, voire même quelques excellentes études, mais, dans son ensemble, ne nous apportant nulle révélation, n'éveille pas, chez le lecteur, la joie rassurante d'un accomplissement, mais plutôt la prise en considération des possibilités, de la variété des questions à soulever et l'estime à l'égard de la précision, de l'attention du travail philologique ou, pour l'instant, dans la plupart des domaines, encore «microphilologique».

Étant donné le caractère de l'entreprise, ce volume qui aligne tant de résultats partiels des études hongroises en Pologne et des études polonaises en Hongrie ne se

présente pas comme une somme; pourtant cette mosaïque permet d'établir l'état présent de la recherche conjointe poursuivie sous le signe de l'amitié entre les deux peuples et l'importance d'une meilleur prospection des problèmes, comme le rappelle une note des directeurs de la publication. Pour en rester à cette image de prospection, en feuilletant, puis en refermant le volume, le lecteur se fait une idée toujours plus certaine des points où les nouvelles galeries devraient être ouvertes et de la direction qu'elles devraient prendre. L'impression générale est que — en cela, l'ouvrage reflète fidèlement l'état des études polonaises chez nous et des études hongroises en Pologne — nous avançons bien mieux dans le développement des matières du passé que dans l'examen des traits, des soucis communs du présent, des rapports et contacts littéraires de nos jours. Ce recueil d'études est le plus riche dans la présentation des compléments des époques anciennes (Renaissance et baroque) et relevant de l'histoire de la civilisation, incidemment historiques. L'exposé du rôle de l'université de Cracovie dans la culture hongroise est un témoignage convaincant de cette richesse; de plus, il est exemplairement bilatéral, ce qui devrait être pris en considération à propos d'autres sujets aussi: d'une part, de la plume de Jan Dabrowski, d'autre part, de celle de Rabán Gerézdi. L'étude approfondie et d'une lecture agréable de Sándor Eckhardt (*Balassi Bálint és Lengyelország* — Bálint Balassi et la Pologne), le relevé perspicace de Jan Reychman (*Kulturális érdeklődés Magyarország iránt a XVIII. századi Lengyelországban* — L'intérêt culturel à l'égard de la Hongrie dans la Pologne du XVIIIe siècle) nous donnent un aperçu de la variété de ces riches matières anciennes. Si, dans ce domaine, c'est-à-dire dans celui des recherches relatives aux rapports multiples dans la littérature, l'histoire, l'histoire de la civilisation des siècles passés, nous avons le sentiment d'une lacune, c'est, tout au plus, que le développement à partir de deux points de départ du thème cracovien par Gerézdi et Dabrowski n'a pas été appliqué dans la présentation d'autres questions, alors que c'était là la possibilité majeure d'un ouvrage paru par les bons soins des deux Académies des Sciences. Pour nous contenter d'un seul exemple: Jan Slaski, dont le nom ne figure pas, ce qui est fort regrettable, parmi les collaborateurs de ce volume, est un parfait connaisseur — et traducteur — des œuvres de Márton Szepesi Csombor; il aurait donc été intéressant de pouvoir lire, à côté des pages captivantes d'Iván Sándor Kovács, le portrait suggestif et analytique brossé par lui de cet ancien auteur hongrois présentant la Pologne.

J'ai d'ailleurs le sentiment que, même si ce n'est que par une voie latérale, le nom de Márton Szepsi Csombor nous conduit droit à l'un de nos problèmes cruciaux. La plupart du temps, le relevé des «rapports littéraires» est le tracé cartographique soigné de voyages, d'itinéraires et de leurs étapes. De là vient, premièrement, la richesse des matières anciennes: l'évocation avec une profusion de données et d'une lecture plus d'une fois passionnante du rôle éminent de Cracovie, de la Cour de János Zsigmond Zapolya, de la Pologne à l'époque de Balassi, des campagnes de György II Rákóczi. Aux époques plus récentes — et surtout en nous rapprochant toujours plus du présent —, la portée, la valeur et, corollairement, le type même de ces voyages se modifient d'importance. Au cas, où nous voudrions, malgré tout, suivre de notre index, sur la carte, l'itinéraire des auteurs et des hommes de lettres de notre choix, nous pourrions encore faire une ample moisson de matières, bien que présentant un autre intérêt «philologique» que l'analyse de l'appréciation, de la description de la Pologne par les voyageurs hongrois des temps passés. Contentons-nous de mentionner deux voyages (ou plutôt deux périodes comprenant des séries de voyages). Le volume n'a, malheureusement, réservé aucune place au «grand voyage» de 1939—1945, à la fuite en Hongrie d'intellectuels polonais, leur vie dans notre pays, leurs œuvres qui y ont été composées ou qui reflètent leurs impressions vécues à Budapest ou en province. Ce qui est, peut-être encore plus douloureux, c'est que nulle mention n'est faite des visites réciproques des écrivains hongrois et polonais à la suite de la libération, alors que ces matières ne sauraient d'aucune façon être négligées par la recherche d'histoire littéraire. Un unique exemple pour rendre sensible l'étendue et l'intérêt passionnant de ces thèmes: le poète, peut-être le plus important et le plus apprécié de la Pologne de nos jours, Tadeusz Rózewicz, effectue un voyage d'études en Hongrie; c'est sous l'effet de celui-ci qu'il écarte de soi les angoisses, pour ne voir dans les travaux d'édification à la suite des immenses destructions que les bonnes perspectives, pour ne ressentir qu'un enthousiasme porté jusqu'à la naïveté; puis, à partir du milieu des années 1950, survient une grande crise, dont les amères méditations suscitent une magnifique période de création poétique pleine de tensions et aux éclaircies de plus

en plus générales. Ce thème est intéressant en soi-même, mais il pourrait l'être encore plus, si l'on procédait à une confrontation des parallélismes et des divergences de deux carrières poétiques différentes, mais se touchant à plusieurs points sensibles, celles de Rózewicz et de László Benjámin (ainsi, il faudrait suivre pas à pas, sur ces deux pistes se rapprochant ou s'éloignant l'une de l'autre, la place exacte dans l'oeuvre de leur vie des poésies de Rósewicz composées en Hongrie et du cycle de poèmes sur la Bulgarie par László Benjámin, ces expressions captivantes de l'idée que «tout ce qui n'est pas né de tourment se fera tourment»).

Nous voilà arrivés à la question fondamentale du volume. Nous sommes convaincus que, quelque attrayantes et riches en données soient les recherches des différents auteurs sur les sujets de détail des rapports effectifs, ou sur ceux à double réfléchissement (comme l'essai marquant de Sierszewski sur la figure de Móric Benyovszky dans les lettres hongroises et polonaises), c'est dans une autre direction que nous devons découvrir la véritable perspective, les grandes promesses des sondages de l'histoire littéraire: précisément dans l'approche et dans les travaux «bilatéraux», voire «multilatéraux». Les meilleures études de ce volume ne sont pas celles qui enregistrent, documentent, jugent les rapports «uniques en leur genre», mais la constatation, le jugement de valeur des grandes concordances, des grandes tangences, ou — même si cela paraîtra, à première vue, paradoxal — de concordances, de tangences insoupçonnées. En ce sens, les études à la ligne directrice comparatiste plus audacieuse se distinguent particulièrement: celle, magnifique, d'Endre Angyal (*Lengyel és magyar barokk* — Baroque polonais et hongrois); l'esquisse de Károly Horváth (*A műfajok problémája a klasszicizmus és a romantika korában a lengyel és magyar irodalomban* — Le problème des genres à l'époque du classicisme et du romantisme dans les lettres polonaises et hongroises); l'exposé de László Sziklai (*Romantika és realizmus a századforduló történeti regényeiben. Sienkiewicz, Jirásek, Gárdonyi* — Romantisme et réalisme dans les romans historiques du tournant du Siècle. Sienkiewicz, Jirásek, Gárdonyi); enfin, la presque téméraire tentative typologique d'Endre Bojtár (*Wladislaw Broniewski és József Attila* — Wladislaw Broniewski et Attila József) qui ne conduit pas à des conclusions sur tous points satisfaisantes, mais qui éveille d'autant plus des idées stimulantes.

Nous croyons que ces quatre morceaux tracent la direction principale à suivre des études hongroises et polonaises se soutenant mutuellement. Considérer nos lettres dans le miroir d'une autre littérature est la plus grande promesse des recherches littéraires inattendues. L'essai de László Sziklai indique comment la recherche peut être élargie, de l'examen dans les deux sens, en celui dans trois ou plusieurs sens et conduire aux couches multiples des formes plus vastes et plus riches de la perception. Il va de soi que, très souvent, les résultats fourniront matière à discussion, mais, même avec leurs digressions inévitables, ces débates nous aideront à arriver à une connaissance introspective plus claire. C'est pour cela qu'il est regrettable que les résultats des recherches typologiques, tenant compte des parallélismes polono-hongrois du romantisme et du populisme, d'István Sőtér et de József Szauder aient été écartés par le sévère principe de construction du volume, parce que déjà publiées dans le cadre d'autres entreprises, alors que, au sujet de certains problèmes, on n'a pas craint de passer de nouvelles rédactions de travaux plus anciens. Un voulume suivant pourrait fournir l'occasion de placer en son centre (aussi bien du point de vue des structures, que de l'ampleur des ouvrages) les recherches typologiques, ce qui permettrait de procéder à une élaboration continue des problèmes ici esquissés, à l'occasion de l'analyse parallèle soit de ballades romantiques, soit — audacieusement — d'une poésie d'Attila József et d'une de Broniewski.

La présentation des résultats de la «prospection» est donc intéressante, donne à réfléchir. Mais nous pouvons espérer, de la part de la science littéraire à Varsovie et à Budapest, quelque chose de plus important encore, peut-être véritablement de grande envergure, au cours d'une prospection plus poussée.

JÁNOS ELBERT

Sensibité et rationalisme au XVIIIe siècle

Sensibilità e razionalità nel settecento. A cura di Vittore Branca. I—II. Civiltà europea e civiltà veneziana. 5. Venezia, 1967, 775 pp.

Peu nombreuses sont, en effet, les villes qui puissent scruter les moments européens de leur civilisation au même titre que Venise, ce port, qui dans les beaux jours de son histoire, était ouvert face à l'Europe entière. Les volumes extrêmement intéressants de la série intitulée *Civilisation européenne et civilisation vénitienne*, viennent s'ajouter, par leur éloquence, aux multiples manifestations qui ne cessent de prouver que cette ville, si chère aussi à nous autres Hongrois, la « perle de l'Adriatique » conserve ses grandes traditions. Et cela avec quelle sollicitude et quel approfondissement: Après les volumes précédents de la série, qui ont été consacrés à l'élucidation des problèmes vénitiens et européens de l'humanisme, du baroque et du « rinascimento », les deux tomes volumineux dernièrement parus (renfermant le matériau d'un congrès international tenu en septembre 1965) sont consacrés aux moments européens de Venise, au XVIIIe siècle. On peut affirmer à juste titre, ainsi que le souligne dans sa préface Vittore Branca, l'excellent directeur de la publication, que ces études conçues par les spécialistes des disciplines les plus diverses, affrontent les problèmes d'une manière pour la plupart « nouvelle et suggestive ».

Dans ces deux volumes, contenant trente-huit études, il n'y a en effet aucune étude qui ne mériterait, de la part des spécialistes du XVIIIe siècle, une attention intense. Nous y voyons défiler des thèmes, des points de vue et des méthodes, dans une si grande variété qu'un compte rendu, ne serait-ce que sommaire, dépasserait énormément les cadres que nous offrent ces quelques pages. Nous préférons donc concentrer notre intérêt en particulier sur un simple relevé de la richesse propre à cette publication. Pour ce qui est des multiples problèmes qui y sont posés, nous en avons choisi un seul, celui du rococo et nous nous sommes efforçé de nous appesantir sur cette question. On sait que, dans ce domaine, certains points de vue nouveaux nous sont offerts pour la connaissance de la civilisation en Europe centrale de l'Est, au XVIIIe siècle.

Il est notoire que dans l'univers de la Venise du XVIIIe siècle coexistent les tendances les plus diverses de l'époque: le baroque à l'état de désagrégation, le rococo, mais aussi, et déjà, Les Lumières. Ce n'est donc pas pur hasard si une question importante a été soulevée par rapport à ce milieu, notamment par Victor L. Tapier, dans une étude intitulée *Essai d'analyse du rococo international:* nous est-il permis de tenir le rococo toujours pour un phénomène mineur et dérivé, car on doit se demander s'il ne conviendrait pas de lui attribuer une valeur plus générale, celle d'un style, même une phase, autonome de la sensibilité collective?

A l'heure actuelle on est encore loin de pouvoir espérer la naissance d'une entente quelconque pour ce qui est de la notion du rococo. Il y a même d'excellents spécialistes refusant d'admettre la thèse selon laquelle on puisse accorder au rococo le caractère d'un style indépendant. Tapier, de toutes façons, n'hésite pas à faire une tentative remarquable pour en donner une définition. Selon lui, vers la fin du XVIIe siècle, et en particulier au début du XVIIIe, se fait un passage d'un style artistique et solennel et guindé à un style en quelque sorte détendu, qui se complaît à une recherche de grâce. Pour Tapier, les autres caractères essentiels en sont le triomphe de la ligne souple, et le tropisme de la lumière, ce qui se manifeste, entre autres choses, dans l'importance accrue des miroirs et des surfaces blanches. A la ligne souple et à la luminosité générale s'ajoute ordinairement un art pictural dont les caractéristiques par excellence sont une légèreté et une certaine fluidité qui, souvent, se trouvent baignées de poésie. Selon Tapier, tout cela suffit pour considérer le rococo comme un phénomène autonome, en dépit des traits baroques ou classiques qu'il ne cesse de conserver.

Par la dénomination qu'obtient Tapier en définissant ainsi le rococo, il désigne la période qui s'étend d'environ 1700 à environ 1760 et ces dimensions chronologiques semblent cernées par le classicisme et le baroque avec lesquels le rococo-rocaille présente des affinités, et, de l'autre côté, par le retour aux modèles antiques et au néoclassicisme.

Le fondement social du rococo européen, Tapier l'aperçoit dans le progrès général qu'a fait la vie durant le XVIIIe siècle. Il montre qu'à partir de la fin du XVIIe siècle l'Europe s'engage dans une longue période de paix et de prospérité dont le résultat se manifeste en un optimisme

général, voire, dans certains pays, en Occident davantage qu'à l'Est, les vents de la liberté commencent aussi à souffler. Voilà ce qui serait la base sociale commune, (qui attend encore, du reste, d'autres concrétisations), d'où le phénomène «rococo» devait sortir.

Pour Tapier, le rococo est un phénomène international qui est caractéristique pour toute l'Europe du XVIIIe siècle, il propose toutefois une certaine discrimination qui devrait être faite entre *rocaille* française et *rococo* centre-européen. Il est hors de doute que cette distinction (que Tapier n'effleure guère) est fortement motivée par des considérations d'ordre sociologique: il semble que la rocaille française s'enracine dans l'univers de l'aristocratie française, engagée déjà dans la voie que parcourt la bourgeoisie, dans les manufactures et aussi dans le commerce, univers que cette classe partage du reste avec la grande-bourgeoisie dont les positions se raffermissent de plus en plus. En conséquence, son optimisme et sa joie de vivre sont plus vigoureux que ceux du rococo des pays du Centre et de l'Est européens, pays arriérés et rétrogrades par rapport à la France. Dans ces régions, le rococo est inséparable des cours princières et même de l'Église. C'est surtout de ce dernier que Tapier donne une analyse, originale à maints égards. Il combat la conception, assez répandue, selon laquelle ce rococo centre-européen (qu'il dénomme rococo danubien, à cause, aussi, de sa diffusion en Hongrie) ne serait autre chose qu'un baroque tardif (Spätbarock). Il ne cesse de souligner que cette époque a vu naître des maîtres authentiques, tels que, entre autres, Hildebrandt, en architecture, ainsi que Fischer von Erlach, puis, en peinture, Gran, Rottmayr, Altomonte, Brandl, Trőger, enfin, en sculpture, Braun et Donner. Leurs œuvres ne représenteraient plus un baroque attardé, mais sont remplies, par-dessus le marché, des symptômes d'un esprit nouveau manifeste, en dépit de leur affinité indéniable avec le baroque de l'âge antérieur. Tapier consacre une attention tout spéciale à l'art religieux de l'époque, la particularité essentielle duquel se recèle pour lui dans une certaine grâce, une tendre musicalité, ainsi que dans la joie de lumière qui semble refléter, comme l'art profane du temps, «une conception optimiste de l'existence qui conduit les fidèles à prier dans l'espérance et dans la joie».

Les analyses que donne ainsi Tapier, touchent de près les Hongrois qui s'aventurent dans le domaine de leur civilisation, car le style, et même la mentalité qu'il appelle rococo, revèle, dans ses traits essentiels, une très forte affinité avec le baroque hongrois plein d'optimisme, le symbole duquel a été décrite par Gyula Szekfű, de la manière suivante: «c'est un ensemble de fleurs odorantes et pacifiques, dans une corbeille richement ornée». Si nous acceptons les analyses de Tapier (et l'auteur du présent compte rendu en est fortement tenté), nous devons reviser notre conception concernant les manifestations, considérées auparavant comme baroques, de la civilisation hongroise de XVIIIe siècle. On devra désormais les approcher, dans la plupart des cas, du côté du rococo, même dans le cas où l'on ne perdra pas de vue les traits spécifiques de la variante hongroise de ce style, ainsi par exemple, sa simplicité découlant de son affinité avec le classicisme.

Le problème du rococo semble un problème relativement facile, quand on demeure sur le terrain des arts plastiques. Il est plus difficile de le saisir dès qu'on cherche l'accord, s'il y en a, entre l'art, la littérature et les préoccupations générales du temps. Dans ce cas, une question se pose fortement par nous, de savoir s'il ne faut pas partir plutôt de la notion des Lumières, en négligeant celle du rococo et de la rocaille, quand on va à la recherche des manières particulières de penser, de sentir et de vivre, propres au XVIIIe siècle. Les fines analyses de Tapier semblent suggérer la pensée selon laquelle la luminosité du rococo n'est pas dépourvue de ses affinités avec Les Lumières dont la devise fut arborée par les écrivains et philosophes du XVIIIe siècle. Élie Faure, dans son *Histoire de l'art moderne*, a traité déjà en 1921 les artistes du XVIIIe siècle, sous la rubrique *passion rationaliste*; toutefois, raison et lumière sont des termes presque identiques dans le vocabulaire de l'époque. Cette passion rationaliste cependant, il n'est pas difficile de la retrouver non seulement chez les artistes de la rocaille française, mais encore, du moins dans sa forme embryonnaire, dans les manifestations ecclésiastiques du rococo danubien. On sait que, aussi dans les pays danubiens, certains ordres religieux, les pères pieux en particulier, ont contribué à préparer la propagation des idées des Lumières. Le sentiment religieux du XVIIIe siècle commence à se colorer de nouveaux traits, ce qui ressort du reste des études si intéressantes de l'ouvrage que nous avons sous les yeux. (Cf. Alfonso Prandi: *Spiritualità e sensibilità*. Spiritualité et sensibilité. Alberto Vecchi: *I modi della devozione*. Les modes de la dévotion.) Quelque soit l'objet qui incarne les diverses composantes du rococo, tel qu'a décrit Tapier, ce qui est certain,

c'est que son excellent essai représente une contribution importante à la connaissance de la civilisation de l'Europe au XVIIIe siècle.

Nous ne saurions cacher le sentiment d'une lacune à l'égard de cet excellent essai qui ne fait qu'effleurer le problème du rococo italien, sans lequel l'image internationale du rococo ne pourrait guère être complète. On sait qu'une certaine espèce d'« italianismo », en France ainsi que parmi les peuples danubiens, est partout présent dans la littérature du XVIIIe siècle, dans ses arts plastiques comme dans sa musique. Ce sentiment trouve pourtant sa satisfaction, car l'étude de Rodolfo Pallucchini, intitulée *Francesco Guardi ultima voce del rococo veneziano* (Francesco Guardi, le mot final du rococo vénitien), donne, non seulement une analyse du style de ce grand peintre, mais encore les traits distinctifs qui constituent une ligne de démarcation entre le rococo vénitien et celui des Français et des pays danubiens. Sa fine analyse confirme en effet le fait que le rococo vénitien représente l'une des variantes significatives du rococo européen. Notre conviction est à cet égard raffermie par l'étude de Giovanni Mariacher, consacrée à la statuaire du rococo vénitien. Plusieurs études, non moins dignes de notre intérêt, insistent sur l'art vénitien au XVIIIe siècle, ainsi sur Francesco et Antonio Guardi, sur l'art du dessin de la ville adriatique, sur le « veduta », sur les peintres français de passage dans cette cité. L'image de leur fortune artistique est complétée par des études consacrées à la survie de Tiepolo au XIXe siècle, à l'architecture vénitienne de l'époque, à la critique d'art et même aux problèmes juridiques de la ville. Ce n'est qu'à notre plus profond regret que nos Acta n'étant pas spécialisés pour l'histoire de l'art, nous ne pouvons affirmer que ceci: toutes les études qui se rapportent à ces problèmes sont de beaux spécimens d'une méthode réussie qui a permis aux auteurs d'accorder l'examen de la *venezianità* avec un universalisme où l'Europe entière a trouvé sa vraie place.

C'est aussi sous le signe d'un universalisme européen qu'a été conçue l'étude de Heinz Kindermann, intitulée *Teatro europeo del rococo* (Théâtre européen du rococo), ouvrant un panorama vraiment large. Il est cependant vrai que, en lisant cette étude qui, d'un bout à l'autre, exhibe sa vaste matière toujours avec souplesse et élégance, nous avions constamment le sentiment d'une vague où tombe incontinent la notion de rococo dès que son analyste quitte le domaine de la peinture et des arts décoratifs. Dirait-on que Marivaux (dont le théâtre, du reste, est ici examiné d'une façon délicate et originale) est un phénomène « rococo »? Et la même question pourrait être posée à propos de Noverre, inséparable des tentatives dramaturgiques de Voltaire et de Diderot, et à propos même de Maria Salle, cette danseuse si émouvante par sa simplicité naturelle. Nous pourrions multiplier les points d'interrogation, relativement à d'autres noms. Mais ce n'est pas en vue de la solution du problème du rococo que l'étude de Kindermann a apporté du particulièrement nouveau et intéressant, quoique ses analyses soient, aussi à cet égard, d'un intérêt indéniable. Le principal mérite de sa magistrale étude consiste, pourtant, dans le panorama que l'auteur, maniant les méthodes complexes de l'histoire du théâtre, nous offre du théâtre cosmopolite (ou, pour employer son terme, plus exact: ultranational) des deux premiers tiers du XVIIIe siècle, de ce théâtre européen au sens le plus propre du mot. L'étude du phénomène, homogène mais pourtant ramifié dans tous les sens, phénomène qu'il appelle théâtre rococo, mérite au plus haut point notre attention, car l'auteur se familiarise également avec les théâtres de la France, de l'Italie, des principautés allemandes et de la monarchie danubienne d'autrefois. Son regard embrasse, comme un tout, organiquement ordonné, le microcosme, si difficilement accessible à la postérité, de la littérature dramatique, de l'opéra, du ballet, de la mise en scène et de la technique scénographique.

Toujours fidèle à l'universalisme européen, un autre groupe des études que contiennent les deux volumes en question, se joint déjà plus étroitement aux idées et aux sentiments du siècle philosophique de la raison. On pourrait dire par exemple à propos de l'étude d'Ernest Bloch, intitulée *Arkadien und Utopien* (Arcadie et Utopie) qu'elle construit, entre le rococo et les Lumières, un pont que soutiennent les piliers des antécédents historiques des grands thèmes. Rudolf Wittkower a consacré son étude: *La teoria classica e la nuova sensibilità* (La théorie classique et la nouvelle sensibilité) aux nouvelles orientations qu'on signale dans la critique littéraire du XVIIIe siècle. La position de ses problèmes et ses vues synthétiques méritent toute notre attention. C'est par contre dans le théâtre de Métastase qu'Ezio Raimondi cherche les connexités de la raison et de la sensibilité *(Ragione e sensibilità nel teatro del Metastasio)*. Au cours de ses intéressantes analyses, il réussit à ajouter de nouveaux traits au portrait de l'auteur qui, en son temps, avait bénéficié d'une popularité

européenne. D'autres études contribuent par des vues nouvelles à l'intelligence du siècle de la clarté, et cela à propos de tel ou tel sujet spécial. Ainsi Georges Poulet, qui, dans son essai sur *Casanova et le temps*, projette une vive lumière sur l'âme du célèbre aventurier. Ce que Poulet constate à propos de l'existence érotique instantanée du « saute marquis », complète efficacement tout ce qu'on peut lire ailleurs chez Poulet, dans les volumes des *Études sur le temps humain*, sur la notion de temps, dont sont hantés les écrivains du siècle des Lumières. Les deux études de Marcel Raymond nous introduisent dans ce monde particulier qui s'installe entre la philosophie des Lumières et le romantisme. Soit qu'il écrive sur Sénancour *(Entre la philosophie des Lumières et le romantisme: Sénancour)*, soit sur Saint-Martin *(Saint-Martin et l'illuminisme contre l'illuminismo)*, ses constatations nous acheminent vers une meilleure intelligence des phénomènes rarement étudiés de la vie européenne d'alors. Sous un autre rapport, nous pouvons affirmer la même chose des deux études d'André Chastel. La première, sous le titre *L'architecture moralisée*, éclaire une tendance intéressante dans l'architecture du XVIIIe siècle finissant, dans laquelle, pour citer les paroles mêmes de l'auteur, « s'est exprimée une préoccupation systématique qui illustre bien les rapports du rationalisme et de la sensibilité ». En lisant la seconde étude d'André Chastel *(Problèmes d'urbanisme à Paris au XVIIIe siècle)* le lecteur non-spécialiste de l'architecture est particulièrement saisi par le goût dominant du siècle, qui nulle part aussi fortement que dans la capitale française n'a laissé son empreinte sur l'organisation urbanistique.

Il y en a qui s'appesantissent sur les manifestations italiennes de la raison et de la sensibilité. Une fois de plus, nous ne pouvons que regretter l'exiguïté de l'espace qui nous empêche de parler ici de l'étude qui contribue à une meilleure intelligence de l'activité déployée par L. A. Muratori (Ezio Raimondi: *Ragione ed erudizione nell' opera del Muratori* — Raison et érudition dans l'œuvre de Muratori), ou de celle qui examine les attaches culturelles et idéologiques de la prose italienne au XVIIIe siècle (Mario Fubini: *Riflessi culturali e ideologici nella prosa del Settecento* — Reflets culturels et idéologiques dans la prose du XVIIIe siècle I—II). Pour les deux études sur Vico, nous ne pouvons faire qu'une brève mention (Arnaldi Momigliano: *La Nuova Storia Romana di G. B. Vico* — La Nouvelle Histoire Romaine de G. B. Vico; Isaiah Berlin: *Appendice sulla teoria del Vico circa la conoscenza historica* — Appendice pour la théorie de Vico concernant la connaissance de l'histoire).

Pour ce qui est de l'étude de Carlo Dionisotti, intitulée *Venezia e il noviziato poetico del Foscolo* (Venise et les années d'apprentissage poétique de Foscolo) et de celle de Diego Valero, intitulée *Venezianità e universalità di Goldoni* (L'être vénitien et universel de Goldoni), tout ce que nous pouvons dire, c'est que les deux études en question offrent, dans le domaine historique des lettres, deux beaux exemples qui consistent à montrer la force inspiratrice d'une ville, sans s'exposer au danger, toujours présent, du provincialisme.

C'est aussi vers des horizons européens que nous oriente l'étude de Jean Starobinski, intitulée *Ironie et mélancolie* dont la ligne élégante, digne du recueillement philosophique, si habituel à cet auteur, nous conduit de Carlo Gozzi et des contes de fée du XVIIIe siècle, jusqu'à l'univers d'E. T. A. Hoffmann et de Kierkegaard. D'autres, comme József Szauder (*Ispirazione italiane nella cultura ungherese del Settecento* — Inspirations italiennes dans la culture hongroise du XVIIIe siècle), Ladislao Mittner (*L'Italia nella letteratura tedesca dell'età classica-romantica* — L'Italie dans la littérature allemande à l'époque classique-romantique), ainsi que Georges Poulet *(Piranèse et les poètes romantiques français)* donnent des contributions précieuses au thème inépuisable de la fortune européenne de la culture italienne.

Les deux volumes en question doivent être comptés parmi les ouvrages les plus importants de la critique littéraire relative au XVIIIe ciècle. C'est Gino Damerini qui nous en fournit la conclusion, dans son étude intitulée *La vita felice* (Le bonheur de vivre), et qui développe ici la genèse du mythe de Venise. Pourquoi est-ce que c'est justement vers cette ville que les gens de tous les pays se précipitent pour jouir de la vie heureuse? Comment cette habitude s'est invétérée dans les hommes? L'examen de ce problème a été en effet justifié, car Venise appartient aussi, avec Rome et Paris, parmi les grands mythes de la conscience européenne. Celui, toutefois, qui parcourt les deux volumes que nous avons sous les yeux, y rencontrera, non pas un mythe, mais les réalités historiques d'une ville et d'un continent au XVIIIe siècle.

DEZSŐ BARÓTI

Horst Bien: Henrik Ibsens Realismus

Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, herausgegeben von Prof. Dr. Werner Krauss und Prof. Dr. Walter Dietze, Band 29. Rütten & Loening, Berlin, 1970

In einer Betrachtung zu den Ibsen-Ehrungen anläßlich seines 50. Todestages schrieb eine konservative norwegische Zeitung, daß in den »östlichen Ländern« überwältigend mehr als in den »westlichen« getan werde, um Ibsens Werk lebendig zu erhalten, und an der Spitze stehe dabei die DDR. Inzwischen sind 15 Jahre vergangen, in den »östlichen Ländern« werden die Bemühungen intensiv fortgeführt, Ibsens Werk immer wieder neu für die Gegenwart zu erschließen, ganz im Sinne seines großen Landsmanns Nordahl Grieg, der einmal gesagt hat: »Ein schöpferischer Prozeß muß sich fortsetzen, lange nachdem die Dichter gestorben sind. Dann entsteht das, was man ewige Kunst nennt.«

Um diesen schöpferischen Prozeß geht es dem bekannten Greifswalder Nordisten Horst Bien in seinem Buch über Henrik Ibsen. Der Untertitel verrät, daß neben der Entwicklung Ibsens noch ein zweites Problem behandelt werden soll: »Zur Genesis und Methode des klassischen kritisch-realistischen Dramas«. Ein Beitrag also gleichzeitig zur Realismus-Debatte, um die es in der letzten Zeit, wenigstens in der breiteren Öffentlichkeit, etwas still geworden ist. Hier werden die beiden Problem-Komplexe (Ibsen und der Realismus) als dialektisches Wechselverhältnis von Theorie und Praxis, d.h. als Einheit behandelt. Wie das Buch zeigt, hat die paradigmatische Methode gerade bei Ibsen vieles für sich. Vor allem wird dadurch vermieden, Ibsen isoliert und »werkimmanent« zu betrachten. Die Entfremdungsproblematik wird in der Sekundärliteratur häufig ausschließlich als Identitätsproblem und darum in einer abstrakt-moralischen Terminologie behandelt.

Manche Helden Ibsens verleiten allerdings zu solcher Begriffsbildung, besonders in den frühen Werken. Bien zeigt aber gerade, wie Ibsen diesen Standpunkt überwunden hat. Außerdem hat Ibsen selbst sich wiederholt energisch dagegen gewehrt, daß die Auffassungen seiner Helden als seine eigenen angesehen wurden. Er konnte dann zuweilen grob werden und sagte einmal von einem seiner Hel len: »Ich bin nicht verantwortlich für all den Unsinn, den er hervorbringt.«

Bien baut im allgemeinen auf den bisherigen Ergebnissen der marxistischen Literaturwissenschaft (Zetkin, Mehring, Plechanow usw.) auf. Seine langjährigen Spezialuntersuchungen ermöglichen ihm aber, wesentliche Korrekturen vorzunehmen und die marxistische Ibsen-Forschung damit weiterzuentwickeln. Die mangelhafte Kenntnis der speziellen Verhältnisse in Norwegen hat bei Mehring und Plechanow zuweilen zu vulgär-soziologischen Thesen und anderen Fehleinschätzungen geführt. (Mehring irrt sich eben, wenn er sein im ganzen zutreffendes Urteil über den reaktionären Charakter der dänischen Romantik einfach auf die romantischen Strömungen in Norwegen überträgt. Es gibt in dieser Zeit keine »skandinavische Literatur«, sondern nur einzelne Nationalliteraturen, die beträchtliche Unterschiede aufweisen.) Diese Neueinschätzung bestimmter Züge bei Ibsen und darüber hinaus in der norwegischen Literatur beruhen auf umfangreichen historisch-politischen und sozial-ökonomischen Studien des Verfassers. Dabei sind nicht einmal diese Forschungen als solche von so hervorragender Bedeutung (für den Literaturwissenschaftler), sondern wie auf dieser Basis das »rein« Ästhetische, die ästhetische Form in ihrer Bedingtheit oder Abhängigkeit und in ihrer Entwicklung herausgearbeitet wird, das macht das Buch nicht nur für den Ibsen-Spezialisten so außerordentlich interessant und lesenswert. Das Buch war daher auch schon wenige Wochen nach seinem Erscheinen in der DDR völlig vergriffen und mehrere ausländische Verlage interessieren sich bereits für eine Übersetzung. Es ist ja für den Literaturwissenschaftler immer recht schwierig, eben diesen Zusammenhang zwischen dem gesellschaftlich-historischen Hintergrund und der Entwicklung der künstlerischen Formenwelt konkret und beweiskräftig zu zeigen. Wie Ibsens Kunst z.B. im einzelnen von der Thraniter-bewegung beeinflußt ist (z. B. in der ganzen Idee von der sozialen Umwälzung, wie sie in dem ständigen Kampf gegen die »Stützen der Gesellschaft« zum Ausdruck kommt, in Ibsens Grunderlebnis von der bourgeoisen Lebenslüge, in dem Ungelösten und Widerspruchsvollen der Konflikte, in dem sich das Unreife und Utopische dieser historischen Bewegung widerspiegelt usw. bis in wörtliche Anklänge in einzelnen Äußerungen von Thrane und Brand hinein), das wird unseres Wissens hier zum ersten Male dargestellt. Dieser Einfluß trägt auch dazu

bei, daß die romantischen Stilmittel allmählich zurücktreten. Es ist nur ein scheinbarer Widerspruch, daß Ibsen die neuen realistischen Mittel gerade in den historischen Dramen zuerst anwendet, während bei den Gegenwartsstücken noch vieles sehr »romantisch« klingt. Die Gegenwart besitzt für ihn zunächst nicht gleiche Bedeutung wie die Vergangenheit und es fällt ihm schwer, im prosaischen Alltagsleben Schönheit und Größe zu entdecken. Aber von romantischer Lebensfremdheit ist er frei, weil er nie einen künstlichen Gegensatz zwischen Kunst und Leben errichtet. Das ist natürlich ein Argument gegen gewisse Auffassungen Mehrings. Sicher wurde die Wandlung Ibsens durch die Bekanntschaft mit Hettners Dramentheorie beschleunigt. Sie führte zunächst zu einer realistischeren Konzeption der Geschichtsdramen. Mit Hettners Forderung nach geschichtlichen Stoffen, »die in innigster Wahlverwandtschaft zu den Stimmungen und Bedürfnissen des gegenwärtigen Zeitbewußtseins stehen« wurde dann aber auch schon der Weg angedeutet zum realistischen Zeitstück. Vorher mußten aber noch die Abgrenzung zum Ästhetizismus und schließlich die Abrechnung mit der Romantik erfolgen, die Bien in Peer Gynt sieht. In der bemerkenswerten Analyse dieses Dramas weist Bien darauf hin, daß hier im mehrfachen Sinne ein Übergangsstück geschaffen wurde. Es schwankt zwischen realistischen und romantischen Darstellungsprinzipien und sucht norwegisches National-Kolorit und europäische Epochenproblematik zu verschmelzen. Der Wechsel der verschiedensten Lebenssphären und das Schweben der Hauptgestalten zwischen Phantasie und Realität, zwischen Traum und Wirklichkeit bewirken unvermittelte Übergänge zwischen dramatischen, epischen und lyrischen Momenten, zwischen romantisch poetischem und nüchtern alltäglich-prosaischem Stil usw. Bien warnt vor einer positiven Überbewertung des »Gyntschen Ich«, das von Ibsen in diesem romantischen Schauspiel mit seiner antiromantischen Konzeption scharf kritisiert werde. (Der Vergleich mit Heinrich Heine ist sehr vorsichtig formuliert, scheint uns aber dennoch unhistorisch und nicht gerechtfertigt.) Einen Vergleich mit der Faust-Gestalt weist Bien zurück.

In Einzelanalysen der vier großen realistischen Werke (Stützen der Gesellschaft, Ein Puppenheim, Gespenster, Ein Volksfeind), die den zweiten Teil des Buches bilden, untersucht Bien das Wechselverhältnis von ästhetischer Subjektivität und ästhetischer Objektivität. Für die künstlerische Entwicklung Ibsens wären viele Voraussetzungen nötig, bis die objektiven und die subjektiven Elemente in seinem Realismus zu einer dialektischen Einheit zusammenfließen: Die Thraniter und der Deutsch-Französische Krieg, die Pariser Kommune und die »brilliante Unterdrükkung« im zaristischen Rußland, die Bekanntschaft mit Hettner und Brandes und die Rolle des preußischen Militarismus in Deutschland und Europa (»Preußens Schwert wird Preußens Rute«) usw. usw. Durch die ständige Konfrontation Ibsens mit seinen norwegischen (z. B. Björnson) und ausländischen Zeitgenossen werden seine künstlerische Individualität, seine besonderen Leistungen, aber auch seine spezifischen Grenzen aufgedeckt. In den genannten vier großen Werken gestaltet Ibsen den Gegensatz von Individuum und Gesellschaft. Das Individuum, schreibt Bien, sei eben deshalb für Ibsen gespalten, weil die Gesellschaft gespalten ist. Ibsen zeigt damit ein negatives Verhalten zur herrschenden Gesellschaft, das aber ein positives zu einem Gesellschaftsideal einschließt. Dieser Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit werde von Ibsen geradezu zu einem methodenbildenden Faktor herausgearbeitet. Im Erscheinungsbild des bürgerlichen Alltags läßt Ibsen das soziale Wesen sichtbar werden (und Bien zeigt, w i e das gemacht wird). Im Gegensatz etwa zu Maugham, Priestley, Anouilh u. a., die bei ähnlichem (retroanalytischem) Handlungsaufbau die Macht der Vergangenheit als ewiges, mechanisches Gesetz sich durchsetzen lassen, erfasse Ibsen die Dreidimensionalität der historischen Bewegung. Vergangenheit ist bei ihm nicht Zukunft und die Ausweglosigkeit nicht universal. Die meisten Schwächen in den Dramen Ibsens beruhen auf seinem spontanen Geschichtsbewußtsein. Die Widersprüche werden einander nebenstatt untergeordnet und seine Hoffnungen auf ein individuelles Erlösungswerk führen zu einem individualistischen Protest und später zu immer egoistischeren, destruktiveren Helden mit skurrilen und pathologischen Zügen. Das Symbol beginnt sich in der Folge zu verselbständigen und sein Werk nimmt symbolistische Züge an. Dieser Seite seiner Kunst werde von der bürgerlichen Wissenschaft von Dilthey und Spranger bis Robert Petsch und Kurt Wais bei der emotionalen und irrationalen Deutung vieler Dramen als allgemeinmenschliche Schicksalstragödien eine wichtige Rolle zugewiesen. Auch im »new criticism« bei Francis Fergusson, John Northam und Daniel Haakonsen z. B. wird in enthistorisierender Weise das Irrationale und Mythische als Ibsens eigentliche, tiefere

Schicht angesehen. (Fergusson versucht auch, mit Kierkegaardschen Begriffen Ibsen zu enträtseln.)

Hervorzuheben ist der internationale Blickwinkel des Verfassers, der eine große Materialfülle aus fast ganz Europa aufgearbeitet hat. Für den theoretischen Aspekt der Arbeit erwies sich die Einbeziehung der neuesten sowjetischen Forschungsergebnisse als besonders nützlich. Die ständige Auseinandersetzung Biens mit der in- und ausländischen Ibsen-Forschung vermittelt nebenbei auch zahlreiche Fakten über die Ibsen-Rezeption in den verschiedenen Ländern. Erfreulicherweise werden auch zahlreiche Theateraufführungen und Verfilmungen bei der Untersuchung berücksichtigt.

Ibsens Einstellung in einer ganzen Reihe von Fragen wird in der Literaturwissenschaft bisher falsch oder ungenau dargestellt, das geht aus Biens Untersuchungen ebenfalls klar hervor. Ibsen hat eben nicht nur selbst erklärt, daß er Kierkegaard fast gar nicht kannte, sondern sein ganzes Denken verläuft auch in eine andere Richtung. Auch das Verhältnis Ibsens zu Nietzsche und Brandes erfährt eine neue Beurteilung. Vor allem kritisiert Bien aber die mystifizierenden und verfälschenden Darstellungen der Beziehungen Ibsens zu Deutschland, wie sie in der deutschen Literaturgeschichte von Paul Schlenther bis Walter Muschg immer wieder anzutreffen sind. Ibsens Verhältnis zum Naturalismus wird am Beispiel der Gespenster untersucht. Dieser Frage kommt besondere Bedeutung zu, weil darin nicht nur ein wichtiger Punkt in Ibsens Entwicklung berührt wird, sondern zugleich das Verhältnis von Realismus und Naturalismus überhaupt untersucht wird und damit noch einmal der natürliche Zusammenhang zwischen der künstlerischen Praxis eines großen Dichters und der Theorie des kritischen Realismus zum Ausdruck kommt. Das Verhältnis Fontanes zu Ibsen war aber kritischer als das bei Bien dargestellt ist.

Die Kontinuität in der Entwicklung des Künstlers und der innere Zusammenhang der einzelnen Werke bei gleichzeitiger Eigenständigkeit ergibt sich für Bien aus den gnosiologischen und axiologischen Komponenten der realistischen Methode Ibsens. Damit bringt Bien auch die scheinbar widersprüchlichen Äußerungen Ibsens in Übereinstimmung.

Mit einem sehr kurzen Ausblick auf die letzten Dramen schließt das Buch etwas abrupt. Es ist natürlich legitim, sich von vornherein auf die *Herausbildung* der realistischen Methode als Gegenstand der Untersuchung zu »beschränken«. Eine gründliche Untersuchung der letzten Dramen aus marxistischer Sicht wäre aber sehr wünschenswert, denn ohne Zweifel hat gerade die Verabsolutierung gewisser nihilistischer und symbolistischer Züge im Spätwerk Ibsens vielfach zu einem verzerrten Ibsen-Bild beigetragen. Wenn auch bei den Dramengestalten der späten Jahre Resignation und Unglaube zunehmen, behauptet Ibsen im ganzen doch seine humanistische Position. Die menschliche Befreiung bleibt sein Ziel, daher wird man wohl Bien zustimmen müssen, wenn er daraus die Schlußfolgerung zieht: Ibsen ist noch nicht von der Krise des spätbürgerlichen Dramas erfaßt, aber er ist ein früher Dramatiker der Krise.

HANS KOLBE

INDEX

Nagy, P.: Libertinage et Révolution 1

Juhász, P.: Zur Frage der Renaissance im Osten 81

Illés, L.: Proletarierkultur oder sozialistische Kultur 105

Ferenczi L.: «Je m'obstine à mêler des fictions aux redoutables réalités» (A propos de la poétique de Paul Éluard) 131

Katona, A.: Aunt Sally's Civilization and the American National Schizophrenia 145

CHRONICA

Les éditions bilingues de Hongrie (Kozocsa, S.) — Application des principes de la composition musicale dans les „Mémoires écrits dans un souterrain" de Dostoïevski (Meszerics, I.) — Unveröffentliche Beiträge zum Opus epistolarum von Thomas Mann (Komor, I.) 161

BIBLIOGRAPHIA

István Király: Ady Endre (Sőtér, I.) — István Sőtér: L'Homme et son œuvre (Németh, G. B.) — Béla Köpeczi: La France et la Hongrie au début du XVIIIe siècle (Gyenis, V.) — Über die Studienbände Béla G. Némeths (Veres, A.) — Études sur le rapports littéraires polono-hongrois (Elbert, J.) — Sensibilité et rationalisme au XVIIIe siècle (Baróti, D.) — Horst Bien: Henrik Ibsens Realismus (Kolbe, H.) 199

L. GÁLDI

CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE DE LA VERSIFICATION ROUMAINE LA • PROSODIE DE LUCIAN BLAGA

One of the most intriguing problems of the history of the modern verse is how to describe the properties of the free verse, and how it is related to the traditional, bound forms of poetry. Since in the history of Rumanian poetry Lucian Blaga (1895–1961) was the first and greatest artist of the free verse, the author made it his point to analyze not only the successive turns of the development of Blaga's changing verse forms but also the more profound creative motives underlying these turns.

In French · Approx. 220 pages · 17×25 cm · Cloth

AKADÉMIAI KIADÓ

Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences
Budapest

P. EGRI

AVANTGARDISM AND MODERNITY

A Comparison of James Joyce's Ulysses with Thomas Mann's Der Zauberberg and Lotte in Weimar

In writing this book the author's aim was to characterize the concepts of avantgardism and modernity by comparing James Joyce's *Ulysses* with Thomas Mann's *Der Zauberberg* and *Lotte in Weimar*. On the basis of this comparison he draws essential conclusions on the nature and relationship of avantgardism and modernity, making a clear distinction between the two often synonymously used terms.

In English · Approx. 130 pages · 14×21 cm · Cloth

A co-edition — distributed in the socialist countries by KULTURA, in all other countries by the UNIVERSITY OF TULSA, Oklahoma, USA

RES LITTERARIA HUNGARIAE VETUS OPERUM IMPRESSORUM I. (1473—1600)

Edited by

G. BORSA, F. HERVAY, B. HOLL, I. KÄFER and Á. KELECSÉNYI

The book, as the first part of the retrospective Hungarian National Bibliography, treats in a highly scholarly manner the earliest period of printing in Hungary in different languages and surveys the entire material published in Hungarian abroad. In addition to a thorough bibliographical and historical analysis of old Hungarian prints it gives detailed information on the authors and contents of the work as well as on the literature dealing with each of the items. Reproductions of all the title pages facilitate an exact identification of the prints.

In Hungarian with bibliographical abbreviations in Latin, instructions for use in Hungarian, English and Latin.

928 pages · 710 facsimiles · 1 map · 17×25 cm · Cloth

AKADÉMIAI KIADÓ
Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences
Budapest

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Várhelyi Tamás

A kézirat nyomdába érkezett. 1972. III. 29. — Terjedelem: 20,5 (A/5) ív 3 ábra

72.73357 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, während des 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 tä 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
162, rue du Midi
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
Wellingborough, 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
Bucureşti

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

15. IX. 1972

Index: 26.019

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

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

REDIGIT
G. TOLNAI

TOMUS XIV FASCICULI 3—4



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1972

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.

Janus Pannonius
(1434—1472)

Le 27 mars de cette année, nous avons commémoré le 500er anniversaire de sa mort. A cette occasion, nous avons évoqué — et nous évoquons — celui qui fut le premier grand poète hongrois; nous avons sondé — et nous continuons à le faire — cette personnalité exceptionnelle et particulière de la Renaissance, nous avons commenté ses œuvres aujourd' hui encore vivantes et nous persistons dans cette tâche. Et j'insiste: c'est du premier grand poète hongrois que je parle. Car, après lui et dans le sillage de ses œuvres, au cours des siècles à venir, la poésie — et plus spécialement la poésie lyrique — restera le genre prépondérant dans nos lettres: à partir de Janus Pannonius, le peuple hongrois a donné le meilleur de son génie — précisément par suite de sa situation historique — dans la poésie lyrique. Ce qui veut dire que, sur les traces de Janus Pannonius, tout au long de notre histoire, nos poètes lyriques éminents se sont suivis toujours plus nombreux et se sont révélés, dans plus d'un cas, de portée mondiale. Pour ne mentionner que les plus importants: ily a, dans notre Renaissance tardive, Bálint Balassi (1554—1594) qui vit sa vie dans toute son intensité, se débat au sein de conflits aigus et crée une poésie très personnelle; il y a le représentant du baroque hongrois, ce Miklós Zrínyi (1620—1664) qui excelle aussi bien dans la poésie épique et lyrique que dans les sciences militaires; il y a cette figure plébéienne unique en son genre de nos Lumières, Mihály Csokonai Vitéz (1773—1805), le poète du rococo; il y a Mihály Vörösmarty, le grand romantique (1800—1855); il y a Sándor Petőfi (1823—1849); il y a János Arany (1817—1882), cette monumentale figure de la poésie réaliste d'inspiration populaire; et il y a les poètes hongrois du XXe siècle, parmi lesquels je me contenterai d'évoquer trois, devenus désormais classiques: Endre Ady (1877—1919), Attila József (1905—1937) et Miklós Radnóti (1909—1944) . . .

Ce sont là les sommets de l'immense flux poétique des cinq siècles depuis Janus Pannonius. Si peu d'entre eux ont accédé à la renommée mondiale, l'isolement de notre langue en est premièrement responsable. Mais notre premier grand poète, Janus Pannonius, a connu, de son vivant déjà, l'audience de son époque, aussi bien en Europe occidentale que centrale, justement parce

qu'il a écrit — en latin. A l'occasion du 500er anniversaire de la mort de ce poète hongrois de langue latine et au rayonnement international, ses œuvres ont connu de nouvelles éditions. Nous en avons eu, d'abord, un gros choix dans l'adaptation de nos meilleurs poètes: *Janus Pannonius versei* (Les poésies de J. P.; sous la direction et avec l'étude préliminaire de Tibor Kardos; Budapest, Éditions Szépirodalmi, 1972); nous avons eu un autre choix imposant de ses œuvres dans une édition bilingue — en latin et hongrois: *Jani Pannonii opera latine et hungarice — Janus Pannonius munkái latinul és magyarul* (sous la direction et avec la postface et les notes de Sándor V. Kovács, Budapest, Éditions Scolaires, 1972). L'anniversaire a activé les travaux de l'édition critique moderne des œuvres de Janus Pannonius. Elle est confiée aux bons soins de János Horváth et de Tibor Kardos et sera menée à bien, selon les prévisions, en 1975.

Le 500er anniversaire a permis à l'Académie des Sciences de Hongrie d'organiser, en commun avec d'autres institutions, une *session scientifique*, du 27 au 31 mars 1972, dans la ville de Pécs qui a été l'un des principaux lieux des activités du poète en Hongrie. Le présent numéro spécial de notre revue *Acta Litteraria* réunit une partie des communications présentées à cette session. Nous nous ferons un devoir, puisque nous sommes tenus de limiter le nombre de nos pages, d'en publier encore d'autres dans nos numéros suivants.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 231—252 (1972)

Giano Pannonio — Una carriera poetica

Di

TIBOR KARDOS

(Budapest)

Per le celebrazioni ricorrenti dei grandi creatori della cultura umana la posterità si serve, secondo i casi, di vari termini di tempo: la data della nascita e della morte o di un anniversario tondo della pubblicazione di una delle maggiori opere dell'autore. Cogliere la data della morte significa, infatti, le celebrazioni più vere, perché anche se il poeta muore infelice come il nostro Giano Pannonio, può essere ricordato in base al suo merito storico, alle sue creazioni artistiche. Rievocando la prima volta Giano Pannonio nella *Pannonia*, rivista scientifica dell'Università di Pécs, quasi quattro decenni or sono, nel 1935, scegliemmo per l'obbiettivo dell'analisi il motivo della caduta, il perché di essere arrivato Giano Pannonio alla rottura totale con il re, alla decisione di fuggire e alla morte infelice che raggiunge il fuggiasco a Medvevár.

Pare che nella tesi del conflitto tra il grande poeta e il grande sovrano e nella visione di questa carriera politica, imperniata al motivo della tragedia, si possano ritrovare elementi essenziali da poter sostenere anch'oggi. Dovremo soltanto affrontare, forse, con maggiore coraggio le condizioni fisiche e spirituali del poeta, i mostri della sua anima e, arrivati al momento della caduta, rivelarne piuttosto i tratti gloriosi. Vorremmo, quindi, esplicare l'evoluzione attraverso i vari problemi ed entro questi — pur rispettando i limiti temporali — sceglieremmo un'analisi verticale.

I.

«Il piccolo ragazzo ungherese . . . rinunciò peritoso al nome "János", non sospettando che, separato dal nome dello zio e del grande Hunyadi, si sarebbe tagliato fuori per sempre da tutto un mondo. Rinacque nel lago delle Muse come in un Giordano umanistico e s'avviò verso gli ideali della scuola di Guarino, per diventare "veramente uomo" e, "vincendo la morte e il fato", per deificarsi».[1]

Non diremmo diversamente nemmeno oggi, ma cercheremo di rivelare più particolareggiatamente la complessità e la profondità delle esperienze di Giano. Egli stesso conferma nell'epigramma *De immutatione sui nominis*[2]

che se il lettore legge sulle pagine delle sue poesie il nome Giano, non è che egli «abbia disdegnato un nome nobile, più famoso del quale non esiste in tutto il mondo», ma ci venne costretto dalla dea Thalia che lo aveva immerso nelle onde del lago aonio.

Pullulano le domande. Perché menziona appunto Thalia? qual'era il titolo e il merito di questa divinità delle arti tra le Muse? Perché il poeta si battezzò Pannonio, pur essendo nato tra la Drava e il Danubio? Cosa potremmo dire di questo nuovo ed anticheggiante nome di battesimo, Giano?

Osserviamo un po' Guarino, maestro di Giano. Il principe Leonello d'Este, discepolo anche lui del maestro, volendo far dipingere le Muse da Agnolo da Siena sulle pareti dello studio del suo palazzo, chiese il consiglio al maestro Guarino. Questo avvenne già nell'autunno del 1447, dopo l'arrivo di Giano a Ferrara. Secondo Guarino Thalia va rappresentata mentre pianta un alberello, essendo divinità della coltura di piante giovani e di rampolli novelli, delle opere agricole soavi (e naturalmente, anche della cultura dello spirito).[3] Il maestro canuto ammette che altri affidano titoli diversi a Thalia. Uno di questi «altri» fu per esempio Marziale, ideale poetico di Giano il quale riteneva Thalia ispiratrice non tanto della commedia quanto invece del gaio, pungente e brillante epigramma, anzi in generale della poesia. Quindi questa dea divenne madrina di Giano per due ragioni: come divinità degli alberelli in fiore e come divinità degli epigrammi allegri.

Quanto invece al Pannonio, Giano lo diventa non perché già allora sarebbe stato residente a Pécs per il suo ufficio — anche se sembra verosimile che la madre povera la quale poteva contare soltanto sullo scarso guadagno racimolato con tessitura e filatura, mandando a scuola il figlio, lo abbia indirizzato non alla vicina Újlak, bensì alla più distante ma più grande Pécs. Quando invece Giano nel *Panegyricus in Guarinum* parla della «chiesa sulle sponde della Drava» da erigere in onore del maestro e dice di piantare «l'edera di Nysa» accanto alla Drava, queste espressioni sono soltanto simboli non delimitati nei quali egli allude solamente all'amata terra natia, non precisando nemmeno Kesince.

Ad ogni modo, in un breve epigramma è lo stesso Giano ad offrirci la chiave del nome Pannonio; questa poesia di tipo nugae e marzialiano[4] la quale già nel titolo precisa l'argomento — *De Sclavonia* dice così: «Pars ea Pannoniae, quae nunc Sclavonia fertur, Pagos complures, oppida nulla gerit.» Quindi egli si definisce Pannonio in base alla divisione antica della Pannonia che certamente non ha nulla a che fare con l'origine etnica del poeta anche se il paese Kese—Kesince già ai tempi della nascita di Giano era abitato da popolazione mista. Agli ungheresi autoctoni si erano aggiunti molti Slavoni immigrati, quindi Giano in linea paterna poteva discendere da Slavoni. Da parte della madre invece Giano era rampollo dei Vitéz, cioè di una stirpe di nobili ungheresi, immigrati dal Nord. Lui stesso si identificava con la nazione etnico-

politica degli Ungheresi, con il «nos Chunnii», con assoluta fedeltà allo spirito delle cronache che consideravano gli Unni antenati degli Ungheresi conquistatori della patria attuale e vedevano in essi i discendenti dello stesso avo orientale. Egli separa in questo senso gli «Hunni» dagli «Sclavini» e «Teutones» in una delle poesie scritte contro il giubileo delle indulgenze,[5] è così che intende gli Unni di Attila per il «Chunus» i quali piombano sull'Italia dalle rive della «Sarmaticus Hister» e diventano indirettamente «ragioni della fondazione di Venezia»,[6] così va interpretata la minaccia turca per l'Ungheria di cui egli parla in una lettera poetica indirizzata ad Antonio Costanzi nel 1464,[7] è questo il senso dell'offerta del martirio degli Ungheresi («nos Chuni») per salvare l'umanità peccaminosa nei momenti di una catastrofe elementare quasi fatale, ai tempi della grande alluvione dell'autunno del 1468.[8]

La «Pannonia» invece per lui è un concetto geografico che si estende a tutta l'Ungheria. I re ungheresi che combattono per la Dalmazia hanno il nome di «Pannon»,[9] Giano stesso è «Pannonio» nel senso che il suo ideale, Marziale è «Hispanus». Anzi, parlando del sacrificio del popolo degli Unni, intende ugualmente tutta la patria geografica. E come Petrarca nell'*Italia mia* determina l'Italia con i fiumi — Po, Arno e Tevere — anche Giano designa la sua patria nella *De inundatione* partendo dalla terra natia e, in generale, da Sud: la Sava, il Maros, la Drava, il Tibisco. e «l'immenso Danubio» insieme. E il popolo, cittadini e contadini, tutti gli abitanti della Pannonia soffrono insieme. Giano, bano della Croazia e della Slavonia, vicecancelliere reale, nel fondo del suo cuore conosce una sola patria, un solo popolo sofferente. E allora il nuovo nome, «Giano»? La risposta era questa: «. . . il nome nuovo venne creato non dal Johannes, ma direttamente dal János ungherese la cui pronunzia d'allora era sicuramente di posizione più bassa, quindi poteva essere ancora più facilmente accostato al nome classico «Janus», della divinità antica dai due volti: della guerra e della pace, del vecchio che passa e della soglia del nuovo.»[10] Mi ha colpito però che non molto più tardi in un altro epigramma, segnato dall'edizione telekiana come Ep. I. 192, egli ne dia come une palinodia. La poesia s'intitola: *De vitae mutatione* e il contenuto fa rabbrividire: «Sat cuivis semel est habitum mutare priorem; Felices ! quibus id contigit in melius.» La poesia, anche se è polarizzata, non è retorica. Nel lampo che rievoca la reincarnazione, si sente il primo sbigottimento di Giano, la prima autoaccusa, il primo contrappunto di un 'anima grande anche come coscienza. E questi contrappunti sono caratteristici per la mentalità di Giano.

II.

Il cambiamento di nome di Giano dunque non significa soltanto l'accettazione di un nuovo modo di vivere ma nello stesso tempo anche una scelta di vocazione poetica. Tra le occupazioni umanistiche come retorica, scrittura,

composizione di discorsi e di lettere, spiegazione di testi, versificazione egli si prefisse come obbiettivo principale la poesia stessa. Parlando del cambiamento di tutto il suo essere, avvenuto in seguito al cambiamento di nome, e ponendosi la domanda se ne valeva la pena, si apre un abisso tra il sogno poetico e la realtà cruda, tra la patria arretrata e lo splendore straniero, contrasti che continuano ad esprimersi anche nei suoi principi artistici e molto più profondamente di quanto la critica gianiana l'abbia impostato. In uno degli epigrammi risalenti ai primi anni ferraresi egli, alludendo al tono «libertino» delle sue poesie, prega il principe Leonello che era anche lui umanista, discepolo di Guarino, di non leggere queste poesie come se dovesse decidere in un processo ma come se giocasse, picchiettasse una palla leggera.[11] Un'altra volta invece, volendo precisare i suoi rapporti con Marziale, si chiama modestamente «scimmia» di Marziale.[12] Ma quanta superbia vi sia stata celata, è dimostrata da un altro epigramma. Un contemporaneo meno felice, Crispo, confrontò il maestro e il tardo discepolo per costatare: Giano è «soltanto» un imitatore. Al che Giano risponde con un po' di bile: «Dopo Marziale leggi le tue poesie e non quelle di Giano.»[13]

Similmente non è facile giudicare nella causa dell'esenzione morale. La «palla leggera» di Giano, come la chiama lui che più di una volta prende in mira i contemporanei, li colpisce, anche se non mortalmente, ma dolorosamente. Colpisce il giudice cattivo, gli osti, i pellegrini esaltati del giubileo, Guarino come padre, molti dei suoi goffi compagni di scuola, soprattutto quel disgraziato che egli immortalò col nome Gryllus. Una domanda ancora più seria: l'intensità degli epigrammi erotici. La critica dei posteri dichiarò queste poesie frutti dell'immaginazione esaltata dell'adolescente, poesia da leggere sottobanco, scritta per divertire la ciurma dei giovinastri ferraresi. Le varie formule non chiariscono con sufficienza questa problematica né ciò che il poeta stesso accatta da Catullo, Marziale e Beccadelli e cioè che «la poesia è una cosa, e un'altra la vita», «io parlo come tu vivi», «la mia vita è pura, soltanto la mia parola è audace» ecc. Ora, queste poesie traggono ispirazione in parte da fatti reali, come la sua cosiddetta «seduzione» al lupanare, in parte parlano di persone conosciute e oltre a tutto questo anche le poesie tradotte dall'*Antologia Palatina* e inserite anche nella sua propria antologia, dimostrano quanto il potere universale di Eros gli abbia preso la fantasia e quanto egli l'abbia vissuto in senso lucreziano.

Sotto gli aspetti di teoria lettararia nel caso di Pannonio meritano una considerazione a parte la contrapposizione e, rispettivamente, l'abbinamento dei concetti del gioco e della verità, dell'arte e del genio. Questa considerazione ci permetterà di penetrare in profondissimi strati del processo creativo gianiano.

III.

Sembra che i principi artistici di Pannonio si siano cristallizzati in epigrammi stretti e vigorosi alla metà o appunto nella seconda metà del suo soggiorno ferrarese (1450—51). Uno dei più importanti è quello schizzo di due righe il quale va tradotto in prosa per poterne osservare tutti i momenti.[14]

«La sapienza dell'arte giova ai nervi della lira, ma la perfezione assoluta arriva se la forza espressiva è appoggiata al talento». (Ars juvit nervos; tunc perfectissima rebus/ /Summa venit cum vis nititur ingenio). Qui quasi tutti i concetti, tutti i termini di Giano risalgono alla retorica antica. Considerando però l'uso medievale e quello contemporaneo a Giano, dobbiamo riconoscere che Cicerone e Quintiliano sì, in un certo senso sono fonti, ma il rappresentante del principio è la moderna scuola anticheggiante e soprattutto Guarino il quale in una lettera scritta a Venezia nel 1415 e indirizzata a uno dei suoi maestri, Johannes Chrysoloras, parla del suo maestro Manuel Chrysoloras come unificatore dell'«acutezza dell'ingegno» e dell'«erudizione acquisita in tutte le arti», dell' «acumen ingenii» con l'«artium eruditio».[15] L'esame più approfondito del problema ad ogni modo ci induce a vedere le fonti dirette di Giano non già nell'antichità o nello stesso Guarino. Quintiliano tiene in equilibrio i due momenti, anzi, rimprovera ad Ovidio di essersi affidato troppo al proprio «ingenium».[16] Giano avvicina qualcun altro che considera l'*ingenium* il vero fattore costituente. E colui non è Petrarca il quale del resto gli serve da modello e secondo cui fra i poeti è raro chi produca un filo di seta da sè stesso, ma è più frequente il tipo-ape che raccoglie il polline e lo trasforma in miele. Questo modello teorico è Dante. Giano non poteva conoscere la *De vulgari eloquentia* — che in quell'epoca era ancora latente — dove, all'inizio del libro secondo, Dante inneggia l'ingegno, esaltando «la prontezza dell'ingegno» umano e collegando poi «ingenium et scientia», e usando questi termini, cerca ancora di esprimere i due concetti in modo che o mette avanti la scienza e dopo l'ingegno o viceversa. Nella *Commedia* invece, ben conosciuta da Giano il quale trasse da essa, fra l'altro, anche l'avventura di Ulisse nel *Panegirico a Marcello*, l'ingegno viene posto inequivocabilmente e incomparabilmente più in alto. La grande invocazione del secondo canto dell'Inferno:

> O Muse, o alto ingegno, or m'ajutate;
> O mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
> Qui si parrà la tua nobilitate.

La sua penna è guidata dalle Muse e dalle capacità umane, dal controllo dell'intelletto umano, cioè dell'ispirazione, dell'ingegno, delle forza espressiva e della mente intelligente. È una virtù umana, come professa lui stesso, e non un esercizio di abilità. La creazione è questione di «virtù possente».

Nel *Purgatorio* le conoscenze pratiche e teoriche del poeta sono solamente

un'ombra del Parnasso, mentre la fonte viva è l'ingegno.[17] E anche quando il Sommo Poeta ammira i divini rilievi marmorei del *Purgatorio*, li confronta con «l'ingegno sottile» umano.[18] Nel *Paradiso* invece, menzionando l'ingegno, le conoscenze e la pratica, mette in testa il genio umano: «Lo 'ngegno e l'arte e l'uso.»[19] È degno di notare che Giano a questo punto differisce prettamente da Marziale il quale,[20] infatti, ritiene l'ingegno soltanto un'invenzione locale, un'idea fugace e chiama il talento 'genio'. Quindi Giano Pannonio accetta l'uso rinascimentale e della fine del Medio Evo e similmente agli artisti più audaci e traendo insegnamento teorico da essi, pone l'ingegno al di sopra di tutto, non negando la sapienza dell'arte e la pratica petrarchesca.

Un altro suo epigramma teorico-artistico di alcune righe più lungo e risalente a un periodo alquanto posteriore, sembra abbozzare il suo sviluppo interiore[21] mentre dice: prima (prius) egli aveva invidiato i grandi dell'antichità per i loro argomenti e per la loro eloquenza (rerum delectu et voce diserta). Ora la situazione è diversa: dividiamo parimente la gloria: «Vinco materia, vincitis eloquio». Quanto a codesta materia, è lo stesso Quintiliano, grande teorico dell'antichità, ad avvicinarci alla comprensione del termine. Nella sua *Retorica* (Cap. II. 21) egli definisce la «materia» della retorica citando quelli che «materiam ejus totam vitam vocant» e quelli che ne limitano il concetto all'etica pratica: «eique locum un ethice negotialem adsignant, id est πραγματικόν». Poco dopo rammenta Cicerone secondo il quale il «vero potere» dell'oratore (vis oratoris professioque) sta «nel potere parlare con ricchezza ed eleganza di qualsiasi cosa di cui si trattasse».[22]

IV.

Pensiamo che si tratti di questo: della ricchezza e della convenienza dei fieri argomenti di Giano. Vale la pena di osservare di quante cose egli abbia cantato per vedere poi con chiarezza che la sua visione della vita teorica dell'epoca è più varia e, soprattutto, più consapevole di quella del suo grande modello, Marziale. Le sue fonti sono sorprendentemente svariate, egli attualizza i modelli antichi nel presente e canta il presente con l'aiuto degli antichi. La sorpresa maggiore invece sta nel fatto che egli non abbia soltanto pensieri nuovi ed audaci, ma che viva profondamente anche le tradizioni del Medio Evo, a partire dalla poesia goliardica fino a quella cavalleresca, dalla poesia ecclesiastica ai riti popolari e alla poesia popolare. Giano supera l'ammirato maestro prima di tutto nei riguardi delle poesie erotiche, fatto che in sé non è ancora un motivo di gloria, ma nell'atmosfera della scuola di Guarino queste cose acquistavano una diversa dimensione. Nacque cioè intanto l'*Ermafrodito* di Beccadelli il cui più attivo sostenitore per lungo tempo fu lo stesso Guarino fino a che i frati predicatori non l'avrebbero sbigottito e costretto a ritirarsi. Ma

ciò ormai non poteva compromettere l'enorme effetto della sua reputazione anche perché Beccadelli ne aveva diffuso efficacemente la notizia. Evidentemente sulle orme della presa di posizione di Guarino, cioè delle osservazioni teoriche della famosa lettera a Lamola, Giano si prese il coraggio di non soltanto seguire l'*Ermafrodito* ma anche di superarlo largamente nei riguardi della licenziosità. Sicuramente per questo ma anche per altre cose ideologiche Guarino scrollava spesso la testa ma il giovane poeta aveva il coraggio di addossare la parte dovuta della responsabilità al saggio lukianosiano:[23]

> Dixisti: ..... haec ego non doceo.
> Sed quibus haec fiunt, illa, Guarino, doces.

Anche la tematica di Marziale è abbastanza ampia: la vita quotidiana del povero «cliente» romano, la vita pubblica romana, la depravazione dei costumi, i ludi circensi e una valanga di xenie che immortalano argomenti minuti, sono una specie di natura morta, senza particolare peso e contenuto. Giano, seguace di Marziale, raramente si ispirò a questi motivi. Semmai, vi riuscì a trovare quel pizzico di sale col quale li rese saporiti come p. es. *Ubi asini exonerantur* che si riferiva anche agli amici i quali sostano per riposare.[24]

L'epigramma gianiano ha un diametro straordinariamente ampio tale da abbracciare tutta la vita d'allora. Partendo da Guarino e dalla sua scuola come centro e non lasciandoci limitare dai cosiddetti «generi» di Giano, arriviamo a Padova, a Venezia, a Milano, a Firenze, a Roma, dal gradino inferiore della società a quello superiore, a tutti i grandi motivi transitori della vita. E Giano tratta poeticamente questa materia con meravigliosa spregiudicatezza, classicizzando anche le tradizioni medievali o popolari se tale argomento gli capita sotto mano. Senza dubbio egli aveva un'indole particolare per la satira e l'ironia e una concezione dialettica delle cose. Si è detto che egli ebbe scritto anche la palinodia della mutazione di suo nome: con la mutazione del nostro essere e del nostro nome diventeremo più felici? E *dopo si potrà ricambiare nuovamente?* È questo l'abisso più scuro di questo epigramma. In varie poesie egli festeggia il momento della «toga virilis» o, detto altrimenti, dell'«iniziazione», dopo aver compiuto i sedici anni, e presta un sapore antico al momento etnologico, sottolineandone audacemente gli aspetti sessuali.[25] Ad una di queste poesie[26] egli aggiunge una strana battuta: «Si nato verum tradidit ipsa parens». L'allusione in questa poesia audace acquista senso se ricollegata al fatto della precoce perdita o assenza di suo padre, dato che Giano nacque a 10 mesi. Ha ragione József Huszti dicendo che il poeta, oltre ad essere prematuro, aveva anche qualche cosa di demoniaco.

Egli tradisce poco la sua vita intima ed i sentimenti. Anche quel poco si rivela nelle relazioni con gli altri: ama tanto l'amico Galeotto che vorrebbe morire prima di lui. Le poesie piccole che esaltano Guarino e lo stesso *Panegirico*

parlano con la voce della devozione e del sincero attaccamento. L'epitafio di Giovanni Hunyadi è penetrato da sentimenti fervidi. È in questo tono che ricorda anche il compagno di scuola Perino che parte definitivamente per la sua patria, l'isola di Cipro. Gli altri sentimenti che si manifestano nelle sue poesie nell'epoca ferrarese e padovana sono, se non dell'amore, quelli dell'ira, dello sdegno, della fierezza e la devozione, appunto, cioè gli atteggiamenti, le passioni ben espressibili in epigrammi e panegirici.

Urti frequenti si notano nelle sue poesie. La sua memoria eccezionale, la sua attitudine alla versificazione e il suo gusto ben presto divennero oggetto d'invidia e di meraviglia: ecco qualcuno, nato da madre «Barbara» e venuto da terra barbara da dove arrivano soltanto notizie di guerre e di rozze maniere di vita, e ciononostante è così acuto di mente! Ma si cerca anche di diminuire i suoi meriti: è immerso nella lettura degli antichi, è soltanto un imitatore, rappresenta questo nostro mondo peggiore di quel che esso sia ed è immorale, ma come! ecc. Giano ci sta al gioco e l'invidia destata attorno produce cospicue masse di epigrammi. È come una sfilata carnevalesca. Ecco per esempio Gryllus, nasone, sudicio, ignorante e senza ingegno, Prosper l'invidioso, Ovillo dalla testa di niente, Crispo, Carbo, noti e ignoti, in lungo corteo. Ma appaiono sulla scena Valla, Francesco Barbaro, Leonardo Giustinian e, non nominato, il pozzo di sapienza dell'evo moderno in poesia latina e volgare, in epistola o trattazione: cioè Petrarca. I protagonisti dei panegirici e laudi, epitalami ed epitafi che Giano aveva l'occasione di conoscere nell'ambiente di Guarino, sono tutti notabilità: il patrizio veneziano Jacopo Antonio Marcello, il pretendente al trono, Renato Angioino, l'imperatore romanico-germanico Frederico III, in visita a Ferrara, il giovane re ungherese, Ladislao V, i Gonzaga, Enea Silvio Piccolomini, conosciuto ancora in Ungheria e intanto salito al trono papale.

Oltre che dagli ambienti della scuola guariniana, dei grandi letterati, dell'umanesimo, dei compagni di scuola e degli amici l'attenzione di Giano è richiamata da tutti i risvolti negativi dell'epoca e da tutti i difetti di carattere adatti per la satira: il gigantesco pellegrinaggio al giubileo romano nel 1450, i guadagni illeciti degli osti e del papato, i predicatori ruggenti dai pulpiti, manipolatori dei sacchi lacrimali, quelli che non si lavano per devozione, maestri che praticano particolari «esorcismi», il giudice cattivo che prima condanna e fa giustiziare l'imputato per poi assolverlo e che incarna la giurisdizione di allora; il cavaliere ubriacone che s'annega, il falso contenzioso, le belle, le vicine ruffiane, i mariti buoni a nulla e i borghesi stolti, i vanitosi e i mentitori a sé stessi, i creduloni ed i malvagi, tutta la società ferrarese e padovana di quei tempi si accalca lì, come in un corteo carnevalesco.

V.

Le idee storiche e filosofiche di Giano, rispetto a quei decenni, sono assolutamente avanzate. Il processo della trasmissione delle culture, apparso nel Rinascimento italiano con Giovanni Pico della Mirandola e poi con Machiavelli, da Giano è già chiaramente sentito. Machiavelli potrà parlare più facilmente, dopo l'apparizione dei neoplatonisti, della continuità ininterrotta delle culture assira, egiziana, greca, romana e contemporanea. Questa convinzione di Giano invece risale ancora agli inizi degli anni cinquanta, quindi è di un mezzo secolo anteriore. Evidentemente per ispirazione guariniana, notiamo in lui due linee evolutive: il filone troiano-romano dell'*Aeneis* e quello contemporaneo ellenico-romano. Nell'essenza della scuola ellenista di Guarino era implicato il suggerimento di questa conclusione, ma sono motivate anche le simpatie platoniche di Giano, dato che i neoplatonisti professavano la continuità delle religioni storiche rivelate, la cosiddetta «catena d'oro» di Pitagora. In più, essi consideravano l'uomo un essere capace di ricreare sé stesso, quindi avviavano le menti verso una progressiva e attiva visione storica. Questa concezione, infatti, è decisamente anteriore a Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Alla metà del secolo, nel 1452, all'epoca di Giano già Gianozzo Manetti scriveva dell'essere divino dell'uomo creativo e della linea evolutiva dei cosiddetti «regni»; lo stesso Giano conobbe Ficino soltanto verso la metà degli anni sessanta, mentre leggeva l'Argiropilo, non alieno da Platone, molto prima, nel 1458. La critica di Giano Pannonio finora basava il suo ragionamento in primo luogo sul rapporto Giano-Ficino, mentre in realtà le premesse ferraresi sono decisive, come per esempio l'inserimento di Platone nel programma scolastico di Guarino,[27] ma ancora più notevoli di questo sono la sentita convinzione e l'ispirazione di Plutarco. Guarino avrà portato l'amore di Platone da Costantinopoli il quale poi si intensificò a Firenze negli anni 1410—1414, nell'ambiente di Leonardo Bruni, traduttore anche di Platone. E sappiamo con certezza che Guarino nel 1430 ebbe una discussione a Ferrara con Filippo Pelliccioni, medico di corte degli Este, su Platone e sorse così la sua opera sulla vita e filosofia del filosofo greco.[28] Per Guarino, dai tempi di Costantinopoli e poi nei suoi ambienti veneziano, veronese e ferrarese, Plutarco passava per la maggiore autorità greca per via della «grandezza dell'ingegno» e «la sapienza di tutte le arti». Plutarco era discepolo dell'egiziano Ammonio poi sacerdote a Delfi di Foibo Apollone, platonista, meglio dire, neoplatonista. Giano invece, similmente al suo maestro, appare agli inizi degli anni padovani e forse già a Ferrara come fedele devoto e traduttore di Plutarco.

Anche nel *Panegirico a Guarino* si trova un inno al Sole, concepito nello spirito plutarchiano:[29]

> Immensus nil Sole gerit praestantius orbis:
> Sol Iovis est oculus, mens mundi, lucis origo

Rerum temperies, cor coeli, spiritus aethrae,
Astrorum dominus, mensor revolubilis aevi,
Sensilium sensus, viventum vita, propago
Nascentum, ...

Del resto questo inno che rimanda non tanto a un fedele cristiano ma ad un nuovo Giuliano Apostata, ci indica anche le fonti delle teorie di Galeotto Marzio, amico intimo di Giano, sul nuovo sistema solare, esposte prima negli anni 1463—64: sono le fonti neoplatoniche. Ugualmente l'opera di Ficino *De coelo et lumine* influenzerà più tardi la formulazione della teoria copernicana.

Nel *Panegirico a Marcello,* che è inno della volontà umana e delle sue nozioni tecniche con le quali essa soggioga la natura, — come è stato da noi più volte accentuato, Giano, sulle orme di Dante canta anche le speranze della scoperta del nuovo continente. Egli rappresenta Jacopo Antonio Marcello come un nuovo Ulisse:[30]

Proinde animis majora parat: libet ire vel astris
Longius, ac totum post terga relinquere mundum.
Alter et Oceani lateat si in fluctibus orbis
Scrutari, extremas intra nec sistere Gades.

VI.

Sarebbe erroneo supporre che Giano il quale, secondo un contemporaneo, negli ultimi anni ferraresi studiò con particolare assiduità la matematica e la filosofia morale, sia giunto all'avanguardia della coscienza dell'epoca soltanto nel campo delle scienze naturali-geografiche e della filosofia storica.

Dobbiamo menzionare infatti alcune sue concezioni politiche, già allora cristallizzate. È una di queste quella contenuta nel *Carmen . . . pro pacanda Italia,* indirizzata all'imperatore Federico III nel 1452. Il poema che dimostra un profondo influsso petrarchesco si concentra nelle conseguenze terribili della guerra ma nello stesso tempo Giano formula alcuni principi connessi al suo ideale politico. Da ciò risulta che egli abbia considerata come prima premessa la cosiddetta «giustizia» rinascimentale del principe la quale non era altro che il controllo esercitato dalla monarchia centralizzante contro i soprusi dei feudatari. Egli esalta un certo equilibrio, entro la monarchia stessa, che corrispondeva d'una parte a chi Giano l'abbia indirizzato, cioè all'essere monarca dell'imperatore Federico III e a Ladislao V, futuro re ungherese e d'altra parte non era superfluo nemmeno come consiglio. Il *Panegirico a Renato Angioino* è ancora più chiaro sotto questi aspetti, sebbene finora non lo sia stato considerato. Quest'ultima opera venne scritta verso la fine dello stesso anno ed esprime pensieri sugli usi del principe giusto ma nello stesso tempo potente, pensieri che a molti punti sono uguali alle tesi machiavelliane, formulate

quasi un secolo più tardi e alla prammatica dei sovrani dell'Europa orientale, soprattutto a partire dai tempi di re Mattia, nonché affini alle affermazioni contenute in una lettera di importanza storica che il Petrarca indirizzò a Cola di Rienzo. Queste tesi sono: bisogna ricorrere con coraggio all'astuzia, il nemico va sorpreso inespettatamente, non si deve rifuggire dalla totale eliminazione del nemico, il metodo militare, l'operazione cauta od audace devono essere condizionati dalla situazione concreta ecc.[31] Tutto ciò ha grande importanza nel senso che la visione e la mentalità politica di Giano già da giovane era parallela con gli ulteriori principi d'azione di Mattia Corvino.

Ma non soltanto l'ampiezza della sfera d'interessi di Giano e i punti di vista teorici della registrazione sensitiva dell'epoca sostengono la sua fierezza nei riguardi della materia poetica ma lo fa anche la ricchezza tipologica delle sue poesie. Questo risulta chiaramente se confrontiamo i suoi tipi con quelli preesistenti dei generi tradizionali. Per esempio la poesia *De immutatione sui nominis* presenta affinità con le filastrocche del battesimo popolare. È stato già detto delle sue poesie «d'iniziazione» scritte di sé stesso all'età di sedici anni ed è stato fatto riferimento anche alla parentela con la poesia di riti etnologica. Il messaggio poetico a Maddalena è una manifestazione della poesia studentesca d'allora come appartengono ai tipi goliardici alcuni componimenti del ciclo di Lucia e la poesia sulla seduzione al lupanare. Rievocano motivi goliardici — sebbene siano vicini anche ad altre cantilene popolari — anche le poesie sul giubileo e quelle dove vengono canzonati i frati. Anche l'esercizio scolastico contribuisce a questo tipo e in modo particolare dobbiamo annoverarvi la contesa dell'Inverno e della Primavera, classicizzata da Giano col titolo *Competizione dei venti. (Carmen de certamine ventorum).* È vicino ai generi dei lamenti il maraviglioso *Threnos* scritto per la morte del piccolo mozzo di stalla, del «ragazzino» (e non di Racacinus o, nientedimeno, di Rákóczi) il quale, anche per l'amore platonico in esso espresso, è degno di attenzione.[32] Risale probabilmente al periodo italiano il *Consiglio Celeste,*[33] rimasto incompiuto, il quale non è altro che la trascrizione umanista dei tipici «processi (procès) celesti» medievali e naturalmente quelle certe righe aggiunte alla fine che sembravano non «appartenenti» sono invece accessori indispensabili dei «processi celesti», rimasti in frammento, della *Discussione sull'incarnazione del verbo divino* e sull'eucaristia. Anche il folclore italiano ebbe un influsso abbastanza profondo sul giovane Giano.

Secondo l'uso popolare italiano, vivo anch'oggi, nel corteo della *Competizione dei Mesi,* i Mesi sfilano a cavallo, nella poesia di Giano in onore del principe ungherese, nato in febbraio, tutto ciò naturalmente viene classicizzato.[34]

Colpisce l'occhio nelle poesie gianiane la moltitudine dei soprannomi e nomignoli, dei nomi deturpati, la derisione dei difetti fisici come «monocolo», «gobbo», «spilungone», «microcefalo» ecc. Codeste poesie testimoniano una

larga base popolare (in una certa misura premesse antiche) ma questo tipo di umorismo provoca in noi una certa disapprovazione. Sotto questo aspetto Giano non si sottrasse alla comune opinione, all'effetto dell'uso di una certa poesia popolare. Ha probabilmente origini italiane l'epigramma dove «furca levat, quam poma gravant; sic saepe fuerunt/ Praesidio externi, quis nocuere sui».[35] In Ungheria questo motivo ritorna in diverse varianti ed è connesso alle filastrocche della poesia di costumi europea, studiata dall'etnografia moderna (Tekla Dömötör), recitate nell'occasione di certi riti: si picchiava l'albero, che producesse, sollecitandolo ai tempi della fioritura di diventare fruttifero.

È già quasi da due decenni che rilevammo il rapporto tra Giano e il Sud del Paese in fervore e più tardi il problema venne posto anche concretamente: se tutto ciò era radicato così profondamente nella poesia orale, nell'uso vivo dei tempi di Giano, potevano non avere un certo ruolo nelle sue satire le poesie canzonatorie degli ussiti, le cantilene anticlericali?[36] Tanto egli nacque nel 1434 e ai tempi della rivolta degli ussiti negli anni 1436—1439, vivendo o nel paese natio o ad Ujlak o a Pécs, il ragazzo prematuro poteva comprendere benissimo, e allora e dopo, il significato di quei canti. Nella poesia di Giano la presa in mira dei danari indulgenziali, dei pellegrinaggi, della maniera di predicare drammatica dei francescani e dell'immoralità dei preti è precisamente parallela alla tendenza delle cantilene ussite. Una delle sue ultime poesie scritte in Italia, *De electione Matthiae regis Hungariae*[37] non è altro che l'elogio dello stemma degli Hunyadi, quindi una poesia araldica che è un'eredità del Trecento in Ungheria. Ce ne tramanda Péter Suchenwirt, ospite frequente della corte di Lodovico d'Angiò: era la poesia accompagnatoria dei tornei cavallereschi.

VII.

La prima grande crisi di Giano cade, infatti, non nel periodo del ritorno in patria, ma già negli anni 1453—54 e 1455—57, nello stesso periodo cioè del *Panegirico a Guarino* e delle traduzioni di Plutarco. L'analisi dei testi gianiani rivela parecchi momenti che testimoniano la serietà e la profondità della svolta. Giano ha un epigramma che rielabora il mito di Fetone registrato da Ovidio, in chiave critica: egli deride i poeti umanisti che credono ancora di ritrovare l'ambra sui pioppi tremoli delle sorelle del Sole e domanda ad essi: che vale mentire? Apollo ama il vero, dove è quell'ambra?[38] Ma attorno al 1453 egli si fa tanto cupo che si addossa il ruolo del capro espiatorio, scrivendo nel *Panegirico a Guarino* che alla morte di Leonello d'Este i pioppi delle sorelle del Sole lacrimavano ambra più che mai (vv. 720—22). Si nota un fenomeno affine in un suo epigramma morale e di un'aspra critica sociale, ove egli rimprovera a Guarino il fatto che uno dei figli scatenati aveva stuprato l'ancella

e gli domanda: cosa direbbe se altri lo farebbero con le sue proprie figlie?[39] Però nel *Panegirico a Guarino* sembra di dimenticarsi anche di questo ed esalta il maestro Guarino come padre saggio e come uno che sa tenere disciplina (831—41). Ora, queste palinodie possono risalire ancora agli anni 1453—1454, ma anche alla molto verosimile redazione padovana del 1455. Si sa che egli si trasferisce a Padova nel 1454, sembra, per volontà di Vitéz, ma anche per proprio desiderio, dato che vivono lì Galeotto e Jacopo Antonio Marcello, da lui conosciuto, podestà di Padova: si appropinqua il tempo degli studi universitari di diritto canonico e della diretta preparazione per la carriera ecclesiastica e statale che gli toccherà di fare in Ungheria.

E i mesi e gli anni passati a Padova maturano interamente la svolta, egli pronuncia parole gravi:

> Jam satis est: depono lyram, depono coronam,
> Ac flavis hederas detraho temporibus[40]

Cioè depone la lira e si toglie alle tempie bionde l'edera. Degli epigrammi che erano una volta le sue fierezze, ora parla come di scherzi (iocis istis). Bisogna finalmente abbandonare «le delizie dei pigri nascondigli» e le poesie che vi erano nate, bisogna respingere «il Bacco ubriaco»: lo aspettano Licurgo e Solone e la giustizia, scienza della vergine Astrea.

Certo, non è facile abbandonare la poesia! Egli continua a levigare il *Panegirico a Guarino* e poi intraprende la composizione della sua opera più lunga anche se non la più riuscita, del *Panegirico a Marcello* ove però, come nel canto dedicato al suo maestro, risplendono i miti umani e gli ideali più belli dell'epoca. È in questo tempo che egli traduce in latino le poesie italiane di Marcello, sebbene, come dice lui stesso, non si intenda di amore, nonostante spera di raggiungere la perfezione delle *ritmiche poesie italiane* con *composizioni metriche in latino*. I motivi e le profondità della svolta in corso sono messi in luce non soltanto dal cambiamento del genere ma anche dalle due traduzioni di Giano dal greco, da Plutarco *(De capienda ex hostibus utilitate* e *Della malignità)*. József Huszti sottolineò che Giano aveva cominciato tradurre testi di prosa greca con esigenza di pubblicità soltanto a Padova, per incoraggiamento di Marco Aurelio, conosciuto prima e allora notaio del Senato Veneziano. Huszti analizzò anche i metodi di traduzione di Giano i quali, a suo dire, somigliano a quelli di Guarino.[41] Da ciò recentemente è stato dedotto che Giano si fosse immerso negli studi greci solamente a Padova.

La realtà è diversa. L'incontro con *l'Antologia Palatina* avviene così presto che è già rispecchiato nelle poesie sul giubileo del 1450 nonché nel primo ateismo e nella prima dialettica di Giano. In alcuni epigrammi i nomi delle persone canzonate o soltanto rappresentate attestano indubbiamente la conoscenza delle *Biografie parallele* e delle *Conversazioni a tavola* (Simposiaca). Ne riporta segni chiari anche l'inno al sole, scritto nello spirito di Plutarco

e che è già stato citato. Non soltanto i motivi neoplatonici ma anche il rispetto per lo stoicismo moderato è di origine plutarchiana già nel periodo ferrarese. Sembra molto verosimile che Giano abbia conosciuto anche le due trattazioni morali ancora a Ferrara. È stato già detto che Guarino era profondamente influenzato da Plutarco. Egli e l'ambiente dei discepoli, soprattutto i veneziani (Francesco Barbaro, Leonardo Giustinian) da decenni emulavano nella traduzione latina delle *Biografie parallele*. E va annoverato tra i fedeli di Plutarco anche il discepolo veneziano, «l'esortatore» di Giano, Marco Aurelio.

Il contenuto delle due traduzioni invece è una vera e propria tesoreria per la critica gianiana. Insomma, di che cosa si tratta? Quella intitolata *De capienda ex hostibus utilitate*[42] ci incita all'esame di coscienza se siamo attaccati dagli avversari, di approfittare delle loro calunnie ed azioni inimiche per migliorarci e per controllarci e di non corrispondere con avversità alle loro malvagità. Qui siamo già profondamente immersi nelle preoccupazioni più personali di Giano. Il giovane irrequieto, fiero e di ingegno eccezionale era attorniato dall'invidia e da vari dispetti ai quali egli rispose con epigrammi spietati. Egli traduce Plutarco perché si sente toccato: «Non rispondere alle calunnie, si deve tenere misura nella parola!» Un altro scritto di Plutarco, *Della malvagità*, parla con maggiore chiarezza:[43] il frugare nei misteri (curiositas) è utile soltanto nella ricerche sulla natura, ma è severamente proibito nella società umana. Ciò non è altro che calunnia, una forma di corruttela, pettegolezza che riempie di nausea anche chi se ne serva. Questo, in sostanza, è la condanna dell'epigramma marzialiano e gianiano! La conclusione poi è amarissima: questa sorta di poesia satirica non migliora gli uomini, non miete né gratitudine né riconoscenza. Giano Pannonio traduce così: «Sic qui vitarum errata et prosapiarum deformitates et distorsiones in domibus alienis et peccata rimantur, priora sibi reducant in mentem, quod scilicet nec gratiam ullam, nec fructum attulerunt.»[44]

E Giano ci si attiene nel periodo ungherese della sua vita: rivolge l'arma dell'ironia contro i nemici della patria o contro quelli che lo aggrediscono nella esistenza o prende in mira i punti più critici della vita patria. Il numero delle poesie elegiache più o meno lunghe oramai si moltiplica, il mondo dei sentimenti dai motivi più personali si apre verso quelli più universali. Le traduzioni in questione vennero fatte da Giano nell'autunno e nell'inverno del 1456 a Montagnana, nella casa di Galeotto e poi nel gennaio e febbraio del 1457, forse nuovamente a Padova. Il tempo rimanente fino all'estate del 1458 era dedicato, oltre agli studi, alla composizione del *Panegirico a Marcello*, ricorrendo spesso anche a Virgilio e Petrarca. Tutto lascia supporre che le letture ripetute dell'*Africa* e delle *Epistole in versi*, l'immersione nei documenti scritti in prosa del Petrarca e lo studio assiduo del *Canzoniere* risalgano pure a questo periodo. Nella primavera del 1458, suscitando la meraviglia di tutti, dopo quattro anni di studio si laureò dimostrando preparazione sorprendente, in

diritto canonico e prima di tornare a casa, fece un ultimo viaggio a Firenze e a Roma, alle spese dello zio che gli aveva mandato denaro, cavalli e stallieri. Tornando si fermò a Narni, nella città natia di Galeotto. A questo punto dobbiamo menzionare il più notevole problema iconografico della memoria di Giano.

È un brano interessantissimo della poesia di Giano scritta in Italia il componimento dedicato ad Andrea Mantegna che risale al 1458 quando il gran pittore lo ritrasse, insieme con l'amico Galeotto, sullo stesso dipinto.[45] Il quadro però andava perduto. Il pittore e il poeta si erano invece incontrati anche prima. Se diamo credito alle ricerche di Fiocco e Berenson, le pareti della cappella del martirio di San Cristoforo della Chiesa degli *Eremitani* Padova vennero affrescate da Mantegna negli anni 1454—56, nel periodo cioè quando Giano Pannonio viveva già a Padova. Quindi Jolán Balogh aveva tutte le ragioni per supporre, in base ad indicazioni del Vasari che una delle figure dell'affresco rappresentasse Giano Pannonio. Il suo viso dai lineamenti gentili e nobili è rivolto in tre quarti a sinistra, gli occhi sono lucidi e lo sguardo aperto, le labbra sono quelle di Vitéz, terminanti a spira (come si vedono nel codice Tribrachus); è assorto in contemplazione, lo sguardo è diretto sul corpo di San Cristoforo, a cui sta vicino ai piedi. I capelli biondi-rossicci, il collo lungo e sottile, rammentato dal Zsámboki, è nascosto dal pittore col volger si della figura. Vale la pena di rileggere Vasari per capire di che cosa si tratta. Nella biografia di Andrea Mantegna egli parla delle persone rappresentate sugli affreschi dell'eccellente pittore, fra altri di un certo vescovo ungherese, un tipo completamente bizzarro che per tutta la giornata vagava per le vie di Roma e poi andò a dormire nella stalla come le bestie. Jolán Balogh rilevò il riferimento con l'occhio acuto dello storico d'arte e le sembrò che non ci fosse bisogno di ulteriori ricerche.[46] József Huszti, passata inosservatamente questa possibilità nella sua monografia, la respinse indignato.[47] Probabilmente avrebbe accettato la supposizione di Jolán Balogh se ella avesse continuato ad argomentare. Giano era noto come vescovo ancora prima che avesse avuto questo incarico nella cattedrale di Pécs, già nel 1454 si diffuse la notizia che fra poco sarebbe diventato vescovo. Da una delle sue poesie risulta chiaramente come egli abbia vagato tutto il giorno per le vie di Roma nell'occasione del suo viaggio del 1458:[48]

Quisquis es, ignotis huc vecte a sedibus, hospes,
Advena nunc, olim civis et ipse meus;
Seu levis ambitio, seu lis te huc improba duxit,
Seu peregrinandi religiosus amor;
Hoc te, care hospes, precor urbs veneranda Quirini,
Cum secura tuis otia rebus erunt;
Percensere meas, pia sit tibi cura, ruinas,
Sic videas patriae, moenia salva, tuae;
Vel si festinas, semel udo lumine saltem,
Aspice sim qualis, concipe qualis eram.

