Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
P. PÁNDI, I. SŐTÉR, E. TÖRÖK, J. WALDAPFEL

REDIGIT
G. TOLNAI

TOMUS VIII FASCICULI 1—2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1966

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 ívnyi terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Az *Acta Litteraria* előfizetési ára belföldre 80,— Ft, külföldre pedig 110,— Ft. 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 Hongroise des Sciences, 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 110 forints 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,
P. PÁNDI, I. SŐTÉR, E. TÖRÖK, J. WALDAPFEL

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS VIII

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1966

INDEX

Dante tra Medioevo e Rinascimento

Kardos, T.: L'umanesimo di Dante fra il Medioevo ed il Rinascimento ... 1

Branca, V.: Diligite Justitiam 61

Sallay, G.: Rapporti tra concezione del mondo e rappresentazione artistica nella Divina Commedia 79

Szauder, J.: Dante Alighieri nella letteratura ungherese dell' Ottocento .. 117

Contini, G.: Dante come poeta popolare e come autore classico 155

Pálffy, E.: Les comédies de Vasile Alecsandri et de Károly Kisfaludy 169

Egri, P.: James Joyce and Adrian Leverkühn (Part I.) 195

Chronica 239

Une conjecture sur la date précise de la naissance de Villon (Süpek, O.) — Die Geschichte der kritischen Editionen in Ungarn (Kozocsa, S.) — Маркс и Щедрин (Рев, М). — Etudes de philologie moderne en Hongrie 1945—1964 (Csép, A. — Faluba, K.)

Bibliographia 323

Die Geschichte der ungarischen Literatur in sechs Bänden (Nemeskürty, I.) — Über die Bände der literaturhistorischen Kleinbücherei (Ungvári, T.) — Über das Literaturlexikon (Ferenczi, L.) — Attila József en Amérika Latina (Simor, A). — Alberto del Monte: Narratori picareschi spagnoli del cinque- e seicento (Horányi, M.) — Un terme nouveau: le style des lumières (Baróti, D.)

Klaniczay, T.; Réalité et idéalisation dans la poésie pétrarquiste de Bálint Balassi 343

Wéber, A.: A propos des problèmes théoriques et historiques du style sentimental 371

Pándi, P.: Deux réponses (L'accueil du socialisme utopiste en Hongrie, á l'époque des réformes nationales) 393

Egri, P.: James Joyce and Adrian Leverkühn (Part II.) 421

Chronica 445

Rapprocher les mains qui se cherchent ... Les cent ans de Romain Rolland (Dobossy L.) —Shakespeare's word-play in Arany's translations (Sinclair, A. R.) — A bibliography of works written on Bernard Shaw (Kocztur, G.) — Le roman national algérien, 1952—1955 (Padányi, K.)

Bibliographia 489

Geschichte der ungarischen Literatur, Bd. III. (Wéber, A.) — Geschichte der ungarischen Literatur, Bd. IV. (Szauder, J.) — Béla Köpeczi: La guerre d'indépendance de Rákóczi et la France (Bán, I.) — Imre Trencsényi-Waldapfel: Humanismus und nationale Literatur (Tarnóc, M.) — István Sőtér: Miroirs limpides (Ferenczi, L.) — Dámaso Alonso-José Manuel Blecua: Antología de la poesía española (Horányi, M.) — Carlos Feal Deibe: La poesía de Pedro Salinas (Horányi, M)

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (1—2), pp. 1—60 (1966)

Dante tra Medioevo e Rinascimento*

L'umanesimo di Dante fra il Medioevo ed il Rinascimento

di

TIBOR KARDOS
(Budapest)

1. Dante creò tutta la sua opera nell'interesse dell'umanità. Proprio perciò la questione non consiste nel fatto se era o no umanista, ma nel carattere e nel valore storico del suo umanesimo. Era dunque il suo umanesimo una cosa generale, un po'astratta ed essenziale, oppure ciò che negli ultimi decenni viene chiamato l'umanesimo del Medioevo e che viene descritto come caratteristica interiore di questa epoca, oppure come una »avventura» dello spirito medioevale? Oppure possiamo chiamarlo puramente e chiaramente «umanesimo cristiano», una caratteristica, cioè che meglio si addiceva al peregrinaggio audace di questa anima credente?[1] Oppure infine l'umanesimo «dell'ultimo poeta del medioevo e primo poeta dell'età moderna» sarebbe forse il preludio più importante, l'introduzione dell'umanesimo storico che sta sviluppandosi?