E le notti? È ovvio che gli stallieri di Giano dormivano accanto ai cavalli, e poi era di maggio, anzi, la seconda metà di maggio, a Roma sembra una calda estate: è meglio tenere i destrieri sotto il cielo stellato e gli uomini accanto, nelle tende o senza. Evidentemente Giano non abbandonò i suoi uomini, i suoi libri e cavalli. Questo avrà confuso il Vasari il quale non sapeva che esistesse un paese dove questo «animale» è compagno animato dell'uomo Del resto, Giano nello stesso tempo comprò molti libri e Vespasiano da Bisticci, originariamente soltanto libraio ma bravo anche come letterato, scrisse di lui nell'enciclopedia biografica dei suoi clienti: «Era un giovane di bellissime sembianze e di carattere meraviglioso . . . perché privo di ogni peccato e pieno di ogni virtù. E non solo non era mai venuto in Italia alcuno come lui d'al di là delle Alpi ma nemmeno fra gli Italiani dell'epoca si trovavano simili.»

VIII.

Quantunque egli si sia prodigato nella preparazione alla professione ecclesiastica e statale, alla sua missione di umanista e nello stesso spirito più attivo che aveva caratterizzato appunto l'umanesimo padovano e veneziano, la rottura risultò molto grave. Prima lo assalì la malattia. In una delle sue elegie racconta che subito dopo il ritorno in patria dovette stare a letto e ciò cambiò in amarezza il piacere di essere tornato. Gli era alieno il clima, si era disabituato dalla patria gente. Sorge la domanda: quali erano le cause fondamentali della crisi? È evidente che il fatto del 1471 non si sia scoppiato d'improvviso ma che era lungamente maturato e preparato a partire dal 1458, pressapoco malgrado Giano stesso. La contraddizione nacque non tanto tra lui ed il re quanto invece tra il modo di vivere della Patria e quello di Giano in generale. Vespasiano da Bisticci anche a questo punto facilitò il compito della ricerca e la critica di Giano Pannonio dai tempi di József Huszti tiene conto delle sue parole: in base a un incontro, avvenuto già nel 1465 e alla loro conversazione personale Vespasiano da Bisticci riferisce che, sebbene il re, l'arcivescovo e gli altri dignitari del Paese abbiano cercato di compiacerlo in ogni cosa, a casa Giano si sentiva malissimo. Gli sembrava che «la sua anima e le sue capacità qui fossero aliene» e se l'arcivescovo non l'avesse pregato tanto, sarebbe andato ad abitare altrove dove era chiamato con offerte onorifiche. Vi rimase soltanto per secondare il desiderio dell'arcivescovo, intanto il vescovato di Pécs diventò vacante, e questo era un patrimonio prezioso, indi lo ebbe lui.

Quindi la prima delusione e il primo rivoltarsi erano validi ancora per gli anni 1458—59, prima cioè che il vescovato di Pécs sarebbe diventato vacante. Dal testo comunque è risultato che non gli avevano potuto assicurare subito un posto degno del suo talento, della sua preparazione e vocazione professio-

nale. Ciò rimane vero anche se l'ufficio di coadiutore a Várad dell'*homo regius*, la prepositura di Titel sarebbero stati dati non a János Vitéz giovane, cioè a János Csezmicei, ma a János Kesincei. Così egli avrebbe conosciuto meglio la mentalità per lui estranea, ma Giano era un acuto osservatore anche ai tempi del suo canonicato a Várad. Nell'elegia della primavera del 1466[49] egli dichiara chiaramente che quando al suo ritorno nel 1458 i sintomi della malattia si manifestarono egli si pentì di essere ritornato. Giano era di umore variabile, influenzato fortemente dalle improvvise spinte emotive, ma ciò che poteva colpirlo di più, doveva essere il cambiamento dell'atmosfera culturale, quindi anche la spiegazione della crisi va ritrovata primariamente in questo fatto. Avendo avuto l'occasione nel 1465 a Firenze di procurarsi il testo di Plotino, quasi vi si perdette dentro. Ha dichiarato: se vogliono sapere di che cosa si occuperà il vescovo di Pécs in Ungheria, sappiano che egli «traduce il Plotino platonico, si cura delle cose del suo vescovato e oltre a questo di nient'altro».[50] Sembra che qualcosa lo abbia intensamente emozionato. Certo, non era così e come ne riferisce anche Vespasiano da Bisticci, nella corte gli erano molto grati per quello che era riuscito ad ottenere a Roma. Il libraio fiorentino è testimone onesto, scrisse tutto questo già dopo la morte di Giano e parlò con commozione della tragica fine del poeta.

È una prova decisiva l'importante epigramma a Vitus Huendler il quale lo scherniva: perché scrive quando non c'è nessuno chi lo legga o lo ascolti? Si costatò con malignità la solitudine del poeta: le sue poesie non hanno pubblico. Egli non era giullare che canta accanto al desco di una baldoria, un semplice cantastorie o pagliaccio della corte: i suoi epigrammi eruditi erano accolti con piacere ma, a quanto sembra, non avidamente. Secondo un aneddoto posteriore, raccontato da Leonardo da Vinci, re Mattia avrebbe preferito la pittura alla poesia, è certo comunque che abbiamo molti documenti scritti e di fatto della sua sensibilità artistica. Si sa che re Mattia leggeva come letteratura necessaria gli scrittori militari e gli storiografi, anzi, ne sollecitava la lettura. Ma Galeotto, pur esaltandolo sotto multiformi aspetti, non gli dà mai in bocca una citazione di poesia classica mentre invece ne fa dire da Beatrice. Tutto questo ha valore decisivo per il giudizio da dare sull'ambiente di Giano. Inoltre la civiltà, le relazioni umane, la vita quotidiana — salvo, forse, la corte — erano sostanzialmente diverse da ciò che aveva visto a Ferrara o a Padova ed a cui era abituato. Siamo ancora nel periodo iniziale del Rinascimento corviniano.

Nel 1467 il figlio di Guarino, Battista, già caro compagno di scuola di Giano, scrive una lettera apologetica su Giano a un suo parente umanista, un certo Giovanni Bertuccio perché quest'ultimo non sapeva chi fosse Giano e lo credeva soltanto un «barbaro». Il vero sfondo della lettera non è ancora esaminato, ma in base al suo testo alcuni fatti possono essere accertati. Battista Guarino, seguendo il racconto di testimoni oculari (qui praesentes affue-

rant) descrive l'entrata magnifica del vescovo Giano Pannonio in Pécs dove le vie erano gremite dalla folla, vecchi, e giovani lo accolsero festanti. E Giano si mise subito ad agire nell'interesse del popolo affidatogli (»ad salutem populi sibi crediti»). Battista poi continua: «Gli afflitti sentirono subito la sua umanità e carità, i poveri il suo aiuto, gli orfani e le vedove la sua protezione, studiosi e desiderosi di studiare la tutela dei suoi magistrati, tutti gli uomini dabbene e di virtù la sua benevolenza e magnanimità. Non chiudeva le sua porta davanti agli ospiti e gli orecchi davanti alle preghiere dei bisognosi. A nessuno recava danni od offese, non opprimeva nessuno, non era invidioso di nessuno, voleva bene a tutti. Era di anima soave, era benefattore e gentile».[52] Da questo, elogio commosso si profila prima di tutto il governo gianiano a Pécs, perché tutto ciò tradotto in termini concreti dal linguaggio umanista significa l'organizzazione dell'assistenza dei poveri, il miglioramento delle organizzazioni sanitarie preesistenti, l'istituzione di un'amministrazione decente, (essendo egli proprietario fondario della città) sollevamento della Scola Major, rimasta dall'Università, esemplare vita sociale. Ciò che commuove di più, è la sua gustizia, il fatto che non permetteva di opprimere nessuno. Ma dal testo risulta anche il rovescio della medaglia: chi erano quelli che non si curavano del popolo affidato a loro? quelli che invece lo avevano saccheggiato ed oppresso? quelli che umiliavano la gente, che erano invidiosi, odiosi, superbi e vanitosi? I feudatari ungheresi. Oltre al motivo culturale era questo l'altro fondamentale momento allontanatore. Erano questi signoroni a schernire Giano perché egli non faceva altro che «appiccicarsi al re e scribacchiare» mentre si teneva lontano dall'arrampicarsi sulle ripide mura di cinta, come leggiamo queste accuse in una delle sue poesie.[52] E lo dicevano coloro che in verità si preoccupavano, essi stessi, di non morire eroicamente, coloro che sollecitavano Giano ad immortalare in poemi eroici gesta non particolarmente eroiche, coloro che intrigavano uno contro l'altro e contro Giano e come delatori cercavano di rovinare gli altri. Le poesie di Giano attestano, a partire dall'età di diciott'anni fino alla morte, che egli aborriva le distruzioni della guerra, che voleva la pace dove «il canto potesse concepirsi» e la gente vivesse più felicemente, soprattutto il popolo ungherese, i «Chuni», tutti in sudditi della Pannonia che avevano sofferto tanto. Giano però cercava di adattarsi, dato che questo apparteneva al suo ufficio di cancelliere e mandatario del re. Nel 1458 in una lettera poetica all'amico Biagio, scritta a letto di dolore, esprime il desiderio di tornare al campo. Il secondo grande attacco della malattia lo coglie lì, nel campo, sente una grande nostalgia dei meli e delle querce della sua casa, del fonte e dei libri, riconoscendo che la corazza e la battaglia non sono fatte per lui. Durante la repressione della rivolta transilvanica lo troviamo più volte nel campo del re, nell'occasione della campagna boema accompagna l'esercito reale per quasi mezz'anno, come bano della Croazia e della Slavonia svolge la sua attività nel 1469 nella compagnia di János Thuz. Infine, anche

dopo la rottura, nel 1471, affiderebbe alle armi la decisione. Il suo monografo aveva tutte le ragioni nell'osservare che lui e Vitéz nel 1467, ai tempi della rivolta transilvanica, si erano schierati fermamente dalla parte del re.[53] Anche se i consigli, le critiche ed i brontolii di Giano sembravano ogni tanto un poco noiosi, in verità venivano indirizzati al terzo membro di un triumvirato, al figlio del grande Hunyadi che dai due era sinceramente amato. Soltanto l'estrema disperazione, le gravi offese personali e materiali, l'esclusione di ogni possibilità di miglioramento potevano coinvolgerlo nell'impresa che era contraria allo spirito della storia, quantunque essi avessero considerato giusta la propria causa. La piccola nobiltà e gli oligarchi che avevano conservato la memoria di Giovanni Hunyadi non credevano nella vera prospettiva antiturca della politica del re la quale mirava all'estensione verso Occidente, come non ci credevano anche molti storiografi, fino ai giorni d'oggi. Il secondo ed il terzo membro del triumvirato si erano creata una visione patriarcale della monarchia centralizzata, anche se il precoce imprigionamento di Mihály Szilágyi avrebbe potuto dimostrargli che la legge della monarchia assoluta è una sola !

Dunque, in questi dodici anni, travagliati da crisi, la poesia di Giano arriva all'apice, pur riconoscendo tutti i meriti della sua eccezionale poesia epigrammatica. Anche se nel lessico e nelle idee fondamentali delle sue poesie si possono accertare le presenze di Virgilio, Marziale, Ovidio, Catullo, Claudiano e di Petrarca, nonché le spinte di Enea Silvio Piccolomini, il genio di Giano è indiscutibile. Adottate le idee, le fa girare, le porte avanti logicamente, le scambia, le esplica; se impresta termini, li dota di un peso particolare o li inserisce in un tessuto nuovo. Quindi, si serve visibilmente di tutti i mezzi dell'ingegno. Egli trova un modello poetico anche per la sua solitudine in Ungheria nell'Ovidio esiliato a Tomi. Ma le poesie di Giano non sono imitazioni, ma parallelismi spirituali, spesso anche contrasti, inoltre l'atmosfera di queste poesie non è univocamente dominata dall'esilio ovidiano. Giano è fiero della sua solitudine e pur sapendo che il canto suoni diversamente in questa terra poco civile, è convinto che ciò non toglie niente alla bellezza di esso, è fiero perché la provincia di una volta adesso produce canti nobili, nobilitando così anche la Patria nell'opinione del mondo.[54]

Questa poesia nuova è sostanzialmente nuova anche per la sua tematica. È vero che egli abbia scritto un'elegia anche a Ferara per la morte del «ragazzino», ma qui si lamenta della morte della madre, in una poesia di veri singhiozzi, senza fiorettature. Il numero dei riferimenti agli antichi in questa poesia — e a questo punto non possiamo essere d'accordo col monografo di Giano — è praticamente irrilevante rispetto all'uso umanistico d'allora: in questo lamento ciò che conta sono i ricordi teneri, immediati, vicini e lontani. In verità Giano diventò poeta del dolore in Ungheria, dei brividi e dell'inquietudine e sono questi motivi a creare la sua voce inconfondibile

nella poesia ungherese e in quella europea; sia che *Invehitur Lunam*, che è maledetta anche quando si trova sul firmamento ma più maledetta ancora quando si nasconde: gli aveva ucciso il maestro e ora gli ha ucciso la madre, sia che osservi *La cometa che appare in un meriggio estivo (De stella aestivo meridie visa)*, col terrore dell'uomo della fine del Medio Evo: chissà se porterà bene o male? Non porti annata cattiva, distruzione turca e discordia, ma porti ricca raccolta, felicità e pace per il popolo «unnico» travagliato, minacciato di essere estirpato dai Turchi. E porti poi concordanza tra il re e i grandi signori (e tutto ciò nel 1462). È di una catastrofe universale che canta la grande ode del 1468, *De inundatione* nella quale le dimensioni paurose della visione, la disperazione filosofica per il fatto che sorgono e poi periscono mondi senza lasciare nessuna traccia, nemmeno quella della fama umana; l'offerta del martirio cristiano del popolo ungherese ed infine la disperata ma nello stesso tempo trionfale speranza di una nuova umanità migliore di quella presente rendono secondario il problema degli eventuali prestiti di Giano da parte di Ovidio, del Petrarca o di altri.

La serie dei canti della malattia, delle sofferenze sostiene come dall'interno di sè stesso la visione del cataclisma esteriore. L'elegia *Blasio militanti* del 1458, il grande lamento e testamento scritto nel campo nel 1464, il resoconto dei propri travagli nel marzo del 1466, la preghiera *Ad somnum* ed infine l'elegia *Ad animam suam* dello stesso anno che è una protesta amara e grandiosa contro le sofferenze dell'esistenza umana, abbracciano tutto il registro del sentimento più intenso e nello stesso tempo fatto del tessuto più delicato, cioè della malinconia, e con tale forza della fantasia ossessionata che può essere paragonata soltanto alle visioni dell'Ady già gravemente malato.

Accanto a questa poesia di dolore, di brividi e di cataclisma quasi scompariscono i momenti sereni in cui canta di altre cose: di una piacevole caccia nel 1463, probabilmente nei boschi del Mecsek o nella macchia della Drava, quando scrive, a nome del re, una lettera poetica, ornata di significativi e fieri consigli, ad Antonio Costanzi nel 1464. È caratteristico che Giano, figlioccio della Thalia piantatrice di alberelli, scrivendo del piccolo mandorlo precocemente fiorito o, nel 1469, del melo troppo fruttifero, in queste splendide rielaborazioni di canti ritici popolari colga sempre il momento contradittorio. Il piccolo mandorlo fiorito in gennaio o febbraio non dev'essere sollecitato, ma protetto dal gelo che verrà ad assiderargli i fiori. Scrivendo questo, per lui la visione oltrepassò sicuramente la realtà e diventò simbolica. Ancora nel 1948 con Sándor Weöres traducemmo la poesia in questo senso e notammo con soddisfazione quando ne scrisse anche Rabán Gerézdi. L'altra grande elegia *De arbore nimium foecunda*[55] segna una simile svolta: non fa le lodi della produzione abbondante e non la chiede nemmeno, ma parla dei danni della fecondità. I rami non vanno battuti col bastone affinché producano di più, ma sostenuti da bastoni che non crollino. A chi si riferisce il simbolo? A sé stesso?

Alla sua poesia? ai contemporanei ungheresi? alla madre? o, in generale, alla produzione umana?

Comunque, anche in queste poesie ci colpisce la svolta gianiana. Sono appariscenti le sensibili visioni di pericolo e di dolore e la rassegnazione del poeta. Egli cominciò la sua carriera poetica con pungenti e brillanti epigrammi, la continuò con poemi esaltanti le meraviglie del presente di allora, scritti sentitamente e con cuore grato, la coronò e terminò con le grandi elegie del dolore, delle vibrazioni, dell'inquietudine e della disperazione. Era straordinario in quelli primi e forse ancora di più in queste ultime, tutta la sua carriera poetica fa di lui una delle figure più cospicue della poesia ungherese. È per questo che egli è rimasto valido. È un poeta meditativo, vigoroso, sincero, delicatamente plastico e moderno, e per questo che vive anche oggi, irresistibilmente.

NOTE

[1] *Janus Pannonius bukása*. p. 116.
[2] *Ep.* I. 130. Jani Pannonii: *Poemata* Traiecti ad Rhenum 1784 (Ed.. S. Teleki)
[3] *Epistolario di Guarino Veronese*, a cura di R. Sabbadini, vol. II. No. 808, 498—500 e vol. III. 406 pp.
[4] *Ep.* I. 125
[5] *Ep.* I. 247.
[6] *Panegyricus in Marcellum*, v. 2749. (Ed. Teleki)
[7] *El.* I. 8.
[8] *El.* I. 13. 97.
[9] *Panegyricus in Marcellum* v. 2814.
[10] *Janus Pannonius arca*, nel volume *Janus Pannonius versei, 1472—1972*, Szépirodalmi Könyvkiadó, pp. 5—6.
[11] *Ep.* I. 185.
[12] *Ep.* I. 37.
[13] *Ep.* I. 274.
[14] *Ep.* I. 169.
[15] *Epistolario*, Vol. I. No. 25, p. 63.
[16] *Institutiones Oratoriae*, XI. 1. pp. 88—89.
[18] *Purg.* XXXI. 141.
[17] *Purg.* XII. 64—69.
[19] *Par.* X. 43.
[20] *Epigrammatum* VI. 61.
[21] *De se ipso*, Ep. I. 194.
[22] *De orat.* I. 6, 21; III. 14. 54.
[23] *Ep.* I. 127.
[24] *Ep.* I. 277.
[25] *Ep.* I. 332.
[26] *Ep.* I. 107.
[27] Huszti, J., *Platonista törekvések Mátyás király udvarában*, Minerva, 1924, 188 p.
[28] Sabbadini, R., *Vita di Guarino Veronese*, Torino, 1964, pp. 97—98.
[29] *Silva Panegyrica ad Guarinum Veronensem* vv. 920—925 (Ed. Teleki)
[30] Vv. 318—21.
[31] *Panegyricus in Renatum*, vv. 245—52. Ábel, J., *Analecta*, p. 137.
[32] *El.* I. 15.
[33] *El.* II. 18.
[34] Ábel, J., *Analecta*, Eleg. XXXIV.
[35] *Ep.* I. 168.
[36] Cfr.: *Janus Pannonius, Dunántúl*, 1952. I. 2. p. 44.
[37] *Ep.* I. 1.

[38] *Ep.* I. 187.
[39] *Ep.* I. 63.
[40] Ábel, J., *Analecta, Eleg.* XXX. 7—8.
[41] Huszti, J., *Janus Pannonius*, Pécs, 1931. pp. 154—55, 160.
[42] *Jani Pannonii Opusculorum* Pars II. pp. 3—22.
[43] ibidem, pp. 22—45.
[44] ibidem, p. 37.
[45] *El.* I. 2.
[46] *Mantegna magyar vonatkozású portréi, Századok.* 1926. pp. 234—63; ibidem, *Pótlások*, pp. 889—93.
[47] Huszti J., *Mantegna és Janus Pannonius*, ibidem, pp. 613—19.
[48] *Ep.* I. 324.
[49] *El.* I. 10. 7—11.
[50] Ábel, J., *Analecta*, 226.
[51] Ábel, J., op. cit. 210.
[52] *Ep.* I. 12.
[53] Huszti J., op. cit. p. 267.
[54] *Ep.* I. 61.
[55] *El.* I. 14.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 253—308 (1972)

Les genres et modèles littéraires de Jannus Pannonius

Par

JÁNOS HORVÁTH

(Budapest)

Pour étudier le problème des genres littéraires et modèles de Janus Pannonius, nous devons partir du système éducatif de l'école de Guarino Veronese, des objectifs de l'enseignement qu'elle diffusait. Comme — aussi bien à l'étranger qu'en Hongrie et à notre conférence même — plus d'un s'est penché et attentivement sur cette question, je voudrais me contenter d'en résumer l'essentiel. La pédagogie de Guarino visait à armer les disciples d'une culture *profane, laïque,* afin que, dans la vie, ceux-ci se fassent, à l'encontre de l'idéologie *religieuse,* les militants des sciences et des arts profanes, laïcs, et se révèlent, dans la vie de l'État, de la communauté, des personnes actives, rompues aux tâches pratiques. Le but n'était donc *nullement* de les faire se détourner du monde, mais — tout au contraire — d'arriver à la connaissance la plus possible intégrale de la vie humaine, à une réalisation et à une perfection, aussi bien chez l'individu que dans la collectivité, de l'existence, des capacités de l'homme, de tout ce qu'on dit *humanum.* Ces visées éducationnelles ne pouvaient être atteintes, *à cette époque,* qu'à l'aide de la prospection la plus poussée des legs de l'Antiquité profane, de leur humanité. Or, les trésors de l'humanum antique n'étaient autres que les œuvres littéraires et artistiques, les monumentales réalisations des *sciences* des Anciens, tout cela pouvant être approché, avant tout, grâce aux langues porteuses de ces cultures: le grec et le latin. Il est presque inévitable que, dans l'approche, dans l'accomplissement de tels idéaux, une *source d'erreur* se présente, quand l'accent mis sur l'originalité est, presque *imperceptiblement,* remplacé par l'*imitation.* La plupart des écrivains, des poètes de l'époque de l'humanisme n'ont effectivement pas pu se hausser au-dessus de ce point, celui de l'imitation de l'Antiquité; très peu ont réussi à le dépasser, à perfectionner leur production, l'idéal de l'*humain* d'inspiration antique dans le sens de l'originalité, de les faire s'épanouir et mûrir. Il se peut, cependant, que ce sentiment que nous avons n'est que l'appréhension, la critique du chercheur moderne qui regarde en arrière. Car il nous faut indubitablement reconnaître que ce fut chose *vraiment importante,* un *tournant d'époque* que de redécouvrir l'Antiquité et de placer au centre de la vie *humaine, commaunautaire,* non le *divin,* mais *l'humain.* C'est

précisément dans cet esprit que l'école de Guarino se faisait fort de rayonner, ce sont ces objectifs qu'elle voulait, en premier lieu, réaliser, en diffusant une culture de la langue latine et d'une *rhétorique* renouvelée.

Pouvait-il en être, d'ailleurs, autrement? Les trésors antiques ne devenaient accessibles que par le truchement de la *langue*, c'est-à-dire dans des formes d'une noble et précieuse frappe, aux canons déjà établis de l'humanité antique que celle-ci s'était faite objet de toutes les admirations et de modèle tout au moins *à approcher*.

Pour l'essentiel, l'école de Guarino était *oratoire;* sur les traces de *Quintilien* surtout, elle se proposait de modeler un type d'homme antique, rhétorique. Ce but était servi par les auteurs anciens qui représentaient, dans le système d'enseignement et d'éducation de cette école, la base, le point de départ.

Ajoutons qu'*il n'a pas tenu à Guarino* que ce moyen devienne, du même coup, par le truchement de l'enseignement de la langue et des lettres, la réalisation quasiment seule possible de l'expression de l'humain et aussi son résultat. Ce qui ne fait pas de doute, c'est que les élèves de l'école de Guarino apprenaient à sentir, à penser à la manière antique, à considérer le monde d'un œil profane; mais, de plus, grâce au système éducationnel oratoire, ils apprenaient à exprimer leurs sentiments et leurs idées *à la manière antique*, en utilisant, dans la mesure la plus possible intégrale, les tournures, les résultats de langue et de forme si admirés de l'Antiquité.

Qu'il est difficile d'exprimer le *Soi* et de manière *originale*, surtout si l'homme de lettres lui-même hérisse son chemin d'interdits: ne s'exprimer, *soi*, qu'à l'aide des tournures, des expressions, des tropes, des métaphores *antiques* et, non en dernier lieu, qu'à l'aide des genres, des formes artistiques de l'Antiquité, donc, à tout prix, à la façon des *classiques*.

Il n'est pas à nier que le moyen âge était aussi en possession de l'héritage antique, dont certains éléments ont été mis, d'un bout à l'autre de cette époque, à contribution; cependant, dans une mesure croissante, conjointement aux formes de langue et de style, c'était justement l'*essence*, l'*esprit* de cet héritage antique qu'on avait laissé tomber dans l'oubli. Il est donc compréhensible que les humanistes de la Renaissance se retournant contre le moyen âge aient considéré comme une condition sine qua non de la revivification de l'humanité antique de suivre et d'imiter les tournures et images de la *langue* antique, cela malgré le danger de rendre plus difficile, et bientôt impossible, par ce procédé, l'expression de leur propre personnalité et celle de l'humain.

Pour permettre de saisir plus facilement cette attitude, je ne saurais manquer de renvoyer à la grande figure de l'humanisme précoce, ce Pétrarque qui adressa une *épître* à Tite Live, comme s'il en était le contemporain, comme si les quelque quinze siècles qui les séparaient et tous les autres obstacles entre eux pouvaient être écartés dans leurs contacts intellectuels. Or, ce comportement pouvant paraître, chez Pétrarque, un phénomène isolé, peut-être une

excentricité arrive à sa plénitude au sein de l'école de Guarino. Son système éducatif même fait que ses disciples, surtout les poètes s'érigent en *contemporains* des grandes figures de la littérature ancienne, ils ont le sentiment et la conviction d'être en compétence et en discussion avec ceux-ci et, non en dernier lieu, de *rivaliser* avec aux, alors qu'à nos yeux, à ceux de la *postérité,* ils ne font rien de plus que d'*imiter* leurs modèles. Ainsi, la mythologie a été, dans le façonnement de la vie antique, un facteur plus ou moins vivant, un agent efficient, tandis que, chez les poètes, les écrivains humanistes, elle n'est plus que l'effet de pure ornementation, de fioriture superflue.

Mais comme, sans l'Antiquité, il n'y aurait ni renaissance, ni humanisme, cela vaut, tout naturellement, pout le classicisme du langage aussi, à cette très essentielle différence près que, sur la trace des aspirations humanistes, l'exactitude de l'expression quant au langage, le caractère nuancé du style de l'auto-expression sont, à ce jour aussi, exigence inaliénable, partie intégrante de notre culture.

A l'école de rhéteurs de Guarino, à Ferrare, Janus Pannonius est devenu un poète et, de plus, un poète indubitablement notable. Comme nous le savons, grâce au compte rendu authentique de Battista Guarino, mais surtout au panégyrique sur Guarino par Janus, les poètes prédominaient, par rapport aux prosateurs, dans les matières de cette école. Cependant, tandis que le premier énumère presque la totalité des poètes latins, le second met particulièrement en vedette *Ovide* et *Virgile,* et cela n'a, vraisemblablement, rien de fortuit. On peut, en effet, constater sans hésitation aucune que ces deux grandes figures de l'Antiquité ont exercé l'influence la plus profonde sur Janus aussi bien pour ce qui est de sa langue et de son style que de l'ensemble de sa manière de voir poétique. Cela est d'autant plus étonnant que, pour ce qui est des *genres,* Janus ne suit pas ces deux poètes. Peut-être s'agit-il déjà là d'un vague critère de l'originalité.

Du point de vue de notre étude, nous jugeons nécessaire de dire au préalable que notre point de vue est spécial, ne s'intéresse pas à ce qui est *original* en Janus, mais s'efforce d'éclairer ce que sa poésie contient de l'antiquité classique. Notre conviction est, en effet, même si d'aucuns voudrons nous contredire en cela, que c'était là la grande fierté du poète, que c'est cela dont il se vantait en premier lieu. Mais il est incontestable, selon les *fonctions* tenues par ces éléments classiques dans sa production, les éléments érudits, classiques peuvent être souvent taxés de neufs, d'originaux.

On comprendra également que nos analyses ne visent pas, à tout prix, à la présentation de nouveaux parallélismes, ni même à épuiser le sujet: à défaut d'édition critique, la philologie janusienne est encore en reste de cette tâche.

Malgré cela, à certains endroits, il me sera peut-être possible de définir quelques points critiques de la poésie de Janus Pannonius.

I. Les épigrammes

La renommée littéraire de Janus Pannonius a été indiscutablement fondée, encore dans son enfance quasi, par ses épigrammes et c'est, peut-être, ce genre qui lui assure, aujourd'hui aussi, le plus aisément sa renommée.

A ce sujet, la première question qui se pose à propos de ce genre indissociable, surtout, du nom de Martial, poète de la Rome impériale, est la suivante: qu'est-ce qui a poussé Janus à choisir l'épigramme, alors que, dans le programme de Guarino, Martial ne figurait nullement et que, dans les années d'études du poète hongrois, aux alentours de 1440—1450, le genre n'était ni particulièrement répandu, ni particulièrement prisé? Ce à quoi il nous est possible de nous référer — et nous n'y manquons d'ailleurs pas — ne fournit pas d'explication satisfaisante. En effet, il est coutume d'arguer que, dans ce temps, on connaissait et lisait déjà partout le célèbre poème de Beccadelli, l'*Hermaphroditus*; cependant, cette circonstance n'est guère convaincante pour ce qui est du genre de l'épigramme, car l'œuvre en question peut nous livrer quelques indices sur le choix des sujets, sur les nuances d'un groupe précis des épigrammes janusiennes, celles à contenu obscène, mais non la motivation quant au choix du genre même. Un autre élément auquel on a également l'habitude de se rapporter, est que Aeneas Silvius, le futur pape Pie II composait des épigrammes sur les traces de Martial. Mais le Janus étudiant n'a guère pu connaître ces œuvres poétiques, il a pu, tout au plus en entendre parler, comme nous pouvons le déduire à partir de cette épigramme qu'il a adressée à Aeneas, lors de son premier retour en Hongrie, au tournant de 1450—1451, quand il désirait emprunter un recueil de Martial à Aeneas Silvius (*Épigr.* I, 381):

Si Bilblitani tibi sunt epigrammata vatis,
Protinus huc ad nos fac, precor, illa volent.

Et lorsque celui-ci lui fait parvenir le volume et, en échange, désire avoir un recueil des poésies de Janus, celui-ci lui répond (*Épigr.*, I, 384):

Adde, quod Italiae veni novus hospes ab oris,
Nec, si quod lusi, me comitatur opus.

Il apparaît donc que, à l'âge de 16 ou 17 ans, Janus avait déja composé toute une série de poésies *sans connaître* celles d'Aeneas Silvius, ni subir leur influence présumée. *Guarino* lui-même avait été, d'autre part, ahuri par les épigrammes précoces, selon toute vraisemblance érotiques et obscènes de Janus, comme celui-ci en témoigne lui-même dans *Ad Guarinum* (*Épigr.*, I, 127):

Perlegeres nostrum cum forte, Guarine, libellum,
Dixisti, (ut perhibent,): haec ego non doceo.
Non haec tu, venerande, doces, Guarine, fatemur,
Sed quibus haec fiunt, illa, Guarine, doces.

Ainsi, le Hongrois aurait porté son choix sur le *genre* de l'épigramme sans aucun encouragement, ni aucune influence particulière; si nous ne faisons pas erreur, cela aurait eu lieu, peut-être, sous l'effet de son arrivée, d'un milieu à supposer simple et puritain, dans l'atmosphère libre d'une ville italienne trépidante et de son plongeon dans l'univers sciemment libéral, émancipé de l'école de Guarino. C'est alors que Janus aurait cherché, lui-même, le modèle littéraire, le guide adéquat: *Martial*. Non, dans son cas, il n'en a vraiment pas pu être autrement ! Et si cette question est, précisément dans le cas donné, si passionnante, c'est parce que, en fin de compte, il s'agit, cette fois-ci aussi, du problème de l'imitation et de l'originalité. Sans une inclinaison personnelle innée, sans du talent, l'imitation pure et simple ne saurait guère conduire à des résultats marquants.

Il ne fait également pas de doute que la poésie épigrammatique de Janus présente plusieurs périodes et non seulement dans le choix des sujets, mais aussi dans le fini. Il faut reconnaître qu'il y a loin de *simia Martialis* (*Épigr.*, I, 241) à ce morceau (*Épigr.*, I, 274) adressé à un certain Crispus où il est dit:

> Hispani ne, quaeso, legas epigrammata vatis,
> Cum mea legisti, sed tua, Crispe, legas.

Ces vers spirituels sont plus qu'à deux tranchants, d'un esprit particulièrement cruel, on ne peut les rendre intégralement, tout au plus, les commenter: *ne lis pas les épigrammes du poète hispanique, une fois que tu as lu les miennes, mais lis, Crispus, les tiennes . . .*

Que veut donc dire ici Janus Pannonius? Que ses propres travaux n'atteignent toujours pas la perfection de ceux de Martial, auxquels on ne saurait comparer que les morceaux de Crispus? Janus complimente-t-il celui, lui donne-t-il de l'encensoir? Ou bien ces vers signifient-ils que les épigrammes du Janus sont si parfaites qu'elles peuvent tenir la place de celles de Martial qu'il est superflu, en conséquence, de lire? Ou encore: par rapport à Martial, les épigrammes de Janus sont-elles si méchantes qu'on ne peut les apprécier, tout au plus, qu'en les confrontant à celles de Crispus? En ce cas, celui-ci n'a guère dû apprécier le compliment. Mais nous aurions encore d'autres variantes d'interprétation !

C'est cette scintillante finesse d'esprit à nuances multiples qui fait que Janus, de *singe* de Martial, d'imitateur, se hausse au même rang que le maître et se révèle d'incomparable affinité avec lui.

Plusieurs chercheurs se sont déjà penchés très attentivement sur les rapports entre la poésie épigrammatique de Janus Pannonius et de Martial; je ne mentionnerais que les plus importants: *Reforgiato*, *Sabbadini*; en Hongrie: *József Huszti*, Tibor Kardos, János Horváth, Rabán Gerézdi, *József Bakos*. Malgré cela, les travaux de philologie et d'analyse sont encore nom-

breux et ardus jusqu'à ce que nous arrivions à éclairer complètement les épigrammes janusiennes; il faut aussi ajouter que presque personne ne s'est encore préoccupé, jusqu'ici, d'un groupe précis de ces épigrammes, celles composées selon des modèles grecs, ou traduites du grec, également facteurs de transmission de l'Antiquité. Nous saluons donc comme une initiative fort heureuse celle de Zsigmond Ritoók en ce sens.

*

Au rang des chercheurs qui ont étudié les rapports entre Janus et Martial, c'est peut-être József Huszti qui nous a fourni les travaux les plus valables en ordonnant les épigrammes du poète hongrois en trois groupes: celles persifleuses, celles érotiques et celles monumentales. (Huszti, J.: *Janus Pannonius*, Pécs, 1931, p. 45.)

Il nous semble que — sous certaines réserves et dans certaines limites — ce classement selon le sujet est aussi chronologique, tout au moins en ce sens que les épigrammes érotiques datent, presque sans exception, des années d'étude à Ferrare et remontent jusqu'à environ 1454, que les morceaux de persiflage couvrent, en partie, la période à Padoue aussi (1455—1458), tandis que les morceaux monumentaux ont été, pour la plupart, composés après le retour en Hongrie, se rapportent à ce pays et sont, dans certains cas, d'inspiration politique (par exemple, ceux qui se moquent du pape Paul II, puis tentent de l'apaiser). Les épigrammes traduites du grec forment un groupe à part et soulèvent des problèmes particulièrement ardus de chronologie aussi, rien que du fait qu'il est difficile de les incorporer à la production *propre* de Janus. L'esprit et l'influence des épigrammes de Martial saute à tout moment aux yeux du lecteur dans celle-ci, tandis que celles adaptées à partir de l'*Anthologia Palatina* et dont les sources sont, le plus souvent indiquées, n'y ont laissé quasiment nulle trace. József Huszti, auteur de la monographie sur Janus, croit que ces traductions du grec sont relatives aux études en cette langue que Janus a poursuivies sous la direction de Guarino et qu'elles sont, en conséquence, les fruits de la période la plus précoce de l'épigrammatiste, celle de Ferrare (1447—1454). Mais la perfection du langage et le fini de la forme de ces morceaux n'étayent point la thèse de Huszti. On devrait plutôt penser qu'ils ont été composés partie à Pardoue et partie — dans leur majorité ! — après le retour en Hongrie, à un moment, où — par suite des circonstances changées — il n'avait plus grande envie de s'adonner à ce genre, voire même que ses impulsions en ce sens commençaient à tarir. C'est à quoi nous devons imputer le fait que les modèles grecs n'ont exercé, comme nous l'avons souligné plus haut, presque aucun effet sur les propres épigrammes de Janus; Huszti lui-même ne mentionne que des «épigrammes (dites monumentales) de caractère grec et relatives à Mathias» (op. cit., p. 205), sans pour autant

constater l'influence effective des épigrammes «grecques» sur les morceaux composés en Hongrie, et sans tenter d'analyse plus détaillée. Ainsi, le problème, qu'il s'agisse de l'éventuelle décalque des épigrammes grecques sur la production précoce du poète ou du modelage des vers composés sur Mathias, exige encore bien des études.

Par contre, pour ce qui est des morceaux dans le style de Martial, il est, à plus d'un chef, difficile de s'y reconnaître sur la base de la littérature hongroise et étrangère étendue et importante qui y a été consacrée. L'une de ses tendances — et c'est ce qui fait son grand mérite — peut s'enorgueillir de vertus infaillibles et encore insuffisamment reconnues dans la mise au jour des modèles littéraires de Janus: un Martial, un Beccadelli, un Catulle; à la tête de ces chercheurs vient József Huszti avec son exemplaire monographie, tandis que ses prédécesseurs en ce domaine ont été V. Reforgiato (*Gli epigrammi di Giano Pannonio*, Catania, 1896), Carlo de' *Rosmini* (*Vita di Guarino Veronese e de' sui discepoli*, Brescia, 1805), R. *Sabbadini* (surtout in: *La scuola e gli studi di Guarino Veronese*, Genova, 1891); son disciple a été József Bakos à imagination qu'on souhaiterait, quelques fois, plus audacieuse (*Martialis a magyar irodalomban* [M. dans la littérature hongroise], Debrecen. 1935).

Dans tous ces ouvrages, sans compter celui de G. Voigt (*Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums*, Berlin, II, 1893, pp. 318 et pass.), qui vise à la synthèse plutôt qu'à un éclaircissement des détails et des corrélations, on s'est penché sur ces épigrammes de Janus qui présentent, à première vue déjà, des connexités plus étroites avec Martial, mais — au-delà de la constatation des emprunts de sujets, des sujétions du genre et des «influences» du langage — on n'a pas procédé à une appréciation objective de la portée de la poésie épigrammatique de Janus Pannonius. Une fois les problèmes présentés de cette manière, une fois un très grand nombre de «dépendances» dans le sujets, les thèmes et dans la langue établies, il est naturel qu'on n'ait pu prendre en considération que dans une mesure passablement restreinte les déclarations plus qu'enthousiastes des contemporains de Janus sur celui-ci, puisque les examens concrets concluaient toujours à une sujétion, à l'imitation.

A l'encontre de cette tendance — après une présentation de János Horváth (le chapitre sur Janus Pannonius, in: *Az irodalmi műveltség megoszlása*, ([Le répartition de la culture littéraire], Budapest, 1931), qui ne niait nullement les emprunts, mais n'avait pas encore trouvé le véritable contrepoids — la philologie janusienne n'a, certes, pas remis en doute les influences étrangères, mais, dans la pratique, surtout pour ce qui est des épigrammes, elle a repoussé de côté la question des «modèles» et tout ce qui y est corollaire, pour mettre à l'avant les morceaux ayant subi un ascendant moins flagrant. Naturellement, cela n'a pas rendu mieux compréhensible le cas Janus.

Il est clair que la poésie épigrammatique de Janus ne saurait être pertinemment étudiée ni en étant isolée, ni en étant jugée exclusivement sous

l'angle des sources et modèles. Précisément pour arriver à une juste compréhension et appréciation, il faut détecter le point de vue à partir duquel le respect des modèles n'est plus, pour ce qui est du jugement de l'ensemble, un préjudice, mais une vertu. Ce n'est que de la sorte que nous pourrons comprendre l'opinion hautement laudative que ses contemporains et la postérité immédiate se faisaient de Janus Pannonius, opinion qui ne devait tout de même pas manquer de fondement.

Le secret de notre poète réside dans cette fascination qui l'attirait à l'esprit antique exprimant l'humain par des formes classiques — c'était son maître, Guarino, qui avait tenu le rôle principal dans la naissance de cette conviction — et qui lui faisait vivre intégralement l'univers de l'Antiquité, si bien qu'il façonnait ses sentiments et ses idées entièrement dans l'esprit de celle-ci. D'un autre côté, je ne crois pas qu'on exagère en disant que la poésie janusienne fera figure de véritable valeur tant que l'attirance de l'Antiquité restera virulente.

On n'a pas à s'étonner que ce fut justement la poésie de Martial qui représenta pour lui le charme, le prestige et l'atmosphère revivifiée de la vie antique. On ne jugera pas plus insolite que son talent en épanouissement et aussi la vie trépidante d'une ville d'Italie l'aient poussé manifestement, au début, à l'imitation, puis à tenter de surpasser son parangon. Il se sentait contemporain des hommes de l'Antiquité, de Martial, tout comme Pétrarque de Tite Live. Le monde de Janus, c'était la Rome licencieuse de l'époque impériale. Cet envoûtement a certainement été renforcé par le changement des conditions de vie du poète arrivant d'un pays passablement primitif dans cette Italie évoluée et érudite.

Pour ce qui est des épigrammes les plus précoces de Janus, elles sont, indiscutablement, en rapport avec ses impressions à l'école de Ferrare et, comme à ce propos il ne pouvait trouver, chez Martial, de modèles, ces œuvres ne témoignent pas de l'influence de celui-ci, sauf peut-être dans l'effort à la concision. L'influence commence toujours par l'imitation; c'est déjà le cas, pour l'épigramme I, 178, *Ad Leonellum Principem Ferrariae*: on ne saurait nier qu'elle reflète I, 4 de Martial (je citerai toujours celui-ci dans l'édition de *Friedlaender, L.: M. Valerii Epigrammaton libri*, I—II, Leipzig, 1866). Citons les deux textes pour rendre patente l'imitation dans la structure et la composition des vers.

Janus: *Épigr.*, I. 178:

O b t u l e r i t s o r s siqua meum tibi *forte libellum*,
Perpetua Estensis lux, Leonelle, domus:
Non *illo* hunc *vultu relegas*, quo jura ministras,
Sed quo saepe levem pellis et ipse pilam.

Cf.: Martial: *Épigr.*, I. 4:

C o n t i g e r i s nostros, Caesar, *si forte libellos*
Terrarum dominum pone supercilium.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Qua Thymelen spectas derisoremque Latinum
Illa f r o n t e precor carmina nostra *legas.*

Il s'agit, en fait d'une paraphrase *libre* et conforme à la situation donnée de Janus. Martial dédie son livre à l'empereur Domitien, notre poète au duc de Ferrare, Leonello; Martial invite l'empereur à écarter tout jugement sévère (pone supercilium) en prenant l'ouvrage en mains et de le lire enjoué, comme s'il voyait une pièce de théâtre; Janus prie, de même, le duc de lire son recueil, comme s'il jouait à la balle. La trouvaille est, précisément, de comparer les vers vifs, persifleurs à l'aérien va-et-vient de la balle; l'image est plus expressive, plus suggestive que chez le Latin. Par contre, le poème tel quel, en tant qu'œuvre d'art, dans ses structures, voire même dans ses expressions, n'aurait pu voir le jour sans celui-ci.

Nous retrouvons ces vers de Martial, combinés à une répétition enjouée et à d'autres éléments empruntés au Latin (surtout I, 24: *triste supercilium*; VII, 2: Excipiatque *meos*, qua solet aure, *iocos* . . .*Ludimus* innocui; IX, 2: Triste supercilium . . . *ite* foras *Lectores tetrici* . . ; XI, 16: Qui *gravis es niminum*, potes hinc iam, *lector, abire.* — Cf.: Bakos: op. cit., pp. 15—16). Il s'agit là d'un degré supérieur de l'imitation, quand les éléments puisés à des endroits divers sont fondus en une seule composition; celle-ci, cependant, n'est pas particulièrement compliquée, se contente de varier habilement les éléments donnés.

Janus: *Épigr.*, I, 240:

Ludimus ecce *iocos*, ades huc non *tetrice lector*,
Tu procul hinc contra, *tetrice lector, abi.*
Triste supercilium cum sit tibi, ne lege nugas,
Aut si forte legis, *pone supercilium!*

A l'encontre de cet habile procédé du genre d'un centon et qui est, dans son ensemble, malgré tout, une œuvre *originale*, I, 56 de Janus sur Guarino n'est qu'une adaptation pure et simple de XIV, 195 de Martial, les noms étant simplement changés et les exigences du sujet prises en considération (cf.: Bakos, op. cit., p. 16):

Quantum Roma suo debet reparata Camillo,
Tantum Guarino lingua Latina suo.

Martial, XIV. 195:

Tantum magna suo debet Verona Catullo,
Quantum parva suo Mantua Vergilio.

Dans une certaine mesure, nous pouvons suivre à la trace la tournure prise par ces vers de Janus; leur idée apparaît, en effet, encore nébuleuse, dans le panégyrique sur Guarino (vers 907—)

Alta Quirinus
Fundavit Romae, *reparavit regna Camillus*,
Sed *tantum* ambobus maior tua gloria, *quantum*
Cedunt arma togae, concedit laurea *linguae*.

Dans la formulation finale, le couple de mots martialien *tantum-quantum* est inversé au grand avantage de l'effet épigrammatique.

Il semble que, dans plusieurs cas, déjà dans cette phase précoce de la carrière littéraire de Janus, nous soyons témoins de ses velléités de «corriger» son maître, d'améliorer ses expressions jugées insuffisamment exactes. Comment pourrions-nous expliquer autrement ce qui suit. Dans Martial, I, 42 nous lisons:

Coniugis audisset fatum c u m *Porcia* Bruti
Et subtracta sibi quaeret arma dolor,
«Nondum scitis» ait «mortem non posse negari?
Credideram fatis hoc docuisse p a t r e m.»
D i x i t et *ardentes* avido bibit ore *favillas*.
I nunc et ferrum, turba molesta, nega.

Janus a transposé comme suit ces six vers qui narrent le suicide de Porcia, épouse de Brutus — suicide digne de son père, le stoïcien —, quand elle apprit la fin tragique de son mari (I, 114; *De Porcia*):

S i c a i t *ardentes* haurit d u m *Porcia* p r u n a s
Vos, venerande p a r e n s, care marite, sequor.

Ici, la concision a parfaitement réussi à Janus: ses deux vers expriment bien plus que les six de Martial. C'est là ce moment, quand le simple *imitateur* atteint et même dépasse son maître. Puisque, malheureusement, nous ignorons l'ordre chronologique des épigrammes de notre poète, à l'exception de quelques points forts indiscutables, nous ne pouvons lier les différentes phases de son évolution à des dates exactes.On peut être sûr que celle-ci n'a pas été rectiligne, comme une conception schématique pourrait le laisser croire. Il est à supposer que, dès ses débuts dans la carrière, Janus a réussi quelques coups de maître, tandis que, plus tard, il a encore pu donner des épigrammes plus faibles. Mais cela ne change rien à la tournure générale de son ascension dans l'art des lettres. Il paraît, toutefois, probable qu'en s'apercevant, soit par le fait du hasard, soit en résultat de mûres réflexions, que certains «thèmes» martialiens peuvent être formulés, justement dans l'esprit du maître, de façon meilleure et d'un plus heureux effet, il érigea en programme conscient,

du moins pendant un temps, l'amélioration de ces morceaux. Ainsi, nous avons la sensation d'une «correction» tout ce qu'il y a de plus méthodique dans le cas de I, 123, dont le thème martialien tourne autour de l'une des questions les plus essentielles de l'épigramme, à savoir que celle-ci est d'autant *meilleure* qu'elle est plus *brève*. Le poète latin a consacré deux morceaux à cette idée, I, 110 et II, 8. D'abord:

Scribere me quereris, Velox, *epigrammata longa*.
Ipse nihil scribis: *tu meliora facis*.

L'autre est quelque peu plus prolixe; Martial rejette la responsabilité des erreurs qui peuvent être relevées dans son livre sur les copistes. (Les auteurs de nos jours procèdent de même avec les typographes . . .) Il y a, cependant, des fautes qui ne peuvent être imputées qu'à l'auteur:

Quod si non illum, sed me peccarre putabis,
Tunc ego te credam cordis habere nihil.
«*Ista tamen mala sunt.*» Quasi nos manifesta negemus:
Haec mala sunt, sed tu non meliora facis.

Dans le cas de l'épigramme *longueur* est, a priori, synonyme de *faiblesse*. Ce sera là le point de départ de Janus:

Non b o n a me iactas *epigrammata* f i n g e r e , Prosper.
Verum est, confiteor: *tu meliora facis*.

Dans ce cas précis, Janus a, pour l'essentiel, fondu ensemble les deux épigrammes de Martial qui sont, pourtant, assez disparates pour ce qui est de leur contenu. Le morceau veut, en effet, dire — à supposer qu'il ne s'agit pas d'une activité poétique véritablement «meilleure» de Prosper — que celui-ci ne compose jamais d'épigrammes, c'est pour cela que les siennes sont «meilleures»; I, 110 de Martial s'avance, d'ailleurs, carrément en ce sens. Mais les vers de Janus contiennent l'essence du second poème latin cité aussi: l'auteur est lui-même mécontent de la «qualité» de son épigramme, tout au moins, il n'oserait pas soutenir le contraire; cependant, les deux poètes sont certains de surpasser, sans conteste, leur critique, puisque celui-ci ne produit rien. Naturellement, ce dilemme se pose ici que Janus a traité dans une autre épigramme: ce qui est donné, quel qu'il soit, vaut toujours (?) mieux que rien. Cependant, cette idée peut aussi être retournée: ce qui est donné, quelque mauvais qu'il soit, est meilleur que rien, donc le mauvais donné est — en fin de compte bon! Mais Janus n'arrivera que plus tard à cet argument cornu. Et son épigramme dont nous parlons est «meilleure», plus réussie que celle de Martial, car, après sa lecture, un facteur d'incertitude persiste en nous, le poète n'a pas énoncé la justification, l'explication de sa thèse. La formulation de notre poète est aussi «meilleure», parce qu'elle dirige l'attention sur une

solution qui ne s'était pas présentée jusque-là, solution pourtant naturelle qui découle de la structure de la langue latine: tu as raison, mes épigrammes ne sont pas «bonnes», tu les rendras «meilleures», tu les corrigeras, donc: corrige-les ! Voilà où il en arrive en «améliorant» Martial. Il s'agit là de la deuxième période d'épigrammatiste de Janus, celle la plus évoluée, et elle nous réserve d'autres surprises encore que nous allons voir plus loin.

Tout ce que nous avons développé jusqu'ici a pu être éclairé sur la base de la confrontation avec Martial; de même, du point de vue de la thématique, les épigrammes de Janus sont déterminées, pour la plupart, par celle du Latin. Combien ces liens sont étroits, nous en avons la preuve non seulement dans les thèmes pour ainsi dire communs, mais aussi dans l'analogie, pour l'essentiel, de l'expression quant au langage. Tous ces vers n'ont pu être écrits qu'à l'intention d'un cercle plus restreint, dont les membres savaient, grâce aux précisions de Janus, à quels vers de Martial il faut se rapporter pour que le sens des épigrammes devienne accessible. Ce n'est qu'un tel cercle restreint — les compagnons d'étude à Ferrare — qui pouvait comprendre l'épigramme I, 75 qui est un remerciement tarabiscoté pour un petit cadeau et, en même temps, la définition enjouée de sa quantité; tout cela ne devient clair qu'en connaissance de I, 19 et surtout, de XII, 7 de Martial (cf.: Bakos: op. cit., p. 20).

Janus I. 75.

Misisti mihi tot, Severe, turdos,
Quot post primam habuit misella tussim
Dentes Aelia, quot Ligia crines, —
Unum si tamen auferas ex illis.

Le lecteur ne saura combien de grives son ami a donné en cadeau à Janus, s'il ignore que Martial (I, 19) parle d'une vieille fille qui avait quatre fausses dents, dont elle perdit deux à la suite d'*une* quinte de toux. Par contre, dans le cas d'une autre vieille fille coquette (XII, 7), si l'on voulait établir son âge d'après le nombre de ses cheveux, on dirait qu'elle a trois ans. Ainsi, Janus a reçu deux grives et dit grand merci cent fois ou même plus. Malgré les passages empruntés, là aussi, le poète réussit quelque chose d'original.

Grosso modo, il a sacrifié à la même méthode de «composition» dans I, 191 qui réunit deux (éventuellement, trois) distiques de Martial:

Vel metuunt, vel amant, qui te, Lupe, non bene morunt:
Ast ego, qui *novi*, *nec metuo*, *nec amo*.

Chez Martial (I, 113):

Cum te non nossem, dominum regemque vocabam:
Cum bene te novi: iam mihi Priscus eris.

Mais Janus a également dû mettre à contribution le dernier vers de Martial, V, 46:

Consequor hoc, ut me *nec timeas, nec ames.*

Et peut-être que I, 32 de Martial a également joué son rôle dans la tournure définitive prise par ces deux vers.

Par contre, I, 132, *Ad Marcum*, de notre poète est analogue, aussi bien dans le thème que dans la formulation qui ne pèche pas par excès d'originalité, avec III, 11 de Martial. Les deux morceaux parlent de quelqu'un qui, trompé par une identité de nom, s'est hérissé à cause d'une épigramme du poète qui ne lui était pas adressée.

Janus:

Scriptum in te dicis tetrastichon esse,

Martial:

Cur in te factum distichon esse putas?

Chacun d'eux conclut qu'il existe nombre de personnes de nom et de caractère semblables, l'ami froissé n'a donc pas à s'appliquer le morceau; mais chacun d'eux fait également la conclusion flagrante, à savoir que l'offensé s'est reconnu dans l'épigramme incriminée, qu'il s'est démasqué lui-même par son coup de colère.

Janus a repris le thème dans une autre épigramme aussi (I, 133), mais là il avoue sans ambages qu'il a effectivement pris l'offensé comme modèle:

In te nos quereris fecisse epigramma: *fatemur* . . .

Ce qui est intéressant, ce n'est pas qu'il traite plusieurs fois le même sujet, mais que son attitude d'auteur change dans son rapport aux œuvres de son prédécesseur. Il semble avoir conscience que les thèmes de celui-ci sont tout autant riches d'effet, si on les prend «à rebours». Cette «méthode» lui a fait découvrir un domaine nouveau qu'il ne manquera pas d'exploiter par la suite, elle lui permet de remplacer sa sujétion jusque-là apparente à Martial par une indépendance relative, par une opposition. Ce procédé a fait, de l'«imitateur», un concurrent du maître dans le genre de l'épigramme. A la suite de la pure imitation, cela ouvre la seconde phase de la carrière de notre poète, celle qui présuppose la connaissance consciente des caractéristiques de genre, de l'essence la plus intime des épigrammes martialiennes. Il semble que, sur les traces de celles-ci, il ait, dès le début, accédé à la brièveté, à la concision et, dans la rédaction, aux tournures inattendues, en conséquence, étonnantes qui représentent une exigence notable du genre. Ses morceaux

composés jusque-là d'après Martial nous en convainquent. Mais, au-delà de tout cela, l'utilisation consciente des lois logiques de la pensée, les cas surprenants du dilemme et du raisonnement biscornu par suite du décalage voulu de la signification des mots, la mise à profit des doubles sens — ou sens multiples — des mots, la conclusion à la suite d'une succession d'idées étant laissée au lecteur alors que, logiquement, cette conclusion peut être aussi bien affirmative que négative, la compréhension du caractère contradictoire de la notion, quand celle-ci passe brusquement à son contraire, à sa négation (par exemple, Martial I, 46: *si properas,* dic mihi, *ne properem,* que Janus développe aussi !), bref, la prise de conscience des lois logico-linguistiques de l'épigramme martialienne et surtout leur observation ne peuvent se faire d'un seul coup, toutefois Janus les sonde et les assimile quasiment pas à pas, réussissant dans leur application, en ne suivant effectivement que l'«esprit» du poète latin, à devenir un second Martial. Au début, il imite; plus tard, il corrige son maître; enfin, il retourne les thèmes de celui-ci, ce qui est déjà une opération logique de degré élevé.

Ce n'est pas uniquement dans les cas que nous venons de rappeler qu'il «corrige» Martial et encore à des points cruciaux. Prenons, par exemple, la première épigramme, celle de salutation, du Livre I de son maître:

Hic est, quem legis ille, quem requiris,
T o t o n o t u s i n o r b e *Martialis*
Argutis epigrammaton libellis:
Cui, l e c t o r *studiose*, quod dedisti
Viventi decus atque sentienti,
Rari post cineres habent poetae.

Précisément du point de vue de la pratique et de la théorie littéraire antiques, ces vers peuvent être critiqués pour plusieurs causes. On ne met pas en doute le fait que le poète, par ce morceau insolite, nous pourrions dire: pauvre de style, a apparemment désiré choquer le lecteur antique, en quelque sorte provoquer, indigner les philistins — *severi, tetrici, tristes* —, comme il est d'ailleurs certain qu'il y a réussi, aux yeux de plus d'un, par sa liberté de langage. Mais ce premier poème est aussi un défi, puisqu'il écarte, de manière provocatrice, l'obligatoire modestie enseignée par les rhétoriques antiques, la prescription de la *captatio benevolentiae*, en se présentant comme ce «Martial connu du monde entier», qui se glorifie d'avoir reçu, dès son vivant, des lecteurs, la gloire que si peu de poètes ont eu après leur mort ! Même l'impertinent Catulle n'avait jamais osé une si agressive «impertinence». L'autre élément de défi de ces vers de salutation est que le poète ne peut s'attendre à être reconnu qu'*après* la parution de son recueil et, dans aucun cas, auparavant, même si divers morceaux en ont déjà vu, préalablement, le jour. Or, chez Martial, le petit ouvrage intitulé *Épigrammes* est précisément le premier dans son genre,

car son recueil antérieur (publié aux alentours de 80 de notre ère et portant comme titre *Spectacula*) se rattache plutôt au genre de l'épigramme monumentale, diffère donc essentiellement du caractère, du ton, du genre de l'*Epigrammaton liber*.

A l'école de Guarino, Janus Pannonius s'était profondément familiarisé avec la rhétorique et ses règles, il a donc dû être, naturellement, choqué par cette entrée tout au moins insolite de Martial, il s'est fait fort, ensuite, de «corriger» le maître tellement «admiré» en refondant harmonieusement le morceau dans son I, 37 qui est indiscutablement le fr it d'une «volonté corrective» qui apparaît dans le titre même: *Suum opus modeste laudat*, c'est-à-dire, non pas avec la grandiloquence à laquelle son maître s'est risqué:

Non est hic, studiosa turba, non est
F e s t i v i s s i m u s *ille Martialis.*
Verum simia Martialis haec est,
Cui t u , non quoties sacro poetae,
Sed dumtaxat *ea vacabis hora,*
Qua cum simiola voles iocari.

C'est, en tout cas, dans l'esprit et en usant du mètre de Catulle que Janus corrige le morceau «impertinent, vantard et pauvre de style» de son maître; toutefois, il a également dû mettre à contribution un passage de V, 80 de celui-ci:

Non totam mihi, *si vacabis, horam*
Dones et licet imputes, Severe,
D u m n o s t r a s l e g i s e x i g i s q u e n u g a s .

Janus a, cela va de soi, rapporté le morceau «corrigé» à ses propres vers et nous devons reconnaître que cette introduction d'après Martial répond, à tous les points de vue, aux exigences de la rhétorique pour ce qui est de la formule obligatoire de la modestie, de la *captatio benevolentiae*. Mais, chez lui non plus, il ne s'agit pas de vraie modestie, mais du respect voulu des règles littéraires établies; cela est flagrant dès l'épigramme suivante: I, 38, *Librum suum alloquitur*. D'aucuns ont démontré (ainsi Huszti, op. cit., p. 49. selon lequel il s'agit d'un «véritable centon de Martial»; Bakos: *Martialis a magyar irodalomban* [Martial dans les lettres hongroises], Debrecen, 1935, pp. 13—14 et pass.) que ces vers sont en relation, avant tout, avec I, 3 de Martial, bien que telle expression ait été empruntée à d'autres morceaux de celui-ci (selon Huszti, op. cit. p. 319: I, 3; III, 2; IV, 86; VI, 60; XIII, 1; XIV, 39). Ce qui fait l'intérêt de cette épigramme dans les recueil du Latin, c'est que, déjà chez lui aussi, il s'agit d'un emprunt: Horace, Epître I, 20, où il admoneste sur un ton enjoué son ouvrage sur le point de paraître: il aura à regretter d'avoir quitté le foyer, car les lecteurs s'en lasseront, il échouera en province et servira de pâture aux mites.

C'est ce motif que Martial saisit et dès les premières pages de son livre, il prend le même ton gouailleur pour faire éviter à celui-ci les librairies du Forum et le grand public. Après I, 1, dont nous avons déjà souligné la virulente gloriole poétique, il est quelque peu étonnant de voir, deux morceaux plus loin, que Martial craint le public pour son ouvrage, qu'il pense que le peuple de Rome pourra s'en lasser, ou ne le remarquera même pas, que «les jeunes et les vieux, et même les enfants» le critiqueront, le malmèneront, le dénigreront avec un museau critique aussi grand que celui du rhinocéros:

Argiletanas tu mavis habitare *tabernas*,
Cum tibi, parve liber, scrinia nostra vacent.
Nescis, heu, nescis dominae fastidia Romae:
Crede mihi, nimium Martia turba sapit.
Maiores nunquam ronchi, iuvenesque senesque
Et pueri nasum rhinocerotis habent . . .

Nous ne nous étonnerons pas particulièrement que Janus qui s'est si modestement présenté auparavant, laisse suivre sa voie à son ouvrage en retournant encore une fois les paroles de Martial: il *ne faut pas craindre* les librairies, le public, comme celui-ci l'a fait:

Argiletanas non tu mea charta tabernas,
Non alte excussi ludibria alta sagi,
Nec subsannantum sorbentes aera ronchos,
Nec *naso* a r m a t u m *rhinocerota* time.
Non tura aut scombros, non cordylas vel olivas,
Nec blattae morsus, aut inopis tineae.
Doctorum iste timor, t i m u i t , t u u s i s t a m a g i s t e r ,
Lividulos homines, tu mea charta, time.

Ainsi, ce retournement, par Janus, du thème martialien ne peut être le fait du hasard, mais bien un procédé conscient, la réalisation de tout un programme: dans le morceau précédent —I, 37 —, il donnait au Latin du «sacer poeta»; là, il le nomme «magister»; et, pourtant, il le corrige, il en prend le contre-pied. Cette découverte lui ouvre le chemin à une source quasiment intarissable d'épigrammes. Les thèmes se trouvent là, chez Martial, en abondance, il faut simplement les retourner, ce qui permet et de les imiter, et d'arriver à la création originale. Ce procédé est bien connu dans les lettres de la Rome antique: *imitatio et aemulatio*. Les plus grands poètes, un Horace, un Virgile n'ont pas manqué d'y sacrifier (cf. Skutsch, Fr.: *Aus Vergils Frühzeit*).

Pour démontrer qu'il s'agit effectivement de cela, examinons encore une fois l'épigramme I, 274 de Janus, que nous avons déjà citée sous un autre rapport et dont le pendant est, chez Martial, II, 71. Celui-ci dit:

Candidius nihil est te, Caecilianae. Notavi:
Si quando ex nostris disticha pauca lego,
Protinus aut Marsi recitas, aut scripta Catulli.

Hoc mihi das, tamquam deteriora legas,
Ut conlata magis placeant mea? Credimus istud:
Malo tamen recites, Caeciliane, tua.

Cette même idée revient, chez Janus, sous la forme suivante:

Hispani ne, quaeso, legas epigrammata vatis,
Cum mea legisti, sed tua, Crispe, legas.

Rien n'est plus flagrant que le retournement ou plutôt l'affinement du thème martialien: après la lecture de mes vers, ne lis plus ceux de Martial, lis les tiens ! La forme plus concise a, sans nul doute, rendu plus percutante l'épigramme; le mot de la fin en est d'autant plus inattendu: ce n'est pas *moi* qui te lis mes vers, c'est *toi* qui les lis; après quoi, ce ne sont pas les vers de Martial que tu dois lire, mais *les tiens*! Quel est le but de toute cette opération, Janus ne nous le confie pas (Martial ne l'avait pas caché: la confrontation) et, par cela, Janus crée une certaine ambiguïté, si bien que l'offense que comporte le morceau, peut être considérée par le destinataire comme un compliment — si c'est ce qu'il désire: mes vers ne peuvent être comparés qu'aux tiens qui sont plus beaux que ceux de Martial même ! Le morceau de Martial exclut a priori cette possibilité d'interprétation trompeuse, il est donc de contenu plus pauvre, alors qu'il est plus long. Selon cette solution, il n'y a que *deux* sortes de conclusions implicites: après mes vers, ne lis pas ceux des autres, mais les tiens — il apparaîtra, alors, que les miens sont meilleurs; ou bien: lis tes propres vers: mais tu n'en as pas ! Le procédé de Martial est, indiscutablement, plus faible et plus grossier. Dans le cas donné, Janus a «pertinemment» corrigé le maître.

Les lois du genre même font que l'une des vertus majeures de l'épigramme est la brévité. Sur les traces du Latin, Janus en a, très tôt, pris conscience et c'est un phénomène particulièrement intéressant, quand c'est précisément dans ce domaine, qu'il se mesure avec son maître admiré. L'un des morceaux de Martial — II, 1 — s'étend assez longuement à cette exigence du genre, c'est une véritable petite étude sur la question:

Ter centena quidem poteras epigrammata ferre,
Sed quis te ferret perlegeretque, liber?
At nunc succincti quae sint bona, disce, libelli.
Hoc primum est, brevior quod mihi charta perit;
Deinde, quod haec una peraget librarius hora,
Nec tantum nugis serviet ille meis;
Tertia res haec est, quod si cui forte legeris,
Sis licet usque malus, non odiosus eris.
Te conviva leget mixto quicunce, sed ante
Incipiat positus quam tepuisse calix.
Esse tibi tanta cautus brevitate videris?
Heu mihi, quam multis sic quoque longus eris!

De tout cela, Janus ne met à contribution que les trois vers soulignés, c'est-à-dire l'essentiel, et les condense en deux (I, 124):

De brevitate mei miraris, Rufe, libelli;
Qui malus est, adeo qui brevis esse potest?

Ces deux vers expriment certainement plus de choses que le poème qui leur a servi de modèle: ils sont plus succincts, donc plus expressifs. D'autre part, en lisant le premier vers de Janus, le lecteur n'a aucune idée du tournant; la conclusion est donc inattendue, étonnante: tu t'étonnes de la brièveté de mon livre? s'il est mauvais, comment peux-tu le trouver bref? Le sens de l'épigramme dépend, ici, de celui des mots *malus* et *brevis*. Le livre qui a donné au lecteur le sentiment de brièveté, ne saurait être un mauvais ouvrage, puisque le lecteur regrette quasiment qu'il en est déjà arrivé à la fin. Chez Martial, l'idée est bâtie sur le sens tropologique des mots *malus* et *longus:* le *mauvais* livre est (relativement) *bon*, s'il n'est pas long, car le lecteur n'a point le temps de *prendre en haine* le *mauvais* livre. Cependant, Martial complique cette idée et la charge par d'autres notions aussi. Selon lui, le livre *bref*, même s'il est *mauvais*, ne sera pas odieux au lecteur, sa brièveté atteste donc la prudence de l'auteur; mais, malgré tout, d'aucuns le jugeront *long*, donc *mauvais*. Il est clair que, cette fois-ci encore, Janus a retourné la thèse de Martial et, malgré cela, ses vers disent la même chose que ceux du maître, mais plus succinctement et de manière plus frappante.

Dans certains cas, notre poète est plus martialien que Martial lui-même, et réussit à rendre la substance de l'idée de celui-ci de la manière qu'il a exprimée dans l'un de ses plus spirituels morceaux: il veut à tel point être martialien qu'il se renonce! Ce qui est ahurissant en cela, c'est que, s'il cesse, justement à cause de sa perfection, d'être soi-même, son aspiration perd tout sens, puisque le procédé équivaut à la négation, l'abdication de sa personnalité.

Dans ce morceau (I, 241, *Ad poetam Martialem*), pour ce qui est de sa forme — l'hendécasyllabe — et de ses tournures linguistiques (:Ludorum pater et p a t e r *leporum*, Nugarum simul et *facetiarum*:; cf.: Catulle, 12, 8—9: . . . est enim *leporum* disertus p u e r ac *facetiarum*), il prend Catulle comme modèle et l'invocation antique pour apostropher l'esprit de Martial, et ne demande pas l'aide de l'inspirateur de la poésie dans l'Antiquité, Apollon Phoebus, ni des Muses, mais exclusivement de son maître:

Nec Phoebum libet aut vocare Musas,
Ut coeptis properent adesse nostris,
Unum te omnibus e deis vocamus;
Tu tantum licet aemulo poetae,
Ne, quaeso, invideas tuos favores!

Il est indéniable que cette «invocation» va aussi sur les traces des épigrammes martialiennes malicieuses, démasquant les contradictions, quand

il demande l'aide de ce poète rival qu'il veut surpasser en l'imitant, en restant fidèle à son esprit ! C'est avec l'aide de Martial même qu'il veut vaincre celui-ci ! Selon Janus, cette victoire ne lui sera donnée que si l'enseignement, ou plutôt la croyance antique liée au nom de Pythagore, à savoir: la métempsycose, s'avère vraie. Ennius, ce glorieux ancêtre de la poésie épique archaïque de Rome n'y a-t-il pas cru en disant que, par l'entremise d'un paon, il avait reçu l'âme d'Homère? La formulation évidemment épigrammatique est typiquement janusienne: elle détourne les phénomènes de leur «sens» établi et nous stupéfie, tellement elle se révèle insolite: si l'esprit (l'âme?) de Martial le pénètre, il renverra sa propre âme (son esprit?). C'est là l'antagonisme, inexprimable d'une autre manière, le dilemme insoluble de l'identification à Martial et, en même temps, de son contraire, de la dissemblance entre eux. Sur le plan de la philologie janusienne, le problème se présente sous la même forme: le Hongrois est-il simplement un imitateur de Martial — dans un de ses poèmes, il se taxe de *simia Martialis* —, ou bien un talent proche de l'esprit du Latin, en conséquence considérant celui-ci non seulement comme son modèle, mais aussi comme son rival à surpasser — *aemulus poeta* —, donc un talent égal? Aurait-il réussi effectivement à surpasser Martial? En ce sens, il ne serait pas un imitateur, mais un poète original. A ces questions de la critique littéraire qui apprécie tant — et de plein droit — l'originalité, nous pouvons répondre, sur la base de ce qui vient d'être développé et en harmonie avec les propres déclarations de Janus que, dans le domaine de la poésie épigrammatique, celui-ci a choisi pour modèle Martial; mais il ne s'est pas contenté de l'imitation simple et pure: dans nombre de cas, il a réussi à saisir l'essence de l'épigramme martialienne et, de la sorte, à être supérieur à son modèle.

La route qui y a mené a été l'acceptation, l'emprunt de la thématique martialienne s'offrant dans la coexistence sociale, donc contradictoire, cela à l'encontre de la thématique en premier lieu descriptive de l'épigramme gréco-monumentale. Le moyen peut-être unique, mais très heureusement choisi de la critique et du dépassement du grand modèle romain est de montrer, d'éclairer l'envers de la représentation de celui-ci. En cela, Janus Pannonius se révèle effectivement congénial avec son modèle et rival.

La thématique des épigrammes de Janus est, pour l'essentiel, identique à celle de Martial, mais bien plus restreinte. Et c'est sur ce fait qu'insistent les chercheurs qui demandent compte de l'originalité de notre poète. La catégorisation des thèmes réserve indéniablement des enseignements notables.

Dans le cadre des catégories les plus générales des épigrammes persifleuses, érotiques et monumentales (descriptives), les morceaux de Janus peuvent être rangés dans les groupes principaux de thèmes et de contenu suivants:

I) Épigrammes érotiques:

1) rapport de l'homme et de la femme dans tout son caractère contradictoire;

2) rapport du mari et de sa femme dans le mariage et en dehors du mariage;

3) aberrations de la vie amoureuse et leurs éventuels rapports sociaux.

II) Le comportement humain en général et en rapport avec la société: caractère, conviction, esprit de suite, idéologie et disciplines philosophiques, ainsi que leurs rapports sociaux, situation financière. Ce dernier groupe est quasiment autonome: comment faire des dettes et ne les pas payer?

III) Épigrammes littéraires:

1) poèmes initiaux et terminaux des petits recueils d'épigrammes;

2) rapports de l'auteur et du lecteur;

3) problèmes du plagiat et des «emprunts»;

4) appréciation des lettres anciennes — mépris, rejet de la littérature nouvelle;

5) problèmes issus de la situation spéciale du poète: barbarie, provincialisme et romanité, classicisme; en conséquence, la question de la «gloire».

IV) Épigrammes monumentales:

1) poèmes descriptifs, de caractère épique, pleins d'imprévus et brefs, pour perpétuer une œuvre, une action;

2) épitaphes (du poète et d'autres personnalités).

Chez les deux poètes, ces thèmes sont communs et, dans leur cadre, Janus suit, avec plus ou moins d'originalité, Martial, celui-ci l'a donc influencé de façon décisive dans le choix de ses sujets.

Ajoutons à ces œuvres, la série d'épigrammes à thèmes spécialement hongrois, donc composées à une époque ultérieure et qui n'ont guère de liens avec les morceaux de Martial. Il s'agit là, la plupart du temps, de vers descriptifs, épiques, établissant des faits qui ne se rallient au genre de l'épigramme que par suite de leur formulation concise, rappelant les inscriptions (épigramme au sens original — inscription). Chez le Latin, cette variante de genre n'est guère représentée que par ses épigrammes les plus précoces, celles des *Spectacula*. Chez le Hongrois, ces morceaux devraient être rangés, de préférence, parmi les épigrammes monumentales (grecques); toutefois, ils ne témoignent pas d'une affinité particulière avec la littérature épigrammatique des Grecs.

*

Plus haut, nous avons, presque exclusivement, étudié la poésie épigrammatique de Janus sans prendre plus particulièrement en considération les éléments du contenu, de la thématique. Cela nous a permis d'esquisser une certaine courbe évolutive, mais celle-ci est loin de comprendre tous les poèmes même de la période précoce, rien que pour cette seule cause que nombre d'entre eux ne peuvent être rattachés ni à Martial, ni aux autres auteurs gréco-latins sur la base de leur contenu conceptuel. Une partie de ces morceaux est à range r

justement par suite des idées contenues, dans la première partie de la maturation du poète; il en est ainsi pour I, 68 qui formule la «règle» de la vie parfaite encore dans le sens de l'éthique chrétienne: ne fais pas aux autres ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse. Mais il y a encore I, 67: que Platon ait raison ou Épicure, il ne faut pas craindre la mort; et puis I, 69, à l'ami Galeotto, œuvre qui, malgré toute sa gentillesse, donne matière à réfléchir: Janus aime tellement son ami qu'il voudrait, bien que plus jeune, mourir le premier. Derrière l'expression de toute innocence, l'épine se cache dans le lieu commun antique, selon lequel les dieux ne laissent pas longue vie aux bons parmi les méchants, tandis qu'une autre version veut que les personnes de grand talent ne vivent pas longtemps. Quel que soit donc le «sens» que Galeotto ait donné à cette épigramme, il n'en a certainement pas été enchanté. Pour définir ses rapports avec son ami, Janus a concrétisé un lieu commun de l'Antiquité (cf.: Horace: *Sat.*, II, 7, 3—4). L'habileté de tels procédés ne permet pas de tirer des déductions extrêmes à propos du développement de la poésie du jeune Janus.

Cependant, dans sa biographie, quelques éléments plus importants peuvent être nettement cernés et nous fournissent quelques informations à ce sujet. Le fait est indiscutable qu'au cours de l'hiver 1450—1451, Janus rentra pour un court temps en Hongrie et — encouragé, voire même recommandé par son oncle, János Vitéz, alors évêque de Nagyvárad — entra en rapport, en sa qualité de poète, avec Aeneas Silvius, le célèbre évêque et chancelier humaniste rattaché à la personne de l'empereur germano-romain Frédéric III, et qui deviendra, plus tard, le pape Pie II. Janus lui adressa un poème le priant de lui faire parvenir un recueil de Martial; Aeneas lui répondit également en vers et demanda, en échange, les poèmes du jeune Hongrois. Cette correspondance nous est parvenue et son étude nous offre de précieuses déductions quant à la tournure ultérieure, mais aussi antérieure de la carrière poétique de Janus. Notre attention est particulièrement captée par l'épigramme I. 384 dans laquelle il répond à Aeneas Silvius: je suis venu, d'Italie, en invité, mes vers, l'*opus* — fruit d'un jeu — n'étaient pas dans mes bagages:

> Adde, quod Italiae veni novus hospes ab oris,
> Nec, si quod lusi, me comitatur *opus*.

L'échappatoire est trop apparente pour ne pas être vraie. En réalité, à cette époque, Janus ne devait pas encore disposer d'un recueil de vers plus considérable *(opus)*, tout au plus les étudiants devaient connaître ses poèmes séparés ou réunis. Ce qui est, par contre, très probable, c'est qu'il a dû penser, justement à ce moment, à l'édition d'un volume plus important. Nous arrivons à cette conclusion en remarquant que, l'hiver 1450, Guarino n'avait pas voulu lui permettre le voyage en Hongrie à cause de certaines dettes en souffrance. Dans une telle situation de force, Janus dut recourir à l'aide, plus exactement

au cautionnement de l'évêque de Modène, Antonio della Torre; naturellement, c'est en vers, comme József Huszti l'a éclairé dans son éminente monographie, qu'il s'est adressé à celui-ci en nommant l'évêque «premier patron de mes Muses» (I, 259):

> Te precor, affer opem, Mutinae placidissime praesul,
> *O decus!* O Musis prime patrone, meis.

Il donne le même titre à l'évêque — o decus! — que jadis Horace à Mécène (*Carm.*, I, 1). Il se réclame de sa poésie aussi, dont l'évêque aurait été le premier patron. Qu'il l'ait vraiment encouragé à écrire auparavant, nous n'en avons aucune connaissance. Il reste la possibilité que c'est à cette occasion précise que Janus a eu recours à l'appui de l'évêque, en plus de son cautionnement, pour éditer ses poèmes — demande que le sollicité n'a tout au moins pas rejeté. Nous avons quelques indices en ce sens aussi bien dans ce morceau que dans la réponse plus haut citée à Aeneas et qui date d'un ou de deux mois plus tard (hiver 1450—1451), ainsi que dans l'épigramme I, 122 sensiblement de la même période. En effet, dans les deux poèmes précédents, Janus use, pour parler de ses vers, d'une expression qui n'est pas habituelle: *Musae*. Dans I, 259, à Della Torre nous lisons:

> O decus! O *Musis* prime patrone, *meis*.

Dans I, 360, à Aeneas:

> Desine, quaeso, *meas*, Aenea, poscere *Musas*,
> Auribus et dignas esse putare tuis . . .
> Nec, si quod lusi, me comitatur *opus*.

L'idée du désir de rendre public un recueil d'épigrammes à ce moment déjà «presque» prêt prend figure de certitude dans I, 82, à Della Torre. Ce morceau est également de cette époque et nous apprend que l'évêque a lu et loué les vers de Janus, les a mêmes défendus (tueris) contre les dénigreurs, si bien que le soutien du prélat a grandement contribué à ce que le poète «*devienne célèbre dans toute la ville*» — mais le texte ne permet pas de trancher s'il s'agit, en cela, du présent ou du proche avenir:

> *Tu legis et laudas, tu carmina nostra tueris . . .*
> Nec satis est, quod me ipse pia complectere cura,
> *Ut veniam tota clarus in urbe facis.*

Il apparaît de tout cela que c'est au cours de ces mois que Janus Pannonius a dû réunir son premier recueil, dont l'ultime morceau devait être l'épigramme à l'esprit de Martial (I, 122, *Ad lectorem*):

> Parco tibi, parco vobis iam, candide lector,
> Finis adest: *primum* sit leve semper *onus*.

Cet *onus: opus* devait être ce petit livre — *libellus* — qui n'avait pas encore reçu sa forme définitive, quand le poète le remit, quelque peu craintif, à son maître, Guarino et que celui-ci, stupéfié, lui rendit en lui disant: ce n'est pas ce que je t'ai appris ! (I. 127).

Les épigrammes formant, en 1450—1451, un «petit livre» exigeaient une certaine ordonnance et Janus n'a certainement pas dû y manquer. Non seulement il ne voulait pas renier le grand modèle, Martial, mais il voulait aussi prouver qu'il s'était attaché aux pas de celui-ci, n'étant pas encore un «second Martial», mais, modestement, son «petit singe» seulement (I, 37). En conséquence, I, 38, *Ad Martialem poetam* n'a pu être que le morceau d'introduction d'un recueil ultérieur: renvoyant à la métempsycose pythagoréenne, à l'exemple d'Ennius, il postule la qualification de «second Martial». Il est clair que ces vers ont dû naître bien plus tard et ne sauraient être placés à côté de I, 37 du modeste «simia Martialis». D'ailleurs cela est rendu très vraisemblable par le schéma plus haut développé du modèle martialien suivi.

Comme, dans cette première phase de la poésie janusienne — dont la première étape plus ou moins sûrement délimitable a pu être 1450—1451 —, l'objectif unique, exclusif du poète devait être l'imitation des modèles anciens; l'antagonisme de la littérature ancienne et nouvelle ne lui causait encore certainement pas de problème. Si bien que les épigrammes «littéraires» consacrées à ces questions sont immanquablement le produit d'une phase ultérieure, quand, pour des causes bien compréhensibles, l'intérêt de Janus se tournera vers ce domaine; même ces épigrammes les plus précoces ne peuvent avoir précédé la composition des grands panégyriques. Les héros de ceux-ci sont des contemporains du poète qui a dû être poussé à ce genre par le succès insuffisant des poèmes qui leur étaient consacrés.

Par contre, dès la préparation du «premier petit livre» et non en dernier lieu en conséquence du refus de Guarino de reconnaître les épigrammes de Janus comme les fruits de son enseignement (I, 127), dans l'intention d'atténuer l'effet choquant des morceaux érotiques, il s'avérait nécessaire d'éclaircir que la *poésie* érotique est une chose et la *vie individuelle* du poète une autre; ce qui, depuis Catulle (16, 5—6: nam castum esse decet pium poetam ipsum, versiculos nihil necesse est), était devenu une véritable tradition littéraire (cf. Ovide: *Tristes*, II, 354: Vita verecunda est, Musa iocosa mea), à laquelle Martial non plus n'avait pas manqué de se référer (XI, 15, 13: Mores non habet hic meos libellus; ainsi qu'immédiatement dans I, 4, 8: Lasciva est nobis pagina, vita proba). Il ne fait pas de doute que c'est, d'une part, pour sacrifier à la tradition, d'autre part, pour écarter la médisance qu'au début ou à la fin de son premier recueil Janus avait placé l'épigramme «contre Pierre» (I, 83), laquelle — et ceci est très caractéristique ! — ne part pas d'une prise de position défensive, comme ses prédécesseurs, mais d'une offensive pour établir la différence entre le ton licencieux, scandaleux de ses vers et la pureté de sa

vie; n'attaque pas mes vers enjoués, Pierre, car je ne fais que *parler* comme tu *vis*! Ce n'est que pour la façade que tu es Fabricius (l'incarnation des sévères mœurs anciennes de Rome), dans ton for intérieur, tu es Apicius (l'auteur d'un ouvrage de gourmet, ici: personnification du goût dépravé). Et c'est justement ce vers qui nous révèle ses attaches avec Martial (X, 73, 3):

Qua non Fabricius, sed vellet Apicius uti . . . ,

car, chez Janus, nous pouvons lire:

Tu, qui Fabricius foris es, sed Apicius intus . . .

Pour ce qui est de la date de sa composition, le cas doit être le même pour l'épigramme I, 202, *In furem suorum carminum*. On ne peut plagier un poète qu'après la publication de ses vers. Le morceau en question, qui traite d'ailleurs également un thème martialien, n'a pu voir le jour qu'après 1450—1451.

Le «petit livre» réuni avait dû surprendre Guarino aussi bien par son contenu, les sujets développés que par ses propos libres, tout cela étant caractéristique des épigrammes précoces de Janus.

Pour ce qui est du contenu, ce sont, avant tout, les morceaux relatifs à l'«année sainte» de 1450 qui ont dû désagréablement toucher Guarino, tandis que les épigrammes érotico-obscènes menaçaient, par leur licence, la renommée même du pédagogue. Sa protestation reste donc toute compréhensible et il est, d'ailleurs, vrai que ce n'était pas de lui que Janus avait appris tout cela, mais — de Martial.

Nous voici arrivés au groupe des épigrammes obscènes de notre poète. Jusqu'ici, la littérature a tenté d'aborder cette question sous plusieurs angles, tantôt cherchant une excuse à ces vers, tantôt les condamnant, son appréciation dépendant, non en dernier lieu, des tentatives de percer à jour la vérité: en quoi peuvent-ils être ramenés aux impressions vécues de Janus et en quoi au modèle, à son imitation. Selon József Huszti (op. cit., p. 58): «chez Janus, pour les épigrammes obscènes, nous devons tenir compte de l'imitation; toutefois, il ne faut pas tout imputer à celle-ci.» Sabbadini (in: *Vita di Guarini*, p. 140) et Bertoni (*Guarino*, p. 71) se font une opinion semblable. Dans ce qui suit — et conformément à l'objectif que nous nous sommes fixé —, nous ne nous intéresserons qu'aux modèles, car leur éclaircissement peut, sous nombre de rapports, apporter une réponse à l'ensemble de la question aussi.

Tout d'abord, il me faut renvoyer, en général, à ce fait que le mot de la fin si inattendu, si spirituel des épigrammes martialiennes se fonde, plus d'une fois, sur le sens double ou multiple d'un terme, sur le décalage voulu de sa signification, sur l'utilisation de son sens tropologique, des associations d'idées conscientes ou inconscientes qui s'ensuivent. Ce procédé ne sera nul part plus efficace que dans le domaine de la représentation de la vie amoureuse. Celle-ci

développe, dans toutes les langues quasi, une sorte de jargon dans lequel chaque mot prend un autre sens et suscite d'autres associations que dans l'usage quotidien. Il en a été ainsi, naturellement, avec la langue latine: les mots les plus banaux ont alors pris une signification spéciale, obscène, par exemple: *dare, velle* et leurs contraires, *negare, nolle*. Des allusions secrètes, des rappels mythologiques ne révèlent leur «vraie» signification que si nous en connaissons la clé. Certainement conditionnée par des objectifs différents, l'école de Guarino devait accorder une place importante à l'éclaircissement du sens des mots et de ses modifications, à l'homonymie, à la synonymie et aux problèmes des corrélations étymologiques. Janus en rend lui-même compte dans le panégyrique sur Guarino (vers 523—526):

> . . . .quae sit sententia vocum,
> Quae nota verborum servata fidelibus annis,
> Quodlibet a quanam decurrat origine nomen,
> Quid distent, unum quae significare videntur?

A la suite d'une telle formation, Janus n'a guère dû connaître de difficultés pour comprendre les allusions cachées de Martial et, rapidement, l'envie le prit de les imiter. Nous n'en possédons pas la preuve, mais il semble bien fondé de supposer qu'il a commencé à composer ses épigrammes érotico-obscènes sur les traces de Martial, en imitant celui-ci.

L'un des morceaux relativement «innocents» de Martial est II, 9, construit sur le procédé du décalage de la signification des mots:

> Vult, non vult dare Galla mihi, nec dicere possum,
> Quod vult et non vult, quid sibi Galla velit?

Peut-on nier que c'est d'après ces vers qu'a été composé par Janus I, 203, *Ad Liberam*?

> Cum volo, tu non vis; cum nolo, Libera, tu vis;
> Quando igitur sumes, Libera, quando dabis?

C'est par des imitations de ce genre que Janus à dû se mettre aux épigrammes érotiques.

C'est en insistant sur la contradiction de la notion de droit public et de l'expression linguistique que Martial et Janus démasquent le rapport sens dessus dessous, dans le mariage, de la femme «masculine» et de l'homme «féminin». Même si le thème du mari pantouflard et de l'épouse acariâtre est éternel dans les lettres, ce n'est point cet angle de la question qui les a intéressés. Ce qui ne fait, toutefois, pas de doute, c'est que le problème n'est pas celui, individuel, de Janus, mais — par le truchement de son maître — celui de la «littérature». Nous lisons chez le Latin, X, 69:

Custodes das, Polla, viro, non accipis ipsa:
Hoc est *uxorem ducere*, Polla, *virum*.

Et, dans I, 286, Janus dit:

Est, mollis Ladvance, tibi tam mascula coniux,
Uxoris possis uxor ut esse tuae.

«Prendre comme épouse le mari», plus précisément «devenir l'épousé de l'épouse» est un non-sens juridique, mais une situation effective et la contradiction de l'expression linguistique fournit un sujet fertile au poète. Par contre, les deux autres réussites ne sont que variantes du même thème et, dans cette compétition, le Hongrois ne s'intéresse qu'à la concision et à la virtuosité de la formulation. Il veut surpasser son maître.

L'épigramme III, 70 de Martial s'attaque à un sujet sur plus d'un point semblable à celui-là: un mari divorcé revient commettre l'adultère chez son ancienne épouse. Tant qu'elle lui appartenait, il n'en voulait pas; il désire toujours celle d'un autre.

Moechus es Aufidiae, qui vir, Scaevine, fuisti;
Rivalis fuerat qui tuus, ille vir est.
Cur *aliena* p l a c e t tibi, quae *tua non* placet *uxor?*
Numquid *securus* non potes a r r i g e r e ?

Ce sujet assez controuvé prend la forme suivante chez Janus (I, 272):

Cum *vicina* magis sectare cubilia Crispo,
Uxorem quare *non* potes, Arbe, *tuam?*
An tibi *securo* languet permissa voluptas?
Nec nisi i n i l l i c i t o m e n t u l a a m o r e v i g e t ?

Entre les deux adaptations, le rapport étroit est patent, mais, cette fois-ci, c'est Janus qui reste en arrière dans la réalisation. D'ailleurs, sans être concrétisé, le thème se maintient au niveau du lieu commun: c'est toujours la femme d'un autre qu'on veut . . .

Notre poète est revenu à ce sujet dans I, 281 aussi. La présentation de la thèse est, pour l'essentiel, la même avec, cependant, quelque influence de Catulle (6: tremuli quassa lecti argutatio):

Dum quasses aliena fulcra moechus,
Uxori propriae, Severe, parcis,

mais la conclusion est une comparaison originale: Severus procède comme Hodus, dont la cave est pleine de bons vins de Falerne, mais, lui, il va plutôt à l'auberge, boire une méchante piquette.

Le procédé de Martial est d'écrire à la première personne, alors qu'on est certain que ce n'est pas de lui qu'il s'agit. Il l'utilise dans ses épigrammes

obscènes surtout, en parlant de sa femme (!), mais sa biographie nous apprend qu'il n'a jamais été marié. Janus l'imite en cela aussi et c'est, précisément, celle-ci qui le démasque. Dans XI, 104, en effet, le Latin exige de sa femme (!) de se conduire avec lui, comme Laïs, la fameuse hétaire grecque; cette fois-ci, il n'est pas en reste de détails:

> Uxor vade foras, aut moribus utere nostris . . .
> . . .Laida nocte volo.

C'est à ce morceau qu'a dû penser le Hongrois en composant I, 271, *Qualem optet amicam*, où il décrit l'amante qu'il désire. Cette présentation est moins détaillée que chez son maître, les expressions utilisées sont aussi différentes, mais l'esprit reste le même.

Janus a lié ses vers les plus obscènes au nom de deux femmes, Ursula et Lucia; la première est moquée pour les dimensions de ses charmes (I, 306, 321, 322 et 323), l'autre parce qu'elle considère le nez des hommes comme un indice avertisseur quant à l'amour (*De Luciae prognostico*, I, 351, 352). József Huszti fait remarquer, à ce propos, qu'il s'agit là de motifs passablement usés dans la poésie épigrammatique et elégiaque (op. cit., pp. 55 et 321). Ajoutons à cela que, selon le *Glossarium Eroticorum* (s. v. *nasutus)*, un proverbe latin aussi était connu à ce propos:

> Noscitur ex labris, quantum sit virginis antrum;
> Noscitur ex naso, quanta sit hasta viri.

Il va de soi que les deux sujets avaient été traités par Martial. Pour I, 322 et 323 de Janus, III, 81 de Martial a pu être, sinon le modèle, mais du moins le «contre-morceau» (Quid cum *femineo* tibi Baetice Galle, *barathro*), encore plus son XI, 21: *Lydia tam laxa est* . . . Janus a pris le contre-pied de ces morceaux, surtout du second en remplaçant les expressions assez triviales de Martial par d'autres empruntées au VIe Chant de l'*Énéide* (la description des enfers), des *Géorgiques* et de la *VIe Églogue* de Virgile (cf.: Juhász, L.: *J. P. epigrammáinak szövegkritikájához és herméneutikájához* [A propos de l'herméneutique de J. P.], Filológiai Közlöny, 1968, p. 176), ainsi son poème est un véritable centon, un jeu virtuose pour démontrer combien il possédait à fond son Virgile et illustrer, en même temps, à quel point les magnifiques images de celui-ci peuvent être détournées de leur sens initial et appliquées à des sujets indignes et abjects. Là aussi, cependant, il s'agit d'une forme de l'émulation. D'autre part, l'expression caractéristique, le point de départ de tout le jeu d'esprit est *femineum barathrum*, également emprunté à Martial, III, 81.

Pour ce qui est du nom de Lucia et de l'autre thème érotique *proverbial* sur le *nez* (nasus) en tant qu'indice de grandeur, Janus y a eu recours dans pas moins de cinq épigrammes (I, 289, 290, 291, 351—352) en s'efforçant, certes, de l'individualiser, surtout dans I, 289, 290, 291, mais en ne réussissant à lui

donner une tournure véritablement spirituelle que dans cette dernière: un ami du poète a pu berner Lucia en exposant son nez à la piqûre de frelons, ce qui a amené son invitation immédiate. Faut-il ajouter que tout cela n'est qu'une nouvelle mouture de thèmes antiques considérés comme spirituels. La preuve que le point de départ pour Janus est, cette fois-ci encore, Martial, même si ce sujet n'est pas fréquent chez celui-ci, est le vers suivant du Latin dans VI, 36:

Mentula tam magna est, quam tibi, Papile, *nasus*.

Un autre thème qui revient souvent et dans plusieurs variantes chez notre poète s'appuie sur le jeu avec le double sens des mots *testes, testis*; nous le retrouvons dans quatre épigrammes: I, 242, *De Galeso*; I, 243, *Ad Telesphorum cinaedum;* I, 244, *Ad Luciam* (!); I, 245, *De Ambrosio*. Et, dans la deuxième (I, 243.) pour accroître l'effet de l'expression «avoir le dessous face aux témoins», il ne craint pas de faire croire — comme d'ailleurs dans plusieurs autres morceaux aussi — qu'il est homosexuel. En cela encore, il se présente au lecteur comme celui qui «revit» la vie antique et qui, peut-être, peint la vie italienne de son époque également. Qu'il s'agit d'une composition précoce, dans ces vers, cela est démontré par les deux poèmes plus longs (*Épigr.*, I, 366 et 369) «contre Pindola»: Janus y figure encore comme écolier, Pindola le poursuit de ses assiduités, mais il se dérobe en disant qu'il est encore toujours attaché à la «barbarie», que Pindola aille tenter sa chance auprès des Italiens.

C'est à l'aide d'un jeu de mots latin nourri à une croyance antique que Janus ridiculise la forfanterie, la parade dans la vie amoureuse. Nous renvoyons à ses épigrammes I, 119, *De Urso cinaedo* et I, 120, *In Leonem cinaedum*. A propos des rodomontades d'*Ursus* (ours) tellement apprécié des deux sexes, il déclare: si tout cela est vrai, Ursus n'est pas un ours, mais un *lièvre* (lepus). Cette «pointe» est, certes, assez faible, même si nous connaissons la croyance antique à laquelle le poète renvoie, à savoir que les lièvres étaient considérés comme pouvant alternativement tenir le rôle de mâle et de femelle (cf.: *Glossarium Eroticorum*, s. v. *lepus*). La tournure «spirituelle» est dans l'allusion à *lepos* = bon mot, homonyme de *lepus*. Nous comprenons que l'épigramme est du à cette astuce. Là encore, Janus a fait figure de disciple fidèle, il y renvoie, d'ailleurs, expressément dans I, 282. Martialis, en effet, parle dans plusieurs morceaux (I, 6, I, 14, etc.) du lion apprivoisé qui, aux spectacles sous l'empereur Domitien, relâchait sans lui faire de mal le lièvre qu'il avait capturé. Dans I, 6 nous lisons:

Tutus et ingenti *ludit in ore (sc. leonis) lepus*.

Il y a, là, une allusion indéniable au miracle de la nature et aussi au «tour» du dressage. Chez Janus, nous retrouvons le même sujet sous la forme suivante, dans I, 282, *De carminibus suis*:

. . . . . .Hispani respice vatis opus.
Invenies illic, toto quam saepe libello
Velox Marmarico *ludat in ore lepus.*

C'est-à-dire: comment le lièvre joue dans la gueule du lion d'Afrique dans le livre du poète hispanique (= comment joue le bon mot spirituel dans la poésie de Martial).

Il semble que, précisément à cause du langage cru, voire même souvent grossier de ses épigrammes, Janus ait dû essuyer plusieurs fois des reproches; il y a répondu dans deux variantes (*Épigr.*, I, 189 et 253) de manière éminemment grossière, mais le tout enveloppé dans un «voile de mariée» (flammeum). (Cf.: Juhász, L.: op. cit, p. 168.)

Il est notoire que les épigrammes de Martial sont caractérisées par le franc parler; là aussi, Janus se révèle un bon disciple. Cependant, le Latin sème, çà et là, dans ses recueils, une épigramme qui recommande aux dames plus pudiques de ne plus pousser plus loin leur lecture, car ce qui, jusque-là, était exprimé par des termes imagés prêtant à équivoque (?), sera, désormais, appelé par son nom. (III, 68, 5—10):

Hinc iam deposito post vina rosasque pudore
Quid dicat, nescit saucia Terpsichore:
Schemate nec dubio, sed aperte nominat illam . . .
Opposita spectat quam proba virgo manu.

Naturellement, Martial peut-être certain qu'après cet avertissement *personne* ne manquera pas de lire son livre d'un bout à l'autre. A un autre endroit (XI, 15), il déclare être l'auteur d'ouvrages que l'épouse de Caton aux mœurs sévères où les Sabines innocentes peuvent aussi lire; mais celui que le lecteur feuillette, est plus gaillard que le précédent, les choses y sont nommées par leur nom, elles ne sont pas indiquées en périphrases:

Sunt chartae mihi, quas Catonis uxor
Et quas horribiles legant Sabinae.
Hic totus volo rideat libellus
Et sit nequior omnibus libellis . . .
Ludat cum pueris, amet puellas,
Nec per circuitus loquatur illam,
Ex qua nascimur, omnium parentem,
Quam sanctus Numa mentulam vocabat.

Renvoyant à la croyance de la métempsycose, Janus n'a pas désiré être la seconde incarnation de Martial pour ne pas entrer en émulation avec lui dans le domaine et des crudités, et des circonlocutions. Dans I, 349, seul le titre est clair, sans détours: *Optat coitum puellae*; le texte se compose de périphrases les plus fines, les plus choisies, il ne comporte aucune expression «vilaine», mais les emprunts à Martial (au vers 5: Quod *si non foret, unde gigne-*

remur?) sont patents; de plus, le Hongrois a emprunté un motif à Boccace (vers 2: Quod si des, tamen inde nil peribit): la femme adultère n'offre que ce qu'elle gardera sans perte après sa «générosité» aussi. Mais l'émulation avec le maître devient évidente à la fin du morceau surtout; Janus termine sur ces mots son épigramme «alambiquée»:

R e s p o n d e t *nihil*, *ergo* iam n e g a v i t ,
Sed ridet tamen, *ergo* iam s p o n d i d i t .

C'est là la «refonte» des vers suivants de Martial (II, 9):

Scripsi, r e s c r i p s i t *nil* Naevia, n o n d a b i t *ergo*.
Sed puto, quod scripsi, legerat: *ergo* d a b i t .

L'arrivée ou non du cadeau, son acceptation ou son refus représentent également des thèmes fertiles de cette poésie nourrie aux tournures inattendues et ne manquant pas d'allusions érotiques. Comme chez nous au Nouvel An, la coutume des cadeaux existait dans la Rome antique à l'occasion des Saturnales, au début de décembre. Martial, dans V, 84, remercie une certaine Galla pour ne lui avoir donné aucun cadeau, même pas un plus petit que celui habituel; c'est donc ainsi que décembre passera! Mais vos Saturnales viendront aussi (le poète pense aux Matronales, le premier mars, quand les hommes offrent des cadeaux aux femmes), alors je vous rendrai la monnaie de votre pièce:

Saturnalia transiere tota,
Nec munuscula parva, nec minora
Misisti mihi, Galla, quam solebas.
Sane sic abeat meus december:
Scis certe, puto, vestra iam venire
Saturnalia, Martias Kalendas:
Tunc reddam tibi, Galla, quod dedisti.

Il ne fait pas de doute que c'est ce morceau qui a inspiré Janus dans I, 357, mais en inversant le sujet. Il est adressé à la Justina mentionnée sous d'autres rapports aussi. Martial reproche à Galla de ne pas avoir envoyé de cadeau; Janus dit: pourquoi as-tu retourné le cadeau que je t'ai envoyé? Si je l'ai envoyé, ce n'est pas pour te suborner. Loin de moi une chose insensée de ce genre! J'ai voulu que tu saches avec quelle dévotion je t'adore: le gage permet de comprendre le pur amour! Tu me demandes comment tu pourrais racheter l'offense. Envoie-moi un cadeau que je puisse le refuser! Comme nous le voyons, chez le Hongrois tout est minutieusement inversé, e morceau n'a donc guère pu naître d'une inspiration sentimentale: c'est le feu d'artifice de la logique, de l'esprit, c'est une émulation avec le maître admiré.

On a, toutefois, le sentiment que Janus n'a pas seulement été en émulation avec le poète antique: il a rêvé vivre au temps de celui-ci, il a projeté sa

vie en arrière, dans l'antiquité. Alors, la prise de la *toga virilis* s'accompagnait de certaines cérémonies religieuses (par exemple, la coupe des cheveux et leur offrande aux dieux, l'abandon des jeux, la réception de la toge). A propos de la première coupe des cheveux de Earinus, échanson de l'empereur Domitien, Statius taquine la Muse au long de 106 vers, comme s'il s'agissait vraiment d'un événement important; quant à Martial, il revient six fois sur le cas (Ix, 11, 12, 13, 16, 17, 36). Voilà ce qui a dû encourager Janus à composer son épigramme I, 108, *De se ipso, cum virginitatem amitteret*; cependant, l'emprunt provient d'un tout autre morceau du Latin (V, 84):

Iam tristis *nucibus* puer *relictis*.

Chez Janus:

hodie mihi forpice(!) crinem
Tondeo et a b i e c t i s sumo togam *nucibus*.

L'expression empruntée fait l'effet d'exprimer l'hommage du poète à l'Antiquité, puisque, dès alors, elle ne représentait rien de concret. La même velléité d'antiquisation se révèle dans le pendant du morceau ci-dessus: I, 332, *De sua aetate*. Dans la seconde partie de ces vers, tout ce qu'il dit à son éducateur et tuteur — qu'il nomme *libertus* —, ainsi qu'à son maître pour témoigner de sa maturité et de son indépendance aurait probablement pris une autre tournure, s'il n'avait pas été influencé par un poème à sujet semblable et de ton assez grossier de Martial (XI, 39) sur un jeune homme devenu adulte et sur son précepteur. Nous ignorons, si, dans ses années à Ferrare, Janus a eu un tuteur ou un précepteur qu'il aurait été en mesure de nommer *libertus*; cette expression ne peut provenir que du vers 15 de l'épigramme de Martial:

Desine, non possum *libertum* ferre Catonem

— comme le dit le jeune homme de celui-ci. D'autre part, Janus a toujours parlé avec le plus parfait respect et le plus grand amour filial de son maître Guarino. Le ton de son morceau est donc celui de Martial, ce qui est une question passablement essentielle, si nous examinons, d'une part, le rapport de sa vie et de sa poésie, et, d'autre part, ses attaches à ses modèles littéraires.

Il serait nécessaire de soumettre à une même analyse minutieuse les autres thèmes aussi des épigrammes de Janus, cela pour mesurer effectivement son art et son importance dans le genre de l'épigramme, mais aussi pour pouvoir tracer un tableau plus complet de son évolution et arriver, de la sorte, à une chronologie plus exacte de ses œuvres. Malgré les travaux d'approche déjà réalisés, cette tâche nous attend encore en notable partie. Dans ce qui suit, je me permettrais de me pencher sur un groupe relativement restreint, mais fort caractéristique de ses épigrammes: celles composées après son retour en Hon-

grie, suscitées, chez le poète devenu solitaire, par le milieu «barbare», par la Pannonie, où il a dû vivre après l'Italie.

Le plus ancien, peut-être, de ces morceaux — malheureusement, nous n'avons aucune certitude quant au moment de sa naissance — est I, 35, à Narni Galeotto. Celui-ci ayant continuellement séjourné en Hongrie de 1465 à 1472 (cf.: Huszti op. cit., p. 228), Janus a dû composer ce morceau encore avant son départ pour l'ambassade en Italie. Au rang des œuvres qui attestent l'effet paralysant du «milieu barbare», c'est éventuellement la plus importante, puisqu'elle éclaire le développement du «climat d'exil» de Janus et nous révèle la source de ce sentiment, car le poète nous fournit lui-même l'explication scientifique de son «complexe» sur la base, avant tout, de la théorie antique du milieu et d'après Martial. L'un des composants de ce climat est, sans nul doute, les plaintes à cause de la barbarie environnante, celles qui s'exhalent chez Ovide aussi, de ses *Tristia* et de ses *Epistulae ex Ponto*; celles-ci ont été magistralement analysées par Tibor Kardos (Toni ed echi Ovidiani nella poesia di Giano Pannonio, Reprinted from [R. R. Bolgar, ed.] 1971).

On peut supposer que Janus avait joint à ces vers à Galeotto un certain nombre — un *libellus* selon l'épigramme martialienne que nous allons citer — de morceaux composés déjà en Pannonie, donc à thèmes hongrois. Donc, ce qu'il dit à Galeotto sur sa poésie qui «se barbarise» vaut, de façon concrète, pour ses «épigrammes pannoniennes». Ne t'étonnes pas — recommande-t-il à Galeotto —, si ces vers que l'Ister t'adresse des «contrées de la Pannonie» ne semblent guère être dus à ma plume. Le pays — ou le sujet offert par celui-ci (?) — influence aussi l'esprit, peut l'encourager ou le paralyser, et l'étoile compte sous laquelle le poème a vu le jour. Dans ce pays, Virgile lui-même ou Cicéron deviendrait muet! Mais toi, Galeotto, tu poliras ces vers que je t'envoie, si bien que les critiques croiront qu'ils ont été composés au sommet de l'Hélicon.

Cependant, l'inspiration directe est venue de l'épigramme III, 1 de Martial; ce morceau d'introduction doit son existence à cette circonstance que ce n'est pas à Rome qu'était publié le recueil, mais en pays gaulois, à Forum Cornelii, où le poète séjournait alors. (Cf.: Klotz: *Geschichte der römischen Literatur*, 1930, p. 277.) Et c'est de là qu'il l'avait, *effectivement*, expédié à Rome:

Hoc tibi quidquid id est longinquis *mittit ab oris*
Gallia Romanae nomine dicta togae.

Dans I, 35 de Janus:

Haec tibi Pannonicis epigrammata *mittit ab oris*
Inter Hyperboreas maximus Ister aquas.

Non seulement le début et la fin du premier vers concordent parfaitement, mais la mention du pays étranger est faite, dans les deux poèmes, au

deuxième vers: chez Martial, c'est la *Gallia togata*, qui envoie les vers, la Gaule portant le nom de la toge romaine; chez Janus, c'est le plus grand des fleuves septentrionaux, le Danube. Ici et là, c'est la contrée qui adresse le poème au destinataire, non le poète. Par la suite aussi, nous relevons un certain parallélisme conceptuel entre les deux morceaux, mais le Latin termine par un trait spirituel, tandis que le Hongrois prend un ton tragique. Selon le premier: il est naturel que mon ouvrage qui a vu le jour à Rome remporte plus de succès, car un livre du pays doit surpasser un livre étranger, gaulois, même s'ils sont du même auteur. La biographie des deux poètes comporte aussi des éléments analogues: en 98, Martial quittait Rome pour s'installer à Bilbilis, c'est de là qu'il envoya, dans la capitale de l'Empire, le XIIe livre de ses épigrammes, ainsi qu'un remaniement du Xe (cf.: Klotz.: op. cit., p. 277). Le trait encore enjoué dans III, 1 — un ouvrage composé à l'étranger doit être certainement moins bon que celui qui a vu le jour à Rome — prend des nuances plus concrètes et plus sombres dans le Livre X: le poète pense que ses vers qu'il adresse, de Bilbilis à son ami et protecteur, Pline le Jeune, ne sont pas assez «érudits» (= artistiques), sans toutefois être «par trop rustiques» (X, 19):

> *Nec doctum satis* et parum severum,
> Sed non *rusticulum nimis libellum*
> Facundo mea Plinio Thalia
> I, perfer . . .

Lors de la publication des épigrammes «hispaniques» du Livre XII Martial jugea nécessaire d'ajouter une introduction en prose pour la défense, de ses vers. Il s'y plaint de sa «solitude provinciale» (in hac provinciali solitudine), du manque du jugement subtil des connaisseurs (illam iudiciorum subtilitatem), ainsi que de tout ce qui est apte — bibliothèque, théâtre, vie mondaine — à inspirer des sujets propres à une mise en forme poétique (illud *materiarum ingenium*); il souffre de l'incompréhension des provinciaux à l'égard de sa poésie et conclut par la crainte que son recueil ne sera pas jugé comme venu d'Hispanie, mais bien «hispanique» (= barbare). Dans I, 35, Janus précise que ses vers n'ont guère l'air d'être sortis de sa plume, car en Italie son écriture était plus «latine»:

> *Esse videbuntur* vix mea *si qua tibi* . . .
> In Latiis scripsi fortasse *Latinius* oris.

Ce motif a été emprunté à d'autres morceaux de Martial, dans lesquels celui-ci se conforme à Ovide.

Dans II, 8 de Martial, nous lisons:

> *Si qua videbuntur* chartis tibi lector in istis
> Sive obscura nimis sive *latine parum*.

Ce qui a pour modèle le vers 17 des *Tristes*, III, 1:

Si qua videbuntur casu *non dicta latine.*

Dans ce poème, la phrase la plus lourde de sens de Janus Pannonius est:

At nunc barbarico barbara in orbe crepo.

Elle est répétée dans l'épigramme I, 49, de contenu assez semblable, adressée à Tribrachus et, là, les corrélations du texte nous permettent de dégager exactement la provenance de cette expression. En février 1465, à la tête d'une brillante délégation, Janus partait pour Rome comme ambassadeur du roi Mathias Corvin; il devait saluer le pape Paul II à l'occasion de son avènement et solliciter son soutien dans une campagne contre le Turc (cf.: Huszti: op. cit., 227). C'est à cette occasion qu'il a pu faire la connaissance du poète et rhéteur originaire de Modène et œuvrant à Ferrare, Tribrachus à qui il adressera l'épigramme I, 49, notable à plusieurs points de vue, dans laquelle il raconte sur un ton qui n'est rien moins que modeste qu'il pourrait avoir tous les trésors du monde, les perles d'une blancheur opaline de la Mer Rouge, les parfums des Arabes, la laine (la soie?) des Chinois, les ivoires sculptés des Hindous; mais rien ne l'intéresse que la poésie et, des poésies, il ne peut en espérer que des contrées italiennes. A cet endroit, il incorpore les célèbres paroles d'Horace sur les poètes grecs, mais les rapporte à ceux, d'Italie, aux Italiens mêmes et, de la sorte, à Tribrachus aussi:

Vobis ingenium, vobis dedit ore rotundo
Musa loqui, externi barbara turba sumus.

Ce qui était dans l'*Ars poetica* d'Horace (vers 323):

Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo
Musa loqui . . .

Nous étrangers, *nous sommes des barbares* — dit Janus Pannonius. — Pallas Athéna, la déesse des arts et Mercure, l'inventeur du luth n'habitent pas au bord de l'Ister «gétique», mais bien la région du delta du Pô. Cette idée se termine sur un vers emprunté à Martial (X, 12):

Et Phaethontei qui petis a r v a *Padi.*

Ce qui donne, chez Janus, au vers 10:

Sed Phaethontei brachia amoena *Padi.*

Face à cette richesse, Janus se sent un misérable; pourtant, en poésie latine, il a, lui-même, accédé à une certaine renommée, bien qu'il n'y croie plus guère, ce dont il nous donne l'impression en façonnant quelque peu une

citation puisée aux *Bucoliques* de Virgile (IX, 31), où celui-ci, dans le travesti du pâtre, a chanté à propos de sa poésie:

> Et me fecere poetam
> Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque *dicunt*
> Vatem *pastores; sed non ego credulus illis.*
> . . . . . .videor . . . .
> . . .argutos *inter* s t r e p e r e *anser* o l o r e s .

Chez Janus, nous lisons:

> . . . . . .Ausonia clarus et ipse lyra.
> *Dicunt pastores, sed non ego credulus illis,*
> *Inter* nam c y g n o s *anseris* ore *crepo.*

Pour apprécier le parallélisme, il faut savoir que le *cygnus* janusien est un mot d'emprunt grec à la place du *olor* latin qui signifie également cygne, tandis que le *strepere* virgilien est synonyme du *crepare* dont use le Hongrois (cf.: Ernout-Meillet: *Dictionnaire Étymologique*, s. v. *strepo*). Concluons en rappelant que, comme dans le morceau précédent, Janus termine en renvoyant nommément à Virgile (et à Horace), mais ce renvoi a une intonation différente. Dans ces morceaux, le rapport avec Ovide est donc un écho involontaire provenant de la similitude de la situation des deux poètes. Les corrélations plus étroites du texte nous dirigent sur Martial, Horace, Virgile, bien qu'on ne saurait nier que l'«exil», le milieu barbare ont contribué à faire revivre, par le Hongrois, parmi ses impressions, les avatars de son attitude de poète, les difficultés, les faux pas d'une carrière poétique aussi fulgurante et d'un destin aussi tragique que chez Ovide. Nul n'a exprimé tout cela de manière plus captivante que précisément celui-ci dans ses *Tristes* (III, 14, vers 27—30):

> Quod (sc. carmen) quicumque leget, — si quis leget — aestimet ante,
> Compositum quo sit tempore quoque loco.
> Aequus erit scriptis, quorum cognoverit esse
> Exilium tempus barbariamque locum.

Cet effet paralysant, écrasant de la «barbarie» — qu'elle soit réelle, ou seulement un sentiment subjectif — accompagnera Janus Pannonius tout au long de son existence. Nous le comprenons en lisant le court poème adressé en 1469, donc trois années seulement avant sa mort, au jeune László Vetési (I, 88; c'est Huszti qui a établi le nom du destinataire, in op. cit., p. 392; dans l'édition de Teleki, mention erronée: *Ad Philelphum*); là, face au jeune érudit, Janus insiste sur sa barbarie: prêtre naguère de Phoebus, il s'est fait soldat de Mars:

Tu scribis Graio, scribis sermone Latino
At tibi nos contra, *barbara dicta damus*.
Tempus erat, cum me Musarum plectra tenebant,
Dulcis et Aonio potus ab amne liquor.
Nunc Marti miles, non Phoebo servio vates,
Obstrepit et molli buccina rauca lyrae.

Avouons que, dans cette épigramme vraiment parfaite, nous ne relevons aucun trace de barbarie !

On ne s'étonne pas que, après la vie littéraire trépidante d'Italie, Janus ait jugé qu'il se trouvait solitaire, abandonné à lui-même dans son pays. Ce sentiment lui a amené à l'esprit les phrases d'Ovide dans *Tristes*, IV, 1, vers 89 et sqq.:

Sed *neque* cui recitem, quisquam *est*, mea carmina, nec qui
A u r i b u s a c c i p i a t verba Latina suis.
Ipse *mihi* — quid enim faciam — *scriboque* l e g o q u e.

Janus les a stylisées et, plus succinct, saisit mieux le lecteur et l'auditeur dans I, 312, *Ad Vitum*:

Lector et a u d i t o r cum *desit*, Vite, requiris,
Cur *scribam*: Musis et *mihi*, Vite, c a n o .

Cependant, ce sentiment de solitude au milieu du monde barbare n'amène pas uniquement la lassitude, le désespoir: mais c'était cet isolement-ci où Janus, le poète prend également conscience de ses propres valeurs, de l'importance de sa poésie dans les lettres universelles.

Dans son poème intitulé *Laus Pannoniae* (*Épigr.*, I, 61), il démontre, dans une formulation épigrammatique affilée, ce changement de rôle qui est, *pour la première fois*, évident depuis la reconnaissance internationale et les échos multiples de sa poésie: jusque-là, c'était l'Italie qui levait haut le flambeau de la culture littéraire, c'était elle qui fournissait aux autres peuples la nourriture spirituelle, les œuvres à lire; désormais, l'appréciation due à la plume de Janus a changé diamétralement la situation, c'est la Pannonie qui fournit à lire à l'Italie aussi ! Dans ce poème, la fierté causée par la gloire individuelle se marie étroitement avec le plus noble patriotisme et c'est en cela que consiste tout son effet aussi. Mais, en affilant son épigramme, Janus a certainement pensé à XII, 3 de Martial qui, éloigné de Rome, n'avait pourtant pas cessé ses activités littéraires au sein des conditions ingrates de Bilbilis; ainsi, ce Livre XII y a été conçu d'un bout à l'autre. Et c'est dans l'enthousiasme qu'il l'envoya à Rome à la Bibliotheca, restaurée en 101 par Trajan, pour y être déposé (cf.: Klotz: op. cit., p. 227). C'est à cette occasion qu'il a composé son poème empreint de fier patriotisme:

Ad populos mitti qui nuper ab Urbe solebas,
Ibis, io, Romam nunc, peregrine liber
Auriferi de gente Tagi tetricique Salonis,
Dat patrios manes quae mihi terra potens . . .

C'est-à-dire: tu te rends, maintenant, à Rome, oh mon livre, comme un étranger; il n'y a pas si longtemps encore, c'était la Ville qui t'envoyait aux peuples étrangers ! (Tu es envoyé à Rome) par le peuple du Tage qui roule de l'or et de la région du Salo: c'est cette région immense qui a donné mes ancêtres !

Mais nous connaissons un antécédent *concret* à ce morceau de Martial. Dans son épigramme XI, 3, il dit: ce ne sont pas seulement les cercles littéraires de Rome qui se réjouissent de la venue de ma Muse, je n'écris pas mes vers seulement à l'intention des oreilles qui sont de loisir, car le martial centurion sous le drapeau de Mars dans les régions à frimas des Gètes met en lambeaux mon livre à force de le lire et l'on dit que la Grande-Bretagne déclame aussi mes vers.

C'est la même fierté qui emplit le cœur de Janus, mais, chez lui, la conscience de sa propre valeur est plus virulente, tandis que le Latin reste plus chaleureux. Voici I, 61 de Janus:

Quod legerent omnes, quondam dabat Itala tellus,
Nunc e Pannonia carmina missa legit.
Magna quidem nobis haec gloria, sed tibi maior,
Nobilis ingenio patria facta meo !

Dans leur pays d'origine provincial, l'un et l'autre ont pu ressentir — comme nous l'avons vu — que ce milieu plus primitif n'est pas en mesure d'apprécier à sa valeur leur art tellement tenu en estime par les habitants à la culture citadine de l'Italie. Ils ont dû prouver, en premier lieu, à leur propre sang que leurs activités littéraires amènent une gloire impérissable non pas tant à eux-mêmes, qu'à celui-ci, qu'à leur si provinciale patrie. Ni l'un, ni l'autre ne s'est dérobé à ce sentiment de contrainte: le Hongrois dans *Laus Pannoniae* (I, 61) et Martial dans son épigramme X, 3, adressée directement à ses «pays» de Bilbilis: frères que m'a donnés Bilbilis bâtie sur le mont abrupt et entourés des vagues violentes du fleuve Salo, vous réjouissez-vous de la gloire du poète? Car je suis votre ornement, votre bonne renommée, votre progéniture !

Municipes, Augusta mihi quos Bilbilis acri
Monte creat, rapidis quem Salo cingit aquis,
Ecquid laeta iuvat *vestri* vos *gloria vatis?*
Nam decus et nomen, famaque vestra sumus.

Il semble que, à cette occasion aussi, Janus entre en émulation, au-delà de son message concret, avec son maître: il développe l'idée soulevée par

celui-ci, il la généralise et, en même temps, la concrétise conformément à sa situation toute spéciale; mais dans la formulation, il reste entièrement «original». Ainsi, à cette occasion encore, il a réussi à surpasser Martial.

Il est à supposer qu'à l'arrière-plan du poème de celui-ci il y ait eu, pour ce qui est de sa diffusion en dehors de l'Italie, une réalité effective; de même, les vers imprégnés de patriotisme du Hongrois lui ont été inspirés par le fait que plus d'un recueil de ses œuvres écrites en Hongrie trouvait des lecteurs en Italie aussi. On doit penser, à cet endroit, à ce recueil d'épigrammes dont il est question dans I, 35, adressé à Galeotto; au panégyrique sur Guarino que Janus a remanié en Hongrie et qu'il a fait parvenir au fils de son ancien maître, comme l'atteste une lettre en 1469 de Battista Guarino (publié in: Ábel, J.: *Adalékok* [Compléments], Budapest, 1880, pp. 212—214); on peut penser à un recueil d'élégies composées également en Hongrie et dont l'existence est témoignée par une lettre de Marsilius Ficinus de Florence, datée de 1469 et adressée au poète (in: Ábel: op, cit . . ., p. 202). Ce qui est certain, c'est que, dans cette lettre, Ficinus fait allusion à l'élégie I, 9 que, selon le manuscrit de Janus Pannonius à Vienne, celui-ci avait composé en 1464. Il est bien probable que la *Laus Pannoniae* ait figuré parmi les premiers morceaux d'un recueil tardif de ce genre, comprenant des vers composés exclusivement en Hongrie et, dans cette disposition aussi, Janus aurait procédé conformément à Martial.

*

A l'exception du groupe d'épigrammes dont nous venons de parler, dans celles composées en Hongrie, Janus se détache presque entièrement de Martial aussi bien pour ce qui est des thèmes que des tournures du langage. Le genre auquel il sacrifie alors est, en majeure partie, celui de l'épigramme dite monumentale et celle-ci diffère essentiellement des vers gouailleurs à la Martial, puisqu'elle est plutôt descriptive en mettant à profit des tournures spirituelles et épiques, gnomico-didactiques. Il est clair qu'il ne puise plus à l'œuvre martialienne que s'il a besoin de quelque tournure spirituelle, comme par exemple, ces vers sur le roi Mathias — nous en ignorons l'année —, dans lesquels il dit que le roi est servi non seulement par Mars, le dieu de la guerre, et la fortune des armes, mais aussi par la déesse de l'amour. Cette constatation flatteuse, Martial l'adresse à l'empereur Domitien dans son recueil connu sous le titre de *Spectacula* (6):

> Belliger invictis quod Mars tibi servit in armis,
> Non satis est, Caesar, servit et ipsa Venus.

L'appliquant à Mathias, notre poète se révèle bien plus spirituel (*Épigr.*, I, 46):

> Jure colis Venerem mediis, rex inclite, castris,
> Illa tibi Martem conciliare potest!

Et, quand il choisit comme sujet de ses épigrammes les événements et les personnages de la vie politique d'actualité, comme dans le cas de la série sur le pape Paul II, il met à profit avec une force stupéfiante les méthodes assimilées grâce à Martial, mais — désormais — de manière totalement indépendante de celui-ci. Dans les cinq ou six dernières années de sa vie, il ne craint pas de critiquer — inflexiblement, mais, toutefois, de façon voilée, ce que les circonstances expliquent — la politique, voire même la personne et l'entourage de Mathias. Là, on doit parler avant tout de l'épigramme *A l'inconstant* (I, 196) qu'on ne saurait guère appliquer à d'autre que le roi Mathias. Qui d'autre pourrait être l'enfant de la Fortune «non seulement, parce que la Fortune lui sourit toujours, mais aussi, parce que — versatile comme elle — il ne persiste pas dans ses résolutions, *élevant les vils et précipitant les braves.* Que doit donc requérir le poète pour un tel homme? Que ta mère (la Fortune) te règle ton affaire à sa manière, infâme!»

Fortunae non hac tantum ratione videris
Filius, assidue quod favet illa tibi;
Sed quod proposito nec tu persistis in uno:
Evehis et pravos, pellis ad ima probos.
Quid precer ergo tibi? nisi quod tua, pessime, mater
In te etiam solitis moribus esse velit!

Qui aurait pu être le fils de la Fortune qui a le pouvoir d'*élever les vils et de précipiter les braves*, sinon celui qui est au sommet du pouvoir? Si notre identification est valable, ces vers ne sont plus le signe avant-coureur de l'orage, mais bien celui-ci même: la conjuration contre Mathias organisée par l'archevêque János Vitéz et Janus Pannonius, évêque de Pécs!

Car ce morceau a eu ses antécédents qu'il nous est possible de détecter. Pour sa phraséologie, comme pour son thème — tout au moins en partie —, nous pouvons y rattacher l'épigramme sur la bonne fortune des gens de Cour (I, 216, *De fortuna aulicorum*), qui considère encore les événements selon l'optique royale, se contentant d'enregistrer les faits et ne faisant allusion qu'au dernier vers au rôle éventuel du souverain dans les revirements de la fortune: celui qui était en haut, il y a un moment, se trouve, maintenant, tout en bas à la Cour. Celui qui, hier, était tout en bas, se trouve, aujourd'hui, au sommet. Fortune! est-ce toi qui prend plaisir à jouer de la sorte avec notre destin? Ou bien jouer ainsi avec *ceux qui sont ses gens*, fait-il la joie du cœur royal?

Qui modo summus erat, nunc tota est imus in aula,
Est hodie summus, qui fuit imus heri.
Tene iuvat rebus, Fortuna, ita ludere nostris?
Regia vel potius ludere corda *suis?*

Ce qui ne fait pas de doute, c'est que, dans l'entourage du roi, l'ambiance était fatalement empoisonnée. Le souverain s'entourait de mouchards et d'es-

pions qui lui rapportaient la moindre parole. Cette atmosphère intenable, Janus en parle dans trois épigrammes acerbes, dans lesquelles il manie avec dextérité — indépendamment de Martial — l'arme «assassine» du genre.

I, 226 (au sein de tant de maux, il y a quand même un bien grâce à vous, maudits écouteurs: c'est le silence):

Inter tot mala, pessimi otacustae,
Hoc unum facitis bonum: siletur.

I, 227, *De eisdem* (il y a une telle abondance de maudits écouteurs que même L. E. se tait):

Tanta est malorum copia otacustarum,
Ut ipse taceat Eustachi Ladislaus.

Cet Eustach, Janus le rangeait, visiblement, parmi les fieffés mouchards. Et même lui trouvait que c'était trop!

L'épigramme I, 228, *De eisdem* est la plus spirituelle des trois: désormais, Lazare, il faut faire plus que se taire: même si tu ne dis rien, l'écouteur l'entend.

Plus iam, Lazare, quam tacere oportet,
Nil dicas licet, audit otacustes.

Dans ces morceaux, notre poète surpasse Martial.

*

Du point de vue de la forme, Janus Pannonius a également beaucoup appris de son maître latin: le maniement magistral du distique, l'utilisation des possibilités rythmiques de l'hendécasyllabe; mais, à ce point de vue, Catulle a aussi eu une influence non négligeable sur lui. Ces questions mériteraient une étude détaillée à part; quelques remarques pertinentes à ce propos figurent dans la communication déjà citée de László Juhász, surtout pour ce qui est de la prosodie janusienne.

Par contre, pour ce qui est des tournures stylistiques et rhétoriques si efficaces que nous relevons dans tant de morceaux de Martial, elles ne reviennent quasiment jamais dans les *épigrammes* de Janus, le fidèle disciple. On en retrouve quelques-unes, bien utilisées, dans les œuvres épiques précoces et dans une ou deux élégies de notre poète. Ainsi, Martial apprécie beaucoup et applique souvent le procédé qui veut que dans plusieurs distiques se suivant, la seconde moitié du pentamètre se répète inchangée (éventuellement la seconde moitié de chaque hexamètre. — Cf.: Ribbeck: *A római költészet története* [Histoire de la poésie romaine], III, p. 424). Ainsi, nous lisons dans Martial, III, 18:

Capto tuam, pudet heu, sed capto, Maxime cenam,
Tu captas aliam: *iam sumus ergo pares.*
Mane salutatum venio, tu diceris isse
Ante salutatum: *iam sumus ergo pares* . . . . etc.

Cependant, dans le cas de la répétition du demi-vers utilisé par Janus dans son poème «épique» *Pro pacanda Italia*, écrit en 1452, nous trouvons un parallélisme encore plus proche chez Martial (*Épigr.*, IX, 12):

In lucem cenat Sertorius: *Olle, quid ad te?*
Cum liceat tota stertere nocte tibi.
Septingenta Tito debet Lupus: *Olle, quid ad te?*
Assem ne dederis crediderisve Lupo.
Illud dissimulas, *ad te quod pertinet Olle,*
Quodque magis curae convenit esse tuae.
Pro togula debes: *hoc ad te pertinet, Olle!*
Quadrantem nemo iam tibi credit: et hoc.
Uxor moecha tibi est: *hoc ad te pertinet, Olle* . . . Etc.

Janus met à profit, de façon fort heureuse, ce procédé de la répétition du demi-vers dans les vers 235—250 de *Pro pacanda Italia*, où l'Italie personnifiée énumère les désastres de la guerre qu'elle a dû subir et jette ses accusations à la face de Mars:

Quod cessat Phoebea chelys, quod carmine rupto
Aoniae siluere deae: *Mars impius egit.*
– – – – – – – – – – – – – – – – – – – –
Quod spretis audax Musis petit arma iuventus,
Et volucres premere audet equos: *Mars impius egit.*
Quod mea tam crebris albescunt ossibus arva,
Et raris sunt culta casis: *Mars impius egit.*
Quod cernis nullum deserta per oppida civem,
Nec campis errare greges: *Mars impius egit* . . .

Janus reprend ce procédé de refrain dans deux de ses élégies: II, 3 et I, 11. Mais il l'a appris de Catulle et de Virgile, car Martial n'a pas utilisé la répétition du vers comme un refrain.

De tout ce que nous avons développé, il apparaît que Janus Pannonius a beaucoup profité de son maître, Martial: l'imitant d'abord, le «corrigeant» ensuite par endroit, pour entrer, plus tard, avec succès, en émulation avec lui, enfin en se détachant de lui pour arriver à l'originalité dans un esprit identique, la gouaille enjouée du maître cédant la place, dans ses épigrammes, aux traits acerbes.

II. Les panégyriques

Nous savons que ce furent ses épigrammes qui assurèrent la renommée de Janus Pannonius. Cependant, malgré ces succès, ce n'était pas dans ce genre qu'il voulait poursuivre sa carrière littéraire; nous en avons la preuve dans deux de ses poèmes plus courts et relativement précoces qui parlent de ses projets pour l'avenir. Ils figurent dans le recueil des épigrammes, l'un à la suite de l'autre, alors même qu'on ne saurait y expliquer leur présence par leur appartenance de genre. (Mais, de tels cas, nous en relevons d'autres aussi, chez Janus, par exemple l'épigramme II, 5, *Adieu à Várad* qui n'est, *d'aucune façon*, à ranger dans cette catégorie.) Les deux poèmes en question sont Epigr. I, 78 et 79; le titre du premier est *Se ipse commendat:* s'il avait un protecteur, comme jadis M. Fulvius Nobilior et le vainqueur d'Hannibal, Scipion l'Africain pour Ennius, ou Messala pour le tendre Tibulle, ou encore le «chevalier issu des rois étrusques», Mécène, pour Horace, Janus pourrait être ce que fut, pour Auguste, celui qui chanta «les bocages, les champs, les armes et les combattants»: un second Virgile; mais, tout au moins, ce que fut, pour Stilicho, ce *Claudianus* qui a chanté le rapt de Proserpine; et, si même cela lui était refusé, il pourrait être, pour quelqu'un, un poète comme on n'en trouve que deux ou trois *dans son temps* . . . L'autre poème est adressé à *Marcellus*, de Venise: Janus lui offre son talent poétique, si Marcellus accepte le rôle qu'avait tenu Pollio, Mécène et son parent, Proculeius . . . Il est donc clair que celui à qui s'adressent les deux morceaux est *Marcellus*, celui-là même que notre poète avait glorifié dans un vaste panégyrique. L'essentiel est qu'après avoir composé ses épigrammes précoces d'un ton leste, Janus désirait *modifier le cours de sa carrière littéraire et, peut-être de toute son existence aussi*, pour se consacrer, toute entier, à la manière antique, au service des lettres sous la protection d'un patron puissant et riche. Or, un tel projet ne pouvait guère réussir s'il se cantonnait dans le genre de l'épigramme; par contre, les genres épiques semblaient répondre aux exigences d'un mécène, et surtout l'un d'eux, le panégyrique.

Ainsi, sans cesser complètement la production de ses épigrammes, notre poète tenta sa chance dans un genre nouveau, le *panégyrique épique*.

Il nous semble que nous devons ranger parmi les antécédents de la «période épique» de Janus deux poèmes plus brefs qui s'andressent à *Troïle*, héros du cycle de Troie (épigrammes I, 327 et 328). Les deux partent de ce célèbre passage chez Horace — toutefois, celui-ci n'est pas mentionné! —, où il est dit que nombre de célébrités ont vécu déjà avant les héros troyens chantés par Homère, et après eux aussi; cependant, leur mémoire s'est définitivement perdue, parce qu'il ne s'est pas trouvé de poète pour commémorer leurs hauts faits (*Carm.*, IV, 9, 25):

Vixere fortes ante Agamemnona
Multi: sed omnes illacrimabiles
Urguentur ignotique longa
Nocte, *carent quia vate sacro.*

A partir de cette idée, Janus pose la question au mécène qu'il désirerait se choisir (I, 327): tu voudrais que je chante tes actes, Troïle, mais tu ne veux rien me donner, disant: ta part (celle du poète) sera la renommée éternelle.

Vis tua facta canam, nec vis dare, Troile, quicquam,
Sed dicis: Tua sic fama perennis erit.

De la sorte, les deux poèmes sont un marchandage enjoué, éventuellement sérieux, entre le poète et une personne par lui choisie pour tenir le rôle de Mécène. Troïle dit que, si le poète chante ses hauts faits, une gloire impérissable lui sera réservée; mais je n'ai pas besoin de toi pour cela, réplique Janus, puisque d'autres sujets épiques m'attendent en abondance: les combats d'Hercule, les aventures d'Ulysse d'Ithaque, celles d'Achille et le voyage de Jason en Colchide, mais aussi le cycle de Thèbes ou n'importe quel événement de l'histoire de Rome. Nouvelle objection de Troïle: le nom du poète accède à la célébrité avec celui du héros fêté — compte tenu qu'il figure sur la page de titre d'un livre. Le poète ne saurait être poussé à la création *uniquement* par la promesse d'une renommée contingente.

Le thème soulevé de la sorte semble convenir à Janus pour être examiné sous plusieurs faces. Il retourne donc la thèse précédente dans I, 328 et déclare: mes poèmes ne servent pas seulement ma gloire, Troïle, mais encore plus la tienne; partageons donc à égalité le gain: la récompense de mon travail est — tout simplement — la gloire; la tienne est l'honneur qui en découle; si tu ne payes pas ma part, paye au moins la tienne: je fais le sacrifice de ma part, mais non de la tienne! Cette remarque acerbe laisse croire que le poète transige. Mais, derrière tout ce jeu, il y a la problématique fondamentale du genre du panégyrique: l'auteur assoiffé de gloire agit-il raisonnablement en acceptant de chanter les louanges de ses contemporains au lieu de celles des anciennes et célèbres légendes? En définitive, Janus a donné une réponse affirmative à cette question, puisqu'il est l'auteur de toute une série de ces morceaux. Le premier d'entre eux a été, encore dans les années à Ferrare et, très probablement, sur l'encouragement de son maître, Guarino (cf.: Huszti: op. cit., pp. 77—79), *Carmen ad Ludovicum Gonzagam, principem Mantuanam*; il a été conçu avant 1450—1451 et il loue, tout à fait à la manière de Claudianus, l'homme d'État, le valeureux capitaine et le protecteur des arts. Un renvoi indéniable à Claudianus est la confrontation de Gonzague le Père et de Gonzague le Fils, naturellement au profit de ce dernier. Le poète latin a usé de ce procédé

dans *In Olybrii et Probini fratrum consulatum* (cf.: Huszti: op. cit., p. 330) et Janus le reprendra dans son panégyrique à Marcellus aussi.

Le panégyrique à Gonzague est bientôt suivi de celui adressé à Frédéric III, l'empreur germano-romain, *Pro pacanda Italia* que, pour l'essentiel, nous devons rattacher à ce genre, et du poème à René d'Anjou, dont des fragments seulement nous sont parvenus (publié par Ábel: op. cit., p. 131). Dans chacun de ces morceaux, le Hongrois s'attaque aux questions les plus épineuses de la vie politique interne de l'Italie, cela avec un tact étonnant qu'on n'espérerait pas d'un si jeune poète; et les vers sont d'une belle envolée aussi, surtout dans *Pro pacanda Italia*. Les deux poèmes — Huszti l'a démontré dans une étude à part — sont en étroite corrélation quant à leur thème. Le combat se poursuit entre René d'Anjou et Alphonse le Magnifique pour Naples et la Sicile; dès le début, le premier était soutenu par Marcellus de Venise, qui a dû encourager lui-même Janus à composer le *Panegyricus ad Renatum* et ce morceau, a, certainement, vu le jour en 1453. Par contre, il nous semble qu'une année auparavant déjà et à la demande de René notre poète ait composé le long morceau à l'empereur Frédéric III, car le prince Anjou espérait rallier à sa cause l'empereur qui devait arriver en Italie au début de 1452. Porte-parole, par sous-entendus, des intérêts de René, Janus implore Frédéric d'amener la paix et l'ordre dans la péninsule. Malgré cela, il s'agit d'un authentique panégyrique qui loue sans ambages la puissance et l'autorité impériales qui sont les seules à pouvoir rétablir la paix en Italie. C'est celle-ci qui est personnifiée dans ces vers: vêtue de deuil, elle supplie, à l'aide de tous les instruments de la rhétorique, l'empereur de la sauver. Ce procédé est, à nouveau, emprunté à Claudianus: dans son panégyrique sur le sixième consulat d'Honorius, c'est Rome en personne, une digne matrone, qui énumère les mérites de celui-ci.

Tous ces poèmes sont surpassés par deux panégyriques effectivement monumentaux, aussi bien pour leurs dimensions que pour leur thème: l'un est consacré au maître vénéré, Guarino, l'autre à Jacobus Antonius Marcellus, le protecteur qui aida plus d'une fois la carrière littéraire du poète. Ce deuxième morceau a été commencé, encore pendant le séjour à Padoue, après 1456 (cf.: Huszti: op. cit., p. 166), mais les claires allusions qu'on y relève fournissent la preuve que Janus avait déjà rédigé la première variante du *Panégyrique à Guarino*, celle qu'il recomposera et corrigera ensuite, après son retour en Hongrie. Le sujet précis du *Panégyrique à Marcellus* est la lutte qui se poursuivit, de 1426 à 1452, entre Venise et Milan, pour la possession de cet État. Ce qui est insolite, c'est que Marcellus n'avait pas dirigé cette campagne comme chef d'armée, il n'y avait tenu que le rôle de chargé d'affaires de sa ville. Mais Janus est rompu aux tâches du panégyriste et il réussit, très adroitement, à placer son protecteur au centre de tous les événements si mouvementés de cette période. C'est Pallas Athéna qui narre, presque d'un bout à l'autre, les péripéties et qui garantit l'authenticité historique des faits rapportés. Vers la fin du poème,

Janus met en parallèle le général romain ayant vécu au temps des guerres puniques et son successeur tardif de Venise, présenté comme de sa lignée; naturellement, la confrontation est tout à l'avantage de ce dernier.

Il est à supposer que, dans ce genre, Janus Pannonius a pu s'appuyer sur les conseils de son maître, Guarino, ainsi que sur les enseignements pouvant être tirés de la pratique des poètes de son époque. En effet, le panégyrique est un genre apprécié, bien moderne dans les cours princières de la Renaissance et dans les camps des diverses personnalités des cités, ou des capitaines. Malgré cela, le Hongrois a emprunté presque toutes les caractérisques de la facture poétique et du modelage au dernier poète notable de l'Empire tardif — Claudianus — et ne doit rien, dans ce genre, à ses contemporains. Cette fois-ci aussi, comme pour ses épigrammes, il a dû sa renommée non à l'invention d'un genre neuf, mais à un genre ancien qu'il a réussi à *revivifier*. Avec ses épigrammes, c'est l'esprit de Martial qu'il a ressuscité; avec ses panégyriques épiques, c'est celui de Claudianus, qui lui a permis de faire reconnaître la vitalité et la valeur artistique du genre, de la manière de voir littéraire tournée vers l'Antiquité et du sentiment de vie de son époque.

L'intérêt à l'égard du genre avait du être suscité par Giovanni Aurispa qui publia, en 1433, *Duodecim panegyrici Latini*. Le désir des humanistes de produire des choses semblables à celles des classiques et les exigences de l'époque, la glorification — souvent vide de contenu — de la grandeur humaine s'étaient heureusement rencontrés. (Cf. Feniczy, Gy., *Cl. Claudianus és Janus Pannonius panegyricus költészete*. Bp. 1943. [La poésie panégyrique de Cl. Claudianus et J. P.] p. 3.). Cependant, sur les traces de ce recueil, les louanges furent d'abord composées en prose et c'est le grand mérite du jeune Janus d'avoir tiré de l'oubli et mis à la mode le *panégyrique épique en vers*, en choisissant pour modèle Claudianus, donc encore une fois un auteur romain antique, dont les œuvres ne figuraient point au programme de l'école de Guarino! Pour ce qui est du genre, tout au polus Statius pouvait offrir quelques repères dans les matières de celle-ci.

C'est toujours Claudianus qui a servi de modèle à notre poète lorsqu'il adapta, au début du panégyrique proprement dit, une *praefacio*. Sous une forme ou une autre, le thème de celle-ci est le *coevorum virtus*, c'est-à-dire les vertus des contemporains. (sur ce *topos* cf. *Curtius, E. R., Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948. p. 172 suiv.). Ce *topos* est imposé par Janus, de la manière la plus flagrante et la plus conventionnelle dans le *Panégyrique à Marcellus*, quand il y déclare (vers 36—38):

> Ire nec in senium, canive evolvere retro
> Te secli monimenta velim: *qui prisca retexit,*
> *Acta agit*, et medio praefert *Hyperione lychnum.*

Et quelques vers (47—52) plus bas:

> Adde, quod ingrati subeas et crimen iniqui,
> Si vetera amplexus, damnes praesentia, et una
> Invideas vivis titulos, exempla futuris,
> *Haud aliter dignus venia, quam tempora clarum*
> *Si tua nil habeant*; sed *quae resplenduit aetas*
> *Vel bello vel pace magis?*

Cette idée de ne pas «citer à tout moment le passé», de vivre dans son temps, est encore complétée par le renvoi, à d'autres titres, aux *matières* traitées par le poète et qui confèrent *son poids et sa valeur* à son œuvre. Ainsi, c'est là, également, un *topos:* (22):

> Ingenio vires et vatibus addere nomen
> *Materies excelsa* potest . . . .
> . . .nequeunt splendescere vilia rerum.

Le *topos* du *coevorum virtus* se manifeste de façon bien plus originale dans le *Panégyrique à* Guarino; Janus déclare que, jadis, Achille a aussi chanté son maître, Chiron — en écartant d'autres matières plus anciennes. C'est sur ses traces qu'il chante, maintenant, le grand maître, Guarino. Il s'agit donc, là, d'accessoires du genre et le Hongrois sait en disposer magistralement dès ses années d'études à Ferrare, quand il compose ses poèmes à Gonzague, à Marcellus et, tout au moins en partie, à Guarino.

Si Janus applique, à ses panégyriques, les cadres du genre et de la forme empruntés à Claudianus, si sa narration est assise sur les données biographiques authentiques, le mode de présentation, d'élaboration, toute une masse d'images, de métaphores, d'expressions linguistiques témoignent de l'apport indéniable de Virgile, avant tout de celui des *Géorgiques* et des *Bucoliques*, aussi, d'Ovide penché sur la mythologie, ou d'Horace et de Lucain; mais, dans le morceau sur Guarino, on relève les traces d'Hésiode aussi. Rien que d'énumérer les plus importants passages à l'appui de cette constatation nous mènerait loin. Je me permettrais de mettre en avant un seul élément du panégyrique de Guarino: celui dont on a déjà parlé au cours des précédentes communications soit à propos du rôle du poète dans la transmission de la culture, soit à propos du lieu de naissance de Janus Pannonius, sans — toutefois — renvoyer au modèle de ces vers.

A partir du vers 651, nous pouvons lire:

> *Primus* ego Eridani patrium de gurgite ad Histrum
> Mnemonidas Phoebo ducam comitante sorores.
> *Primus* Nysaeos referam tibi, Drave, corymbos,
> Ac viridi in ripa centum sublime columnis
> Constituam templum; media, Guarine, sedebis
> Aureus in camera . . .

Ce passage doit sa naissance aux *Géorgiques* (III, 10) de Virgile:

> *Primus* ego *in patriam mecum*, modo vita supersit,
> Aonio rediens *deducam* vertice *Musas*,
> *Primus* Idumaeas *referam tibi*, M a n t u a , p a l m a s ;
> *Et viridi* i n ca m p o *templum* de marmore *ponam*
> Propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat
> *Mincius*, et tenera praetexit arundine ripas.
> *In medio* mihi Caesar erit, *templumque* t e n e b i t .

De quoi s'agit-il? Dans ce passage des *Géorgiques*, Virgile annonce fièrement que, s'il vit plus longtemps, il sera le premier à guider, du sommet de l'Hélicon, les Muses dans sa patrie; il sera le premier à tresser une couronne de palmes orientales à son pays natal, Mantoue et, dans les champs verts, au bord de l'eau, là où le Mincius court, paresseux, entre les roseaux flexibles, à élever un temple de marbre. Le temple sera dédié à César et il se tiendra en son milieu . . .

De même, Janus: en compagnie de Phoebus, il a été le premier à guider les Muses (sœurs), des eaux de Pô, près du Danube de sa patrie; il est le premier à apporter près de la Drave, la couronne de lierre de Nysa (= orientale); et sur le bord verdoyant de l'eau, il élévera un temple à cent colonnes au milieu duquel trônera la statue d'or de Guarini . . .

Ces vers célèbres empruntés à Virgile figureront dans l'épitaphe de Janus Pannonius aussi, conformément au désir exprimé dans une élégie du poète (I, 9, vers 116—117):

> Hic situs est Janus, *patrium qui primus ad Histrum*
> *Duxit laurigeras ex Helicone deas* . . .

Est-ce là une adaptation originale du modèle venu d'Italie? Notre décision dépend de l'optique que nous voudrons bien adopter.

III. Les élégies

Le troisième genre auquel Janus Pannonius s'est adonné et cela presque toute sa vie est celui de l'élégie. L'Antiquité et l'époque de la Renaissance n'entendaient, par ce terme, qu'une définition de forme: tout poème de caractère descriptif ou épique, composé en distiques est une élégie selon la théorie littéraire antique. En conséquence, la différence entre épigramme et élégie n'est que quantitative (cf.: Huszti: op. cit., p. 62). Du point de vue de leur contenu, les élégies de Janus peuvent être classées dans les catégories les plus diverses. Dans deux de ces morceaux, il nous parle d'une partie de chasse (Eleg., I, 5 et 30; publié par Ábel: op. cit., 127); trois autres sont des épithalames (Eleg. II, 14, 15, 16), mais on peut ajouter à ce groupe l'élégie II, 12 aussi,

Ad Antonium Mariam de coniuge ducenda qui est, peut-être, la mieux réussie, non pas dans son ensemble, mais parce que le poète y a incorporé un hymne à Vénus, de type antique, témoignant avant tout de l'influence de Lucrèce (*De rerum natura*, I, 1,). Ces vers à la déesse de l'Amour sont d'une telle beauté qu'ils méritent d'être cités (Eleg. II, 12, vers 31 et sqq.):

Alma Venus, cuius quidquid fert pontus et aether
Quidquid alit tellus, gignitur officio,
Nata Tonante Venus, qua nulla potentior alto
Regnat diva polo, nata Tonante Venus!
Sive Cytheriaca segnis spatiaris arena,
Sive Cnidi celebras litora, sive Paphi,
Sive sub Idalia requiescis molliter umbra,
Sive in Acidalio corpora fonte lavas,
Huc ades et niveas frenis adiunge columbas,
Te Charites, geminus te comitetur Amor . . .

Mais c'est également dans ce morceau que nous lisons cette description de la beauté de la jeune fille, qui plus tard, reviendra souvent dans la poésie hongroise (vers 79 et sqq):

Sit facie praestans, ut sidera vincat ocellis,
Eius sit formae forma secunda tuae*
Purpureisque genis candorem misceat: aequent
Lactea colla nives, rubra labella rosas!

Il est intéressant de remarquer que, dans ces épithalames, Janus ne se conforme pas aux poèmes antiques de ce genre (par exemple, à ceux de Catulle), mais applique bien plus souvent les procédés de convention des panégyriques, puisqu'il se préoccupe plutôt des parents, de la lignée des jeunes mariés (et de leurs vertus), si bien que ces vers finissent par devenir ternes, insignifiants.

C'est parmi les élégies que nous trouvons cet échange répété d'épîtres entre Janus et un poète ferrarais, Titus Vespasianus Strozza à l'occasion d'une élégie amoureuse composée par celui-ci lorsque son amante lui fit cadeau d'une bague (*Eleg.*, II, 6, 8 et 10). Ce qui donne un piquant particulier à cette correspondance, c'est que le Hongrois s'efforce, coûte que coûte, de détourner Strozza de la poésie d'amour; il lui propose plutôt différents sujets épiques qui peuvent lui apporter la gloire. Le plus insolite est que Janus soupçonne — non par manière de plaisanterie, il nous semble — l'amante de Strozza d'avoir envoûté celui-ci à l'aide d'un philtre d'amour ou d'un chant magique. La croyance dans ces philtres a joué un grand rôle dans l'Antiquité aussi; ce n'est donc pas le fait du hasard que les recommandations de Janus à son ami remanient les passages de deux élégies de Tibulle sur la défense contre les envoûtements d'amour et, par endroit, suivent le modèle antique jusque dans ses expressions. Dans l'élégie II, 8 nous lisons (vers 87 et sqq):

*à savoir: Veneris

Tu bene per magicas in amore teneberis herbas . . .
Carmina ne tantum iuris habere neges.
Carmine Sol pallet; traducunt carmina messes,
Et coelo Lunam carmina saepe trahunt.
Haec stellas fuscant, nebulas ex aethere pellunt,
His pluviae in terras vel sine nube cadunt.
Carmine terra tremit . . .
Carmine tranquillum, cum tumet, aequor erit.
Eliciunt manes, refrenant flumina cantus,
Et faciunt hominem protinus esse lupum.
Haec te non poterunt artes in amore tenere,
Quae caelum, teras, aequora tota tenent?

Janus a eu devant lui l'élégie I, 2 de Tibulle (vers 43 et sqq):

Hanc* ego de caelo ducentem sidera vidi,
Fluminis haec rapidi carmine vertit iter,
Haec cantu finditque solum manesque sepulcris
Elicit et tepido devocat ossa rogo:
Iam tenet infernas magico stridore catervas,
Iam iubet aspersas lacte referre pedem.
Cum libet, haec tristi deducit nubila caelo;
Cum libet, aestivo convocat orbe nives.
Sola tenere malas Medeae dicitur herbas,
Sola feros Hecatae perdomuisse canes.

Mais il a également pensé à l'élégie I, 8 de Tibulle, à partir du vers 17:

Num te carminibus, num te pallentibus herbis
Devovit tacito tempore noctis anus?
Cantus vicinis fruges traduxit ab agris,
Cantus et iratae detinet anguis iter,
Cantus et e curru Lunam deducere temptat,
Et faceret, si non aera repulsa sonent.
Quid queror heu misero carmen nocuisse, quid herbas?

Pour ce qui est des expressions, Virgile a aussi influé sur Janus avec ses *Bucoliques* (VIII, 69 et 98.):

Carmina vel coelo possunt deducere Lunam;
Carminibus Circe socios mutavit Ulixi;
Frigidus in pratis cantando rumpitur anguis . . .
. . . . . .
His ego saepe lupum fieri et se condere silvis
Moerim, saepe animas imis excire sepulcris,
Atque satas alio vidi traducere messis . . . .

A côté des épithalames et des poésies «contrre l'amour» rangés parmi les élégies de Janus, nous trouvons aussi des thrènes, comme l'élégie II, 2, *De morte*

* à savoir: sagam

Andreolae Nicolai V. pontificis matris, qui est d'un effet assez composé, puisque mêlant des éléments païens et chrétiens et usant des procédés du panégyrique, de même que ce morceau qui a pour titre *Threnos* — sur la mort, à une course à cheval, d'un serviteur du poète —, mais qui ne répond guère aux exigences du genre, car c'est un assemblage touffu d'éléments disparates à effet le plus hétéroclite (Eleg., I, 15). Parmi ces poèmes funèbres, seul le *Threnos de morte Barbarae matris* (Eleg., I, 6), composé en 1463, est à compter parmi les chefs-d'œuvre du genre et exprime le deuil profond, le tendre amour du fils profondément touché par la disparition de sa mère. Par contre, ce qui se laisse remarquer, cette fois-ci, c'est la carence totale des motifs antiques, «classiques». On ne saurait soutenir la même chose à propos de I, 7, *Invehitur in Lunam, quod interlunio matrem amisisset,* inspiré par la même perte et imputant la douleur causée par la mort de sa mère à la constellation des astres; il semble que, de son manque de foi précédent, c'est la tragédie le frappant qui a conduit Janus vers la croyance non chrétienne en dieu du néo-platonisme, présupposant une relation entre la vie humaine et l'ordre cosmique. Cela s'exprime de la manière la plus belle et la plus poignante dans I, 12, *Ad animam suam,* avec son profond pessimisme au sujet de l'existence et de la destinée de l'homme, lorsqu'il dispense le conseil suivant à son âme qui peut-être renaîtra, après la mort, conformément aux enseignements pythagoriques, néo-platoniciens (vers 33 et sqq):

Aut deserta cito rursus in astra redi.
Verum ubi millenos purgata peregeris annos,
Immemoris fugito pocula tarda lacus.
Tristia ne priscis reddant te oblivia curis,
Neu subeas iterum vincla reposta semel.
Quodsi te cogant immitia fata reverti,
Quidlibet esto magis, quam miserandus homo.
Tu vel apis cultos lege dulcia mella per hortos,
Vel leve flumineus concine carmen olor.
Vel silvis pelagove late: memor omnibus horis,
Humana e duris corpora nata petris!

C'est déjà la désillusion, la poignante douleur de l'homme moderne en constatant que la vie humaine est sans issue, fondamentalement inintelligible.

Quant à ses magnifiques élégies composées une fois de retour au pays, Janus Pannonius continue à les tisser des indéniables réminiscences de la culture de l'Antiquité.

Au rang de ces poèmes, I, 14, *De arbore nimis fecunda* a été inspiré par *De nuce* du Pseudo-Ovide et cette œuvre lui a aussi servie, en partie, de modèle (cf. Gerézdi, R., *Janus Pannonius válogatott versei.* Bp. 1953. p. 184.).

Dans I, 13, *De inundatione,* dont nous ne pouvons nier qu'une impression directement vécue a été le mobile, nous relevons également une vigoureuse influence ovidienne dans la description du courroux des flots et encore dans cette tournure de la fin du morceau, selon laquelle si, conformément à la Bible et aux *Métamorphoses* (I. 240) d'Ovide, l'inondation amenait la fin du monde, le poète et sa sœur pourraient, à la manière de Deucalion et de Pyrrha, recréer le genre humain détruit en jetant des pierres derrière leur dos.

En parlant de l'arc-en-ciel, dans ce poème, Janus rattache de manière intéressante cette promesse de la Bible, selon laquelle l'arc-en-ciel rapelle qu'il n'y aura plus de déluge sur la Terre, à cette croyance antique qu'Ovide nous a conservée *(Métam.,* I, 271, *Concepit iris aquas alimentaque nubibus affert)* et qui veut que l'arc-en-ciel aspire l'eau de la terre jusqu'aux nuages, et la renvoie, de là, sous forme de pluie. Cependant, le Hongrois ne s'arrête pas là dans la combinaisons des différents éléments poétiques: comme, dans la mythologie gréco-romaine, Iris — l'arc-en-ciel — est la fille de Thaumas, le Miracle, et messagère de Junon, il a incorporé ce motif aussi, sur la base du vers 606, du Ve Chant de l'*Énéide* de Virgile *(Irim de caelo misit Saturnia Juno).* Ainsi, dans le cadre d'une seule phrase, il a réussi à fondre ensemble la mythologie biblique et celle, païenne, des Grecs et des Romains (*Eleg.,* I, 13, vers 175—178):

> Nonne semel firmo sanxisti foedere pactum,
> Diluvio haud ultra perdere velle tuos,
> Dum picturato signaret nubila tractu
> Junoni gratae semita curva deae?

De plus, dans ce poème, nous sommes en mesure de détecter la formulation selon Ovide même là où, à première vue, nous sommes prêts à chercher l'impression vécue, l'expérience directe de notre poète. Je pense à ce passage, où celui-ci parle de la misère des paysans frappés par le désastre et déclare que ce n'est pas seulement une année de leur travail qui se voit emportée. Or, dans la description de la misère, nous trouvons des mots identiques ou synonymes chez Ovide (*Métam.,* I, 272—273 vers):

> Sternuntur segetes et d e p l o r a t a *colonis*
> V o t a iacent longique *perit* labor irritus *anni.*

Tandis que chez Janus, nous avons (vers 23—24):

> Infelix d e f l e t non unum *rusticus annum,*
> Nam tritura simul cum satione *perit.*

C'est toujours Ovide dont il se rappelle, quand il décrit les fleuves recouvrant non seulement les vallées, mais aussi les collines et les arbres, si bien que les poissons et autres gents aquatiques occupent les tanières des bêtes

et les nids des oiseaux. Et, subitement, il clôt la description sur ce mot: *ludimus* = nous n'avons fait que jouer, ce qui est un renvoi sans équivoque à l'émulation avec Ovide, aussi bien dans la peinture du déluge que dans la forme, le Latin ayant composé son poème en hexamètres et le Hongrois en distiques. A ce jeu, Ovide y sacrifie aussi, quand il décrit la même scène, dans les *Métamorphoses* en hexamètres et, dans les *Fastes* en distiques. Il s'agit, là aussi, d'une gageure poétique . . .

Le passage cité de Janus mérite d'autant plus d'être pris en considération que dans les différentes éditions c'est *vidimus* qui figure au lieu de *ludimus*, ce qui n'est rien moins qu'authentique.

Du point de vue de l'interprétation du poème janusien, la remarque *ludimus* nous intéresse, parce que, à la suite de ce jeu, nous avons la peinture réaliste de la contrée recouverte par les eaux; mais, même là, nous découvrons d'indubitables réminiscences ovidiennes. Au vers 45 de Janus:

> Pagus erat, subito palus est, et *mersa* profundo
> Querunt montivagi *culmina* ruricolae.

Cf., dans les *Métamorphoses*, I, 295:

> Ille super segetes, aut *mersae culmina* villae
> Navigat . . .

A côté des nombreuses réminiscences ovidiennes et mythologiques, nous avons — de façon inattendue, parce qu'il s'agit, effectivement, d'un phénomène fort rare dans l'œuvre de Janus — une idée indiscutablement chrétienne, de plus étroitement liée à celle de la mission nationale (*Eleg.*, I, 18, vers 91—99):

> Quid tamen o Superi? nosne haec tantummodo clades
> Tot petit e populis, quos alit uber humus?
> An totum involvit strages simul unica mundum?
> Imus et illuxit gentibus iste dies?
> Si pereunt omnes, nec nos superesse rogamus,
> Aequo animo quivis publica fata subit.
> Sin soli: luimus communia crimina Chuni,
> Humanum nobis dulce piare genus.
> Sed partis non esse malum docet ipsa mali vis,
> Tanta mole decet non nisi cuncta rapi.

Il ne fait pas de doute que nous tenons là la première expression poétique du principe formulé pour la première fois dans les campagnes de János Hunyadi contre les Turcs, selon lequel le peuple hongrois accepte des sacrifices dans l'intérêt des autres peuples, voire même qu'il se sacrifie, en assumant le combat contre l'Empire ottoman.

Il est, cependant, caractéristique que Janus Pannonius soulève cette idée du rôle de victime pour immédiatement l'écarter à l'aide d'un raisonne-

ment digne d'intérêt, parce que passablement spéculatif: nous ne sommes que partie du tout, les dimensions du péril le démontrent: une telle force balaye tout devant soi.

Le vers 100, en latin, est particulièrement expressif:

Tanta mole decet non nisi cuncta rapi.

Ce qui veut ni plus, ni moins dire dans la conception de Janus que l'acceptation du sacrifice au profit des autres peuples serait insensée dans le cas *présent*, il n'y a pas de place pour l'idée chrétienne de la *rédemption*, car la catastrophe menace maintenant *le monde entier*. Ainsi, sous le rapport national, il rejette toute idée de rédemption, élimine même sa simple possibilité. De nos jours, il va de soi qu'il est difficile de désigner la propagande effective, éventuellement la tendance politique que Janus se proposait, par ces termes, de paralyser comme n'ayant pas d'actualité.

En tout cas, à l'encontre des tentatives d'explication en ce sens du cataclysme, Janus reprend l'enseignement des pythagoriciens, des stoïciens et des néo-platoniciens de l'Antiquité, selon lesquels la destruction et la renaissance du monde, sa palingénésie se répètent dans l'univers. (Corollairement, il réfute la vraisemblance de l'affirmation de la Bible sur l'impossibilité d'un nouveau déluge.). Son langage est dans ce passage très caractéristique [vers 151—154]:

Ergo *vetus veterum verax* est dogma *sophorum:*
Saepe homines igni, saepe perire salo;
Deleri et toties, toties deleta renasci
Omnia, Phobeae scilicet instar avis.

Et il ajoute:

Nec certum quis scire potest, quotus iste senescat
Mundus, adhuc quot erunt, quotve fuere prius.

Par cela, Janus Pannonius prend, encore une fois, parti pour l'Antiquité et nous pourrions dire que, face à la mythologie biblique considérée alors comme véridique, il choisit les sages du pythagorisme et du néo-platonisme pour leur faire réfuter la Bible.

Dans son élégie I, 11, *Ad Somnum*, les noms mythologiques (*Pasithea*, Catulle 63, 43, Stat. Thebais, 2, 286) permettent de supposer une influence grecque plus notable (Gerézdi, op. cit. p. 182), tandis que l'image initiale du poème — le sommeil personnifié (Somnus) se reposant dans les bras de Pasithea — a été emprunté au morceau de Catulle sur Attis (63, vers 43—44), cela après un remaniement très intéressant. Nous lisons chez le Latin:

Ibi Somnus excitum Attin fugiens citus abiit:
Trepidante eum recepit dea *Pasithea sinu.*

Et chez Janus (I, 11, vers 3—4):

> Seu tua, gentili madidum te nectare Lemnos
> *Pasitheae tepido* detinet *in gremio.*

La différence de formulation est motivée, en premier lieu, par le mètre qui est le *galliambe* chez Catulle et le distique chez Janus. Selon le premier la déesse Pasithea a reçu le Sommeil dans son *giron tremblant*. De *trepidante sinu*, Janus a fait *tepido gremio*, *gremium* étant un parfait synonyme de *sinus*, tandis que l'attribut de celui-ci a été modifié de manière enjouée, mais consciente, comme une *correction* quasi d'un qualificatif de valeur tout au moins discutable. En effet, même pour respecter le rythme spécial de son vers, Catulle aurait pu utiliser *tepidante* au lieu de *trepidante*, ce qui aurait été un synonyme de valeur égale à *tepido* et, du point de vue du sens, était un qualificatif bien plus expressif aussi bien de *sinus* que de *gremium*. Le Hongrois a donc *corrigé* son modèle; il se peut, cependant, qu'il ait connu le texte Catullien avec l'attribut *tepidante*, alors nous serions en présence d'un variante de grande valeur du texte original.

Mais si, de cette manière Janus a commencé à corriger le poète antique, il ne s'arrête pas là et tente de modifier le contenu aussi, le mythe antique sur le Sommeil. Cette fois-ci non plus, il ne procède pas de façon gratuite. Sa critique, même si elle ne peut être que très péniblement démontrée dans le texte, est dirigée, avant tout, contre ce Virgile qu'il admire tant. En se rattachant, aux vers ci-dessus de Catulle, il poursuit, en effet, ses paroles adressées à Somnus (vers 5—8.):

> Seu Iovis ad mensas resides conviva supernas
> Inter siderei numina sancta poli;
> (Nam *quis tam mitem crudelibus inserat umbris*,
> Orci qua fauces horrida monstra tenent?)

Or, c'est précisément Virgile qui indique comme lieu de séjour du Sommeil l'entrée de l'empire des morts (*Énéide*, VI, vers 390):

> *Umbrarum* hic locus est, *Somni* Noctisque soporae.

Mais les vers 273—274 du Chant VI sont encore plus éloquents peut-être:

> Vestibulum ante ipsum primisque *in faucibus Orci*
> Luctus et ultrices posuere cubilia Curae
> Pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus.

Et, parmi les autres monstres, nous voyons (vers 278)

> Tum consanguineus Leti *Sopor* et mala mentis
> Gaudia . . .

Que la critique de Janus touche effectivement Virgile en premier lieu, cela apparaît de ses vers 6 et 7 qui donnent la réplique à ceux du Latin:

> Nam *quis* tam mitem *crudelibus inserat umbris*,
> *Orci* qua *fauces* horrida monstra tenent.

Mais cette audacieuse correction de Virgile est parfaitement motivée dans ce poème, puisqu'il espère se concilier les grâces du Sommeil, l'attirer à lui, pour trouver un apaisement, par une sorte de formule magique:

> *Huc ades*, o hominum simul et rex, Somne, deorum!
> *Huc ades* et placidus languida membra leva!

C'est précisément cette incantation, cette invocation qu'exprime la répétition, tel un refrain, de l'apostrophe:

> *Ὕπνε, ἄναξ πάντων τε θεῶν πάντων τ'ἀνθρώπων.*

empruntée, d'ailleurs, à Homère (*Iliade*, II, XIV, vers 233, cf. Gerézdi, op. cit. p. 182). A cette différence près que le membre essentiel de la formule incantatoire est emprunté, à nouveau à Virgile (*Bucoliques*, IX, vers 39 et 43):

> *Huc ades*, o Galatea . . . .

C'est surtout de Virgile que Janus a pu apprendre la fonction invocatrice, incantatoire du refrain, car celui-ci l'utilise comme une formule *magique* dans sa *VIII*[e] *Bucolique* où — entre autres —, c'est la jeune fille abandonnée qui tente, à l'aide de certains procédés magiques, de rappeler à soi, d'envoûter son amant éloigné; à cet effet, elle répète plusieurs fois la formule:

> *Ducite* ab urbe domum, mea carmina, *ducite* Daphnim!

Selon le poème, cette opération magique finit par amener le succès.

C'est donc de ces éléments antiques puisés à des sources diverses que Janus a composé son *hymne* de type antique qui s'adresse, dans le cadre de la forme et du mètre de l'élégie, au Sommeil. Car ce poème n'est autre qu'un hymne de type antique! Et si tous nos développements se révèlent valables pour ce qui est des corrections conscientes qu'il apporte à Catulle, à Virgile et pour ce qui est de son émulation flagrante avec Ovide, nous pouvons reconnaître que ce n'est pas sans cause qu'il a pu soutenir dans son épigramme I, 61, *Laus Pannoniae:*

> Quod legerent omnes, quondam dabat Itala tellus;
> Nunc e Pannonia carmina missa legit.
> Magna quidem nobis haec gloria, sed tibi maior,
> Nobilis ingenio patria facta meo!

La question reste donc posée: Janus Pannonius a-t-il été un imitateur de talent des poètes antiques, ou bien leur continuateur original, celui qui a même su exprimer, par des moyens artistiques adéquats, le sentiment de vie moderne, les problèmes de sa propre époque? A-t-il dû sa renommée auprès de ses contemporains surtout à cette circonstance que, par rapport aux autres poètes de son temps, il a été à la pointe du *renouvellement* des genres *antiques*, qu'il a devancé ses collègues et apporté non seulement à la Pannonie, mais à l'Italie aussi, quelque chose d'artistiquement nouveau dans les genres, dans les formes, dans l'expression du nouveau sentiment de vie — tout cela en constante émulation avec les poètes à l'influence la plus percutante de l'Antiquité?

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 309—329 (1972)

Janus Pannonius et la tradition littéraire hongroise

Par

IMRE BÁN

(Debrecen)

I.

La présente étude ne se propose pas de développer, dans son ensemble, la survie de Janus Pannonius, ce thème particulièrement ramifié ne pourrait qu'en déborder. D'ailleurs, il apparaît clairement, des matières au programme de notre session que cette tâche a été convenablement répartie et que ce qui m'attend est la présentation de l'influence de Janus, en tant que poète hongrois, sur les lettres hongroises, avant tout sur celles de langue hongroise, donc ce qu'il me faut tirer au net, c'est l'itinéraire et les modes de la réception de Janus Pannonius dans notre pays. Il va de soi que je ne saurais écarter une récapitulation la plus possible complète de la survie de cette figure de notre littérature, mais je ne m'attarderai en détail qu'aux tournants d'époque de son influence, espérant, là aussi, que les rapporteurs qui me suivront voudront bien compléter et pertinemment illustrer mes thèses.

La thématique qui m'attend n'est pas exempte de contradictions internes, puisque ce sont les œuvres d'un poète humaniste usant exclusivement de la langue latine qui se font éléments fécondants — et, de plus, fort rapidement — de la conscience nationale magyare (plus précisément: hongroise); d'autre part, nous relevons des traces relativement précoces de ce fait aussi qu'on met en rapport Janus avec la littérature de langue hongroise. Il est certain cependant que, à l'époque du roi Mathias Corvin, il n'y avait aucun point de contact entre le poète inspiré par l'humanisme d'Italie et la littérature religieuse de langue hongroise en train de se dégager ou la littérature de langue latine médiévale; les grandes figures des lettres ecclésiastiques de cette période, un Pál Váczi, un Pelbárt Temesvári n'auraient certainement pas ouvert le recueil des épigrammes de l'évêque de Pécs réunies, par le futur archevêque de Kalocsa, à la Bibliothèque Corvina, si, par hasard, ils y étaient entrés pour feuilleter un manuscrit de saint Jérôme ou de saint Basile.

Celui qui a assis l'autorité en Hongrie et, pour l'essentiel, la renommée internationale de Janus Pannonius est, sans conteste, Antonio Bonfini, l'historien humaniste de l'époque de Mathias;[1] mais nous devons également tenir

compte de ce que l'effet exercé par Bonfini ne s'est imposé, en grande partie, que dans la seconde moitié du XVIe siècle, car la publication des trois premières decades par Márton Brenner ne s'est faite qu'en 1543 et celles-ci ne comprenaient pas le règne de Mathias; quant aux passages sur Janus, ils ne virent le jour que plus tard, dans les éditions de Bonfini par Heltai (1565) et Sámboky (1568). A ce moment, dans la seconde moitié de l'époque des Jagellon, les propagateurs de la poésie humaniste avaient déjà commencé et poursuivaient avec succès la présentation la plus élogieuse du poète de Pannonie que Beatus Rhenanus comparait, dès 1518, dans son édition Frobenius, aux plus grandes figures de la poésie antique. Nous retrouvons cette comparaison remontant, très probablement, jusqu'à Guarino déjà chez Bonfini: «vir ille utraque lingua eruditissimus, qui a curis reipublicae se revocare potuisset, habuisset nostra aetas qui cum universa vetustate certasset».[2] En deux décennies, — ou même pas — cette réserve témoignant de la faculté de discernement de Bonfini disparaîtra totalement; le panégyrique de Janus se fait entendre à l'unanimité aussi bien en Hongrie qu'à l'étranger, mais seulement, cela se comprend, dans ce cercle certes non pas étroit, mais tout de même limité, qui était touché par la culture humaniste latine.

Nous savons qu'à l'époque des Jagellon, entre 1512 et 1523, huit éditions de Janus parurent — exclusivement à l'étranger; même si la tournure du legs des manuscrits est loin d'être éclaircie à ce jour, nous croyons savoir que la plupart des textes originaux provenaient de Hongrie, tandis que les sources d'Italie (le manuscrit Jacobus Sturm-Beatus Rhenanus) n'ont eu qu'un rôle auxiliaire. Je ne désire pas esquisser ce processus littéraire, d'autant plus que Rabán Gerézdi a procédé à la mise au point dans plusieurs de ses études,[3] et que la communication qui suivra immédiatement la mienne ne manquera certainement pas d'enrichir notre savoir de points de vue inédits.

Il est coutume de dire — pertinemment — que les avant-propos, les poésies d'accompagnement de ces publications témoignent de la manifestation de la «conscience scythe» de la noblesse hongroise, cela avec un accent apologique, justificatif, puisque les Hongrois, toujours durement occupés à batailler, «ont tracé leur gloire éternelle de la pointe du sabre» et n'ont pas pu sacrifier suffisamment aux Muses; mais voici qu'avec Janus tout a changé: la terre de Hongrie a aussi donné jour au génie poétique. Nous ne devons pas oublier que, dans l'histoire hongroise, il s'agit là d'une tournure prenant, petit à petit, forme de «topos», tout dernièrement utilisé par Thuróczy, à propos de la survie de la renommée d'Attila.[4]

La première phase de la réception de Janus va de la publication de Paulus Crosnensis (1512) à la parution des *Delitiae poetarum Hungaricorum* (1619) et, bien que ce processus fût, dans sa presque totalité, de langue latine, nous relevons des traces du fait que les lecteurs de langue hongroise étaient aussi, tant soit peu, informés de la gloire nationale du poète. Dans les lettres d'avant

1513, c'est-à-dire dans celles pouvant être taxées de contemporaines, nous relevons à peine quelques données disséminées. Cela, en 1496, chez Péter Váradi à qui était due, un quart de siècle après la disparition de Janus, la réalisation du «manuscriptum princeps» et qui à l'époque de son successeur direct à l'évêché le compare à Martial, mais — distraction bizarre ! — le dit chanoine de Pécs.[5] On sait que, précédemment déjà, István Brodarich avait tenté de faire éditer les œuvres de Janus chez Aldus Manutius.[6] Il y a plusieurs membres du cercle humaniste en Hongrie à l'époque des Jagellon, que nous ne connaissons que de nom et sur lesquels nous devrions être bien mieux éclairés, si nous voulions retrouver les veinules de la réception hongroise du poète. Tel, par exemple, ce László Debreczeni qui a salué en vers, en 1513, l'édition de Janus, à Bologne, par Sebestyén Magyi et qui, selon la toujours excellente monographie de Mária Révész sur Romulus Amasaeus, reparut en Transylvanie, après de longues études en Italie, comme expert en frappe des monnaies.[7]

Une place de choix dans cette série de publications revient à l'édition Frobenius,[8] en 1518, avec l'introduction de Beatus Rhenanus; là, nous le savons, les deux humanistes bâlois désignent notre Janus comme une gloire poétique de la Germanie; une attention particulière est méritée par l'avertissement de l'imprimeur aux maîtres d'école allemand, car — en compagnie de Rudolphus Agricola, de Frisius, d'Erasmus, de Reuchlin et de Regiomontanus — le poète est rangé, avant Pontanus, Marullus et Baptista Mantuanus, parmi les sommités de «Germania nostra». L'humaniste parfaitement informé passe en revue, dans l'intérêt de la hiérarchisation, le panorama intellectuel de toute l'Europe centrale; Beatus Rhenanus mentionne encore Poliziano et Ermolao Barbaro parmi les humanistes italiens pouvant être comparés au Hongrois. L'effet de cette publication dans notre pays peut être démontré des siècles durant. Rabán Gerézdi y a judicieusement renvoyé:[9] le nationalisme germain en voie de naissance dans le groupe de Konrad Celtis considérait comme partie de l'Empire la Pannonie qui avait été inféodée à Charlemagne et ne se préoccupait pas de l'usage médiéval qui voulait, depuis des siècles, que toute la Hongrie soit désignée sous ce nom. (Cf.: «Andreas . . . Pannoniorum invictus rex», dans la charte de fondation de l'abbaye de Tihany.) Il n'est également pas dénué d'intérêt de faire remarquer que, dans le poème de salutation de Pál Istvánfi[10] à l'une des éditions bolonaises de Janus, en 1552, celui-ci est taxé de «gloria prima soli», de première gloire du monde, ce qui ne saurait s'expliquer sans présupposer une vigoureuse vanterie nationale. Cette indiscutable renommée poétique est si exclusive que Miklós Oláh, en 1536, dans son épître à Imre Kálnai refuse de se laisser comparer à Janus Pannonius et cela sans fausse modestie aucune: «Nulla igitur causa est, cur Jani conferar abs te Pannonio».[11]

Au milieu du siècle, par les bons soins de Hongrois et d'étrangers, les éditions du poète hongrois se suivent encore en série. On en doit une, en 1553,

à Cantiuncula Hilarius à Venise[12] et, en 1555, à Oporinus à Bâle;[13] chacune d'elles porte dans son titre l'expression «antiquis vatibus comparandi», ce qui démontre qu'elles forment une suite voulue. Déjà la première avait été préparée pour le bon plaisir d'un jeune aristocrate allemand. Parallèlement à ces éditions, nous avons les publications de János Sámboky (Padoue, 1559 — Vienne, 1567: l'*Eranemos* — Vienne, 1569: destinée à être l'édition définitive), ce qui est exprimé dans le titre aussi, tandis qu'on retrouve l'expression coutumière: «antiquis vatibus comparandi, recentioribus certe anteponendi».[14] Tous ces volumes sont destinés, avant tout, à des humanistes hongrois, la dédicace de celui de 1569 s'adresse à l'évêque de Veszprém et vice-chancelier János Liszti, indiquant de la sorte la couche de clercs qu'il voudrait toucher; mais ne manquons pas de mentionner ce fait non plus, selon lequel l'édition de 1559 indique comme mécène, un chanoine polonais, Marianus Lezenskius (Lesczinsky ?). Dans ses préfaces, surtout dans celle de 1569, Sámboky résume tout ce que le respect de soi-même de la nation hongroise peut avancer sous le prétexte de parler de Janus Pannonius.

Au milieu du XVIe siècle, les rapports des intellectuels de religion réformée hongrois avec l'héritage de Janus sont encore passablement inégaux. Selon moi, ceux qui le connaissaient avaient été élevés dans l'esprit de l'humanisme mélanchthonien ou vivaient dans l'aire de rayonnement de l'humanisme de Gyulafehérvár (Alba Julia). Après 1555, Péter Bornemisza qui avait annoté son Volaterranus[15] soulignait que les Italiens désignaient Janus sous le nom d'Ungheretus, qu'il avait une excellente connaissance du latin et du grec, «à tel point qu'on aurait pu le prendre non pour un Barbare, mais pour un Romain»; Bornemisza indiquait, de plus, en marge: «NB. Ungarus». Par contre, dans la *Chronica* (1559) de István Székely qui avait de bonnes relations avec Cracovie, on ne lit rien au sujet de Janus, alors qu'à l'année 1471 nous avons toute une liste d'humanistes «écrivant des livres». Il va de soi que le nom du Joannes de Monte qui y figure n'est qu'une variante de Regiomontanus.[16]

La publication *Historia regis Matthiae Hunyadis* (Kolozsvár, 1565) est importante non seulement parce qu'elle offre pour la première fois aux lecteurs hongrois les *Décades* de Bonfini consacrées au règne de Mathias Corvin, y compris la biographie de Janus Pannonius, mais aussi parce qu'elle publie l'épître du poète, adressée au nom du roi, à Antonius Constantinus (Costanzi) sur les luttes de pied ferme et la gloire militaire des Hongrois.[17] Par cela, Heltai formule un véritable programme national à l'intention de ses contemporains, de même que dans sa *Krónika* (Chronique) de langue hongroise qui vit le jour dix années plus tard.[18] C'est grâce à cet ouvrage que la petite noblesse et la bourgeoisie, mal ou pas du tout versées dans la langue latine ont pu lire, la première fois, en hongrois la biographie authentique du poète, prendre connaissance de sa gloire littéraire, de son destin malheureux. Selon son habitude,

Heltai procède à une affabulation, quand il écrit: «le chapitre le supplia (le roi) de lui laisser enterrer le corps du poète Jean. Car le nommer gratuitement évêque, il ne l'osait point.» Ni Bonfini, ni Pierio Valeriano n'ont mentionné qu'on n'osait pas lui donner son titre; quant à d'autres sources à ce sujet, nous n'en disposons pas.

Dans sa prosodie[19] publiée à Kolozsvár en 1567, le très érudit Péter Károlyi cite quelques vers de Janus Pannonius en parlant de l'hexamètre; ils sont pris à *Carmen pro pacanda Italia ad Imp. Caes. Fridericum III* et, comme nous pouvons le constater, par le truchement d'un ouvrage de Georgius Sabinus sur l'enseignement de l'imitation des poètes antiques. Cependant, une connaissance directe de Janus n'est nullement exclue.[20] Máté Skaricza a, très probablement, glané ses connaissances sur Janus à Kolozsvár, où il était disciple de Péter Károlyi. Dans sa biographie de István Szegedi Kiss, il souligne déjà — apparemment pour aller à l'encontre de la germanisation de notre grand poète chez Beatus Rhenanus — que Janus Pannonius n'a été surpassé par aucun des humanistes allemands. La source des faits qu'il aligne est, d'ailleurs, Volaterranus, tout comme chez Péter Bornemisza.[21]

Dans les milieux humanistes de Hongrie, le cas de l'œuvre épique de Janus sur l'histoire hongroise et qui avait été perdue, les *Annales*, avait fait grand bruit. Aujourd'hui encore, nous n'en savons pas plus que ce qui a été relaté dans l'excellente monographie de József Huszti. Les humanistes saxons de Transylvanie y font allusion dès les éditions bolonaises de 1522. Sámboky soutient également que, à Vienne, plus d'un a vu et lu l'ouvrage. Attirons, cependant, l'attention sur le fait que, de tout cela, il ne nous fournit pas un témoignage *personnel*. Par suite d'une manière de voir erronée, on dénature son texte en ce sens. C'est à propos des biographies de Brutus et de Galba, traduites de Plutarque que Sámboky déclare: «de libro Veronae a me viso et a Guarino emendato, testis oculatus confirmo»; sur les *Annales*, il ne dit que ceci: «Utinam quidem Annales eius aliquando Viennae conspecti et lecti prodeant, carceresque perfringant». Cette phrase est suivie de mots passionnés: il se jetterait sur cette œuvre comme sur celles perdues de Cicéron ou de Tite-Live; et c'est cela qui a suggéré l'impression qu'il s'agit d'une œuvre une fois déjà lue et vue par Sámboky. Cette impression est encore accrue par les malédictions virulentes, en partie étayées par une citation de Platon, que l'auteur lance contre ceux qui se sont approprié les manuscrits de Janus Pannonius.[22] C'est donc une pieuse supercherie des commentateurs de Janus au XVIIIe siècle qui a fait que, dans les citations de Sámboky, on a intégré, au passage en question, le *me*; selon moi, le premier à agir de la sorte a été Dávid Czvittinger. Il découle de tout cela qu'on ne saurait mettre en doute l'existence des *Annales*, mais que nous ne disposons pas de preuves sérieuses à ce sujet.

Nous savons encore moins de la prétendue grammaire hongroise de Janus Pannonius. Personnellement, j'adopte entièrement l'argumentation de József

Huszti:[23] cette grammaire n'a jamais existé; mais il est très remarquable que, en 1591, János Baranyai Decsi a pu le soutenir et, de plus, dans une lettre où il est question de l'écriture ancestrale des Hongrois.[24] C'est là une preuve lumineuse du sentiment de nécessité d'une culture autochtone, donc de langue hongroise, qui est en train de se développer dans la pensée de ce très érudit humaniste: les parties intégrantes en seraient le système d'écriture nationale, la grammaire hongroise et, certainement l'*ornata syntaxis*, dont il a créé lui-même l'un des instruments en transposant en hongrois *Adagia* d'Érasme.[25] Il exprime donc les exigences de son époque — il ne faut même pas deux décennies et Szenczi Molnár fera son apparition avec sa grammaire hongroise populaire! — et nous devons insister sur le fait qu'il veut en trouver l'auteur en la personne du poète le plus fêté du pays. Il ignore, malheureusement, que János Sylvester, «cet ornement discret de son siècle» (c'est Kazinczy qui le dit) a déjà résolu, depuis plus de cinquante années, la tâche. Comme dans toute constatation inexplicable, il y a quelque chose d'inquiétant dans le passage de Baranyai Decsi aussi. Sur la base de quoi a-t-il pu avancer que «Janus ille Pannonius . . . non erubuit Ungaricam Grammaticam conscribere»? Il est grosso modo certain que l'évêque de Pécs n'a pas composé de grammaire hongroise. Comment l'idée a pu, toutefois, s'en répandre? Éclairer cela représenterait l'une des questions les plus intéressantes de la réception de Janus Pannonius au XVIe siècle.