Dobbiamo confessare che secondo la nostra opinione quest'ultima spiegazione è la giusta, non solo perchè il momento storico, i tre decenni, durante i quali venne creata la *Commedia* e le opere preliminari, nella storia di Firenze ed italiana significano la crisi, nella quale gli ideali medioevali hanno già perso il loro splendore, ma nuovi non si sono ancora sviluppati, quando la società stava completamente cambiandosi, ma perchè — naturalmente in relazione anche a ciò che abbiamo menzionato — anche i testi danteschi provano la crisi. Il potere economico di Firenze non è stato ancora scosso dai primi fallimenti di banca, non si è ancora presentato concorrente nè su terraferma, nè su mare, ma la lotta fra certi ceti della borghesia e l'aristocrazia non si è conclusa nettamente, così generava continuamente nuove guerre e lotte devastatrici e Giano della Bella, l'autore degli *Ordinamenti di Giustizia* dovette andare in esilio. In questa situazione storica quando i più importanti interessi economici della borghesia di spirito laico la connettevano al centro molto sviluppato dell'economia monetaria che poi era il rappresentante maggiore del pensiero ecclesiastico, cioè la corte papale, quando la libertà di coscienzia e politica stavano nettamente di fronte a una delle fonti economiche più importanti della borghesia, le contraddizioni quasi diventarono insolvibili. Nello stesso tempo in Italia il

* Dal materiale del *Simposio Dantesco* dell' Accademica Ungherese delle Scienze, Svoltosi a Budapest il 3. e 4. maggio 1965.

potere laico era rappresentato da un'istituzione sorpassata, dall'impero. Il prestigio di ambedue le potenze medioevali cominciava a tramontare da sè ed anche nelle lotte fra loro e nello stesso tempo nell'Europa Occidentale cominciava a guadagnare terreno la monarchia nazionale. Entro le mura della città invece le lotte fra i partiti avevano portato alla completa rovina, rovina economica ed anche effettiva dei nemici e la signoria aveva guadagnato terreno dappertutto. La signoria e l'organizzazione dei partiti compare individibilmente assieme:

> Che le terre d'Italia tutte piene
> son di tiranni, ed un Marcel diventa
> ogni villan che parteggiando viene.
>
> (Purg. VI. 124—126)

Firenze, Arezzo, Santafiore e Siena o Pisa mostrarono al poeta una tale cavalcata del fratricidio che per cercar la via d'uscita non bastava quasi neanche una grandiosa visione e l'ira del giudizio. Di questo «inferno» terrestre doveva trarre l'insegnamento che era sufficiente per guarire le genti della penisola. L'umanesimo di Dante dunque — come pure secondo la sua propria confessione la grande opera, la *Commedia* era pratica ed etica — è essenzialmente di carattere storico. Dante rese questo umanesimo l'antidoto di una grandissima crisi sociale e morale e attraverso lo stesso rappresentò immani forze spirituali in movimento.

2. Appena due generazioni dopo la morte di Dante dalle accese discussioni del circolo di amici e discepoli di Petrarca si delinea la migliore ideologia della nuova borghesia, si delineano i contorni dell'umanesimo. E questo Rinascimento ed umanesimo precoce che sono indivisibili uno dall'altro nel loro giudizio si volgono verso Dante, trovano in lui il loro primo ideale. Indubbiamente lo ravvicinano a sè stessi, creano il primo quadro storico di Dante fatto dalla posterità del vate fiorentino rassomigliante a loro stessi, questo quadro però che si delinea nella biografia toscana e nel *De tribus vatibus Florentinis* di Leonardo Bruni merita tutta la nostra attenzione,[2] Prendendo in considerazione i gradi e momenti dello sviluppo storico si può stabilire il carattere delle diversità del quadro storico rispetto all'originale, è possibile stabilire da che punto e dove arrivò l'umanesimo fra Dante e Leonardo Bruni attraverso l'opera del Petrarca, si può verificare cosa capirono dell'opera di Dante i suoi figli e nipoti spirituali, e che cosa non capirono, che sparì assieme al medioevo in declino. Perchè secondo Filippo Villani Dante richiamò alla vita la poesia dalle tenebre, innalzò ciò che era decaduto, dopo il dominio dell'indirizzo anti-poesia della chiesa infuse nella nuova cultura cristiana tutto ciò che aveva imparato dai poeti antichi. E Leonardo Bruni rappresenta l'attività cittadina di Dante, dell'umanista dotto che si basa sullo studio, sulla disciplina, sulla ragione, l'aspetto dello statista e poeta che opera nell'atmosfera della libertà, rappresenta tutto ciò

come l'ideale letterario della democrazia comunale. Per lui Dante è il rappresentante della società comunale, della cultura laica, della religiosità più libera ed umana, lo scopritore delle fonti antiche, animo eroico, poeta dotto. Però non vuole accorgersi nè delle ombre del Medioevo dalle quali sorge, nè delle speranze ed i nuovi pericoli dell'unificazione dell'Italia e della signoria che sta avvicinandosi. Questo aspetto verrà scoperto dopo altre due generazioni, nell'epoca di Lorenzo de Medici dagli studiosi, poeti, artisti, quando viene una nuova ondata del culto di Dante.

3. Per evitare i fraintesi dobbiamo stabilire una premessa storica. Noi dicendo Rinascimento pensiamo solo all'immensa rivoluzione culturale sviluppatasi in Italia ed in tutta l'Europa nei secoli XIV—XVI., e consideriamo umanesimo la sfera di idee borghesi che accompagnò questa rivoluzione. La profondità e le proporzioni di questo rinascimento sono tali, le opere create in questo periodo sono talmente intense e di importanza mondiale che dal punto di vista dello sviluppo moderno, dal punto di vista della trasformazione della vita e della società possiamo nominare solo questo «Rinascimento» ed« umanesimo». È vero che l'umanesimo rinascimentale è «teoretico» se prendiamo in considerazione il fatto che non può liberare l'uomo ed i suoi sentimenti dal mulino a braccia, dai vincoli della proprietà e del denaro[3], ma in confronto alla sfera d'idee delle epoche precendenti è straordinariamente pratico e reale. Il Rinascimento ed umanesimo precoce fiorentino creò un mondo nel quale l'uomo sta nel centro e questo è ugualmente vero nell'*Inferno* o *Paradiso* dantesco, nel labirinto o paradiso dell'animo petrarchesco, dove oltre il creatore è presente solo lui e la sua amante, o nel mondo sereno o qualche volta tragico della commedia «umana» boccaccesca. Questo umanesimo creò un arte umana che è antropomorfa cominciando dalle proporzioni dell'edilizia, attraverso la pittura rispecchiante il moto delle passioni fino alle statue di bronzo e di pietra dinamiche, inquiete, ed in movimento, così ogni passo di quest'arte può essere misurato solo con passi da gigante cominciando dal Cimabue, dal Giotto, dal Brunelleschi attraverso l'Alberti, Botticelli fino a Leonardo e Michelangelo. In qualsiasi modo possiamo muovere e ragruppare i fatti e le ragioni, resta sempre vero che la critica del Valla, la sua gioia di vivere ed il suo ottimismo, l'eros del Ficino, la sinossi di grandissime proporzioni di Pico della Mirandola, i presagi del Pomponazzi e del Telesio, l'uomo diventato divino ed eroico di Giordano Bruno significano una via imparagonabile del pensiero umano. E ciò doveva avere la sua continuazione in un Bacone di Verulamio, in un Tommaso Moro ed in un Campanella, nell'utopia di un mondo nuovo immaginato in base alla ragione. Vennero scoperte le leggi fondamentali della terra, dell'universo e del corpo umano, e tutto ciò successe nella stessa epoca, tutto assieme.

Quest'epoca non può essere rimpiazzata con nessuna delle precedenti. La forza delle idee, la percettibilità della loro presenza, e la loro influenza sulla

società è tale che paragonando a ciò l'umanesimo urbano-universitario dei secoli XII. e XIII. di Parigi, Orléans, Bologna o di altre città, può avere solo il ruolo di precursore, e veramente ebbe questo ruolo. Anche nel caso che misuriamo queste tendenze umanistiche attraverso le proporzioni del Abelardo del *Sic et non*, di Chrétien de Troyes, Jean de Meung, Boncompagno da Signa, Pietro d'Abano, Pier della Vigna, e Marsilio da Padova, possiamo parlare solo di precursori.

4. E ciò non può essere altrimenti, perchè lo sviluppo urbano economico e sociale mai ed in nessuna parte arrivò il grado toccato a Firenze nel secolo XIV. ed in generale nei comuni italiani e paralellamente mai prima le istituzioni medioevali non caddero in una tale crisi definitiva, come allora. Questo Rinascimento ed umanesimo precoce non solo rispecchia la realtà sociale di Firenze, ma rispecchia la realtà anche nel senso che esprime anche i desideri, le linee di forza delle aspirazioni delle forze sane della società. L'umanesimo precoce fiorentino contiene le caratteristiche basilari che tanto rassomigliano alla «filantropia» e «paideia» della cultura ateniese dei greci antichi, cioè rassomigliano all'atteggiamento umano obbligatorio per ogni greco, ed all'ideale dell'educazione umana che formava il cittadino ideale dello stato-città.[4] Sarebbe però uno sbaglio cercare le origini di ciò — come lo fecero insigni studiosi borghesi — nella rinascita degli studi greci![5] La civilizzazione stabilita dalla costituzione, dalle leggi e dalle istituzioni, l'educazione che rende atti alla vita comunale, spiegavano la loro influenza quale realtà fiorentina e del comune italiano e non come esperienza letteraria. L'origine del pensiero che riguarda la nobiltà dei sentimenti e della ragione è di carattere esperimentale e non quello speculativo.

Il principio della «filantropia» in primo luogo significa la solidarietà dei commercianti italiani di una città in tutto il mondo, poi quella di tutti i «latini» (o se vogliamo: lombardi) e di ciò prende origine anche l'esigenza che finalmente la pace — corollario delle sanguinose lotte dei partiti che entro le mura divide anche le famiglie, non solo le società ed unità piccole o grandi geografiche — cinga tutta la penisola e tutta la società umana.

Il concetto del «genus humanum» si ritrova anche nelle opere dei grandi scolastici del Medioevo (come Tommaso d'Aquino) siccome ciò è la premessa di ogni pensiero filosofico, di ogni generalizzazione se l'autore vuole che l'universalità delle sue tesi sia indubbia. Ciò però divenne insegnamento antropologico che considera l'umanità un unità solo nella società comunale delle «arti» in una società dove l'interesse di classe esigeva un nuovo ordine nel quale non conta più l'ordine gerarchico feudale, non contano più i privilegi di nascita bensi i valori spirituali ed etici di ogni individuo. In questa società umana ai vincoli naturali si unisce uno nuovo, l'amicizia che sorge su una base spirituale.