La renommée du grand poète, mais aussi l'inégalité de la connaissance de ses œuvres apparaissent côte à côte dans les données comme celle provenant de Péter Bornemisza qui, dans son vaste recueil *Énekec három rendbe* (Chants en trois ordres; Detrekő, 1582),[26] attribue le chant religieux typiquement médiéval *Cur mundus militat* — dû à Jacopone da Todi et très populaire — avec des paroles latines à Janus. Il les accompagne de leur traduction hongroise, sans indiquer qu'il la croit également de celui-ci. (Probablement que non.)[27] Une donnée de peu d'importance, mais très éloquente: un étudiant transylvanien, György Kornis, dans une lettre du 7 novembre 1591, adressée à son père se justifie de son long séjour en Italie en soutenant que Janus y aurait aussi passé dix-huit années.[28] Ce chiffre erroné s'est tellement ancré dans l'opinion publique que même le dictionnaire de Jőcher faisant autorité internationale (1750) indique dix-sept ans d'études de Janus à l'étranger,[29] alors que c'est celui-ci même qui nous fournit la donnée exacte dans *Threnos de morte Barbarae matris:* «Dum sol undecies per sua signa redit».[30] Comme nous le voyons, la véritable érudition sur Janus Pannonius n'était pas proportionnée à sa renommée poétique.

A propos de Bálint Balassi, Sándor Eckhardt n'est en mesure de citer qu'un seul parallélisme plus sérieux dans le poème *Animum ingratitudine amatae moerentem ipsemet solatur* (titre latin d'une poésie hongroise!)[31] qui se plaint de l'inconstance des femmes. Janus Pannonius utilise ce lieu commun

exploité par toute l'Antiquité dans l'une de ses élégies adressée à Tito Vespasiano Strozza.[32]

Un produit spécifique, unique en son genre, de la tradition hongroise de Janus Pannonius est l'édition de *l'Eranemos* en 1594, à Debrecen. Jusqu'à 1754, ce sera d'ailleurs le seul ouvrage du poète, imprimé en Hongrie. Nous ne savons pas exactement sur l'initiative de qui et dans quel but, avec quels concours il a été réalisé. Son imprimeur a été János Csáktornyai, venu de la région de Muraköz; à cette époque, le recteur du Collège de Debrecen était János Debreceni Tarack qui avait fait ses études à Wittenberg. La personne du pasteur reste incertaine; il est probable que Dániel Szegedi Pastoris ne servait pas encore dans la grande ville de la Hongrie orientale.[33] On doit, cependant, supposer que la publication n'aurait guère pu prendre corps sans la contribution des forces spirituelles du Collège. On n'a pas établi encore les rapports de l'*Eranemos* de Debrecen, avec celui de Vienne, en 1567, par les bons soins de Sámboky. En effet, l'expression «seorsim excusus» figurant sur la page de titre ne fournit pas un motif assez péremptoire pour établir un rapport, comme le font les directeurs de *Régi Magyar Nyomtatványok* (Imprimés Hongrois Anciens). J'ai procédé à la confrontation des variantes selon Sámboky qui nous sont fournies par l'édition Teleki et de celles de Debrecen; il faut dire que cette dernière nous permet, la plupart du temps, une appréciation meilleure. Si donc il nous faut considérer l'édition de Vienne comme le texte de base, nous devons également supposer qu'elle a été copiée à l'intention de l'imprimerie et émondée. *A szelek versenye* (Le tournoi des vents) est, d'autre part, très apte aux exercices scolaires, puisque — c'est Dezső Pais qui nous le dit[34] — il n'est rien d'autre qu'un vaste centon tissé à partir des classiques.

Un chapitre de la survie de Janus Pannonius en Hongrie est particulièrement intéressant; c'est — selon l'expression de Sándor Iván Kovács — «la ligne protestante du culte de Janus».[35] Elle se compose de plusieurs couches, dont la plus intéressante est fournie par les activités du cercle d'humanistes hongrois d'Heidelberg et de Strasbourg. Le manuel, en quelque sorte, de celui-ci était *Disquisitio Historico-Politica de Regno Hungariae* (1629) de Márton Schödel, fils du maire de Pozsony; cet ouvrage systématise tout ce que l'Occident doit savoir de la Hongrie et y procède avec une calme supériorité, sans connaître le sentiment d'un état retardataire, voire même dans un esprit national, fier des antiquités hongroises. Pour Schödel, la «patria lingua» est tout naturellement le hongrois, Janus est une gloire de la nation; il fait mention des *Annales*, de l'édition de Paraeus des *Delitiae*, tout en accordant sa meilleure estime à l'édition de Sámboky à cause de la préface. Il cite l'opinion de Janus sur soi-même: «Et de se ipso cecinit: Ille ego Pannoniae gloria prima meae»; il se réfère bien souvent à Szenczi Molnár, faisant même remarquer que c'est un «compatriote» du comitat de Pozsony. Cet ouvrage

plusieurs fois loué par József Turóczi-Trostler mériterait d'être connu d'une manière plus approfondie, il nous faudrait juger à leur valeur ses données présentant les Hongrois et suivre à la trace son influence. L'exemplaire du Collège de Debrecen est à sa place depuis 1765, mais il était propriété hongroise dès 1633.[36]

Il semble que Albert Szenczi Molnár ait été très bien versé dans la poésie de Janus Pannonius. C'est Dezső Kerecsényi qui a retrouvé, dans l'édition de Beatus Rhenanus de 1518, qui se trouve à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Hongrie, les annotations provenant de la main de cet humaniste hongrois.[37] Celui-ci s'élève contre efforts de germanisation de son collègue allemand: «Non germanus erat Janus Pannonius ipse: sed fuit Ungarico iure satus genere.» Et il ajoute en hongrois: «Tu le savais, je le crois plutôt, Rhenanus, mais tu regrettais qu'il ne fût allemand». Il est intéressant que la mauvaise humeur de Szenczi Molnár s'exhale d'abord en latin, puis en hongrois; quant à la tournure «Ungarico iure satus genere», elle est la transposition de celle souvent utilisée: «igaz magyar nemzetből való» — «issu de la la vraie nation hongroise», car, même en écrivant en latin, Szenczi Molnár réfléchit souvent en hongrois. Il improvise aussi deux poésies relatives à Janus sur les marges de l'ouvrage en question; l'une renvoie aux vers 651—656 du *Panégyrique* de Guarino, l'autre aux vers 95—96 de *Threnos de morte Barbarae matris*.[38] Par contre, dans la lettre de dédicace du *Dictionarium Latinovngaricum*, c'est un passage de *Carmen pro pacanda Italia* . . . qu'il cite sur les dévastations de la guerre, en appliquant à la Hongrie les vers qui avaient déjà figuré dans la poétique de Péter Károlyi.[39] Sa largesse de vue européenne rendait Szenczi Molnár particulièrement apte à tenir en estime les valeurs de Janus. Par contre, il est intéressant de relever qu'il ne sait rien de la prétendue grammaire; il est vrai qu'il ignore aussi celle de Sylvester et celle de Dévai.

Ces intellectuels hongrois groupés autour des universités réformées ouest-allemandes ont certainement eu un rôle important dans la parution des *Delitiae poetarum Hungaricorum* (1619) par les bons soins de Johannes Philippus Paraeus. Un des tous premiers parmi eux devait être ce Dániel Kórodi Bedő qui, dans un de ses poèmes daté du 11 janvier 1618 à Debrecen, salua la publication en s'ornant du titre de «poeta laureatus Caesareus». Mais nous ignorons totalement où et comment il l'avait mérité ! Il avait composé une prosodie en détail sur la base de sources humanistes largement connues;[40] en 1617 et 1618, il avait été recteur de Debrecen; mais nous n'avons aucun indice sur sa participation à cet ouvrage de 1619 qui est la présentation la plus volumineuse des œuvres de Janus; qui plus est, nous ne sommes même pas en mesure de suivre plus loin sa carrière. Cependant, l'*Eranemos* de Debrecen et l'invitation, dans cette ville, de Kórodi participant à une édition populaire de Janus sont d'une certaine manière en harmonie. La culture réformée hongroise du premier tiers du XVIIe siècle comportait une charge humaniste si forte

que les activités poétiques et scientifiques semblables à celles de Kórodi comptaient comme un avantage pour avoir des places de haut rang à Debrecen ou ailleurs.[41] Sur la base de tout cela, nous ne pouvons tout de même pas supposer que Janus Pannonius était une lecture quotidienne d'un clergé disposant, toutefois, d'une vaste culture classique. Rien n'est plus caractéristique de cela que — tout au moins jusque-là ! — je n'ai buté dans le nom de Janus ni dans l'œuvre d'un Péter Alvinczy, ni dans celle d'un István Miskolczi Csulyak, mais il manquait également dans le recueil de 1624 des oraisons funèbres prononcées à l'enterrement de la princesse Zsuzsánna Károlyi, alors que c'est là le sommet de la rhétorique maniérée et de l'étalage de la culture. C'est pourquoi nous devons accorder une attention spéciale au discours funèbre prononcé, la même année, par István Kaposi, prédicateur de Királyhelmec, sur la tombe de Ferkó Nyáry qui avait été disciple de Szepsi Csombor: en effet, d'une manière très inattendue, il cite deux vers de Janus et d'une de ses élégies moins connues, *Threnos in Racacinum cubicularium:*

> Quam cito bullatae pluvius tumor interit undae,
> Tam postrema cito cuilibet hora venit.

Et il les fait suivre d'une traduction en prose, plutôt prolixe qui est, à ma connaissance, la première (à avoir été imprimée en hongrois) de vers de Janus Pannonius.

Il nous est resté, en manuscrit, un recueil de prêches de János Foktövi: *Az emboer eletenek I. eredetiröl. II. termezetiröl. III. allapottiarol iratott koeniw* [Livre sur I) l'origine, II) la nature, III) l'état de la vie humaine]. Il est riche en citations antiques et l'auteur, le pasteur réformé de Vác y cite deux fois Janus Pannonius, tout en traduisant ces extraits en vers métriques assez boiteux. L'une des citations est les vers 415—416 de *Ad Guarinum:*

> Oppida nam fieri Plato si felicia dixit,
> Purpura dum sapiat, vel cum sapientia regnet.

la seconde est les vers 35—36 de *In Racacinum*, adaptés par István Kaposi aussi:

> Quam cito bullatae, pluvius tumor interit undae
> Tam postrema cito cuilibet hora venit.

Si on ne saurait soutenir qu'il y a une corrélation entre les textes de Foktövi et de Kaposi, il est, tout de même, assez remarquable qu'ils puisent, tous les deux, à la même élégie assez peu connue. Je ne sais rien de la présence de vers de Janus Pannonius dans des florilèges, des anthologies humanistes; par exemple, Langius ne s'y réfère pas; pourtant, c'est très probablement un lien de ce genre qui détient la solution de la citation en hongrois d'un lieu commun janusien.[42]

Une variante particulière de la tradition européenne et hongroise est l'utilisation de l'héritage de Janus aux fins de la polémique protestante. Sous ce rapport, les prédicateurs qui le citent ne font pas preuve d'un vaste fonds de lecture, ils écartent toute la série des épigrammes vraiment spirituelles et, pour ce qui est des principes, vigoureusement anticléricales du poète, ils se cantonnent dans la répétition, d'une étonnante monotonie de la grossière histoire de la «papesse Jeanne». A la page 331, de son *Opuscula*, Sámuel Teleki énumère les savants protestants donnant l'épigramme, mais il ignore, naturellement, que celle-ci voit le jour dans des œuvres hongroises aussi. Elle figure, pour la première fois, dans l'ouvrage *Speculum pontificum Romanorum* de István Szegedi Kiss, paru à Bâle, en 1584,[43] puis vient s'ajouter à la liste des crimes de la papauté dans le pamphlet de István Magyari: *Az Országokban valo soc romlásoknac okairol* (De la cause des nombreuses désolations dans les pays), sorti à Sárvár, en 1602.[44]

Avec cela, nous pouvons clore la première grande période du culte de Janus, nous pourrions dire son chapitre de la Renaissance; cependant, il nous faut traiter à part la réception d'un poème qui n'est même pas authentiquement de notre poète, mais qui, du milieu du XVIIe siècle jusqu'à János Arany, revient continuellement dans notre littérature. C'est l'édifiante histoire de *Romulidae Cannas*. Cette *épitaphe* fort belle, mise dans la bouche du roi Vladislas Ier, avait déjà été étudiée avec suspicion par Sámuel Teleki qui la plaça tout à la fin des poèmes de Janus et l'accompagna d'une longue note explicative. László Juhász, l'excellent philologue spécialisé dans les œuvres de Janus Pannonius, ne put également aller plus loin, en 1931. József Huszti ne l'a pas considérée comme une œuvre authentique, bien que la tradition hongroise ancienne l'attribuât unanimement à notre grand poète humaniste.[45] La cause en a été que *Romulidae Cannas* s'intégrait parfaitement à la manière de voir historique apologético-protestante, puisque c'était la défaite de Varna (1444), si souvent rappelée, qui y était pleurée. Il est notoire que, dans notre littérature ancienne, cette bataille perdue était considérée comme une punition divine (et utilisée à des fins polémiques, anticléricales) provoquée par la rupture parjure de la paix de Szeged. Le ton avait déjà été donné par Bonfini, lorsqu'il écrivait, dans son histoire hongroise, au passage correspondant, que: «A cause de l'énorme péché de la félonie commise et pour la propitiation de la dignité divine outrée, Dieu se destinait cette victime royale sainte et sans tâche, afin d'arracher à sa mortalité celui qu'Il jugeait indigne de la terre et l'élever parmi ceux du Ciel».[46] L'opinion publique humaniste condamnant Julianus Cesarini jugeait que le jeune roi de belle prestance et très populaire avait été la victime des machinations ecclésiastiques. Les polémistes protestants se rejettèrent tout naturellement sur cet argument. Nous le retrouvons dans les ouvrages sur l'histoire hongroise de István Székely, de Gáspár Heltai; István Magyari l'utilise aussi contre les catholiques, tandis que Péter Pázmány

se défend contre l'accusation; János Kecskeméti Alexis y a amplement recours dans son *Dániel próféta könyvének magyarázattya* (Commentaire du livre du prophète Daniel) et Péter Alvinczy, dans son *Itinerarium catholicum*. Enfin, János Apáczai Csere le mentionne dans la neuvième partie — celle historique — de son *Magyar Encyclopaedia* (Encyclopédie hongroise), mais confond, de manière insolite, la défaite de Varna et celle de Mohács.[47]

Cette épigramme latine — *Romulidae Cannas ego Varnam clade notavi* — apparaît pour la première fois en 1646, quand le professeur de Sárospatak, István Benjámin Szilágyi la cita, le 22 octobre, à Liszkafalva, dans l'oraison funèbre en langue latine prononcée devant la dépouille du comte Péter Bethlen, neveu du Prince, cela, en l'attribuant directement à notre poète: «. . . nunquam tamen ad extremas eam (la nation hongroise) incitas hostes redigere potuerunt, si praeter cladem Varnensem, cui vates Hungarorum Janus Pannonius, ita quondam parnetaverat, sub nomine Regis:

Romulidae Cannas, ego Varnam clade notavi
Discite mortales non temerare fidem.
Me nisi Pontifices jussissent rumpere foedus.
Non ferret Sythicum Pannonis ora jugum

— gravissimam Tartarorum eruptionem, totius propemodum Hungaricae gentis, regnante Bela quarto extirpationem excipias.»[48]

Cette oraison funèbre d'un ton philosophique médite, d'ailleurs, sur le destin de la nation, sur la destruction fatale des nations et des grandes familles, et je peux la recommander avec insistance aux historiens modernes qui sondent le passé de la conscience nationale hongroise. István Benjámin Szilágyi a tiré l'épigramme très certainement de la tradition manuscrite, puisque nous n'en relevons nulle trace dans les éditions imprimées sorties jusque-là.

C'est également avec une catastrophe nationale, les terribles coups de la guerre en 1658 — dévastations des Polonais en Haute-Hongrie, incursion turque en Transylvanie — qu'est en rapport la citation de Pál Medgyesi dans son oraison funèbre prononcée à Ibrány, le 29 juillet 1659, devant la dépouille de Ferenc Ibrányi: «Dois-je me taire sur les Anciens: ne pas parler de Varna, en Roumanie, où, 215 années auparavant, nous avons connu une triste désolation à cause de l'empereur turc Amurates avec qui notre roi d'alors, Vladislaus, sur l'encouragement du nonce, rompit le pacte contre toute justice. A propos de quoi un sage poète: Romulidae Cannas (etc!) a écrit cette déchirante épitaphe que j'exprime dans une *strophe* hongroise comme suit:

Romaiak Cannast,
A Magyarok Varnát
Jól meg-festék vérekkel:

Tanulj minden innen
Szörnyö hitszegésben
Ne leledzél senkivel:

Izgága, ha Pápa
Hazánk, nem lesz vala,
Birnánk most is békével.»[49]

Cette belle strophe dite de Balassi est la première adaptation artistique de Janus dans nos lettres. Le morceau est vigoureusement magyarisé, interprété dans un esprit protestant (la «turbulence» du Pape), en un mot: sensiblement actualisé. Les trois derniers vers, avec leur audacieux hystéron-protéron annoncent déjà Dávid Baróti Szabó.

Nous savons que, dans son *Hungarus tymbaules* (1764), Péter Bod a passé *Romulidae Cannas*, tandis que János Batsányi l'a utilisé comme épigraphe de son *Várna és Mohács* (Varna et Mohács).[50] Et en 1881, János Arany a traduit l'épigramme de la façon suivante, toujours en l'attribuant à Janus:

Cannaet római vér: az enyim Várnát örökité:
Ember, okulj innen: vétek az esküszegés.
Engem is a papság ha nem indit békeszegésre,
Most Magyarország nem hordana ozman igát.

Notre grand classique précise dans le titre qu'il s'agit de «l'épitaphe traditionnelle de Vladislas Ier par Janus Pannonius».[51] Il est d'ailleurs resté fidèle à la conception nationo-protestante déjà établie chez Pál Medgyesi, alors qu'il ne pouvait certainement pas connaître l'adaptation du XVIIe siècle. Dans l'original indubitablement du XVe siècle, l'expression «Pannonis ora» ne renvoie pas à la présence du Turc en Hongrie, car «ora» fait plutôt penser à une région en bordure, à des Marches. Il est, par contre, compréhensible que ceux qui ont cité ou traduit l'épigramme ont cherché, des siècles durant, la cause des souffrances de la Hongrie occupée dans le parjure de naguère. Disons enfin que le morceau ne serait point indigne de Janus Pannonius, pourrait être placé à côté de ses plus belles épigrammes patriotiques. Puisse-t-on démontrer son originalité !

II.

La période baroque de la survie de Janus Pannonius est loin d'être aussi riche que celle de la Renaissance d'inspiration humaniste: la renommée, l'autorité du poète baissent, les citations qu'on lui emprunte se font plus rares. Bien qu'il soit, dans l'imitation des formes, à l'école des classiques, le goût baroque — et c'est justement ce qui est neuf en lui ! — se trouve éloigné de ceux-ci pour ce qui est de la compréhension de l'essence de l'art humaniste. Exception faite du succès — déjà abordé — du *Romulidae Cannas*, nous ne pouvons recueillir, aux XVIIe et XVIIIe siècles, que de rares données sur la

lecture ou le culte de notre grand poète. Il est assez largement connu que László Négyesy a détecté l'influence de Janus sur l'idée première de la vaste épopée de Miklós Zrínyi, *A szigeti veszedelem* (Le désastre de Sziget).[52] Par contre, le très érudit János Apáczai Csere ne mentionne nulle part Pannonius, alors que — nous l'avons vu — il dispose de quelques éléments erronés sur la bataille de Varna.[53] De la sorte, parmi les hommes de lettres du XVIIe siècle, Ferenc Pápai Páriz est un phénomène exceptionnel, quand il adapte en hongrois dans la traduction faite par lui-même de son *Rudus redivivum* (*Romlott fal felépítése* [Relever le mur détruit], 1685) l'épitaphe de Janus. L'intéressant passage mérite, sous plus d'un rapport, de faire l'objet d'une recherche plus approfondie: «Et que j'ajoute, en quelque sorte en dehors de mon objet, que Pécs était une ville heureuse avec deux de ses habitants, dont l'un fut Janus Pannonius. En effet, celui-ci aussi, comme Dudithius, fut évêque de Pécs, combla par les beaux-arts la Hongrie avant lui dans la pure ignorance. Ce dont sa postérité peut s'assurer par son épitaphe qui est encore gravée, là-bas, sur des colonnes de marbres et qu'il faut lire comme suit:

Hic situs est Janus patrium qui primus ad Istrum
Duxit laurigeras ex Helicone Deas.
Hunc saltem titulum livor concede sepulto
Invidiae non est in monumenta locus.

Pannonius János nyugoszik ez helyben
Ki Helicon hegyét csorbitá fényében,
Annak lakosait a tudományokat
Elhozván s azokkal áldván magyarokat,
Én csak e titulust kivánom magamnak.
Irigység járj távol, nincs helye itt annak.

Quant à l'autre, c'était András Dudithius, dont nous parlons en ce moment, lui aussi homme de grand savoir et, en cela, plus grand que Janus même, parce qu'il a orné sa patrie non tant de la science assimilée sur le Hélicon que de celle sur le Sion.»[54]

Il est clair que Janus Pannonius n'est mentionné qu'à propos de András Dudith et que l'auteur, un prédicateur, apprécie l'humaniste théologien plus que le poète. Cependant, celui-ci est aussi utile, car — tout comme chez Apáczai Csere — la conception culturelle de Pápai Páriz veut que l'humanisme soit un palier vers la Réforme. Le caractère hongrois de la culture est également indiscutable à ses yeux, c'est pourquoi il traduit les vers latins, ce qui est, d'autre part, une pratique centenaire des prédicateurs. L'adaptation a été faite avec une prolixité toute baroque, en usant de l'allégorie (les Muses = les sciences); du point de vue de la forme, le vers de douze syllabes à rimes plates va au-delà de István Gyöngyösi, mais l'élégance du style n'approche même pas celle du vice-comte de Gömör. Pourtant, la traduction de Pápai Páriz

reste un témoignage important du culte de Janus et des efforts pour le transplanter en hongrois.

Maintenant, il nous faut démontrer — en écartant une insignifiante donnée allemande[55] — que la destinée de la tradition janusienne a été liée, pendant des décennies, à la cause de la défense de la culture hongroise. Il est notoire que c'est l'indignation patriotique nourrie à la conscience du noble qui a poussé Dávid Czvittinger à publier son *Specimen Hungariae Literatae* (1711), offrant ainsi un exemple à suivre et un modèle aux chercheurs de la littérature hongroise qui viendront après lui. Czvittinger parle de Janus Pannonius avec nombre de détails; au début de son article, un lapsus lui fait placer les jours du poète au XVIe siècle, par contre, il indique correctement l'année de sa disparition; il veut que le poète ait séjourné dix-sept années en Italie; tout comme jadis Sámboky, il laisse dans l'ombre le fait de la conjuration contre Mathias, se contentant de broder sur la dissimulation du cadavre et la grâce que le roi finit par accorder. Czvittinger parle avec minutie des sommités étrangères qui ont chanté les louanges de Janus Pannonius et l'ont taxé de gloire de la Hongrie. Il se réfère à plusieurs reprises à Sámboky, commettant, à ce propos, l'*interpolation* que nous avons signalée plus haut.[56] C'est à Czvittinger que renvoie, en empruntant ses données, Joannes Albertus Fabricius au volume IV de sa *Bibliotheca Latina mediae et infimae aetatis* (1735)[57] devenue à juste titre célèbre; son exemple est suivi par Mihály Rotarides qui, dans un ouvrage relativement court, *Prolegomena* (1745), mentionne à deux reprises notre grand poète[58] en le présentant, cela va de soi, comme une gloire du passé de la culture hongroise. Ch. G. Jőcher fait un extrait — erroné — de Czvittinger et place la vie de Janus aux alentours de 1508.[59] C'est à cet endroit que nous devons mentionner une édition augmentée, en 1727, des *Delitiae Poetarum Hungaricorum* qui a certainement tenu un rôle dans la survie de la tradition janusienne au XVIIIe siècle.[60] Nous considérons, cependant, comme le tournant décisif l'édition, en 1754, du piariste de Buda, Norbertus Conradi, car celle-ci fournissait au lecteur une quantité appréciable de textes et, grâce à son appareil humaniste, représentait une classicisation du goût. Cet ouvrage passe, en effet, le poème de Dániel Kórodi Bedő, la préface de 1569 de János Sámboky, ses vers adressés à Janus, tandis que Conradi lui-même compose la biographie du poète. D'autre part, la sévère critique de Sámuel Teleki est bien fondée, quand il parle d'édition «châtrée», ajoutons à cela que c'est Conradi qui a lancé cette ineptie selon laquelle les poésies amoureuses de Janus appartiendraient à Antonio Marcello, notre poète n'ayant fait que de les adapter en latin.[61] Dans son *Magyar Athenas* (1766), Péter Bod se réfère à cette édition à Buda, tout en passant assez rapidement sur le grand poète humaniste. Il juge pourtant nécessaire de faire la remarque que «nombre ses poèmes sont dans les mains des gens», ce qui démontre que l'autorité de Janus allait croissant. Il a également connaissance des *Annales* et

les nomme *Magyarok Históriája* (Histoire des Hongrois).[62] D'ailleurs, dans *Hungarus tymbaules* (1764), Péter Bod a lui-même publié quelques épigrammes de Janus.[63] Elek Horányi, au tome III de *Memoria Hungarorum*, passe, à l'article *Pannonius*, une appréciation détaillée, mais compilée, en grande partie, chez Conradi.[64] Il est intéressant de relever que jusque-là, c'est-à-dire avant l'édition de Teleki, on ne rencontre nulle part le nom de famille de Janus Pannonius: Cesinge. Encore en 1803, Csokonai l'ignore, car, dans sa critique sur les poésies de Gábor Dayka, il écrit à Ferenc Kazinczy qui l'a lui avait demandée: «Cesing: c'est cette allusion que je voudrais savoir».[65]

III.

L'évolution littéraire devenue plus rapide, grâce au courant des Lumières et du programme annoncé par György Bessenyei, l'appréciation de Janus Pannonius connut des modifications. Puisqu'on exige une littérature de langue hongroise, il est, tout d'un coup, anachronique de se référer aux chefs-d'œuvre en latin du grand humaniste et, à tout moment, on émet la plainte: que n'a-t-il pas œuvré en hongrois ! Le ton est donné par János Batsányi déjà dans son *Introduction* (1788) au *Magyar Museum*, il incrimine que la langue nationale a été négligée au temps de la Renaissance. Ses connaissances s'avèrent d'une précision supérieure: il mentionne le nom de famille de Janus, il parle de sa grammaire hongroise qui, pourtant, ne lui suffit pas pour le disculper de l'accusation d'avoir négligé la littérature en sa langue maternelle; Batsányi rappelle une des poésies de Janus contre le Turc; il est informé des circonstances de l'édition Teleki—Kovásznai aussi. Enfin, dans ses articles en français: *Írások a magyar nyelvről és irodalomról* (Écrits sur la langue et la littérature hongroises), il cite un vers de l'épître à Costanzi.[66]

L'opinion de son grand adversaire littéraire, Ferenc Kazinczy est sensiblement semblable. Il juge la cour et les activités culturelles de Mathias uniquement du point de vue de la langue hongroise: il regrette que la Bibliothèque Corvina n'ait pas abrité d'ouvrages hongrois; il désigne le mérite du roi dans l'amour des sciences et dans l'introduction du «métier d'imprimerie». Dans l'avant-propos de *Magyar régiségek és ritkaságok* (Antiquités et curiosités hongroises), il témoigne de l'incertitude en attribuant la première grammaire hongroise à János Vitéz,[67] pour ensuite en faire revenir le mérite, dans *Tübingiai pályairás*, (Concours de Tubingue) à Janus.[68] Il a de riches connaissances sur le grand poète, il connaît bien Czvittinger; il voudrait mentionner Janus parmi les célébrités littéraires ecclésiastiques (en 1803, cela lui serait utile dans sa lutte contre le bigotisme), «mais, son nom, le censeur — surtout *maintenant*, dans cette période qui commence à tourner au bonheur — ne le supportera certainement pas ! — Car des temps heureux, très heureux nous sont

réservés, si quelque dieu n'a pas pitié de nous».[69] Faisons aussi remarquer qu'en 1790, János Gyöngyössi, ce poète prolixe et fade de Torda, argumentait avec le nom et l'exemple de Janus pour justifier ses «petits jeux» poétiques quelque peu égrillards qui ne sont, naturellement, que d'enfantine innoncence à côté de ceux de celui-ci.[70]

Au cours de ses études sur l'histoire, Kazinczy en apprend toujours plus sur Janus Pannonius qu'il considère comme l'un des ancêtres de la Maison Teleki qu'il vénère. (Dans *Erdélyi Levelek* [Lettres de Transylvanie], il s'y étend abondamment.)[71] Ábel Kerekes a passé, en 1816, une communication sur «Cesingi János» (Jean de Cesing) dans le Ve Cahier du *Erdélyi Museum*; le maître de Széphalom suivit de très près les activités de ce professeur transylvanien prématurément disparu;[72] et c'est sur l'expresse demande de Kazinczy que László Teleki a écrit sa lettre bien détaillée sur l'histoire de sa famille.[73] Ferenc Teleki a publié, en 1820, un article sur Janus Pannonius dans l'almanach *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* de Hormayr et Mednyánszky et, à Széphalom, on reçut très favorablement l'étude du jeune comte, comme les lettres adressées à János Majláth, puis à György Károly Rumy en témoignent.[74] Tout cela ne change rien au fait que Kazinczy n'a émis aucune opinion notable sur le talent de poète de Janus Pannonius. Il est informé de son ancienne gloire littéraire, mais celle-ci, le rayonnement de la Renaissance hongroise ne représentent pour lui, dans les luttes de son temps, aucune valeur mobilisable. Les écrivains sous son influence ne font que répéter ses jugements; par exemple, il y a, parmi eux, Sámuel Pápay qui parle même de la grammaire janusienne: «qu'il serait bon, si on l'avait !»[75] Faisant l'éloge de Kazinczy, István Horvát compare son goût et son érudition à ceux de Janus.[76] Il se conforme, d'ailleurs, dans l'appréciation de l'époque de Mathias aussi, entièrement à son maître,[77] bien qu'il juge plus important que son maître le rôle que la langue hongroise y a tenu.

Le vaste essai que József Mihálkovics a publié, sous le titre *Varnai ütközet* (Bataille de Varna), dans l'année 1818 du *Tudományos Gyűjtemény* (Recueil scientifique)[78] mérite également l'attention; il y présente la défaite dans le sens de la théodicée habituelle: «l'âme du gouvernement de l'Univers» ne souffre aucune injustice. Par contre, il ne mentionne pas l'épitaphe attribuée à Janus.

Le culte patriotique de l'histoire à l'époque du Romantisme a choisi comme sujet le destin tragique de Janus Pannonius, plutôt que sa gloire littéraire. Sous le titre *Barátság és nagylelkűség* (Amitié et grandeur d'âme) Károly Kisfaludy a composé une pièce en un acte (1820) sur la rencontre de l'ami fidèle qui cache la dépouille du grand poète, et du roi Mathias qui pardonne magnanimement, voire même qui cherche l'occasion de le faire.[79] Mihály Kovacsóczy — plus ambitieux que doué — désire publier un poème sous le titre *Janusz Pannoniusz, vagy a' szegény lantos* (J. P., ou le pauvre ménestrel)

et l'annonce, en 1826, dans une lettre à Kazinczy.[80] Cet ouvrage en vers, s'il avait été mené à bien, aurait certainement été une variante de l'adaptation de Kisfaludy et aurait eu pour source la nouvelle romantisée de Pierio Valeriano qui était accessible à tous dans le second volume de l'édition Teleki.

La première performance sérieuse de la bibliographie janusienne est la communication de István Horvát: *Pannoniai János, előbb Nagy Váradi Kanonok, utóbb Pétsi Püspök Költeményeinek számos Kiadatásaikról* (Sur les nombreuses éditions des poèmes de Jean de Pannonie, d'abord chanoine de Nagyvárad, puis évêque de Pécs);[81] cet ouvrage va plus loin que la collecte de matériaux par Teleki et fournit une description bibliographique exacte des publications dont l'auteur a connaissance. On y lit une constatation de principe qui est fort importante du point de vue de la survie de l'œuvre du grand poète humaniste hongrois: «Si Norbert Ignátz Conradi, le religieux piariste, József Koller, prévôt de chapitre à Pécs et le comte Sámuel Teleki, feu chancelier de Transylvanie aux mérites éblouissants n'avaient pas tourné notre attention vers cet éminent homme, nous pourrions dire à son propos aussi que, ces temps derniers, il est resté inconnu dans son pays natal.»[82]

Effectivement, la connaissance moderne de Janus a été assurée par le classicisme s'épanouissant au milieu du XVIIIe siècle, et les publications mentionnées par István Horvát (elles datent de 1754, 1784 et 1796) restent les monuments à ce jour indispensables de notre science littéraire. Même après tout cela, la présence de Janus au temps du romantisme hongrois et de la période de Petőfi et de Arany reste très réduite. Nous n'en relevons aucune trace dans la poésie de Vörösmarty, pourtant ses débuts livresques et latinisants sont bien connus. Il est vrai que, dans cette poésie latine baroque qu'il a d'abord considérée comme son modèle, Janus ne figurait déjà plus.[83]

Au deuxième volume de *A magyar nemzeti irodalom története* (L'histoire de la littérature nationale hongroise; 1851)[84] Ferenc Toldy s'étend quelque peu plus amplement à János Cesinge. Il croit savoir que celui-ci fut le disciple de M. Ficino de Florence. Sámboky a encore pu voir les «annales», mais »des mains envieuses les ont détournées». Plusieurs dates avancées par Toldy sont erronées, même celle de la parution de l'édition Teleki. Par contre, dans son manuel scolaire sorti en 1864—1865, il ne fait plus mention de Janus Pannonius.[85]

Dans ses cahiers de cours des années 1855, János Arany a dit: «Le célèbre poète latin, Janus Pannonius, évêque de Pécs a composé des chants de guerre en hongrois aussi, mais — malheureusement — un seul petit mot de tout cela n'a pu nous être conservé.»[86] Aux yeux de notre plus grand classique, Janus ne pouvait compter que comme poète hongrois et, effectivement, il suppose qu'il a répondu à cette exigence . . .

Arrivé là, nous pouvons mettre un point final à notre revue échelonnée sur tant de siècles. C'est le dernier qui nous a apporté le renouvau de la gloire

de Janus, la connaissance de ses authentiques valeurs. Ce processus a été commencé par l'excellent ouvrage philologique de Jenő Ábel, puis mené à son point culminant par la prise de position de principe de János Horváth qui a réintégré dans ses droits notre poésie de langue latine; nous lui devons également le premier portrait vraiment artistique de Janus Pannonius, le poète. Il ne nous faut pas louer la haute valeur de la monographie de József Huszti: la présente étude se propose précisément de répondre à l'un des désirs par lui exprimés: un meilleur éclaircissement de la survie de l'œuvre janusienne.[87] Malgré ses nombreuses réussites durables, la recherche hongroise moderne sur Janus Pannonius n'en est pas encore à mériter un panégyrique, car, jusqu'à ce jour, l'édition critique tant attendue nous fait défaut. Espérons que ce n'est plus pour longtemps !

NOTES

Abréviations:

RMK = Régi Magyar Könyvtár (Ancienne Bibliothèque Hongroise)
RMNyt = Régi Magyarországi Nyomtatványok (Imprimés hongrois anciens)
Poem. = Poemata de Teleki
Opus. = Opuscula de Teleki
BSMRA = Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum (ed. L. Juhász.)
ItK = Irodalomtörténeti Közlemények (Communications d'Histoire Littéraire)
BHA = Bibliotheca Hungarica Antiqua
MKSz = Magyar Könyvszemle (Revue de Livres Hongrois)
App.Hung. = Apponyi, Hungarica (Catalogue raisonné de la bibliothèque du comte S. Apponyi).

[1] Bonfini, *Rerum Ungaricarum, decades*, Dec. IV. lib. III, 10; idem: 104—113; *BSMRA*, Budapest, 1941. — Cf.: *Opus.*, 109.

[2] Op. cit., loc. cit.

[3] Gerézdi, R., *Egy költői hírnév története* (L'histoire d'une renommée de poète), ItK, 1962. 720—731. A nouveau in: *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig* (De J. P. à B. B.), Budapest, 1968, 48—67. — *Egy magyar humanizmus-történet margójára* (Notes pour une histoire de l'humanisme hongrois), *ItK*, 1958, 544—561. Dans le volume cité: 166—185.

[4] Mályusz, E., *A Thuróczy-krónika és forrásai* (La Chronique Th. et ses sources), Budapest, 1967, 181.

[5] Petrus de Warda, *Epistolae* ed. Carolus Wagner, Pozsony—Kassa, 1776, 74—76. — Josephus Koller, *Historia episcopatus Quinqueecclesiarum*, Posonii, 1796, IV, 496. — Ábel, J.: *Analecta . . .*, 29—30. Cf.: V. Kovács, S., *Magyar humanisták levelei* (Correspondance d'humanistes hongrois), Budapest, 1971, 377, 386. Là, Váradi cite un poème inconnu qui pourrait être attribué à Janus.

[6] Cf.: V., Kovács, op. cit.

[7] *RMK* III, 182; *Opus.* 257; Hegedüs, I., *Analecta nova*, 178. Révész, M., *Romulus Amasaeus, egy bolognai humanista magyar összeköttetései a XVI. század elején* (R. A., les relations hongroises d'un humaniste bolonais au début du XVIe siècle), Szeged, 1933, 34, 38. — Veress, E., *Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók . . .* (Étudiants de Hongrie dans les universités italiennes . . .), Budapest, 1941, 81.

[8] *RMK* III, 220.

[9] Gerézdi, op. cit., 61.

[10] *Opus.*, 281—282. — Cf.: Horváth, J., *A reformáció jegyében* (Sous le signe de la Réforme), Budapest, 1957[2], 103.

[11] *Opus.*, 330 (avec une date erronée !). — Hegedüs, *Analecta recentiora*, Budapest 1906, 382—385. — Nicolaus Olahus, *Carmina*, ed. J. Fogel et L. Juhász, Lipsiae, 1934,

10. — Cf.: V. Kovács, S., *Egy magyar humanista a mohácsi vész korában* (Un humaniste hongrois à l'époque de la défaite de Mohács), ItK, 1970, 667.

[12] *App. Hung.*, 333.

[13] *RMK* III, 426.

[14] *RMK* III, 468 (introduction publiée in: Veress, E.: *A páduai egyetemen járt . . .* (Étudiants . . . à l'université de Padoue), Budapest, 1915. 170—175. — *RMK* III, 557 (l'*Eranemos* est l'appendice d'un ouvrage consacré aux rois de Hongrie). — *RMK* III, 585 (*Opus.*, 308—315).

[15] Eckhardt, S., *Balassi Bálint*, Budapest, 1941, 19.

[16] La défaite de Varna, sur le feuillet 206/b; l'énumération des humanistes, sur les feuillets 220/b—221/a (*BHA*).

[17] *RMK* II, 97; *RMNyt* I, 209. — Cf.: Horváth: op. cit. 385; Huszti, J., *Janus Pannonius*, Pécs, 1931. 222—224. — L'épître à Costanzi, in: *Poem.*, Eleg., I, 8, 305—312.

[18] *RMK* I, 118; *RMNyt* I, 360 — Győr, 1789, Budapest, 1943 (édité par Béla Varjas). Cf.: les chapitres XXIX et XXXII; chez Varjas: 309 et 316.

[19] *RMNyt*, 236.

[20] *Carmen pro pacanda . . .*, in: *Poem.*, page 223, vers 225 et sqq. En hongrois in: Kardos, T.: *A renaissance Magyarországon* (La Renaissance en Hongrie), Budapest, 1961, 164 (Collection *Magyar Klasszikusok*). — Cf.: Bán, I., in: *ItK*, 1970, 564. — L'œuvre de Georginus Sabinus: *De carminibus ad veterum imitationem artificiose componendis.* Cf.: *Opus.*, 320.

[21] *Theologiae sincerae loci communes . . .*, Basileae, 1608, ed. quinta, fol. *β*, 3/r; in Stephani Szegedini *Vita auctore Matthaeo Scariceo Pannonio.* La biographie a été composée, encore avant 1585, par Skaricza.

[22] Les déclarations de Sámboky in: *Opus.*, 314; les mentions précédentes: idem, 292, 270, 274 et 275.

[23] Op. cit., 254, 390.

[24] La lettre a été publiée in extenso par Péter Bod dans l'avis au lecteur du *Magyar Athenas;* la citation provient de la douzième page (non numérotée).

[25] *RMNyt*, 815; *RMK* I, 298 et II, 277.

[26] *RMNyt*, 513; *RMK* I, 185.

[27] Cf.: les pages CCVII/b et CXLIX/a (*BHA*). Cf.: l'étude de Kovács, I. S. accompagnant l'édition fac-similé, Budapest, 1964, 17—18. — Nemeskürty, I., *Bornemisza Péter, az ember és az író* (P. B., l'homme et l'écrivain), Budapest, 1959, 329, 331.

[28] Veress, E., op. cit. sous 7, 161. — Idem: op. cit, sous 14, 237.

[29] *Allgemeines Gelehrten-Lexicon, Leipzig*, 1750, II, colonne 1834.

[30] *Poem.*, Eleg, I, 6, vers 108.

[31] Édition critique, Budapest, 1951, I. n° 73.

[32] *Poem.*, Eleg. II, 8, vers 15 et sqq.

[33] *RMNyt*, 743. — Thury, E., *Iskolatörténeti adattár* (Documentation de l'histoire des écoles), II, 1908, 98 (János Tarack), 29, 46, 97 (Dániel Szegedi).

[34] *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1910, 760—776.

[35] Cf.: l'étude mentionnée sous 27).

[36] *RMK* III, 1140. A propos de Janus: les pages A4/r, A4/v, T2/r. Le renvoi à Szenczi Molnár, sur la page A/v. — Cf.: Turóczi-Trostler J., *Irodalomtörténet* (Histoire littéraire), 1953 et *Magyar Irodalom — Világirodalom* (Littérature hongroise—Littérature mondiale), I, 1961, 361 et II, 37, 39—42. — L'exemplaire de la Bibliothèque du Collège Réformé de Debrecen; n° I, 704.

[37] Kerecsényi, D., *Szenczi Molnár Albert lapszéli jegyzetei* (Les notes marginales de A. Sz. M.). in: *Protestáns Szemle*, 1930, 397.

[38] *RMKT* I, (Régi Magyar Költők Tára, Bibliothèque d'Anciens Poètes Hongrois) siècle XVII, 6, 383.

[39] Idem, 453.

[40] Bán, I., *Irodalomelméleti kézikönyvek . . .* (Manuels de théorie littéraire), Budapest, 1971, 23—25.

[41] *Opus.*, 316. — A propos de Kórodi Bedő, cf.: Szücs, I., *Debrecen város történelme* (Histoire de la ville de D). II, 1872, 591. — Nagy, S., *A debreceni kollégium* (Le Collège de D.), Debrecen, 1940, 298. — Herepei, J., *Adattár XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez* (Documentation pour l'histoire de nos mouvements spirituels au XVIIe siècle), I, Budapest—Szeged, 1965 150—151.

[42] *RMK* I, 534, page F2/r. (Cf.: Bán, I., *Apáczai . . .*, Budapest, 1958, 71.) — La poésie citée, in: *Poem.*, Eleg, I, 15, vers 35—36. — Le discours funèbre a été prononcé en 1622. La traduction de l'adaptation hongroise est la suivante: «Comme dans la pluie

battante la bulle d'eau qui soudain disparaît, aussi soudainement arrive la dernière heure de la vie de l'homme.» — Le manuscrit de János Foktövi se trouve à la Bibliothèque Nationale Széchényi, Oct. Hung, n° 380. Cf.: Erdélyi P.: *Foktövi János ismeretlen prédikációs könyve 1614-ből* (Le recueil de prêches inconnu de 1614 de J. F.), MKSz, 1887. 74—88. La traduction de l'adaptation hongroise: «Platon a dit heureuse ville celle /Où les maîtres sont sages, y œuvrent avec sagesse»; «Aussi vite que la bulle d'eau disparaît par temps pluvieux/ Aussi vite, Homme, ta dernière et ultime heure passe.» — L'auteur tient à remercier Béla Stoll qui lui a, très amicalement, communiqué la donnée sur Foktövi.

[43] *RMK* III, 727.

[44] *RMK* I, 379. Édition critique de Zoltán Ferenczi, Budapest, 1911, p. 47. — La poésie en question de Janus: *Pœm.*, Epigr. I. 58, 45.

[45] *Poem.*, 689—690; Koller IV, 23. — Huszti, J., *Janus Pannonius*, Pécs, 1931, 391; Juhász, L., *Adalékok az 1437—1490 évekből* (Données sur les années 1437—1490), Budapest, 1931.

[46] Bonfini, *Dec.* III, lib. VI, 274. Cf.: idem: chapitres 117—127, 169, 193, 451—453, 269, 279, 299.

[47] Székely, I., *Chronica . . .*, page 206/b. — Heltai, G., *Krónika . . .*, édité par Béla Varjas, 1941. — Magyari.: op. cit. sous 44), 94—95. — Pázmány, P., *Öt szép levél . . .* (Cinq belles lettres . . .), Œuvres complètes, II, 541. — Kecskeméti, A. J., op. cit., Debrecen, 1621, 791; Alvinczy, P.: op, cit., éd. Incze, G., Budapest, 1935, 42; Bán, I., op. cit. sous 42/, 309.

[48] Temetési pompa (Pompes funèbres), Várad, 1646 (*RMK* I, 787), 25.

[49] Medgyesi, P., *Joseph romlasa . . .* (La ruine de J.), Sárospatak, 1659 (*RMK* I, 948), 14—15. — La traduction de l'adaptation hongroise: «Les Romains Cannes, / Les Hongrois Varna / L'ont bien teint de leur sang: / Tire la leçon de tout ça, / Dans un affreux parjure / Ne te trouve avec personne: / Turbulent si le pape / N'avait été, notre patrie / Serait nôtre encore en paix.»

[50] Bod, P., op. cit., 7; Batsányi, J.: *Összes művei*, (Œuvres complètes), I, Budapest, 1953, 108 et 462—463. (Batsányi a recopié pour son usage personnel plusieurs épigrammes anticléricales de Janus !)

[51] Arany, J., *Összes művei* (Œuvres complètes), VI, Budapest, 1952, 169. — Son adaptation dit: «Le sang romain a perpétué Cannes, le mien, Varna; / Homme, instruis-toi par cela: le parjure est un péché. / Moi aussi, si le clergé ne m'avait poussé à rompre la paix, / Maintenant la Hongrie ne porterait pas le joug osman.»

[52] *Gróf Zrínyi Miklós művei* (Les œuvres du comte M. Z.), I, 1914, 53, 57, 58.

[53] Cf.: la note 47/.

[54] *Magyar Protestáns Egyháztörténeti Adattár*, V[e] année, 1906, 159—160, Cf.: *Opus.*, 329—330; Huszti: op. cit., 409—410. — L'adaptation hongroise dit: «J. P. repose en cet endroit / Qui a diminué l'éclat du Mont Hélicon, / Amenant ses habitants, les sciences / Et bénissant par elles les Hongrois, / Ce n'est que ce titre que je désire pour moi. / Jalousie, éloigne-toi, il n'y a pas de place ici.»

[55] Turóczi-Trostler, J.. *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1916, 661—662.

[56] *RMK* III, 4767, 287—301; L'exemplaire du Collège Réformé de Debrecen a appartenu à Ferenc Kazinczy !

[57] Post editionem Patavinam A., 1754, Florentiae, 1858. — Neudruck, Graz, 1962, 316—317. (Il copie entièrement Czvittinger, se contentant de préciser la citation grecque chez Sámboky: « . . . ut apud Platonem est in Phaedro».)

[58] Rotarides, M., *Historiae Hungaricae Literariae . . . Lineamenta*, Altona, 1745. Cf.: Farkas, Gy., *A magyar szellem felszabadulása. Irodalomtörténetírásunk fejlődésrajza* (La libération de l'esprit hongrois. Schéma de l'évolution de notre histoire littéraire), Budapest, 1943, 62, 67.

[59] Cf.: note 29/.

[60] Je ne connais de cette édition que son titre, dans le catalogue de Ferenc Széchényi, Sopronii, 1799, Tom. I, Pars I, 194.

[61] *Poem.*, Praefatio, p. XII. (« . . . editionem . . . admodum castratam et mirifico corruptam . . .»); *Opus.*, 133 («Ex quo facile quisque conjiciet, ea, quae de amoribus in Juvenilibus lusibus referuntur, a Marcello Italica primum scripta, a Jano Latine pronuntiata fuisse». — Le démenti de Sámuel Teleki: idem, page 207.)

[62] *Magyar Athenas*, article Janus Pannonius.

[63] Les épitaphes de János Hunyadi, de Péter Szobi, de György Bakó et de Borbála Vitéz.

[64] Pozsony, 1777, vol. III, 10—31.

[65] *Correspondance* de Kazinczy, III, 11—12; éd. Harsányi—Gulyás: II/2, 750.
[66] *Összes művei* (Œuvres complètes), vol. II, 93, 94; vol. I, 462—463; vol. II, 369—370.
[67] Pest, 1808, XVIII—XIX.
[68] Budapest, 1916, 150, 151. *Corresp.* XIV, 159; XII, 236.
[69] *Corresp.* XI, 269 (à János Kiss, le 8 mars 1814).
[70] *Magyar Versei* (Ses poésies hongroises), Vienne, 1790, page 17 (non numérotée).
[71] Page 354.
[72] *Corresp.* XIV, 252.
[73] Idem, 476.
[74] Idem, XVII, 44, 209. — Cf.: Kunczer, Gy.: *Hormayr és az egykorú magyar irodalom* (H. et la littérature hongroise contemporaine), Pécs, 1929 (?), 18.
[75] *A magyar literétura esmérete* (La connaissance de la littérature hongroise), Veszprém, 1808, 360—361, 364.
[76] Dans son journal intitulé *Quotidien*, 1967, 404 (annotation de 1809) — Vass, B.: *Horvát István életrajza* (La biographie de I. H.), Budapest, 1895, 143.
[77] Son *Histoire de la littérature hongroise*; éditée par Károly Papp, 1934, 73, 83.
[78] Vol. III, 3—39.
[79] *Minden munkái* (Œuvres complètes, Pest, 1872, vol. II, 257—276 (éd. de Ferenc Toldy).
[80] *Corresp.*, XIX, 504 (vient en dernière place au rang de plusieurs thèmes historiques hongrois qu'il se propose de traiter).
[81] *Tudományos Gyűjtemény* (Recueil scientifique), 1838, vol. I, 102—120.
[82] Idem, 104.
[83] Horváth, K., *A klasszikából a romantikába* (Du classique au romantisme), Budapest, 1968, 54 et passim.
[84] 51—53: paragraphe 91, Poésie latine.
[85] János Barta pense certainement à cette édition, quand il dit: «Même le nom de Janus ne figure pas chez Toldy». *Arany és a XVIII. század* (A. et le XVIIIe siècle), ItK., 1971, 571.
[86] Papp, K., *Arany János magyar irodalomtörténete* (L'histoire de la littérature hongroise de J. A.), Budapest, 1911, 107 (Collection — *Olcsó Könyvtár* — Bibliothèque Bon Marché).
[87] Op. cit., 413—414.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 331—340 (1972)

La Poesia latina all'epoca di Giano Pannonio

Di

JOZEF IJSEWIJN

(Leuven)

Nella storia bimillenaria della poesia latina spiccano alcune epoche particolarmente importanti per le spinte decisive date al processo storico dell'evoluzione letteraria.[1] Pensiamo qui p.e. all'età classica del primo secolo avanti Cristo, alla rinascenza Carolinga e anche al tempo, che il Pannonio ha avuto la fortuna di vivere e dal quale è stato uno dei protagoniste tutt'altro che trascurabili.

Difatti, quando alla fine della prima metà del Quattrocento il giovane studioso Pannonio giunse a Ferrara, la poesia latina stava attraversando una rivoluzione vera e propria. Questo cambiamento profondo aveva cominciato discretamente in Italia verso la fine del Duecento, quando uomini come il padovano Lovato de' Lovati[2] volevano abbandonare per principio la cosidetta versificazione medioevale perseguire più strettamente le «veterum vestigia vatum». All'epoca di Giano Pannonio a Ferrara e in alcuni altri grandi centri Italiani questa battaglia tra poesia classicheggiante e versificazione tradizionale oramai era decisa a favore della prima. Ma ben altra era la situazione al di là delle Alpi! Nelle Fiandre p. e. la distinzione tra «poeta» e «versificator» si è fatta, per quanto sappiamo, non prima della seconda metà del Quattrocento.[3] E più di mezzo secolo dopo, allorche nell'Italia nessuno badava ancora alla «versificazione» e alle «dictamina metrica», ma culminava la poesia umanistica sotto il pontificato di Leone X, nel settentrione la lotta contro il Medio Evo era sempre di scottante attualità, come lo dimostrano le «Epistolae obscurorum virorum» o la raccolta di satire del Olandese Petro Montano, pubblicata a Strasburgo nel 1529, che incomincia con un carme «*De discrimine inter divinum poetam et versificatorem*».[4]

Tuttavia, questa opposizione tra poesia umanistica e versificazione medioevale non è il solo contrasto nel campo poetico del Quattrocento. Intorno all'anno 1425 nella Toscana era sorta una poesia schiettamente profana, erotica e paganeggiante: l'*Hermaphroditus* del Panormita, l'*Angelinetum* del Marrasio, la *Cynthia* del Piccolomini sono come le prime avvisaglie di una primavera poetica mondana, alla quale farà seguito una stagione eccezionalmente lunga, fruttuosa e estesa a tutta l'Europa.[5] Ma ben presto si scatenava

una reazione cristiano-moralistica che, senza riuscire però a soppiantare la vena erotica, ha suscitato nondimeno polemiche violente e una fioritura ugualmente ricca di poesia umanistica cristiana, meno forse in Italia, ma prevalente altrove come nei paesi tedeschi. Al momento che i poeti della Pléiade francese si accingevano a imitare gli amori del Pontano, del Marullo e altri, il vecchio Budé aveva lanciato nel suo *De transitu Hellenismi ad Christianismum*[6] una condanna sferzante contro la poesia licenziosa degli Italiani: «eiusmodi vaniloquentia auribus circuncisis atque evangelicis putio est!»

Ecco dunque i grandi tratti del quadro poetico latino del Quattrocento. Adesso vorremmo precisare questi tratti per meglio valutare del punto di vista europeo l'opera poetica del Pannonio.

L'opposizione tra poesia umanistica e medioevale, alla quale abbiamo accennato in primo luogo, era ben più di una semplice disputa di poeti: era lo scontro di due filosofie, quella della cultura scolastica d'una parte, della «remeatio ad Romae purum priscumque iubar» dopo il «millennium tenebrarum» dell'altra parte, o sul piano della lingua, tra il latino cosidetto parigino o gotico e il vero latino romano. Siccome gli esponenti del mondo scolastico nel «nuovo latino» spesso vedevano una minaccia mortale per la fede cristiana, mentre per la parte opposta il latino scolastico era il simbolo del oscurantismo più nero, facilmente capiamo perchè si sono combattuti l'uno l'altro con tanto accanimento, sopratutto nei paesi transalpini; capiamo parimenti l'entusiasmo giovanile per la nuova poesia nelle scuole e circoli umanistici: dava veramente il senso di una rinascenza, di una rinnovazione totale della vita.

Sarebbe sbagliato però di presentare i due campi come compartimenti del tutto stagni: i nuovi concetti poetici hanno infiltrato man mano sul terreno tradizionale della versificazione. Lo vediamo chiaramente nell'evoluzione del genere letterario, che sembrava predestinato a rimanere il più lungo nelle orme medioevali, vogliamo dire: gli inni ecclesiastici. E difatti lungo tutto l'arco del Quattrocento troviamo ancora poeti che proseguono, talvolta con talento non comune, quella meravigliosa tradizione degli inni medioevali: pensiamo al Dionisius Carthusianus (†1471) nella Rhenania, al Joannes Tisserant (†1494) e al Joannes Mauburnus (†1503) nella Francia, ma anche a Italiani come un tal Bernardino dei Busti (†1500), autore del ufficio per il santo nome di Gesù. Ma allo stesso tempo e già nel primo Quattrocento sono scritti soprattutto ma non esclusivamente nell'Italia, alcuni inni in strofe classiche, prima di tutto saffiche. Tra i primi autori di tali inni troviamo il monaco Matteo Ronto (†1443), lo stesso che ha tradotto in esametri la Divina Commedia, e poi San Giovanni da Capistrano (†1456) e il generale Domenicano Marziale Auribello (†1473) nel ufficio per San Vicenzo Ferrer, composto verso l'anno 1455. Fuori dell'Italia richiama l'attenzione un carme del francese Gerson (†1429). Dopo le ricerche del Ouy sappiamo ora che ancora giovane il futuro teologo aveva seguito da vicino i primi tentativi della letteratura umanistica Italiana e aveva

composto lui stesso una ecloga secondo l'esempio del Petrarca. E altrettanto vero però che l'ulteriore sviluppo di questo scrittore non si è mosso sullo stesso binario. Come tanti altri al di là delle Alpi è tornato alla teologia. Sul piano della poesia ci interessano qui una dozzina di inni, scritti per lo più in onore di S. Giuseppe e tutti, tranne uno, nel più bel stilo tradizionale. L'eccezione è un «*Dictamen de Sancto Ludovico*», che nonostante il suo titolo tipicamente tardo-medioevale «dictamen», ci colpisce per la sua forma metrica veramente sorprendente: è scritto, non senza alcuni errori metrici, in strofe composte ciascune di quattro tetrametri coriambici catalettici (— —/— ∧∧ —/— ∧∧ —/⏑) e un adonio (— ∧∧/ —⏑): struttura classica dunque molto rara e che farebbe pensare a sperimenti metrici cari ad alcuni umanisti del Quattro- e Cinquecento.[7]

Non sarebbe difficile molteplicare gli esempi di poesia medioevale ritardata, talvolta influenzata dallo spirito umanistico, fino alla fin del Quattrocento e anche più tardi. Qui importa ritenere che all'epoca del Pannonio due categorie poetiche convivevano ancora in Italia. Ma, e questo è ancora più importante e decisiva per la formazione del Pannonio, già prevaleva la poesia umanistica nei grandi centri culturali da Milano a Venezia, da Firenze a Napoli, ai corti e nelle scuole più in vista. Tanto è vero che verso la fine del Quattrocento un poeta da Forlì, Fausto Andrelini, non trovando più in Italia un mecenate disposto a trattenerlo e espatriandosi in Francia, guardava a questa epoca come all'età d'oro per i poeti umaniste. Nella prima elegia del secondo libro della *Livia seu Amores*, pubblicata a Parigi nel 1490, con malinconia mal celata, cantava:

Pigra quid Ausoniis frustra terris otia campis,
Immemor o saecli, Fauste poeta, tui?
Nunc nova Sforciadae, generosaque corda Philippi,
Nunc dux Montano-Feltrius orbe vacat.
Alphonso pannosa caret tutore Camena,
Munificusque sui Borsius aeris abest.
Pontificis praelarga Pii clementia cessit
Et virtus, Quinto deficiente, iacet.
Nec nomen, Gonzage, tuum, Lodovice, silebo:
Heu! qualem amisit Pegasis unda ducem![8]

Se crediamo dunque questo poeta di poco più giovane del Pannonio, quest'ultimo è arrivato in Italia ad un momento oltramodo propizio per lo sviluppo in senso umanistico della sua disposizione naturale per la poesia latina. Li trovava scuole, libri classici e un circolo d'amici, che condividevano con lui quel entusiasmo per il bel latino classico, tanto necessario per lo sboccio armonioso di un talento anco tenero e delicato. Quanto fu importante questo ambiente Italiano, lo mostrano alcuni testi del Pannonio stesso nonchè del suo coetaneo, anche lui discepolo della scuola guariniana a Ferrara, il Frisone Rodolfo Agricola.

Il Pannonio, quando era già vescovo di Pècs, cosi scriveva in una lettera al amico Galeotto Marzio di Narni,[9] che si trovava in Ungheria a questo momento: «Postremo suades ut libros mittam. An nondum etiam satis misisse videor? Graeci mihi soli restant, Latinos iam omnes abstulistis . . .Testor Musas ipsas et lecturum et scripturum me fuisse plurima. Sed iam extortis mihi harum rerum subsidiis necessario conticescam et linguam rubigini permittam. Nemo iam vestrum a me carmen exspectet, nemo solutam orationem desideret, nemo translationes . . . Ego deinceps, si Phoebum non possum, Martem colam vel rei familiari et agriculturae operam dabo . . . »Qui vediamo tutta l'importanza di una biblioteca per un poeta umanista. Ma ugualmente importante era la presenza nell'immediata vicinanza di altri poeti, coi quali si poteva scambiare carmi critiche, lodi o invettive. Ascoltiamo un momento i lamenti del Agricola, quando era tornato nel Nord, nella sua Frisia natale: «Sentio quam magnum damnum fecerim litterarum, posteaguam ex Italia decessi . . . Iam labi memoria auctorum, iam historiae excidere, iam verborum proprietas, copia, decor defluere incipiunt . . .» A quanto pare, soffriva dalla mancanza di libri, esattamente come il Pannonio. Ma prosegue: «Versum rarissime quidem, sed si tamen facio, non pedes in ordinem, non sonus carminis, non spiritus respondet . . . Cuius rei, praeter alia, haec mihi causa est, quam cum aliis magnam credo, tamen mihi maximam esse intelligo: deest enim acerrimus mihi studiorum stimulus, exactor eorum et socius; quicum communicem, in cuius aures ego ut itidem in meas ille deponat quicquid cogitando invenerit, scribendo effecerit . . .[10]

Ecco dunque un testimonio eloquente di qualcuno che aveva vissuto e studiato per ben dieci anni a Pavia e a Ferrara — era giunto in Italia verso l'anno 1468 — e che poi, tornato in patria, si sentiva quasi in esilio. A lui non bastava la presenza in alcune città più o meno distanti di un' o altro poeta, come a Münster nella Westfalia il Federico Moorman o Maurus da Emden[11] e il Rudolfus Langius[12] a Deventer nel Overijsel Alexander Hegius,[13] alla corte borgognone di Bruxelles Iodocus Beisselius da Aquisgrana,[14] a Lovanio il monaco Adam Jordaens.[15] Inviarle copie di un carme e poi aspettarne per settimane o mesi un riscontro o una critica non troppo competente era cosa ben scoraggiante e povera se paragonato al vivere in un ambiente umanistico o circoli letterari come quello estense[16] tra uomini come Battista Guarino, Lodovico Carbone, i Strozzi, il Ripa e tanti altri. E fuor di dubbio che il Pannonio avrà conosciuto i stessi sentimenti, benche dobbiamo ammettere che l'umanesimo in Ungheria, almeno alla corte, sembra aver fatto progressi molto più cospicui che nelle province borgognoni. «Non iam terra potes barbara dicier» era il grido d'allegria del Fridericus Maurus al ritorno del Agricola «Vates Frisius, ex finibus Italiae / ducens Aonidum choros». Ma Agricola sapeva meglio la poesia latina che secondo la parola del Burckhardt è stata il maggior vanto degli umanisti, fuori dell'Italia aveva pochissimi cultori e nessun poeta

degno di questo nome. La situazione si cambierà soltanto nel ultimo decennio del Quattrocento, ma allora tanto l'Agricola quanto il Pannonio erano morti.

A conferma di questo giudizio facciamo ora un rapido giro del panorama poetico Europeo intorno agli anni 1450/70 e vediamo chi fossero altri poeti umanistici accanto agli Italiani e il Pannonio. Nel mondo slavo, dalle sponde Adriatiche alle pianure Polacche, ne troviamo appena uno, Giorgio Sisgoreo da Sebenico (ca 1440—1509), amico del poeta Triestino Raffaele Zovenzoni e di alcuni altri umaniste Italiani.[17] Vivendo nell'area geografica dominata dai Veneziani, ha avuto la possibilità di attingere alle stesse fonti Italiani, dalle quali il Pannonio aveva imparato la sua arte. I sui *Elegiarum et carminum libri III* sono stampati, come si aspettava, a Venezia nel 1477. Per la Polonia dobbiamo aspettare l'arrivo del esule toscano Filippo Callimaco a Cracovia nel 1469 o 1470 e i suoi carmi per Fannia prima che nascesse lentamente la poesia umanistica polacca.[18]

Nel area culturale germanica la situazione non era molto differente. Negli anni sessanta a Heidelberga e altrove il poeta Peter Luder, che aveva vissuto per molti anni in Italia si spacciava come capofila della nuova poesia; con i suoi carmi — abbastanza rozzi in realtà — aveva ottenuto qualche successo negli ambienti studenteschi, ma ne aveva indispettito ancor più. D'altronde i suoi discepoli, come p.e. lo Stefano Hoest, non l'hanno seguito sulla strada della nuova poesia.[19] Soltanto col Agricola, giunto in Italia dieci anni dopo il Pannonio, e soprattutto coi discepoli di questo, tra cui l'Erasmo nei Paesi Bassi e il Corrado Celtis nella Germania, entriamo realmente nell'età umanistica della poesia latina. Ma in alcune regioni ancora per lungo tempo persisterà la versificasione, talvolta bellissima — è vero — come in quello grazioso *Carmen vernale* del Danese Martino Børup (ca. 1446—1526), che ancor oggi si canta ad Arrhus, la città del poeta.[20]

Non cambia molto il quadro della poesia nei paesi neolatini: nella Francia la poesia d'impronta schiettamente umanistica sorse soltanto grazie agli sforzi congiunti di alcuni Italiani come Filippo Beroaldo e soprattutto Fausto Andrelini e di scrittori autoctoni come il settentionale Roberto Gaguin e Bernardo Andreas di Toulouse.[21] Questi uomini hanno cambiato l'aspetto poetica della Francia verso l'anno 1490 e perciò sono celebrati come rinnovatori dai contemporanei. Fin'allora le idee umanistiche che avevano penetrato nella Francia fin dal tempo del Coluccio Salutati e del Petrarca,[22] non avevano rivoluzionato la poesia. Il strepitoso successo di un poeta mediocre come era l'Andrelini non si spiega se non avesse provocato l'impressione di assoluta novità. Passiamo alla Spagna: in seguito ai legami abbastanza stretti tra parti dell'Italia e della Spagna, studiosi spagnoli erano venuti ben presto nella patria del umanesimo. E normale dunque che tra loro ne troviamo alcuni capaci di tornare versi latini tollerabili, come questo Alphonsus Hispanus — forse Alfonso di Palencia secondo l'ipotesi del Campana — autore del lungo carme *Sigismundiana ad*

Pium II Pont. Max., composto nel primo 1463. Ma certamente non hanno lasciato tracce notevoli nello sviluppo letterario in Ispagna.[23] Nella penisola iberica la letteratura umanistica latina non comincia, per quanto riguarda la Spagna, prima delle *Introductiones latinae*, la grammatica famosa del Nebrissensis (1441—1522), pubblicata nel 1481, e per quanto riguarda il Portogallo, non prima del arrivo a Lisbona del Cataldo Siculo nel tardo Quattrocento.[24]

L'Inghilterra finalmente ci conferma l'impressione generale lasciata da questa rassegna purtroppo molto concisa: all'epoca che stiamo studiando, l'uno o l'altro studente di talento, come un Grocin o un Free, sapevano comporre epigrammi corretti. Ma la poesia umanistica realmente nasce l'anno dopo la morte del Pannonio ed ancora fuori dell'isola, cioè nel 1473 quando nel Lazio l'Inglese Robert Flemming metteva la prima mano alla redazione di un carme biografico in onore di Sisto IV, le sue *Lucubrationes Tiburtinae*.[25]

Al nostro parere questo rapido giro d'Europa può bastare largamente per trarre la conclusione che Giano Pannonio è stato, sul piano Europeo, un antesignano dei poeti umaniste non Italiani e che aveva il pieno diritto per chiedere che, sulla sua tomba, si scrisse:

> Hic situs est Janus, patrium qui primus ad Istrum
> Duxit laurigeras ex Helicone deas.[26]

Si capisce così che il verso latino del Pannonio generalmente non ha ancora raggiunto la squisita perfezione e varietà formale dei poeti Italiani più dotati — gli Strozzi p.e. o il Landino — ma colpisce nondimeno il fatto che sapeva maneggiare questo verso con tanta eleganza e disinvoltura da suscitare l'entusiasmo e l'ammirazione generale, come ne danno ampia testimonianza tra molti altri l'alsatino Beato Renano[27] e il primo poeta umanista della Polonia, Paolo di Krosno.[28]

Nel principio di questo nostro discorso abbiamo accennato ad un altro problema della poesia umanistica, cioè l'opposizione tra temi mondani e soggetti cristiani. Questo contrasto è vecchio quanto il cristianesimo stesso, ma è stato ribadito nell'attualità fin dalle prime raccolte erotiche del Panormita e i suoi seguaci. Non possiamo approfondire qui la storia di questa disputa, che non ha mai avuto un esito perentorio: cantori del amore e cantori di Dio si sono susseguiti e alternati senza interruzione nel corso della storia poetica latina dagli inizi fin'agli ultimi cultori ritardati della Musa latina nel nostro Novecento. Ci limiteremo dunque a metter a confronto alcuni testi tipici, che ci permetteranno di meglio valutare le elegie del Pannonio al Tito Strozza, nelle quali affiora il problema, sebbene con impostazione molto più vasta. La poesia erotica e mitologica era praticata con predilezione de molti umaniste. Non mancano però voci contrarie, neanche in Italia. Così un tal Giovanni Garzoni di Bologna, di pochi anni più anziano del Pannonio sconsiglia recisamente la lettura del Catullo, Properzio, Tibullo e Marziale e scrive nella prefa-

zione della sua *Vita martyrum Valeriani, Tiburtii et Caeciliae:* «Quodsi raptos Ganymedes honores aut furta Iovis scripsissem, nemo me peritior, nemo praestantior haberetur. Ipsi eam sibi provinciam deposcant, eos sibi habeant honores . . .»[29] A tali proposte cosa risponde un poeta? Ascoltiamo un po il tedesco Corrado Celtis nella prefazione dei suoi *Quattuor libri Amorum,* pubblicati per la prima volta nel 1502: «Ego adulescentes et ingenuos minime a lectione amorum absterrendos (. . .)censeo. Nam cum inter humanos affectus blandissimus, naturalissimus et potentissimus amoris sit adulescentibusque multe et varia inventionis, exercitii et ingenii experimenta suggerat, quis illos honesto illo amore, ad quem nos natura vocat et sollicitat, ludere et iocari non permittat, ad erigendasque animi vires et arcanas in amore cogitationes prope divinas de amore legere et audire non consentiet?»[30]

Tito Strozza e Giano Pannonio hanno scambiato anch'egli alcune poesie sul problema: cantare l'amore si o no? In una prima reazione Giano ha respinto in modo assai categorico la poesia erotica:

> Cernere amor rectum te non sinit, ast ego cerno
> Plurima, quem vinctum nulla puella tenet.[31]

Secondo Giano per un poeta ci sono temi molto più degni da cantare:

> Scribere quae valeas sunt plurima praeter amorem,
> Sive nova arrident, sive vetusta placent.[32]

Giano non si accontenta però di una moralizzazione in senso cristiano; anzi la possibilità di una poesia cristiana affiora soltanto alla fine del passo nei versi:

> Cum quibus et regem validis cecidisse sub armis
> Pro sacra aeterni relligione Dei.[33]

Per il Pannonio il poeta dovrebbe cantare temi gravi, cioè storici, perchè conta per lui non tanto la morale quanto la fama che ne risulta per il poeta. E sappiamo quanto tenga Giano Pannonio alla fama! E lui che ha scritto allo stesso Strozzi:

> Vivus apud vivos memorabile nomen habebo;
> Mortuus a sera posteritate legar![34]

Questa assenza di considerazioni schiettamente moralistiche ci spiega che poco più tardi il poeta si è reso facilmente all'opinione del Strozzi, che aveva provato tutti i pregi della poesia amatoria:

> Discipulum teneri iam me profitebor Amoris,
> Si tam facundos efficit ille sonos.[35]

Raggiunge cosi il campo poetico preferito da tutti i grandi poeti umaniste dal Petrarca al Sannazaro, dal Pontano al Giano Secondo, dal Poliziano al Celtis e tanti altri. Venuti a questo punto noi dobbiamo fermarci qui. Speriamo aver segnato a linee di massima il posto dove si tiene il Pannonio poeta latino nella prospettiva europea e umanistica generale. Non ne soggiungeremo nient'altro, scusandoci coi versi del poeta che in questi giorni stiamo celebrando:

> Ipse ego contineo conantem erumpere vocem,
> Ne qua blandiri me tibi parte putes.[36]

NOTE

[1] Nello studio della letteratura latina la continuità ininterrotta di questa letteratura attraverso i secoli viene generalmente trascurata. Fatto tipico: non esiste nessuna storia completa della letteratura latina dalle origini agli ultimi scrittori del Novecento, tranne lo schizzo invecchiato e incompleto del A. Baumgartner nella sua *Geschichte der Weltliteratur*, Friburgo-Br. 1900 (ristampa: 1925).

[2] Bibliografia sommaria: Padrin, L., *Lupati de Lupatis, . . ., carmina quaedam ex codice Veneto nunc primum edita*. Nozze Giusti-Giustiniani, Padova 1887; Foligno, C., Epistole inedite di Lovato de'Lovati e di altri a lui, in: *Studi Medievali* 2 (1906—07), pp. 37—58; Sabbadini, R., *Postille alle epistole inedite di Lovato*, in: id., pp. 254—262; Weiss, R., *Lovato Lovati* (1241—1309), in: *Italian Studies* 6 (1951), pp. 3—28 (Lovato è nato realmente nel 1238!); Billanovich, G., «*Veterum vestigia vatum*» *nei carmi dei preumanisti Padovani*, in: *Italia Medioevale e Umanistica* 1 (1958), pp. 155—243; Padoan, G., *Dante di fronte all'umanesimo letterario*, in: *Lettere Italiane*, 17(1965), pp. 237—257; Megas, A. Ch, *Ὁ προυμκνιστικος κυκλος της Παδοναϛ* (Lovato Lovati — Albertino Mussato) *και αἱ τραγωδιες του* L. A. Seneca, Thessalonica 1967.

[3] Ecco un testo importante scritto a Brugge (Bruges) il 6 Luglio 1464. Fa parte di una lettera del Nicasius Weits al magistro Iohannes Ondanc, che l'aveva rimproverato perchè si era chiamato 'vates': «Arrogantiam mihi imponit et inasis glorie vanitate tumere me predicat, quia in finibus versuum et rigmorum a me factorum meum nomen cum cognomine exprimo, me vatem idest poetam appellans. Sed ultro illi sevo fateor rumusculo me non esse poetam. Absit ut tanta teneor dementia ut, quod non sum, me esse fateri ausim aut haberi velim. Esse quidem summopere optarem et pro viribus, ut forem, ni annorum tot obstarent curricula, studerem. Verum equidem est me in nonnullis inseruisse versiculis terminum illum *vate*, non tamen pro *poeta*, cum se convertibiliter habeat persepius cum illo termino *versifico* seu *versificatore*.» Vedi: Meersseman, G. G., *L'épistolaire de Jean van den Veren et le début de l'humanisme en Flandre*, in: *Humanistica Lovaniensia* 19 (1970), pp. 119—200: Ep. XXVI *9* (p. 172). Un altro scrittore che si chiama 'versificator' a quest'epoca era il limburghese Bartholomaeus Tungrensis (è detto anche: Bartholomaeus Leodiensis). Vedi: Boeren, P. C. *Twee Maaslandse dichters in dienst van Karel de Stoute*, Den Haag (L'Aia), 1968: p. 149: Supplicatio bartholomei versificatoris.

[4] L'Olandese Petrus Montanus ('s Heerenberg, ca 1468 — Alkmaar 1507), discepolo del Alexander Hegius a Deventer, rettore delle scuole latine a Nijmegen, Alkmaar e Amersfoort ha pubblicato almeno 11 satire in 6 edizioni. Vedi: Prinsen, J, *Petrus Montanus*, in: *Nijhoff's Bijdragen* 3 (1903), pp. 113—147; *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*, t. III (1914), col. 878—879.

[5] Bibliografia sommaria: Arnaldi F., e. a., *Poeti latini del Quattrocento*. Milano—Napoli 1964; Paparelli, G. *Enea Silvio Piccolomini poeta d'amore*, in: *Helicon* 4 (1964), pp. 252—260.

[6] Budaeus, G., *De Transitu . . .* (Parisiis 1535), liber II, f. 86^{r}.

[7] Per tutti questi autori rinviamo il lettore al libro indispensabile di J. Szövérffy, *Die Annalen der Lateinischen Hymnendichtung*, specialmente vol. II (Berlin 1965), pp. 369 sqq. E peccato però che l'autore, come spesso capita a specialisti di altre epoche, capisce poco la poesia umanistica e la considera quasi esclusivamente come tradimento degli ideali del Medio Evo. La poesia romana, medioevale e umanistica hanno ciascuna i loro pregi e difetti, ma insieme costituiscono una tradizione letteraria di eccezionale

ricchezza. Auguriamo che lo studio di questa letteratura di eccezionale ricchezza. Auguriamo che lo studio di questa letteratura possa finalmente liberarsi di certi pregiudizi del Ottocento.

[8] La signora Godelieve Tournoy-Thoen prepara sotto la nostra direzione la prima edizione critica della *Livia*.

[9] Galeottus Martius Narniensis, *Epistolae*. Ed. L. Juhász, Roma 1930 (Bibl. scriptorum medii recentisque aevorum), p. 8.

[10] Rodolphus Agricola, *De Inventione dialectica. Lucubrationes, Coloniae* 1539 (Ristampa anast. Nieuwkoop 1967), parte 2a, p. 187 (Lettera scritta da Groningen, 20 sett. 1580, al amico Alexander Hegius). Cf. l'epigramma *Ad Galeottum Narniensem* del Pannonio (ed. N. Šop, Zagreb, 1951, p. 262.)

[11] Van der Velden, H. E. J. M. *Rodolphus Agricola* (Roelof Huusmann). Een Nederlandsch humanist der vijftiende eeuw, Leiden s. d. (1911), pp. 124—126.

[12] Rudolphus von Langen (Everswinkel, ca 1438 — Münster 25 dic. 1519): Parmet, A., *Rudolf von Langen: Leben und gesammelte Gedichte des ersten Münsterschen Humanisten*, Münster 1869; Nordhoff, J. B., *Denkwürdigkeiten aus dem Münsterischen Humanismus*, Münster 1874, pp 2—42; R. L., *Epistolae sex*, edidit W. Crecelius, Elberfeld (Bericht des Gymnasiums) 1876; Allen, P. S., *Opus Epistolarum D. Erasmi*, I (Oxford 1906), p. 197 nota 45; Vedi pure Van der Velden, o. c. nota 11.

[13] Ijsewijn, J. *Alexander Hegius* (†1498). Invectiva in Modos Significandi, in: *Forum for Modern Language Studies* 7 (1971), pp. 299—318.

[14] De Vocht, H. *Jerome de Busleyden, Founder of the Louvain Collegium Trilingue*, Turnhout 1950, pp. 303—305. Vedi pure: *Ermolao Barbaro, Epistolae* . . . a cura di V. Branca, Firenze 1943, vol. II, p. 136. Un esemplare della sua raccolta di prose e carmi sotto il titolo *Rosacea augustissime Cristifere Marie corona* (Antwerpen, ca. 1498) è conservato nel Museo Plantijn-Moretus ad Anversa (Antwerpen), Belgio. Beissel è nato ca. 1450 e morto nel maggio 1505.

[15] Lourdaux, W., *Moderne Devotie en Christelijk Humanisme*. De geschiedenis van Sint-Maarten te Leuven van 1433 tot het einde der XVIe eeuw, Leuven 1967. I pochi epigrammi ritrovati del Jordaens saranno pubblicati su *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*. Jordaens è nato a Bruxelles nel 1449 e morì ad Aarschot il 30 ottobre 1494.

[16] Gardner E. G., *Dukes and Poets in Ferrara*, 1905; Pasquazi, S., *Poeti Estensi del Rinascimento*, Firenze 1966. Prete, S., *Humanismus und Humanisten am Fürstenhofe der Este in Ferrara während des XV. Jahrhunderts, in: Arcadia* 2 (1967), pp. 125—138.

[17] Georgius Sisgoreus Sibenicensis, *Elegiae et Carmina* . . . convertit N. Šop, ed. V. Gortan, Zagrabia 1966 (Hrvatski Latinisti 6); Gortan V., — Vratović, Vl., *Hravtski Latinisti*. t. I (Zagrabia 1969), pp. 115—150. L'introduzione generale di questa antologia della latinità croata è stata pubblicata in traduzione inglese su *Humanistica Lovaniensia* 20 (1971), pp. 37—68; Ziliotto, B., *Raffaele Zovenzoni. La Vita, I carmi*. Trieste 1950.

[18] *Philippi Callimachi epigrammatum libri duo*, ed. C. F. Kumaniecki, Varsavia 1963. Vedi pure le note critiche del W. Leonard Grant, *The Italian in Poland*, Manuscripta 10 (1966), pp. 28—38, e J. Ruysschaert, *A propos des trois premières grammaires latines de Pomponio Lato*, Scriptorium 15 (1961), pp. 68—75; Domański, I., *De Philippo Callimacho elegicorum romanorum imitatore*, Varsavia 1966.

[19] Ellinger, G., *Geschichte der neulateinischen Literatur*, t.I (Berlin 1929) Stammler, W., *Die Deutsche Dichtung von der Mystik zum Barock 1400—1600*, Stuttgart 1950; Burger, H. O., *Renaissance—Humanismus—Reformation*. Deutsche Literatur im europäischen Kontext, Bad Homburg 1969; Baron F., *The Beginnings of German Humanism: The Life and Work of the Wandering Humanist Peter Luder*, Diss. Berkeley 1966; Id. Stephan Hoest, *Reden und Briefe*. München 1971. Il Luder era stato discepolo del Guarino a Ferrara.

[20] Ne diamo il testo perchè non è facilmente trovabile fuori della Danimarca. È tradito i. a. da A. Thura, *Idea historiae litterariae Danorum*,Hamburg 1723, pp. 71—72.

Carmen vernale

In vernalis temporis ortu laetabundo
Dum recessum frigoris nuntiat hirundo,
Terrae maris nemoris / decus adest deforis / renovato mundo;
Vigor redit corporis / cedit dolot pectoris / tempore iucundo.
Terra vernat floribus et nemus virore
Aves mulcent cantibus et vocis dulcore.
Aqua tempestatibus /caret, aer imbribus / dulci plexus rore.

Sol consumptis nubibus / radiis patentibus / lucet cum decore.
O quam mira gloria, quantum decus Dei!
Quanta resplendentia suae faciei!
A quo ducunt omnia / summa, ima, media / formam speciei:
Maior haec distantia / quam sit differentia / noctis et diei!

[21] Murarasu, M. D. *La poésie néo-latine et la Renaissance des lettres antiques en France: 1500—1509.* Paris 1928; Dilenge de St. Joseph, P. J., *Robert Gaguin, poète et défenseur de l'immaculée conception.* Edition critique des textes originaux parus à la fin du XVe siècle, Roma 1960. L'Andreas (†1521). L'Andreas si è fatto poeta di corte del re Enrico VII d'Inghilterra. Vedi: Mann, W., *Lateinische Dichtung in England vom Ausgang des Frühhumanismus bis zum Regierungsantritt Elisabeths.* Halle/Saale 1939.

[22] Simone, F., *Il Rinascimento francese.* Studi e ricerche. Torino 1965[2]; *Miscellanee di studi e ricerche sul Quattrocento francese,* a cura di F. Simone, ib. 1966.

[23] Campana, A., *Poema antimalatestiana di un umanista Spagnolo per Pio II,* negli: *Atti del Convegno Strorico Piccolominiano,* Ancona 9 maggio 1965 (pubbl. 1967), pp. 189—218.

[24] Da Costa Ramalho, A. *Estudos sobre a época do Renascimento.* Coimbra 1969.

[25] Schirmer, W. F. *Der Englische Frühhumanismus.* Ein Beitrag zur Englischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts. Tübingen 1963[2].

[26] *Elegia X* (De se aegrotante in castris), p. II. vv. 39—40. Nello stesso modo il Luder ha scritto nella sua elegia *ad Panphilam:*

Primus ego in patriam deduxi vertice Musas
Italico mecum, fonte Guarine tuo!

Cf. Burger, 0,1. sopra n. 19, p. 140. Questo orgoglio umanistico risale per l'idea al carme Oraziano «*Exegi monumentum*», nel quale il poeta romano ha cantato: «Dicar . . . /princeps Aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos . . .» (C. III, 30. 10 e 13—14).

[27] Horawitz, A. und Hartfelder, K., *Briefwechsel des Beatus Rhenanus* (Leipzig 1886= ristampa Nieuwkoop 1966), pp. 116—117 (ep. 72, Basilea 15 Luglio 1518): Guarinus ille Veronensis . . . e tam numeroso discipulorum grege, qui undiquaque eo confluxerant, hunc tamen nactus est, cui Musae feliciter aspirarint et qui in carmine valuerit, Janum inquam Pannonium.

[28] *Pauli Crosnensis Rutheni Carmina* ed. Maria Cytowska (Varsavia 1962), p. 168: venit . . . in manus meas opusculum Ioannis Pannonii, Quinque-ecclesiarum olim antistitis, quem omnibus veluti polyhistora saeculi nostri prudentissimis, integerrimis scientissimisque facile praeponendum contenderim . . . Panegyricum quendam de laudibus Baptistae Guarini Veronensis praeceptoris sui condidit . . . carmine terso, eleganti, luculento, perfecto et camenali suaviloquentia . . . Ad Pannonios etiam ipsos humaniores et suaviores migrasse Musas.

[29] Bologna, *Bibl. Univ.,* ms. 1622, I f. 398[r] e 1896 f. 25[r] (passo citato).

[30] Conradus Celtis Protucius, *Quattuor libri Amorum; Germania generalis.* Ed. Felicitas Pindter, Lipsiae 1934, p. 3.

[31] *Eleg. XXI* (Ad T. Strozzam), vv. 11—12.

[32] Ib., vv. 161—162.

[33] Ib., vv. 190—191.

[34] *Elegia XX* (Ad T. Strozzam), vv. 33—34.

[35] *Elegia XXII* (Ad eundem), vv. 31—32.

[36] Ib., vv. 39—40.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 341—352 (1972)

Le poète Janus Pannonius et le Peintre Mantegna

Par

JEAN-CLAUDE MARGOLIN

(Tours)

J'aurais voulu — rêve chimérique que mes premières recherches réduisirent à néant — faire honneur au grand poète hongrois que nous fêtons aujourd'hui, en découvrant quelque trace mantegnesque authentique de sa personnalité physique. Je savais bien que les distiques élégiaques que le poète de Pécs avait intitulés lui-même *Eloge d'Andrea Mantegna, peintre de Padoue*,[1] évoquaient le souvenir d'un tableau qui avait disparu, comme tant d'autres, peut-être même peu de temps après sa naissance, et je n'avais pas la prétention de le découvrir dans quelque grenier d'antiquaire. Mais j'aurais pensé qu'en consultant des témoignages contemporains ou, par exemple, la biographie de Mantegna que l'on trouve dans le chapitre consacré par Bernardino Scardeone[2] au «peintres, ciseleurs, fondeurs et architectes illustres de Padoue»[3] une allusion serait faite à ce diptyque[4] auquel je me suis intéressé. Hélas, non seulement les contemporains semblent avoir ignoré l'existence de ce tableau, en dehors de Pannonius lui-même et de son ami Galeotto Marzio,[5] mais les spécialistes de Mantegna — même parmi les meilleurs et les plus érudits —, qui signalent un certain nombre de ses œuvres disparues, semblent ignorer l'existence de ce poème du grand humaniste hongrois que la génération d'Erasme portait aux nues[6] et dont la destinée posthume n'a guère connu d'éclipse totale.[7] Dans son recueil de lettres imprimées à Mantoue en 1498,[8] Matteo Bosso, chanoine régulier de saint Augustin, fait plus d'une fois allusion à Mantegna et à son génie,[9] et Scardeone le cite[10] pour étayer — si besoin était — son propre éloge de l'illustre Padouan. Mais, sans que nous en soyons surpris outre mesure, il n'y a pas plus de référence mantegnesque explicite à Pannonius dans les *Epistolae familiares* de Matteo Bosso que dans les travaux de Fiocco,[11] de Tietze-Conrat, de Paccagnini, de Salmi ou de Kristeller.

C'est donc au seul poème de Janus Pannonius que je suis réduit pour vous présenter, à défaut du diptyque Pannonius-Marzio, un autre diptyque imaginaire: celui d'un poète et de son peintre, Pannonius et Mantegna.[12] En dehors de toutes les recherches et de tous les travaux en cours sur Pannonius — le colloque de Pécs en fournit un témoignage éclatant — qui apporteront, à n'en pas douter, des révélations sur la vie et sur l'œuvre de cet auteur,

nous connaissons suffisamment ses écrits, comme nous commençons à bien connaître Andrea Mantegna,[13] pour que mon entreprise ne paraisse pas trop arbitraire.

*

Pour le remettre en mémoire de tous les auditeurs, je me permets de vous en proposer le texte dans la version française suivante:[14]

Eloge d'Andrea Mantegna, peintre padouan.

Année 1458

— — —

Elégie II

Tel qu'avec le roi de Macédoine
La grâce merveilleuse de la main d'Apelle
peignit son compagnon fidèle;
tel, sur un unique tableau,
Galiot respire avec Janus,
liés tous deux par une amitié sans faille.
Pour un tel présent, Mantegna, quelles actions de grâces,
quelles louanges notre Thalie entonnera pour toi?
Grâce à toi, pour des siècles,
nos visages resteront vivants,
malgré la terre qui aura recouvert nos deux corps.
Grâce à toi, quand l'immense univers nous sépare,
l'un de nous peut être dans le cœur de l'autre.
En effet, de leurs traits véridiques,
combien diffèrent ces visages?
Que dire, à moins qu'à ces visages il ait donné la voix!
Car l'éclat du miroir rend nos traits moins semblables,
ou le brillant de l'eau rivalisant avec le pur cristal!
Admirable correspondance pour des parties égales du corps!
Et pour chacun des traits,
quelle justesse de ton les fait briller!
Est-ce Mercure qui t'a créé d'extraction divine?
Est-ce Minerve qui, bien que vierge, t'a fait don de son lait?
Par son génie, l'antiquité est noble;
noble elle est, par son art.
Mais ton propre génie et ton art triomphent des anciens.
De la bouche, tu pourrais faire sortir et s'écouler l'écume,
ou de Vénus de Cos parachever l'image.
La nature n'a pas le pouvoir de produire une seule créature
que tes doigts ne soient capables d'imiter.
Enfin, de la peinture ta gloire marche en tête,
comme en histoire celle de ton Tite-Live.
Ansi donc, après avoir rempli et paré de tes œuvres
toutes les régions de la terre,
et répandu ton nom dans l'univers entier,

tu peux quitter ce monde, à l'appel du Seigneur:
tu accèderas aux demeures d'En Haut,
où, dans le chemin jalonné par les astres,
s'ouvre la Voie Lactée,
afin de peindre apparemment les palais du vaste ciel,
bien qu'ils soient irisés par les couleurs enflammées des étoiles.

En décorant le ciel,
dans le ciel tu trouveras ta récompense,
et des peintres, sous Jupiter le Grand
tu seras le divin symbole!
Et pourtant les poètes, tes frères,
en piété devant eux ne cèderont le pas,
mais derrière les Muses, pour toi accompliront les premiers sacrifices.
Nous deux, plus qu'aucun autre; nous, dont ta dextre,
à tout jamais à la postérité fait connaître nos traits.
Qu'en attendant ces vers attestent notre reconnaissance,
ces vers dont des flots d'encens arabique
n'atteindraient pas le prix!

Réduits que nous sommes au seul examen du poème de Pannonius pour essayer de reconstituer, à défaut du tableau perdu, le diptyque imaginaire qui nous livrerait quelques traits du poète hongrois et du peintre italien, dans leurs relations d'amitié et dans leur estime réciproque, nous essayerons d'en faire une rapide exégèse orientée dans cette intention.

Comme on a pu l'établir,[15] l'élégie a été écrite vraisemblablement peu de temps après le retour en Hongrie de Pannonius. On peut supposer que Mantegna peignit les deux amis à Padoue à l'occasion du départ prévu par l'un d'eux, afin que l'absence de l'autre fût moins cruelle au détenteur du tableau. Nous ignorons malheureusement si c'était Marzio ou Pannonius qui était en possession de cette œuvre. Marzio restant en Italie, en compagnie de Mantegna,[16] on peut supposer que c'est le poète qui reçut en partage l'«unique tableau». Il avait alors 24 ans, Galeotto 31, et Mantegna 27. Hommes jeunes plutôt que jeunes gens, en pleine possession de leur talent et dans la courbe ascendante de leur destinée.

On ne peut s'empêcher d'évoquer, à propos de ce trio — j'aimerais, dire ce «triumvirat» — et de ce diptyque d'amis,[17] le célèbre tableau de Quentin Metsys, représentant Erasme et son ami Pierre Gilles d'Anvers,[18] et destiné à leur ami commun, Thomas More. Le sort fut plus favorable au diptyque de Metsys puisque nous pouvons toujours contempler le portrait du secrétaire de la ville d'Anvers et celui du Prince de l'Humanisme, encore que les deux amis soient séparés de la distance qu'il y a entre Longford Castle[19] en Angleterre et le Palazzo Corsini à Rome,[20] et que le panneau représentant Erasme soit une copie d'après l'original. D'Anvers, celui-ci écrivait à More le 8 septembre 1517:[21] « . . .Je t'envoie les portraits, pour que nous puissions

toujours rester auprès de toi, même si quelque fatalité nous sépare. Une moitié a été payée par Pierre, l'autre par moi-même; non que chacun de nous n'eût volontiers payé tout. Mais nous avons voulu t'offrir un cadeau commun».

Qu'en fut-il pour le tableau de Mantegna? Nous l'ignorerons sans doute toujours, puisque nous ne connaissons même pas de manière certaine le destinataire du présent: Galeotto l'avait-il commandé à Mantegna pour son ami János, lui en fit-il un cadeau d'adieu? Il semble en tout cas, à lire le poème, que le tableau soit un présent très «actuel»: s'agit-il d'une présence réelle ou d'une présence imaginaire? J'opterais pour la première hypothèse. Et la disparition du tableau s'expliquerait plus facilement par la vie mouvementée et la fin dramatique du poète hongrois. Certes, bien des œuvres de Mantegna ont disparu en Italie même, et certaines ne nous seront jamais connues même de nom. Marzio l'aurait-il eu en sa possession? Ses multiples voyages — d'abord à Buda,[22] à la cour de Mathias Corvin, plus tard en Espagne, en France, en Angleterre,[23] de nouveau en Hongrie, à l'appel de János[24] —, les aléas de sa propre destinée, (comme l'incarcération à Venise par suite d'un procès de l'Inquisition),[25] ses allées et venues entre l'Italie et la Hongrie, le mystère qui plane sur les dernières années de sa vie,[26] pourraient à eux seuls expliquer la disparition d'une œuvre encombrante et, à un certain moment, terriblement compromettante.[27]

*

Quoi qu'il en soit, voyons comment un poète humaniste fait l'éloge de l'un des plus grands maîtres italiens de l'époque.

Il est difficile, comme dans tous ces éloges qui répondent à un genre littéraire étiqueté, de faire le départ entre les éléments de sincérité et le dithyrambe traditionnel. L'évocation du plus grand peintre grec, Apelle, est obligatoire, ainsi que les allusions à certaines de ses œuvres célèbres, comme l'un de ses portraits d'Alexandre, dont parlent Pline[28] et beaucoup d'autres. Erasme ne songeait-il pas lui aussi immédiatement à en appeler à la renommée de ce peintre grec, quand il voulait dire son admiration pour Dürer et le remercier d'avoir fait sont portrait? Rappelons-nous ce dialogue du *De recta pronuntiatione*[29] entre Leo et Ursus:

Leo: «Depuis très longtemps je connais le nom de Dürer comme celui d'une haute célébrité parmi les maîtres de l'art pictural. D'aucuns le nomment l'Apelle de notre ère.
Ursus: «De mon côté, je suis d'avis que, si Apelle, généreux et honnête comme il était, vivait de nos jours, il cèderait la glorieuse palme d'honneur à notre Albrecht.»

On pourrait à cet égard multiplier les citations. Mais l'emploi d'un stéréotype à une époque et dans un milieu où le recours à la rhétorique et aux figures de l'analogie est constant ne veut pas dire qu'il ne soit pas ressenti comme vivant et «fonctionnel».

Le plus grand mérite d'un peintre — et les anecdotes d'Apelle et de Zeuxis, son rival, sont trop connues pour que je les rappelle ici[30] — c'est de faire vrai, c'est à dire aussi ressemblant — sinon plus — que son modèle. Cette règle esthétique, qui commande toute la théorie de l'imitation et de la création,[31] est commune aux humanistes et aux classiques, encore qu'ils admettent, les uns comme les autres, cette seconde et presque contradictoire proposition: l'art est capable de transformer en beauté un objet naturellement laid. C'est, après Horace, et avant Boileau, l'illustration des deux vers de l'*Art poétique* du poète français:

> Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
> Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

Sincérité ou lieu commun? A défaut du tableau de Pannonius et de Marzio, nous pouvons juger sur pièces du génie pictural et de la plastique sculpturale de Mantegna, notamment dans son art du portrait: citons, pour mémoire, son portrait du jeune cardinal Francesco Gonzaga,[32] que l'on peut admirer au Musée National de Capodimonte de Naples ou celui du cardinal Carlo de'Medici[33] de la galerie des Offices à Florence. Il semble, d'après les meilleurs spécialistes de l'art de Mantegna, que ces portraits devraient dater respectivement de 1463 — peut-être 1459 — pour le premier, et de 1466 pour le second. Mais l'intensité des couleurs, la force expressive des traits, l'individualisation extrême des personnages sans aucun souci de stylisation, nous font penser à la manière de Mantegna dans sa célèbre *Madonne* de Bergame[34] et dans son portrait du Cardinal Mezzarota[35] de 1459. De toute façon, nous serions assez près de la date où il exécuta à Padoue le tableau de Pannonius et de Marzio. On pourrait évoquer encore — malheureusement ici par de simples paroles — tel groupe de personnages de la fameuse Chambre des Epoux,[36] au Castello du Palais Ducal de Mantoue.

Il faudrait pouvoir analyser en détail le poème de Pannonius: poème de facture et d'inspiration essentiellement humaniste, par ses nombreuses évocations mythologiques (Mars, Minerve, Vénus de Cos, Jupiter le Grand, les Muses et les Champs Elysées), par ses multiples et savantes comparaisons (l'éclat du miroir, le brillant de l'eau,[37] l'allusion à l'antique compatriote de Mantegna,[38] le padouan Tite-Live, le Ciel et la Terre, selon une représentation classique du macrocosme et du microcosme,[39] la noble et fraternelle émulation des poètes et des peintres, portant le deuil de leur «prince» en grave théorie,[40] les richesses matérielles[41] et la richesse spirituelle, etc.), par l'héroïsation ou la sublimation du personnage central, par ce constant appel à la gloire[42] et à la renommée. Autant que la prudence nous y autorise, nous pouvons imaginer — par comparaison avec l'œuvre connue du peintre et sculpteur padouan, et avec la peinture humaniste qui s'est spécialisée dans l'art du portrait, comme celle d'Holbein pour la génération d'Erasme, les traits spécifiques de l'huma-

nisme pictural de Mantegna.[43] Comme le fait très justement remarquer l'un des meilleurs critiques de l'artiste italien, Giuseppe Fiocco,[44] il ne faut pas entendre le terme d'humanisme, dans le domaine de l'art, comme en littérature, dans les sciences et en philosophie. Aucun grand artiste de la Renaissance ne s'est soumis au culte d'une antiquité dont les monuments, en dehors de l'architecture, étaient rares et de portée limitée. Mais ce goût du portrait et même cette prédilection pour les diptyques ou les portraits doubles sont assez caractéristiques de cette tendance humaniste.[45] En Vénétie, plus que partout ailleurs, l'humanisme et la Renaissance tendaient à se confondre, même dans le domaine de l'art. «Le luxe humaniste, écrit Fiocco,[46] était de tradition dès l'époque de Pétrarque; et il était naturel que l'entrée de la Renaissance s'y imposât romantiquement, comme reviviscence de ce monde que les savants avaient tant rêvé et tant désiré». Mantegna, disciple et fils adoptif de Francesco Squarcione, confondait avec lucidité le phénomène «Humanisme» et le phénomène «Renaissance», à la différence des Florentins. Gageons que, pour le tableau perdu de Pannonius et de Marzio, il se soit servi de l'humanisme antiquisant comme d'une drogue ou d'un stimulant pour créer le portrait expressif de deux poètes, de deux hommes jeunes qu'il connaissait bien et dont les traits se détachaient sans doute, comme dans la plupart de ses portraits de contemporains, sur un fond coloré homogène.

Par un bel enthousiasme du jeune Pannonius, qui se résorbe aujourd'hui en cruelle ironie, ce tableau aurait dû permettre de conserver vivants «pour des siècles» les traits du visage des deux poètes.[47]Nous regrettons d'autant plus cette disparition que nous ne possédons pas, à ma connaisance, d'effigie absolument certaine[48] du poète hongrois ou de son ami italien. Et, malgré tout ce que nous savons et pouvons connaître plastiquement de l'œuvre de Mantegna, il faut bien admettre, devant ce vide irrémédiable, que l'éloge du peintre et de son tableau par l'auteur des *Elégies* est au moins aussi intéressant pour nous comme témoignage de Pannonius sur lui-même (sur sa personnalité, sa sensibilité) que sur le peintre padouan. Car nous venons de rappeler à quel point Mantegna poussait jusqu'à l'érudition la connaissance et l'amour des choses antiques, même longtemps avant d'avoir à exécuter des commandes officielles, comme ses neuf grandes compositions consacrées au *Triomphe de Jules César* et réalisées, entre 1482 et 1492, pour le palais ducal de Mantoue.

Le poème de Pannonius est autant un témoignage d'amitié à l'égard de son cher Galeotto que d'admiration et d'amitié — un peu plus lointaine — à l'égard du peintre en renom qu'il a connu à Padoue. On sait quel prix les vrais humanistes attachaient à l'amitié, renouant avec la tradition de la *philia* hellénique et de l'*amicitia* dont Cicéron et Sénèque nous ont donné la version latine.[49] Et, sans avoir besoin d'évoquer, une fois de plus, l'exemplaire amitié d'Erasme et de More, il nous suffit de parcourir l'œuvre poétique de Panno-

nius — notamment ses *Elegiae* et ses *Epigrammata* — et ce que nous avons conservé de sa correspondance, pour savoir quelle place occupait effectivement dans son cœur ce frère aîné qu'il rencontra en Italie à l'époque peut-être la plus passionnée et la plus spontanée de son existence. Aussi quand nous lisons que «grâce à Mantegna, Galiot respire avec Janus, liés tous deux par une amitié sans faille»,[50] nous ne devons pas évoquer le *topos* de l'amitié éternelle, ou plutôt nous devons l'actualiser par ce qu'il a laissé de traces littéraires, et par ce que la biographie conjointe des deux hommes nous apprend. Thème de l'amitié, certes, mais amitié indubitablement vécue. Les soucis politiques et les charges de son évêché de Pécs ne devaient pas atténuer la ferveur de cette amitié.

Il est trop évident, pour que nous y insistions beaucoup, que l'apothéose de Mantegna évoquée par Pannonius en quelques beaux vers lyriques,[51] nous remet en mémoire les vastes compositions religieuses qui ont fait la gloire du maître padouan, en même temps que son sens de l'espace. Certaines d'entre elles datent de l'époque padouane comme celles qui décorent la chapelle Ovetari[52] des Eremiti de Padoue; d'autres sont postérieures à cette date tournante de 1458. Citons pour mémoire le *Martyre de Saint Jacques*[53] de la Chapelle des Eremitani, la *Prière au Jardin des Oliviers*[54] ou les *Saintes Femmes au Sépulcre*[55] de la National Gallery, l'*Adoration des bergers*[56] du Metropolitan Museum de New-York, et naturellement l'*Ascension*[57] du triptyque des Offices à Florence. Le sort devait faire disparaître tragiquement le poète-prophète trente-quatre années avant le peintre, qui sera inhumé à S. Andrea de Mantoue.

*

Triomphe de Mantegna? Triomphe de Pannonius? En cette année du demi-millénaire d'un grand poète humaniste d'Europe Centrale et d'un grand théoricien de la peinture, de la sculpture et de l'architecture qui connut également à l'Université de Padoue et sous le ciel de la Vénétie l'appel d'une irrésistible vocation philosophique et artistique — j'ai nommé Léon-Battista Alberti[58] —, il peut être opportun de méditer sur les vers évocateurs du double cortège de poètes et de peintres rendant à Mantegna les honneurs suprêmes:

> Et pourtant les poètes, tes frères,
> en piété devant eux ne cèderont le pas,
> mais derrière les Muses, pour toi accompliront les
> premiers sacrifices![59]

Aujourd'hui encore, le génie artistique de Mantegna, toutes les innovations qu'il a apportées en peinture et en sculpture, la multiplication des points de vue, le sens élévateur de la vision de bas en haut, ses solutions au problèmes de la perspective, son prodigieux sens de l'équilibre, sont considérés comme

inséparables de sa profonde culture humaniste et de son admiration intelligente de l'antiquité.[60] Aussi, puisque j'ai tenu, comme dans le portrait double disparu de Pannonius et de Marzio, à conserver dans ce diptyque ou ce dialogue imaginaire de Pannonius et de Mantegna, un juste équilibre entre la gloire du peintre italien et celle du poète hongrois, je terminerai en associant cette élégie non seulement à tous vers composés à la louange de Mantegna — ceux de l'Arioste,[61] ceux de Scaliger,[62] et combien d'autres ! — mais aussi au concert de toutes les voix qui se sont élevées depuis un demi-millénaire pour assurer au poète de Pécs, à son talent de versificateur, à son génie lyrique ou à son esprit satirique, une gloire posthume qui ne semble pas près de s'éteindre.

NOTES

[1] *Laus Andreae Mantegnae, Pictoris Patavini*, A. MCCCCLVIII, Elegia II, Lib. I. L'édition que nous avons utilisée est celle de Samuel Teleki, Utrecht 1784. Le poème y occupe les pages 276—278.

[2] *Bernadini Scardeoni, Canonici Patavini De Antiquitate Urbis Patavii et claris civibus Patavinis, Libri tres, in quindecim Classes distincti*, Basileae, apud Nicolaum Episcopium iuniorem, Anno MDLX.

[3] Lib. III, classis XV: *De claris pictoribus, caelatis, fusoribus et architectis Patavinis.* Sur Mantegna lui-même: *De Andrea Mantinea*, pp. 371—72.

[4] C'est peut-être m'aventurer beaucoup que de qualifier ce portrait double de diptyque. Le texte latin dit *una tabula* , et à la lettre, cette «unique tablette» ne correspondrait pas à un double panneau. D'autre part, si l'on connaît un grand nombre de toiles et de tableaux sur bois de Mantegna, on ne pourrait, autant que je le sache, citer de lui un seul diptyque représentant sur chaque panneau un personnage déterminé. Cependant, la mode des diptyques était lancée, qui devait connaître un tel succès parmi les portraitistes de la Renaissance. Et en employant ce terme, je suis naturellement influencé par le diptyque célèbre de Metsys (cf. note 18). Dans la représentation d'un spectacle de ballet donné le 27 Mars 1972 — pour l'anniversaire de la mort de Janus Pannonius — au Théâtre de Pécs (*Panegyricus Janus Pannonius*, de F. Farkas, mise en scène de S. Eck), une scène introduisait les spectateurs dans l'atelier padouan de Mantegna. Sur un chevalet se trouvait un tableau: il représentait Janus et Galeotto en buste, dans un seul cadre. Mais il est bien évident que le metteur en scène ne prétendait pas à une reconstitution historique. D'autre part, dans la notice de la Biographie Universelle Michaud consacrée à Pannonius (ou «Jean de Cisinge» [*sic*]), une allusion est faite à ce tableau de Mantegna, «représentant Pannonius et Marzio à table». Faut-il attacher de l'importance à ce détail, dont aucune source ne nous est donnée? Il semble bien en tout cas que Mantegna ait peint un unique panneau.

[5] Dans l'appendice qu'il a écrit à la suite de ses antiquités padouanes et qu'il consacre aux inscriptions tumulaires illustres *(De sepulchris insignibus exterorum Patavii jacentium)*, Scardeone a noté (p. 437) l'inscription de la tombe de Galeotto Marzio: «Apud montem Annianum municipium Patavinum, jacet Galeottus Martius, vir et armis et literis admodum illustris: de quo in musaeo Pauli Iovii legitur hoc epitaphium:

GALEOTTVS MARTIVS
Hanc galeam, hinc posuit Galeottus Martius ensem
Mars[s] tibi, et hanc citharam docto cum pectine Musis,
Militia functus, decantataque poesi»

[6] Plusieurs allusions d'Erasme lui-même: cf. notamment Allen, *Opus Epistolarum*, Ep. 943, l. 14 sq., et aussi le colloque *Peregrinatio religionis ergo*, dans lequel certains sarcasmes contre les moines tirent peut-être leur origine du poème de Janus Pannonius intitulé *Galeotti peregrinationem irridet*. En fait, tous deux tirent leurs propos piquants d'une plaisanterie commune, que Rabelais utilisera plus tard (cf. Dorez, L. *Rabelaisiana*, Revue des Bibliotèques, XIV, 1904, p. 140). Froben avait publié en 1518 des poèmes de Pannonius, qu' Erasme ne pouvait pas ignorer.

[7] Nous n'avons pas à donner ici une biliographie de Pannonius. Nous nous contenterons de renvoyer au numéro spécial de la revue *Jelenkor* (Pécs) d'avril 1972 (XI. 4.) qui contient une vigtaine d'articles consacrés à Pannonius.

[8] *Familiares et secundae Matthaei Bossi Epistolae* . . . Impressum Mantuae per Vincentium Bertochum Regiensem; Anno a nativitate Domini nostri Iesu Christi MCCCCLXXXXVIII . . . Inclyto et excelso Principe Francesco Gonzaga . . . gubernante (Hain 3671). Exempl. Bibl. Nat. Rés Z 148. En tout 232 lettres.

[9] Par exemple, ep. 86: « . . . Quid quod stilo atque peniculo claros ita aemulatur pictores, vt vix ulla vel Mantineae vel Bellini imago tam porro sit elegans quam si in mentem induxerit atque contenderit: non examussim effingat et propius aequat . . .».

[10] « . . . Quamobrem is [A. Mantegna] a multis postea scriptoribus celebratus immortalitatem nominis consecutus est, ut si quando ejus monumenta senio defecerint, fama interim nominis nulla unquam intercapedine temporis enterire amplius possit. De hujus viri excellentia non tantummodo nostro sed etiam Matthaei Bossi viri eruditissimi verba subjiciamus, qui in epistola octogesima quarta [ici, une référence erronée] sui voluminis ita scribit: *Mantineam nostrum audio filii mortem dolentius ac gravius ferre quam par sit; cui digne compatior atque condoleo, tum propter seipsum inter pictores unicum plane, qui primam gloriam nostro aevo est assecutus; et si de priscis loquendum est, Zeuxim ipsum et Apellem, et quotquot aeternae memoriae gratissimis consecravit antiquitas, facile non modo sit aemulatus sed adaequavit, si non superavit; tum propter juvenem cujus obitu heu quantum spei est subreptum Italiae.*»

[11] On renverra notamment à son livre de 1937, *Mantegna*, publié à Milan, A la vérité, son étude de 1947, *Mantegna: La Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani* (Milan) nous inciterait à nuancer notre jugement. Pour une mise au point de la question, *vide infra*.

[12] Si, comme l'a fait remarquer T. Klaniczay dans la discussion qui a suivi cet exposé, le couple peintre-poète est devenu un trait culturel banal (de Baudelaire—Delacroix à Aragon—Picasso), il n'en était pas de même à une époque où la peinture était généralement tenue dans un état d'infériorité par rapport aux «arts libéraux». M. G. Billanovich a fait remarquer toutefois que Boccace fait allusion à Giotto dans l'une de ses célèbres «nouvelles». Quoi qu'il en soit, nous pouvons, je pense, admettre, que ce temoignage d'un poète humaniste sur le jeune artiste Mantegna, est l'une des premières sources littéraires — sinon la première — relatives au peintre italien.

[13] Voir la copieuse bibliographie qui a été établie sur cet artiste à l'occasion de l'Exposition de 1961 au Palazzo Ducale de Mantoue: catalogue de l'exposition, édité à Venise, 1961, pp. XXVII—XL. D'autres travaux ont été publiés depuis cette date.

[14] En voici le texte original (d'après l'édition S. Teleki).

Laus Andreae Mantegnae, Pictoris Patavini.
A. MCCCCLVIII.

ELEGIA. II.

Qualem Pellaeo fidum cum rege sodalem
  Pinxit Apelleae, gratia mira, manus;
Talis cum Iano tabula Galeottus in una,
  Spirat inabruptae modus amicitiae.
Quas, Mantegna, igitur tanto pro munere grates,
  Quasve canet laudes, nostra Thalia, tibi?
Tu facis ut nostri vivant in secula vultus,
  Quamvis amborum corpora terra tegat.
Tu facis, immensu cum nos disterminet orbis,
  Alter in alterius possit ut esse sinu.
Nam quantum a veris distant haec ora figures?
  Quid, nisi vox istis desit imaginibus?
Non adeo similes speculi nos lumina reddunt,
  Nec certans puro splendida lympha vitro.
Tam bene respondet paribus distantia membris,
  Singula tam proprio ducta colore nitent.
Num te Mercurius divina stirpe creavit?
  Num tibi lac, quamvis virgo, Minerva dedit?
Nobilis ingenio est, et nobilis arte vetustas,
  Ingenio veteres vincis, et arte, viros.

Edere tu possis spumas ex ore fluentes,
Tu Veneris Coae perficere effigiem.
Nec Natura valet quicquam producere rerum,
Non valeant digiti quod simulare tui.
Postremo, tam tu picturae gloria prima es,
Quam tuus historiae gloria prima Titus.
Ergo operum cultu terras cum impleveris omnes,
Sparseris et toto nomen in orbe tuum;
Ilicet, accitus superas transibis ad arces,
Qua patet astriferae, lactea zona, viae;
Scilicet ut vasti pingas pallatia coeli,
Stellarum flammis sint variata licet.
Cum coelum ornaris, coelum, tibi praemia, fiet,
Pictorum et, magno sub Iove, Numen eris.
Nec tamen his fratres cedent pietate poëtae,
Sed tibi post Musas proxima sacra ferent.
Nos duo prasertim; quorum tua dextera forma.
Perpetua nosci posteritate facit.
Interea haec gratam testentur carmina mentem,
Vilior his Arabi turis acervus erit.

[15] Notamment grâce à son Elégie 3 du livre I («ad Blasium de se febricitante»). Voir aussi la préface de l'édition Teleki (*Iani Pannonii Vita*, pp. 156—167.)

[16] Pas pour longtemps apparemment, si l'on pense — avec raison — que 1458 fut aussi l'année où Mantegna dut quitter Padoue, appelé à Vérone par Gregorio Correr, abbé de San Zeno, pour y exécuter le rétable majeur de la célèbre église médiévale.

[17] Parmi les multiples témoignages poétiques de l'amitié entre Pannonius et Galeotto Marzio, on peut évoquer ces vers extraits de la 4e élégie du livre II du poète hongrois:

Ipse ego tunc Italas primum devectus ad urbes,
In castris coepi tiro merere suis.
Magnus amicitiae junxit nos protinus usus,
Ex illo noster tempore crevit amor.
Idem nos tenuit thalamus, tum mensa duobus
Communem semper praebuit una cibum.
Saepius ad mediam noctem vigilavimus ambo,
Cum cuperent somnos lumina fessa dari.

[18] C'est une lettre d'Erasme à More, datée d'Anvers, du 30 mai 1517, qui nous apprend que le travail du peintre flamand a commencé: «Pierre Gilles et moi-même, écrit-il, faisons peindre notre portrait sur le même panneau; nous te l'enverrons bientôt comme cadeau . . .». Sur ce tableau dans ses rapports avec Metsys, More, et Gilles, cf. Gerlo, A., *Erasme et ses portraitistes*, 2e éd., Nieuwkoop, B. De Graaf, 1969, pp. 9—27.

[19] Le panneau contenant le portrait de Gilles fait partie de la collection Radnor.

[20] Galleria nazionale d'Arte.

[21] Allen, *Op. Epist.* III, ep. 654.

[22] C'est Pannonius qui l'avait invité en Hongrie en 1461. Marzio fit la connaissance à la cour de Mathias Corvin de l'humaniste Janos Vitéz de Zredna, oncle de Janus Pannonius.

[23] Il était retourné entre temps en Italie.

[24] En l'année 1646, peu de temps après sa célèbre altercation avec Philelph.

[25] A cause de la publication de son livre *De incognitis*, composé en 1477. Les efforts conjugués de Mathias et de Laurent de Médicis le tirèrent de ce mauvais pas.

[26] On situerait sa mort en 1497 (les uns le font mourir en Bohème, d'autres à Mantoue, certains à Lyon, d'autres encore proposent une autre date).

[27] Lorsque Pannonius, impliqué dans un complot contre son roi, dut s'enfuir précipitamment. Il était d'ailleurs très affaibli par la maladie.

[28] Le livre XXXV de *l'Histoire Naturelle*, consacré presque entièrement aux œuvres d'art et aux artistes, développe la plus grande partie de son chap. (§§ 17—64) sur la personnalité d'Apelle de Cos. Sur les rapports d'Alexandre de Macédoine et d'Apelle, cf.notamment §§ 22—32. On sait que le roi ne voula pas être peint par un autre artiste qu'Apelle: celui-ci le représenta en de multiples circonstances, mais ses œuvres sont toutes perdues. Le «compagnon» d'Alexandre est l'un de ses fidèles lieutenants, à moins que, par un raffinement précieux, Pannonius fasse allusion à la Victoire, compagne insé-

parable du roi, qu'Appelle avait représentée avec lui en même temps que le couple Castor et Pollux (tableau que Pline pouvait encore admirer à Rome).

[29] Bâle, H. Froben, mars 1528. Traduction française d'A. Gerlo, *op cit.*, p. 41. Cf. à ce propos E. Panofsky, *Nebulae in periete*, in *Journal of the Warburg Institute*, vol. 14, 1951, pp. 34—41, et J. J. Fraenkel, *Dürers ets en Erasmus Eulogium*, in *Hermeneus*, 37e année, no 4, déc. 1965.

[30] Voir notamment Pline, XXXV, 36—2 sq.

[31] Selon la féconde ambiguïté de la formule célèbre: Ars simia naturae.

[32] Intitulé par d'autres (par exemple Fiocco) «portrait d'un prélat de la maison Gonzaga».

[33] Voir une reproduction de ces deux portraits dans le volume *Andrea Mantegna*, catalogue de l'exposition de Mantoue de septembre-octobre 1961, pl. 24 et pl. 34.

[34] Ibid., pl. II en couleurs, «Madonna col Bambino», Accademia Carrara.

[35] Ibid., pl. XIX (au Musée d'Etat de Berlin). Parfois appelé (notamment par Fiocco) «Portrait du cardinal Scarampi».

[36] Ibid., pl. VI en couleurs: «La Camera degli Sposi» (panneau de gauche, fragment), Mantoue, Castello di S. Giorgio.

[37] Leur caractère traditionnel n'empêche pas que s'y glisse une pointe de préciosité (mais Pétrarque n'avait-il pas ouvert une voie royale à ce «genre»?).

[38] Le goût humaniste pour les antiquités italo-latines et les «glorieux ancêtres» trouve là de quoi se satisfaire.

[39] La terre représentant le domaine propre à l'homme, fils d'Adam. Voir notamment les vers 31—32.

[40] Cf. les innombrables «tombeaux» poétiques: le nombre des participants à ces éloges versifiés d'un même personnage, était un signe de la gloire perdurable du défunt.

[41] Symbolisées par les flots d'encens d'Arabie.

[42] On pourra consulter sur ce thème de la gloire l'ouvrage de Fr. Joukowsky, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle*, Genève, Droz, 1969.

[43] La fréquentation des architectures, des sculptures, des monnaies et médailles antiques, ainsi que l'autorité incontestable de Donatello, donnèrent à la peinture de Mantegna la netteté et l'énergie d'un caractère statuaire, et ce si vif accent, qui se révèle même dans les choses mortes.

[44] Fiocco, G., *Mantegna*, Milano 1937 (trad. fr. de J. Chuzeville, Paris Gallimard 1938), chap. XII, «L'Humanisme et Mantegna», p. 138 sq.

[45] On renverra, pour ce problème et pour beaucoup d'autres, à l'ouvrage de synthèse de J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Londres, 1968.

[46] Op. cit., p. 142.

[47] Cf. v. 7—8.

[48] Un problème d'identification de Pannonius se pose à propos de la fresque du *Martyre de saint Jacques*, de la chapelle Ovetari des Eremiti de Padoue (à laquelle nous faisons allusion plus loin). En effet, comme l'a montré d'une façon aussi suggestive que convaincante, J. Balogh, dans un article publié en 1925 dans la revue *Századok* et traduit en italien en 1927 sons le titre *Ritratti ungheresi dipinti dal Mantegna*, l'un des personnages de droite pourrait bien être le futur évêque de Pécs, si l'on se reporte à l'article que Vasari a consacré à Mantegna dans son célèbre ouvrage «des plus exellents peintres». En effet, il fait allusion à un «vescovo ungharese» qui ne saurait être que János Pannonius lui-même. C'est d'ailleurs ce portrait de Mantegna qui a servi de modèle à la plupart des reproductions de l'humaniste hongrois (il figurait notamment en reproduction photographique à l'exposition organisée en son honneur par la municipalité de Pécs). La thèse de J. Balogh a été contestée par la suite, mais elle nous paraît bien fondée. Je dois ces renseignements au Professeur T. Kardos, que je tiens à remercier ici.

[49] Cf. tous les adages d'Erasme placés sous la rubrique *Amicitia*, et l'évocation des symboles pythagoriciens.

[50] Vers 3—4.

[51] Vers 29—32.

[52] Il a déjà été fait allusion à l'article de J. Balogh sur les portraits hongrois peints par Mantegna, et notamment sur le *Martyre de saint Jacques* de la chapelle Ovetari (cf. note 48). Cf. du même auteur: *Művészet Mátyás király udvarában* (L'art à la cour du roi Mathias), 2 vol., Budapest, 1966. Les rapports de Mantegna et de Pannonius, concrétisés par le portrait double dont nous nous occupons et par le portrait — supposé — de Pannonius de la chapelle padouane (qui a malheureusement été détruit au cours des bombardements de la dernière guerre mondiale) constituent un chapitre de l'étude des rapports culturels entre l'Italie et la Hongrie.

[53] On y reconnait l'influence de Bellini.

[54] Tableau sur bois de 0,62 × 0,80. Signé sur un rocher: «Opus Andreae Mantegna». Il se rattache à la période romaine de 25 à 30 ans postérieure à notre époque. A comparer avec l'*Agonie au Jardin des Oliviers* du Musée de Tours.

[55] Tableau sur bois de 42 × 30, en provenance du Palais Capponi de Florence.

[56] Détrempe sur bois transportée sur toile de 38 × 54,5: c'est sans doute la Crèche mentionnée dans le Palais d'Este à Ferrare en 1586.

[57] Bois de 76 × 76,5; panneaux latéraux de 86 × 42,5 (l'*Ascension* constitue un panneau latéral).

[58] Rapprochement dans la date de la mort de ces deux grands personnages: Pannonius, le 27 mars; Alberti, le 20 avril.

[59] Vers 35—36.

[60] Dans un article de Gy. Takáts du numéro spécial de la revue *Jelenkor*, intitulé *Ferrara, Padova és Janus* (Ferrare, Padoue et Janus), un très intéressant rapprochement est établi entre Mantegna et Pannonius sur le plan esthétique: l'étude parallèle de certaines composantes du talent poétique de l'humaniste hongrois et du génie pictural du peintre italien rejoint certaines de nos préoccupations personnelles. Dans les élégies de Pannonius, l'auteur de l'article souligne l'harmonie du paysage (à l'arrière-plan) et du sentiment lyrique (cf. par exemple *De apro et cervo*). Janus a été l'un des premiers poètes à esquisser souvent son autoportrait dans ses poèmes. Cet aspect est à rapprocher de la peinture de son époque. Exemples d'autoportraits: *De se aegrotante in castris* (vers 41—44, 51—54) *Conquestio de aegrotationibus suis* (vers 17—20), *Ad Somnum* (vers 15—18). Pour ce dernier poème, on peut songer à la *Pietà* de Mantegna. L'un et l'autre ne reproduisent pas la nature, mais en tirent des œuvres artistiques. Pannonius a été le premier poète (et peut-être le premier écrivain ou critique) à placer Mantegna à la toute première place parmi les peintres de l'Italie septentrionale du XVe siècle. Le jugement d'un poète de 24 ans sur un peintre qui en avait 27 s'est avéré prophétique.

[61] Il le célèbre, à côté de Leonardo et de Bellini, parmi les plus illustres poètes de son temps au commencement de son 33e chant.

[62] Il s'agit de G. Scaligero, fils du bon miniaturiste padouan Benedetto Bordone: il dédie une de ses «Nova epigrammata» à «Andrea Mantegna pictor et plasta» (cf. *Poemata* in *Bibliopolio Commeliniano*, 1621, p. 113).

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 353—357 (1972)

Janus Pannonius und Theodoros Gazes

Von

JOHANNES IRMSCHER

(Berlin)

Unter den zahlreichen Opera des größten Dichters, den der ungarische Humanismus[1] hervorgebracht hat,[2] Janus Pannonius (magyarisch Csezmiczei János[3] oder vielleicht auch Cesinge—Kasinczei János,[4] kroatisch Ivan Česmički;[5] geboren am 29. August 1434 in dem nahe der Mündung der Drau in die Donau gelegenen Dorfe Csezmicze, gestorben 1472 als Bischof von Pécs)[6], finden sich als Lusus iuveniles[7] eine Anzahl Epigramme, die während Pannonius' Aufenthalt in Ferrara in den Jahren1 447 bis 1454 entstanden.[8] Eines von ihnen — Nr.* 109[9] — ist *De Gaza* überschrieben und hat folgenden Wortlaut:

> Nobile linguarum decus, o Theodore, duarum,
> Inclyta quem nobis Thessalonica dedit,
> Vivito sic longum, ut gazis pascamur opimis,
> Inque unum redigas Hellada cum Latio.[10]

Die Überlieferung des Epigramms ist nicht einheitlich. Graf Sámuel Teleki, auf den die noch immer primär zu benutzende, wenngleich längst weitgehend überholte Gesamtausgabe von 1784[11] zurückgeht, hat das zweite Distichon Pannonius abgesprochen und es lediglich in einer Anmerkung mitgeteilt, während der berühmte Bibliophile Johann Sambucus (Sámboky) (1531—1583)[12] es in den Text aufgenommen wissen wollte.[13] In der Tat ist das erste Distichon für sich allein unvollständig, stellt lediglich eine Anrede, aber noch kein Epigramm dar: »Theodoros, du edle Zier zweier Sprachen, den uns die berühmte Stadt Thessalonike geschenkt hat!« Das Distichon bedarf daher der Ergänzung, wobei es wahrscheinlicher ist, daß eine vollendete Leistung des anerkannten Poeten Pannonius durch einen Zufall der Überlieferung verstümmelt wurde, als daß jener Unzulängliches vorgebracht hätte, um dessen Abschluß einem anderen zu überlassen. Denn mit dem Wortspiel von gazae (bzw. gazis) »Schätze« mit Theodoros' Familiennamen[14] Gazes zeigt sich der Dichter als Meister seiner Kunst, und das Faktum, daß Pannonius auch sonst zu etymologisieren liebt,[15] stellt ein weiteres Argument dafür dar, daß ihm die Verse zugehören. Sie dürfen von dem ersten Distichon nicht durch starkes Interpungieren getrennt werden, sondern sind mit ihm zu einem Satz-

ganzen zu verbinden: »Mögest du fürwahr lange leben, auf daß wir uns an den herrlichen Schätzen ergötzen und du Hellas mit Latium in eins bringst!« Nachdem so der Text unseres Epigramms festgestellt ist, wird es jetzt darauf ankommen, dessen inhaltliche Bezüge zu ermitteln.

Theodoros Gazes, an den das Epigramm gerichtet ist, gehört zu den bedeutendsten unter den byzantinischen Gelehrten, die im Zeitalter des Humanismus in Italien wirksam wurden;[16] dank dem Umstande, daß er, wie nur wenige sonst, noch Griechisch und Latein in gleicher Vollendung beherrschte, war er der östlichen wie der westlichen Kulturtradition verbunden.[17] Gazes stammte aus Thessalonike; sein Geburtsjahr ist unbekannt, es dürfte in den Ausgang des 14. Jahrhunderts fallen.[18] Seine Vaterstadt, die im März 1430 türkisch wurde, war zu jener Zeit ein weitwirkendes geistiges Zentrum;[19] ihr kam daher mit Recht die Bezeichnung »inclyta« zu. Gazes hatte sie jedoch offenbar schon vor der osmanischen Eroberung als Wohnsitz mit Konstantinopel vertauscht, um von dort den Weg nach Italien zu finden. Drei Jahre lang widmete er sich zunächst, da er anscheinend überhaupt noch kein Latein konnte, dem Studium dieser Sprache in der berühmten Schule des Humanisten Vittorino da Feltre (1378—1446) in Mantua, dem er bald für den Griechischunterricht Hilfe leistete.[20] Im übrigen erlangte Gazes binnen kurzem im Lateinischen eine bei seinen Landsleuten seltene Vollkommenheit des stilistischen Ausdrucks und seine fortan zweisprachige literarische Produktion fand ihren Auftakt mit einer Teilübersetzung aus der dem Dionysios von Halikarnassos zugeschriebenen Ars rhetorica, welche Luchino de Medici veranlaßte.[21]

Die folgenden Jahre bildeten einen, wenn nicht überhaupt den Höhepunkt in Gazes' Leben. An der in jener Epoche zu neuer Blüte gelangten Universität Ferrara wurde er zum Professor ernannt und sogar außer der Reihe zum Rektor gewählt. Er hat dieses Amt trotz mancher Mißlichkeiten mit Erfolg wahrgenommen.[22] Unmittelbare Zeugnisse von Gazes' Wirken in den Jahren zwischen 1440 und 1450 sind vier Reden, die der Codex Vaticanus 8761 verwahrt.[23] In der ersten, seiner Antrittsvorlesung, handelt der Sprecher über die Bedeutung griechischer Sprache und Literatur und stellt dabei nachdrücklich die enge Beziehung der Römer zu den hellenischen Leistungen wie andererseits die gräzistischen Studien als Grundlage für die latinistischen heraus.[24] Als Gelehrte, die ihre Arbeit in solcher Weise beispielhaft angelegt hätten, nennt Gazes Vittorino da Feltre und Guarino von Verona, Pannonius' Lehrer, von dem sogleich noch die Rede sein wird.

Gleiche Töne, gemischt mit einem spürbaren Ressentiment, schlägt die Oratio de rectoratu eucharistica — die beiden weiteren sind in unserem Zusammenhang ohne Belang — an. Es gäbe nicht wenige, welche die Griechen gleichsam als Barbaren und fremdartig betrachteten, während sie doch Ahnheren, Lehrer und Gönner der gesamten italienischen Nation seien. Um so mehr sei daher der Kreis von Ferrara zu preisen, für den die allseitige Verbunden-

heit von Griechentum und Römertum eine Selbstverständlichkeit ausmache, und ganz besonders der Fürst Lionello d'Este, ein wahrhafter Philhellene, den Gazes nicht ansteht, als einen neuen Titus Flaminius zu bezeichnen (wobei eine offenkundige Verwechselung mit dem Konsul Titus Quinctius Flamininus vorliegt, der bei den Isthmien des Jahres 196 den Griechen die Freiheit verkündete.[25]

Einen 1447 ergangenen Ruf des Cosimo de Medici, an der von ihm gegründeten Florentiner Akademie[26] einen Lehrstuhl für griechische Grammatik, Logik und Dialektik zu übernehmen, lehnte Gazes ab,[27] offenbar, weil er damit rechnete, daß ihn, wie es dann auch geschah, Nikolaus V (Papst seit 6. März 1447) nach Rom holen würde.[28] In dieser bewegten Zeit — 1453 fiel Konstantinopel in die Hände der Türken! — finden wir Gazes neben seiner Dozententätigkeit und literarischen Arbeit[29] mit politischen Aufträgen im Dienste seines Volkes befaßt.[30] Zugleich aber ging mit seinem römischen Aufenthalt sein Ruhm zu Ende, er starb 1476 in der Einsamkeit der Abtei San Giovanni a Piro in der unteritalienischen Diözese Policastro.[31]

Im Jahre 1447, als Gazes im Zenit seines Wirkens stand, kam der 13-jährige Janus Pannonius dank der Fürsprache seines Oheims, des Bischofs János Vitéz, der als der Begründer der klassischen Studien in Ungarn gelten darf,[32] nach Ferrara, wo der in den beiden alten Sprachen gleichermaßen versierte Guarino da Verona als anerkannter Lehrer und Erzieher eine weitwirkende Tätigkeit ausübte.[33] Bald wurde der junge Ungar der Stolz seines Meisters, der ihm nachrühmte, er spreche griechisch, als wäre er im alten Athen, und lateinisch, als wäre er im alten Rom geboren.[34] Dieser bewies darüber hinaus ein frühreifes poetisches Talent, das sich des Hexameters wie des von der Guarino-Schule bevorzugten elegischen Maßes in gleicher Weise zu bedienen wußte.[35] Seine Muse galt dem markgräflichen Hause der Stadt[36] und galt dem Lehrer Guarino;[37] wie aber hätte sie dann den Mann ausschließen können, der in jenen Jahren an der Spitze der Universität stand und die unlösbare Einheit der gräzistischen mit den latinistischen Studien ebenso nachdrücklich vertrat wie Guarino und sein Schüler Janus Pannonius? Gleichgültig, ob er selbst bereits in seinem Hörsaal saß oder nicht,[38] hat der griechische Humanist ohne Zweifel auf den empfindsamen Ungarn einen tiefen Eindruck geübt und jenes Gedicht ausgelöst, von dem unsere Betrachtungen ihren Ausgang nahmen, verkörpert es doch in vollkommener Weise die Konzeption hellenisch-römischer Integration. Ja, vielleicht sind sogar Verse — freilich sehr viel konventionellerer Art — auf Gazes zu beziehen, die Pannonius »Ad rectorem Ferrariensem» richtete:

> Accipe Magnifici clarum Rectoris honorum,
> Accipe purpure ac pallia rubra togae![39]
> (Empfange die hohe Ehre des Rector Magnificus,
> empfange den roten Überwurf der purpurfarbenen Toga!)[40]

ANMERKUNGEN

[1] Zur Einschätzung vgl. T. Kardos bei J. Irmscher, *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*, 2, Berlin 1962, 3 ff.

[2] So die Einschätzung von J. Huszti, *Nouvelle Revue de Hongrie* 50, 1934, 363. Einen Meteor am Himmel der ungarischen Literatur nennt Pannonius L. Pálinkás, *Rinascimento* 1, 1950, 286, über seine europäische Bedeutung handelt R. Gerézdi in: *Studien zur Geschichte der deutsch–ungarischen literarischen Beziehungen*, Berlin 1969, 32 ff.; zur gesellschaftlichen un ideologischen Charakteristik vgl. T. Klaniczay in: *La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie*, Budapest 1963, 243 ff.

[3] Pintér, J., *Magyar irodalomtörténete*, 1, Budapest 1930, 489.

[4] Darüber zuletzt I. Tóth, *Irodalomtörténeti Közlemények* 69, 1925, 603 ff.

[5] Ivan Česmicki—Ianus Pannonius, *Pjesme i epigrami*, tekst i prijevod (von Nikola Šop), Zagreb 1951. Demgegenüber unterstreicht T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1, Debrecen 1967, 61 Pannonius' ungarische Herkunft.

[6] Voigt, G., *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, 2, 2. Aufl. Berlin 1881, 321 ff. — Vom »Vescovo di Cinque Chiese« spricht daher prägnant der italienische Lobredner Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, Florenz 1938, 239 ff.

[7] Ausgabe Zagreb a. a. O. 179.

[8] Huszti, J., a. a. O. 364.

[9] Juhász, L., *Filológiai Közlöny* 14, 1968, 165. In der Übersetzung von I. Hegedüs: Janus Pannonius, *Költeményei*, Budapest 1938, fehlt das Gedicht.

[10] Ich gebe meine Textgestaltung, die im Nachstehenden begründet werden wird.

[11] Über die vorhandenen, meist schwer zugänglichen Editionen informiert Pintér a. a. O. 491.

[12] Bohatta bei K. Löffler und J. Kirchner, *Lexikon des gesamten Buchwesens*, 3, Leipzig 1937, 190.

[13] Juhász, a. a. O. 165.

[14] Zum Problem der byzantinischen Namen vgl. *Instruktionen für die alphabetischen Kataloge der preußischen Bibliotheken vom 10. Mai 1899*, 2. Aufl. Manuldruck Berlin 1942, 45.

[15] Juhász, a. a. O. 165.

[16] Mohler, L., *Byzantinische Zeitschrift* 42, 1943—49, 50 ff.

[17] Irmscher, J., *La parola del passato* 78, 1961, 162.

[18] Irmscher, a. a. O. 163.

[19] Успенский, Ф. И., История византийской империи, 3, Moskau 1948, 706 f.

[20] Sandys, J. E., *A history of classical scholarship*, 2, Cambridge 1908, 53 ff.

[21] Irmscher, a. a. O. 164.

[22] Mohler, *Aus Bessarions Gelehrtenkreis*, Paderborn 1942, 251.

[23] Mohler, a. a. O. 252, dem auch die Edition verdankt wird.

[24] Mohler, a. a. O. 253 ff.

[25] Bengtson, H., *Grundriß der römischen Geschichte*, 1, München 1967, 114.

[26] *Geschichte des Mittelalters* 1 (von J. A. Kosminski und S. D. Skaskin), dt. von Wolfgang Müller, Berlin 1958, 528.

[27] Irmscher in: *Charisteria Francisco Novotný octogenario oblata*, Prag 1961, 51.

[28] Mohler, *Byzantinische Zeitschrift* a. a. O. 56 f.

[29] Mohler, *Byzantinische Zeitschrift* a. a. O. 57 ff.

[30] Irmscher, *La parola del passato* a. a. O. 166 ff.

[31] Irmscher, a. a. O. 162.

[32] Voigt, a. a. O. 319 ff.; vgl. auch Pintér a. a. O. 449 ff. und I. Trencsényi-Waldapfel, *Humanizmus és nemzeti irodalom*, Budapest 1966, 197 ff. Man durfte ihn »für den gebildetsten Mann des Reiches halten«, sagt V. Fraknói, *Matthias Corvinus, König von Ungarn*, Freiburg 1891, 61; um eine Einschätzung des gesamten Wirkens der Persönlichkeit bemüht sich T. Kardos, *A magyarországi humanizmus kora*, Budapest 1955, 106 ff.

[33] Voigt, a. a. O. 1, 2. Aufl. Berlin 1880, 551 ff. Daß Vitéz auf die Ausbildung seiner Protegés in den beiden alten Sprachen Wert legte, betont Eugenio Koltay-Kastner, *La rinascita* 2, 1939, 23.

[34] Voigt, a. a. O. 2, 323.

[35] Voigt, a. a. O. 2, 312.

[36] Z. B. Ausgabe Zagreb a. a. O. 144, 190, 196, 246.
[37] Z. B. Ausgabe Zagreb a. a. O. 186, 240, 268, 280, 288, 296; ferner die Silva panegyrica ad Guarinum (1457), dazu Sandys, a. a. O. 51.
[38] Die Frage möchte auch die Zagreber Ausgabe a. a. O. 327 unentschieden lassen.
[39] Ausgabe Zagreb a. a. O. 256.
[40] Ich danke Dr. W. O. Schmitt (Berlin) für nützliche Literaturhinweise.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 359—365 (1972)

Les épigrammes de Janus Pannonius et le poète Martial

Par

VELJKO GORTAN

(Zagreb)

Dans l'œuvre poétique de Janus Pannonius les épigrammes occupent une place importante non seulement grâce à leur valeur poétique, mais aussi grâce à leur nombre relativement considérable. Teleki[1] a publié dans son édition des œuvres complètes de Pannonius deux livres d'épigrammes; dans le premier figurent 386, dans le second 24, ce qui fait 410 épigrammes. Trois epigrammes sont dues à la plume d'autres personnes,[2] ce qui revient à dire que Pannonius est l'auteur de 407 épigrammes. Si l'on y ajoute les 23 épigrammes de l'édition d'Abel,[3] cela donne 430 épigrammes au total, comptant 2415 vers. La plupart est composée en distiques élégiaques (371) et en hendécasyllabes phaléciens (43). Neuf sont composées en hexamètres, deux en choriambes (I 227[4] et I 304), deux autres en sénaires ïambiques (I 7 et I 115), une en épode ïambique (I 41), une en petit asclépiade (I 344), enfin une en strophe saphique (II 24). Les plus nombreuses sont les épigrammes composées de deux (135) et de quatre vers (103). Il y en a 63 de six vers, 41 de huit vers, alors que les vers plus longs sont moins fréquents. Quatre épigrammes comptent plus de 30 vers, la plus longue compte même 42 vers.

L'idée que Pannonius prenait comme modèle le poète romain Martial, maître de la poésie épigrammatique, s'imposerait toute seule même sans avoir recours à ses vers. Vu que l'édition princeps des épigrammes de Martial ne fut imprimée qu'en 1470, lorsque Pannonius composa, dans sa jeunesse, la plupart des épigrammes, il ne pouvait se servir que de manuscrits. Dans son épigramme I 381, adressée à Aeneas Sylvius Piccolomini, il prie ce dernier, de lui envoyer l'exemplaire manuscrit des poésies de Martial:

> Si Bilbitani tibi sunt epigrammata vatis,
> Protinus huc ad nos fac, precor, illa volent.

(Si tu possèdes les épigrammes du poète de Bilbilis, je te prie de prendre soin pour qu'elles volent, tout de suite, jusqu'à moi.) Dans la suite il cite comme raison de sa prière, les temps troubles d'alors et termine avec le distique suivant:

> Tempore sollicito tragicos deponere luctus
> Convenit et levibus pellere moesta iocis.

(Aux temps troubles il convient de quitter l'affliction tragique et repousser la tristesse par des plaisanteries légères). La réponse de Piccolomini, une épigramme composée en distiques élégiaques (I 382), est conservée dans la collection de Pannonius. Piccolomini lui annonce le manuscrit en question et lui adresse des reproches (il était de 29 ans son aîné) parce que dans ces temps difficiles il pense au badinage. Pannonius froissé, paraît-il, de ce reproche, adresse à Piccolomini une nouvelle épigramme (I 383) en l'assurant qu'il allait lire les épigrammes sérieuses de Martial plusieurs fois et passer sur les lascives *(lascivos oculo praetereunte modos)*.

Dans l'épigramme portant le titre *De suis epigrammatis* (I 37) notre poète confirme de s'en tenir étroitement à Martial:

.....non est,
Festivissimus ille Martialis,
Verum simia Martialis haec est.

(Ce n'est pas ici le Martial plein d'esprit, mais le singe de Martial).

Rares sont les poètes ayant rendu un éloge aussi passionné au talent poétique du grand poète épigrammatique romain que celui exprimé par Pannonius dans son épigramme *Ad Martialem* (I 241) qui comprend 19 hendécasyllabes phaléciens. Nous en citons les huit premiers:

Te, vatum optime, culte Martialis,
Ludorum pater et pater leporum,
Nugarum simul et facetiarum,
Prae cuius sale Plautus ipse verna est,
Qua possum, sequar in meis libellis.
Nec Phoebum libet aut vocare Musas,
Ut coeptis properent adesse nostris,
Unum te omnibus e deis vocamus.

En lui donnant le nom du meilleur poète, de créateur du jeu, de la plaisanterie et des mots d'esprit, qui dépasse en qualité Plaute, lui-même, qui n'est qu'un farceur en comparaison avec Martial, Pannonius déclare qu'il pense suivre son exemple dans sa poésie légère tant qu'il le pourra. Il n'évoque ni Apollon, ni les Muses pour l'inspirer, mais Martial seul, en le rangeant parmi les dieux. Il termine cette épigramme élogieuse en exprimant le désir que, si la métempsycose existe, l'âme de Martial passe dans son corps.

Rien d'étonnant si Pannonius puise, quant à la thématique de ses épigrammes, dans le riche trésor de Martial. En premier lieu, il s'agit des épigrammes dans lesquelles il attaque les hommes qui critiquent sévèrement les poètes et n'écrivent rien, eux-mêmes, ou bien ceux qui plagient brutalement les vers des autres. Sa plaisanterie à l'adresse d'un puissant dans l'épigramme I 327 commence par les vers suivants:

Vis, tua facta canam, nec vis dare, Troile, quicquam,
Sed dicis: «Tua sic fama perennis erit.»

Tu désires Troilus que je chante tes exploits, mais ne désirant rien donner u dis: «C'est ainsi que ta gloire sera éternelle»). Elle termine brièvement et nettement:

Haec summa est: «Vel da, Troile, vel taceo».

(C'est la conclusion: «Troilus, donne ou bien je me tais»). Cette plaisanterie nous rappelle l'épigramme V 36 de Martial:

Laudatus nostro quidam, Faustine, libello
Dissimulat, quasi nil debeat: imposuit.

(J'ai loué, Faustinus, un quidam dans mon petit livre. Il fait mine de ne rien me devoir: il m'a trompé).[5]

La source de l'épigramme I 114 de Pannonius où il parle de Porcia, fille courageuse de Caton d'Utique et femme de Brutus, qui, lorsque l'épée avec laquelle elle voulait se tuer lui est enlevée, avale des charbons ardents et achève ainsi sa vie:

Sic ait, ardentes haurit dum Porcia prunas:
«Vos, venerande parens, care marite, sequor.»

se trouve dans l'épigramme I 42 de Martial, en particulier dans le vers 5:

Dixit et ardentes avido bibit ore favillas.

(Elle dit et d'une bouche avide elle avale des charbons ardents.)

On ne peut comprendre les vers 4—6 de l'épigramme plaisante (I 75) dans laquelle il raconte comment son ami Sévère lui avait envoyé deux grives:

Quot post primam habuit misella tussim
Dentes Aelia, quot Ligia crines,
Unum si tamen auferas et illis

(Combien de dents avait la pauvre Elie après la première attaque de la toux et combien de poils avait Ligie sur sa tête, mais après que tu lui enlèves encore un) que si l'on les rattache à l'épigramme I 19 de Martial qui y dit que Elie n'avait que quatre dents et que la première attaque de la toux lui avait arraché deux, et avec l'épigramme XII 7:

Toto vertice quot gerit capillos,
A nos si tot habet Ligia, trima est.

(Si Ligeia compte autant d'années qu'elle porte de cheveux sur son crâne tout entier, elle a trois ans).

Dans l'épigramme intitulée *De amatore librorum veterum* (I 364) il attaque quelqu'un qui préfère les livres anciens aux modernes (pareil sujet figure dans l'épigramme V 10 de Martial) et lui désire à la fin (les vers 14, 15):

Dormiat et tecum formosa Polyxena numquam,
Verum Hecube, sed iam non anus, imo canis.

(Que la belle Polyxène ne couche jamais avec toi mais Hécube, lorsqu'elle ne sera même plus une vieille femme, mais une chienne). La fin se présente comme une reminiscence du vers de Martial:

Nondum erit illa canis, nondum erit ila lapis

(Mais pourvu que la première ne soit pas encore une chienne et la seconde une pierre), où il parle de Hécube et de Niobé.

Sous le titre *De suis epigrammatis* (I 240) Pannonius soutient que le contenu plaisant de ses épigrammes ne convient pas aux lecteurs moroses. Cette épigramme est conforme à l'épigramme XI 2 de Martial qui y justifie l'extrême liberté de ses vers. Les expressions *triste supercilium* (sourcils sévères) et *lector tetricus* (lecteur morose) dans l'une et l'autre épigramme ne sont pas certainement dues au hasard.

Dans l'épigramme *Qualem optet amicam* (I 271) Pannonius dit qu'il préfère chez l'amante la débauche *(nequitia)* à la jeunesse et la beauté et il y suit probablement l'epigramme I 57 de Martial, traitant un sujet pareil, mais où ce dernier se décide pour le juste milieu:

Nec volo quod cruciat, nec volo quod satiat

(Je ne souhaite pas plus les tortures que la satiété).

Même si la conformité thématique des épigrammes dans leur ensemble fait défaut, il en existe celle des vers particuliers, par ex. le premier vers de l'épigramme *In Petrum* (I 83):

Tu qui Fabricius foris es, sed Apicius intus

Toi qui es par l'extérieur Fabricius, c'est-à-dire homme honnête, et dans l'intérieur Apicius, c'est-à-dire glouton) nous rappelle de toute évidence le vers X 73, 3 de Martial

Qua non Fabricius, sed vellet Apicius uti

(Fabricius n'en aurait pas voulu, mais Apicius). C'est encore plus évident lorsqu'il y a conformité de deux vers, par ex. chez Pannonius *In Gasparem* I 229, 3—4 nous lisons

.....libro Persius uno
Quam longam Marsi vicit Amazonidem!

(A quel point Persius avec un seul livre de poésie dépasse la longue épopée de Marsus sur les Amazones) et chez Martial IV 29, 7—8:

Saepius in libro numeratur Persius uno
Quam levis in tota Marsus Amazonide.

(On fait plus de cas de Perse avec son unique livre que de l'insipi de Marsus avec toute son Amazonide).

De même, nous trouvons dans l'épigramme *Librum suum alloquitur* (I 38) de Pannonius quelques vers aux expressions identiques à celles de l'épigramme I 3 de Martial, à savoir: *Argiletanae tabernae* (les magasins dans le quartier romain d'Argiletum), sago alte excutere (rejeter dans l'air d'une couverture tendue), ronchus (moquerie) et rhinoceros (rhinocéros). Il est évident qu'une telle identité de certains mots et expressions, assez rares d'ailleurs, n'est pas due au hasard.

Lorsque Martial retourne dans sa vieillesse de Rome a son Bilbilis natal, en Espagne, où une vie tranquille et sans soucis l'attendait, il a senti que c'en était fait de la vie de grande ville, inspiratrice féconde de la diversité de sa poésie épigrammatique. Dans l'épître adressée à son ami Priscus qui figure en tête du livre XII de ses épigrammes, le poète en fait, lui-même une explication: . . . . .Illam iudiciorum subtilitatem, illud materiarum ingenium, bibliothecas, theatra, convictus, in quibus studere se voluptates non sentiunt, ad summam omnium illa, quae delicati reliquimus, desideramus quasi destituti. (. . .cette finesse de goût, cette ingéniosité des sujets, les bibliothéques, les théâtres, les lieux de réunion où le plaisir vous cache que vous étudiez, tout ce que j'ai quitté par lassitude, je le regrette comme si j'en avais été dépouillé).

Pannonius fit pareille expérience. Bien qu'il rentre en Hongrie, après un séjour de 11 ans en Italie, pour occuper des postes importants dans la vie publique et vivre à la cour du roi Mathias Corvin, il éprouvait constamment la nostalgie de l'Italie, respectivement de sa façon de vivre et de ses milieux intellectuels. Il est connu qu'il a composé la plupart des épigrammes dans sa jeunesse, de plus qu'il s'est signalé comme poète très habile déja à l'âge de 16 ans. Il est vrai qu'il composa plus tard de temps en temps des épigrammes, mais son nouveau milieu n'était plus propice à ce genre de poésie. Il en parle dans l'épigramme à son ami Galeottus (I 35):

Haec tibi Pannonicis epigrammata mittit ab oris
  Inter Hyperboreas maximus Ister aquas
Sicilicet ingenio multum locus addit et aufert,
  Inter et est, sub quo sidere carmen eat.
In Latiis scripsi fortasse Latinius oris,
  At nunc barbarico barbara in orbe crepo.

(C'est le Danube, le plus grand parmi les fleuves du Nord, qui t'envoie ses épigrammes des régions pannoniennes . . . En effet; selon le lieu le talent augmente ou diminue et il n'est pas indifférent sous quel climat se fait la poésie. Au pays latin j'ai écrit, peut-être, mieux en latin, alors que maintenant je parle dans le pays barbare la langue barbare).

Toutefois il adoucit ce pessimisme avec une autre épigramme, soulignant

avec orgueil sa gloire de poète. Elle est intitulée *Laus Pannoniae* (I 61) et nous en citons le premier distique:

> Quod legerent omnes, quondam dabat Itala tellus,
> Nunc e Pannonia carmina missa legit.

(Jadis c'était l'Italie qui offrait des lectures à tout le monde, alors que maintenant elle lit des poésies envoyées de la Pannonie).

Rentré de l'Italie en Hongrie, Pannonius se trouva dans un pays où régnait un climat de guerre, défavorable aux créations poétiques. Dans l'épigramme *Ad Philelfum* (I 88) il dit:

> Tempus erat, cum me Musarum plectra tenebant,
> Dulcis et Aonio potus ab amne liquor.
> Nunc Marti miles, non Phoebo servio vates,
> Obstrepit et molli buccina rauca lyrae.

(C'était le temps où je m'étais tout à fait consacré à la poésie des Muses et où je buvais la douce eau de la source d'Aonie. Maintenant je sers Mars comme soldat, et non Phoebus en qualité de poète et le son rauque de la trompette assourdit la tendre lyre.)

Parmi les épigrammes de jeunesse il y en a assez qui relèvent un érotisme avec des détails lascifs, quelquefois triviaux même. Là encore, Martial pouvait lui servir de modèle qui dit ouvertement dans l'épigramme I 30:

> Lex haec carminibus data est iocosis,
> Ne possint, nisi pruriant, iuvare.

C'est pourquoi il serait faux de voir dans toutes les épigrammes érotiques et lascives de Pannonius, sans égard à l'emploi de la première personne, des données autobiographiques. Le poète, lui-même, nous indique dans l'épigramme I 83, adressée à un hypocrite, que sa vie n'est pas conforme au contenu de ses épigrammes plaisantes:

> Tu qui Fabricius foris es, sed Apicius intus,
> Parcius in nugas, quaeso, vehare meas.
> Qualia verba tibi, tales, Petre, sunt mihi mores,
> Quomodo tu vivis, sic ego, Petre, loquor.

L'épigramme XI 21 de Martial a servi de modèle à quatre épigrammes à sujet trivial dans lesquelles Pannonius parle d'une certaine Ursule (I 306, 321, 322, 323). Quelques épigrammes sur Lucie, qu'il appelle *meretrix lasciva* (dans le titre I 276), se distinguent par la violence de leur expression.

Il est intéressant de signaler que Teleki dans son édition de Pannonius n'avait rendu en apparence illisible le nom de la jeune fille et certaines expressions drastiques que dans deux épigrammes lascives (I 141 et I 276), en les

remplaçant par des lettres sans aucun sens. C'est ainsi qu'il nota les lettres *Mxdkb* au lieu de noter le nom de *Lucia*. Toutefois, si l'on attribue à chaque lettre la valeur de la lettre qui lui précède dans l'alphabet (m = l, x = u, d = c, k = i, b = a) il en résulte *Lucia*. Il est possible déchiffrer de cette façon tous les mots que Teleki avait notés par une suite de lettres sans aucun sens, dans les deux épigrammes mentionnées.

Je termine ma communication sur l'affirmation que pour toutes ses épigrammes qu'il s'agisse d'érotiques, lascives ou même triviales, Pannonius pouvait toujours se rapporter à Martial, son maître en poésie épigrammatique.

NOTES

[1] Teleki, S., Janus Pannonius, *Poemata*, pars I, *Opuscula*, pars II, Traiecti ad Rhenum 1784.

[2] La première (I 382) est due à Aeneas Sylvius Piccolomini, le futur pape Pie II, la deuxième (II 13) à Giovanni Guarino, maître de Pannonius, la troisième (II 17) à son ami, le poète Porcelli.

[3] Ábel, J., *Adalékok a humanismus történetéhez Magyarországon*, (Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia), Budapest 1880.

[4] Le chiffre romain indique le volume des épigrammes dans l'édition de Teleki, alors que le chiffre arabe indique le numéro de l'épigramme.

[5] Je cite la traduction française des vers de Martial d'après l'édition H. J. Izaac, Martial, *Epigrammes* I et II, texte établi et traduit, Paris, Les belles lettres, 1930.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 367—375 (1972)

Die Präsenz Ungarns in Nord-Italien zur Zeit Janus Pannonius'

Von

JOSEPH HAMM

(Wien)

Johannes Pannonius war, bekanntlich, bis zum 13. Lebensjahr in der — engeren und weiteren — Heimat, und ging dann nach Italien, wo er anfangs in Ferrara und nachher in Padua studierte. Welche Kameraden und Bekannte er daselbst hatte, können wir nur mittelbar aus seinen Epigrammen, Elegien, Briefen und sonstigen Werken schließen.[1] Wer die Damen waren, mit denen er ab und zu Freundschaft schloß, wäre es vielleicht besser nicht nachzuforschen. Das galante Zeitalter begann in Italien lange vor den Ragionamenti eines Pietro Aretino.

Auf die Frage, ob er unter den Studierenden in Padua um sich auch Landsleute hatte, wissen wir — außer Peter Garázda — kaum etwas Bestimmtes zu sagen. Marsilius Ficinus Florentinus nennt Garázda in seinem prunkhaft ausgestatteten auf Pergamen geschriebenen Kommentar zu Platos »Gastmahl oder Gespräch über die Liebe«[2] — mit dem er unseren Pannonius verehrte, wie er in der Widmung sagt, »platonica ad platonicum: Amatoria ad amantissimum» — schlicht und sachlich »vir doctus et utriusque nostrum familiaris». Seine Werke blieben bis auf den heutigen Tag verschollen — es sei denn, daß sie irgendwo in der Marciana oder in der Laurenziana unter den nichtkatalogisierten Handschriften unentwegt auf den eifrigen Forscher warten, der sie an das Tageslicht befördert. — Später, ja später, als Janus Pannonius schon Bischof von Fünfkirchen (Pécs) war, sehen wir aus dem Briefwechsel, daß er rege Beziehungen nicht nur zu Gran (Esztergom) und zu Italien, sondern auch zum Südwesten — bis einschließlich Ragusa (Dubrovnik) — unterhielt.

Während seines Aufenthaltes — seiner Studienzeit — in Italien änderte er seinen Namen aus Johannes, Johannis (woraus im 14—15. Jh. bei den Kroaten Ivanis entstand) in Janus um, und deutete das — im CXXX-sten seiner Epigramme — dahin, es hätte ihn ohne oder wider seinen Willen [compulit (me) invitum] dazu veranlaßt die blonde Thalia, als sie ihn im Aonischen See badete. Man wollte lange Zeit in Janus einen humanistischen Ersatznamen für das biblische Johannes sehen. Heute wissen wir, daß es nicht unbedingt so sein mußte: daß Janus im Norden Italiens als Januș oder Janus und nicht als Janus (mit hartem dental-frikativem *s*) gesprochen wurde und daß, folglich,

Janus auch eine italianisierte Form für das ungarische János sein konnte. Daß es sich dabei nicht um eine willkürliche Änderung handelte, die einem in jungen Jahren von selbst kommt und plötzlich da ist, beweist schon das, daß er davon berichtet im CXXX-sten Epigramm, und daß sich im CXXXVI-sten das Epitaphium an seinen Lehrer und Freund Giovanni Baptista Guarino, befindet, der ja im Jahre 1460 (also zwei Jahre nach der Rückkehr Pannonius nach Pannonien) gestorben war. Als Einwand könnte man aber werten' daß die Reihenfolge der Epigramme in der Teleki-Ausgabe nicht chronologisch ist (Beweis: Ep. CXXXVI und CLXXVII). Daher erscheint gewichtiger ein anderer Hinweis, den ich in der »Historia Turchesca« des Venezianers Donado da Lezze[3] sehe.

Der Erwähnte nennt nämlich in seiner Chronik, die bis 1514 läuft, auch den berühmten Helden Hunyadi János—Janus (Capitano valoroso nominato Janus, il magnifico Conte Janus, il Capitano famoso Janus, usw.), und für Hunyadi dürften doch die Umstände aus dem Epigramm CXXX nicht völlig zutreffend gewesen sein. Die Chronisten jener Zeit wissen nämlich nicht viel davon zu berichten, daß der Herr von Hunyad und Nagyszeben ein besonderer Günstling der Thalia und des Aonischen Sees gewesen war. Sei es jedoch wie es sein mag, für uns ist hier wichtig Eines: daß der Name Janus von Italienern damals nicht nur unserem Janus Pannonius, sondern auch anderen, die Johannes heißen und bei den Ungarn den Namen János führten, gegeben wurde.

In der ausführlichen »Vita« in der Teleki-Ausgabe, wo es allerdings auch Einzelheiten gibt, die — wenn auch in geringem Ausmaße — überholt zu sein scheinen [so etwa die Behauptung, daß »Nemo enim Janum nostrum Vitézium appellavit unquam« ed. c. 170, die nach der Einsicht in die Handschriften der Colombina nur noch für den Akzent gilt] — kann man lesen, daß Pannonius »apud Italos cum degeret, vulgo Ungaretus« oder Ungheretus genannt wurde. Daraus folgerte man: »Ex quo Ungareti vocabulo facile intelligas, Janum ipsum et fuisse, et voluisse Ungarum apud Italos haberi«.

Das letztere, wenn man über Einzelheiten hinwegsieht, führt uns in den Kern der Fragestellung, mit der wir uns hier beschäftigen und die man auf folgende Weise aufgliedern könnte: 1) der Name Janus, den man dem Janus Pannonius beilegte, geht nicht auf den klassischen Janus zurück, 2) die Endung -uſ-uṣ stellt die Latinisierung *a)* der Stammform Jan, oder *b)* der Endung -oṣ dar, 3) die letztere kann ungarisch gewesen sein [Beweis: das slavisierte Hońad Januš, Alapi Janus der kroatischen Denkmäler des XV—XVI. Jahrhunderts] und durfte 4) erst später — möglichst im nördlicher liegenden Padua — zum nomen proprium (nomen personale) unseres Pannonius geworden sein [im Panegyris an seinen Lehrer wird er — nach der Sevillaner Handschrift (Panegyricſ. Jo. Pannonij Vitezij. in laudem Baptiſtae Guarini patris Veroneñ præceptoris sui) — Johannes und nicht Janus genannt].

Wenn man bedenkt, daß Janus Pannonius 1458 aus Italien zurück-

kehrte, daß zwei Jahre vorher (1456) die große Belagerung Belgrads durch die Türken stattfand und daß Hunyadi János, der in gelehrten Kreisen und Kreisen der Verwaltung in Venedig Janus genannt wurde, in demselben Jahr — nach seinem größten Triumph — gestorben ist, stellt sich vor uns die Frage, ob der Name Janus nicht eben durch Hunyadi in Nord-Italien so weite Verbreitung fand und dann in Dichter- und Gelehrtenkreisen »wider Willen« des Betroffenen auf einen anderen berühmt gewordenen und aus dem Donauland stammenden Johannes übertragen wurde. Um das letztere wenn auch nur kleinstmöglich plausibel zu gestalten, müßte es aber eine Voraussetzung geben: daß Hunyadi durch seine Heldentaten und nicht zuletzt durch seinen großen Sieg bei Belgrad in Nord-Italien weit und breit bekannt gewesen war.

Und eben den Beweis für eine solche Voraussetzung fand ich — vor mehreren Jahren — ganz zufällig in Spanien.

Es mag sein, daß ich über etwas Bekanntes reden werde — die ungarische Sekundärliteratur ist mir leider zum größten Teil unzugänglich — für mich war das jedoch — auch sprachlich und onomastisch gesehen — eine Entdeckung, und ich möchte mit dem Hinweis, daß gelegentlich selbst repetita placent, meiner Freude von damals Ausdruck geben.

*

In einem Sammelkodex (codex mixtus) der Universitätsbibliothek in Granada wird für die Folianten 24—34^{v} als Titel angegeben Istoria del Gran Turcho quando fu roto a Belgrado in Ongaria, en versos italianos. Sig. XV. Ich ließ mir den Kodex sofort holen, und stellte fest, daß der Text nicht vorhanden war und zwar aus dem Grunde, weil jemand vorher diese Folianten herausgerissen hatte. Pech. Aber wie groß war mein Staunen, als ich genau dieselben Folianten in der Biblioteca Central in Barcelona gefunden habe.[4]

Es ist ein Gedicht bestehend aus 62 Strophen zu je 8 Versen mit dem gewöhnlichen Reim der erweiterten Strambotti. Der Inhalt ist im Titel angegeben [Belgrad war damals — von 1427 bis zu seiner Eroberung durch die Türken im Jahre 1521 — eine ungarische Festung). Es ist kein Werk eines großen Dichters: es ist ein Volkslied in venezianischem Dialekt verfaßt durch einen Soldaten, der selbst am Kampf teilgenommen hat oder seine Informationen aus erster Hand bezog. Daher so viele Einzelheiten bei ihm, die bald historisch belegt, bald dem Lagergespräch entnommen zu sein scheinen.[5] So das Siegesfest, das er bestimmt nicht miterlebt hat, und an dem teilgenommen haben sollen

50,7—8 Apreſſo lo arziuefcouo lo inp[er]adore
E a lato a lato el gardinal de ſpagnia.

Dagegen unmittelbar war das Erlebnis des Halleyschen Komets, der mit seinem riesengroßen breiten Schweif die Menschheit in Grauen versetzte und Angst und schwarze, unheilvolle Vorahnungen hervorrief:

> Das ist das Zeichen des Weltunterganges . . .
> Krieg bricht über uns herein . . .
> Alles wird vernichtet werden . . .
> Mord und Krieg! [J. Darvas, Der Türkenbezwinger 1961, 224].

Der Italiener schilderte den Vorgang nicht minder eindrucksvoll:

5,1—8 bona zente tuti uoi ſapete in quello
Quando nel cielo uedifti quel ſigniale
Parſene uedere una grande e chiara ſtella
Che era magnia alta e trionfale
Una grande coda driedo ſe menaua quela
Azexa di gran foco pareua quella talle
Del ocho al ocho la non ſtaxea forte
Significando al turcho deſtruzion e morte

6,1—4 Tuta quanta la zente aueua gran paura
Uedendo quela ſtela inſire p[er] cotal ſorte
La ſe demoſtraua ſulora dela note ſchura
Çaſchaduno dizeua i ſon ſigni de morte.

Seine Schilderungen in Bezug auf das türkische Heer sind bald richtig, bald übertrieben — und sehr oft wird der Reim so geführt, daß am Ende der Strophe oder eines Abschnittes der Name Ongaria vorkommt:

7,1—3 Partendoſſe el gran turcho da lu[n]tani paexe
Meno ſiego uno cõto de una zente bella
Trexento milia[6] el mio parlar ſi dixe
— ——— — — — — — — — — — —

8,1—4 Molti ſigniori principi e gran baroni
Çaſchadun di loro fazia gran radunãza
I menaua grande tranbache zente e pauiglioni
Ogni ſigniore ſi uole monſtrare ſua gran poſanza

8,7—8 Çurando zaſchaduno ſopra la fede mia
Conquiſtar uogliemo el paexe de ongaria.

10,1—4 Drieto el ſtindardo ſequitaua de molta zente
Che era renegata e de queli de turchia
Çaſchaduno di loro ſe tien effer ualente
A conbatere andaremo tuti ĩ ongaria

11,5—8 El gran turcho che de arme e bene adornato
Tuta la ſoa zente che e ſoto a ſua ſchiera

I uene caualcando ſenpre note e dia
Sol p[er] ariuare al paexe de ongaria.

Darunter befinden sich auch Fremde:

12,4—7 Non ſtano de caualcare ſera e maitino
E de fine arme i baroni porta adoſſo
E chi parlaua turcho e chi parlaua latino
E chi parlaua ſchiauo E chi parlaua lonbardo

Die Zahl der Kanonen ist, anderen Chronisten gegenüber, um etwas herabgesetzt:[6]

13,1—4 Viene caualcãdo el turcho Inp[er]adore
Miniſtratore de tuta quanta la turchia
Cento cinquanta bonbarde meno de grã ualore
Grande carinzi meno ſiego ī conpagnia

Dagegen schien ihm die Zahl der Schiffe und Boote, die zur Belagerung herangezogen wurden, größer zu sein:

17,1—4 Partiſſe larmata che piu nõ dimoroe
Trexento uelle ben ne fazo cõto
Nauegando p[er] lo mare preſto ariuoreno
Introno in lo fiume armate ben ī ponto

Die Verteidigung der belagerten Stadt leitete Zuan Bianco, in dem wir Donado da Lezzes Janus el Bianco wiedererkennen. Zu seiner Rechten stand fra Zuane da Capestrana. Hier eine Szene mit Hunyadi:

32,33 Staua penſoſo ſopra un gran penſiero
Con la ſua baronia ſe meſſe a parlare
Dicendo queſto turcho e uno homo tãto fiero
Contra ſuo canpo e non poteremo durare
Respoxe i baroni ſigniore tu ſei mainiero
In cotale batagie inſire e ītrare
Stati ue cõſtante a queſto noſtro dire
E tuti quãti p[er] la fede uoglian morire

Quando zuan biãco ītexe lo argumẽto
Che gedaua tuta quãta le zẽte x̃piana
Tuto ſe alegro ero maxe contento
Dapuo parlo cõ fra zuaẽ da capeſtrana
E diſſe zura te uogio un forte ſachramẽto
In ſopra dela chroze ſanta che e tanta ſoprana
De ſtar conſtante e forte e mai nõ fuzire
Se p[er] lo filo dela ſpada E doueſſe morire.

An einer Stelle wird der Vegleich mit Roland (Orlando) und Roncesvalles (Roncevaux) gemacht:

40,1—2 El baſterebbe zaſchuno eſſer Orlando
Quando quela batagia che fo ĩ ronziualle

usw. — aber es ist nicht der Held Boiardos, oder Ariostos, der ihm vorschwebte, sondern jener mehr volkstümlicher der canti um Karl den Großen, die den beiden vorausgingen und in Nord-Italien sehr beliebt gewesen waren.

Man wäre geneigt, die Verwundung des Sultans den »Türkengerüchten«, deren es bestimmt zahlreiche im Lager der Christen gab, zuzuschreiben (57,7—8 Ferito fo el grande turcho ſe chriſto me uagia˜ Con uno ſchiopeto ĩ lo brazo e ala coſſa de ſpĩgarda), wenn das auch anderswo nicht vorkäme (so bei Chassin: Blessé à la cuisse, il tombe et disparaît).[7] Solchen Gerüchten wird aber bestimmt eine Anspielung an den frühzeitigen Tod des Sultans zuzuschreiben sein, die aus der letzten Strophe herauszuklingen scheint:

Faciamo fine a queſta bella iſtoria
La quale piu auanti nõ la uoglio ſeguitare
In p[er]o ſe l turcho e morto non ſo be de certo

wenn das nicht eine humorvolle Anspielung an die Gegenwart — und an die Hörerschaft — sein sollte.

Es konnte, natürlich, im galanten Zeitalter des ausgehenden Quattrocento nicht ohne Glanz und Prunk und die aufwendigen Trionfi sein, selbst wenn man über die Türken schrieb, wobei man sich leicht — wie in unserem Lied — der Merkmale bediente, die man bei den Christen — selbst bei Hunyadi — sehen konnte.

41,42,43 O. yhu. xp̃o. ti che lo ſai e poi fare
Quanta grãde richeza E quãto grã texoro
Che queli baroni ai ſoi deſtrieri fano portare
Da capo ai pedi cop[er]ti del fin oro
Queſte ſi ſono coſſe da merauegiarſſe forte
I grandi trionfi che i fano infra de loro
Çamai io nõ uiti cotanta zentileza
Quanto in quelo canpo era gran richeza

Ora qui al diriti el trionfo del ſigniore
De ſua p[er]ſona quanto loe bene adobato
Le arme d oro ch'ren de gran ſplendore
Una zirlanda ch el portaua ſopra el capo
Che era ſtimata de un gran ualore
Sopra delo elmeto la era cõficata
La ſella tuta d oro cõ ſtafe e cõ ſperoni
La brena adorna e diamãti carboni

E delo caualo al diriti dela teſtiera
A torno a torno de fin oro ben lauorata
A mezo la fronte un diamante ſi liera
Con uno zogielo ſtaua iue conficato

Cop[er]to de fin oro de ſoto la chropiera
Doa braza p[er] tera pendea da ogni lato
Quatro baroni dui p[er] zaſchaduna banda
Queſta me pare una magnificentia grãda

44,1—2 Ora laſſiamo lo trionfo del ſigniore
E torniamo ala chrudeliſſima guera . . .

usw. Andere Einzelheiten — über den Verlauf der Belagerung, die Zahl der Verteidiger, über Johannes Capistranus und sein Entsatzungsheer u. dgl. — sollen denen überlassen bleiben, die sich eingehender mit allen Aspekten und allen Einzelheiten dieser Handschrift befassen werden.

Man kann sich vorstellen, daß es Kriegsgeschichten — gelegentlich auch Lieder — über Hunyadi János in Nord-Italien schon von den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts an geben konnte, als er nahe Beziehungen zu Venedig einging und 1443 und 1444 mit der Lagunenrepublik im Bündnis gegen die Türken stand. Die Medievisten in Italien, die sich für die Literatur des frühen Quattrocento spezialisierten, werden mehr davon wissen.

Man kann sich ebenfalls vorstellen — und die Berichte venezianischer Botschafter und Gesandter, Kaufleute und Soldaten, die in verschiedenen Archiven des Mittelmeerraumes herumliegen, werden das bestätigen — daß der Name Janus für Johannes über ung. János relativ früh — vielleicht noch in den letzten vierziger oder beginnenden fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts — aufkommen konnte. Linguistisch stand einer solchen Übertragung nichts im Wege, da das venezianische -us sowohl im ersten (vokalischen) als auch im zweiten (konsonantischen) Teil spektral gesehen als Redundanz oder phonologisch gesehen als Reduktion des auslautenden, unbetonten, dazu fremden [-oš] aufgefaßt werden konnte. Eine Erscheinung, die bei Entlehnungen oft vorkommt und in unserem Fall durch das stark betonte anlautende *a* ausgelöst wurde.

Für Janus Pannonius durfte dabei (persönlich) ausschlaggebend gewesen sein *a)* daß er von Peter Garázda und anderen Ungarn bestimmt mit János angesprochen wurde, *b)* daß das seiner Umgebung — auch der dichterischen und gelehrten — nicht entging, und *c)* daß man ihn vielleicht auch deswegen, und wegen der ungarischen Sprache, der er sich im Umgange mit Garázda bediente — und vielleicht auch aus anderen Gründen, die uns heute nicht zugänglich sind — Ungaro, Ungaretto [latinisiert Ungaretus, Ungheretus] nannte.

Die »blonde Thalia« und den »Aonischen See« aus dem Epigramm CXXX, die dabei Paten stehen sollten, halte ich einfach für eine poetische Zeitangabe und nichts anderes. Statt zu sagen, daß man seinen Namen in Janus umwandelte zu einer Zeit, als er seine Silva panegyrica, seinen Eranemos oder andere Jugendwerke in lateinischer Sprache schrieb, schob er die Schuld dafür, daß

man ihn invitum so nannte, der schönen Thalia zu. Dem gegenüber scheint mir dieses invitum keine dichterische, poetische Zutat zu sein. Vielmehr es weist darauf hin, daß nicht er der Urheber dieser Namensänderung gewesen war — daß sie nicht von ihm ausging — sondern daß sie von außen kam und von Prämissen gesteuert wurde, die von ihm und seinem Willen unabhängig waren.

Wenn man das alles nun so zusammenfaßt, kommt man zur Auffassung, daß sein Janus — falls an der Namengebung zufälligerweise nicht bestimmte Damen aus den Epigrammen CCLXXXIX—CCXCI, CCCVI, CCCXXI—CCCXXIII, CCCXLIX beteiligt sein sollten — mit dem klassischen Zwei-Gesichter-Gott Janus ebenso wenig Gemeinsames hatte wie Hunyadi János—Janus el Bianco, el Bianco, Zuan el Bianco — mit dem italienischen »bianco« (weiß) — falls, natürlich, beim letzteren seine Vorliebe für äußeren Aufwand — seine gold- und silbergestickte Kleidung, sein Helm mit dem Federbusch und mit dem Diamant — nicht dazu beigetragen haben. Denn »les masses ignorants ont la passion féminine de l'apparat: elles adorent ce qui brille«.

Genetisch fasse ich den Namen Janus Pannonius auf folgende Weise auf: Der Name, der ihm nach der Geburt gegeben wurde, war Johannes. Aus irgendwelchen, bestimmt wichtigen, Gründen wurde ihm der Zuname seiner Mutter und seines Onkels Vitez (ung. Vitéz, lat. Vitezius)[8] beigegeben. Als er dann nach Italien sollte, fand man es unbequem, daß er den selben Namen führt, der seinem Onkel, dem bereits anerkannten Gelehrten und Bischof, der seinen ständigen Sitz in Ungarn hatte, eigen war. Daraus ergab sich — aus verwandtschaftlichen und anderen Gründen — die Notwendigkeit, daß dem jungen Johannes ein neuer Zuname beigegeben wird, der ihn von demjenigen des Bischofs und späteren Erzbischofs von Gran (Esztergom) unterscheiden soll. Man entschloß sich — entscheidend war zweifelsohne der Standpunkt des Onkels — für den Namen Pannonius. Erstens, weil er geographisch war und das Gebiet südlich der Drau unweit ihrer Mündung in die Donau umfaßte und sowohl zu Pannonien als auch zu Slavonien gezählt wurde, zweitens, weil er in der ersten Form übersprachlich und übernational war. Wenn man ihn als Ungarn hätte bezeichnen wollen, hätte man ihn Ungarus genannt so wie ihn die Italiener später gelegentlich — aus Gründen, die oben angeführt wurden — Ungaro, Ungaretto (latinisiert Ungaretus, Ungheretus) nannten.

Der Name Croata wäre damals doppelt unpassend und ungeeignet gewesen, erstens weil das Gebiet um seinen Geburtsort politisch und administrativ nicht zu Kroatien (eher zu Ungarn, und doch wurde er nicht Ungarus genannt) gehörte, und zweitens, weil das Kroatisch (Schriftkroatisch) jener Zeit hauptsächlich das Čakavisch-Kroatische war, und die Mundart, die Johannes Vitez in der Kindheit sprach, war nicht čakavisch.

Wie sein Ruhm als lateinischer Dichter und Schriftsteller wuchs, verlagerte sich der Schwerpunkt vom alten Zunamen auf den neuen, und aus Johannes Pannonius Vitezius des Panegyrikus an Guarino (s. oben) wurde

Johannes Pannonius des Eranemus der Wiener Nationalbibliothek und seines Bischofstitels als Episcopus Quinqueecclesiensis.

In Italien kam nun die erwähnte Umwandlung des Namens Johannes in Janus (eigentlich Januș nach nordital. Januș, ungar. János, vgl. auch čech Januš, poln. Janusz, kroat. Januș) zustande, das nun zu seinem humanistischen (hie und da auch bischöflichen) Vornamen neben dem Zunamen Pannonius werden wird.

Die Entwicklung ging nun — onomastisch gesehen — in ihren latinisierten Formen die folgenden Wege:

I. Johannes ↘
Vitezius
\+ Pannonius
II Johannes Pannonius Vitezius
III Johannes Pannonius
IIII Janus Pannonius

Das im Durchschnitt etwas unerwartete, fern stehende Bianco für Hunyadi (Janus Bianco, Janus el Bianco, Zuan Bianco) wäre m. E. zu verdanken entweder der Kontaminierung des venezianischen Zuan (bzw. nachgebildeten Januș, s. oben) und des slavisch-ungarischen Janko)[9] Jankó, die aus volksetymologischen Erwägungen als Name und Zuname erfaßt wurden und durch die Vorlage des B (b-janko > bianco, Bianco «weiß, der Weiße«) im zweiten Teil ein Epitheton ergaben, oder wurde die Bezeichnung »weiß, der Weiße, Glänzende« (Bianco) bewußt wegen der glitzernden, prunkhaften Ausrüstung dem großen, ja größten Türkenbezwinger seiner Zeit, Hunyadi János als Ehrentitel beigefügt.[10]

ANMERKUNGEN

[1] Ich bediente mich der Teleki-Ausgabe (*Jani Pannonii Poëmata* I, II, Traiecti ad Rh. MDCCLXXXIV).

[2] Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Sign. 2472.

[3] Donado da Lezze, *Historia Turchesca* (1300—1514), ed. I. Ursu, Edit. Academie Române, Bucureşti 1909.

[4] Sign. 1602.

[5] Beim Zitieren halte ich mich — da die Folianten nicht numeriert sind — an die Strophen.

[6] Die Zahlen schwanken sehr — von 100.000 bis 400.000; ähnlich schwankend sind die Zahlen der Kanonen, Boote u. dgl. Vgl. auch Dr. Nikola Krstić, Boj pod Beogradom u godini 1456, Glasnik srb. u. dr. knj. II, 1—73.

[7] Chassin, Ch. L., *Jean de Hunyad, étude historique*, Paris 1859, 443.

[8] Russ. vitjaz' (schon im XI. Jh.), aus nord. vikingr.

[9] Als Janko, Sibinjanin Janko (János von Szeben) lebte Hunyadi bei den Südslaven in der Volksepik noch volle vierhundert Jahre.

[10] So beschreibt ihn auch Chassin, von dem ebenfalls das oben angeführte französiche Zitat stammt. Dabei soll nicht ausgeschlossen sein, daß — wie es Manche vermuten — der Name Bianco auch mit dem Namen der Stadt Belgrad verbunden sein konnte. Dagegen die Annahme, daß der Namen auf Alba Iulia zurückweisen soll oder sollte, scheint mir noch weniger überzeugend zu sein.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 377—387 (1972)

Die Genealogie von Janus Pannonius

Von

István Tóth

(Pécs)

Aus der Genealogie Janus Pannonius', des größten Dichters des lateinischen Humanismus in Ungarn, möchten wir drei Problemenkreise näher betrachten: die Frage seines Geburtsortes bzw. des Ursprungs seines Familiennamens, den sozialen Status seiner Familie und schließlich seine nationale Zugehörigkeit.

I. Bekanntlich entstand der Gebrauch von ständigen, vererblichen Familiennamen bei dem ungarischen niederen Adel — wie dies von dem einschlägigen Archivmaterial bezeugt wird — zumeist erst am Anfang des 16. Jh.[1] In den früheren Jahrhunderten benutzte der niedere Adel nur den Taufnamen, im allgemeinen zusammen mit dem Namen des Vaters (etwa: János Sohn Péters), oder benutzte mit einem Adjektivsuffix (-i) den Ortsnamen, wo seine Güter lagen, wo er geboren wurde, oder wo er wohnhaft war (z. B. die Familien Bajon*i*, Gara*i*, Ujlak*i* u. a. m.) Auch sog. Haftnamen sind anzutreffen. Diese bezogen sich auf innere oder äußere Eigenschaften oder auf den Beruf ihres Trägers, z. B. Kiss »klein«, Vitéz »heldenhaft«, Sáfár »Verwalter«, Oláh »Vallach« u. dgl.

Im 15. Jh., zur Zeit Janus Pannonius' diente zumeist der Abstammungsort als Familienname. An den ausländischen Universitäten wurden nämlich die Studenten nach ihrem Geburtsort inmatrikuliert. Die im Ausland studierten Humanisten haben dann diesen Brauch auch zu Hause beibehalten. Der Graner (Esztergomer) Erzbischof, János Vitéz, wird z. B. nur von Galeotto und Bonfini »Vitéz« genannt, er selbst und die Königsurkunden gebrauchen die Namensform »Johannes de Zredna« (János Zrednai).[2] Auch auf seinem Grabdenkmal steht sein Name in dieser Form.[3]

Wir haben das alles deshalb so ausführlich erörtert, da wir — unserer Meinung nach — bei der Untersuchung des Familiennamens von Janus voraussetzen müssen, daß der Familienname auch in diesem Fall den Geburtsort enthalten wird.

Die zeitgenössischen Quellen erwähnen den Geburtsort Janus' jedoch nicht.

Ludovico Carbone (Carbo), ein ausgezeichneter Student der Guarino-Schule, bezeichnet ihn als »Janus Quinqueecclesiensis episcopus», Bonfini

nennt ihn »Janus Pannonius« oder »Pannonicus«, Joannes Pierius Valerianus erwähnt ihn überall als »Janus, Bischof von Fünfkirchen«.[4]

Janus Pannonius selbst, der zuständigste Zeuge, verschweigt mit echtem humanistischem Bewußtsein seinen Geburtsort. Den sich in Ferrara »carminis gratia«[5] angelegten Namen »Janus Pannonius« gebraucht er auf Urkunden und in Privatbriefen nicht, sondern nennt sich nur »Joannes«. Über seinen Geburtsort äußert er sich in seinen Gedichten nur in Umschreibungen. So etwa in seinem Panegyricus an Magister Guarino erinnert er sich so an seine Heimat:

> Me simul hos inter fatis et sorte Deorum
> Pannoniae tellus tenero tibi misit in aevo,
> Qua mox Danubio mixturus nomen et undas,
> Pingvia culta secat leni iam gurgite Dravus.[6]

Diese Partie legt uns nahe, daß wir den Geburtsort Janus' in der Nähe der Drau-Mündung suchen müssen. Auch eine Stelle eines anderen Gedichtes weist darauf hin: »Ille ego et haec cecini Dravum generatus ad altum«.[7] Da wir an der Quelle über die »tiefe Drau« noch gewiß nicht sprechen können, meinte er zweifelsohne auch hier den Fluß in der Nähe der Mündung.

Aufgrund der Gedichtzitate begann man zu raten, wo Janus geboren wurde. Die berechtigte Annahme jedoch, daß man sich auf die Aussage des Dichters stützend einen Ort in der Nähe der Drau-Mündung suchte, erweist sich als übereilt. Bereits seinem ersten, zeitgenössischen Biographen, Angelo Colocci, unterlief ein Fehlschluß.[8] Als Geburtsort des Dichters erwähnt er Sirmium, die heutige Stadt Mitrovica. Auch Bombardius übernahm diese irrtümliche Angabe: »Janus Pannonius wurde in der Heimat Aurelians, im alten Sirmium geboren«.[9] Die Stadt, die an der Stelle des alten Sirmium erbaut wurde, liegt jedoch nicht an der Mündung der Drau in die Donau, sondern an der Save. Dieser seltsame Umstand fiel auch István Kaprinai nicht auf, der in seiner Janus-Biographie an dieser Meinung festhielt.[10]

Andere haben aber den Worten Janus' Glaube geschenkt und suchten seine Geburtsstätte wirklich an der Drau-Mündung. Miklós Oláh meinte, daß der Ort »unweit von der Stadt Drázád« liegen durfte. László Szörényi, Bischof von Mitrovica, erwähnt wiederum den Ort Almás.[11] Wir müssen gleich bemerken, daß es eine Stadt namens Drázád nicht gibt und nicht gegeben hat. Es kann sich aber nur um einen Druckfehler handeln, der Ort wäre demnach mit Darázs, Dárda oder mit dem im Mittelalter noch bestehenden Dorf Drávicz(a) in Süd-Baranya zu identifizieren.[12] Die Orte liegen tatsächlich in der Nähe der Drau-Mündung. Mit solchem Recht könnten aber mindens 20 andere Orte in Betracht gezogen werden.

Die Verwirrung wurde durch zwei authentische Papsturkunden nur noch vergrößert. In der einen steht der Name »Joannes de Chesmicze«, in

der anderen »Joannes Cesinge«. Die erste Form veröffentlichte Vilmos Fraknói 1879,[13] die zweite István Kaprinai 1797.[14]

Betrachten wir uns diese Urkunden etwas näher.