La scolastica altamente sviluppata professava la nobiltà della cultura.[6] Però ci vollero i commercianti, gli imprenditori, gli artisti-artigiani formatisi in una classe nuova, perchè la destrezza individuale, e ci vollero i borghesi — queste

nuove creature della fantasia e della contabilità — perchè la nuova nobiltà, la nuova dignità umana possano diventare la base della libertà e dell'attività.

Quantunque la borghesia avesse dovuto liberare le masse di lavoratori e toglierli dal contado, per incrementare l'industria ed il commercio, l'annunciazione dei diritti umani avviò l'imborghesimento. Quando il Machiavelli nelle *Storie Fiorentine* fa parlare uno dei capi della rivolta dei Ciompi ciò che colpisce il lettore odierno è che egli parla della proprietà e riconosce il carattere di classe della moralità in modo assolutamente moderno, ma nello stesso tempo la sua conclusione non è che si deve annullare il diritto di proprietà dei possidenti attuali e le leggi che lo proteggono per formare un ordine nuovo, più giusto ed universale, no, egli parla solo di un semplice cambio di possidenti, i nuovi proprietari devono diventare quelli che finora erano estranei alla ricchezza ed al potere. Attraverso un'attività collettiva dunque egli vuole far strada all'affermazione individuale.[7]

A questo punto dobbiamo stabilire il fatto che benchè il Machiavelli abbia scritto tutto quello che precedentemente abbiamo menzionato 120 anni dopo, ciò nonostante non è una opinione proiettata nel passato, poichè durante questo periodo il potere economico, l'attività industriale, e la città di Firenze non si sviluppò eccessivamente. Basti pensare che il Petrarca appena qualche anno prima della rivolta dei Ciompi esprimeva gli stessi principi, l'insostenibilità cioè della proprietà privata e dell'avarizia,[8] ed in un'altra sua lettera quasi contemporaneamente parla dei principi pratici della distribuzione e della capacità di movimento del capitale.

Ed e ben difficile immaginare che un mondo nascente arrivi all'altezza delle aspirazioni dirette a risolvere la crisi del secolo XX., basta che i problemi affiorino. Il mondo degli inizi della borghesia è assolutamente dinamico, la sua virtù possiede valore in quanto è dinamica. Cosi dunque corrisponde alla verità quando Petrarca condanna il capitale immobile, ammassato nella tesoreria e sostiene il principio del capitale operante e capace di agire, la ricchezza della borghesia.[9] Il Poggio, che è ritenuto l'ideologo umanista dello sfruttamento, nel suo trattato famoso, nel *De avaritia* esprime la sua opinione secondo la quale l'acquisizione di beni è un'aspirazione umana naturale, cioè vede la questione in modo borghese, ma oltre un certo punto ritiene che questo fenomeno significhi la sottrazione di beni alla communità, ed attraverso il razionalismo borghese arriva al principio del capitale regolato, cioè della distribuzione regolata![10] Ciò succede in un'epoca quando i Medici ed i Pazzi cominciano ad accumulare capitali talmente grossi che comportano conseguenze politiche molto pericolose e proiettano la possibilità dell'autocrazia. Tutto ciò è di importanza essenziale dal punto di vista della definizione di Dante, della sua posizione storica e del suo umanismo.

5. C'è pure un'altra questione che dobbiano trattare prima di definire la situazione dell'opera di Dante nella storia dell'umanesimo. Questa è la que-

stione del carattere laico del Rinascimento e dell'umanesimo. Si deve stabilire la posizione dell'umanesimo nella sfera di idee cristiane, quanto sia nettamente laica l'etica umanista — almeno nei principi — quale sia la sua relazione all'etica cristiana? Il Petrarca che vive «al confine di due popoli» — come egli stesso caratterizzò la sua solitudine — vive fra due epoche, il Medioevo e l'Età moderna,[11] le sue immani lotte interne non caratterizzano l'umanesimo già sviluppato, bensì quello precoce. I conflitti del *Diario Segreto* sono talmente dramatici che quasi non sappiamo quale è la sua voce. Quella di Agostino, o quella di Francesco, o ambedue? Ciò è tanto più possibile perchè in fatto di morale egli è diretto da Seneca. Quando il Boccaccio gli menziona che lo visitò un monaco che vorrebbe indurli a pentimento, a bruciare le loro opere, a lasciare l'attività letteraria, il Petrarca risponde chiaramente e nettamente, ma non perchè non è credente, bensì perchè — dopo l'opera di Dante — non vede nessun conflitto fra lo scrivere, il servizio della bellezza e la fede.[12] Non c'è dubbio che anche il Boccaccio anteriore al *Corbaccio* sebbene s'immerga nelle bellezze della vita, sebbene derida gli ecclesiastici, sebbene scopra le leggi della vita umana e della morale naturale, riguardo gli aspetti essenziali di una fede generale e di carattere istintivo non è scettico. È indubbio inoltre che sebbene Coluccio Salutati, Pier Paolo Vergerio, Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini dimostrino un anticlericalismo deciso la loro la fede nel ultraterreno, la religiosità intima o anche la pratica religiosa ed una morale stoica molto vicina al cristianesimo siano aspetti quotidiani.