Nach Fraknói belegte Ágoston Theiner aus den Originalregesten des Vatikaner Archivs den Namen »Johannes de Chesmicze«. Nach Fraknói wird diese Namensform auch durch die Tatsacheempfohlen, daß ein solcher Ort in Slavonien in den Urkunden des 15—16. Jh. oft vorkommt und noch heute besteht.[15]

Den Familiennamen »Chezmiczei» hat dann die Janus-Monographie Professor János Huszti's verbreitet.[16] Huszti beruft sich außer der von Theiner entdeckten Urkunde auch auf eine später aufgefundene Königsurkunde, in welcher der Name Csezmiczei vorkommt, obwohl der Name mit Janus Pannonius nicht zu identifizieren ist.[17]

Nach einer genauen Überprüfung der Teinerschen, von Pius II. erlassenen Urkunde können wir zunächst feststellen, daß das von Theiner angegebene Datum 18. März 1458 nicht stimmen kann. Enea Silvio Piccolomini, der spätere Pius II., wurde nämlich erst am 19. August 1458 zu Papst gewählt. Früher konnte er also den Namen Pius nicht tragen. Theiner hat sich also im Datum um ein Jahr geirrt. Der Text läßt außerdem keinen Zweifel übrig, daß es sich hier um den Neffen János Vitéz', des damaligen Bischofs von Großwardein (Nagyvárad) handelt. Der Papst erteilt nämlich die Erlaubnis, daß János Vitéz einen »János Csesmicze, den Probst der Kirche von Titel in der Kalocsaer Diözese, Doktor der Rechtswissenschaften, deinen Neffen«[18] als Koadjutor oder Vikar in der Großwardeiner Diözese anstellt.

Wo liegt aber Csezmicze? Chesmicze, Ssezma oder Csázma liegt in der Nähe von Zagreb (Agram), im ehemaligen Komitat Körös-Belovár, dort, wo sich das Flüßchen Csázma mit der Lonja vereinigt. Dieser in der Nähe der Save liegender. Ort ist von der Drau-Mündung etwa 200 Kilometer entfernt. Wenn wir also den zitierten Zeilen Janus' glauben wollen, schließt allein die Lage des Ortes aus, daß Csezmicze die Geburtsstätte Janus' war. Dies ist um so wahrscheinlicher, weil Csázma jahrhundertelang ein Ort war, den Janus, wenn er dort geboren worden wäre, bestimmt erwähnt hätte. Neben Csázma liegen auch Dombró und Ivanics. Nach diesem letzteren Ort nannte sich Pál Ivanics, einer der engsten Mitarbeiter János Vitéz', der spätere Kanoniker von Csázma. Obwohl Ivanics öfter über Janus Pannonius schreibt, erwähnt er nirgends, daß Janus aus Csázma gebürtig wäre.[19]

Am 10. Februar 1459 verstarb nach langer Krankheit Miklós Barri, Bischof von Fünfkirchen. König Matthias inaugurierte Janus auf die Intervention von János Vitéz sogleich in das vakante Amt. Eine Königsurkunde vom 12. März 1459 nennt Janus bereits als Bischof von Fünfkirchen,[20] obwohl die später, am 18. März 1459 erlassene päpstliche Urkunde János Csezmiczei Probst zu Titel nennt. Janus bekleidete jedoch dieses Amt nie. Nach Fraknói

erhielt Janus bei seinem Ungarnbesuch im Jahre 1451 die Pfründe eines Kanonikers im Großwardeiner Kapitel. Aenea Silvio erwähnt ihn in seinem noch vor 1456 geschriebenen Dichterbrief als Kanoniker von Großwardein.[21] Als Janus am 9. November 1459 vom Papst in seinem Bistum bekräftigt wurde, weiß die Urkunde nichts von seiner früheren Propstei oder seinem Vikariat. Die Urkunde nennt ihn einen einfachen Kanoniker der Großwardeiner Diözese. In der strengen kirchlichen Hierarchie hätte eine solche Ungenauigkeit kaum passieren können. Wenn wir nämlich die den Namen »Czesmicze» überliefernde Urkunde auf Janus beziehen, müßte ihn der päpstliche Bekräftigungsbrief Probst oder Vikar nennen.

Auch ein anderer Umstand läßt die bis jetzt angenommene Deutung der päpstlichen Urkunde bezweifeln. Es ist bekannt, daß Janus seine meiste Zeit zu Buda, in der königlichen Kanzlei verbrachte. Er wurde nicht einmal zum Priester geweiht. Wie könnte man doch annehmen, daß der älter werdende János Vitéz den zum Nachfolgen des kranken Fünfkirchener Bishofs längst auserwählten Janus plötzlich als seinen Stellvertreter in Großwardein haben wollte, obwohl er wissen mußte, daß Janus keine Priesterweihe erhielt und demzufolge auch nicht sein Vikar sein könnte? Und wie wäre es zu klären, daß Pius II, der nach der Theinerschen Urkunde Janus in seinem Großwardeiner Vikariat bekräftigen sollte, nach einigen Wochen denselben Janus wegen der fehlenden Priesterweihe nicht zum Bischof von Fünfkirchen ernennen will?

Die oben erörterten Gründe bestätigen, daß Janus Pannonius kein Großwardeiner Vikar von János Vitéz sein konnte, und der Name Chesmiczei in keinen Zusammenhang mit ihm gebracht werden kann, abgesehen davon, daß Csázma in der Nähe der Save und weit von der Drau-Mündung liegt. Unter diesem Namen müssen wir — wie wir bereits früher dargelegt haben[22] — János Vitéz den Jüngeren vermuten, der — wie auch Janus — Neffe des späteren Graner Erzbischofs, nach der Aussage der Zeitgenossen ein ausgezeichneter Rechtsgelehrter,[23] Präsident der in Wien gegründeten *Sodalitas Litteraria Danubiana* war, und in einer Urkunde des Ungarischen Staatsarchivs vom 24. Oktober 1472 als Inhaber zweier Probsteien belegt ist. Auch Matthias erwähnt ihn in seinem an den Papst gerichteten Brief vom 15. Mai 1480 als »praepositus Waradiensis«.[24]

Der Theiner schen Urkunde widerspricht die von István Kaprinai 1797 abgedruckte Papsturkunde. Dieses Schreiben ist vom 16. Februar 1460 datiert, und Pius II. verspricht darin: »Alias Ecclesie Quinqueecclesiensi tunc vacanti, de persona dilecti filii Johannis Cesinge providimus . . .«[25] Diese Zeilen können sich nur auf Janus beziehen.

Da aber die richtige Lesung des lateinisch-italienisch entstellten Cesinge etwa Kesince oder Keszince sein könnte, taucht die Frage auf, ob es einen solchen Ort in der Nähe der Drau-Mündung gibt. Ein solcher Ort besteht hier

noch heute. Er liegt in dem ehemaligen Komitat Valkó und hieß Kese, Kesse, später Kesincze. Auch auf den älteren Landkarten ist der Ort oft verzeichnet. Seit 1435 ist er auch als Abstammungsname und Gutsname belegt.[26] In den päpstlichen Zehent-Listen um 1330 gehört Kese (Kesincze) zum Gebiet der Hauptprobstei Aszuág, die wiederum der Fünfkirchener Diözese unterstellt war.[27] Es ist also kein Zufall, daß Janus zum Bischof dieser Diözese ernannt wurde.

Über die Lage des Ortes ist zu wissen, daß er südlich von Eszék, nordöstlich von Diakovár, genau dort liegt, wo die Drau — nach dem Dichterzitat — gewillt ist, ihre Fluten und ihren Namen der Donau zu übergeben.[28]

Für den Namen Cesinge zeugen gewissenmaßen auch die Plaketten, deren Inschrift deutsch »Janus Cesinge Bischof von Fünfkirchen» heißt. Diese Inschriften sind zwar später entstanden, überliefern uns jedoch den Namen Cesinge.[29]

Auch die kroatischen Zeitgenossen Janus kennen die Namensform Kesincei (südslawisch Kesinac) von Janus Pannonius. Der Biograph Janus' Marcus Marulity (1450—1524), selbst Dichter aus Split (Spalato) und der berühmte Humanist aus Raguza, E. L. Crievity nennen ihn Ivan Kesinac.[30]

Aufgrund unserer Darlegungen können wir nach einem etwa ein Jahrhundert hindurch wirksamen, irrtümlichen Schluß von Vilmos Fraknói den Gedichten Janus', in denen er über seine eigene Abstammung spricht, die Glaubwürdigkeit zurückgeben.

II. Den Ausgangspunkt zu unseren Erwägungen über die Familienverhältnisse des Dichters liefert uns István Kaprinai.[31] In seinem lateinisch geschriebenen Werk steht folgendes: »Janus Pannonius, der früher Johannes hieß, stammt aus Pannonien, aus Sirmium, der Stadt der einstigen römischen Kolonie, von armen Eltern. Sein Vater hieß Ludicius, seine Mutter Katharina. Sein Vater war wahrscheinlich Zimmermann.«[32]

In seinen Aussagen über den Ort und über den Namen der Mutter irrt sich Kaprinai. Wir haben bereits die Urkunde Pius II. von 1460 angeführt, wo Janus »Johannes de Cesinge« genannt wird. Der Name des Vaters wurde vielleicht als Ludicius ausgesprochen, wahrscheinlicher ist aber der Name Ludovicus, Lajos. Imre Karácson meinte, daß der Zimmermann-Beruf des Vaters bloß eine Erfindung Kaprinais wäre und setzte voraus, daß Kaprinai Janus eben mit seinem verhaßten Feind, Beckensloer verwechselte, dessen Vater tatsächlich Zimmermann war.[33] Karácson hat jedoch hier nicht Recht, da der Bericht über Janus' Vater als »faber lignarius« bereits von Angelo Colocci, dem ersten Biographen Janus'stammt.[34] Diese Nachricht erhielt Colocci — Husztis Meinung nach — von Phaliscus, einem Mitschüler Janus', dessen Kenntnisse vielleicht von Janus selbst stammen.[35] Bei Colocci und Kaprinai heißt die Mutter Katharina, Katalin, obwohl Janus in seinem Klagelied *Threnos de morte Barbarae matris* sie Barbara, Borbála nennt.[36] Auch in einem seiner Epigramme kommt dieser Namen vor:

Haec sub marmorea, Barbara, mole jacet.
(Epigr. Lib. II. ep. 1.)

Auch in seinem Epigramm »in Ugonem« beruft sich Janus auf seine Mutter:[37]

Barbara me mater, quod protulit, objicis, Ugo;
De Phrygia nati, sunt genetrice, Dei.

Den Vater erwähnt Janus in seinen Gedichten nie. Die Ursache des Schweigens könnte sein, daß er ihn gar nicht kannte. Im Klagelied beruft er sich auf die 23jährige Witwenschaft seiner Mutter. Das Gedicht schrieb Janus 1463, vor 23 Jahren, im Jahre 1440 war er also noch ein sechsjähriges Kind.[38]

Wann wurde aber Janus geboren? Einen diesbezüglichen Hinweis finden wir bei ihm in mehreren Gedichten,[39] den konkretesten in seiner Elegie X.:[40]

Sextus hic et decimus vitae mihi ducitur annus,
Si verum nato rettulit ipsa parens.
Septimus incipiet medio cum ardebit Olympo,
Mansis ab Augusti tertia fine dies.

Da Janus diese Elegie im März 1466 schrieb, und im August desselben Jahres 32 Jahre alt wurde, müssen wir sein Geburtsdatum auf den 29. August 1434 setzen.

Es wurde ab und zu die Meinung geäußert, daß Janus schon deshalb ein Wunderknabe war, weil er »erst im 10. Monat, schwer zur Welt kam«.[41] Diese Vermutung hat aber keinen Grund. In seinem Klagelied auf seine Mutter sagt er zwar:

Tu me conceptum genitali in sede tulisti,
Exigeret menses, dum vaga luna, decem.
(85–86)

Janus wurde also nach zehn Mond-Monaten geboren. Ein Mond-Monat besteht jedoch aus 23 Tagen, unser Dichter war also keine Spätgeburt, er wurde genau nach neun Kalender-Monaten geboren.

In derselben Elegie spricht Janus noch von seinen zwei Brüdern.[42] Den Tod des einen beweint er in Italien.[43] Der andere Bruder und eine ältere Schwester lebten noch — nach seinem Klagelied — im Jahre 1464.[44] Diese Schwester drückte der Mutter die Augen zu.[45] Die anderen an dieser Stelle erwähnten Mädchen waren Verwandte aus der Familie Vitéz, die Frau Barbara aus den Pfründen ihres Sohnes auch materiell unterstützte. Janus hatte nur eine Schwester, derer er auch in seiner 1468 geschriebenen Elegie über *Das Hochwasser* gedenkt.[46]

Imre Karácson — indem er eine Janus-Stelle mißverstand — weiß noch um eine zweite, Justina genannte Schwester Janus'. Sie ist jedoch eine

der Frauen, die in seinen erotischen Gedichten eine Rolle spielen,[47] und in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis mit dem Dichter standen.

Auch der soziale Status Janus' ist nicht unproblematisch. Petrus Ransanus bemerkt, daß sowohl János Vitéz vie auch Janus Pannonius »humillimo loco nati» wären.[48] Eine jede andere Quelle betont dagegen die adelige Abstammung des Dichters. Ludovico Tubero, Abt in Dalmatien, beinahe ein Zeitgenosse Janus' schrieb die Worte: »Hic Janus, vir et literis et ingenio memorabilis, nobili genere natus fuit.«[49]

Thuróczy bemerkt in seiner Chronik, daß »beide Johannes, der Erzbischof von Gran und der Bischof von Fünfkirchen, in Slawonien unter einem Dach niedrigen Adels geboren wurden.«[50] Janus erwähnt stolz in seinem Epigramm an Hugo, daß er selbst reicher und jünger ist als der Verspottete, außerdem »sanguinis et clari nobilitate prior«.[51]

Das waren keine leeren Prahlereien! Eben diese Zeilen deuten an, wie bewußt Janus seiner adeligen Abstammung mütterlicherseits, der Verwandtschaft der Familie Vitéz mit den Szilágyis und Garázdas war. Borbála (Barbara) Vitéz und János Vitéz müssen wir aufgrund ihres Vaters aus dem Komitat Pilis und ihrer Mutter aus der Famile Garázda für Adelige halten. Der Vater der Mutter trug den Namen Vitéz erst seit 1428, und da »weder er, noch seine Vorfahren den Namen früher gebraucht haben, müssen wir voraussetzen, daß er diesen Namen (= »heldenhaft«) für sein heldenhaftes Benehmen auf dem Schlachtfeld erhielt«.[52] Aufgrund der Urkunden des Ungarischen Staatsarchivs stellte Fraknói die genealogische Tabelle der Familie Vitéz zusammen.[53] Demnach trugen die Vorfahren von János und Borbála Vitéz den Namen Sáfár von Cséb oder Kamaricsa (Csébi, Kamaricsai). Solchen Namen (Sáfár = »Verwalter, Schaffner») nahmen die Verwalter von königlichen oder hochadligen Gütern oft an. Ein solches Amt hatte »Meister István« ein mütterliche Vorfahre Janus' inne, der durch Schenkungen von König Karl Robert den Ort Csév im Komitat Pilis, dann Kapronca und Kamaricsa im Komitat Pozsega erwarb.

Ein bedeutender Teil der Güter der emporgestiegenen Familie ging jedoch durch die Fahrlässigkeit der Enkel verloren, und die Familie zog sich auf ihre Güter in Slavonien zurück. Sie konnten kaum mehr als das Wappen retten (im oberen Goldfeld ein roter Löwe, im unteren roten Feld die Lilie, das Kennzeichen der Familie Anjou).

Da die Mutter von János Vitéz aus der Garázda-Familie stammte, steht auf der Zierseite zweier Vitéz-Handschriften außer seinem eigenen auch das Garázda-Wappen (ein aus Flammen hervorragender Steinbock).[54] Die Pflege dieser verwandtschaftlichen Beziehungen beweist auch der Umstand, daß Vitéz, als Bischof von Großwardein, János Garázda zum Kastellan ernannte.[55]

Auch die Verse von 1507 auf dem Karlsburger (Gyulafehérvár) Grabdenkmal von János Megyericsei bezeugen diese Verwandtschaft:

Tres fuimus clari cognato e sangvine vates,
Pannonicam Dravus qua rigat altus humum.
Vnus erat Ianus, proprias qui primus ad oras,
Duxit laurigeras, ex Helicone, Deas.
Alter erat Petrus, genitus de stirpe Garázda,
Qui tulit Aoniae, plectra sonora lyrae.
Vltimus hos ego sum cognata e gente secutus,
Tertia doctarum gloria Pieridum.[56]

»In den ersten Jahren des 15. Jh. haben sich Miklós Garázda und László Szilágyi, Kameraden und enge Verwandte, durch ihre Heldentaten einen großen Ruhm erworben.«[57] Der hier erwähnte László Szilágyi war Vater von Erzsébet (Elisabeth) Szilágyi, der Mutter Matthias' Hunyadi. Demnach war die Familie Garázda auch mit dem Haus Hunyadi verwandt. Dies macht die Tatsache verständlich, weshalb János Vitéz und seine beiden Neffen so hohe kirchliche Stellungen erhielten, zu einer Zeit, als die Ernennung von Bischöfen durch das Patronatsrecht dem König zukam.

III. Einen dritten, viel diskutierten Aspekt der Genealogie Janus' stellt seine nationale Zugehörigkeit dar. Der kroatische Literaturhistoriker Mihovil Kombol hielt Janus für einen Kroaten, da er in Slavonien geboren wurde. Kombol beruft sich auf Vespasiano da Bisticci, der in seiner Janus-Biographie den Dichter »di nazione schiavo« d. h. slawischer Abstammung nennt. Enea Silvio Piccolomini spricht in seinem Werk *Europa* über János Vitéz und Janus und bemerkt: »horum tamen originem Sclavonicam ferunt«. Kombol beruft sich auch auf den Humanisten Ransanora von Palermo, der die beiden Kirchenfürsten als Dalmaten bezeichnete (»erant hi natione Dalmatae»). Er zitiert weiterhin den Dubrovniker Tubero, nach welchem Janus Pannonius ein Slave (»genere Sclavenus«) war.[58]

Auch Rabán Gerézdi ist ähnlicher Meinung: »Janus Pannonius war kroatischer Abstammung: sein Vater und seine Mutter waren Kroaten, er selbst wurde in Kroatien geboren und lebte dort bis zu seinem 13. Lebensjahr.«[59]

Wenn wir jedoch diese Angaben näher ins Auge fassen, stellt sich heraus, daß der Schluß irrtümlich war. Janus wurde nämlich nicht in »Kroatien«, sondern in einem Komitat, im Komitat Valkó, jenseits der Drau geboren, in einem Gebiet, das man früher als »Slavonia inferior« bezeichnete, zu welchem außer den Komitaten Szerém, Verőce, Pozsega und den Grenzlagern auch das ehemalige Komitat Valkó gehörte. Dieses Gebiet wurde schon von Kaiser Konstantinos Porphyrogennetos und von früheren Urkunden als ein Bestandteil des ungarischen Königtums genannt und es behielt diesen Rechtsstatus bis 1868. Erst laut des § 66 des ungarisch-kroatischen Ausgleichs durch den Gesetzartikel 1868/XXX wurden diese Gebiete zu Bestandteilen Kroatiens, Slawoniens und Dalmatiens.

Kombolts Zitate sind genau. Aenea Silvio nennt Janus wirklich einen Slawonen, bestimmt deshalb, weil er in Slawonien geboren wurde. Ransano hat sich oft geirrt, auch dann, als er Vitéz und Janus für Dalmaten nannte. Der Dalmate Tubero, nach dem Janus »auf dem mediterranen Gebiet Dalmatiens« geboren wurde, betont den »slawischen Ursprung« des Dichters.[60] Vespasiano da Bisticci dagegen, der zuerst — wohl wegen seiner slawonischen Abstammung — Janus einen Slawen nannte, rief, nachdem er Janus auch persönlich kennen lernte: »Voi siete gia uno Ungaro!« Guarino de Verona schreibt von dem durch und durch humanistischen Dichter folgendes: »Seiner Nationalität nach ein Ungar, seinen Sitten nach ein Italiener, in seinem Wissen staunenswert, ja bewunderswert.«[61]

In Italien hielt man Janus zumeist für einen Ungarn. Raffaello Volaterrano, Gabrielis Nandaeus fügten ihm das Adjektiv »Ungaretus» bei.[62] Dies bezeugt, daß Janus sich in Italien Ungar nannte, obwohl er väterlicherseits bestimmt slawischer Abstammung war. Der Umstand nämlich, daß die Urkunde Pius' II. den Abstammungsort als einen Beinamen nicht in ungarischer Form (Kese), sondern in kroatischer Form (Kesince) bringt, und auch seine südslawischen Biographen das Wort Kesinac gebrauchen, sind deutliche Hinweise auf seinen kroatischen Vater.

Janus selbst nennt sich stets »Pannonius» d. h. Ungarisch. In seinem Epigramm *In Sclavoniam* bezeichnet er Slawonien als einen Teil von Pannonia.[63] Im Loblied auf seinen Meister behandelt er seine künftigen Pläne:

> Tempus erit cum jam maturis viribus audax,
> Sangvineas acies et Martia bella tonabo
> Joannis magni . . .[64]

Janus, der unzählige Gedichte über seinen weiten Verwandten, König Matthias und zwei Epigramme vom Tod János Hunyadis schrieb, den der König von Ungarn »wegen seiner hervorragenden Bildung und Tugenden stets für den Glanz und fürs Licht an seinem Hof« hielt,[65] der zu Ehre der Hunyadis ein Epos dichten wollte, war unwiderlegbar ein exponenter Vertreter des ungarischen Staatslebens. Die überzeugendsten Argumente sind jedoch seine Verse, in denen er sich offen mit den Hunnen gleichsetzt.[66]

Demnach kann — unserer Meinung nach — kein Zweifel mehr bestehen, zu welcher Nation sich Janus zählte, obwohl er keinen einzigen ungarischen Vers je niedergeschrieben hat. Mit überzeugendem dichterischem Selbstbewußtsein sprach er:

> Magna quidem nobis haec gloria; sed tibi major,
> Nobilis ingenio, patria facta, meo.[67]

ANMERKUNGEN

[1] Fraknói, V., *Vitéz János esztergomi érsek élete.* (Das Leben János Vitéz', Erzbischof von Gran.) Budapest 1879; Pesty Fr., *A helynevek és a történelem.* (Die Ortsnamen und die Geschichte.) Budapest 1878. S. 33.

[2] »Magister Johannes de Zredna prothonotarius vel Dionysius de Albaregali notarius nostre Maiestatis.« Vgl. Fraknói, a. a. O. S. 16.

[3] Reverendissimus dominus Joannes Zredna Diocesis Zagrabiensis, Archiepiscopus Strigoniensis, primas . . .« Zitiert bei Fraknói, a. a. O. S. 225.

[4] Teleki S., *Jani Pannonii Opuscula.* Pars altera. Traiecti ad Rhenum apud Barthol. Wild. 1784. S. 109—115.

[5] Teleki, S., *Opuscula* II. a. a. O. S. 150.

[6] Teleki, S., a. a. O. Bd. I. S. 28. Vers 485—489.

[7] Teleki, S., a. a. O. II. S. 127.

[8] Seine Biographie gab zuerst Kaprinai heraus aufgrund der römischen Aufzeichnungen von Márton Cseles. *(Hung. Diplom. doc.* 1 XVI.)

[9] Bombardius, M., *Topographia magni regni Hungariae.* Viennae. S. 150.

[10] Kaprinai, St., *Hungaria, diplomatica temporibus Mathiae de Hunyad, regis Hungariae.* I—II. Vindobona. 1767—771.

[11] Teleki, S., *Opuscula,* a. a. O. II. S. 153—154.

[12] Györffy, Gy., *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza.* (Historische Geographie Ungarns zur Zeit der Arpaden.) Budapest 1963. S. 248.

[13] Fraknói, V., a. a. O. S. 7.

[14] Teleki, S., *Opuscula* a. a. O. II. S. 150.

[15] Fraknói, V., a. a. O. S. 8.

[16] Huszti, J., *Janus Pannonius.* Pécs 1931. S. 7, 299.

[17] Ausführlicher Huszti, a. a. O. S. 187. Die andere Meinung vertritt I. Tóth: *Janus Pannonius származása.* (Die Abstammung J. P.) in: *Irodalomtörténeti Közlemények,* 1965. Nr. 5. S. 607.

[18] Theiner, A., *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia.* Bd. II. Romae 1860. S. 320: »Eidem coadiutor in regimine ecclesiae Varadiensis, quamdiu sibi placebit, conceditur. Pius Episcopus etc. Venerabili fratri Iohanni Episcopo Varadiensi salutem etc . . . nequeas solus universam curam ipsius ecclesie tam in spiritualibus quam in temporalibus gerere et exercere, cupiasque dilectum filium Iohannem Chesmicze prepositum ecclesie Titulensis Colocensis diocesis, legum doctorem, nepotem tuum, virum utique expertum et idoneum ac litterarum scientia preditum, ad participationem cure huiusmodi, quoad vixeris, adhibere.«

[19] V.-Kovács, S., *Magyar humanisták levelei.* (Ungarische Humanistenbriefe.) Budapest 1971. S. 55—203.

[20] »Johannes electus Quinqueecclesientis«, s. Gelcich J.—Thallóczy L., *Diplomatarium relationum reipublicae Ragusanae cum regno Hungaria.* Raguza és Magyarország összeköttetéseinek oklevéltára. Budapest 1887. S. 116.

[21] Fraknói, V., a. a. O. S. 154.

[22] Tóth, I., a. a. O. S. 608—612.

[23] Ábel J., *Magyarországi humanisták és a Dunai Tudós Társaság.* (Die ungarischen Humanisten und die »Sodalitas Litteraria Danubiana«.) Budapest 1880. S. 106. — Fraknói V., *Mátyás király magyar diplomatái: Ifjabb Vitéz János.* (Die ungarischen Diplomaten König Matthias': János Vitéz d. J.) In: *Századok,* 1899. S. 291.

[24] Fraknói ebd. S. 292.

[25] Pius Papa II. Dilecto Filio Iohanni S. R. E. Diacono Cardinale S. Angeli, Legato etc. Dilecte Fili salutem etc. Alias Ecclesie Quinqueecclesien. Tunc vacanti, de persona dilecti filii Iohannis Cesinge providimus . . . — Datum senis, sub annulo piscatoris die XVI. mensis Februarii 1460. Pontificatus nostri anno secundo.

[26] Csánki, D., *Magyarország történelmi földrajza.* (Historische Geographie Ungarns Budapest 1894. Bd. II. S. 323: »*Kes(s')e.* Kesee, Keze, Kesse, (Páp. tiz. l.: 270., 288., 299.) Kese (im Adelsnamen: Dl. 12743; 1447: Dl. 14050.) Poss. Kesse (1477—8: Dll 18145.) Es war z. T. Gut der Familie Garai.

[27] Györffy, Gy., a. a. O. S. 253: »Die Drau entlang von Villyó bis Erdőd erstreckte sich die Propstei von Aszuág der Fünfkirchner Diözese; sie reichte im Südosten bis in die Gegend von Diakovár und Ivánkaszentgyörgy, die im 13. Jh. bereits einen Teil des Komitats Valkó bildete.«

[28] In den Ortsverzeichnissen der Länder des Ungarischen Königreiches wird er Kesinci, oder Keszince geschrieben:

1873: Keszince (Komitat Verőce, Bezirk Diakovár)
1900: Kesinci (109 Häuser, 1146 Einwohner)
1913: Kesinci (235 Häuser, 1368 Einwohner)
Der Ort existiert noch heute.

[29] Tóth, I., *Milyen volt Janus Pannonius?* (Wie sah Janus Pannonius aus?) In: *Dunántúli Napló*, 27. Februar 1972. S. 5.

[30] Crievič wurde 1463 in Raguza geboren. Die Stadt stand damals unter ungarischem Protektorat und Crievič hielt hier eine Trauerrede auf König Matthias. — Rácski F., *Raguzai Crievič E. I. humanista műveiből.* (Aus den Werken des Humanisten C.) Starine IV. 1872. S. 154—200. (Iz djela E. L. Crievica Dubrovcanina.)

Kukuljevič, I. S., *Glasoviti Hrvati.* Zagreb 1886. S. 2—3. Der Verfasser hält die Meinung von Marulič jedoch für irrtümlich.

[31] Kaprinai, St., a. a. O. S. XXXIV.

[32] Angeführt bei S. Teleki, *Opuscula* II. S. 152—155.

[33] Karácson, I., *Janus Pannonius élete és művei.* (Das Leben und die Werke von J. P.) In: *Katholikus Szemle*, 7 (1883) S. 7.

[34] Colocci, A., *Excerpta de Jano Pannonio ex libro A. Colotii de R. p. Iraria.* (Zitiert bei Huszti, a. a. O. S. 300.)

[35] Huszti, a. a. O. S. 3.

[36] Teleki, *Poemata* I. S. 641.

[37] Teleki, *Poemata* I. S. 603. Epigr. Lib. I. ep. CCCXXVI.

[38] Nach Rabán Gerézdi war Janus 7 Jahre alt, als er seinen Vater verlor. Die irrtümliche Angabe versucht Gerézdi nicht einmal zu begünden. (Gerézdi, R., *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig.* — Von J. P. bis B. B. — Budapest 1968. S. 7.)

[39] Vgl. Lib. I. Ep. CVII. und CCVIII, Teleki, *Opuscula* II. S. 163—164.

[40] *Opuscula* II. S. 164.

[41] Tüskés, T., *A pécsi irodalom kistükre.* (Abriß einer Fünfkirchener Literaturgeschichte.) Pécs 1970. S. 10.

[42] »Longe Livor eat' geminos me praeter habebas, Sed tamen ambobus carior unus eram.« (*Opuscula* II. S. 180.)

[43] »Sume simul lacrymas fratri paullo ante negatas.« (*Opuscula* II. S. 180.)

[44] El. IX. »Heu, quod nec frater, nec adest soror optima nobis, Quae digitis oculos condat, et ossa legat.« (*Opuscula* II. S. 181.)

[45] *Opuscula* II. S. 181.

[46] *Opuscula* II. S. 182.

[47] Karácson, I., a. a. O. S. 7—8. *Soror* bedeutete nämlich im klassischen Altertum nicht nur ‚Schwester', sondern auch ‚Freundin'.

[48] *Opuscula* II. S. 174.

[49] *Opuscula* II. S. 155. (7) j.

[50] *Opuscula* II. S. 174.

[51] Epigr. Lib. I. Ep. CCCV. in: *Opuscula* II. S. 155 (7) j.

[52] Fraknói, V., *János Vitéz*, a. a. O. S. 6.

[53] Fraknói, V., ebd. S. 3.

[54] Fraknói, V., *Mátyás király.* (König Matthias.) Budapest 1890. S. 10.

[55] Theiner, A., *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia* (1352—1526). Romae 1860. 2: 284.

[56] *Opuscula* II. S. 178.

[57] Fraknói, V., *Mátyás király* a. a. O. S. 10. — Die Literatur über die Familie Garázda stellte Sándor V.-Kovács zusammen. Siehe in *Irodalomtörténeti Közlemények* 61 (1957), S. 48—62. passim.

[58] Česmički, I., *Janus Pannonius Pjesme i Epigrami.* Zagreb 1951. (M. Kombol: Predgovor) S. VII—IX.

[59] Gerézdi, R., a. a. O. S. 43.

[60] Ausführlicher s. *Opuscula* II. S. 171—172.

[61] Barbaro Fr., *Lettere.* Bresciae 1741. S. 286.

[62] *Opuscula* II. S. 173.

[63] »Pars ea Pannoniae, quae nunc Sclavinia fertur Pagos complures, oppida rara gerit.« (*Poemata* I. S. 553.)

[64] *Poemata* I. S. 38.

[65] V.-Kovács a. a. O. S. 235.

[66] »Sin soli, luimus communia crimina, Chuni, Humanum, nobis dulce piare, genus.« (*Poemata*, I. S. 337.)

[67] Laus Pannoniae. Ep. I. 61. siehe: *Poemata* I. S. 487.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 389—400 (1972)

Die Bibliothek des Janus Pannonius

Von

CSABA CSAPODI

(Budapest)

Neben den Bibliotheken von Matthias Corvinus und János Vitéz stellte die dritte bedeutendste ungarische, humanistische Büchersammlung die von Janus Pannonius dar. Indem aber von den Corvinen und den Vitéz-Handschriften eine hinreichende Zahl erhaltengeblieben und verifiziert wurde, auf Grund derer wir von diesen beiden Bibliotheken ein — zwar unvollständiges, jedoch klares — Bild gewinnen können, befinden wir uns beim Rekonstruktionsversuch der Janus-Pannonius-Bibliothek in einer viel ungüstigeren Lage. In der Monographie von Edit Hoffmann über die ungarischen Bibliophilen gehört die Janus-Bibliothek zu jenen, von welchen die Verfasserin nur etwa eine halbe Seite zu sagen wußte. Indem nämlich Wappen oder eigenhändige Eintragungen die Bestimmung von Corvinen und Vitéz-Handschriften ermöglicht haben, »versah Janus Pannonius anscheinend keinen einzigen Kodex seiner Bibliothek mit seinem Wappen«. Deshalb »kam bislang keine Handschrift zum Vorschein, von der wir mit Sicherheit behaupten könnten, daß sie ihm gehörte.«[1] Zwar nahm E. Hoffmann von dem griechischen Evangeliar der Budapester Universitätsbibliothek, das bereits im 1881 veröffentlichten Katalog der Universitätsbibliothek verzeichnet wurde,[2] keine Kenntnis, dieser einzige Band ändert aber nichts am Wesen ihrer Feststellung.

Bald nach dem Erscheinen des Buches von E. Hoffmann erwähnte József Huszti in seiner Janus-Monographie von 1931 das Evangeliar, sowie einen in Florenz liegenden Kodex und zwei Wiener Hanschriften, die wahrscheinlich aus der Bibliothek Janus' stammen. Trotzdem konnte er seine diesbezüglichen Forschungsergebnisse mit dem Satz zusammenfassen: »Was uns vom Schicksal verschont blieb, ist im Vergleich zum ursprünglichen Umfang der Bibliothek kaum mehr als nichts.«[3]

Es ist kein Wunder, daß niemand nach so pessimistischen Äußerungen bereit war, sich der Erforschung der Janus-Pannonius-Bibliothek zu widmen. Wir haben nun versucht, das Versäumnis der ungarischen Bibliotheksgeschichte nachzuholen und wollen über die wichtigsten Ergebnisse unserer Bemühungen in den Folgenden kurz berichten.

Von den erhaltengebliebenen Kodizes Janus Pannonius' sind uns heute folgende bekannt:

1. Das griechische Evangeliar der Universitätsbibliothek Budapest (Cod. Graec. 1), das wir bereits erwähnt haben. Die prachtvoll illuminierte Handschrift entstand im 11. Jh. und gehört zu den wertvollsten Stücken der Universitätsbibliothek. Laut einer griechischen Eintragung in der Handschrift wurde sie von Péter Garázda dem Janus Pannonius geschenkt.[4]

2. Einen viel interessanteren Fall stellt ein bis jetzt nicht verifizierter Kodex Janus' dar, die griechische *Xenophon-Corvina* der Universitätsbibliothek Erlangen (Ms. 1226). Die im 13. Jh. geschriebene Handschrift wurde leider um 1800 neu eingebunden, zwei mit Eintragungen versehene Teile des Vorsatzblattes wurden jedoch beibehalten. Die Eintragungen lauten:

»Liber Vincentij Opsopoei et suorum amicorum« bzw.

ἣν περ ἐγὼ βίβλον κλεινοῦ παῖς δῶκα γαρίνου
βαπτιστὴς. φαιδρῷ ξένιον λαβὲ φέρτατε θυμῷ
μικρὸν μὲν σφυδροῦ δὲ πάτερ μέγα τέκμαρ ἔρωτος
μνῆμα δ'ἐμῆς μόνιμον φιλίας μαλ'ἀμύμονος ἔστω.[5]

Daß die Handschrift der Bibliotheca Corviniana angehörte, bezweifelte die Corvina-Forschung nie,[6] da Camerarius seine lateinische Xenophon-Übersetzung nach einem Exemplar der Budaer Bibliothek verfertigte, welches er wiederum von Obsopoeus erhielt. Opsopoeus ist nun als Vorbesitzer der Erlangener Xenophon-Handschrift bezeugt. Für uns ist aber jetzt die andere, die griechische Eintragung viel wichtiger. Diese von freundschaftlicher Liebe getragenen Widmungszeilen Battista Guarinos wurden nämlich an keinen anderen als an Janus Pannonius gerichtet, der mit dem Sohn des Guarino Veronese eng befreundet war. Der Ausdruck *φαιδρὸς θυμός* (leuchtende Seele) steht für »Janus«, der auch für Gott des Lichtes gehalten wurde.[7] Auch der *πάτερ* ist kein anderer als »Janus Pater«, den man als den Vater der Götter anzurufen pflegte. Battista Guarino redete seinen Freund mit diesem Titel, mit dem Epitheton ornans der Gottheit Janus an eben in jenem Epigramm, in dem er von den geschenkten Büchern sprach:

Jane pater, multi donum suscepimus auri,
Unde erit utilitas, rebus honorque meis
— — — — — — — — — — — — — — —
Tu numis certe, fulvoque potentior auro,
Ast ego codicibus carminibusque meis.
Hoc mihi cuncta modo fient communia tecum,
Praecipit ut sanctae foedus amicitiae.[8]

Das Erlangener *Κυρουπαιδεία* von Xenophon ist also eine der Handschriften, die als Zeichen des »sanctae foedus amicitiae« — übergeben wurden.

3. Die wichtigste Handschrift für die Janus-Pannonius-Forschung vertritt ein griechisch-lateinisches und lateinisch-griechisches Wörterbuch der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Daß Janus Vorbesitzer dieses Voka-

bulars (Suppl. gr. 45) war, hat Josef Bick in seinem Buch über die griechischen Schreiber der Österreichischen Nationalbibliothek bereits vor einem Halben Jahrhundert festgestellt,[9] die ungarische Janus-Forschung nahm davon jedoch keine Kenntnis. Bick entdeckte nämlich eine Notiz von der Hand M. Denis', des ehemaligen, namhaften Wiener Bibliothekars. Dieser Vermerk bezeugt, daß die Handschrift CCXVI alter und Suppl. gr. 45 neuer Signatur »hanc notitiam praefert: *Ιανος ὁ παννονιος ἰδια χειρι εγραψευ ὁταν τα ἑλληνικα γραμματα μαθειν ἐμελεν* Janus Pannonius propria manu scripsit, quando graecas literas discere cura fuit.«[10] Diese Eintragung stand wahrscheinlich auf dem alten Vorsatzblatt, das bei der Restaurierung der Handschrift verlorengegangen ist. Wir haben jedoch keinen Grund, die Behauptung Denisens zu bezweifeln. Die Annahme wird auch durch den Vergleich der Schrift mit den sonst sehr spärlichen, eigenhändigen Janus-Schriftstücken bekräftigt.[11]

Mit dem Vokabular steht uns also eine solche umfangreiche (329 Blätter) Handschrift zur Verfügung, die zur Kenntnis des eigenhändigen lateinischen und griechischen Schriftcharakters von Janus ein reiches Material bietet und uns den grundlegenden lateinischen und griechischen Wortschatz Janus' überliefert.

Im vollkommen schmuck- und wappenlosen Papierkodex von 30,5 × 20 cm steht das Exlibris von Brassicanus, überklebt mit dem Exlibris des Bischofs Fabri. Es gehört also zu jenen Bänden, die Brassicanus aus der Bibliotheca Corviniana, kurz vor ihrer endgültigen Zerstörung mitnahm. Auch der mit Blinddruckstempeln gezierte, zeitgleiche Ledereinband des Vokabulars blieb erhalten. Den Einband hielt bereits Bick für ungarisches Produkt, und seiner Annahme können wir nur zustimmen. Der Einband vertritt mindestens den einen charakteristischen Stil, nach dem Janus Pannonius seine Handschriften einbinden ließ. Vielleicht dürfen wir uns den Schluß erlauben, daß diese Art der Einbände in Pécs (Fünfkirchen) gemacht wurden, da sie in keinerlei Verwandtschaft mit den bekannten Budaer-Esztergomer (Ofen-Gran) Blindstempel-Einbänden der Bibliotheca Corviniana stehen.[12]

4. Der Originaleinband des Wiener Vokabulars hilft uns zur Identifizierung eines anderen Janus-Kodex. In der Universitätsbibliothek Leipzig liegen zwei solche Bände, die die griechisch-lateinischen Übersetzungen Janus' enthalten. In der einen Handschrift (Rep. I. 98) stehen Stücke von Plutarch, Demosthenes und Homer. Der Blindstempel-Einband dieser von einer sehr ungeübten Hand, in humanistischer Kursive geschriebenen, einfach ausgestatteten Pergamenthandschrift ist dem Einband des Vokabulars sehr ähnlich. Das Inhaltsverzeichnis auf der Innenseite des vorderen Vorsatzblattes scheint wiederum von der Hand Janus' zu stammen. Wir können also mit Sicherheit annehmen, daß auch dieser Kodex sein Eigentum war.

5. Unter die Bücher von Janus können wir auch die andere Leipziger Handschrift (Rep. I. 80) zählen, die das Werk *De dictis regum et imperatorum*

von Plutarch enthält. Auch in diesem Kodex finden wir kein Wappen, auch sonstigen Buchschmuck nur spärlich. Der Schreiber schrieb mit gewandter Hand eine humanistische Antiqua rotunda, konnte jedoch schlecht lateinisch, beging sinnstörende Fehler. Der Emendator war wahrscheinlich Janus selbst. Er verfertigte die Übersetzung im Jahre 1467 und versah sie mit einer Widmung an König Matthias. Die schmucklose Ausstattung der Handschrift schließt jedoch aus, daß sie das dem König bestimmte Exemplar sei.

6. Auch den in Wien aufbewahrten Ficinus-Kodex *(Commentarium in Platonis convivium de amore,* Signatur: Cod. Lat. 2472) halten wir für ein Stück der Janus-Bibliothek. Ficinus schrieb dieses Werk, bzw. diese erste Redaktion des Werkes 1467. Am Anfang des Wiener Exemplars steht eine 1469 datierte, in warmem Ton an Janus Pannonius gerichtete Widmung. Der Kodex wurde in humanistischer Antiqua rotunda geschrieben und mit weißer, florentinischer Flechtbandornamentik geziert. Auch der mit Blindstempeln bedruckte Renaissance-Einband weist auf Florenz hin. Auf dem Vorsatzblatt stehen die ersten Verse aus dem Gedicht Janus' an Ficinus, die zwar nicht vom Schreiber des Hanschriften-Corpus, jedoch von einer zeitgleichen Hand stammen. Die Widmung selbst wurde nicht verziert. Auf der ersten Zierseite blieb die Stelle des Wappens vorerst wahrscheinlich leer, da dort heute das mit Bischofshut versehene Wappen Orbán Dóczy's aus Nagylucse steht. Dóczy konnte jedoch nicht der Erstbesitzer sein, da er das Wappen 1480 erhielt und erst 2 Jahre darauf Bischof wurde. Zu dieser Zeit war aber Ficinus mit der auf Wunsch des Lorenzo de Medici umgearbeiteten zweiten Redaktion längst (1474 oder 1475) fertig. Auch die Illuminierung der Handschrift läßt lieber auf ein früheres Datum schließen. Viel wahrscheinlicher ist daher, daß es sich um jenes Exemplar handelt, das Ficinus an Janus Pannonius geschickt hat.[13]

7. Auch den als eine authentische Corvina-Handschrift anerkannten Wiener Diodorus-Siculus-Kodex (*Ἱστοριῶν βιβλία τινὰ τὰ εὑρισκόμενα,* Signatur: Suppl. gr. 30) besaß ursprünglich Janus Pannonius, da Opsopoeus, der das Werk 1539 in Basel herausgegeben hat, folgende Anmerkung zur Handschrift machte: »Has . . . reliquias ab Jano Pannonio quondam Quinqueecclesiensi episcopo ab interitu vindicatas ac deinceps ab eruditissimo viro Alexandro Brassicano. . . nobis . . . communicatas et tandem a me transcriptas edimus.« Wir müssen voraussetzen, daß Opsopoeus bzw. Brassicanus eine genaue Nachricht besaßen, daß der Kodex Janus Pannonius gehörte, sonst wäre es unverständlich, daß Brassicanus nicht die Zugehörigkeit der Handschrift an die Bibliotheca Corviniana betonte, da er eben über die gerettenen Corvinen und ihre geplante Edition schrieb.[14]

8. Zuletzt erwähnen wir die Guarino-Handschrift der Jenaer Universitätsbibliothek (Bos. 8° 1), die aus der Bibliotheca Corviniana stammt, früher aber wahrscheinlich im Besitz Janus' war. Der Traktat *De ordine docendi et studendi*

wurde sorgfältig abgeschrieben, kam jedoch ohne jedwelchen Buchschmuck nach Ungarn, da das Wappen Matthias' und das spärliche Blumenornament erst in Buda nachgetragen wurden.[15] Bereits József Fitz rechnete mit der Möglichkeit, daß der Kodex Janus gehörte und erst später der königlichen Bibliothek angegliedert wurde, da er durch seinen Inhalt mit der Laufbahn Janus' in engem Zusammenhang steht: Er behandelt das Unterrichtssystem des Guarino Veronese, dessen Schule Janus besuchte.[16] Eine Besonderheit der Handschrift macht diese Annahme noch wahrscheinlicher. Dort, wo Battista Guarino den erfolgreichen Griechisch-Unterricht seines Vaters beschreibt, erwähnt er, daß sich manche Studenten diese Sprache in kurzer Zeit vollkommen angeeignet haben. An dieser Stelle machte der Schreiber am Rand die Anmerkung: »De Jano Pannonio intelligit, nunc episcopo Quinqueecclesiensi«. Eine solche Zutat ist in einer für Janus bestimmten Handschrift viel mehr angebracht, als in einem Stück, das für den König geschrieben worden wäre.

Das sind alle die Kodizes, die wir heute sicher oder annähernd sicher bestimmen konnten, daß sie einst im Besitz Janus' Pannonius waren. Dies ist gewiß nur ein kleines Bruchstück; selbst wenn wir auch die Angaben überprüfen, die über die italienischen Bucherwerbungen und Sammlertätigkeit Janus' berichten.

*

Anfangs, in seinen jungen Jahren, in Ferrara dürfte Janus noch keine vielen Bücher besessen haben. Vorläufig hatte er zu größeren Anschaffungen keine hinreichenden Mittel und auch sein junges Alter macht es unwahrscheinlich, daß er mehr Bücher besaß, als er für seine Studien benötigt hatte.[17] Daß er drei, zum Unterricht bei Guarino gehörende Bücher hatte, erwähnt er selbst in seinem Epigramm, nach dem er sein Vergil, Ovid und Lucan verpfändet hatte.[18]

Auf einer höheren Stufe seiner Studien besaß er wohl auch andere Handschriften, vor allem seine eigenen Werke, dann die an ihn gerichteten Gedichte, Briefe von Dichtern und Gelehrten, oder auch die umfangreicheren Werke der Dichterfreunde.[19] Bestimmt erwarb er sich seine Vorbilder in der Dichtkunst: Martial[20], Beccadelli[21], Properz[22], und Claudian.[23] Von den *Elegantiae cum invectivis in Poggium* des Laurentius Valla wissen wir, daß Janus sie während seines Aufenthaltes in Padua seinem Freund Prothasius ausgeliehen hat.[24] Außerdem mußte er auch über die griechischen Bücher verfügen, die er ins Lateinische übersetze: Plutarch, Homer und Plotin.[25] Bevor er nach Ungarn heimkehrte, kaufte er sich in Florenz noch einige Bücher, wie wir es von Vespasiano wissen, unter ihnen vielleicht auch die »Ethica« von Aristoteles in Argiropilo's Übersetzung, die dazu geschriebenen Kommentare des Acciaiuoli und irgendein Werk von Poggio.[26] Trotzdem ist es unwahrscheinlich, daß er

mehr als einige Dutzend Bücher im Jahre 1458 aus Italien nach Hause brachte, um an der Seite seines Onkels seine politische Karriere zu beginnen.

Seine Bücher vermehrten sich auch in Ungarn mit dem astronomischen Werk Gazulos, den Werken Galeottis,[27] der Basilius-Übersetzung von Trapezuntius,[28] den bereits erwähnten Kodizes des Battista Guarino und Ficino. Der Zuwachs war jedenfalls kein schneller. Es waren aber für die damaligen ungarischen Verhältnisse viele Bücher, die er besaß, wenn wir bedenken, daß sie nur für persönlichen Gebrauch bestimmt waren und keine richtige Bibliothek bildeten. Wenig sind es jedoch im Vergleich zu den geistigen Interessen eines Janus'. Denn umsonst erhielt er so jung die Bischofswürde, umsonst spielte er neben Matthias eine bedeutende politische Rolle, für seine geistige Existenz mußte er »an der kalten Donau« ein kümmerliches Leben fristen. Seine römische Gesandtschaftsreise um 1465 gab deshalb nicht nur seinem dichterischen Schaffen vorübergehend eine neue Lebenskraft, sondern Janus kam von dieser Fahrt mit einer großen Anzahl von Büchern und mit der Absicht nach Hause, in Ungarn eine wissenschaftliche Bibliothek zu gründen.

Daß das so ist, bezeugt uns glaubhaft Vespasiano da Bisticci. Von ihm wissen wir, daß die Italienfahrt Janus' nicht nur erfolgreiche Verhandlungen, sondern auch Buchakzessionen von großem Stil bedeutete, um in Ungarn eine vorzügliche, wissenschaftliche Bibliothek ins Leben zu rufen: »Volendo fare una degna libraria, comprò a Roma tutti i libri, che poteva avere così greci come latini d'ogni facultà. Venuto in Firenze, fece il simile di comprare tutti i libri greci e latini, che poteva avere non guardando nè a prezzo nè a nulla, ch'era liberalissimo.« Er ließ dann noch einige hundert Gulden hier, um sich solche lateinischen und griechischen Bücher schreiben zu lassen, die er fertig nicht haben konnte. Aus Florenz fuhr er dann nach Ferrara und Venedig, überall »tutti i libri che trovò comprò«.[29]

Er hat sich also in vier bedeutenden italienischen Städten, die eine reiche Gelegenheit zu Bucherwerbungen anboten, maßenweise Bücher gekauft, »welche er nur auftreiben konnte«, indem er seinen Geldbeutel keineswegs schonte, als ob er gewußt hätte, daß ihm nicht mehr vergönnt wird, Italien wiederzusehen. Er mußte diese letzte Gelegenheit ergreifen, möglichst viele geistige Schätze nach Hause mitzunehmen. Auf die Zahl der mitgebrachten können wir aus einem anderen Bericht Vespasianos schließen. Er schrieb von György Handó, dem dritten ungarischen Kirchenfürsten, mit dem er in Kontakt stand, daß Handó in Neapel und Florenz Bücher im Wert von 3000 Gulden kaufte und demzufolge in Ungarn eine 300 Bücher starke Bibliothek gründen konnte.[30] Wenn wir außer den hohen geistigen Ansprüchen Janus' noch in Betracht ziehen, daß er seine Einkäufe nicht in zwei, sondern in vier italienischen Städten machte, dürfen wir wohl ruhig voraussetzen, daß auch seine Erwerbungstätigkeit mit mindestens 300 Bänden endete.

Was für einen Charakter durfte nun diese für sein Bistum gegründete

Bibliothek haben? Vespasiano sagte: ». . . in Ungaria . . . ordinò una degnissima libraria in greco ed in latino pel suo vescovado in ogni facultà cosî in teologia come in filosofia e in iure civile e canonico.«[31] Der Bestand erstreckte sich also auf das ganze Gebiet der Universitätsstudien und war — damals ein außerordenlicher Fall! — eine griechisch-lateinische Sammlung. Sie stellte nördlich von den Alpen die erste Bibliothek dar, in der griechische Kodizes neben den lateinischen gleichberechtigt und gleichzählig vertreten waren, zu einer Zeit, als es noch selbst in Italien wenige Humanisten gab, die griechisch konnten, und der Besitz von griechischen Büchern eine Seltenheit war.[32]

*

Was für ein Schicksal wurde den Fünfkirchener Kodizes Janus' zuteil? War die nach großzügigen Plänen errichtete bischöfliche Bibliothek nur ein kurzes Aufleuchten in der ungarischen Kulturgeschichte wie es das ganze Leben Janus' war? Die meisten Humanistenbibliotheken zersplitterten oder lösten sich nach dem Tod ihres Begründers regelmäßig auf. Janus bewirkte außerdem durch sein letztes politisches Fiasco selbst das Verschwinden seiner Sammlung. Wir wissen nicht, was er mit sich nahm, als er sich zur Flucht entschlossen hatte, Bücher wahrscheinlich kaum. Eine größere Menge von Büchern wäre ja auf der Flucht höchst unbequem gewesen, und Janus schätzte seine Bücher nicht als bibliophile Wertgegenstände, sondern als Wissens- und Bildungsquellen. Daß dem Empörer, nach dem der König fahndete, die Güter beschlagnahmt wurden, ist mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Eine ebenso berechtigte Annahme spricht dafür, daß die Bücher des geflüchteten Fünfkirchener Bischofs für die sich in Entwicklung begriffene königliche Bibliothek eine willkommene Vermehrungsmöglichkeit boten. Die Fünfkirchener Bibliothek hat ja bereist 1465 das Interesse der Budaer Humanisten erweckt.[33] Mit den Büchern gestürzter, prominenter Persönlichkeiten die eigene Bibliothek zu vermehren, war auch im Italien des 15. Jh. ein oft praktizierter Brauch.[34]

Außer der reinen Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit zwingt uns zu dieser Annahme auch die Tatsache, daß sich unter den wenigen erhaltenen Büchern Janus' drei solche befinden, die nur nach der Zersplitterung der Bibliotheca Corviniana ins Ausland geraten konnten, und für die außer Janus auch Matthias als Vorbesitzer gesichert werden konnte. Kodizes des Fünfkirchener Bischofs, die anscheinend nie ein Wappen trugen, und auch mit keinen eigenhändigen Vermerken versehen waren, lösten sich in den meisten Fällen spurlos in der königlichen Bibliothek auf.

Der bereits oft zitierte Text Vespasiano's über Janus deutet an, daß die Janussche Bibliothek nach dem Tod des Begründers nicht mehr existierte. Vespasiano berichtet nämlich Ähnliches über die Italienfahrt und Bucher-

werbungen des späteren Kalocsaer Erzbischofs György Handós: »aveva comperato libri per più di tre mila florini, per fare una libraria a Cinque Chiese a una sua prepositura che v'aveva«. In seiner Propstkirche zu Pécs »ordinò una bellissima libraria, nella quale mise libri d'ogni facultà«.[35] Warum sollte aber vier Jahre nach Janus' Tod eine zweite, sich ebenfalls auf alle Fakultäten erstreckende »bellissima libraria« gegründet werden, wenn die Bibliothek Janus' noch in derselben Stadt bestanden hätte? Dies wäre nur dann angebracht gewesen, wenn die alte bischöfliche Bibliothek nicht mehr existierte, da seine Bestände — es bleibt uns keine andere Annahme übrig — der königlichen Bibliothek einverleibt wurden.

Für den entscheidenden Beweis, daß die Sammlung Janus' zum Bestandteil der königlichen Bibliothek wurde, halten wir den Umstand, daß die zeitgenössischen Quellen sowohl über die Janussche wie auch über die königliche Bibliothek mit besonderem Nachdruck berichten, daß sie griechisch-lateinische Sammlungen waren. Weder bei János Vitéz, noch bei György Handó erwähnt Vespasiano griechische Bücher, betont aber bei der Beschreibung der Bucherwerbungen Janus' stets refrainartig, daß Janus ein jedes lateinisches und griechisches Buch erwarb, dessen er nur habhaft werden konnte und seine Bibliothek als eine zweisprachige, griechisch-lateinische Sammlung anlegte. Die Zweisprachigkeit wird von den Quellen auch als eine besondere Note der Bibliotheca Corviniana erwähnt. Man findet dafür kaum eine andere Erklärung, als daß die beschlagnahmten Handschriften Janus' den Grund und die Initiative zu dieser eigenartigen Zweisprachigkeit geboten haben.

Wenn wir also von der Bibliotheca Corviniana behaupten können, daß sie eine bedeutende Rolle im Aufblühen der europäischen Graecitas spielte, daß hauptsächlich die nach Westen verschleppten Corvinen die mitteleuropäischen Humanisten des ausgehenden 15. und des angehenden 16. Jh. mit der versunkenen griechischen Welt bekannt machten,[36] müssen wir den Ausgangspunkt bei Janus Pannonius suchen. Dies gibt der bloß einige Jahre hindurch bestehenden Bibliothek Janus' in der Entwicklung des ganzen europäischen Geisteslebens eine besondere Bedeutung. Nicht nur die Musen, sondern auch die griechische Literatur, den giechischen Geist verpflanzte Janus als erster aus Italien an die Ufer der kalten Donau.

*

Es sind tatsächlich sehr wenig Stücke, die wir als authentische Kodizes Janus' verifizieren konnten. Auch das sind wenig, die wir aufgrund von sekundären Angaben als solche bestimmen können. Selbst der Inhalt dieser wenigen Stücke stimmt aber mit dem nach unseren bisherigen Kenntnissen entstandenen Bild über den Bildungs- und Interessenkreis Janus' völlig überein. Es sei uns jedoch die — etwas verwegen anmutende — Feststellung erlaubt, daß

selbst wenn wir den ganzen Bestand der Bibliothek Janus' kennen würden, könnte diese Kenntnis unser Janus-Porträt mit wesenlichen neuen Zügen nicht ergänzen. Einerseits deshalb, weil Janus mit seiner Fünfkirchener Sammlung eine allgemeine wissenschaftliche Bibliothek gründen wollte, die nicht nur die Literatur über die Wissensbereiche enthielt, für die sich Janus persönlich interessierte. Der Gesamtbestand war also weniger für ihn als vielmehr für die Zeit charakteristisch. Andererseits und hauptsächlich aber deshalb, weil wir in Janus eine solche schöpferische Persönlichkeit kennenlernen durften, die uns einen umfangreichen Band eigener Werke hinterließ: Gedichte, Briefe, Übersetzungen, Reden, Urkunden; die alle, in verschiedenen Nuancen, sein dichterisches, sein lyrisches Ich widerspiegeln. Da er aber zu seinen Lektüren keine Anmerkungen machte, wissen wir nicht, ob er sie mit Zustimmung oder Ablehnung gelesen hatte.

Wenn uns aber die verifizierten Bücher Janus' ihrem Inhalt nach zu keinem näheren Verständnis ihres Besitzers verhelfen, tragen sie zur Erkenntnis seiner Verhaltungsweise, seiner Persönlichkeit so viel bei, wie kaum eine andere Quelle. Die wichtigen Belege wurden uns durch die äußeren Merkmale seiner Bücher und seiner Bibliothek geliefert. Das sind eben die Züge, die uns zur Bestimmung seiner Bücher verhalfen: Das Fehlen des Wappens, der Emendationen, der Eintragungen, der fehlende Buchschmuck und Prachteinband. Die verifizierten Bände sind gänzlich oder beinahe schmucklos.

Können wir uns einen größeren Gegensatz zwischen zwei Bibliotheken vorstellen, wie zwischen denen eines János Vitéz und eines Janus Pannonius? Ihrem Inhalt nach waren sie einander sehr ähnlich. Die Handschriften Vitéz' waren aber noch prachtvoller ausgestattet als die Corvinen, vor allem als die gleichaltrigen Corvinen. Dem Münchener dreibändigen Livius kommen etwa die Corvinen aus den 60er Jahren nicht nahe. In den Handschriften Vitéz' stehen im allgemeinen das Wappen des Besitzers, seine Marginalien, allerlei sorgfältige Korrekturen, Vermerke über Ort und Zeit des Lesens und des Emendierens mit seinem Monogramm. Die Stücke tragen zumeist reichliche Renaissance-Einbände. Vitéz besaß eine großartige Bibliothek, war aber auch ihrer Großartigkeit vollkommen bewußt und betonte sein persönliches Verhältnis zu den Büchern. Sein Hang zur Bibliophilie kam deutlich zum Ausdruck, der Anspruch auf die ästhetische Ausstattung war jedoch stets mit der Forderung der philologischen Akribie gepaart.

Die Bibliothek Janus', der zielbewußt von seiner Kindheit an in Italien erzogen, zu einem kulturellen Bundesgenossen und Nachfolger seines Onkels auserlesen wurde, war vollkommen anders geartet. Janus brauchte und schätzte die Bücher nur als Lektüre. Ihm wäre wohl gleichgültig gewesen, ob das Buch sein Eigentum ist, oder nicht, wenn ihm eine entsprechende Bibliothek zur Verfügung gestanden wäre. Ihn interessierte nur der Inhalt. Er wurde von einem elementaren Wissensdrang getrieben: Nur lesen, lesen, möglichst viel

lesen, und keine Zeit für die philologische Kleinarbeit, fürs Emendieren vergeuden! Deshalb durfte er behaupten, daß er an einem Tag mehr gelesen hat, als seine Budaer Freunde in einem Monat gelesen haben.[37] Nur lesen, lesen; er fühlte es deutlich, daß er nicht viel Zeit mehr hat. Jetzt muß er sich bilden, sich zu schöpferischen Taten anspornen.[38] Er kümmerte sich nicht darum, daß sein Name in seinen Büchern stehe. Er wußte ja wohl, daß sein Name auch durch sein dichterisches Schaffen aere perennius erhaltenbleibt. Für ihn war nicht wichtig, daß sein Wappen ihn als Besitzer anzeigt, daß die Kodizes pompös illuminiert und gebunden seien; ihm lieferten ja die Bücher nur Rohmaterial zur eigenen künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit.

Sein Leben war voller Widersprüche; ein richtiger Januskopf: ein Kirchenfürst, für den die Religionsfrage zweitrangig war; ein Landesfürst und Vertrauensmann des Königs, Leiter wichtiger Verhandlungen, gelegentlich Geschäftsführer an der königlichen Kanzlei, der jedoch nicht vermag, seine eigene Lage zu beurteilen, der auch dann gegen den allmächtigen König konspirierte, als sich ihm schon ein jeder unterwarf. Ein genialer Guarino-Schüler, der sich das ganze philologische Arsenal der zeitgenössischen Wissenschaft aneignete, der jedoch nie die Feder ergreift, um die Fehler des gelesenen Textes zu verbessern, da er sich für keinen Philologen, sondern einen Lyriker hielt. Ein Feudalherr, dessen Bücher aber deutlich verkünden, daß ihm der sich zur Schau tragende Prunk fremd geblieben ist.

Wer war also Janus Pannonius, wenn wir ihn in der Kenntnis seiner erhaltenen Bücher betrachten? Er war, wie ihn uns bereits Huszti vorgestellt hat: Ein Vertreter des bürgerlichen Humanismus, u zw. der einzige in der damaligen ungarischen Gesellschaft. Zwischen dem väterlichen Erzieher und Bundesgenossen János Vitéz und dem als einen eigenen Sohn erzogenen Schüler Janus bestand der Gegensatz zweier Generationen, die Wandlung eines ganzen Weltbildes. Umsonst war Janus Pannonius Sohn und Würdenträger des feudalen Ungarn; er wurde trotzdem zum Jünger des italienischen bürgerlichen Humanismus.

ANMERKUNGEN

[1] Hoffman, E., *Régi magyar bibliofilek.* (Alte ungarische Bibliophilen.) Budapest 1929. S. 104.

[2] *A budapesti m. kir. Egyetemi Könyvtár codexeinek czimjegyzéke.* (Katalog der Kodizes der Budapester königlich-ungarischen Universitätsbibliothek.) Budapest 1881. S. 98—99.

[3] Huszti, J., *Janus Pannonius.* Budapest 1931. S. 249, 368.

[4] Kubinyi, M., *Libri manuscripti Graeci in bibliothecis Budapestinensibus asservati.* Budapestini 1965. S. 63—66. Der Schriftcharakter und die schwankende Orthographie deuten mit Sicherheit an, daß die Eintragung nicht von der Hand Janus' stammt. Falls es überhaupt möglich ist, aus der einzig bekannten lateinischen Zeile Péter Garázdas (im Iustinus-Kodex der Prager »Státní knihovna ČSSR. Universitní knihovna, Signatur VIII. H. 72) auf einen griechischen Schriftgrad zu schließen, so dürfen wir annehmen,

daß es sich um einen eigenhändigen Vermerk Garázdas handelt. Leider wurde der größere Teil der Eintragung unlesbar überschmiert.

[5] Bei der Deutung des schwer lesbaren Textes war mir István Borzsák behilflich. Auch an dieser Stelle sei ihm dafür aufrichtig gedankt.

[6] Csapodi, Cs., *Beschreibung der erhaltengebliebenen authentischen Corvinen.* (im Weiteren: Csapodi.) Nr. 52. In: Csapodi, Cs.—Csapodi- Gárdonyi, Kl.: *Bibliotheca Corviniana.* München—Berlin 1969.

[7] Macrobius schreibt im ersten Buch der *Saturnalia:* »Janum quidam solem demonstrari volunt«. Macrobius gehörte zum Lehrstoff in Guarinos Schule (vgl. Huszti a. a. O. S. 20), sowie als Lutatius, der Janus mit Helios identifizierte (vgl. Pauly—Wissowa: *Realencyclopaedie der klassischen Altertumswissenschaft.* Suppl. I—III. Sp. 1187).

[8] Ábel, J., *Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia.* Budapestini—Lipsiae 1880. S. 148—149. — Die auf Janus Pannonius bezogene Anredeform »Jane Pater« ist auch in anderen Epigrammen Guarinos anzutreffen: »Jane pater, cuius meritas perstringere laudes Non valeat fontis vena maligna mei.« Ebd. S. 146.

[9] Bick, J., *Die Schreiber der Wiener griechischen Handschriften.* Wien—Prag—Leipzig 1920. S. 54—55. Nr. 47. (Museion. Veröffentlichungen aus der Nationalbibliothek in Wien. I. 1.)

[10] Die Notiz Denis' ist der Hs. Ser. nov. 3953 der *Österreichischen Nationalbibliothek* (Nicolaus Forlosia: *Revisio codicum Graecorum ad humanioras litteras pertinentium*, 18. Jh.) beigelegt. Über das Vocabularium s. noch Vogel, M.—Gardhausen, V., *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance.* Hildesheim 1966. S. 479 und Nachtr. 446, außerdem Hunger, H., *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek.* Supplementum Graecum. Wien 1927 (Biblos-Schriften 15).

[11] Seine charakteristischen Signierungen (»Io. Q.«) konnten wir auf folgende Urkunden des Ungarischen Staatsarchivs entdecken: DL 15243, 15398, 15537, 15684, 15980, 15988, 16000, 45089. Ähnliches bei Jakó, Zs.—Manolescu, R., *Scrieria latină în evul mediu.* Bucureşti 1971. S. 27. Standort der Urkunde: Arc. Stat. Cluj, arh oras Bistritza nr. 16/1464. Den umfangreichsten Vermerk hat bereits Fraknói in: *A magyar nemzet története* (Geschichte der ungarischen Nation) Hrsg. von Sándor Szilágyi. Bd. IV. S. 214 veröffentlicht.

[12] Koroknay, É., *Die Blinddruck-Einbände in der Bibliotheca Corvina.* (in: *Acta Historiae Artium Academiae Scient. Hung.* T. XI. F. 1—2. 1965).

[13] *Österreichische Nationalbibliothek.* Huszti, a. a. O. S. 248—249, 258—259. — Hoffmann, E., a. a. O. S. 129.

[14] *Österreichische Nationalbibliothek.* Csapodi Nr. 166.

[15] Csapodi Nr. 66.

[16] Fitz, J., *Mátyás király a könyvbarát* (König Matthias, der Bücherfreund). In: *Mátyás király emlékkönyv.* Bd. II. Budapest 1940. S. 220—222.

[17] Über die in der Schule des Guarino Veronese gebrauchten Lehrbücher und Lektüren berichten ausführlich Guarino d. J. in: *De ordine docendi et studendi* und Janus in seinem Panegyricus auf Guarino (Huszti, a. a. O. S. 17—21).

[18] *Jani Pannonii Poemata.* Traiecti ad Rhenum 1784. Pars I. (Im Weiteren: *Epigrammata*) I. Nr. 293—294.

[19] Aeneas Sylvius, Francesco Aretino, Marco Aurelio, Lodovico Carbone, Bartolomeo Cevola, Francesco Durante da Fano, Bartolomeo della Fonte, Jacopo Antonio Marcello, Niccolò Perotti, Roberto degli Orsi, Gianantonio Porcellio, Prothasius, Tito Vespasiano Strozza, Gaspare Tribraco, Giorgio Valagussa (vgl. Huszti, a. a. O. passim).

[20] »Simia Martialis« sagte Janus von sich selbst, *Epigrammata* I. Nr. 37.

[21] Huszti, a. a. O. S. 49—52.

[22] Gerézdi, R., *Janus Pannonius.* S. 35. In: Gerézdi, R., *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig* (Von J. P. bis B. Balassi). Budapest 1968.

[23] Feniczy, Gy., *Claudius Claudianus és Janus Pannonius* (Cl. Cl. und J. P.) Budapest 1943.

[24] Ábel: *Analecta*, S. 93.

[25] Über die Plotin-Übersetzung schreibt Vespasiano, vgl. Ábel: *Analecta*, S. 226.

[26] Ebd.

[27] *Jani Pannonii opusculorum pars II.* Traiecti ad Rhenum 1784. S. 101—102.

[28] Er widmete Janus die Übersetzung *Contra Eunomium ad Amphilochium de Spiritu Sancto* von Basilius. Die Widmung steht in *Cod. Lat.* 4857 der *Österreichischen Nationalbibliothek.* Den Text s. Ábel: *Analecta*, S. 201—202.

[29] Ábel: *Analecta*, S. 225—226.

[30] Ebd. S. 227.

[31] Ebd. S. 226.
[32] Voigt, G., *Wiederbelebung des classischen Altertums*. 3. Aufl. Berlin 1893. II. S. 161—162.
[33] Brief Janus' an Galeotto, hrsg. in: *Janus Opuscula* S. 95—101.
[34] Mazzatinti: *La Biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*. Rocca S. Casciano 1897. S. LXXXVI.
[35] Ábel: *Analecta*, S. 227.
[36] Csapodi, Cs., *Geschichte der Bibliotheca Corviniana*. S. 27, in: *Bibliotheca Corviniana*.
[37] Galeottus Martius: *Epistolae*. Ed. L. Juhász. Roma 1931. S. 7—8.
[38] Ebd.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 401—437 (1972)

CHRONICA

Y a-t-il un courant des Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe orientale?

Les Presses de l'Académie Hongroise des Sciences viennent de nous donner, sous le titre *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale* (Budapest, 1971), les Actes du Premier Colloque de Mátrafüred qui s'est tenu du 3 au 5 novembre 1970 sous la présidence du Professeur Béla Köpeczi. Le thème en était l'âge des Lumières dans l'Est de l'Europe Centrale et spécialement en Hongrie. L'extension chronologique de cet âge, déjà, faisait problème: si l'historiographie traditionnelle le fait démarrer vers 1772, date de parution des premiers ouvrages de György Bessenyei, il apparut vite que la date de 1760 était plus appropriée — le *terminus ad quem* de 1820—1830 restant relativement inchangé. Mais la substance de cet âge des Lumières, son contenu, se fit rapidement plus problématique encore, et comme volatile. Après que, dans une belle communication, Madame Éva H. Balázs ait décrit, avec une grande sûreté dialectique, les rapports du joséphisme et du libéralisme des Lumières avec la franc-maçonnerie hongroise, mettant en évidence, de façon peut-être un peu exclusive mais très juste, l'esprit politique animant le système Draskovich (le même esprit animait, par exemple, les loges belges et ce n'est pas par hasard si, comme le note elle-même É. Balázs, leur opposition aux Habsbourg servit de modèle aux loges hongroises), le visage familier des Lumières se met à disparaître. Dans la prolifération des courants «secondaires», l'esprit des Lumières est écrasé et le paysage change. Tantôt c'est la Renaissance qui est franchement suggérée, comme l'a bien vu Jacques Voisine: valorisation des langues nationales et tentative d'adaptation aux idées nouvelles avec le mouvement dit „nyelvújítás", efforts pour créer l'épopée nationale avec Ján Kollár dans la littérature tchèque *(La Fille de la gloire)*, Jan Hollý dans la littérature slovaque *(Svatopluk)*, Vörösmarty pour la Hongrie *(La Fuite de Zalán)*. Que ces tentatives se rattachent plus directement encore au romantisme (toutes sont postérieures à 1820) n'est pas contradictoire, mais montre seulement l'articulation étroite et presque la stricte continuité qui unit ici esprit renaissant et esprit romantique. De la même manière, on passe sans rupture du classicisme, qui apparaît finalement comme le vrai courant dominant du XVIIIe siècle hongrois, à un «néo-classicisme» mal intitulé dans ce cas puisqu'il ne procède, comme en France avec Barthélémy ou en Allemagne avec Winckelmann, d'aucune redécouverte, d'aucune opposition à l'âge précédent, dont il découle ici naturellement. Tout se passe en somme comme si, dans leur impatience à rattraper leur retard, les littératures d'Europe Centrale avaient quelque peu brûlé l'étape des Lumières, engrenant d'un mouvement continu le romantisme nationaliste naissant à un classicisme encore chargé d'aspirations et de modèles propres à la Renaissance.

En Pologne, Osinski, de façon fort significative, concilie dans son idéal dramatique Corneille et Schiller. En Hongrie, Dániel Berzsenyi exprime, nous dit-on, des sentiments pré-romantiques dans des odes inspirées d'Horace (p. 103). En Roumanie, comme le

rappelle le Professeur M. Marino (p. 110), on traduit en même temps Voiture et l'élégie de Gray: coïncidence qui n'est pas indifférente, même si «on traduit presque tout avec enthousiasme». Pas indifférent non plus qu'on traduise l'*Anacharsis* non du français mais du grec. Dans tous les genres, la présence dominante du classicisme gréco-latin ouvre directement et naturellement sur le romantisme.

Même continuité en ce qui concerne l'esprit national, dont le Professeur László Sziklay étudie en profondeur la formation dans les littératures de l'Est de l'Europe Centrale. Le «patriotisme féodal» du XVIIIe siècle hongrois, et mieux encore le nationalisme humaniste prolongé (où «nation» ne désigne pas seulement la «nation des nobles», comme le note B. Köpeczi, mais déjà une communauté sociale élargie) ouvrent, ici encore, de façon naturelle sur le nationalisme bourgeois du XIXe siècle. Malheureusement, ceci nous mène assez loin des Lumières comprises au sens classique, et spécialement du XVIIIe siècle français qui est «plutôt humain, pas du tout national», comme le note justement Roland Mortier (p. 110).

Finalement, dans le syncrétisme que manifestent les littératures de l'Est de l'Europe Centrale dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, c'est aux Lumières que revient la portion congrue et au classicisme la part du lion. Je ne sais pas si l'expression «classicisme des Lumières», ou «classicisme éclairé», a été inventée pour dissimuler ou atténuer cette situation objective, mais la formule me semble en tous points ambiguë (comme l'a bien dit R. Mortier) et, d'un point de vue marxiste, contradictoire (comme l'a bien vu Dezső Baróti). Appliquée à la littérature occidentale et à des écrivains «tels que Voltaire et Pope» (p. 101), elle paraît déroutante, artificielle et même franchement naïve: il faudrait une fois pour toutes, comme me le suggérait le Professeur Ottó Süpek, distinguer entre les écrivains *classiques*, «les classiques» (acceptés au Panthéon de la littérature) et les écrivains *classicistes*, dont l'œuvre réalise cet idéal d'équilibre, de limitation, . . . dont parle R. Mortier p. 110 — tout classique ne relevant pas évidemment du classicisme. Appliquée aux littératures d'Europe Centrale, la formule «classicisme éclairé» signifierait simplement «qu'il y a d'un côté un courant d'idées qui est celui des Lumières, de l'autre un style dans lequel le classicisme domine» (p. 111). Mais, dans la double mesure où l'acte d'écrire est évidemment un geste unitaire et où les Lumières ne sont pas seulement, de l'avis même de B. Köpeczi (p. 121), un «mouvement d'idées» ou un «courant politique et idéologique», mais une «tendance politique, idéologique et culturelle», un processus total «basé sur certaines lois ou constantes du développement historique», il paraît inconséquent de dissocier, comme au bon vieux temps, «fond» et «forme» pour imaginer un fond progressiste s'engageant sans scrupule dans une forme conservatrice et passéiste.

A propos du caractère vraiment et généralement progressiste de ce «classicisme éclairé», deux questions, deux doutes méthodologiques plutôt, ne peuvent manquer de venir à l'esprit.

1. Y a-t-il compatibilité entre l'idéologie véhiculée par le classicisme, français par exemple, et l'idéologie bourgeoise des Lumières? En d'autres termes: l'héroïsme aristocratique cornélien, le statisme social de Molière, le «féodalisme essentiel» de Fénelon (B. Köpeczi, *La France et la Hongrie au début du XVIIIe siècle*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971, p. 362) auraient-ils été si bien accueillis, si chaleureusement imités, si naturellement assimilés, si l'idéologie dominante des écrivains d'Europe Centrale ne leur avait été fondamentalement favorable («C'est à cette époque, en effet, que les œuvres de Racine, de Molière et de Fénelon ont été traduites en polonais, en hongrois, en tchèque, . . .»; «dans les littératures de l'Est de l'Europe Centrale, ce sont surtout Molière et Fénelon qui ont trouvé des traducteurs et des imitateurs»; etc., pp. 100—101)? Ce qui mène à la question suivante:

2. Comment l'idéologie essentiellement bourgeoise des Lumières a-t-elle pu être adoptée, ou «adaptée», par une classe d'idéologie contradictoire, la noblesse, «composante

la plus souple et la plus active de la vie politique et économique» (p. 31) en l'absence d'une classe bourgeoise hongroise douée de poids social (représentant au plus 5,5% de la population totale)? Sans mettre en doute la sincérité progressiste de la haute noblesse josséphiste hongroise, on peut tout de même distinguer entre *l'idéologisme* (attitude idéologique extérieure, à la limite affectation idéologique) et *l'idéologie* naturelle ou proprement dite (émanation naturelle et plus profonde de la pratique socio-économique). Dans le cas qui nous occupe, il est clair que, d'une façon générale, l'idéologie naturelle de la classe nobiliaire n'a pas tardé à reprendre le dessus sur l'idéologisme d'emprunt: «dès 1772 . . . la noblesse hongroise, effrayée par les mouvements de la paysannerie et laissant de côté les aspirations nationales à l'indépendance, s'empresse de conclure l'alliance avec elle (la cour) pour protéger le régime féodal contre toute révolution» (p. 23). Quant à cette fraction d'anciens joséphistes fidèles qui, en 1794, tournèrent au jacobinisme, elle semble plutôt relever de l'intelligentsia que de la noblesse proprement dite. De toute façon, c'est ici le nationalisme qui reprend le dessus avec l'organisation séparée des jacobins «à Vienne, à Prague, à Zagreb et à Pest-Buda».

Que peut-on conclure des deux questions qui viennent d'être posées: qu'on ne triche pas avec la situation économique d'une époque déterminée, et surtout pas les superstuctures culturelles. Dans la mesure où la situation économico-sociale de la Hongrie de la seconde moitié du XVIIIe siècle ressemble davantage à celle de la France du XVIIe siècle qu'à celle du XVIIIe siècle, il n'y a évidemment rien d'illogique, ni de déshonorant, à ce que la situation littéraire hongroise de l'époque envisagée ressemble également plus au classicisme français qu'aux Lumières. Rien d'étonnant, vu le dynamisme du gentilhomme propriétaire et fonctionnaire hongrois du XVIIIe siècle, «dont les activités ne sont pas sans évoquer celles de la noblesse de robe en France» (p. 33), à ce que le jansénisme représente, dans la Hongrie des Lumières, un courant progressiste important. Rien d'étonnant au classicisme régnant, etc.

En conclusion, il me semble illusoire de vouloir synchroniser et aligner de façon trop stricte des littératures, des cultures inscrites dans des situations socio-économiques par trop différentes. De tels rapprochements peuvent conduire à des illusions d'optiques. Le mouvement néologique de Kazinczy peut ressembler à celui de Rétif ou Mercier en France, qui est contemporain (même monosyllabisme, même idéal de style coupé, etc . . .). Mais c'est peut-être à Du Bellay qu'il faudrait plutôt le comparer, sinon à Saumaise. En tout cas, le contexte idéologique de ces deux mouvements est tout à-fait contradictoire: nettement bourgeois chez Mercier, franchement nobiliaire chez Kazinczy.

Reconnaître le décrochage culturel général qui sépare l'Europe occidentale de l'Est de l'Europe Centrale à l'âge des Lumières, ce n'est pas seulement satisfaire la logique du matérialisme historique mais faire la part du dialectique en donnant toute sa valeur à l'idéologisme courageux d'une fraction de la classe nobiliaire: à ce mouvement de dépassement volontaire par lequel cette fraction tenta de surmonter la passivité du pur reflet idéologique.

Daniel Droixhe (Liège)

К вопросу античности в оде 1747 года Ломоносова

Культ античности столь же характерен для русской классицистической литературы XVIII века, как и для западно-европейской литературы. Особая, отличительная черта культа античности в русской классицистической литературе проявляется в том, что классическое образование у русских не составляло части средневековой культуры; только во

второй половине XVII века и особенно с начала XVIII века знание латыни и античной литературы стало распространяться в кругах образованного русского дворянства и сказываться на литературных произведениях. Знакомство с произведениями ауктороз, которым хотели подражать, происходило чаще всего с помощью других языков, переводов, так как знание латыни было далеко не столь распространенным, как в Западной и Средней Европе. Не случайно русские писатели, приезжавшие в Венгрию, удивляются широкой распространенности знания латыни. Об этом удивлении свидетельствует, например, письмо А. И. Тургенева, который в 1804 году побывал в Пеште.[1]

Многие русские писатели-классицисты знакомились с поэтикой и союжетами классической литературы посредством западных, в первую очередь, французских и немецких, переводов. Однако, некоторые из них, главным образом те, кто учился в университетах западных стран в совершенстве овладели греческим и латинским языками, достигнув высот классического образования.

Знаменательно, что именно из этих писателей вышли реформаторы русского литературного языка, которые наряду с поэтической деятельностью интенсивно занимались вопросами русской стилистики и поэтики. Например, епископ, Феофан Прокопович один из «идеологов» и верных сподвижников Петра I. свою работу *De arte poetica*,[2] написал полатыни. В этой работе, которая стала важнейшим пособием по основам поэтики, он часто ссылается на Вергилия и Овидия.

Реформатор русского литературного языка и русского стихосложения М. Ломоносов в своих трудах по русской стилистике и поэтике опирался на знание греческого и латинского языков. В своих филологических работах и поэтических произведениях он приводил примеры, в первую очередь, из античной литературы.

При рассмотрении двух несомненно существующих течений внутри русского классицизма нельзя не считаться с тем, как воспринимались ими произведения классиков: в оригинале или в переводе, поскольку этот факт безусловию имел влияние на деятельность двух противостоящих течений.* Он является так же *одной* из причин полемики Ломоносова и Сумарокова по вопросам поэзии. Об этом свидетельствует, в частности, письмо Ломоносова, которое написал он своему меценату И. И. Шувалову, когда обострилась полемика двух поэтов. В своем письме Ломоносов жалуется на нападки поэта Елагина, ученика и сторонника Сумарокова: не удивительно — пишет Ломоносов — что Елагин не находит классиков в моих произведениях, ведь он не знает ни латыни, ни греческого и поэтому разговаривать с классиками не умеет.[3] И это не единственный случай, когда Ломоносов требует от русских поэтов умения разговоривать с классиками. Ломоносов гордится тем, что он умеет «разговаривать» с классиками и много черпает из этих «разговоров» как для реформы русского литературного языка, так и для своих поэтических произведений.

После окочания Московской славяно—греко—латинской академии Ломоносов продолжает учение за границей и именно в эти годы начинает интенсивно заниматься вопросами поэтики. В *Письме о правилах российского стихотворства* (1739)[4] он использует и принципы античной метрики для разработки норм русског стихосложения и эти нормы остаются основой русского стиха вплоть до сего дня.

Вскоре после возвращения на родину (1742) Ломоносов прочитал цикл лекций по стилистике русского языка и стихосложению. Вероятно, эти лекции привели к тому, что в 1744 году он представил петербургской академии свой трактат *Краткое руководство к красноречию*. Не столько тема трактата удивила руководстелей академии (в это время имелся не один учебник по риторике), сколько то, что работа была написана *на русском языке*.

* Об этом вопросе более подробно см. Берков П. Н., *Проблема литерашурного на правления Ломоносова*. XVIII век сб. 5.

Оппонент трактата Ф. Миллер, в своем письменном отзыве предложил расширить работу и обогатить ее примерами из произведений современных авторов, а главное — представить работу заново на латинском языке и приложить к ней русский перевод. Заседанием Академии это предложение было принято единогласно.[5] Значение трактата, представленного в 1744 году, состояло именно в том, что в отличие от предшествующих школьных риторик, которые были написаны на мало понятном для светских людей церковнославянском, или на еще менее понятом для широких кругов образованного общества, латинском языке, Ломоносов писал на русском языке своей эпохи.

Как показывают данные архивов, Ломоносов работал над новой риторикой с 1745 по 1747 год, и напечатана она была еще в 1748 году.

Вероятно, Ломоносов хотел, чтобы забыли неблагоприятный для него отзыв 1744 года, а также искал опоры в «высокой» поддержке, поэтому он и написал к новой риторике длинное посвящение. Труд свой он посвятил внуку Петра I, великому князю Петру и в посвящении подчеркнул важность и значение реформирования русского языка: «природное богатство, красота и сила русского языка, — писал Ломоносов, — не отстают ни за одним европейским языком. Этот язык можно поднять на такое совершенство, которому удивляемся в других языках».[6]

Значение борьбы Ломоносова и его современников за реформу языка, за развитие культуры и науки на русском языке подчеркивают многочисленные заграничные, среди них и венгерские отклики.

В своей борьбе за венгерскую академию, представители «кадемической мысли» ссылались на достижения петербургской академии и стремились к созданию такой же академии, сходного назначения и структуры. Об этом свидетельствуют, например, статья С. Дечи, статьи Я. Мольнара, а позже поэт Гвадани тоже ссылается на достижения петербургской академии.[7]

Разрабатывая нормы русского литературного языка, стилистики и поэтики, или перенося их из классики на русскую почву, М. Ломоносов работал параллельно в своих теоретических и поэтических произведениях.

В одах его часто чувствуется, что поэт учит своих соотчественников стилистике, восприятию и сложению стихов. В русской литературе отсутствовала традиция стихотворства, поэтому понятно, что именно в этой области было больше всего «белых пятен». Разработанные в риторике правила Ломоносов оформил в примерах: ни один русский поэт-классицист не использовал столько мифологических фигур, как Ломоносов, который как бы демонстрировал их роль заменителей пространных сравнений.

Из тропов ему, видимо, больше всего по вкусу были метонимии, потому что он использовал их особенно часто.

По сравнению с метонимиями сравнений у Ломоносова мало, именно поэтому, если они появляются в одах, на них необходимо обращать внимание. Здесь я хочу сослаться на одно из его немногочисленных сравнений, которое наглядно характеризует, как Ломоносов перерабатывал, формировал усвоенное у классиков в своих целях. Убеждение, «религия» Ломоносова, в сущности, состояли в том, что развитие наук является залогом развития и подъема русской нации. Об этом он неоднократно писал в своих теоретических трудах и в поэтических произведениях. Примером этого может служить одна из его самых известных од, написанная по случаю пятой годовщины царствования Елизаветы. Годовщина совпала с тем, что императрица утвердила новый регламент академии, который помимо всего прочего установил, что во главе академии должны стоять русские (до сих пор академию возглавляли главным образом немецкие ученые), и официальным языком в академии должен быть русский язык. Кроме того императрица утвердила в этом 1747 году и новый, повышенный бюджет академии. И так, Ломоносов ученый-поэт возвеличил прежде всего щердрость царицы, ибо эта щедрость дала возможность расширить научные исследования:

Твои щедроты ободряют
Наш дух и к бегу устремляют,
Как в понт пловца способный ветр
Чрез яры волны порывает
Он брег с весельем отставляет
Летит корма меж водных недр[8]

Взятый из стихотворения Горация образ корабля* в оде Ломоносова не корабль государства (как у Горация и у других поэтов, часто использовавших этот поэтический образ, после Горация), а «корма» разума, которая благодаря щедроте царицы «летит», т. е. стремится вперед к новым открытиям. Этот поэтичекий образ в русской поэзии впервые фигурировал в оде Ломоносова. Гораздо позже в 1782 году мы встречаем это сравнение у Державина. Державин, как показывают его многие стихотворения часто обращался к Горацию. В оде, прославляющей просвещенную монархиню Екатерину II, он тоже использует упомянутое сравнение, но в понимании Горация, т. е. пишет о корабле государства, которым правит мудрая и просвещенная Екатерина II.

В качестве другого примера работы Ломоносова над произведениями классиков хочется упомянуть интенсивное изучение им трудов Цицерона. В своей статье *Ломоносов и античность* И. М. Нахов[9] говорит о том, что Ломоносов еще в годы учения в Московской академии на лекциях Крайского по риторике обратил внимание на речи Цицерона. Однако первые работы Ломоносова не подтверждают этого предположения. Его трактат 1744 года содержит всего три ссылки на Цицерона, но в 1748 году он уже обращается чаще всего именно к Цицерону. Вероятно, в 1744 году Ломоносов принял к сведению отзыв Ф. Миллера о том, что необходимо расширить работу примерами, правда, Миллер говорил, в первую очередь, о современных авторах, а Ломоносов аргументировал свои тезисы классиками. Примеры Ломоносова часто расширялись в целые фрагменты. Многие из цитированных трудов в первые прозвучали по-русски именно в риторике Ломоносова и благодаря точности продуманности перевода стали популярными среди русских читателей.

Вслед за примером из Горация хочу показать ломоносовский метод изучения и творческого освоения классиков на примере речи Цицерона *Pro Archia poeta*.**

Замечательная речь Цицерона до перевода Ломоносова по-русски не была известна. В своей риторике, когда Ломоносов пишет о построении русского вопросительного предложения, выражающего сомнение, и следующего за ним утвердительного предложения, он приводит пример из этой речи Цицерона: «Спросишь у нас ты, Каий, для чего мы сим учением усладжаемся? Для того, что подает нам то, чем бы сем судебном шуме дух наш ободрялся и укоризнами утружденный слух успокоился».[10]

В шестой главе риторики, тема и заглавие которой «Пробуждение страстей их удовлетворение и изображение», он приводит особенно большие отрывки из этой речи. Нужно отметить, что трактат 1744 года этой темы абсолютно не касался.

В 108 § этой главы Ломоносов раскрывает понятие любви, а в 109-ом §-е показывает, каким образом и с помощью каких средств может ритор пробудить в слушателях к кому-

* Ломоносов с этим сравнением познакомился несомнение в оде Горация; он не знал Алкея, имя которого, правда, встречается в «Риторике» но как раз в цитате из Горация. В перечислении источников, у него никогда, нигде не фигурирует Алкей. см. Г. М. Коровин: Библиотека Ломоносова. М.—Л. 1961.

** Теоретические и поэтические произведения Ломоносова свидетельствуют о том, что кроме Горация и Цицерона он знал и использовал много произведений разных аукторов (например, енал и цитировал Квантилана: *De institute oratorum)*. Но в этом маленьком сообщении я пишу только о поэтическом образе, взятом от Горация и об использовании одной речи Цицерона. В защиту поэта Архия.

либо любовь. Свои мысли он подкрепляет примерами из той части речи Цицерона, в которой Цицерон возвеличивает поэтические способности и знания Архия.

В следующей, т. е. седьмой главе Ломоносов пишет о построении ритмического вопроса и, подчеркивая, что великие риторы и поэты чаще всего использовали именно эту стилистическую фигуру, дает пример из Демосфена, а потом приводит длинную цитату (вернее сказать, целий отрывок) из речи Цицерона. При этом Ломоносов обращает внимание не только на раскрытие и объяснение данной стилистической фигуры, но и на содержание, ведь не случайно он цитирует именно мысли о важности соединения наук и таланта, о роли наук в жизни.[11]

Последние предложения речи Цицерона, выражающие крайнюю напряженность и возвышенность, взволновали не только Ломоносова: больше, чем за столетие до него Паоло Бени в Падуанской академии привел эти слова, как лучшие выражение полезности поэтических занятий.[12]

Ломоносов, также использовал эти мысли Цицерона. Но в своей риторике он именно на них оборвал цитату, перенеся эти слова в ту самую оду, где он страстно утверждает пользу и важность наук. Поэт-ученый говорит здесь не только о прелести поэтических занятий (в отличие от Бени): словами Цицерона он одической приподнятостью заканчивает тему оды о развитии и пользе наук. Она является тем стержнем, с которым связаны ве мысли этой многотемной оды. В прекрасном переводе Ломоносова ямбическим размером звучат в оде поэта известные слова Цицерона:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастной случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде
Среди народов и в пустыне
В градском шуму и наедине
В покое сладки и в труде.[13]

Мария Тетени

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Архив братьев Тургеневых*. Вып. IV. П$_2$. 1915. стр. 44—45.
2. Прокопович, Ф., *Сочинения*. М.—Л. 1961.
3. Ломоносов, М., *Полное собрание сочинений* М. 1958. Т. 10. стр. 492. Все цитаты по данному изданию.
4. Ломоносов, М., *ПСС*. т. 7.
5. Ломоносов, М., *ПСС*, т. 7. стр. 792.
6. Ломоносов, М., *ПСС*, т. 7. стр. 92.
7. *a)* Décsy, S., *Pannoniai Fenix, avagy a hamvából feltámadott magyar nyelv*. Bécs, 1799. 133, 149, 215. o.
   b) Molnár, J., *Az orosz nyelv támogatása*. Magyar Könyv — Ház II. szakasz 1783. 63—75.
   c) Gvadányi, J., *Tizen-kettödik Károly élete*. Pozsony és Komárom, 1792. 49.
8. Ломоносов, М., *ПСС*, т. 8. стр. 199.
9. Нахов, И. М., *Ломоносов и. античность. Вопросы классической филологии* МГУ, 1965, стр. 12.
10. Ломоносов, М., *ПСС*, т. 7. стр. 279 .
11. Ломоносов, М., *ПСС*. т. 7. .тр. 177—178.
12. Бени, П., *Речь о поэзии, также о пользе поэтики Аристотеля.*
13. Ломоносов, М., *ПСС*, т. 8. стр. 206.

Wilhelm von Polenz: Tagebuch 1881—1882

Was kann unsere Absicht begründen, das Tagebuch eines jungen Mannes, der es sich selbst zur inneren Klärung und Erinnerung vor fast hundert Jahren geführt hat, dem interessierten und wohlwollenden Leser zum Studium und Vergnügen zu empfehlen?

Nicht in erster Linie das biographische Interesse, obwohl es sich um einen jungen Mann handelt, der acht Jahre später im vom Kulturfieber gepackten Berlin mit einem umfangreichen Roman die literarische Bühne betrat und nach einigen Jahren, nicht ohne eine gewisse Gültigkeit bis heute, von vielen als der bedeutendste Prosadichter der naturalistischen Periode, neben dem Dramatiker Gerhart Hauptmann und dem Lyriker Detlev von Liliencron, anerkannt wurde.

Auch nicht ein vermutlicher, eminent ästhetischer Wert des Tagebuchs. Ein hervorragender Stilist ist unser Autor auch später nicht geworden und hier läßt er auch noch ein Minimum an Sorgfalt vermissen: wir haben es mit einem wirklichen Tagebuch zu tun. Er schielt nicht auf einen vielleicht doch möglich werdenden Leser wie so viele vor und nach ihm. Als er es zur vorübergehenden Aufbewahrung seinem einzigen vertrauten Freund überantwortet, bittet er ihn nicht nur zum Schein, es nicht zu öffnen. Ihm ging ganz und gar der natürliche Hang vieler Künstler ab, sich einem weiteren Kreis zeigen zu wollen. Insoweit war er zu wenig Künstler. Er war es in einer anderen Hinsicht und schon hier: er vermochte Menschen und Situationen mit einigen Attributen, charakteristischen Gesten und kräftigen Zügen zu verlebendigen und sich selbst als treuen Spiegel der äußeren und inneren Welt hinzustellen. Das allein würde aber hier noch nicht ausreichen, unser Interesse nicht nur zu wecken, sondern auch zu befriedigen. Immerhin ist diese ungewollte gestaltende Kunst ein nicht wegzudenkender Bestandteil dessen, was wir im Inhalt dieses einfachen Oktavheftes am meisten schätzen.

Das Wertvollste darin ist sein kulturhistorischer Beitrag. Ich meine damit die tiefere Spannung, die uns beim Ansehen eines besonders gut erhaltenen Ausgrabungsstückes ergreift, das noch die Fingerabdrücke der einst Lebenden zeigt und sozusagen ihren lebendigen Hauch spüren läßt. Unüberwindliche Abgründe der Gesellschafts- und Zeitgeschichte liegen zwischen ihm und uns: es ist noch nicht das Ungeheuerlichste wenn auch das Erfaßbarste am Trennenden, daß wir nach den Bombennächten von 1945 und dem notwendigen und großartigen Wiederaufbau den Fuß kaum auf Stellen setzen können, wo er in der Dresdener Altstadt Tag für Tag seinen Pflichten, Geschäften und Vergnügungen nachging. Und trotzdem: uns fesselt der Schein genauso wie das Wesen: die äußeren Umstände seines Lebens, die Schauplätze und die Menschen, die ihn umgaben und die es nicht einmal in ihrer spezifischen Art mehr gibt; und er selbst, der junge Mensch von 21 Jahren, mit der untrennbaren Bindung von gegenwärtigem Augenblick und ahnungsvoller Zukunft, wie seine Altersgenossen auch heute sind und der wahrscheinlich ältere Leser wohl einmal war.

*

Das Tagebuch berichtet über die vier Monate vom 6. November 1881 bis zum 3. März 1882. Damals war er Schüler der Oberprima des Vitzthumschen Gymnasiums in Dresden. Die Stiftung, auf die das Gymnasium zurückgeht, stammt aus dem Jahre 1638; es selbst wurde 1828 gegründet. Es war eine vornehme öffentliche Schule, mit einer ziemlich geringen Schülerzahl, in strengem protestantischen Geiste geführt. Das wird im Tagebuch bestätigt. Aber auch etwas anderes: »(. . .) wo viel Licht ist, da ist auch Schatten. Von weit her, selbst aus dem Auslande, wurden der Schule Söhne vorneh-

mer und begüterter Familien zugesandt. Von ihnen neigten manche zu einer Auffassung und Führung des Lebens, die anderwärts schon aus rein äußerlichen Gründen viel stärkeren Hemmungen begegnet wäre.«* Wie wir sehen werden, gab es auch in der Klasse Wilhelm von Polenz' kaum einige »Bürgerliche«; dafür aber sogar einen nahen Verwandten der späteren Kaiserin, der ersten Frau Wilhelms II., Auguste Victoria von Holstein aus dem Augustenburger Hause. Das bedeutete für Wilhelm von Polenz, der selbst nur oder auch Sohn eines Rittergutsbesitzers war, nichts mehr und nichts weniger als ein natürliches Milieu; innerhalb dieses Bereichs waren seine Altersgenossen Schulkameraden und nur das. Er ging ebenso unbefangen zur »Bowle« des Prinzen von Holstein, wie sein bester Freund und Vertrauter fürs Leben nicht einmal ein »von« war: Alfred Knobloch, Sohn eines Landmessers, selber Jurist mit einer mühseligen Karriere, die ihn bis zum Bromberger Oberbürgermeisterposten brachte.

Vor dem Eintritt in die Tagebuchwirklichkeit hat er die Schuljahre: zunächst im väterlichen Hause im Schloß Ober-Cunewalde bei Bautzen, dann in Kötschenbroda beim Pastor Wahle und ein Jahr in einer Dresdener Privatschule. Als er 1875 ins Vitzthumsche Gymnasium kommt, erlebt er die erste Enttäuschung: er wird nur in die Quarta aufgenommen, seine Klassenkameraden sind meistens zwei Jahre jünger. An verbummelte Jahre erinnert er sich auch im Tagebuch. Nach dem Abitur, mit dem das Tagebuch endet, kommt zunächst alles so, wie er es sich wünschte und der Vater von ihm verlangte: eine Reise nach Italien und Frankreich, das Sommersemester in Breslau, das Freiwilligenjahr bei den Gardereitern in Dresden, die Universitätszeit in Berlin und Leipzig und dann ein Jahr als Referendar. Es war jedoch nicht ganz nach dem Wunsche des Vaters, daß er während all dieser Jahre der Literatur die Treue hielt. In den jetzt folgenden acht Jahren war er immer wieder sicher, daß das Erscheinen eines seiner Werke, meistens ein Drama, unmittelbar bevorsteht. Damit mußte er sich aber immerhin bis 1890 gedulden.

Über die Schuljahre wissen wir aus dem biographischen Bericht seines Bruders Benno; er hat noch auf Grund weiterer Tagebuchhefte und vieler Briefe arbeiten können. Wir haben nur noch dieses Tagebuch und einen Teil der Briefe. Alles andere ist seit dem stürmischen Jahr 1945 verschollen.

*

Das Gymnasium befand sich in der Plauenschen Gasse, gleich daneben das Internat. Wilhelm von Polenz wohnte nur bis 1880 darin, von da an beim »alten Pastor« Fiedler »in der nächsten Nähe« des Dippoldiswaldaer Platzes, Wallstraße 12.

Der Bogen seines äußeren Lebens spannte sich zwischen der Schule und den verschiedenen Lokalen der Altstadt, vom Englischen Garten bis zum Bordell der Minna Springer; und der seines inneren zwischen den geistigen Anstrengungen der Vorbereitung auf das Abitur, den extremen Schwankungen eines jungen Gemüts und den Klärungsversuchen des moralischen Weltbildes im Rahmen der durch den langen Leerlauf verschlissenen deutsch-klassischen Ideale: er glaubt, mit den Gemeinplätzen einer unüberlegten Transzendenz eine »faustische Natur« sein zu können. Immerhin gewannen diese leeren Phrasen nach einem weiteren Reifungsprozeß eine Substanz, die ein Leben im Zeichen der Selbstprüfung und des wertvollen Strebens ausfüllte.

* Benno v. Polenz: Wilhelm von Polenz als Schüler des Vitzthumschen Gymnasiums. In: 100-Jahrfeier des Vitzthumschen Gymnasiums zu Dresden 1828—1928. Dresden (1928). S. 112.

Zwischen den Polen des äußeren Lebens tauchen die Verwandten und Bekannten und denen des inneren der Schöpfungswillen immer wieder auf. Der letztere ist vorläufig eher noch Ehrgeiz als künstlerischer Mitteilungsdrang aus innerer Notwendigkeit. Er verrät sich rührend naiv gleich am zweiten Tag: die Nachricht, daß der Schillerpreis mangels würdigen Gegenstandes keinem Autor zugesprochen werden konnte, bringt ihn auf den Gedanken, daß es nur an einem seiner Werke gebricht. Gleich schreitet er an die Verwirklichung: für die Ausgabe seines gerade geplanten Werkes im Selbstverlag legt er eine Kasse an: »Casse zum Druck eines Stükces [!] d. 7. November« steht auf der Innenseite des hinteren Deckels geschrieben und »l M«. Auf den letzten Seiten des Heftes finden wir auch ein Verzeichnis »Deutsche Theater« mit »Nachtrag«. Im Tagebuch selbst begegnen wir nicht weniger als drei mehr oder weniger ausgearbeiteten Dramenentwürfen. Wenn sie auch keine Meisterwerke versprechen, lassen sie doch, vornehmlich die »Caroline Mathilde«, etwas ahnen: die durch die Schule vermittelten Ideale konnten in einem aufnahmefreudigen Gemüt doch die Vorstellung von Ehrlichkeit, Geradheit, Opfermut und innerem Adel wecken: Eigenschaften, die ihm eher bei den Einfachen als den Vornehmen beheimatet erscheinen und die er auch für sich selbst in Anspruch nimmt. Die Ansprüche an uns selbst vermögen den Menschen zu formen: die hier sind ein später eingelöstes Versprechen des werdenden Mannes. Dabei half ihm eine leichte Neigung zum Protest und eine stärkere zur Kritik.

Sonst aber existiert für ihn der Begriff »Politik« noch nicht. Das ist sowohl ein Charakteristikum seines Standes als auch seines Lebensalters: er lebte noch — und nicht nur während des Jubelrausches nach den Prüfungen — in der wohltuenden Schutzwolke des »Seid umschlungen, Millionen«. Die Politik ist noch in der allgemeinen Handlungs- und Denkweise in der pseudoerhabenen, für den Schulgebrauch präparierten deutschklassischen Gesinnung subsumiert. Das zeigt sein Erlebnis mit den sozialdemokratischen Massen, als er unbewußt in den Sturmwind des politischen Lebens gerät. Die Arbeitermassen erscheinen ihm fremd und nicht einmal bedrohlich, keineswegs aber feindlich. Die geschilderte Brutalität der Soldaten gegenüber den demonstrierenden Arbeitern und ihnen, den höheren Schülern, hat auch nichts zu bedeuten: ist vorläufig nur »Skandal« und »Scherz« und Grund zur heiteren Aufregung. Das soll später anders werden. Wie hätte er sonst auch im naturalistischen Jahrzehnt ein Wort mitreden können?

Er ist ein junger Mann, der einiges verspricht: Möglichkeiten, noch nichts Endgültiges. Er glaubt, in der Gemeinsamkeit mit den anderen vorbehaltlos aufgehen zu können. Er weiß selber noch nicht, daß er eigentlich kontaktbehindert ist. Oder ist es gerade umgekehrt: hat er eigentlich eine offene Natur, hält aber viel auf Haltung und daraus wird mit den Jahren eine wirkliche Zurückhaltung? Das Spätere scheint den ersten Fall zu bestätigen. Er hatte es nicht leicht: mit seiner angeborenen, angestammten und angewöhnten, etwas belächelten Schwerfälligkeit, hinter der man auch die Ausgeglichenheit des inneren Menschen vermutete, in der geistigen und literarischen Atmosphäre des Berlin der 90er Jahre seinen Mann zu stehen.

*

In der Wiedergabe seines Schriftbildes wollen wir das Schwankende so weit wie möglich auch in der gedruckten Form beibehalten. Es gibt dabei auch Unsicherheiten der Rechtschreibung, die auch der reife Mann nicht ganz abstreift und die manchmal sogar in den Text seiner Bücher Eingang finden.

Zur Zeit des Entstehens des Tagebuchs arbeiten noch Unreife des Charakters, Nachlässigkeit des nur für sich selbst Schreibenden, Großzügigkeit eines hoffnungsvollen

Jünglings, zeit- und individuell bedingte Unsicherheit der Rechtschreibung und Wandel der Schreibgewohnheiten einander in die Hand. »November« schreibt bzw. kürzt er ab in drei Varianten; von einigen Fremdwörtern gibt es so viel Formen, wie oft er sie verwendet. Grundsätzlich benutzt er die deutsche, bei Fremdwörtern jedoch die lateinische Schrift und ob »Klasse« ein Fremdwort ist oder nicht, ändert sich von Fall zu Fall; oft schreibt er dann auch die Namen seiner Klassenkameraden mit lateinischen Buchstaben. Daß er für Bebel »Pebel« setzt, ist ebenso natürlich wie charakteristisch: für den Sachsen und den Erben eines Ritterguts. Häufig setzt er den Text nach einem Punkt mit einem kleingeschriebenen »und« fort: der Punkt steht nun schon einmal da, mit »Und« beginnt man aber keinen neuen Satz (in der Schule); man schreibt »und« klein und so ist es halb so schlimm. Daß er »Examen« beinahe konsequent als Masculinum verwendet, kann ich mir nicht erklären; noch weniger, daß manchmal doch auch »das« Examen vorzukommen scheint. (»Der« und »das« sind in seiner Schrift kaum zu unterscheiden; ausschlaggebend ist »den« oder noch mehr »meinen« oder »ihren«.)

Wir können auch über das Zustandekommen des Textes etwas sagen. Er hat »vorgearbeitet«: man entdeckt hie und da flüchtige Bleistiftzüge, die einfach überschrieben worden sind. Wo man sie lesen kann, scheinen sie Stichwörter für die später zu schreibenden Tagebuchaufzeichnungen oder Agenda zu sein. Spuren einer einmaligen oberflächlichen Korrektur lassen sich feststellen. Jedes Blatt des Tagebuchtextes ist mit Bleistift numeriert; die Ziffern können auch von Benno von Polenz stammen, der keineswegs Philologe und vielleicht auch nicht immer ein ganz gewissenhafter Nachlaßverwalter war und — jedenfalls bei den Briefen — Ergänzungen hinzufügte, unterstrich und manchmal wahrscheinlich auch einiges unterdrückte. In unserem Text steht grundsätzlich alles in [ ], was vom Herausgeber stammt. Das Zeichen [!] verwenden wir nur bei besonders auffälligen Abweichungen von der Norm. Sonst aber sind wir bestrebt, der Handschrift des Autors in allen ihren Besonderheiten zu folgen. Auf die Wiedergabe des Unterschieds zwischen deutscher und lateinischer Schrift mußte verzichtet werden.

Das Tagebuch ist in einem gewöhnlichen linierten Oktavheft enthalten. Außen auf dem Deckel steht »IV«, mit Bleistift »1881 u. 1882« (wahrscheinlich von Benno von Polenz) und die Signaturen der Bibliothek: »Wilh. v. Polenz Archiv C. II. Nr. 5. Msc. Dresd.«.

Das Heft enthält insgesamt 68 Blätter. Davon sind: Tagebuch: 30; ein leeres Blatt; »Vter Akt« des Struensee-Stückes und eine leere Seite: 10; die ersten beiden Akte eines anderen Stücks »Alfred Bürger«: 24; Verzeichnis »Deutsche Theater« und »Nachtrag«: 1; 3 leere Seiten. Auf der letzten Seite steht über »Casse zu Massaniello 1 M« geschrieben: »Bartstoppeln« und dann eine Tintenschrift, die in Bleistiftschrift übergeht und durch sorgfältige Streichung unleserlich gemacht wurde. Auf der inneren Seite des vorderen Deckels steht das Motto, auf der des hinteren: »Casse zum *D*ruck eines Stükce*s* [!] [D-*s* überschrieben durch:] Massaniello d. 7 November 1 M«.

*

Als Abschluß dieser einleitenden Worte möchte ich meinen aufrichtigen Dank all denen ausdrücken, die durch ihre selbstlose Hilfsbereitschaft die Bearbeitung und Veröffentlichung des Tagebuchs Wilhelm von Polenz' überhaupt ermöglichten: Herrn Dr. Erich von Polenz, dem Sohn unseres Autors, Herrn Helmut Deckert, dem stellvertretenden Direktor der Sächsischen Landesbibliothek und den Mitarbeitern der Bibliothek und des Dresdener Stadtarchivs.

Miklós Salyámosy

Motto. Und immer, wenn ich der gewaltigen Noth, // der unbeugsamen fest ins Auge blickte, // Erkannt ich in den strengen Zügen // Dein Antlizt [!] doch, o Vater, wie's auf mich, // auch so / Verheißung lächelnd wiedersah. Geibel[1]

Sonntag d. 6 November 1881.

Früh machte ich einen mehrstündigen Ritt mit Onkel Leopold[2] *im Brießnitzgrunde [!]*[3]. *Die herbstliche Landschaft machte sich recht schön bei dem schönen Sonnenschein. Unsere beiden Gäuler gingen sehr flott u. der Onkel war ausgezeichnet liebenswürdig. Ich aß zu Mittag dort u. ging Nachmittags auf einige Stunden* auf [a—f *gestr.*] *in meine Wohnung,*[4] *um an Hertha*[5] *zu schreiben u. zu arbeiten. Abends besuchte ich Kriegerns*[6] *die im Kaiserhof*[7] *wohnen und traf dort Onkel Leopold den ich nach Hause begleitete. Die Vettern Kriegern waren in Spremberg zu einer Jagd gewesen, an der sich auch Papa betheiligt. Sie erzählten viel wie munter u. guter Dinge er gewesen sei. Abends war ich wieder bei Leopolds. Ich kann garnicht sagen wie gern ich in diesem traulichen Familienkreise weile. Die Tante*[8] *wird mir immer bewunderungswürdig, sie ist eine wahrhafte große Frau. Die Cosinen [!] die früher allzu mädchenhaft schüchtern mir gegenüber waren, gehen jetzt auch mehr aus sich heraus, sie sind beide jede in ihrer Art liebenswürdig u. vortrefflich.*

Dienstag. D. 8t. November.

Arbeitstag. Früh arbeitete ich. Mittags führte ich Mr. Bridges[9] *auf seinen Wunsch in die Gallerie. Nachmittags wurde wieder gearbeitet. Abends machte ich einen Spaziergang in den großen Garten und las bei König*[10] *Zeitungen.* Der [D–r *gestr.*] *Wiedereinmal* ist [i–t *über »hat« geschr.*] sie [s—e *gestr.*] *keins der neueren Dramen des Schillerpreises für würdig befunden worden. Mir kam der Gedanke eine Kasse anzulegen und wenn es nöthig ist etwas im Selbstverlag erscheinen zu lassen. Ich denke nach Ostern bestimmt an den Massaniello*[11] *zu gehen.*

Mittwoch d. 9t. November.

Früh eine herrliche Fauststunde bei Diestel.[12] *Mittags ging ich zu Spinner*[13] *und ließ mir einen bereits angebrochenen Vorderzahn herausnehmen um mir einen neuen einsetzen zu lassen.* Au [Au *gestr.*] *Ich traute meinen Augen kaum, als ich plötzlich auf dem Rückwege vom Zahnarzt Finkenstein*[13a] *auf der Straße begegne. Wir gingen zusammen ein Stück Wegs und erzählten uns in der Eile soviel wie möglich. Der alte liebe Junge ist noch ganz der alte. Frisch, lebenslustig, leichtsinnig gutmütig. Kaum einige Stunden hier ging er bereits zu Putzke*[14] *um sich dort einen Einspänner zu miethen u. in den großen Garten zu fahren. Von Putzke aus sprach er durch den Gartenzaun mit einigen alten Kastenfreunden. Ich selbst hatte leider keine Zeit ihn zu begleiten, da ich am deutschen Aufsatz arbeiten mußte.*

Donnerstag d. 10t. Nov.

Die ganze Stadt befindet sich in großer Aufregung wegen der Stichwahl zwischen Pebel [!] u. dem Oberbürgermeister Stübel.[15] *Bei der Wahl vor 14 Tagen ist auf dem Altmarkt zu Exzessen gekommen, die Sozialdemokraten haben Auflauf gemacht u. Jandarmes [!] gemißhandelt, so daß Militär zu Hülfe hatte gerufen werden müssen. Man erwartete diesmal noch größere Unruhen u. ein Bataillon Schützen u. eine Schwadron Gardereiter* sind [s—d *über wahrscheinlich »schicken« geschr.*] *nach Altstadt komandirt worden. Ich hatte mich mit einigen Classengenossen verabredet uns den Skandal mit anzusehen. Beinahe wäre uns dieser Scherz aber übel bekommen. Wir trafen uns bei Lessig.*[16] *Der Herzog v. Holstein Vieregk, Prinz Lychnowsky, Mengden, Wedel*[17] *u. ich. und rückten Abends nach 9 Uhr auf den Altmarkt. Die Menge stand bereits dicht angestaut unheimliche Stille lagerte über ihr. Die Gensdarme [!] zogen in Trupps zu 10 Mann durch die Haufen. Alles erwartete gespannt das Wahlresultat. Um ein halb zehn wurde* dieses [d—s *gestr.*] *bekannt gemacht. Stübel war*

durch. Die zornige Menge brach bei dieser Nachricht in ein wüstes Gebrüll aus. Da ertönte ein Pfi [P—i *gestr.*] *schriller Pfiff das Zeichen zur Säuberung des Marktes durch die Gensdarmen. Die Gensdarmen rückten mit aufgesetzten Bajonetten in die Menge ein, sie hatte* [s—e *gestr.*] *einige hatten scharf geladen. Die Leute wichen langssam vor ihren Kolben u. Bajonettenstößen. Wer sich wehrte wurde sofort arretirt. So war der Altmarkt bald bis hinter die Germaniastatue gesäubert, hier konnte man aber nicht mehr weiter denn die engen Ausgangsgassen des Altmarktes hatten sich verstopft. Die Lage wurde für uns höchst unangenehm, wir hatten auf* [a—f *gestr.*] *an der Germania Poste gefaßt und wurden nun von dort vertrieben, doch konnten wir beim besten Willen nicht weiter. Trotzdem bearbeiteten uns die Gensdarms mit ihren Kolben u. brüllten uns an den Platz zu räumen. Endlich wurde Luft und wir wurden* [w—n *über wahrscheinlich »waren« geschr.*] *aus dieser fatalen Situation befreit. Wir zogen da wir einmal unterwegs waren noch durch einige Kneipen. Da wir durch das vorhergegangene aufgeregt waren u. viel Wein tranken wurde unsere Stimmung bald eine sehr animierte u. wir endeten schließlich bei* [e—i *über Unleserliches geschr.*] *der Minna,*[18] *wo wir die Weiber verutzten.*

Freitag d. 11t. Nov.

Mittags war ich wieder bei Spinner. Er hat mir ein künstliches Gebiß angefertigt. Eigentlich bin ich noch etwas jung für ein solches. Für Papa bestellte ich eine Zigarrentasche mit seinem Wappen, die er dem Oberförster Walde[19] *zu seinem Jubileum [!] schenken will. Abends war Mr. Bridges bei mir und holte sich in verschiedenen Dingen Rath. bei mir.* [b—r. *gestr.*]

Sonnabend d. 12t. Nov.

Den Nachmittag und Abend [u—d *über wahrsch. »über wur« geschr.*] *wurde angestrengt gearbeitet. Ich gewinne mit der Zeit immer mehr Interesse an den alten Sprachen.*

Sonntag d. 13. Nov.

Früh machte ich wieder einen Ritt mit Onkel Leopold und zwar diesmal über den Heller[20] *nach der Löß nitz wo wir Metzradts*[21] *überraschten. Mittag aß ich zu Haus weil ich den Nachmittag über arbeiten wollte. Doch wurde ich daran durch einen meiner schrecklichen Anfälle von Verzweiflung verhindert. In meiner Unruhe wußte ich nichts besseres als nach der Lößnitz zu fahren, um unter Menschen zu kommen, denn allein hielt ich es nicht aus. Ich besuchte Metzradts und fühlte mich bald völlig kouriert. und wunderbar während der Rückfarth [!] fühlte ich mich glücklicher u. harmonischer gestimmt als lange.*

Montag den 14t. Nov.

Sol lunaque[22]

Donnerstag d. d. 17t. Novbr.

Ich befinde mich seit einigen Tagen wiedereinmal in einem Zustand der nicht zu beschreiben ist. Ich habe ernstlich daran gedacht, mir das Leben zu nehmen.

Freitag d. 18t. Novbr.

Ich bin erst jetzt wieder zu einiger Ruhe gelangt. Schreckliche Tage liegen hinter mir. Ich war nahe am Verzweifeln, und das aus ganz nebensa [n—a *gestr.*] *unbedeutenden Ursachen. Einige kleine Mißerfolge in der Classe. Mit solchen Bagatellen fängt der Zustand gewöhnlich an. Bald ist der eigentliche Grund aber völlig vergessen und völlige Verzagtheit, Apathie, Verzweiflung tritt ein. In solchen Augenblicken verliere ich alle Selbstbeherrschung. Ich handle völlig kopflos, nichts vermag mir zu helfen nicht Arbeit nicht Lektüre nicht Vergnügungen. Ein [!] innere Unruhe treibt mich an mich in den Strudel des Vergnügens zu stürzen, obgleich ich genau weiß, daß mich die schrecklichen Gedanken auch dorthin verfolgen*

werden. Das einzige Mittel das mir schon manchmal geholfen hat ist Unterhaltung mit befreundeten sympatischen [!] Menschen. Darum ist es tausendmal Schade das [!] Knobloch[23] *nicht in meiner Nähe weilt, er ist der einzige, dem ich dieses mein Geheimnis anvertraut habe. Niemand außer ihm ahnt sonst etwas davon, man merkt mir äußerlich ja auch garnichts davon an, wenn ich mich in diesem Zustand befinde. Jetzt wo ich meine Ruhe wiedererlangt habe ist es mir ein wahres Räthsel wie ich in eine solche Stimmung gerathen konnte.*

Abends war ich bei Leopolds. Es war wie gewöhnlich außerordentlich nett dort.

Sonnabend. d. 19t. Novbr.

Den Nachmittag u. Abend über wurde tüchtig gearbeitet. u *[gestr.] Ich lese jetzt mit großem Interesse Momsens [!] römische Geschichte. Der Gedanke ist mir gekommen meinem Massaniello eine ganz andere Gestaltung zu geben. Ich will den Helden zu einer größeren, tragischeren Figuer [!] umgestalten. Der Aufruhr soll aus wahrhafter Verzweiflung nicht durch Übermuth durch ihn angestiftet werden. Etwa so daß einer der* Spanier [S—r *über »Spanis« geschr.] ihm seine Frau vergewaltigt u. entführt hat. Massaniello erregt nun den Aufstand, seine Frau, die sich ihrem Verführer gegenüber hartnäckig geweigert stirbt aber nachdem ihr Gatte sie befreit, an den Folgen einer grausamen Kerkerhaft. Massaniellos Geist verdüstert sich dadurch u. durch den Abfall seines jungen Sohnes, der die Tochter eines Spaniers liebt u den Massaniello hat hinrichten* lassen [l—n *über Unleserliches geschr., danach ein Wort gestr.*]. *Er soll seinen Sohn hinrichten lassen, vermag es aber nicht. Das Volk fällt von ihm ab.*

Sonntag d. 20t. Novbr.

Früh arbeitete ich. Mittags traf ich bei Kneist die meisten Internen.[24] *Mittags war ich bei Frau von Lentz*[25] *zu Tisch. Eine englische Gesellschafterin war da, von der mir Gabriele erzählt hatte, sie sei langweilig. Ich nahm infolge dessen* sogleich [s—h *gestr.*] *als ausgemacht an, daß sie interessant sei, und fand mich in dieser Annahme auch nicht getäuscht. Gabriele zeigte mir ihre Malereien, die ich bewundern sollte, ich that ihr diesen Gefallen aber nicht. Nachmittags traf ich mich mit Winkel Lindenbein u. Türke*[26] *bei Kneist* [b—t *überschrieben durch:*] *und Vieregk bei Kneist, wir bummelten den Abend über. Bei Kegels*[27] *trafen wir die Rosa wieder Idas Freundin, schließlich gingen wir in das Bordell von Springer, mir* sind [s—d *gestr.*] *ist diese Art von Weibern schrecklich, doch interessiert es mich sie auszuforschen und mir ihre Geschichte erzählen zu lassen. Es kommen da oft die wunderbarsten Dinge und Anschauungen zu Tage. Hoch interessant ist es wenn ein solches Mädchen in lichten Augenblicken das schreckliche ihrer Lage erkennt u. eingesteht. Als die Internen sich von uns getrennt hatten verfolgte ich mit Vieregk noch zwei Mädchen auf der Prager Straße, doch ließen sie uns abfliegen.*

Montag d. 21. Nov. [N—v. *über »Novbr.« geschrieb.*]

Nachmittags schwänzte ich die Schule blieb zu Haus, arbeitete u. las. Abends ging ich in den großen Garten spazieren: Meine Natur ist augenblicklich merkwürdig nervös erregt. Das geringste Erlebnis macht oft den gewaltigsten Eindruck auf mich. Ich kann nicht sagen, daß dieser Zustand gerade ein unangenehmer wäre. Doch muß ich mich bei der Arbeit ungeheuer zusammennehmen. Meine Gedanken sind wie ein Bienenschwarm, hui sind sie alle fort, wenn ich sie nicht im Zaume halte.

Die Faustlektüre bei Diestel macht großen Eindruck auf mich. Wenn jemand eine Faustnatur ist, so bin ich es.

Dienstag d. 22t. Noveber

Früh schwänzte ich die Schule, weil langweilige Stunden waren, doch besuchte ich sie Nachmittags, wo wir zwei Diestelstunden hatten. Nach denselben ging ich mit Prinz Lychnowsky

u. Vieregk zu Kegels. Eigentlich beabsichtigten wir Vieregk und ich Lychnowsky auf die Rosa zu hetzen, doch wollte dieser nicht anbeissen.

Mittwoch. Donnerst. Freitag.

Wurde tüchtig gearbeitet. Ich schreibe jetzt sehr viel Latein zu meiner Übung und merke auch Erfolge. Im letzten Aufsatz hatte ich die beste Censur in der Classe. Augenblicklich lese ich Tacitus u. Thukydides mit viel Interesse, beide sind herrlich in ihrer Art, allerdings grundverschieden, der eine ganz subjektiv der andre völlig objektiv. Auch Horazens Satyren gefallen mir, wenn sie mich auch lange nicht so wie die Oden, die wir voriges Jahr lasen entzücken. Sophocles [!] wird einem leider durch die alberne Art Ziels[28] *ihn zu traktieren verleidet. Es ist wirklich schade, daß ich erst in den letzten beiden Jahren hinter die Schönheiten der alten gekommen bin, wie viel Stunden habe ich in der unteren Klasse unaufmerksam vergeudet, jetzt gehe ich in keine Lehrstunde ausgenommen die Mathematikstunden ohne Interesse. Die Mathematik macht mir neuerdings wieder mehr Kummer denn je, da das Examen immer näher heranrückt und ich wohl oder übel daran muss mich* für [f—r *gestr.*] *auch für dieses Fach vorzubereiten [!]. Im schriftlichen verlasse ich mich gänzlich aufs Abschreiben, aber fürs mündliche muß ich repetieren.*

Sonnabend. d. 26t.

Mittags fuhr ich nach Cunewalde, unterwegs repetierte ich Litteraturgeschichte. In Bautzen holte mich Papa ab, er war unterwegs sehr gesprächig, doch sprachen wir wie gewöhnlich nur von nahen sächlichen Dingen miteinander. Er ist jetzt wie mir Mama sagt bei selten guter Stimmung. Ebenso Hertha und so geht das Zusammenleben einigermaßen.[29] *Die 3 leben ungeheuer einsam* [e—m *über Unleserliches geschr.*], *doppelt einsam, da jedes nur seinen eignen Interessen nachgeht. Für Hertha geht den Eltern jegliches Verständnis ab. Hätte sie nicht eine so herrlich elastische Natur sie könnte ein solches Dasein unmöglich aushalten. So treibt sie allerhand, liest sehr viel und verfertigt Arbeiten. Eine von diesen ein gestickter Stuhl ist geradezu einzig originell u. geschmackvoll. Moriarty*[30] *hat seit vielen Monaten nichts mehr von sich hören lassen und Hertha scheint mir mit dieser Angelegenheit völlig abgeschlossen zu haben.*

Papa scheint sich mir wirklich allmälig [!] in den Gedanken gefunden [g—n *über »zu finden« geschr.*] *zu haben, dass ich nicht Jura studire. Bei der Cavallerie will er mich auch dienen lassen. Und so wäre also blos [!] noch die Reise nach dem Examen durchzusetzten,*[31] *was sich aber mit Herthas Hilfe, denke ich, auch erreichen lassen wird.*

Sonntag d. 27t. Nov.

Früh zeigte mir Mama die neuen Anpflanzungen die sie hat ausführen lassen. Sie hatte dazu Papas Abwesenheit benützt, der ja gegen das Zupflanzen ist und am liebsten alle Bäume wegschlagen möchte um überallhin Aussicht zu haben. Nun es ausgeführt war konnte Papa auch nichts dagegen tun und nahm die Sache lächelnd auf. Nachmittags spielten wir Billard u. Skat abends fuhr ich mit Benno nach Bautzen.

Montag d. 28. Nov

Ein Brief von Knobloch kam an. Er schildert mir in wahrhaft ergreifender Weise einig[e] *Episoden aus seinem einfachen Alltagsleben. Seine Kritik meines Struensee*[32] *ist mir von hoher Wichtigkeit. In einigen Punkten hat er mich zwar misverstanden, aber einen Einwurf den er macht muß ich gelten lassen, nämlich das Rantzaus Umstimmung zu plötzlich ist und er zu lange außerhalb des Stückes bleibt, ich habe mich daher sofort daran gemacht dem abzuhelfen, demnach würden folgende Veränderungen wahrzunehmen sein.*

Struensee. *Caroline Mathilde.* [C—e. *später eingekeilt*] *I. Nachtrag* 1. *den Titel nach*

der Königin benennen. [l—n. *später eingekeilt*] *Akt I. Durch das Gespräch der Cavaliere wird dargethan, daß Rantzau ein unbedingter Anhänger Struensees ist. Einige behaupten er sei es nur zum Scheine. Rantzau mit dem Prinzen tritt auf, beide sprechen für Struensee. Rantzau dafür verspottet von den Anderen von Adel. Darauf die Szene mit Struensee u. der Königin. Der König mit Königin Mutter tritt auf. Es könnte schon hier in einigen kurzen Andeutungen die Feindschaft der beiden Frauen gezeigt werden. Der König spricht mit einem alten Cavalier. Die Königin Wittwe fragt Struensee wo er als Artzt ausgelernt. Er antwortet männlich. Rantzau bittet Struensee dringend auf ein Wort. Dieser verweist ihn auf* den [*d*—n *gestr.*] *morgen. Rantzau* beleid [b—d *gestr.*] *gekränkt. Königin Wittwe zu ihm, sondirt ihn. Verspottet ihn, daß er* als [a—s *gestr.*] *sich an Struensee den Parvenü anschließt, betont seinen Adel. Macht ihm Andeutungen er sei der Mann dazu Struensee zu stürzen u. an seine Stelle zu treten. Enthüllt einiges über ihre Absichten u. eine Adelsverschwörung gegen Struensee. Behauptet Struensee mißbrauche u. täusche Rantzau. Struensee habe* als *der Kön* [a—n *gestr.*] *dem Könige abgerathen Rantzaus Schulden zu bezahlen* [s—n *gestr.*] *eine gewünschte Stellung zu verschaffen. Rantzau verhält sich ihr gegenüber zurückhaltend, doch bleiben ihre Worte nicht ohne Eindruck auf ihn.*

IIter Akt (1ste Szene) Der Prinz bei Struensee. Dann Rantzau. Rantzau bittet Struensee sich beim Könige für Bezahlung seiner Schulden zu verwenden. Struensee kalt u. bestimmt ablehnend. Rantzau will wissen warum. Struensee entwickelt, daß der König kein Geld übrig habe um den schmarozenden [!] Adel zu unterstützen, während das Land darbe. Rantzau wirft ihm vor dem König abgeredet zu haben ihm die erbetene Stellung zu verschaffen. Struensee bejaht dies, d [d *gestr.*] *er habe dies gethan, da er Rantzau nicht für den Mann halte einen so wichtigen Posten auszufüllen. Rantzau erbittert wirft Struensee seine Abkunft vor. Struensee seinerseits erbittert macht Rantzau herunter. Dieser droht. Struensee verächtlich, er wisse von den Machinationen des Adels u. der Königin Wittwe, Rantzau möge ihre Partei vermehren. Rantzau erzürnt ab. Darauf Szene mit der Königin u. dann dem Könige.* Die *Königin kommt mit einer Kammerfrau, die im Vorzimmer bleibt. (2te Szene) Szene zwischen Struensees Pagen u. Kammerfrau. Er will den Brief nicht hergeben, sie bietet ihre Nichte* an. [D—n. *später eingeschoben*] (2*te Szene*) [(2—e) *gestr.*] *Struensee bei der Königin, wegen des Briefes befragt. Er erklärt, sich vergangen zu haben. Sie versteht ihn zuerst nicht. Dann leugnet sie je etwas für ihn empfunden zu haben. Verhöhnt ihn, daß er ihre* [e *gestr.*] *Wohlgefallen an ihm für Liebe gehalten habe. Struensee dadurch in einer Beziehung beruhigt, bekennt seine Liebe, doch* wolle [w—e *gestr.*] *sei er entschlossen sie zu unterdrücken. Jetzt bricht ihre wahre Empfindung zu Tage. Wer so spreche, könne nie geliebt haben, er sei falsch habe sie getäuscht, liebe eine andere. Struensee bemerkt den Widerspruch in ihren Reden. Sie im höchsten Grade erzürnt weint. Er giebt ihr Bildnis zurück, sie zerschmettert es am Boden. Dazwischen leugnet sie ihre Liebe, sie sei nur über den Undank des Günstlings erzürnt. Sie habe ihn zu dem gemacht was er sei, heißt ihn sich zu entfernen. Ein Monolog folgt. Sie behauptet ihn zu hassen, hat sich ihm gegenüber zu viel vergeben, ihre Eitelkeit gekränkt. Er hat sie soweit getrieben, daß sie ihm ein Geständnis gemacht, und triumphire nun, nachdem er sie gedemüthigt. Sie haßt ihn, von Zeit zu Zeit bricht die Liebe durch. Er soll büßen.* Kammerfrau *nach dem Brief gefragt. Königin ab. Kammerfrau u. Page. es stellt sich heraus daß die Kammerfrau im Dienste der Königin Witwe steht.* [K—t. *später eingeschoben*].

IVter Akt. 2*te Szene* [2-e *später eingekeilt*] *Die eigentliche Intrigue müßte klarer dargestellt werden, daher ist eine Unterredung Rantzaus u. der Königin Wittwe* zwischen *den beiden Szenen* [z—n *gestr.*] *zu Anfang des 4ten Aktes nöthig. Sie erfolgt im Zimmer der Königin,* [unles.] *diese selbst auftritt* [unles.-t *gestr.*] zu [*unles.*] *Gespräch mit der Kammerfrau, die die Briefen [!] Struensees gesucht aber nicht gefunden hat* [z—t *zwischen die Zeilen geschr.*] *Rantzau berichtet von seinem Besuch bei Struensee im Gefängnis. Es wird klar, daß er von der Königin Wittwe dirigiert wird. Ihm liegt nur an Struensees Tode ihr an der*

Entlarfung [!] der Königin. Sie verspricht ihm Struensees Tod wenn er diese letztere bewirke. Da Struensee nicht gestehen will muß diese [d—e *über »sie se« geschr.] selbst zu einem Geständnis gezwungen werden. Sie gibt Rantzau an wie er sich zu benehmen habe. Verspricht ihm Struensees Posten.* Bei [B—i *gestr.] Sie ab, die Königin u. Rantzau.* Die *Kammerfrau la Motte spricht gebrochen deutsch mit eingeschobenen französischen Brocken.* [D—n. *nach dem Absatz zwischen die Zeilen in den leeren Raum eingeschoben]*

Rantzau erscheint im Laufe des ganzen Stückes als eine gemeine, aber [a—r *gestr.] flache, unbedeutende, schwankende Persönlichkeit, er ist kein Intriguant großen Styles [!]. Die Königin Wittwe mißbraucht seine Schwächen.* Vor *der 2ten Szene des 2ten Aktes ist eine komische Szene zwischen Struensees Page u. der Kammerfrau eingeschoben. und zu Anfang des Vierten Aktes eine Unterredung zwischen der Königin* W. [W. *später mit Bleistift] Rantzau und der Kammerfrau.*

*Siehe fernere Ergänzungen in diesem Hefte unter 16tem Decembe*r. [V—r. *unter den Text später eingeschoben]*

Dienstag d. 29t. Nov.

Diestel erzählte uns in der Litteraturstunde zufällig, daß hier in Dresden ein Herr gelebt habe, dessen [d—n *gestr. [der eine Menge werthvoller Handschriften von noch ungedruckten Sachen besessen habe, dieselben aber mit Argusaugen bewacht und niemanden einen Einblick gewährt habe. Mir kam sofort der Gedanke zu einem Lustspiel, im Laufe des Nachmittags war der Plan dazu fertig. Der Held ist ein junger Mensch, der an einem Werke schreibt, zu dem er eine Handschrift nöthig gebrauche. Er weiß daß ein alter Gelehrter diese besitzt aber nicht veröffentlichen will. Er vermiethet sich als Diner [!] in dessen Haus,* Trägt z [T—z *gestr.] und verliebt sich in die Tochter des Hauses, mit der er sich schließlich verlobt.*

Mittwoch d. 30t. Nov.

Nachmittags unternahm ich einen Spaziergang in den großen Garten und dachte über mein neues Lustspiel. Abends wurde gearbeitet und gelesen.

Donnerstag d. 1 *t. December*

Arbeitstag. Ich benutzte denselben hauptsächlich zu unserem neuen deutschen Aufsatze »Götz u. Egmont nach ihrem Wesen u. Schicksal«. Nachmittags besuchte ich Pastor Wahle.[33]

Freitag d. 2te Dec.

Ich flog bei Klein[34] *in der Mathematikrepetition ein. Er sagte mir, daß er eine sehr schlechte Meinung von meinen mathematischen Kenntnissen habe und daß ich mich tüchtig zusammen nehmen müßte, wenn ich den Examen machen wolle. Die Sache ist für mich höchst fatal und fuhr mir tüchtig in die Glieder. Ich fange an besorgt zu werden. Es wäre schrecklich wenn ich durchfiele, nach all den Mühen ein solches Resultat und wegen der lumpigen Mathematik.*

Sonntag d. 4te. December

Früh arbeitete ich. Mittags war ich mit Mr. Bridges in der Gallerie. Er ist doch ein recht unbedeutender, uninteressanter Mensch. Mittags aß ich bei Leopolds. Kai[35] *ist wieder krank und Tante sehr in Sorgen.* A [A *gestr.] Ich fange an eine unbegrenzte Verehrung für diese Frau zu empfinden. Sie vereinigt, Geist und Gewissenhaftigkeit, wahrhafte Größe u. Einfachheit, Entschiedenheit u. Liebenswürdigkeit in ungewöhnlicher Weise.*

*Nachmittags fuhr ich nach der Löß*nitz *zu Metzradts. Mariechen sah wiedereinmal reizend aus und war sehr liebenswürdig. Sie theilt meine Schwärmerei für Tante Sophie, wie überhaupt unser [!] Sympathien und Antipatien [!] auf allen Gebieten merkwürdig harmonieren.*

Montag d. 5t. Decbr.

Ich habe die Genugthuung daß Diestel meinen Aufsatz über den Mord u. Selbstmord bei Lessing für sehr gelungen erklärte. Ich war in der letzten Zeit etwas auseinander mit Diestel gewesen. Der Mann hat merkwürdiger Weise die fixe Idee daß ich »ein großmau äuler vor dem Herrn« wie er sagt, sei. Er verfährt mit mir so ungefähr nach dem bekannten Worte »Kein braver Mann mag einen Franzen leiden, doch seine Weine trinkt er gern«.

Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag

Meine ganze Zeit geht jetzt eigentlich mit Arbeiten hin. Wenn ich aus dem Gymnasium komme falle ich sogleich zu Hause von neuem über die Bücher her. Diese Lebensweise ist auf keinen Fall eine gesunde, ich merke es daran, daß ich die Nächte schlecht schlafe. Aber ich kann es nicht ändern. Das Examen rückt grimmig [g—g *gestr.*] *mir grimmig auf den Leib, und ich sehe immer mehr ein, wie viel mir noch zu thun übrig ist. Ich habe mich neuerdings mit stoischem Gleichmut in den Gedanken ergeben in der Mathematik durchzufallen. Ich könnte darin nur eine gerechte Nemesis erblicken die mich für frühere Nachlässigkeit und Leichtsinn ereilt. Ich habe mir immer eingeredet* ich h [i—h *gestr.*] *mir fehle das Verständnis für Mathematik, im Grunde genommen fehlte es mir nur am Interesse u. Ausdauer. Jetzt, wo ich mir Mühe gebe sehe ich ein, daß mir keineswegs mathematisches Verständnis abgeht. Aber bis zum Examen werde ich schwerlich das Versäumte nachholen können.*

Um mich genauer über die eigentliche Geschichte der dänischen Palastrevolution zu orientieren, habe ich mir ein Buch von Jenssen Tusch über den Prozeß Struensee[36] *Nahc [?] kommen lassen. Dasselbe ist höchst langweilig, ja trivial geschrieben und wird mir wohl wenig neue Gedanken zu dem Stücke geben. Die ganze Geschichte ist im Lichte der Prosa gesehen höchst ekelhaft u. uninteressant. Ich kann es als ein Glück bezeichnen, daß ich die genauen Details erst erfahre nachdem die Dichtung längst in mir fertig geworden.*

Sonnabend d. 10t.

Nachmittags besuchte mich Auenmüller.[37] *Ich ging mit ihm zu Kneist und später ins Residenztheater wo die Kameliendame gegeben wurde. Die Marguerite Gautier [!] gab die Kathi Frank aus Wien eine Rivalin von der Wolter.*[38] *Sie zeigte sich ihres Rufes würdig. Nach dem Theater ging ich mit Auenmüller in das Kafé Bauer wo wir noch bis spät in die Nacht blieben.*

Sonntag d. 11ten Dec.

Nachmittags arbeitete ich Mathematik. Nachmittags besuchte ich Frau von Lentz u. las im Kafé Bauer Zeitungen. Der Theaterbrand in Wien[39] *ist ein schreckliches Unglück. Gegen Abend fuhr ich zu Metzrads. Ich traf dort ein Paar Contessen Holzerdorff,*[40] *deren Äußeres u. Benehmen wunderbar zu ihrem vornehmen Namen kontrastierte. Sie entfernten sich glücklicher Weise bald. Mariechen besucht jetzt ungeheuer fleißig ihren Unterricht in Dresden, sie will bereits nächstes Jahr ihren Examen machen. Ich kann nicht sagen wie sehr ich sie bewundere. Es erfüllt mich jetzt* [E—t *über schwer Leserliches, u. a. »Ich empfinde» geschr.*] *nicht mehr die leidenschaftliche Regung die sie früher in mir erregte, aber eine innige, reine, heilige Empfindung in ihrer Nähe.*

Montag d. 12t. Dec.

Mittags besuchte ich Illa u. Lentz, die augenblicklich dem Geburtstag der alten Lentz zu Ehren sich hier aufhalten. Abends wurde Mathematik gearbeitet. Für Mariechen Metzradt, die einen Lübke[41] *antiquarisch kaufen will, that ich mich nach einem solchen um.*

Dienstag d. 13t. Dec.

Mittags besuchte ich Illa u. Lentz, sie fuhren schon wieder nach Connewitz zurück. Ich holte mir meine Photographien von Adler[42] *ab, und schrieb einen Brief an Knobloch, dem ich eine Photographie von mir schickte. Abends wurde gearbeitet.*

Mittwoch d. 14t. Dec.

Es war Arbeitstag. Früh arbeitete ich am Lateinischen [!] Aufsatz. Mittags ging ich mit Bridges u. Vieregk ins grüne Gewölbe. Ich sah es das erste Mal. Im ganzen hat es mich nicht besonders interessiert. Die Sachen dort haben zwar einen großen Werth und sind kulturhistorisch von Bedeutung, sind aber künstlerisch meist werthlos, ja geradezu geschmacklos. Wir gingen zusammen zu Kegel wo wir mit den beiden Mädchen unseren Scherz hatten. Nachmittags arbeitete ich in einem Zuge von 3 bis 10 Uhr Abends.

Donnerstag. d. 15t. Dec.

Ich lese jetzt den Struenseeschen Prozess von Jenssen Tusch. Das Buch ist mörderisch langweilig geschrieben. Es ist mir ein eigens Gefühl meine poetischen Ideale so in die gemeinste Prosa herabgezogen zu sehen.

Freitag. d. 16ten Dec.

Caroline Mathilde *von Dänemark. (Nachtrag II)*

4ter Akt. *Sz. I. Gespräch zwischen Königin Wittwe Rantzau u. Kammerfrau. siehe das vorher* [d—r *gestr.*] *in diesem u. vorigen [!] Heft. Rantzau berichtet von seinem fruchtlosen Besuch bei Struensee der zu keiner der Königin schadendenden [!] Aussage zu bringen sei. Die Königin Wittwe schlägt ein anderes Mittel vor, Caroline Mathilde muß durch Furcht für des* [s *über »n« geschr.*] *noch immer Geliebten Leben selbst ein Geständnis ablegen. Es zeigt sich, daß sie nur der Königin Verderben, Rantzau Struensees Tod will. Sie giebt Rantzau Verhaltungsmaßregeln, er soll im Cabinet warten. Königin anonziert durch die Kammerfrau, beide ab. Die folgende Szene wie im vorigen Hefte bis auf das Resultat. Königin beschließt Struensee selbst sehen zu wollen. Ab zu ihm ins Gefängnis. 2te Szene (Gefängnis Struensees) Er schreibend u. seine Papiere ordnend. Ist fertig mit allem u. der Welt. Wirft einen Blick auf das Geschehene. Denkt an seine Eltern Vater Pastor* [D—r *später eingekeilt*] *Aus anfänglicher Kühle geräth er allmälig in die bitterste Verzweiflung vor allem über den Verrath der Königin, und die schlechte Meinung des Königs von ihm. Königin kommt. Struensees Staunen. Sie. Ich will alle* [I—e *gestr.*] *Sage mir wie bist du zu retten, ich will alles für dich tun. Bekennt ihre Schuld, erzählt wie alles gekommen, gesteht daß sie ihn noch liebt, und tief bereut. Er. Ich bin nicht zu retten. Ich sterbe schuldig, ich habe des Königs Freundschaft getäuscht. Es ist gut für Eure Ruhe wenn ich sterbe. Mit der Welt bin ich fertig. Ich liebe Dich noch immer, schon darum muß ich sterben. Werdet durch meinen Tod glücklich. Der König liebt dich. Ich war ein Stein in dem Wege zu deinem Herzen. Liebe ihn, und mache ihn u. das Land glücklich. Die Königin gerührt, du sollst mich an Großmut nicht übertreffen. Unterschreibt die Selbstanklage, nun bist Du gerettet. Struensee will wissen, was das bedeute. Sie giebt einem Pagen, den Auftrag, dies unverzüglich an Rantzau zu bringen. der bei Holfert durchgegangen Analytische . . . . .* [d— . . . . . *zum Teil unleserlich, zwischen die Zeilen geschr.*][42a] *Abschied von Struensee. Struensee allein. Zweifelhaft was sie beabsichtigt u. für ihn gethan. Bekennt sich selbst seine Liebe zu ihr, die nun kein Verbrechen mehr ist. Prinz zu ihm. Prinz* ist [i—t *über »hat» geschr.*] *gehört* [g—t *gestr.*] der [d—r *über »die» geschr.*] *Königin begegnet, die ihm gesagt Struensee sei gerettet, Struensee hat wenig Hoffnung, bereits mit dem Gedanken an den Tod versöhnt. Ein alter Offizier meldet Struensee daß seine Hinrichtung bevorstehe. Prinz außer sich. Woher der Befehl? Von Rant*

zau. Prinz will Aufschub. Offizier kann denselben nicht gewähren. Prinz will das Urteil sehen. Struensee erkennt die Hand des Königs. Noch einmal packt ihn beim Anblick derselben der Schmerz. Prinz insultirt den alten Offizier, will zum König. Struensee abgeführt. Vter Akt. Die frühere 2te Szene des Vten Aktes. Die *Kammerfrau der Königin la Motte Französin spricht gebrochen deutsch, mit eingeschobenen französischen Brocken. Der Königin ist sie lästig durch ihre Neugier* [D—r *später am Fuß der Seite unter den Text geschr.*]

Sonnabend. d. 17. Dec 81

Abends kamen die Eltern u. Hertha an. Es paßte mir insofern schlecht, als ich [i—h *gestrich.*] *unser alter Saufeklub an diesem Abend ein Fest bei Renner*[43] *feierte, und ich so die meinigen nicht zu Leopolds begleiten konnte. Unser Fest* h [h *gestr.*] *war sehr amüsant, wir soupierten und tranken Schampagner [!]. Feller war zuerst besoffen. Ich hielt mich ziemlich wacker. Winkel hielt einen sehr netten Toast, desgleichen Craushahr*[44] *einen in Versen. Ziemlich angeheitert* zu [zu *gestr.*] *zogen wir von Renner zur [?] Freier*[45] *unserem alten Stammlokal und von da noch weiter, schließlich zu Kegels. Mit Winkel neben dem ich beim Soupé saß führte ich ein sehr moralisches Gespräch. Er ist ein famoser durch und durch braver Kerl. Unsere Freundschaft im Internat war eine sehr eigentümliche, da wir eigentlich die gerade entgegengesetzten Interessen haben. Er ist ein rusticus u. Feind von* aller [a—r *gestr.*] *Kunst und Wissenschaft. Von unserem Club bin ich der einzige der noch auf dem Gymnasium ist, die anderen sind entweder bereits Offiziere oder Studenten. Es war entschieden ein Fehlgriff den ich that, als ich so jung in diese leichte Gesellschaft kam, ich lernte dadurch vieles was sich für meine Jugend noch nicht passte u. zog mir manche Feindschaft unter meinen Altersgenossen zu.*

Sonntag d. 18t. Dec 81.

Ich schlief in Folge Katzenjammers sehr lange. Mittags besuchte ich die meinigen in Webers Hotel.[46] *Zunächst besuchte ich mit Hertha Kriegerns. Wir trafen nur die Töchter, die wie gewöhnlich resonierten, auf wen man zu sprechen kam. Dann gingen wir zusammen in die Galerie [!] und auf die Terasse, dort trafen wir Mr. Bridges. Er war merkwürdig verlegen, schließlich merkten wir den Grund, er wollte gern noch einmal vor seiner Abreise nach England Cunewalde besuchen, und wagte nicht um eine Einladung zu bitten. Wir forderten ihn natürlich auf die Eltern zu begleiten und auf ein od. zwei Tage in Cunewalde zu bleiben. Dann bummelte ich mit Hertha auf den weinachtlich [!] belebten Straßen. Hertha muß doch etwas merkwürdig auffallendes haben, sie erregt auf der Straße stets Aufsehen. Um zwei Uhr trafen wir uns mit Mariechen Metzradt in Webers Hotel u. aßen mit dieser und den Eltern im Englischen Garten.*[47] *Ich traf dort auch meine ganze Gesellschaft von der verflossenen Nacht. Benno war früh von Bautzen hereingekommen. Papa hatte ihm um ihm ein Amüsement zu verschaffen angeboten Nachmittags den Circus zu besuchen, der komische Kerl, der ja stets das entgegengesetze [!] von dem was man erwartet, thut wollte aber lieber im großen Garten spazieren gehen. Man that ihm diesen Gefallen. Abends besuchten wir die Kunstgewerbeausstellung, wo Mariechen Metzradt, verschiedene geätzte Teller ausgestellt hatte. Dann fuhr ich mit Benno zu Leopolds. Der Kai ist immer noch recht unwohl und die Tante in großen Sorgen. Ich brachte Benno auf den Bahnhof und* brachte [b—e über »besuchte« *geschr.*] noch [n—h *gestrich.*] *den Abend bei den Eltern in Webers Hotel zu*

Montag d. 19t. Dec 81.

Mittags machte ich mit Hertha Weihnachtsbesorgungen. Papa war beim Rektor Ziel gewesen, der mich sehr gelobt hatte [h—e *gestr.*] *und versichert hatte, ich würde einen guten Examen machen.*

Nachmittags besuchte ich Vieregk u. Lychnowsky. Letzterer ist sehr schön eingerichtet u bewohnt eine Villa im Engl. Viertel, ich besah mir Photographien bei ihm, deren er eine große Anzahl hat. und borgte mir seine Litteraturgeschichte von Hettner, die ich in den Ferien lesen will.

Dienstag. d. 20t. Dec. 81.

Nachmittags besuchte ich Onkel Leopold. Dem kleinen Kai geht es recht schlecht, es wäre ein harter Schlag für die Eltern, wenn sie diesen einzigen Sohn verlieren sollten.

Abends war ich in »Ein Glas Wasser«.[48] *ein reizendes Stück.*

Mittwoch d. [M—d. *gestr.*]
Weihnachtsferien 1881.

Ich verlebte eine [e—e *über Unleserliches geschr.*] *höchst gemütliche Zeit in Cunewalde. Die Familie war zahlreich versammelt, außer den Eltern und uns vier Kindern waren Lentz Tante Helena u. Onkel Karl*[49] *zu Besuch da. Unser Zusammenleben war ein äußerst angenehmes und trauliches. Ich hatte mir eigentlich vorgenommen viel zu arbeiten, und zu diesem Zwecke eine Menge Bücher mitgenommen aber ich kam wenig dazu, schon weil Mamachen wie gewönlich [!] viel zu reichlich und gut für den Apetit [!] sorgte und »plenus venter non studet libenter».*

Am Weihnachtsabend besuchten wir per [p—r *über Unleserliches geschr.*] *Schlitten die Christnacht, darauf wurde* bescheert [b—t *gestr.*] *in der Tafelstube bescheert. Der* festlich [f—h *über Unleserliches geschr.*] machte [m—e *gestr.*] *geschmückte Raum nahm sich sehr gut aus. Mama hatte zwei große Christbäume besorgt und prächtig angeputzt. Die Krippe hatte ich in üblicher Form aus Steinen Moos u. Tannenreisern aufgebaut. Die Geschenke waren zum Theil sehr prachtvolle. Papa erhielt einen antiken Schrank, den Tischler Wagner*[50] *aus den Resten des alten schwarzen Schranks wahrhaft meisterhaft zusammengestellt hatte. Illa und Lentz erhielten einen gläsernen Kronleuchter und Wandschilder aus cuivre poli, zu meinem Ärger aus Paris besorgt. Außerdem hatte sich Mama den gelungenen Scherz ausgedacht und Lentz zwei Stämme Kirschholz in Stroh gekleidet,* so daß [s—ß *gestr.*] *geschenkt, so daß sie ganz das Aussehen von mächtigen Kornpuppen hatten. Mama hatten wir eine gelungene Überraschung bereitet, nämlich die Loge in der Kirche war heimlich mit rothen Behängen an den Fenstern* ge [ge *gestr.*] *und desgleichen rothen Kniebänken versehen worden, Illa hatte dazu einen schönen Teppich geschenkt. Mama die nichtst davon ahnte wurde damit in der Christnacht überrascht und war hocherfreut. Ich selbst erhielt neben vielen anderen ein großes Portrait von der seeligen Marka*[51] *und ein Bild aus Markus König*[52] nach [n—h *über »von» geschr.*] *H. Kaulbach.*

Unser gemütliches Zusammenleben wurde nur manchmal durch des Vaters Laune und Ungeduld und Herthas Unverträglichkeit gestört, doch war der Vater zuweilen recht gemütlich und gesprächig. Es ist ein Unglück, daß Hertha mit den Eltern nicht harmoniert. Die Schuld davon liegt auf beiden Seiten. Wir beide treten uns immer näher, und lernen uns immer besser verstehen. Mit immer neuem Staunen lerne ich neue Schätze ihres [i—s *über Unleserliches geschr.*] *reichen Inneren kennen. Sie kann etwas bestrickend liebenswürdiges haben. Ihr Hauptreiz besteht nicht in ihrem Geist, ihrer Lebhaftigkeit ihrem Witz, sondern in ihrer vollen und ganzen Menschlichkeit, sie ist ganz Natur, will sich nie anders geben als sie ist, mit allen ihren Fehlern und Schwächen.*

Augenblicklich schreibt Hertha an einem Romane. Ein eigentümliches Sujet, er spielt in Neapel, und trägt viele Reminiszenzen ihrer letzten Reise nach Nizza in sich. Die Charaktere sind zum Theil nach der [d—r *gestr.*] *wirklichen Persönlichkeiten gezeichnet, ebenso einige Situationen. Das Ding kann recht gut werden, Hertha hat unverkennbares Talent zum Novellenstyl. Sie las mir vor was sie fertig hatte und legte mir den ganzen Plan dar.*

Täglich arbeiteten wir dann zusammen an dem Werke, zur großen Verwunderung der anderen, die nicht wegbekommen konnten, was wir trieben, da wir uns in Herthas Budoir einschlossen. Besonders Benno wäre gar zu gern dahinter gekommen. Ihc [!] korigierte [!] Herthas Arbeit tüchtig durch, sie leidet entschieden an zu großem Gedankenüberfluß, und [u—d *gestr.*] *der überall über die Form hinauswill und ins extravagante geht. Eine [!] vollendet künstlerisches Formgefühl* [g—l *später hinzugesetzt*] *wird sie sich erst schaffen müssen,* dieses [d—s *gestr.*] *ist ihr* bis *jetzt* [b—t *später eingeschoben*] *noch nicht eigen. Hertha sah ihren Fehler vollkommen ein und folgte meinem Rathe in vielen Stücken, über manche Punkte entstand*en [e—n *später hinzugefügt*] aber [a—r *gestr.*] *oft* [o—t *über »eine» geschr.*] *heftige Debatten.*

Merkwürdiger Weise hat sie ihre Verlobungsgeschichte in *keine*r [i—r *wahrsch. über »mit« geschr.*] *Weise in ihrem Werke verwendet,* obgleich [o—h *wahrsch. über »oble« geschr.*] *sie sonst eine Menge Personen u. Situationen ihrer Reise nach der Natur zeichnet.*

Von Moriarty hat man in der letzten Zeit nichts mehr gehört, er ist geradezu verschollen. Eine Hoffnung weniger! Wer weiß wozu es gut ist.

Das einzige was ich in den Ferien gelesen habe war Hettners Litteraturgeschichte, sie ist sehr klar und verständnißvoll [!] geschrieben. Sonst kam ich zu nichts. Früh war ich meist mit dem Vater auf der Jagd oder ritt Bennos »Eisbein«. Nachmittags und Abends wurde gemütlich geplaudert oder [o—r *über »und« geschr.*] *Skat gespielt.*

Am Sylvesterabend gossen wir Blei tranken Punsch und trieben die üblichen Scherze.

Dem Verwalter[53] *geht es etwas besser, aber blind ist er noch immer. Der unglückliche bot ein rührendes Bild, wenn er am Arme seiner Frau im Parke spazieren ging. Sein Geist ist noch immer rege und sein phänomenales Gedächtnis hat nicht im mindesten gelitten.*

Der neue Inspektor Herr v. Knobelsdorf[54] *ist ein kolossales Rindvieh. Papa will nun bestimmt zu Ostern verpachten.*

Am 4ten Januar hatten wir Jagd auf der kurzen Seite. Es wurden 17 Hasen u. ein Rehbock geschossen. Ich schoß davon 2 Hasen allein und einen in Compagnie.

Einmal war ich mit den Eltern in Taubenheim. Onkel Benno[55] *war da, er ist recht alt geworden. Es war mir spaßhaft Tante Helene die bekanntlich für ihn schwärmt (auch ein komischer Geschmak [!]) in seinem Beisein zu beobachten. Tante Helene bot uns überhaupt viel Gelegenheit zu Spaß u. Amüsement. Sie ist zu komisch aber von Herzen gut. Sie und Hertha zusammen zu sehen ist allerdings ein Spaß für Götter. Sie fürchtet sich vor Hertha wie vor dem Teufel. Augenblicklich hat sie viel Sorge mit den Stiftsangelegenheiten. Dort scheint alles schief zu gehen. Der Hauptmann Müller*[56] *von dem sie erst so schwärmte scheint ein ganzer* Filou [F *über »f« geschr.*] *zu sein.*

Mit Hertha fuhr ich einmal zu Frau von Fritsch[57] *nach Unwürde.* Sie [S—e *über »Diese« geschr.*] *macht großes Haus und hält jeden Donnerstag einen jour fix ab. Mit Hertha thut sie sehr befreundet. Wir trafen dort den alten Heldreich*[58] *mit 2 Söhnen und zwei Töchtern. Heldreich ist ein toller Kunde. Beim Skat hat er zu jeder Karte ein Citat aus irgend einem Klassiker. Er ist ein bekannter Spieler u. Trinker, seine reizenden Töchter soll er oft roh behandeln, trotzdem ist er nicht ohne Ritterlichkeit, ja selbst Genialität. Die jüngste Heldreich die ich zu Tisch führte ist ein nettes unschuldiges Ding. Die Fritsch betreibt augenblicklich ihre Scheidung lebhaft, jedenfalls wird sie den Amthauptsmann Thielau*[59] *dereinst einma*l [d—l *gestr.*] *heimsuchen, nachdem er vielleicht ein Dutzend Körbe bereits sich eingesammelt hat.*

Der Tod des kleinen Kai[59a] *traf uns alle sehr schmerzlich, vor allem seiner armen Eltern wegen. Es ist der erste schwere Unglücksfall, der diese bisher so ausnehmend glückliche Familie trifft. Wieder ein Polenz weniger auf der Welt, unsere Rasse scheint* immer mehr [i—r *gestr.*] *aussterben zu wollen.*

Mit Papa hatte ich ein längeres Gespräch über meine Zukunft. Er ist weniger [we

über wahrsch. »mi« geschr.] denn je mit meinen Plänen einverstanden. Onkel Kriegern mit dem er über meine Absichten gesprochen, hat ihm Flöhe ins Ohr gesetzt. Derselbe ist außer sich gewesen bei dem Gedanken daß ich Geschichte oder etwas der Art studieren könnte. Von Papa finde ich es übrigens höchst begreiflich daß er wünscht ich solle Jura studieren. Er fürchtet ich könne durch das [d—s *gestr.] ein anderes Studium den Sinn fürs praktische Leben verlieren, und völlig zur Verwaltung eines Gutes unbrauchbar werden.*[60]

Freitag d. 6t. Januar [F—r *gestr.*]
1882.
Freitag d. 6te Januar.

Ich stehe am Anfang eines für mich höchst wichtigen Jahres. Ich soll nun endlich von dem lästigen Schulzwang befreit werden und in die Welt hinaustreten. Andere junge Leute in meinem Alter haben meist schon eine Stellung inne, haben bereits etwas erreicht und geleistet, ich bin durch eigentümliche Verhältnisse und eigenes Verschulden in meinem Gange mehrfach aufgehalten worden [w—n *nachträglich an den Zeilenschluss gefügt*]. *Doch bin ich* [D—h *über »Ich bin« geschr. darüber nicht unglücklich. So trete ich völlig reif in das Leben hinaus, und mit einem festen Plane für meine Zukunft* ausgerüstet [a—t *über etwas, vielleicht »versehen« geschr.*].

In der letzten Zeit hat sich in mir eine bedeutsame Wandlung vollzogen. Ich habe feste Grundsätze und Ansichten gewonnen. Vor allem stehe ich der Religion nicht mehr kalt und fremd gegenüber wie früher.] Ich hege [h—e *über »habe» geschr.] die feste Überzeugung* gewonnen [g—n *gestr.*], *daß es ein überirdisches Wesen giebt das diese Welt regiert, und daß wir ein Fortleben nach dem Tode zu erwarten haben. Ich leite diese Gewißheit aus der Beobachtung ab, daß es Gefühle in der menschlichen Brust giebt die zu herrlich zu göttlich zu groß zu edel sind, als daß sie vergänglich seien [!] könnten. Die mahnende Stimme des Gewissens allein ist eine Bürge der Unsterblichkeit. Gefühle wie Liebe u. Freundschaft können nicht mit unseren Körpern ersterben. Das Bedürfnis nach dem Guten und Wahren, die Freude an jeglicher Schönheit der Kunst, der Poesie und des Lebens sind Hindeutungen auf ein unendliches Einziges, von dem sie selbst ein Theil ein Vorgeschmak sind.*

Ich lasse diese Gedanken in mir wirken und walten. Ich beschleunige ihren Entwicklungsgang nicht. Ich merke aber fleißig auf und finde nur zu oft, daß sich meine Glaubenssätze bestätigen. Die freudigste Hoffnung, daß ich den [d—n *über »das« geschr.] verlorenen* Schatz [S—z *über »Gut« geschr.] meiner Jugend wiederfinden soll erfüllt mein Herz.*

Sonnabend d. 7te Januar

Mein alter Pastor[61] *ist nun endlich seinem Leiden erlegen. Für ihn und die Seinigen ist sein Tod nur als ein Glück zu bezeichnen. Mit wie anderen Gefühlen steht man so einem Falle gegenüber als dem Tode des kleinen Kai.*

Sonntag d. 8te Januar.

Früh arbeitete ich. Mittags fuhr ich zu Metzradts. Abends traf ich Vieregk, Winkel, Lindenbein u. Zschille[62] *bei Kneist, wir zogen durch verschiedene Kneipen. Ich kam erst gegen 1 Uhr zu Haus.*

*Montag d. 9te*n [n *gestr.] Januar.*

Ich hatte wiedereinmal einen schlimmen Tag. Mittag as [!] ich im englischen Garten um den [d—n *über »die« geschr.] Pastorleuten bei Begräbnisvorbereitungen nicht lästig zu fallen. Nachmittags besuchte ich Leopolds. Tante Mariechen Nostitz*[63] lebt [l—t *über Unleserliches geschr.] dort der Tante zur Stütze. Leopolds sind wirklich seltene Leute. Die Tante groß selbst im Schmerz.*

Dienstag. d. 10te Januar.

Ich lese jetzt über die franz Revolution in Beckers Geschichte,[64] *sie ist sehr mäßig geschrieben, und arbeite hauptsächlich Mathematik, was mir schwer genug wird.*

Mittwoch d. 11te Januar

Mein Lustspiel (*Das Manuskript des* X [D—X *gestr. und darunter geschr.:*] *Die Apologie des.)*
Iter Akt. (Sz 1) Im Hause des Professors. Held und Freund treten auf. Held erklärt warum er Diner [!] werden will. Thuts nur der Wissenschaft wegen. Hausherr wie Drache Fafnir auf seinem Schatz, we [we *gestr.*] *Held weiß aus genauen Quellen, daß er eine Handschrift besitzt (in einem russischen Kloster gefunden und durch Zwischenhändler erlangt) die ihm höchst nützlich zu seinem Werke von dem bereits ein Band erschienen ist, werden könnte. Hosen raufgekrempelt, da er zu anständig aussieht. Hausherr miethet ihn, beruft sich aber in allem auf seine Frau. Held allein. Buchhändler kommt, begrüßt den Helden als Autor des berümten [!] Werkes. Schreck des Helden. Buchhändler muß versprechen nichts zu sagen. Hausdiner kommt, begrüßt den Helden* ist *das Faktum* [i—m *eingekeilt*] *giebt ihm einen Überblick über seine Pflichten u. die Herrschaft.* Er [Er *gestr.*] *Der Professor muß sehr dumm sein, da er so viel Bücher besitzt. Gute Cigarren. Held forscht nach Pultschlüssel. Nein, die Frau hat die Kasse. Sie eine böse Sieben. Der vorige Diner sehr fleißig nur hatte er eine böse Eigenschaft, er schlief den ganzen Tag. weggeschickt [!]. Die Tochter des Hauses gut. Baron Bewerber. Held ab. Baron tritt auf, erkundigt sich nach Idas Laune. Ob beim Diner am nächsten Tage Schampagner getrunken wird. Ab. Urtheil des Hausdieners [!] über ihn. Will ihm nichts in den Weg legen, giebt gute Trinkgelder. Stubenmädchen findet den neuen Diner hübsch. Diese Szene und die nächste in einen Akt zusammenzuziehen* [D—n *später zwischen die Zeilen geschr.*]

(Szene 2.) [(S—.) *gestr.*] *Studierzimmer des Professors. Frau macht ihm Vorwürfe, daß er den neuen Diner gemiethet. Morgen Diner. Er zerstreut will lesen. Sie über ihre Tochter und Baron, er gleichgültig, er soll ihr zureden. Buchhändler kommt, über das neue sensationelle Werk. Macht geheimnißvolle Andeutungen der Autor seie* [e *gestr.*] *im Hause gewesen. Hausherr denkt es sei der Baron, will ihn zum Schwiegersohn. Ida kommt, er preist ihr den Baron mit den Worten seiner Frau. Ida erzürnt, sie will einen Mann. Ab. Professor allein lesend. Held bohnt die Stube denkt der Professor hat die Handschrift, gukt [!] ihm über die Schulter. Dieser ließt sein Werk. (die Apologie des . . .) Professor spricht laut für sich, tadelt etwas. Held spricht herein. Hinaus gewiesen. Der Mensch muß sehr dumm sein.*

Akt II. Held direkt unter Stubenmädchens Anleitung. Sie pussiert ihn. Hausdiner besoffen, Lobt [!] seine Trinkgelder. Eifersüchtig, schilt seine Geliebte. Hausfrau schickt ihn wegen Besoffenheit auf sein Zimmer. Erklärt dem Helden seine Funktionen. Freund kommt. Held klagt ihm sein Leid. Die Tochter des Hauses schön und liebenswürdig. Baron kommt spricht mit dem Freunde leichtfertig von Ida [l—a *gestr.*]. *Wenn man soviel Interessen hat wie ich. welche? Hunde Pferde u. Weiber.* [W—r. *eingekeilt*] *Hat Zeitungen gelesen nichts neues. Freund aber ist* den [d—n *wahrsch. für »denn«*] *Bismarcks . . . . nichts neues. Er meint Piquantes. Freund man hört sie haben Heiratsansichten. Baron. Die Sache ist mir fatal. In den ersten 3 Wochen müßte ich doch den Club meiden, meinen sie nicht? Aber Papa wünscht es, und man muß ihm* schließlich am Ende *den Gefallen thun. Hat unter den Mädchen sondirt. Hat immer bei den Damen Glück gehabt. Ist Baron, das kitzelt die Mädchen. Hausfrau erzürnt daß man die Herrn ins Speisezimmer geführt. Held u. Freund. Held eifersüchtig u. wüthend auf Baron. Freund »Vertiefe dich nur nicht statt in das Manußkript in die Tochter des Hauses.« Diner. Held geleitet von Stubenmädchen. Fades Gespräch des Baron mit Ida über*

Theater, langweilt sich in klassischen Stücken liebt Operetten. Boccacio [!] Hausherr spielt auf das Werk des Barons an. Dieser versteht ihn nicht. Hausherr er soll sich nicht verstellen. Endlich nimmt ers an (auf Zureden des Freundes.) Professor hält einen Toast auf den Autor Dieser bekennt seine Autorschaft. Held wirft vor Schreck die Schampagnergläser hin. (Joseph sie riechen entsetzlich nach Kümel [!]. Ja Gnädige Frau das kommt nämlich daher, weil ich welchen getrunken habe) [J—e) *nachträglich in den freien Raum zwischen den Absätzen geschr.*]

IIIter Akt. Cor [C—r *gestr.*] *Der Hausdiner in einem schweren Conflict. Auf der einen Seite steht seine Liebe zum Stubenmädchen, auf der anderen die Trinkgelder des Helden. Held kommt. Fragt ihn ob er Absichten auf seine Liebste habe. Dieser verneint. Held findet ein Gedichtbuch von Ida (Geibels Gedichte) sein Lieblingsdichter. Deklamirt. Ida dazu. Gespräch über Geibel u. Litteratur. Hausfrau bringt einen schlecht geputzten Theekessel. Ida ab. Der Held soll in der Stube abwischen. Hausdiner mit einem Korb Weinflaschen, Held soll Wein abziehen. Für ein Trinkgeld thut ers. Held frägt [!] nach dem Pultschlüssel und nach dem Manuskript des . . .* Hausdiner [H—s *über »Di« geschr.*] *denkt sist von einem Frauenzimmer die Rede. Die Sache ist ihm verdächtig, will aufpassen. Ab. Held findet beim Aufwischen, Noten von Ida. Lobt Idas Geschmack u. sie selbst. Spielt Klavier. Ida dazu. Staunen, frägt den Helden, wo er das alles gelernt. Er lügt ihr vor, er sei verarmt. Sie mitleidig, kann ich nichts für sie [!] thun? Baron kommt. Ida kurz ab. Baron nach einem Conversationslexikon nach dem Buchstaben X. Held holt es aus dem Studirzimmer. Baron spricht während. seiner [!] Anwesenheit darüber, warum er die Autorschaft angenommen, der Tochter wegen. Held kommt mit dem Lexikon. Hängt dem Barom eine Albernheit auf. Baron ab. Held erfreut über Idas Benehmen gegen ihn u. den Baron.*

IVter Akt. Nacht. Studirzimmer. Hausdiner will aufpassen, die Sache ihm verdächtig, schl [s—l *gestr.*] *trinkt Schnaps. Schläft philosophierend ein. Held mit Ditrich und Licht, sucht nach dem Manußkript. Ida kommt, hält ihn für einen Dieb, schreit. Er beruhigt sie erklärt ihr was er gewollt, das Interesse der Wissenschaft allein hat ihn getrieben. Sie erklärt es dennoch für ein Unrecht, über seine Lüge gegen sie betrübt, weint. Er zerknirscht, verspricht es gut zu machen. Hausdiner schnarcht. Ida erschrickt. Held geht den Tönen nach. Hausdiner wacht niesend auf. Ida ab. Held droht dem Hausdiner wenn er etwas sagen sollte. Hausdiner nun nicht mehr eifersüchtig (wegen Ida). Eine Schrift des Arztes Galenus gefunden.*[65] [E—*n. später zwischen die letzte Zeile und den Rand des Blattes geschr.*]

Vter Akt. (Sz l) [(S–l) *gestr.*] *Held kündigt dem Hausherrn. Bittet ihm einen gewollten Diebstahl ab. Will keinen Lohn. Hausfrau erlaubt sein Weggehn erst Morgen.* (beide *ab. Held nimmt Abschied von Ida Liebesszene*) [(b—e) *eingekeilt*] Der *Baron angesagt Hausfrau, wahrscheinlich zum Antrag Ida heut so eigentümlich »hat sich vielleicht eines besseren besonnen.* [D—n. *gestr.*] *Baron u. Hausherr spricht mit ihm über das Werk. Er bringt seinen Unsinn vor. Buchhändler kommt. Baron entlarvt. Der Buchhändler hat den wahren Autor aber in Livree getroffen. Hausdiner dazu, erzählt von dem nächtlichen Rendevous [!]. Held kommt. zur Rede gesetzt. Nennt seinen Namen (ist von Adel dadurch seine Dinerrolle komischer) ist der wahre Autor macht Heirathsantrag* [H—g *später in den freien Raum zwischen den Absätzen geschr.*]

(Sz 2) [(S—2) *gestr.*] *Held nimmt Abschied von Ida. Liebesszene.* [H—e. *gestr.*] *Die Anderen dazu. Aufklärung. Baron findet die Sache pikuant [!]. Held gesteht seine Absichten. Professor verspricht ihm die Handschrift zu geben und die Tochter dazu. Hausdiners Glossen. (Druck des Stückes von Onkel Karl besorgen lassen) Kürzlich Fragmente von Euripides Hippolit gefunden u. eine Schrift des Galenus.* [K—s. *später zum Text hizugefügt*]

Donnerstag d. 12ten Januar.

Arbeitstag. Ich werfe mich jetzt mit Macht auf die Mathematik und sehe daß ich doch mehr Talent für dieselbe habe als ich dachte. Nachmittags kam Papa nach Dresden, er brachte mir

meine neue goldene Uhr mit und das Manuscript von Herthas Roman. Sie hat wieder ein gutes Stück weiter geschrieben und schickt mir die Blätter zum durchlesen [!] respektive korrigieren zu. Der Roman ist zum mindesten mit viel Gewandtheit u. Phantasie geschrieben. Ja sie läßt der Phantasie oft die Zügel allzusehr schießen und manche Situationen sind daher unmöglich. Einige Charaktere, besonders Nebenpersonen sind brillant gezeichnet.

Freitag d. 13ten J.

Verschiedene Gratulationen zum 14ten kamen an.

Sonnabend. d. 14te J.

Mein Geburtstag. Zur Feier desselben aß ich mit Papa im engl. Garten und trank Schampagner. Dann besuchten wir Kiesenwetters.[66] *Ich sprach mit Papa über meine Zukunft, erst [!] ist noch immer gegen mein Studium. Neuerdings scheint er zu wünschen, jedenfalls auf Onkel Leopolds Zureden, daß ich bei den Gardereitern abdiene.*

Sonntag d. 15t. J.

Die Sache mit meinem Abdienen geht mir jetzt gewaltig in dem Kopf herum. Ich bin mir aber nicht klar ob man sich an eine Universität immatrikulieren lassen kann, und dennoch auswärts dienen. Wäre das nicht erlaubt, müßte ich in Leipzig od. Straßburg abdienen wo nur Infanterie steht. Sonst könnte, wie ich erst beabsichtigte in Borna oder hier bei den Gardereitern eintreten. Doch hat auch dies seinen Haken, da es sehr unangenehm sein soll zu Ostern bei der Cavalerie einzutreten. Ich habe daher folgenden Plan gefaßt. Ich will die wenigen Wochen des Sommersemesters auf eine Universität gehen, vielleicht nach Breslau um einige Zeit mit Knobloch zu verleben oder anderwärtshin, dann vielleicht eine Reise machen und am 1ten October bei den Gardereitern eintreten.[67] *Besonders anziehend ist mir dieser Plan da mein lieber Christoph*[68] *zur selben Zeit bei diesem Regimente abdienen will. Ich schrieb einen Brief an Knobloch, um mir wegen der Immatrikulation seinen Rath einzuholen. Mittags war ich bei Kneist, wo ich die gewöhnlichen Leute antraf. Nachmittags wurde gearbeitet. Abends traf ich mich mit Auenmüller u. Lychnowsky und besuchte mit diesen das Neustädter Theater*[69] *wo Feenhände von Scribe gegeben wurden.*

Sch [S—h *gestr.*] *Nach dem Theater gingen wir noch in den Englischen Garten, wo wir zu Abend aßen und bis gegen 1 Uhr saßen.*

Mittwoch d. 18t. Jan.

Ich arbeite jetzt soviel, daß ich garnicht mehr zum Lesen komme. Meine Stimmung ist eine sehr glückliche. Ich fühle selbst, daß in den letzten Wochen eine große Umwandlung mit mir vorgegangen ist. Der Wunsch gut und edel zu werden beseelt mich völlig. Ich habe die feste Überzeugung gewonnen, daß es ein gütiges u. einiges Wesen giebt, daß [!] die Geschicke dieser Welt regiert, und daß wir ein Leben nach dem Tode zu hoffen haben. Vollkommenheit werden wir hier nie erlangen, aber das Streben nach ihr ist es, daß uns hier allein glücklich machen kann [k—n *gestr.*] *und uns eine Bürgschaft gewähren kann, nach dem Tode die wahre Vollkommenheit zu erreichen. Diese kann aber nichts anderes sein als Erkenntnis der Wahrheit und Leben und Handeln gemäß der Wahrheit.*

Abends war ich im Oedipus auf Colonos[70] [O—s *über Unleserliches geschr.*] *Es war wiedereinmal eine Vorstellung unserer Bühne würdig. Porth gab den Oedipus. Die Ulrich die Antigone Osten den Theseus. Koberstein den Kreon. Matkowsky den Polyneikes. Die Hahn die Ismene.*

Das Stück machte nicht den Eindruck auf mich wie die beiden anderen Sophocleischen Stücke, die ich gesehen habe: Oedipus rex u. Antigone. Der Conflict ist kein so bedrückender, wie in diesen Stücken. Es ist mehr episch als dramatisch und schlägt, wenn man so sagen darf in den [!] Genre des Rührstücks. Doch steht es [es *gestr.*] *uns Oedipus Coloneus in*

seiner Art weit näher als Oedipus rex. Sein Unglück ist ein allgemein menschliches, nicht wie das des Oedipus rex durch Orakelsprüche [O—e *gestr.*] das [d—s *über wahrsch.* »und« *geschr.*] *Schicksal herbeigeführt.*

Donnerstag d. 19ten Jan.

Ich bekam meinen lateinischen Aufsatz zurück, Ziel lobte ihn sehr wegen der Latinität. Es freut mich doch daß mein Fleiß mir diesen Erfolg verschafft hat, vor zwei Jahren war ich mit der schlechteste Lateiner in der Klasse.

Sonntag d. 22te [2 *über* »O« *geschr.*] *Jan.*

Früh arbeitete ich. Mi [Mi *gestr.*] *Dann ging ich zu Kneist wo ich mehrere Kameraden traf, wir verabredeten eine Skatpartie zum Nachmittag. Mittags aß ich bei Leopolds, die Tante ist sehr gefaßt beinahe heiter. Den Cousienen steht die Trauer sehr gut. Nachmittags machte ich mich dort weg, da mehrere Backfische, Freundinen [!] von Sophiechen hinkamen, und es giebt mir auf Gottes Erdboden nichts schrecklicheres als Backfische. Auf dem Wege nach Altstadt traf ich Onkel Benno, der in [!, es fehlt — wahrscheinlich — »Eile«] mir erzählte er wolle um 5 Uhr nach Schlesien abfahren und gehe deshalb ins Hotel um einzupakken. Als er mir das sagte, war es 1/2 5 Uhr. Ich begleitete ihn und half ihm seine Sachen in den Koffer werfen. Ein urkomischer Kauz. Im Münchner Hof*[71] *traf ich mich mit Winkel u. Mandelsloh*[72] *zum Skat. Abends arbeitete ich noch.*

Mittwoch d. 23t. [3 *über* »5« *geschrieb. Richtig wäre es umgekehrt.*] *Jan.*

Ich ließ mich mit Christoph Vitzthum und Zschille zusammen photographieren [p—n *über Unleserliches geschr.*]. *Wir wollen eine dauernde Erinnerung an unser Freundschaftsbündnis behalten.*

Donnerstag d. 26t. Jan.

Ich schwänzte Schule um zu arbeiten. Nachmittags ging ich spazieren. Abends war ich beim Prinzen Lychnowsky zu Besuch.

Sonntag d. 29ten Jan.

Ich stehe jetzt tief in der Arbeit für den Examen. Es ist eine fatale Zeit. Man denkt an nichts anderes und kommt zu keinem rechten Lebensgenuß. Doch bin ich der besten Hoffnung für den Erfolg. Wenigstens haben alle Lehrer in der Letzten [!] Conferenz, wie ich erfahren habe, ihre Zufriedenheit mit meinen Leistungen ausgedrückt, und prophezeien mir ein gutes Examen.

Nachmittags fuhr ich zu Metzradts. Mariechen war leider nicht da. Sie bereitet sich jetzt auch tüchtig für ihren Examen vor, der künftigen Herbst stattfinden soll. Sie ist ein bewunderungswürdiges Geschöpf. Abends begegnete ich ihr als ich eben nach dem Bahnhofe gehen wollte, sie kam von einer Freundin. Ihre Freundlichkeit gegen mich, wie sie mich begrüßte und mir den besten Erfolg im Examen wünschte that mir herzlich wohl.

Mittwoch d. 1te Februar.

Morgen beginnt der Examen mit lateinischem Aufsatz. Ich bringe zum [z—m *gestr.*] *demselben ein bene praeparatum pectus u. fröhliche Siegeshoffnung entgegen.*

Examenzeit

Obgleich ich ziemlich sicher war, meinen Examen zu bestehen, blieb die Mathematik doch immer ein fauler Punkt. Doch ging ich dem Examen mit bester Hoffnung entgegen. Am ersten Tag war lateinischer Aufsatz, das Thema war äußerst leicht, »über den Unbestand des Glücks«.

Ich hatte mir bereits im Voraus mit großem Fleiß Lebensbeschreibungen von großen Männern und allgemeine Einleitungen ausgearbeitet. Ich konnte damit sogar noch andere versorgen, so Zschille, der im Lateinischen sehr waklig [!] stand; ich schickte ihm mehrere meiner Vorarbeiten zu, worüber er nicht schlecht froh war. Am ersten Tage ging die Sache mit dem Zuschicken u. korespondiren [!] ziemlich leicht, da wir in der Physikklasse arbeiteten. Während der übrigen Examentage aber wurden wir da die Lehrer doch wohl Lunte gerochen haben mußten in 2 Klassen verteilt und unter strengere Aufsicht gestellt, dennoch ging auch hier die Korespondenz wenn auch erschwert weiter. Den Freitag war Griechisch, am Sonnabend deutscher Aufsatz. Das Thema lautete »die Wiedererweckung des Altertums in unseren Tagen durch unsere klassischen Dichter«. Ein Thema das mir ausgezeichnet paßte, ich schrieb daher flott und hatte das Gefühl gut zu schreiben. Am Montag folgte der französische Aufsatz. Auch hier hatte ich Glück. Denn unser Thema lautete »éloge de Molière«. und grade über Molière hatte ich eine schöne [e—e *gestr.*] *mir eine Lebensbeschreibung von Hertha ausarbeiten lassen, weil ich mir schon dachte, daß über diesen Dichter etwas kommen würde. Auch hier konnte ich Winkel, der im Französischen nicht besonders ist,* mit [m—t *gestr.*] *versorgen. Am Dienstag war lateinisches Extemporata, am Mittwoch folgte Mathematik. Hier sollte ich für meine vorausgegangenen Gutthaten an andere selbst welche einernten. Die Aufgaben waren so beschaffen, daß ich sie selbst keinesfalls hätte lösen können. Ich hatte Unglück gerade diejenigen Rechnungsarten auf die ich mich vorbereitet und von denen ich erwartet hatte, sie würden drankommen, Zinsenzins u. Reziproka Gleichungen, kamen nicht sondern nur Stereometrie u. analytische Geometrie, von welcher letzterer ich keine Ahnung hatte. Doch tröstete ich mich mit der allgemeinen Unwissenheit, denn in unserer Klasse, wa*ren [en *gestr.*] *außer vielleicht* fünfen [f *über* »5« *geschr.*] *keiner im Stande selbstständig [!] eine genügende Examenarbeit zu liefe*rn [E—n *gestr.*] *mathematische Examenarbeit zu liefern, alles verließ sich aufs abschreiben von den wenigen besonders erleuchteten. Schon nach den ersten zwei Stunden kursirten die beiden letzten Aufgabe [!] in der Classe. Die erste wurde nicht verschickt. Doch bekam ich auch diese. Ich hatte nämlich mit Zschille, der in einer anderen Classe als ich arbeitete ausgemacht, er solle mir nach der vierten Stunde, was er heraushabe* auf [a—f *gestr.*] *beim Gange nach dem Abtritt an einer verabredeten Stelle deponieren. Es war* mir [m—r *über wahrsch.* »uns« *geschr.*] *auch wirklich gelungen, obgleich wir unter strenger Bewachung nach dem Abtritt gehen durften,* mich [m—h *über wahrsch.* »uns« *geschr.*] *so mit eine* [m—e *gestr.*] *in Besitz von Zschilles Rechnungen zu setzen. Er hatte mir alle 3 Aufgaben zugeschickt, da ich die beiden letzten schon hatte schrieb ich nur die erste von ihm ab, obgleich sie mir schon beim Abschreiben nicht ganz richtig erschien. Doch hatte ich keine Zeit um sie genauer zu prüfen und verließ mich darauf, daß Zschille der ein guter Mathematiker ist, mir nichts falsches zuschicken würde. Doch ich hatte mich darin getäuscht. Sehr bald nach*de [de *gestr.*] *dem Examen, entdeckte Zschille selbst, beim nochmaligen Durchrechnen, daß er sich gründlich verrechnet hatte. Unser Schreck war nicht gering, da die Fehler sehr gravierende waren und außer mir noch Vieregk u. Prinz Lychnowsky dieselbe Aufgabe von Zschille abgeschrieben hatten. Wir erwarteten sicher vom Examen zurückgewiesen zu werden. Die Ungewißheit in der wir in den folgenden acht Tagen, bis zur Examenkonferenz schwebten war eine höchst peinigende, und schi*en [s—n *über* »erschien« *geschr.*] *eine gerechte Strafe unserer Handlungsweise. Doch war der Ausgang ein weit befriedigender als wir erwartet hatten. Professor Klein hat entschieden etwas gemerkt, denn seine Laune war in der folgenden Zeit abscheulich, doch wollte er jedenfalls bei der Menge der* Abschrei*b* [A—b *gestr.*] *Beteiligten, denn jedenfalls hat er auch noch andere als uns gefaßt, nichts thun, um nicht zu großen Spektakel anzuregen. So hat mich denn mein gutes Glück vor einem höchst fatalen Unfalle bewahrt. Ich erwarte daß mich Klein im mündlichen Examen um so schärfer drannehmen wird, und präparire mich daher für die Mathematik mit außerordentlichem Fleiße.*

Während der freien Examennachmittage amüsierten wir uns ausgezeichnet. Die sogenannte Bummel Clique [B—C *über Unleserliches geschr.*], *als die sind Winckel, Zschille, Vieregk, Lindenbein Pentzig*[73] *und ich fanden sich regelmäßig zusammen. Wir veranstalteten mehrere Bowlen besuchten den Viktoriasalon,*[74] *bummelten fest* [f—t *über wahrsch.* »*im*« *geschr.*] *in Lokälern [!] rum, trieben überall tollen Blech, wurden öfters rausgeschmissen, und was man sonst bei guter Laune in lustiger Gesellschaft losläßt. Am Nachmittag des Mathematikexamens, war ich von Schre* [v—e *gestr.*] *von der schrecklichsten Galgenlaune besessen, da ich soeben durch Zschille mein Unglück erfahren hatte. In dieser Laune* [»*hatte.*«, »*I*« *und* »*Laune*« *später, anscheinend beim Durchlesen, eingefügt bzw. korrigiert*] *betrank ich mich, und war bald unzurechnungsfähig. Winkel behauptet mir das Leben gerettet zu haben, er erzählt ich habe mich in dem Lokale plötzlich über die Brüstung der Treppe geschwungen und* habe [h—e *gestr.*] *mich an dieser festhaltend über dem durch 2 Etagen führenden Treppenhause gehangen, und sei eben in Begriff gewesen den Halt zu verlieren als er hinzugesprungen und mich festgehalten und emporgezogen habe. Ich selbst weiß nichts mehr davon. Einige Tage darauf zeigte man mir die Stelle wo ich gehangen. Ich hätte mir jedenfalls das Genick gebrochen, wenn ich hinuntergestürzt wäre. Doch sollte ich auch so nicht ganz ohne körperlichen Schaden davon kommen. In meiner tollen Laune fing ich Streit und Handgemenge an und kam dabei so unglücklich zu Fall, daß ich mir* den [d—n *gestr.*] *Kopf u. Stirn zerschand u. blutrünstig schlug. Ich bot die kommenden Tage einen höchst zerfetzten Anblick.*

Dienstag d. 21ten Februar.