Anzi dobbiamo stabilire chiaramente che il Valla l'umanista più radicale di quest'epoca, ciòe del Rinascimento precoce, eseguendo le sue emendazioni della sacra scrittura, o enunciando quale fine della vita umana la felicità ed il piacere non volle distruggere la religione. Al contrario, con le emendazioni della sacra scrittura egli voleva dare un testo migliore, voleva volgere l'attenzione della gente dalla lettera alla sostanza. Nella confutazione dell'atto di *Donazione di Costantino* egli non attaccava la chiesa bensì il fattore più importante della laicizzazione, della rovina della stessa. Nel suo trattato di fama mondiale *De voluptate* fra altro egli spiega che l'essenziale del cristianesimo non è l'ascetismo medioevale, ma la felicità umana, anche se quest'ultima è localizzata nel paradiso.[13]

Dunque che cosa è ciò che in questo campo divide gli umanisti del primo Rinascimento dagli studiosi e teologi del Medioevo? Ci sono delle differenze indiscutibili e divergenze eccezionali e queste sono: 1. la divisione in due parti dell'ideologia, nella quale la vita terrena guadagna importanza, 2. il fatto che viene avvicinata ogni questione della parte della ragione e della logica tenendo presente sempre gli interessi dell'uomo. Toffanin sacrificò dei decenni per provare che l'umanesimo e le scienze naturali erano contrarie una all'altra, che gli umanisti ritenevano che la poesia e la teologia erano alleate, mentre l'averroismo e l'astrologia erano per loro scienze nemiche.[14] Ebbene, anche

accettando tutto questo avvenne la rottura fondamentale, poichè non la poesia fu annessa alla teologia, ma in certi casi proprio la poesia porto con se, quasi come uno strascico la teologia. E ciò non è lo stesso ! Ma anche l'alleanza menzionata caratterizza solo un indirizzo dell'umanesimo in un certo periodo, press'a poco fino alla fine del secolo XV., e da questo indirizzo già nel primo periodo del Rinascimento si può osservare delle deviazioni radicali. E ben difficile porre assieme all'ortodossia Beccadelli, Pontano, Janus Pannonius, Galeotto Marzio, dunque gli ellenisti, o quelli che ebbero qualche relazione con l'averroismo. Fra questi Beccadelli e Galeotto Marzio si allontana anche dalla morale cristiana-stoica. Ad ogni modo nel primo periodo del Rinascimento non avvenne una rottura netta, più tardi però successe anche questo.

Molto frequentemente in varie opere il mondo trascendentale, il fine ultraterreneo dell'uomo completamente manca, anche se «subintelligitur». Altre volte sebbene sia presente quale argomento, ha tuttavia meno importanza. L'altro mondo veramente diventa questione centrale come nell'opera del Valla, nel *De libero arbitrio*. Ciò che è importante dal punto di vista dell'opinione che formiamo sulla prima generazione degli umanisti, è il valore umano quale questione centrale, apprezzamento profondo dei valori etici ed estetici della vita, sia consapevolmente, sia istintivamente. A questo dobbiamo paragonare anche l'atteggiamento di Dante se non vogliamo diventare mendaci e non vogliamo attribuirgli, quale caratteristica medioevale ciò, che si trova pure nel Rinascimento. Nello stesso tempo questo è il punto dove si può giudicare chiaramente, fino dove potette arrivare sulla via dell'umanesimo il grande vate fiorentino e dove si fermò.

6. Si suole considerare la *Vita nuova* come uno scritto giovanile, fantasioso, fresco, in confronto al terribile realismo della *Commedia*. Però questa concezione — che dal punto di vista estetico veramente non poteva essere lontana dall'intenzione di Dante — è in grande misura dubbia considerando il fatto che Beatrice «la gloriosa donna della mia mente» è la filosofia stessa, e che la terminologia usata quasi in ogni riga non è assolutamente quella di uno scritto istintivo.

E siccome la *Vita nuova* fu creata qualche anno dopo la morte di Beatrice (1290), cioè nel 1294, durante i primi studi filosofici di Dante, quando questo giovane maturatosi precocemente aveva quasi trent'anni, diventa chiaro che la tesi secondo la quale la *Vita nuova* sia uno scritto ingenuo, è insostenibile. Non perchè la cultura di Dante in questo tempo fosse stata già molto vasta. Egli dichiara chiaramente nel *Convivio* che aveva letto il Boezio, l'opera di Cicerone *De Amicitia* ed in base a queste opere »vocabuli d'autori e di scienze e di libri«, che aveva frequentato scuole di frati ed aveva ascoltato discussioni sulla filosofia. Non è difficile identificare queste scuole; una doveva essere nella «Santa Croce» dove i francescani tenevano vivo il ricordo di Bonaventura e ne diffondevano gli insegnamenti, l'altra nella «Santa Maria Novella» focolare

della filosofia domenicana e la terza nello «Santo Spirito» dove gli agostiniani ed Egido da Colonna insegnavano la mistica agostiniana. Fra questi penetrarono di più nella cultura di Dante i diversi indirizzi dell'insegnamento francescano, siccome lì qualche anno prima aveva svolto la sua attività Pietro Ulivi (1287—1290), il maggiore rappresentante del gioachimismo e là rimasero i suoi discepoli, e li aveva insegnato San Bonaventura. In verità la *Vita Nuova* porta le impronte visibili dell'insegnamento spirituale-mistico e dell'influenza del grande mediatore, di Bonaventura.[15]

Il fatto che maggiormente ci interessa riguardo la *Vita nuova* è, che i testi-base antichi menzionati sono fra le fonti più importanti dell'umanesimo. Specialmente è vero ciò, se pensiamo che un lieve acceno di Dante ci ravvicina al *Somnium Scipionis* ciceroniano ed al suo commentatore Macrobio. L'analisi della *Vita nuova* dunque origina la conclusione che questa è assolutamente un'opera letteraria consapevole e dotta. Prova questo fatto pure nel *Convivio* il passo nel quale definisce l'opera «fervida e passionata» che si addice alla gioventù.[16] Se la *Vita nuova* ha le sue debolezze, queste sono le manchevolezze della «prima opera», però sono rare, e non disturbano l'impressione, secondo la quale la prima apparizione di Dante nella letteratura mondiale è un preludio degno della *Commedia*.

Veramente l'attitudine con la quale l'autore presenta la sua opera e se stesso durante la creazione, ed il suo circolo letterario, nonchè le parole con le quali esprime i suoi sentimenti e lo sfondo letterario degli stessi non è lontano dall'umanesimo, anzi ne è un bellissimo primo fiore. I commentatori in generale non presero in considerazione il carattere profondamente letterario di questa parte iniziale della, *Vita nuova* nella quale sembra che il poeta sfogli il libro delle sue memorie ed incominci a farne un riassunto: «In quella parte del libro de la mia memoria, dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemprare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenzia.» Quest'unica frase, queste poche parole costituiscono la nota tonica di grande importanza della *Vita nuova*. N. Zingarelli in un suo articolo spiega che «il libro de la mia memoria» è una metafora molto diffusa, eppure gli ricorda una arenga di Pier della Vigna: «In tenaci memoriae libro perlegimus». Domenico de Robertis richiama l'attenzione ad un'espressione di Bernard de Clairvaux che pure si diffuse: «legimus in libro experientiae».[17] Però qui si tratta di una cosa molto più concreta. Il libro è uno dei simboli principali del misticismo francescano, sulla scorta dell'*Apocalisse*, del »libro a sette sigilli«. La rottura dei sigilli e la lettura delle righe risultano la scossa del mondo, i terribili momenti del giudizio. Secondo l'insegnamento di Gioacchino da Fiore il «Tertium Evangelium» da lui divulgato significa il libro iscritto nell'anima in base ai libri del *Testamento Vecchio* e *Nuovo*, cioè significa un testo magico che porta un mondo nuovo: il vangelo nuovo ha il ruolo del

«liber vitae», del «Libro della Vita» apocalittico, e nelle parole dell'abate è sottinteso, ed i discepoli lo hanno anche sottolineato, che il libro nuovo significa l'annichilamento dei libri precedenti. Con esso comincia la vita nuova, «incipit vita nova». Questa mistica del «libro» si presenta molto accentuatamente da Petrus Ulivi che insegnava a Firenze, il «Liber vitae» è associato irrimediabilmente al «homo novus», cioè all'uomo spiritualmente nuovo.[18] Bonaventura fece degli sforzi straordinari per trovare l'equilibrio fra i due indirizzi dell'ordine, perchè egli vedeva chiaramente che gli spirituali diedero un impulso alla vita religiosa fino allora inimmaginabile. Egli accettò quanto poteva della loro sfera d'idee sperando così di attrarre masse di frati, terziari e fedeli. Nel *Sermones in hexaemeron* del Bonaventura, che è la fonte più importante della prima cultura di Dante, il misticismo del libro si presenta attraverso un'elaborazione minuziosa.

Parlando del principio fondamentale della sua psicologia nel discorso 22. spiega che l'uomo deve giudicare giustamente il mondo: «Come se nell'anima fosse quasi una mano scrivente. I sensi percepiscono le cose esteriori, poi il senso centrale (principale) e dopo la fantasia e la ragione ci meditano sopra e le collocano nella memoria.» Così dovrebbe dunque nascere il «libro della memoria», il contenuto del quale è il mondo visibile stesso elaborato dall'uomo. È la vita che appare quale scritto, quale libro.[19] Bonaventura elabora il misticismo del libro già prima, nel discorso dodicesimo. Prende lo spunto dal libro dell'*Apocalisse* e spiega che ci sono due libri: il »Libro della Vita« (liber vitae), ed il «Libro della Coscienza» (liber conscientiae). Secondo il Libro della Vita vive l'anima, e viene giudicata; e se il Libro della Coscienza è in armonia con il Libro della Vita, viene approvata. Se però non concorda, viene giudicata. Perciò dice il salmista: «i tuoi occhi mi videro imperfetto, e nel tuo Libro tutto sarà annotato, cioè le cose scritte saranno enunciate e non saranno scritte di nuovo.» Cioè in questo libro tutte le leggi vengono scritte, Dio dunque è il modello eterno (exemplar aeternum).[20] Anzi dal passo citato del Bonaventura risulta che egli pensa che ci siano due libri: il libro divino della vita definisce il modello (ciò da l'impressione dell'idea platonica), e l'uomo adempie, crea con i suoi atti l'altro libro, il Libro della Coscienza, e se questi due non concordano, guai ai mortali.