Nachmittags traf ich mich mit den Internen. Wir aßen zusammen u. bummelten dann weiter. Bei der Kadame[75] *tranken wir Wein u. ließen uns 30 Stück Pfankuchen [!] kommen die wir mit den Mädchen dort verzehrten.*

Diese Zeit ist wirklich schön. Ich arbeite das mir der Kopf raucht, gönne mir aber auch manche Freistunde die ich in heiterster Gesellschaft mit meinen Freunden verbringe. In der letzten Zeit hat sich eine gewisse Clique in unserer Classe gebildet, die alles zusammen unternimmt, es sind dies Winkel, Zschille, Lindenbein, Vieregk, Penzig und ich. Sie alle sind nette, vergnügte und dennoch brave Kerle. Besonders Winkel habe ich in der letzten Zeit lieb [l—b *über wahrsch.* »*gerne*« *geschr.*] *gewonnen. Er ist ein gescheiter, hochbegabter u. angenehmer Mensch.*

Mittwoch den 22t. Febr.

Nachmittags machte ich mit Vieregk u. Penzig einen Spaziergang. Abends wurde gearbeitet.

Donnerst. d. 23t. Febr.

Abends kamen Hertha u. Papa von Kunewalde [!] hier an, sie wollen in die von Frau von Blome veranstaltete Vorstellung des Aennchens von Tharau im Residenztheater gehn [!].[76]

Freitag d. 24t. Febr.

Mittags aß ich mit Papa u. Hertha in Webers Hotel. Abends gingen sie ins Theater. Ich holte sie dort ab. Die Mitwirkenden bei der Vorstellung waren alles Herren u. Damen aus der Gesellschaft. Alles was es in Dresden von reichen, eleganten vornehmen Leuten giebt war im Theater. Auch der ganze Hof wohnte der Vorstellung bei. Nach dem Theater gingen wir alle in den Englischen [E *über* »*e*« *geschr.*] *Garten. Vater Hertha Lentz Illa, Onkel Benno Mariechen Metzradt Paul u. Arndt Kriegern. Papa ließ Schampagner auffahren. Paul beschäftigte sich damit alle Leute anzubatzen. Wir trennten uns erst spät in der Nacht.*

Sonntag d. 26ten Febr.

Früh besuchte ich Vater u. Hertha in Webers Hotel, sie fuhren gegen Mittag nach Cunewalde. Nachmittags arbeitete ich. Abends war ich bei Leopolds. Der Landtagsabgeordnete Peltz[77] *mit seiner Frau aß dort zu Abend, ein schönes Ehepaar. Ich bewundre doch Tante Sophie ungeheuer, sie ist mir das Ideal einer Frau. Was sie thut und spricht, hat Hand und Fuß. Ihr Charakter ist großartig. So bedeutend wie sie scheint keine der Töchter werden zu wollen. Alle interessieren sich sehr für meinen Examen. Ich soll das Resultat sofort hier melden.*

Montag d. 27ten Febr.

Wir hatten die letzten Stunden im Gymnasium. Es ist doch ein eigenes Gefühl sich zu sagen in zwei Tagen bist du frei. Am schmerzlichsten werde ich die Diestelstunden vermissen. Ich verdanke dem Manne doch ungeheuer viel. Ich habe mir einen Scherz ausgedacht. Ich will den Cousinen Polenz mit der Nachricht meines bestandenen Examens eine Bomboniere [!] zuschicken. Die Nachricht selbst habe ich auf einen Bogen geschrieben, mit allerhand Bildern die meinen Katerzustand nach den verschiedenen Bowlen der nächsten Tage darstellen sollen

Dienstag. d 28ten Febr.

Morgen ist der mündliche Examen. Ich bin sich [!] durchzukommen. Ich stehe an einem bedeutsamen Abschnitt meines Lebens. Wenn ich auf meine Schulzeit zurückblicke so habe ich einesteils Grund mir Vorwürfe zu machen anderseits stolz auf meine Leistungen zu sein. Durch Unfleiß aber auch durch die unglückliche Lage der Umstände bin [!] ist [i—t *über wahrsch. »ich« geschr.*] *der Gang meiner Schulstudien vielfach aufgehalten worden. Erst in den letzten zwei Jahren habe ich wirklich in allen Fächern gleichmäßig u. angestrengt zu arbeiten begonnen. Früher arbeitete ich meist nur in den Fächern die mich interessierten. Vor allem habe ich in diesen 2 Jahren mein Interesse den alten Sprachen zugewandt. Durch angestrengten Fleiß bin ich soweit gekommen die griechischen u. lateinischen Schriftsteller ohne groß*e [g—e *über Unleserliches geschr.*] *Mühe u. mit Genuß lesen zu können. und einen guten lateinischen Styl zu schreiben. Den größten Genuß haben mir von lateinischen Schriftsteller [!] Horaz Caesar und vor allem Sallust bereitet, Cicero war mir von jeher seiner Phrasen wegen verhaßt. Von den griechischen haben mich vor allem Xenophon Thucydides und Sophocles entzückt. Am meisten gelernt und geleistet habe ich im Deutschen und in der Geschichte. In beiden Fächern verdanke ich das meiste was ich kann, dem Professor Diestel, der es wie kein anderer versteht zu interessieren u. zur Arbeit anzufeuern. Durch ihn habe ich gelernt Stoff sammeln, disponieren deutsch schreiben, gelesenes exzerpiren. Meine gesammte [!] aesthetische Anschauung basiert auf Diestel. Ihm verdanke ich meine umfassende Literatur und Geschichtskenntnis.*

Im englischen u. französischen habe ich sprachlich nicht besonders viel prophitiert [!]. Wenigstens kann ich im [im *gestr.*] *Französisch*en [en *gestr.*] *nicht besser* französisch [f—h *gestr.*] *sprechen als wie ich es durch* frühere [f—e *gestr.*] *Conversation im väterlichen Hause gelernt. Doch habe ich durch Dr. Scheffler*[78] *einen Einblick in die Entwickelung der französischen Sprache u. die Litteratur* der *Franzos*en [d—n *zuerst über »des« geschr. und dann gestr.*] *gewonnen. Im englischen sind meine sprachlichen Kentnisse [!] ebenfalls gering. Doch habe ich in den herrlichen Litteraturstunden bei Scherwood*[79] *einen Überblick über die gesammte englische Litteratur erlangt* [e—t *über wahrsch. »gevonnen« geschr.*] *und manches herrliche Werk gelesen. In der Mathematik endlich sind meine Kentnisse sehr geringe geblieben.*

Mit diesen Kenntnissen ausgestattet und mit der festen Absicht etwas zu leisten und ein tüchtiger Mensch zu werden, verlassen verlasse ich die Schule um ins Leben einzutreten.

Mittwoch d. 1te März [1—z *über »29ten Febr.« geschr.*]. *Der mündliche Examen lief im ganzen glücklich für mich ab. In der Mathematik frug mich Klein, wie ich erwartet hatte sehr schwere Dinge und ich fiel in Folge dessen ziemlich ein.*

Nach dem mündlichen Examen telegraphirte ich sofort nach Hause und schrieb an Knobloch und Illa. Abends waren wir im Residenztheater.[80] Die [D—e *gestr.*] *Nach demselben gab uns Prinz Lychnowsky ein solenes Schampagner Diner im englischen Garten. Geladen waren der Herzog, Wedel Winkel, Geyso* [80a] *Mengeden u. ich. Das Souper dauerte bis gegen 3 Uhr Nachts, dann zogen wir noch durch weitere Lokale. Gegen 5 Uhr kam ich erst ins Bett. Wir waren selbstverständig [!] alle in herrlicher Laune.*

Donnerstag d 2te März.

Früh ging ich ins Examen der anderen Abteilung. Das Resultat war, daß wir alle glücklich durch sind. Ich erhielt als Censur II b.[81] *weit schlechter als ich erwartet hatte. Ich bin einigermaßen deprimiert. Doch sage ich mir, daß es schließlich weniger auf die Censur als auf die positiven Kentnisse die man besitzt, ankommt.*

Abends war unser großer Suff auf der Terasse. Es wurde stark [s—k *über »toll« geschr.*] *gesoffen und ging toll zu. Ich blieb völlig nüchtern. Ein Toast jagte den anderen, einer verrückter als der andere. Nach Mitternacht wurde getanzt. Gegen 3 Uhr kam ich nach Haus.*

Freitag d. 3ten März.

Es ist ein tolles Leben jetzt. Aus der Kneipe kommt man garnicht mehr hinaus. Das Gefühl seid umschlungen Millionen herrscht vor. Es giebt [g—t *über »ist« geschr.*] *auch wirklich eine Menge netter u. lieber Burschen in unserer Klasse.*

Früh hatte ich ein ernstes Gespräch mit Zschille, er ist wiedereinmal eifersüchtig auf mich und behauptet, ich hätte ihm Christophs Freundschaft geraubt. Nachmittags ließ ich mich vom Stabsarzt der Gardereiter untersuchen, er erklärte mich für militärfähig u. sagte [s—e *über Unleserliches geschr.*] *mein Bruch sei völlig ausgeheilt. Ich bin darüber nicht wenig froh. Abends war ich bei Leopolds. Die Kousinen [!] hatten mir als Erwiederung [!] auf meine Sendung einen Hering u. eine Gurke als Katerfrühstück aus Papiermasche zugeschickt mit einigen lustigen Versen. Es herrschte große Freude, daß ich meinen Examen bestanden. Es thut doch wohl zu sehen wie so liebe Leute an einem innigen Anteil nehmen. Nachts* [N—s *über »Abends» geschr.*] *war Souper beim Herzog von Holstein. Ich habe soetwas wüstes noch nicht durchgemacht.*

Der größte Teil der Gesellschaft war bald völlig betrunken, ich selbst angenehm erheitert. Ich ging mit Apfelsinen herum die ich den Leuten über den Köpfen ausquetschte. Winkel der am betrunkensten war schlug wild um sich, mit Vorliebe schleuderte er mächtige Eichenstühle über den ganzen Sahl [!]. Mehrere Leute hat er in dieser Weise verletzt. Bald retteten die Kellner Gläser, Stühle und was beweglich war aus dem Sahl. Ich gerieth mit Winkel ins Handgemenge. Er biß mir die Hand dabei blutig, doch gelang mirs ihn zu bändigen, er mußte von zwei Mann auf einem Tische festgehalten werden. Schließlich wurde nur noch Rothwein u. böhmisch Bier vermischt aus riesigen Humpen getrunken. Nach Mitternacht als die Sache zu toll wurde verließen Zschille Christoph u. ich die Gesellschaft und machten noch einen Spaziergang in den großen Garten. Es war eine herrliche Nacht.

ANMERKUNGEN

[1] Geibel, E., *Herakles auf dem Oeta*. Die genaue Form der Verse:

Und immer, wenn ich der gewalt'gen Not,
Der unbeugsamen, fest ins Auge blickte,
Zuletzt erkannt' ich in den strengen Zügen
Dein Antlitz doch, o Vater, wie's auf mich
Auch so Verheißung lächelnd niedersah.

[2] Jüngerer Bruder des Vaters von Wilhelm v. Polenz, der jüngste der zu dieser Zeit lebenden drei Brüder, Leopold v. Polenz (1838—1897). 1881 Major bei dem Gardereiter-Regiment in Dresden, wohnhaft in Dresden Prießnitzstr. 6. Später Oberst und Stadtkommandant in Oschatz.

Die Angaben über die im Tagebuch vorkommenden Personen verdanke ich Herrn Dr. Erich v. Polenz und den verschiedenen Bänden der »Gothaischen genealogischen Taschenbücher«.

[3] Prießnitzgrund: führt aus Dresden an der Prießnitz in die Dresdner Heide hinaus.

[4] Er wohnte beim Pastor Otto Fiedler, in der Nähe des Dippoldiswaldaer Platzes, also auch des Gymnasiums, Wallstr. 12.

[5] Ältere Schwester Wilhelm v. Polenz', die jüngere von den damals lebenden zwei, Hertha v. Polenz (1857—1898). Sie spielte vielleicht die größte Rolle von allen Frauengestalten in seinem Leben. Er selbst schrieb 1882 über sie: »diejenige Frau, die auf der ganzen Welt meinem Herzen am nächsten steht« (Brief an A. Knobloch, Dez. 1882); das hat sich auch später kaum geändert. Sie schrieb selbst unter dem Pseudonym Léon Sloët. Über ihren ersten Roman, der unter dem Titel »Capriccio !« 1884 in Leipzig erschien, wird im Tagebuch noch die Rede sein. Sie heiratete 1889 Ernst v. Jagow, Landrat in Osterburg/Altmark. Ihr einziger Sohn fiel 1915.

[6] Robert v. Criegern (1808—1890) heiratete Klara Albertine v. Polenz (1824—1878), die zweitälteste Schwester des Vaters Wilhelm v. Polenz'. Er war Präsident des Apellationsgerichts zu dieser Zeit in Dresden. Er hatte drei Töchter und vier Söhne. »Die Vettern« Paul, 1850—1922; Konrad, 1853—1927. Leopold, 1856—1917; Arndt, 1857—1909) waren später hohe Armeeoffiziere und Staatsbamte.

[7] An der Augustusbrücke 3.

[8] Sophie v. Polenz, geb. Brockdorff (1845—1903), eine Nichte des Generalfeldmarschalls Graf Hellmuth Moltke. Sie wird im Tagebuch noch öfters erwähnt, mit noch steigender Bewunderung. Es ist charakteristisch für den Reifungsprozeß des werdenden Schriftstellers, wie die im Tagebuch vorherrschende grenzenlose Verehrung im Laufe von einigen Jahren einer objektiveren Beurteilung Platz gibt. Er schreibt über sie 1885 (Brief an Knobloch, 1. 6. 1885): »Meine Tante ist eine interessante Frau, sie war ebenfalls schön, aus vornehmer Holsteinscher Familie, arm aber grenzenlos stolz. (...) Von Natur ist sie ehrgeizig; in ihrer Stellung als arme Offiziersfrau hatte sie bisher keinerlei Gelegenheit diesem Drange genugzuthun. Jetzt endlich ist sie Commandeursfrau und unbestrittene ‚erste Dame' der Gegend geworden. (...) Sie ist sehr gescheut, trotzdem voller Vorurtheile, und gefährlich mokant.«

[9] Der Bekannte aus England wird wohl noch im Tagebuch erwähnt, kommt aber im Leben Wilhelm v. Polenz' nicht mehr vor. Die Familie hatte manche Beziehungen nach England, Wilhelm v. Polenz wird auch eine Engländerin heiraten, Beatrice Robinson. Der Ursprung dieser Beziehungen ist unsicher.

[10] Kaffee König, genau »Konditorei und Wiener Café«, in der Altstadt (ehemalige Waisenhausstr. 7).

[11] Mas'Aniello, Tommaso Aniello (1623—1647), Führer eines kurzfristig siegreichen Volksaufstandes gegen den spanischen Vizekönig in Neapel. Über das geplante Drama werden wir noch einiges erfahren.

[12] Dr. Gustav Diestel, Lehrer (Deutsch und Geschichte) am Vitzthumschen Gymnasium, später Konrektor. Er starb kurz vor dem 14. 11. 1903, d. i. beinahe gleichzeitig mit seinem ihn hoch verehrenden Schüler Wilhelm v. Polenz.

[13] Louis Spinner, Zahnarzt. Sein »Atelier« befand sich in der Altstadt (ehemalige Struvestr. 34).

[13a] Konrad Graf Finck von Finckenstein (1860—1916) war Gutsbesitzer in Westpreußen. Das Vitzthumsche Gymnasium besuchte er von 1873 bis 1880, um zwei Klassen höher also als Wilhelm v. Polenz.

Angaben über die Schulkameraden Wilhelm v. Polenz' entnahm ich auch dem

»Entwurf eines Verzeichnisses der ehemaligen Zöglinge (...) des Vitzthumschen Gymnasiums aus den Jahren 1824—1890«. Dresden 1901, 101 S.

[14] Albert Putzke, Stallmeister und Reitlehrer, hatte seine Anstalt in der Reitbahnstrasse, hinter dem Internat.

[15] Es handelt sich um August Bebel und den Oberbürgermeister Dr. Paul Alfred Stübel.

In der Nr. vom 10. 11. 1881 des *Dresdener Anzeiger* warnt die Polizei »vor Zusammenrottungen« und droht, wie am 27. 10. »von der blanken Waffe Gebrauch zu machen«. Die auch von Wilhelm v. Polenz geschilderten Ereignisse werden dann in der Nr. vom 12. 11. folgendermaßen wiedergegeben: »Polizeibericht. Am gestrigen Abend hatte sich wiederum aus Anlaß des Verlustes der Stichwahl auf dem Altmarkt und in den angrenzenden Straßen eine große, zum Teil aus jungen Burschen bestehende Menschenmenge angesammelt, welche lärmte und schrie und ungeachtet alles gütlichen Aufforderns Seitens der Executivbeamten nicht zu bewegen war, auseinander zu gehen. Die aufgebotenen Polizeimannschaften sahen sich daher genötigt, von allen ihnen gesetzlich zu Gebote stehenden Mitteln behufs Aufrechterhaltung der Ordnung Gebrauch zu machen und gelang es denn auch endlich, die Ruhe in der 11. Stunde wieder herzustellen und die Straßen zu säubern. Über 30 (jedoch keineswegs nur wahlberechtigte) Personen wurden verhaftet. Ein Nachtwächter und ein Gendarm sind von einem Menschen in der Breitestraße mit einem Messer verletzt worden.«

[16] Es dürfte das Restaurant Klessig, ehemalige Wettinerstraße 52, gemeint sein.

[17] Bis auf einen Klassenkameraden Wilhelm v. Polenz': Herzog Ernst Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1863—1921), nahe verwandt mit der ersten Frau Wilhelms II, Auguste Viktoria, Prinzessin von Holstein. Schüler des Gymnasiums zwischen 1875 und 1882;

Ferdinand von Viereck (1859—1900), nur in diesem letzten Jahr in der Schule, starb als Referendar in Berlin. Sein Vater war Gutsbesitzer und preußischer Kammerherr, seine Mutter starb ein Jahr nach der Geburt dieses ihres achten und letzten Kindes;

Maximilian 6. Fürst Lichnowsky (1860—1928), Schüler des Gymnasiums von 1877 bis 1882. War in diplomatischem Dienst und der letzte deutsche Botschafter in London vor dem ersten Weltkrieg;

Nicolai Baron von Mengden (1862—1915), aus einer baltischen Familie, hat auch in Tula eine Russin geheiratet (1891). Er besuchte die Schule eine Klasse höher als Wilhelm v. Polenz, zwischen 1874 und 1881. War später kaiserlich russischer Kammerherr und Sekretär der Herzogin von Sachsen-Coburg und Gotha;

Botho Graf von Wedel (1862—1943), Schüler des Gymnasiums von 1876 bis 1882. War in diplomatischem Dienst und nach 1900 Botschafter in Tokio.

[18] Damit ist sicherlich Minna Springer (später auch so) gemeint, die ein Bordell in der ehemaligen Neuegasse, Nr. 14, aufrechterhielt.

[19] Oberförster der Stadt Bautzen im Czorneboh-Wald, im Forsthaus Wuischke. Sein Denkstein steht da im Forst.

[20] Militärübungsplatz im Norden Dresdens, schließt sich dem Kasernenkomplex an.

[21] Die älteste Schwester des Vaters Wilhelm v. Polenz', Ernestine (1822—1899), heiratete im Jahre 1844 den Hauptmann Karl v. Metzradt, der damals in Bautzen stand. Sie hatten, nach der Familienüberlieferung, zwei Söhne und zwei Töchter. Zu dieser Zeit war er Oberst und die Familie lebte in Niederlößnitz. Eine der Töchter, »Mariechen«, wird noch oft im Tagebuch erwähnt werden. Sie soll 1919 unverheiratet gestorben sein.

[22] Das Gedicht wurde von Benno v. Polenz veröffentlicht: »100-Jahrfeier des Vitzthumschen Gymnasiums«, S. 135—136. Wilhelm v. Polenz schickte es auch an A. Knobloch und schrieb dazu: »Anbei mein jüngstes Gedicht. Du wirst ihm anmerken, daß sich der Dichter an den Chorliedern des Sophokles berauscht hat.« (Brief vom 12. 12. 1881)

[23] Alfred Knobloch (1859—1916), Freund Wilhelm v. Polenz' seit der Schulbank bis zu seinem Tode und darüber hinaus. Schüler des Vitzthumschen Gymnasiums war er zwischen 1873 und 1878. Er war Jurist und von 1900 bis 1912 erster Bürgermeister von Bromberg. Wilhelm v. Polenz stand in regem Briefwechsel mit ihm schon zu dieser Zeit und dann bis in die 90er Jahre. Wir haben nur die Briefe von Wilhelm v. Polenz an ihn.

[24] Gutrenommiertes Weinrestaurant in der ehemaligen Großen Brüdergasse am Altmark.

[25] Emilie Therese von Lentz, geb. Eckhardt (1819—1904), Witwe eines Obersts, war mit der Familie Polenz verschwägert. Ihr Sohn, Xaver (1848—1931), heiratete die älteste Schwester Wilhelm v. Polenz', Ida (in der Familie »Illa« genannt) (1855—1920); er hatte seit 1882 ein Gut in Zuschendorf bei Pirna. Ihre ältere Tochter, Luise Wilhelmine, heiratete einen v. Criegern, Friedrich, der Herr auf Spremberg war. Hier dürfte der Vater

mit den »Vettern Criegern« bei einer Jagd zusammen gewesen sein (siehe den 6. Nov. 1881). Von einer anderen Tochter, Gabriele (1851—1907) wird gleich die Rede sein; sie heiratete 1888. Zu dieser Zeit wohnten Mutter und Tochter am ehemaligen Bürgerwall, Nr. 19.

[26] Alle drei Klassenkameraden von Wilhelm v. Polenz:

Henning aus dem Winckel (1863—1925). In der Schule war er seit 1875. Die Familie hatte Besitztümer in Ober-Heidersdorf im Kreis Lauban. Er selber wurde Mitglied des Reichstags und des Abgeordnetenhauses;

Georg Lindenbein (1861—). Einer der wenigen »Bürgerlichen« in der Klasse. Er war seit 1878 auf der Schule und ging nach dem Abitur mit Wilhelm v. Polenz auf die Italienreise. Mehr wissen wir nicht über ihn;

Ernst von Türcke (1862—1913). Im Gymnasium seit 1875. Die Familie hatte einen Besitz in Lunience, Galizien. War Leutnant in der Preußischen Armee, wanderte um 1905 herum mit der Mutter und zwei Schwestern nach Paraguay aus.

[27] Kegel's Weinstube, in der Altstadt, Wallstraße 1.

[28] Ernst Ziel, Lehrer der alten Sprachen, zugleich Rektor des Gymnasiums von 1869 bis 1885.

[29] Die Familienmitglieder, die zu dieser Zeit in Ober-Cunewalde, im Herrenhaus auf dem Rittergut wohnten:

Julius Curt v. Polenz, der Vater (1828—1900);

Clara v. Polenz, geb. Freiin v. Wechmar (1831—1900), die Mutter;

Hertha v. Polenz: Benno von Polenz (1867—1934), das jüngste Kind, war in Bautzen auf der Schule.

[30] Früherer Verlobter von Herta v. Polenz, ein Engländer. In seinen Briefen an A. Knobloch erwähnt ihn Wilhelm v. Polenz auch. Sie soll ihn in Südfrankreich im Februar und März 1881 kennengelernt haben und während seines Aufenthalts dort versuchte Wilhelm v. Polenz ihm auf die Spur zu kommen, ohne Erfolg.

[31] Es handelt sich um eine Reise nach Italien und Frankreich, die dann in der Gesellschaft der schon bekannten Klassenkameraden, v. Viereck und Lindenbein, vom 15. März bis 22. April auch erfolgte.

[32] Es geht um ein Trauerspiel des jungen Autors, über den wir noch mehr erfahren werden. Johann Friedrich Struensee (1737—1772) war ein dänischer Staatsmann deutscher und bürgerlicher Abstammung. Das Polenzsche Stück ist nur eine von zahlreichen deutschen und französischen Bearbeitungen. Aus den 70er Jahren kennen wir sogar zwei ungarische Struensee-Werke: einen Roman des unbekannten Mózes Gyalókay: *Struensee*, 1877 und eine Tragödie vom fleißigen Bühnenautor vornehmlich von Budapester Volksstücken, Ede Szigligeti, unter demselben Titel und aus dem Jahre 1871.

Mit diesem Trauerspiel ist Wilhelm v. Polenz an die Verwirklichung seiner Aufführunspläne herangegangen. In verschiedenen Briefen lesen wir: »Mit der Reinschrift des Struensee beeile ich mich darum nicht so ungeheuer, da an einen Druck vor Weihnachten nicht zu denken ist.« (11. 11. 1883) »Caroline Mathilde befindet sich gegenwärtig in den Händen des hiesigen [Dresden] Hoftheaterregisseurs Marcks.« (17. 8. 1884) »Meine Caroline Mathilde erhielt ich von einer (...) Theateragentur des Herrn Selar von Stankowitsch mit dem Bemerken ‚unverwendbar' zurück.« (zu Ostern 1885.) Das Stück ist weder erschienen noch aufgeführt worden. Sein Reinschrift-Manuskript vom November 1883 befindet sich in der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden.

[33] Der Pastor, bei dem er in seinen ersten Schuljahren in Kötzschenbroda wohnte und in den Unterricht ging.

[34] Dr. Hermann Klein, Lehrer der Mathematik und Physik.

[35] Neben drei Töchtern der einzige Sohn Leopold v. Polenz', geboren 1872. Das Weitere über ihn erfahren wir aus dem Tagebuch selbst.

[36] G. F. v. Jenssen-Tusch: Die Verschwörung gegen die Königin Caroline Mathilde von Dänemark (...). Nach bisher ungedruckten Originalakten und nach L. J. Flamand in selbständiger Bearbeitung. Jena 1864. XI, 458 S.

[37] Curt von Auenmüller (1860—1936) besuchte das Gymnasium zwei Klassen höher als Wilhelm v. Polenz, von 1872 bis 1880. War Rittergutsbesitzer auf Thierbach über Borna.

[38] Charlotte Wolter (1834—1897) spielte in ihrer Jugend auch in Pest, später (1860) in Berlin. Ihre Glanzperiode hatte sie im Wiener Burgtheater. Kathi Frank (1852—1918) wurde in damaligem Ungarn, neben Pozsony (Preßburg) geboren, war nur zeitweise im Burgtheater, sonst im Wiener Stadttheater bis zu seinem Abbrennen (darüber gleich mehr). Später spielte sie auf deutschen und ausländischen Bühnen und starb in großem Elend in Wien.

[39] Über das Brennen des Ringtheaters berichteten die Dresdener Zeitungen zuerst am 9. 12. 1881. (Der Brand brach am 8. aus.) Die letzten Meldungen sprachen von an die 800 Toten.

[40] Sofie (geb. 1860) und Helene (geb. 1862) Gräfinnen von Holtzendorff. Ihr Vater war sächsischer Oberst, und sie Kinder aus seiner ersten Ehe. Wohnten in Niederlößnitz.

[41] Es handelt sich sicherlich um Wilhelm Lübkes umfangreiches Werk *Grundriß der Kunstgeschichte*, das zuerst 1860 erschien und bis zur Jahrhundertwende 12 Ausgaben erreichte.

[42] Der Photograph Adler hatte sein Atelier in der Viktoriastrasse, Nr. 21, in der Altstadt.

[42a] Ein Beispiel für die relativ leserlichen Vormerke, die meistens mit Bleistift geschrieben und dann einfach überschrieben wurden. H. F. Holfert war Autor von in den 60er und 70er Jahren in Dresden erschienenen Übungsbüchern und Aufgabensammlungen für Mathematik und Geometrie.

[43] Es dürfte das Restaurant Renner gemeint sein, in der Großen Brüdergasse 13, wie alle anderen von Wilhelm v. Polenz besuchten Lokale in der Altstadt.

[44] Die beiden noch nicht genannten »Clubmitglieder« sind ehemalige Schüler des Gymnasiums und um einige Jahre älter als Wilhelm v. Polenz:

Ottomar Feller (1859— ?), von 1871 bis 1878 auf der Schule, jetzt schon königlich sächsischer Armeeoffizier, um die Jahrhundertwende stand er als Major in Bautzen;

Karl von Craushaar (1858—1906), Schüler des Gymnasiums zwischen 1869 und 1879, Rittergutsbesitzer; er starb als Major.

Henning aus dem Winckel saß jedenfalls in der Klasse Wilhelm v. Polenz'.

[45] Das Lokal »Die Wacht am Rhein«, dessen Besitzer (oder Besitzerin) den Namen Freier trug, befand sich in der Kleinen Plauenschergasse in der unmittelbaren Nähe des Internats.

[46] »Weber's Hotel« in der (ehemaligen) Zwingerstraße, Nr. 1, am Postplatz. Die Familie Polenz stieg immer hier ab. Nach der Familienüberlieferung ist sogar die ältere Tochter Wilhelm v. Polenz' hier zur Welt gekommen.

[47] Ein vornehmes Restaurant, dem heutigen Rathaus gegenüber, Waisenhausstraße 14.

[48] Von Eugène Scribe, aufgeführt im Königlichen Hoftheater in der Neustadt.

[49] Geschwister der Mutter, weitere Kinder von Karl Anton Freiherr von Wechmar (1786—1844), Major in der preußischen Armee:

Helena Freiin von Wechmar (1835—1912), Stiftsdame in Fulda, zuletzt Dechantin;

Karl von Wechmar (1843—1900), Buchhändler, später Lektor in einem Verlag in Berlin; deshalb beabsichtigt Wilhelm v. Polenz etwas später, sich bei verlegerischen Angelegenheiten an ihn zu wenden.

[50] Der Kunsttischler Wagner wohnte in Taubenheim (in der Nähe von Ober-Cunewalde) und war über den Kreis hinaus berühmt. Auch die Täfelung im Schloß Ober-Cunewalde war seine Arbeit.

[51] Marie von Polenz, jung verstorbene jüngste der drei Schwestern (1858—1880).

[52] Es dürfte eine Illustration zu Gustav Freytags *König Markus* (4. Bd. von »Die Ahnen«) sein.

[53] Er hieß Domschke und hatte seit den 50er Jahren seinen Posten auf dem Gute.

[54] Im Jahre 1877 ist der Hof abgebrannt. Seitdem hat sich Julius v. Polenz mit dem Gedanken der Verpachtung getragen. Hier versuchte er es noch mit einem neuen Inspektor, zuletzt gab er doch die Eigenwirtschaft auf.

[55] Christoph Benno von Polenz, der älteste Bruder von Julius (geboren 1826). Er war aktiver Offizier bei den Gardereitern. Ein ihm als Erbe zugesagtes Gut, Klein-Dehsa, ging der Familie 1851 verloren, die Geschwister als Miterben haben ihm ein neues in Kleinneundorf gekauft. War unverheiratet und führte eine wenig vorbildliche Wirtschaft, hat falsch spekuliert und beim Nachlaßkonkurs haben die Geschwister verloren. Wilhelm v. Polenz war öfters bei ihm und verwendete den Dialekt der Gegend in seinen Werken. Er ist 1891 gestorben.

[56] Von ihm wissen wir nichts.

[57] Wir kennen eine Frau von Fritsch, geb. Sophie von Jordan, vormalige Oberhofmeisterin am Wettiner Hof (1847—1928), verheiratet mit Karl Maximilian von Fritsch (1844—1911), die immerhin ihr drittes und letztes Kind 1878 in Unwürde zur Welt gebracht hat. Von ihrer Scheidung und Neuvermählung wissen wir nicht. Ob sie mit der hier erwähnten Frau v. Fritsch identisch sei, ist wohl möglich aber zweifelhaft.

[58] Er hatte das Gut Bellwitz in der Nachbarschaft von Unwürde. Er scheint das Modell einer Figur, Pantin, aus dem späteren Roman *Der Grabenhäger* Wilhelm v. Polenz' zu sein.

[59] War Amtshauptmann in Löbau. (Entsprach in Sachsen dem preußischen Titel Landrat.)

[59a] Er ist am 1. Januar 1882 gestorben.

[60] Der Vater hat seinen Willen zunächst durchgesetzt: Wilhelm v. Polenz hat juristische Studien aufgenommen. Dabei aber, hauptsächlich in Berlin, eher Geschichte als Jura gehört und zuletzt ist er doch Schriftsteller geworden, ohne übringens die Verwaltung des Guts aufzugeben.

[61] Es handelt sich anscheinend um den Pastor Fiedler, bei dem er gewohnt hat.

[62] Friedrich Hermann Zschille (1862—1902), Schüler im Gymnasium von 1873 bis 1882. Er gehört auch zu den Wenigen, die in der Klasse das bürgerliche Element vertraten: sein Vater war Textilfabrikant. Er gehörte zum engeren Freundeskreis Wilhelm v. Polenz'. Am 28. 9. 1882 berichtet er über ihn (Brief an A. Knobloch), er wäre eine Woche in Ober-Cunewalde zu Gast gewesen und dann: »Er hat im Zeichnen bedeutende Fortschritte gemacht, im Übrigen ist er der Alte geblieben. Sein Talent erscheint mir wie eine schöne Blume auf einem Misthaufen gewachsen.« Auf Grund dessen, was noch über ihn im Tagebuch gesagt wird, scheint er ein labiles und sensibles Gemüt gehabt zu haben. Benno von Polenz schildert ihn folgendermaßen: »Friedrich Zschille war eine überschäumende Natur, die vor der Grenze dessen, was man als überspannt bezeichnen muß, nicht immer haltzumachen pflegte.« (A. a. O., S. 118.) Er ging nach Australien, 1900 gab er als seinen Wohnort Sydney und als seinen Beruf Zeichner und Schriftsteller an.

[63] Die jüngste Schwester von Julius v. Polenz, Marie Elisabeth (1831—1909), zu dieser Zeit schon Witwe von Wolf von Nostitz und Jänckendorf (1819—1874). (Damit haben wir alle Onkel und Tanten ersten Grades von Wilhelm v. Polenz väterlicherseits erwähnt, bis auf die zweitjüngste Schwester seines Vaters, Agnes, 1830—1886, die Frau von Rudolf von Seydewitz.) Marie wohnte in Taubenheim an der Spree, bei ihr dürfte Wilhelm v. Polenz in den Winterferien Onkel Benno und Tante Helene gesehen haben. Sie hatte übrigens drei Kinder; ihr Sohn, Woldemar (geb. 1852) ist auch nach Amerika gegangen: schon 1902 und noch 1920 war er Redakteur in Cleveland, USA.

[64] Gemeint ist Karl Friedrich Beckers *Weltgeschichte*, die in 18 Bänden 1864 schon in der 8. Ausgabe erschien.

[65] Galenus Claudius (129—199), römischer Arzt, unbestrittene Autorität bis hinein ins 17. Jahrhundert.

[66] Die zweite Frau des Großvaters Wilhelm Karl von Polenz (1776—1852), zugleich die Großmutter Wilhelm v. Polenz', war Ida von Kiesenwetter (1798—1854), Tochter des Oberregierungspräsidenten in Reichenbach OL. Ihr Bruder, August (1794—1841), hatte einen Sohn, Ernst August Helmut (1820—1880), der in Dresden lebte: dieser seinerseits vier Söhne, die folglich die Vettern zweiten Grades Wilhelm von Polenz' und ungefähr in seinem Alter waren.

[67] So ungefähr hat er es dann auch getan.

[68] Christoph Graf Vitzthum von Eckstädt (1863—1944). Im Gymnasium zwischen 1873 und 1882. Um 1900 Regierungsrat an der Kreishauptmannschaft in Chemnitz, von 1909 bis 1917 sächsischer Ministerpräsident (Staatsminister).

[69] D. i. das Königliche Hoftheater.

[70] Gleichfalls im Königlichen Hoftheater.

[71] Hotel »Zum Münchener Hof«, Kreuzstraße 11.

[72] Albrecht Graf von Mandelsloh (1961—1933), Klassenkamerad von Wilhelm v. Polenz, seit 1876 in der Schule. Er war zuletzt Generalleutnant in der sächsischen Armee. Seine Frau war eine Ungarin, nach ihrem Namen zu urteilen eine Schauspielerin (Miczi Radnótfay).

[73] Hermann Penzig (1861— ?), besuchte von 1872 bis 1882 das Gymnasium. An möglichen Verwandten kennen wir nur einen: den Oberst Alfred Frhr Prenzel von Penzig (1822—1898), der zwar in Dresden lebte, aber unverheiratet und also wahrscheinlich kinderlos war. Hermann Penzig war um die Jahrhundertwende Rechtsanwalt in Leipzig.

[74] Ein anscheinend weniger vornehmes Lokal in der Waisenhausstraße, Nr. 25. Annoncen der Anstalt finden sich in jeder Nummer der damaligen Dresdener Zeitungen.

[75] Gemeint ist die Weinstube Kegel: »Kadame« ist wohl eine Kontamination aus »Kegel« und »Madame.« Frau Kegel soll nämlich früher als Geliebte eines Prinzen in Paris gelebt haben. Die »Mädchen« sind folglich die Kellnerinnen Ida und Rosa.

[76] Dazu folgendes aus dem *Dresdner Anzeiger* (24. 2. 1882): »Das Residenztheater

bleibt Freitag den 24. d. M. geschlossen, da an diesem Abend die von Damen und Herren der Aristokratie vorbereitete Aufführung der Hoffmann'schen Oper »Aennchen von Tharau« stattfindet, zu der Billetts (à 9 Mark) nur auf dem Wege der Subscription erlangt werden konnten.« Die von Wilhelm v. Polenz erwähnte Dame, anscheinend die Initiatorin, dürfte die Baronesse Julie von Blohme sein.

[77] Alexis Peltz, Rittergutsbesitzer auf Ramsdorf bei Altenburgisch Lucka, Mitglied der Stände in der I. Kammer. Leopold v. Polenz mietete den Sommer über ein Herrenhaus in der Altenburger Gegend, in Graupzig; vielleicht entstand die Bekanntschaft auf diesem Wege.

[78] Dr. Wilhelm Scheffler.

[79] John Sherwood, Lehrer der englischen Sprache und Literatur.

[80] Sie sahen den *Lustigen Krieg* von Johann Strauss.

[80a] Constantin von Geyso (1861—1927), Klassenkamerad Wilhelm von Polenz' nur in diesem letzten Jahr. Später preußischer Landrat des Kreises Jauer.

[81] Das war die vierte Stufe von insgesamt acht: bis III jeweils a und b, dann noch einfach IV und V.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 14 (3—4), pp. 439—450 (1972)

BIBLIOGRAPHIA

Miklós Szabolcsi: Signal et cri

Problèmes d'avant-garde et de néo-avant-garde. Éditions Gondolat, Budapest, 1971. 197 p.

Qu'est-ce que l'avant-garde? — Le livre de Miklós Szabolcsi, *Signal et cri*, essaie de répondre à cette question, et nous ne pouvons que nous réjouir de cette intention, étant donné les nombreuses équivoques qui entourent cette notion, les nombreux partis-pris qui se manifestent dans l'appréciation des mouvements d'avant-garde. Certains sont d'avis que ce sont ces mouvements qui représentent le moderne, et ils condamnent tous les autres courants comme conservateurs. D'autres par contre identifient en tous points l'avant-garde avec la décadence, ou dernièrement avec le modernisme, terme qui signifie la même chose mais désigne plutôt un courant.

La réponse de Szabolcsi est qu'il s'agit d'un «groupe de phénomènes» du XXe siècle, d'un groupe assez important de *courants littéraires et artistiques* en corrélation réciproque, qui se place dans la sphère dite intermédiaire, c'est à dire «*entre la littérature et l'art réalistes, et l'art et la littérature de commerce, mensongère, pseudo-réaliste, conservatrice*». Cette prise de position indique, ce que soulignent également les exemples, qu'elle rejette les oppositions réalisme, antiréalisme ou réalisme, nonréalisme, mais suppose dans l'entre-deux-guerres des tendances d'avant-garde qui se développent dans le sens du réalisme, et dans d'autres cas dans celui de la littérature «de commerce, mensongère, pseudor-éaliste, conservatrice». Cette classification considère l'avant-garde comme un phénomène historiquement déterminé, qui ne peut être toutefois identifié à aucune tendance de style. A partir de l'avant-garde, on peut emprunter diverses voies idéologiques ou esthétiques. L'auteur attribue une grande importance à l'aile révolutionnaire de l'avant-garde, dont les différents représentants — comme par exemple le Hongrois Attila József — ont essayé de faire la synthèse entre la tradition et la réforme.

Szabolcsi ne se contente pas d'analyser uniquement l'avant-garde des années vingt-trente, il s'occupe aussi de la néo-avant-garde et distingue, à l'intérieur de celle-ci, les types *structuraliste, anarchiste, le type qui recherche les contacts avec le mouvement ouvrier, et celui qui se rapproche du fantastique ou du grotesque*. Ici les critères sont en premier lieu idéologiques, ce qui correspond par ailleurs à la caractéristique générale de la littérature du XXe siècle, à savoir que dans la littérature aussi ce sont les orientations *idéologiques* qui sont déterminantes. A propos des anarchistes, j'attribuerais plus d'importance, quant à moi, à l'influence exercée par la «nouvelle gauche» sur les intellectuels et particulièrement sur les écrivains et les artistes, quelle que soit la néo-avant-garde, qu'ils représentent. De nos jours nous sommes témoins de ce qu'une partie du groupe Tel Quel, ou un intellectuel de gauche comme Sartre, sont également influencés par ce courant politique.

Szabolcsi soulève quelques questions de principe en les laissant ouvertes, afin d'inciter à la discussion. Je voudrais réagir ici à quelques-unes d'entre elles. En ce qui concerne l'avant-garde, le problème est de savoir ce que signifie *l'intermédiaire* entre la littérature réaliste d'une part, les poncifs et la littérature conservatrice extrémiste de l'autre? Si le réalisme représente la valeur, le poncif et la littérature conservatrice la médiocrité, s'agit-il donc de ce que l'avant-garde évolue dans le sens de la valeur et de la médiocrité? Et que dire du problème de la décadence? Szabolcsi emploie lui-même la catégorie de la décadence à propos des différentes tendances de l'avant-garde, sans prétendre que ces tendances n'ont créé aucune valeur. Ne s'est-il pas formé en premier lieu des différences idéologiques et, par suite, des différences de représentation entre les divers courants de l'avant-garde? Or, si

c'est cela qui est en cause, n'est-ce que la littérature médiocre, celle «de commerce, mensongère, pseudo-réaliste, conservatrice» qui est en rapport avec le réalisme? Je crois que la littérature réaliste a plus d'antithèses que n'en énumère Miklós Szabolcsi, et qu'elles sont de caractères différents. Aujourd'hui, c'est là un fait dont la mise au point a une importance particulière, car la néo-avant-garde ne réitère pas le développement de l'avant-garde: «la troisième voie» s'est stabilisée, et l'on voit peu de créateurs et surtout de tendances qui évoluent vers le réalisme.

Le rapport de *l'avant-garde* et du *mouvement ouvrier*, qui constitue également une question à discuter dans le livre de Szabolcsi, devrait être traité, selon moi, non seulement du point de vue politique, mais aussi sous le rapport culturel. L'avant-garde qui collabore avec le mouvement ouvrier est-elle capable d'enrichir la culture des masses? Quelle est la position des écrivains, des artistes en cette question, et quelle est celle de la politique culturelle du mouvement ouvrier? Une partie de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres y aspirait, la néo-avant-garde ne s'en préoccupe guère.

Le caractère de mes questions montre également qu'entre l'avant-garde des années vingt-trente et celle d'après 1945, je vois beaucoup de coïncidences, mais en même temps des différences essentielles. Comme il ressort de mes explications précédentes, les différences sont idéologiques, mais en même temps esthétiques.

Le livre de Miklós Szabolcsi se distingue par la solidité de ses informations, sa documentation internationale, son effort de systématisation et ses questions ouvertes incitant à la discussion. Ce sont les raisons pour lesquelles ce petit livre représente un enrichissement de la théorie littéraire non seulement hongroise, mais internationale, car en utilisant avec souplesse les catégories fondamentales de l'esthétique marxiste, il permet de formuler plus nettement de nombreux problèmes de la littérature du XXe siècle.

Béla Köpeczi

Rabán Gerézdi: Von Janus Pannonius bis Bálint Balassi

Studien. Akademie Verlag, Budapest, 1968. 534 S.

Die Herausgabe des postum erschienenen Bandes von Rabán Gerézdi war kein Piätets-Akt (denn er wurde noch von unserem unvergeßlichen Freund und Forscherkollegen vorbereitet), sondern — man könnte sagen — die Pflicht der Organisatoren unserer Literaturwissenschaft. Das Werk selbst ist unser aller *Gewinn*, das *unentbehrliche Handbuch* derjenigen, die die Epoche von Janus Pannonius bis Bálint Balassi studieren. Es ist bedauerlich, daß es erst so spät zur Besprechung kommt; der Rezensent betont, offensichtlich nicht als humanistische Phrase, daß er gezwungen ist, seine Bemerkungen den Schranken seiner Zuständigkeit und seinen subjektiven Gefühlen anzupassen. Doch auch derjenige hätte es nicht leichter, den engere Bande an die gegebene Epoche der ungarischen Literatur knüpfen, denn auch er könnte es kaum vermeiden, daß seine Rezension nicht in einen Nekrolog umgestimmt werde.

Rabán Gerézdi ging zu früh von uns. Jetzt ist dieser Band dazu berufen, seine Forscherpersönlichkeit, die Gestaltung seiner Laufbahn — und durch diese das Schicksal bzw. die Möglichkeiten einer Generation — uns näherzubringen und gleichzeitig auch denjenigen das Beste eines trotz des Abbruchs geschlossenen Lebenswerkes zu übermitteln, die den Verfasser der Studien persönlich nicht mehr kennen konnten. Vor diesen lebt natürlich während des Lesens die unnachahmbare »rabánische» Persönlichkeit nicht auf; sie genießen höchstens seinen würzigen — nicht selten gepfefferten — Stil (le style c'est l'homme même), doch seinen Tonfall, seine Ironie, sein joviales Wesen, seine martiale Kampflust können sie nur ahnen. Trotz seines vorzeitigen Dahinscheidens hatte er eine *glückliche* Laufbahn, weil er das aus Pannonhalma mitgebrachte Wissen — das tausendjährige lateinische Erbe — nicht in passiver Zurückgezogenheit vergeudete, sondern beispielgebend entwickelte und nutzbar machte, ohne überflüssige Erklärungen und Palinodie, zu Gunsten seiner Wissenschaft und seines Volkes.

Das Diapason seines Bandes erstreckt sich von Janus Pannonius bis Bálint Balassi und behandelt die während eines verhältnismäßig kurzen Forscherlebens berührbaren wichtigsten Erscheinungen unserer Literatur des 15.—16. Jahrhunderts. Selbständige Studien (Janus Pannonius, Der Briefschreiber Péter Váradi, Die ungari-

schen Freunde des Aldus Manutius, Márton Nagyszombati, Über die Gestaltung unserer literarischen Sprache, Der Erasmist Benedek Komjáti, Erasmus und die siebenbürgischen Unitarier, Weltchronik des István Benczédi Székely) wechseln darin mit kürzeren-längeren Streitschriften ab, aber wie seine Studien nie die kritische Ader vermissen, so stellen auch seine Kritiken keine Anhäufung von Einwänden und Widerlegungen dar, sondern sie bringen in jedem Fall auch die Lösung der betreffenden Frage vorwärts. Es gibt Teile, die zum ersten Mal hier publiziert wurden (z. B. der Anfang der Janus Pannonius-Studie) und leider auch unvollendete, doch auch so unbedingt der Publikation würdige Arbeiten (der mit Lajos Vargyas diskutierende »László-Gesang»). Das »Der Blumengesang» betitelte Kapitel ist aus der »Die Anfänge der ungarischen weltlichen Lyrik« betitelten Monographie übernommen worden. So forderte es die Ökonomie des Bandes und es wird kaum jemand gegen die »Wiederholung« protestieren. Am Ende der Studie »Die Krakauer Universität und die ungarische Bildung« ist die Provenienz nicht angegeben und diesen Satz haben wir auch in dem Verzeichnis der wissenschaftlichen Tätigkeit Rabán Gerézdis (Seite 513 u. ff., zusammengestellt von Márton Tarnóc) nicht gefunden.

Die Forschertugenden Rabán Gerézdi's bedürfen keiner besonderen Würdigung. Seine imponierende Kenntnis des Materials, seine Wahrheitsliebe, die sich aber selbst in den inspirierten Momenten des schriftstellernden Wissenschaftlers nicht von der Ebene der Realitäten entfernt; begeisterte und zugleich nüchterne, oft skeptische Objektivität; die Fähigkeit, als Analytiker dichterischer Schöpfungen diesen den Blütenstaub zu belassen, auch auf humanistischen Verzierungen den Widerschein der antiken *Humanität* spielen zu lassen. Bei der Behandlung heiliger Texte erkennen wir die Ideale der ehemaligen, dem Himmel zugewandten Schriftsteller, in der Herumdeutelei diskutierender Theologen den Dienst am Wahren bzw. was für wahr gehalten wurde. Doch gleichzeitig bleiben wir dem Leben nahe, die Frischeder Blumengesänge läßt die »schurkenhaften« Zoten, die humanistische Gewähltheit oder das salbungsvolle Philosophieren den rohen Kampf der Interessen nicht vergessen. Als *Mensch* verstand Rabán Gerézdi in jeder Lage die schönen und häßlichen Seiten des menschlichen Daseins (oder er bemühte sich, sie zu verstehen). Mit den Tatsachen der Literaturwissenschaft dokumentierte er die Untrennbarkeit des *animal politicum* von der Gemeinschaft, seine Undispensierbarkeit von der Wirkung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten, und all das nicht durch das Hervorholen von Zitaten, sondern den Ansprüchen des klaren Verstandes gemäß. Ohne Marx zu erwähnen ist er Marxist, weil er sich während der Ausforschung und Analyse der Überbauerscheinungen nie mit Fiktionen, mit dem äußeren Schein begnügt, sondern die verborgenen (in Wirklichkeit gar nicht so sehr versteckten) Triebfedern, den gesellschaftlichen Hintergrund, die materiellen Interessen, mit beängstigendem Fingerspitzengefühl und Sicherheit erforscht.

Sein leidenschaftliches Wahrheitsgefühl hat ihn sozusagen für die Rolle prädestiniert, die er lange Jahre hindurch in unserer Humanismus-Forschung spielte: für die Rolle des lebenden — und nicht schweigenden — Gewissens. Er verehrte die Tatsachen sehr und konnte die Vernachlässigung oder Verdrehung der Tatsachen nicht ertragen. Er wollte z. B. Janus Pannonius seiner kroatischen Heimat nicht abstreiten, aber gegen die unhistorische Färbung der Ursprungsfrage erhob er mit außergewöhlicher Feinheit, doch entschieden und das Ziel treffend, sein kritisierendes Wort. (»Janus Pannonius kroatisch«). Er duldete die sich in der Rolle der »Kunstübersetzung« gefallenden Lässigkeiten nicht und gab z. B. dem ungarischen Übersetzer der Chronik des János Thuróczy, oder dem nicht in allem den Spielregeln der *klassischen* Philologie folgenden Volksmusik- und Folklorexperten gern lateinische Ergänzungskurse. Seine mit der markantesten Persönlichkeit der heimischen Humanismus-Forschung geführten Polemiken erinnerten die Anhänger der kritischen Sparten oft an die Ermahnungen der Religionsstreiter. Der Ton dieser Gefechte konnte von einigen Lesern für zu stark gehalten werden, doch die Bedeutung derselben ist auch heute undiskutabel, denn all das hat bedeutend zur Klärung zahlreicher Fragen beigetragen. (In Klammern: Ein glücklicher Wissenschaftszweig, der die Stimme der freien Kritik immer erlaubte, sogar forderte !) Auch seine »gelinderen« Kritiken sind bedeutende Leistungen. Mit Recht wurde in diesen Band, sozusagen als Beispiel dieser »Kunstart« die Kritik der Sylvester-Monographie von János Balázs aufgenommen, die *suum cuique tribuit*. (Von den klassischen Prinzipien des römischen Rechts war die konsequente Verwirklichung des *»neminem laedere«* weniger charakteristisch für den streitlustigen Rabán Gerézdi, doch das *»honeste vivere«* umso mehr !)

Da es sich um einen postum erschienenen Band handelt, gehört es sich nicht, das Werk des Verfassers detailliert zu kritisieren. Dieses Oeuvre ist bereits dazu bestimmt, die Leser durch seine Resultate zu belehren und sie nach der Beendigung der seinerzeit für zu heftig gehaltenen Diskussionen zum Weiterbauen bereinigten, soliden Grundlagen anzuregen. Rabán Gerézdi untersucht seitdem als Richter der Unterwelt die entblößten Philologen-Seelen. Ist keine Falschheit in ihnen? Was ist denn die Wahrheit? Auch Sokrates fand das am schönsten in seinem zukünftigen Tod, nicht beängstigend, sondern begeisternd.

Wir können aber die Besprechung des Bandes ohne ein »rabánisches« Anklopfen bei den »Betreuern« desselben nicht abschließen. Ihre Arbeit konnte — wie auch aus dem Nachwort zu ersehen ist — eigentlich nicht schwer sein. Eben darum hätten sie bei der Reinschrift und Korrektion der Texte mit größerer Sorgfalt vorgehen müssen. Vielleicht gilt es nicht als Anzüglichkeit des Philologen-Rezensenten, wenn er z. B. die unzähligen Fehler in dem auf der 358. Seite stehenden griechischen Satz für zu viel hält; im ursprünglichen Artikel waren nur drei, hier (in einem Satz!) acht. Im Vergleich mit dem Original-text haben sich die Fehler an den meisten Stellen vermehrt. Als abschreckendes Beispiel weise ich auf den Text der Nagyszombati-Studie hin. In der 3. Zeile des lateinischen Zitats auf der Seite 300 fehlt ein Daktylus; auf Seite 301 ist das Wort *sidere* auch im Ursprünglichen fehlerhaft *(fidere)*, doch die übrigen Worte (*noves, parc, gregit, esustas*) sind richtig; auf den nächsten Seiten: *donaris, uigrineos, foces, exextis, caldias, atravit* (statt *stravit*), *bictor* (nicht nur einmal statt *victor*) usw. Oder später (im Text von Sylvester auf Seite 329: »*Amphibiologia* (sic!) *vitanda interpreti*« statt *amphibologia* oder richtiger *amphilogia*. Leider können wir über den *ungarischen* Text dasselbe sagen: er hätte sorgfältiger durchgesehen werden müssen, dann wären in dem Buch hie und da keine sinnlosen Sätze geblieben, wie z. B. in der Notiz 63 auf Seite 244. Derartige Fehler hätten leicht behoben werden können, dann könnten wir uns jetzt ungestörter an dem schönen Band erfreuen, über den die dankbaren Benutzer — Freunde und Fremde gleichermaßen — *nur Gutes* sagen können.

István Borzsák

József Szigeti: Das Werk und seine Zeit

Studien. Kriterion Verlag Bukarest, 1970, 493 S.

Der hervorragende Klausenburger Literaturhistoriker hat in seinem Studienband seine im Verlauf des vergangenen Jahrzehnts entstandenen größeren und kleineren Werke vereint. *Das Werk und seine Zeit* ist ein symbolischer, doch treffend gewählter Titel, denn er bringt auch die wissenschaftliche Betrachtungsweise, die Untersuchungsmethoden des Verfassers zum Ausdruck. Der Schriftsteller, das Werk und die gesellschaftliche, geistige »Umgebung« seiner Zeit, die Kette der Zusammenhänge bilden die Forschungsbasis Szigetis beim Studieren der Werke oder Lebenswerke. Er betrachtet die literarische Schöpfung als »lebenden Organismus«, bemüht sich vertieft um die »innere Erschließung« des Kunstwerkes, um die vergleichende, vielseitige Untersuchung der damit im Zusammenhang stehenden Erscheinungen.

Unter den Studien ist auch *Die Balassi—Komödie und ihr Verfasser* betitelte umfangreichere Arbeit zu finden, die von der Kritik besonders hervorgehoben wird. (Jók 1969. 757—59; Helikon 1969, 480—81). Wir beschränken uns jetzt darauf, den bahnbrechenden Charakter der Arbeit Szigetis hervorzuheben. Und da in einer wichtigen Frage der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts die Debatte noch nicht beendet wurde, so verdient im Vergleich mit den bisherigen Hypothesen auch seine Annahme Aufmerksamkeit das vielumstrittene Problem der Autorenschaft betreffend. Demgemäß ist der Verfasser der ersten wirklichen, ungarischen »Komödie« kein anderer, als der Autor der *Ungarischen Elektra*, nämlich Péter Bornemissza. Durch den Vergleich der beiden Werke und mit der Charakterisierung der mit der Analyse des eben erwähnten Stückes zusammenhängenden ideologischen Züge, sowie der heimischen bildungshistorischen Verhältnisse hat Szigeti auch zur verläßlicheren Bewertung dieser Epoche beigetragen. Die Forschungsprobleme der Renaissance und des Barocks beschäftigen den Verfasser auf theoretischem, sowie auf historischem Gebiet. Mit seinen Erörterungen über die Gestaltung des menschlichen und dichterischen Selbstbewußt-

seins, mit neuen Beobachtungen fördert er das bessere Verstehen der Dichtkunst des jungen Balassi und auch die Erschließung der Lebensphilosophie des ganzen dichterischen Lebenswerkes.

In dem über die siebenbürgischen bürgerlichen Bildungsverhältnisse gezeichneten historischen Tableau stellt Szigeti, die Resultate seiner Studie über die gesellschaftlichen und pädagogischen Ansichten János Apáczai Cseres summierend, mit Recht fest: Die als Grundlage der Weltanschauung Apáczais dienenden, die entwickelteren gesellschaftlichen Bestrebungen widerspiegelnden Geistesströmungen konnten ihre ursprüngliche gesellschaftliche Funktion nicht bewahren, sondern sie veränderten sich den rückständigeren siebenbürgischen Verhältnissen entsprechend und »die konkreten Ziele der auf ihnen basierenden Programme paßten sich dem Rhythmus und den Möglichkeiten der heimischen Entwicklung an« (361). Diese richtige Konklusion beleuchtet das umsichtige Vorgehen des Forschers, wie er die komplizierte Frage der Aufnahme und Assimilation philosophischer Ideen auf dem Gebiet der internationalen Wechselwirkungen an einem konkreten Beispiel vorführt.

Den in der Einleitung über seine Annäherungsmethoden an das Werk dargelegten Prinzipien entsprechend befaßt sich Szigeti auch mit einem solchen traditionellen Thema, wie die Mikes-Frage. Und auch hier kann er der Mikes-Forschung etwas Neues sagen. In seiner Werkstattstudie *Dem moderneren Mikes-Antlitz entgegen*, ergreift er den früher als abgeschlossen betrachteten, doch durch die neueren Forschungen vom toten Punkt fortbewegten Fragenkomplex von einem der wesentlichsten Punkte, der Weltanschauung des Schriftstellers her. Er legt seine Gedanken diskutierend dar, was eine charakteristische Tugend des schöpferischen Literaturhistorikers ist. Seine verläßliche philologische Arbeit ist mit seinen theoretischen Ansprüchen gepaart, mit dem die Details dem Ganzen unterordnenden Prinzip. Und wenn wir das über die philosophischen Ansichten Mikes' Dargelegte eher als Ansporn zu weiteren Untersuchungen und Diskussionen und nicht als seine ausgestaltete und ausgeglichene Meinung betrachten, halten wir die Art, wie er die durch die früheren Forschungen vernachlässigten Weltanschauungsprobleme vom Gesichtspunkt des ganzen Mikes'schen Lebenswerkes aus und sogar die Zeitgeschichte betreffend aufwirft, für absolut berechtigt. Szigeti baut auf das ganze großangelegte Lebenswerk des Briefschreibers und Übersetzers Mikes, indem er die Forschung zur Zeichnung eines neueren, moderneren Portraits des Zágoner Kelemen Mikes anspornt. Dazu hat er durch seine früheren Studien selbst beigetragen, letztens mit seinem Referat über den Fund eines unbekannten Mikes-Manuskriptes, welches wir mit Freude wieder in seinem Band lesen können.

Wenn wir auch nicht auf jede Studie eingehen, so kann durch die Erwähnten doch festgestellt werden, daß Szigeti durch seine vielseitige und selbständige Forschung, seine sorgfältige philologische Arbeit, seine Fähigkeit zur kritischen Analyse, durch seine Methode und seinen Diskussionsgeist zur Lösung der aufgeworfenen Probleme beigetragen hat. Aufgrund seines Studienbandes zeichnet sich die uns wohlbekannte und wegen ihrer Tätigkeit geschätzte Gestalt des Klausenburger Literaturhistorikers schärfer ab. Die wissenschaftliche Öffentlichkeit kann mit Recht auf neuere, die erfolgreiche Tätigkeit József Szigetis bestätigende Werke rechnen. Anerkennung verdient auch der Bukarester Kriterion-Verlag, der den Studienband in schöner Ausführung betreute und herausgab.

Lajos Hopp

О советской аксиологии

Можно ли говорить о советской аксиологии? Нынешнее положение дел в этой области лучше всего охарактеризовано М. Каганом: «Есть еще у нас философы, которые по-прежнему боятся аксиологии, есть такие, которые боятся только ее названия, соглашаясь в принципе с необходимостью теории ценностей, а есть и такие, которые говорят, что допустима только разработка ценности, а не построение теории ценностей, — несмотря на все это, марксистская аксиология уже делает свои первые шаги в книгах и статьях ряда советских и зарубежных философов».[1] Сложилась парадоксальная ситуация: эстетики, теоретики искусства уже свыше десятилетия спорят об эстетическом, о красоте, о так называемых эстетических качествах, т. е. о явлениях, относящихся к кругу проблем аксиологии, не прибегая при этом к помощи теории ценностей. Однако точки зрения «природников и «общественников» без этого не могли при-

близиться одна к другой, таким образом, их спор оказался бесплодным. Поэтому очень характерно, что к новым результатам на последней дискуссии привело именно то, что различные толкования красоты, — в первую очередь трактовка М. Кагана, — получили поддержку уже и со стороны аксиологии.

Каковы же те первые шаги советской аксиологии, о которых упомянул М. Каган? Прежде всего здесь следует говорить о книге В. П. Тугаринова *(О ценностях жизни и культуры*, Ленинград, 1960), которая и у нас послужила толчком для живого обмена мнениями. В последнее время все яснее вырисовывается, что основными центрами по разработке теории ценностей в Советском Союзе являются Киев (об этом свидетельствует, между прочим, и монография В. О. Василенко *Цінність і оцінка* Киев, 1964), столица, Грузии Тбилиси и Ленинград.

После книги В. П. Тугаринова нам нужно указать на три конференции по аксиологии. В декабре 1964 и марте 1965 года обсуждением проблемы теории ценностей занимался — в довольно малочисленном и замкнутом круге — Ученый Совет Института Философии Академии Наук СССР. На этом совещании главный реферат сделал О. Г. Дробницкий. Но более значительным оказался Первый Всесоюзный Симпозиум по Аксиологии, проведенный в октябре 1965 года в Тбилиси.

Книга В. П. Тугаринова, исследование В. О. Василенко (хотя оно и не могло оказать достаточно эффективного влияния на научную жизнь в следствие того, что было издано на украинском языке), тбилисский симпозиум — све это предшествоало появлению сборника статей, выпущенного Ленинградской Кафедрой Философии Академии Наук СССР и носившего уже более обобщающий характер. Этот труд, озаглавленный *Проблема ценности в философии*, собственно, и является предметом нашего обзора. В составлении этого сборника принимали участие все крупнейшие советские ученые, занимающиеся вопросами теории ценностей: В. П. Тугаринов, О. Г. Дробницкий, В. А. Василенко, Л. Н. Столович, М. С. Каган и др.

Прочитав книгу, мы можем заключить, что советская аксилогия имеет при характернейших свойства:

1. Новаторский, смелый взгляд на проблему ценности. Примерно половина статей, содержащисхя в рассматриваемом нами сборнике, занимается глубоким, основательным исследованием различных буржуазных аксиологических теорий, и, охватывая огромный материал, дает их марксистскую критику. Отдельные статьи посвящены авторами следующим аксиологическим териям: фрейбургская школа, неопозитивизм, Р. Б. Перри, Д. Дьюи и прагматизм, М. Шелер, Н. Гардман, экзистенциализм, современные направления социалреформизма, русские аксиологические дискуссии начала века. Другая часть статей, не затрагивающая исторического аспекта, во многих случаях не принимает во внимание исторический опыт поколений. Так как пока еще не приходится говорить о систематической марксистской аксиологии, авторы довольно свободно манипулируют своими выводами. О. Г. Дробницкий иронически и осуждающе замечает, что есть люди, которые с завидной последовательностью игнорируют историко-философский опыт и начинают построение теории ценности, исходя из непосредственного обобщения «всем известных фактов».[4] (Свежесть мыслей чувствуется даже и в стилл статей по аксиологии, и это лишний раз доказывает, что оригинальный, остроумный стиль непременно сопутствует наличию оригинальных, отроумных мыслей).

2. Различные определения ценности. Для подтверждения этого факта можно привести точки зрения тех семи авторов сборника, которые рассматривают вопросы теории ценности не с исторического аспекта:

а) В. П. Тугаринов: «ценности суть те явления (или стороны, свойства явлений) природы и общества, которые полезны, нужны людям исторически определенного общества или класса в качестве действительности, цели или идеала (стр. 15).

б) О. Г. Дробницкий: «ценность — это предметная форма проявления социального отношения (стр. 36). О. Г. Дробницкий на основании следующей абсурдной аргументации не считает необхйодимой выработку марксистской аксиологии: разделение научного и ценностного подхода к действительности можно считать неоправданным, т. к. познание объективных законов действительности раскрывает не только действительность саму по себе, но и цель субъекта. Другими словами: познавательно-преобразующая деятельность — практика — заключает в себе как единство необходимость и свободу, личность и общество и т. п. Вернее, как говорит Бробницкий. это единство будет осуществлено в бесклассовом коммунистическом обществе[5]. А что же делать до тех пор, пока это общество сформируется? Как же вести себя человеку, которого действительность заставляет выносить приговоров явлениям жизни каждый день? По мнению Дробницкого нужно возвратиться к разделению научного и ценностного подхода к действительности и таким образом наука не будет оценочной, а оценка не будет научной. Это значит, что Дробниц-

кий отказывается от марксистского понятия именно той практики, которая должна интегрировать в себе научную и аксиоло гическую точки зрения. Следующие строки из исследования О. Г. Дробницкого как раз делают ясным, о чем здесь идет речь: «Развитие общества представляет собой естественно-исторический процесс; социальное бытие человека есть движение некоторого целого, подчиненное объективным законам. При анализе содержания этих законов (. . .) мы обходимся без понятия объекта и субъекта. И лишь тогда, когда перед нами возникает более частная задача выяснить, как дей ствие этих законов проявляется в отношении человека к предметам его деятельности, возникает проблема ценности» (стр. 33). Дробницкий хочет отбросить понятия субъекта-объекта, несмотря на то, что без них нельзя объяснит «социального бытия человека».

в) В. А. Василенко: «Категория ценности отражает единство субъекта и объекта, которые составляют абсолютную предпосылку ценностного отношения и ценности как его момента». (стр. 46)

г) И. А. Майзель подчеркивает необходимость единства научного и ценностного подхода, но совершенно не объясняет, что он понимает под ценностью и оценкой.

д) Л. Н. Столович: «Понятие прекрасного, как и любое другое понятие, имеет свой предмет отражения. Поскольку это понятие обладает ценностной природой, то его предметом является *ценность*. Объективно прекрасное и есть ценностное свойство явлений, их ценность. (. . .) Различие между ценностью и оценкой заключается в том, что ценность *объективна*, ибо она образуется в процессе общественно — исторической практики. (. . .) Оценка же есть выражение *субъективного* отношения ценности, и поэтому может быть как истинной (если она соответствует ценности), так и ложной (если она ценности не соответствует)».

е) А. Г. Харчев: «Решая проблему субъект-объект, можно идти от второго к первому и, наоборот, от первого ко второму. Если анализ ведется на основе диалектико—материалистической методологии, то движение от объекта к субъекту означает рассмотрение субъективного как отражение объективного, а в качестве критерия правильности этого отражения выступает степень его соответствия отражаемому. Это — научный подход.

При движении же от субъекта к объекту, во главу угла ставится уже не само отражение, а реакция субъекта на отражаемое и, следовательно, степень соответствия объекта потребностям, интересам и целям субъекта. Это — ценностный подход.» (стр. 81)

ж) М. С. Каган пишет, что «плоды художественного творчества для человечества обладают огромной и неоспоримой ценностью» (стр. 98) Это значит, что по его мнению ценность — это свойство. Он же в другом месте подчеркивает субъективно—объективный характер ценности.

Из вышеприведенных высказываний становится ясным, что среди советских ученых, занимающихся вопросами ценности, существует довольно серьезное разногласие в отношении того, что ценность является *свойством* самого предмета, или она отражает *значение* этого предмета для человека, или она представляет собой *отношение* человека к предмету. Подавляющее большинство советских ученых придерживается того мнения, что ценность — это отношение, в следствие чего она обладает субъективно—объективной природой. (То есть ценность существует объективно, но только в отношении к ней субъекта она становится «значимой»). Что же касается понятия ценности и процесса оценивания, они все без исключения согласны, по крайней мере на словах, в том, что эти явления суть не тождественны, а различны.

3. Вышеизложенное показывает, что советская аксиология до сих пор пыталась дать ответ только на вопрос о генезисе, о том, откуда берутся ценности, какой характер они носят, но вопрос о том, что же такое, в сущности, ценность остался пока неразрешенным, а проблема, связанная с построением ценностной иерархии даже еще не возникала. В отношении теории искусства это означает, что об эстетической ценности мы не можем сказать больше, чем о ценности вообще, т. е. не можем указать на те составные элементы, из которых эстетическая ценность складывается. Точнее говоря, так как в советской эстетике и теории искусства всегда на первое место выдвигается принцип реалистического метода, из этого сосредоточения на реализме вытекает, что исследователи первоисточник эстетической ценности видят в познавательной функции художественного произведения. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Каган, делая попытки на продвижение вперед, обязан рассматривать именно отношение между познанием и оценкой и старается в этой области дать наиболее приемлимую формулировку.

В заключении можем сказать только то, что уже самые первые шаги советской аксиологии являются многообещающими. Теория ценностей может претендовать на больший интерес, особенно со стороны представителей искусствознания, тем более, что само искусство есть par exellence деятельность, создающая ценности. Мы с радостью можем констатировать и тот факт, что,

следуя примеру советской науки, и венгерские искусствоведы и литературоведы стремятся воспользоваться в своей работе результатами аксиологии. Мы уверены в том, что систематизация и дальнейшее развитие опыта по аксиологии, достигнутого усилиями советских, а самое последнее время польских, чешских, болгарских ученых, приведут в конце концов к созданию марксистской теории ценностей.

Эндре Бойтар

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Каган, М., *Об эстетической оценке, эстетической ценности и фантазиях на эстетические темы. Вопросы литературы*, 1966. № 8. 4—5.

[2] Небесполезно будет указать и на важнейшие этапы спора по поводу ценностей в Венгрии:

Барта, Я., *Марксистская теория ценностей и эстетика*, Варга, К., *Теория ценностей и эмпирический анализ ценностей*, Барна, А, *Об общей марксистской теории ценностей*, Витаньи, И., *Художественная ценность*, Будаи, А., *Ценность и её мера*.

[3] Краткий обзор высказываных на этом симпозиуме тезисов смотри:

Баучидзе, Т. А., *Симпозиум по проблеме ценностей. Философские науки*, 1966. 2, 139—145.

[4] Дробницкий, О. Г., *Проблема ценности и марксистская философия. Вопросы философии*, 1966, № 7, 33.

[5] Дробницкий, О. Г., *Вопросы философии*, 1966, № 7, 39.

[6] Такого же мнения придерживается польский ученый Стефан Моравски, указывая на дискуссии об эстетических качествах, то-есть в сущности тоже о проблемах эстетической ценности. Morawski, S., *Między tradycją a wizją przyszłości*. Warszawa, 1964.

Польские книги о современном искусстве

Mieczysław Porębski: Granica współczesności. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1965, 313. *Mieczysław Wallis:* Secesja. Warszawa, 1967, 344.

Прекрасная, своеобразная книга М. Поредского имеет и подзаголовок: Монография о формировании взглядов на искусство XX века. Это необычная книга: самая строгая научная точность перемежается в ней с частями почти новеллистического характера, а даже за обширными сносками чувствуется характер автора, сотрудника Варшавского Института Искусств, который в этом своем труде систематизировал материал, собранный им во время пребывания в Париже. Поребский не только комментирует, но и толкует исторические факты. Словом «współczesność», которое, по-русски означает «современность» (во французском резюме книги передевено «la contemporanéité») он пользуется для обозначения в определенной степени закончившегося исторического цикла, конкретного стиля, жизнеощущения, возникшего в XX веке.

Каждый исторический период, как говорит автор, передаёт следующим поколениям определенную информацию. Но исследователь интересуется только «инициативной» информацией, дающей толчок к дальнейшему развитию. «Я утверждаю — и это свое утверждение я постараюсь доказать конкретным материалом —, что искусство в выполняемых им функциях, по своему постоянно возобновляющемуся существу инициативно. На своем специфическом материале, т. е. на материале информационного сообщения, искусство постоянно совершает такие гневные попытки для осуществления свободы, которыми характеризуется человеческий род в каждый момент истории. Это меня интересует, поэтому я занимаюсь искусством. Какое мне дело до искусства, которое забывает о своем существе? Вообще, какое мне дело до искусства? С таким же успехом я мог бы заниматься криминалистикой или историей религии.» Жажда инициативной информации, проявляющаяся у Поребского, его сильная исследовательская страсть, которая дает о себе знать на каждой странице, также делает его книгу инициативной, увлекательной даже с точки зрения требований художественной литературы. «Конкретный материал», на котором автор пытается обосновать свое утверждение, — история искусства 1909—1925 годов — рассматриваемая под углом развития французской критической мысли по искусствознанию. Чтобы понять исследовательский метод

Поребского, процитируем еще раз автора: «Систему взаимоотношений, которая связывает определенные визуальные структуры, с определенными кругами значений, мы называем *кодом*. Усвоение кода означает, что мы понимаем тот *язык*, в котором проявляются данные кодовые оцепления с внешней формой образа. Такого усвоения языка можно добиться или непосредственно, если мы принимаем активное участие в жизни и таким путем овладеваем кодом, или опосредствованно, при помощи комментариев, объясняющих картину. Во втором случае на языковую структуры налагается некая структура *мета-языка* более высокого уровня; данная структура язык картин переводит на язык комментированных толкований и таким образом реконструирует все кодовое сцепление или его часть. В современном обществе данные функции мета-языка выполняет *критика* по отношению к языку изобразительного искусства. Она осуществляется то в форме индивидуального мнения или газетного сообщения, то в виде рецензии или теоретической статьи».

Такое восприятие критики приводит к вышеупомянутым культурно-историческим частям, связанным с художественно—литературной ориентацией, эти части особенно богато представлены во введении под названием *Похищение Моны Лизы*. Но и в дальнейшем Поребский, как современник, знакомит нас с эпохой и кодом, широко привлекая газетные сообщения, истории о преступлениях и скандалах, анекдоты из жизни художников, пытаясь уловить в них, что же представляет собой «этот самый двадцатый век». Поребский все-таки в первую очередь — историк искусства, и поэтому неудивительно, что прежде всего его интересует, как система «взаимоотношений прошлого» века в искусстве уступила место новой современной системе. Прослеживая этот процесс, мы можем обратить внимание на две вещи: или на развитие самих произведений, или на критическую реакцию, вызванную ими. Выражаясь словами Поребского, мы можем смотреть либо на сцену, либо на зрительный зал, потому что только эти две стороны в единстве составляют целостный спектакль, и перед тем, как принять какие-нибудь решения и начать объяснение, нам необходимо хорошо ознакомиться с обоими сторонами. Поребский задержал свой взгляд на зрительном зале. Но уже до этого он должен был ясно представлять, к чему относится критика, рассматриваемая им, и что следует выбрать из огромного материала современной критики, т. е. он должен был знать *всю историю* изобразительного искусства XX века.

Что касается направлений в изобразительном искусстве, Поребский, конечно, «не открывает» ни одного нового течения. По его мнению от 1909 до 1925 каждый год представляет собой новую главу в истории искусства, и так следует друг за другом кубизм, дадаизм, пуристический конструктивизм, представители которого собрались вокруг журнала *L'Esprit Nouveau* и сюрреализм.

Искусствоведческая критика этих направлений имеет значение не только для искусствознания, потому что одним из главных критиков кубизма, кроме Салмона, был Апполинер — один из родоначальников всей современной поэзии. Дадаизм оказывал влияние не столько теориями, предназначенными для художников, сколько своим общим духом. Это же относиться и к конструктивизму, а что касается сюрррреализма, то он прежде всего был рожден литературой и его развитие протекало в этом русле. С научной точки зрения одним из главных достоинств книги Поребского является то, что он почти с микроскопической точностью рисует изменения, происходящие в критике. Благодаря этому создается возможность представить в хронологическом порядке те направления, которые до сих пор большинству исследователей казались хаотической кавалькадой родственных друг другу явлений. Ход мыслей автора приводит к тому, что одна из главных линий развития современного искусства обозначается вехами: кубизм — дадаизм — пуризм — конструктивизм — сюрреализм, где из кубизма вырастает конструктивизм, и где дадаизм играет роль всеобщего катализатора (поэтому он смог оказать такое решительное воздействие на возникновение экспрессионизма, например, в Германии) и является переходом к сюрреализму.

В заключении Поребский устанавливает, что около 1925 года закончилось что-то, умерло и что-то новое народилось: новый миф модернизма, миф современности. Исполнители, сменившие предшественников на сцене, уже играли другой спектакль и комбинировали в дальнейшем те элементы, (или, как случалось в Восточной Европе, переносили их в другой спектакль), которые были найдены в первую очередь в Париже за несколько лет до 1-ой мировой войны и лет через пять — шесть после её окончения. Здесь проходит граница нашей эпохи». Что случилось в последствие с этой эпохой, «нашей современностью» — это уже не наше дело, это уже должно стать предметом другого исследования.

*

Объемную, чрезвычайно богато иллюстрированную и прекрасно изданную книгу

профессора Мечислава Валлиса можно считать синтезом первого периода искусствоведческих изучений, направленных на реабилитацию понятия «сецессии». Эту первую фазу можно рассматривать как период собрания и систематизации материала. Книга Валлиса и в этом отношении дает намного больше, чем самые лучшие работы его предшественников: ведь обобщающие труды Н. Певснера, Р. Шмуцлера, Х. Зелиига, если говорить только о самых крупных ученых — так же, как и большие авторитетные конференции по вопросам сецессии, произошедшие в последнее время, — в большинстве случаев не принимали во внимание опыт искусства славянских стран. Именно славянских, потому что Валлис, несмотря на то, что он намерен дать комплексную картину, все-таки мыслит не в восточноевропейском масштабе и поэтому проблем венгерской сецессии не касается вообще. Правда, если говорить о нас самих, мы не имеем права жаловаться, потому что искусство венгерской сецессии дало миру таких гигантов как Эндре Ади, Бела Барток и Тивадар Чонтвари. Спор о венгерской сецессии идет уже приблительно в течение десятилетия. В последний раз он разгорелся на совещании Общества Венгерских Литературоведов в ноябре 1966 года (см. *Irodalomtörténeti Közlemények* 1967. 2—3, *Filológiai Közlöny* 1—2.). Нужный синтез у нас еще не совершен, несмотря на то, что в искусстознании Лайош Немет и Геза Пернецкий давнымдавно ратуют за введение в научный обиход этого термина (последний в своей умной статье, кроме Чонтвари, о принадлежности которого к этому течению не может быть и спора, причисляет к венгерскрй сецессии и кружок художников, творящих в городе Надьбанья: *Kritika* 1966. 2.).

О терминах искусства конца прошлого — начала настоящего века ведутся горячие споры в литературоведении, искусствовании и музыковедении. Г. Маркевич в своей статье Mloda polska i „izmy" включенной в сборник *Przekroje i zbliżenia* 1967 г., в связи с литературой этого периода анализирует следующие понятия: модернизм, декаденство, неоромантизм, Молодая Польша, импрессионизм, экспрессионизм, символизм, неоклассицизм, сецессия. Из этих терминов он предлатает применять в литературоведении только сецессию. Валлис придерживается другой точки зрения, т. к. он под модернизмом понимает все искусство конца XIX — начала XX века. По его мнению сецессия, символизм, неоромантизм и родственные им другие явления внутри модернизма являются спорными, скрещивающимися друг с другом или порой наблюдающимися в отдельности, стилевыми течениями. Определение модернизм охватывает все виды искуства, в противоположность сецессии и соответствующим этому понятию в других языках терминам, которые преимущественно относятся только к изобразительному искусству. «Можно провести параллель между Бердски и Уайльдом, Галле и Верленом или Дебюсси, Мунком и Пшибишевским, но говорить о музыке или поэзии сецессии вряд ли приходится.» (20 стр.)

Этот стиль, проявлявшийся во всех видах изобразительного искусства, сформировался в 80-ые годы прошлого века, выступил на авансцену в начале 90-ых годов, достиг зенита в период между 1892—1902 годами и после этого исчез с быстротой вихря. По мнению Валлиса характерным для этого стиля было следующее: «художники прежде всего пользовались абрисом, особенно волнистой линией взволнованного ритма или плоскими, резко очерченными пятнами; они увлекались ассимметрией, необычными пропорциями, отдавали предпочтение всему, что вертикально, прозрачно, устремлено вверх и обладало легкостью; любили большие пустые поверхности и томно-задавленные или мягко переходящие тона. Они жаждали органичного мира, стремились создать целостный стиль и синтетизировать различные виды искусства. Внимание художников привлекала машина как средство художественного производства. В архитектуре широко применялись вазообразные конструкции со смелым сочетанием стекла и железа.Стремление этого стиля было направлено не только на обновление искусства, но и одновременно на эстетическое преобразование всего нашего окружения с той целью, чтобы пропитать красотой повседневный быт.» (стр. 9) Рассматривая под таким углом зрения различные названия стилей (modern styl; art nouveau; Jugendstil; Sezession; stile floreale; moderna stb. и т. д.) и группы и направления предшествующие им (в первую очередь замечательное общество Arts and Crafts основанное при посредничестве Вильяма Морриса и организуемы по его следам различные фирмы, занимающиеся культивированием видов прикладного искусства, коллекционеров сокровиш японского искусства, прерафаэлистов: Д. Г. Розетти, Е. Берн—Джоунс — во Франции прежде всего рококо), Валлис, коротко представив новое направление и историю его распространения в основном указанием названий нескольких журналов (*Мир искусства, La Revue Blanche, The Studio, Jugend, Ver Sacrum, Życie, Joventut*, больше половины своей книги уделяет перечислению центров сецессии и делает это с точностью и подробностью путеводи-

теля. Видную роль в этом течении играли следующие центры: Лондон, Чикаго, Нью-Йорк, Брюссель, Нанси, в Италии такого центра не было, и вообще она не оказала большого влияния на сецессию, Барселона, Голландия, Мюнхен, Берлин, Дармштадт, Финляндия, Глазго, Вена, Норвегия (Е. Мунк), Копенгаген (фарфор), Прага, Петроград, Москва, Краков, Львов, Варшава.

Здесь перемешиваются имена, названия произведений, годы — очень обширный материал не вмещается в организованную систему. Не указывается довольно четкая граница между отдельными центрами, и в связи с этим не получается ясной картины об отдельных фазах сецессии. Валлис делает попутные замечания по поводу первого вопроса: «Вторжение сецессии в Польшу, точно также, как и в Россию, произошло не позже проникновения в эти страны импрессионизма и постимпрессионизма, и часто одни и те же художники в жанре станковой живописи творили по методам умеренного импрессионизма, а в жанре фресковой живописи, витража и литографии подчинялись законам сецессии». (стр. 136) Несомненно, что это одна из существенных, но не единственная черта восточно-европейской сецессии, и можно только сожалеть о том, что об остальных детерминирующих признаках этого течения ничего не говорится, так же, как нет указаний на различия между возникшей без каких-либо традиции американской сецессией и сецессией Шотландии, носившей совершенно иной характер; не говоря уже о том, что существовала огромная разница между занимавшим центральное место немецким вариантом этого стиля и французским. Что касается отдельных фаз развития сецессии, у Валлиса можно стретить несколько случайных замечаний по поводу того, что венская и шотландская сецессии представляют собой со своей склонностью к прямым линиям и геометрическим формам конечный период движения (стр. 121). Но что характерно для предшествующих этому этапов, оказывается совершенно неясным, и дать какой-нибудь определенный ответ на этот вопрос на основании данной книги можно было бы только после очень тяжелых раздумий, равноценных написанию нового исследования.

Во второй части автор делает попытку охарактеризовать сецессию следующими короткими определениями: антиисторизм, жажда новаторства, проявляющаяся в создании новых материалов, новых точек зрений, новых конструктивных и технических приемов, в универсальности общих стремлений, которая относится: *а)* к стилевому единству между различными видами искусств, *б)* к спаиванию жизни и искусства; возышение прикладного искусства и разрушение стен, разделяющих «высокие» и «низкие» виды искусства. Он называет её декоративной и украшательской, стремлением к осуществлению идеального единства стилей при помощи линий, плоских пятен, вертикализма, ассимметрии, атектоники, переходящих друг в друга пастельных красок, богатой орнаментики, применения пустых поверхностей и восхваление техники. Валлис обращает внимание на то, что такие важные приметы этого стиля, как пристальное внимание к органическому миру, поднятие Жизни на пьедестал находят свое выражение в мотивах растений, животных, микроорганизмов и женских тел. В дальнейшем он указывает на связь, соединяющую это течение с символизмом, хотя мироощущение сецессии базируется на «гераклитеизма» («все течет, все меняется»), и на онейрических элементах (потеря четких контуров, подобно сновидению — от греческого слова онейрос-сон, сновидение). Как видно из этого перечисления, здесь нет даже и следа какой-нибудь понятийной системы и понятийной иерархии, по-научному объясняющей причины и следствия, но комплекс выбранных автором определений не плох и было бы интересно в качестве эксперимента без изменений описать с его помощью и литературу данной эпохи.

После этого Валлис в предельно сжатой форме говорит о связях и сходстве сецессии с готикой, маниеризмом, барокко, рококо, японским и индонезийским искусством. Глава, названная «Общественный облик сецессии», которая распространяется всего на три страницы, выглядит просто смехотворно. Автор, вместо того, чтобы объяснить, искусством какого класса или прослойки являлась сецессия, какие причины вызвали её к жизни и определили её гибель, рассказывает, кто были меценаты и потребители произведений этого течения и произносит такую речь в защиту стиля: «Кроме использования машин, ещё и другой фактор помогал демократизации искусства сецессии — в некоторых областях прикладного искусства главное ударение с ценности материала перешло на его форму, рисунок, фактуру, цвет» (стр. 275).

Название последних двух глав сразу разъясняет и их содержание: «Упадок и презрение» и «Реабилитация». Книга заканчивается обширной библиографией. Книга Валлиса производит ошеломляющее впечатление на неискущенного читателя. Оказывается, что скомпромитированная и обычно ограниченная представлениями об архитектуре и декоративном искусстве сецессия, которую здесь, в Восточной Европе, из-за одновременного наличия и смешения

различных стилей путали и отождествляли то с эклектичным историзмом и помпезным необарокко — не какая-либо затея, придуманная в Париже или в Мюнхене, а большой, единый стиль в изобразительном искусстве, оставивший своей след на развитии всего европейского искусства и представленный именами таких крупных художников как: Чурленис, Гауди, Гоген, Ван Гог, Хорта, Климт, Муха, Мунк, Роден, Ван де Вельде, Тулуз Лотрек, Врубель, Виспянский и вдохновивший таких мастеров, как Барлах, Боччони, Кандинский, Купка, Пикассо . . .

Хотя Валлис не излагает точной интерпретации сецессии — и это непростительно-серьезный недостаток книги — уже сам богатый материал, собранный им, доказывает, что это было первое истинное направление XX века. Характеристику, данную автором, почти во всем можно применять и к авангарду (поэтому неудивительно. что он не может точно указать конечный пункт его развития: например, манифест Гропиуса, появившийся в 1919 году уже не имеет никакой связи с сецессией!). Главные проблемы сецессии, решение которых имеет универсальное значение в XX веке, — это отношение искусства к действительности, вопрос о месте и функции искусства в богатеющем, совершенствующемся в техническом отношении обществе. Сецессия — правда, не грубо и жестоко, как авангардизм, — пытается, но не может найти ответ на эти вопросы. Отсюда её противоречивость, которая выражается в несовпадении художественного намерения с полученным результатом. Для доказательства этого факта книга Валлиса с присущей ей обсективностью приводит примеры почти на каждой странице: «представители сецессии декларировали в своих манифестах, что форма предмета должна следовать из функции и особенностей выбранного материала, так, чтобы каждая деталь вырисовывалась ясно, без ненужных украшений. Эти принципы, которые в дальнейшем играли такую большую роль в искусстве XX века, были сформированы впервые художниками этого течения. Правда, сами они, стремясь к необычным линиям и формам, не всегда оставались верными им» (стр. 60). «Сецессиисты не всегда были способны полностью осуществить выработанную ими программу (. . .) Это — особенно в тех странах, где сецессия не была подготовлена ходом предыдущего развития искусства, — привело к новому эклектицизму, ничуть не лучшему, чем в более ранних направлениях» (189). «Сецессия увлекалась растительной и животной орнаментикой, и все-таки только в качестве исключения можно найти выдающиеся произведения, наполненные именно такими элементами» (217). «Отношение сецессии к машинам на практике проявлялось непоследовательно. Она с удовольствием приняла машину как средство художественного производства, применяла те новые материалы, которые производила машина, пользовалась конструктивными методами современной техники, но в общем не симпатизировала рациональному, строго функциональному, предметному, стандартному и отчужденному миру, рожденному современной машинной техникой» (227). В глубине этих противоречий скрывается анти теза сецессии: первое направление в истории искусства, которое стремилось к созданию массовой культуры, было представлено крайне индивидуалистическими художниками, пытающимися во что бы то ни стало «оригинальничать», идеалом которых было то, что «даже самое скромное произведение должно выражать неповторимость и своеобразие творца» (227), находящегося как среди социалдемократии, так и среди крупной буржуазии. Те, кто выдвигали лозунги наполнения повседневного быта красотой, на деле выпускали уникальные, недоступно-дорогие художественные изделия — таким образом, функционализм действительности и искусства был разделен непримиримым антагонизмом.

Причины этого явления, его глубокие взаимосвязи и характерные особенности могут и должны быть освещены в новой, вернее, новых книгах на втором, разъясняющем — оценочном этапе подготовки синтеза.

Эндре Бойтар

INDEX

Janus Pannonius (1434—1472) 229
Kardos, T.: Giano Pannonio — Una carriera poetica 231
Horváth, J.: Les genres et modèles littéraires de Janus Pannonius 253
Bán, I.: Janus Pannonius et la tradition littéraire hongroise 309
IJsewijn, J.: La Poesia latina all'epoca di Giano Pannonio 331
Margolin, J.-Cl.: Le poète Janus Pannonius et le peintre Mantegna 341
Irmscher, J.: Janus Pannonius und Theodoros Gazes 353
Gortan, V.: Les épigrammes de Janus Pannonius et le poète Martial 356
Hamm, J.: Die Präsenz Ungarns in Nord-Italien zur Zeit Janus Pannonius' 367
Tóth, I.: Die Genealogie von Janus Pannonius 377
Csapodi, Cs.: Die Bibliothek des Janus Pannonius 389

CHRONICA

Y a-t-il un courant des Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe orientale (Droixhe, D.) — К вопросу античности в оде 1747 года Ломоносова (Тетени, М.) — Wilhelm von Polenz: Tagebuch 1881—1882 (Salyámosy, M.). 401

BIBLIOGRAPHIA

Miklós Szabolcsi: Signal et cri (Köpeczi, B.) — Rabán Gerézdi: Von Janus Pannonius bis Bálint Balassi (Borzsák, I.) — József Szigeti: Das Werk und seine Zeit (Hopp, L.) — О советской аксиологии (Бойтар, Э.) — Польские книги о современном искусстве (Бойтар, Э.) 439

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. Műszaki szerkesztő: Zacsik Annamária
A kézirat nyomdába érkezett: 1972 V. 20. Terjedelem: 19,6 (A/5) ív

72.73929 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, während des 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 tä 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 Směčkách 30
Praha 2
Poštovní Novinová služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arská Kultura
Václavské nám. 2
Praha I
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. I

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 I

ITALY
Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze
Techna
Via Cesi 16.
40125 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
Karls Johansgt 41—43
Oslo I

POLAND
RUCH
ul. Wronia 23
Warszawa

ROUMANIA
Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18
Bucureşti

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
Jugoslavenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

6. II. 1973 **Index: 26.019**