Ora, come si può riconoscere il libro divino? Con l'aiuto della filosofia, ma non con quello della filosofia naturale, ma attraverso la contemplazione mistica: «Poichè quelli contemplano la natura in sè stessa e non quale traccia di caratteri di qualche scrittura divina. Oltre ciò l'uomo riceve aiuto dalla propria essenza spirituale: «che agisce dal interno come una luce, come uno specchio, come un libro scritto all'interno.»[21] Il raziocinio di Bonaventura qui arriva allo stesso punto della sua psicologia: «Poichè nell'anima descriviamo tutto il mondo.»[22]

È ovvio che la contemplazione delle cose esterne ed il loro rispecchiamento interno sono le due parti dello stesso processo. Nello stesso discorso egli

ritiene pure la sacra scrittura una specie di libro interno ed esterno: il libro esterno è la storia stessa, e quello interno il significato nascosto. («quia habet mysteria et intelligentias diversas.»)[23]

Accanto a questi «libri di vita» di immagiazione platonica sta la spiegazione aristotelica, il *Liber de Memoria* del quale scrisse un commentario ben conosciuto Averroe che pure Dante conosceva bene e seguiva varie volte.[24] Questa spiegazione considera la riflessione umana quale cooperazione speciale della ragione passiva ed attiva. L'intelletto passivo — che non è identico alla «forma» del corpo umano, cioè all'*ἐντελέχεια*, ma indipendente da ciò, — il quale è universale in tutta l'umanità, ci rende possibile di capire le cose, perchè contiene la possibilità della creazione dell'immagine. L'intelletto attivo rende consapevoli le cose del mondo con l'aiuto dell'immaginazione e le ripone nella memoria e così l'anima umana si popola.[25] Guido Cavalcanti, il miglior amico di Dante riteneva che l'amore fosse una sorte individuale che non aveva nessuna relazione con l'intelletto passivo, invece era la «forma» del corpo, nasceva e moriva con quello. In ogni modo l'amore ostacola l'attività della ragione, o perchè la sua sede e nel medesimo posto — però ciò non è univoco — là cioè dove quella dell'attività della ragione averroistica, o per la sua natura.[26] In questo punto però Dante si devia da lui. Anche Dante ritiene la sede dell'amore la mente, e perciò anch'egli può parlare di Beatrice come della «donna della mia mente». In questo mondo ben ordinato l'apparizione dell'amore causa una terribile convulsione. È vero che tutte le forze vitali del corpo, i così detti «spiriti» anche nella *Vita nuova* vengono scossi. Lo «spirito vitale» che abita nel ventricolo del cuore ripete le parole della Sibilla di Virgilio: «Ecce dio che è piu forte di me, e mi domina!» Lo «spirito naturale», che ha la sede nel fegato esclama disperato: «guai a me perchè sarò impedito di sovente!» Però lo «spirito animale», o gli «spiriti del viso» che abitano nella mente ricordando le parole del *Commentario* di Macrobio ed annunciano sorpresi: «Ecco, è apparsa la tua felicità!»[27] Ciò nel testo di Macrobio significa l'autoconoscenza socratica. L'autoconoscenza poi è la completa «perfecta beatitas», la deificazione dell'uomo, come lo annuncia pure anche l'altro grande autore caro a Dante, Boezio.

Così dunque Beatrice scuote completamente Dante, ma nello stesso tempo porta anche la felicità, porta l'«exemplar» divino mediante la discesa nell'anima, e mediante l'autoconoscenza porta la perfezione. È chiaro che si tratta di una cosidetta persona divina, questo fatto viene a galla anche dalla citazione da Omero di Dante: «Ella non parea figliuola d'uomo mortale, ma di deo.»[28] E comincia l'immaginazione fervida, le immagini favolose («narratio fabulosa») che secondo il Macrobio raffigurano la realtà delle cose terrene, sentimenti, le cose recondite dell'anima. Appariscono nella *Vita nuova* i sogni divini, gli «exempla» che annunciano il futuro.[29] E tutto ciò mediante la «scrittura» che arriva dalla mente e là diventa cosciente. Così diventa comprensibile la fraseologia fondamentale ed il carattere delle immagini della *Vita*

nuova : il «libro» segreto che sta ricopiando, «riassumendo» e che è analogo al «Libro della Coscienza» di Bonaventura. Così può avvenire che l'amore che arriva attraverso gli occhi e lo scuote non lo distrugge, ma lo rende felice. Egli si deifica mediante quello, perchè questa creatura terrestre, Beatrice è nello stesso tempo inviata da dio, ed ella stessa è la contemplazione che induce al bene.

Nella *Consolazione* di Boezio c'è un passo, dove egli rimpiange la sua biblioteca. La Filosofia personificata lo redarguisce di non chiedere conto dei libri, ma della «sede della mente» (sedem mentis), nella quale non aver posto libri, ma ciò che da valore ai libri «il significato dei . . . libri» (librorum meorum . . . sententias).[30] Ed anche Dante vuole fare il riassunto di cio: le *sentenze* del «Libro della Memoria», le idee essenziali. Quando Dante enuncia che prima del «Incipit vita nova» «poco si potrebbe leggere» nel libro della memoria, non significa che abbia tralasciato le cose che non sono degne di essere ricordate. Nel significato boeziano egli fa la scelta quando dice che già della vita nuova tralascerà le cose che si trovano nell'originale.[31]

Eppure questa espressione «dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere» dal punto di vista dell'attitudine umanistica di Dante ha un significato molto importante. Abbiamo già menzionato che l'«Incipit», il principio della *Vita nuova* comincia con una convulsione incredibile, tutta la persona si scuote, ed anche dopo prorompe in lagrime e sospiri, le fiamme dell'amore lo consumano ed egli muore («tramortendo») e risuscita, varie volte viene distrutto, folgorato si accascia e rinasce e sente dolore e dolcezza illimitati.[32] Questo è il linguaggio di Jacopone da Todi e della mistica dei flagellanti che — come lo sappiamo da varie espressioni della *Commedia* (Gerione che similmente alla Morte delle Laude «passa per i muri» e «le porte»)[33] — era conosciuto da Dante. Anzi nella *Vita nuova* egli rafforza questo linguaggio con le espressioni potenti e cosmiche dei libri delle profezie di Geremia, Esechiele, ecc., dei *Salmi* e dell'*Apocalisse*.

Insomma dal momento che vede per la prima volta Beatrice, questa pura e bella creatura celeste, comincia in lui la fervida bufera della passione amorosa, che però lo innalza, lo porta in visioni celesti, dunque si equilibria e diventa virtù. In una delle prime letture di Dante, nella *De amicitia* di Cicerone si legge che le passioni umane sono i criteri dell'essenziale umano, i segni dell'umanità: «Perciò se sull'anima del saggio si spande il dolore, e ciò avviene — se non pensiamo che abbia estirpato l'umanità dall'anima — perchè dovremmo sradicare completamente l'amicizia, solo per non soffrire a causa sua? *Poichè che differenza c'è fra la bestia e l'uomo, e fra l'uomo ed un pezzo di legno, una rupe, o qualsiasi altra cosa, se estirpiamo le passioni?*»[34] Nel testo di Dante non c'è scritto quasi niente prima dell'«Incipit», perchè comincia qui la «vita nuova», egli ripete molte volte il «cominciare» ed altre espressioni incoative, perchè sono le passioni che generano la nostra umanità, e specialmente il sentimento dell'amore che purificatosi apre la via al pensare ed alla filosofia.

7. La nota tonica umanistica della *Vita nuova* diventa ancor più chiara se prendiamo in considerazione il fatto che egli unì le sue fonti religiose e mistiche alla sua cultura laica, trasformò la storia universale religiosa in storia personale e inserì degli elementi di questa nella rigogliosa vita letteraria fiorentina, li trasformò in elementi della sua impresa originale. Il gesto di Dante col quale «riassume» nel suo libello «la sentenzia del libro della sua memoria» esprime il «ricordare», ed il ricordo viene fissato in forma letteraria. Leggendo attentamente la frase vediamo però che questa non è *l'Apocalisse*, il «libro» escatologico, segreto, generalizzato dei gioacchimiti o del Bonaventura, no, l'autore lo maneggia quale attivita laica, come un libro laico contenente la sua vita personale e ne riassume la «rubrica» più importante in «paragrafi». Ciò ci ricorda involontariamente i «libri di ricordi personali», «ricordanze personali» delle famiglie di commercianti fiorentini. La semplicità delle espressioni: «rubrica», «assemprare», «libello», «sentenzia» e poi «paragrafi» quasi naturalmente fanno ricordare quell'uso fiorentino, quella tradizione che esisteva già anche nella secondo metà del secolo XIII. Tale ricordo personale ci è rimasto per esempio da Guido d'Antella, che cominciò a scrivere il suo libro nel 1298.[35] Infine la *Cronaca* di Dino Compagni o dei fratelli Villani è pure di questo tipo. Le ricordanze più succinte contengono la data della nascita e delle morte, poi, la data quando il giovane cominciò l'aritmetica e quando entrò nel commercio. Oltre ciò contengono acute osservazioni ed avvenimenti storici. Se osserviamo attentamente, la «ricordanza personale» di Dante è parallela a queste. Nella prefazione egli annota la data della sua *rinascita* (sebbene nel primo capitolo dica chiaramente che «nove fiate gia appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce a uno medesimo punto» quando «a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente». Poi prova con esempi nelle sue «ricordanze» che conosce l'aritmetica. Subito all'inizio stabilisce con metodo matematico la data precisa del loro incontro: «Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, si che quasi dal principio del suo anno novo apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono.» Pure ulteriormente preferisce le definizioni matematiche e le metafore geometriche. Anche il Bonaventura ossequiava la mistica dei numeri, però Dante doveva essere influenzato dal neo-platonico Macrobio secondo il quale i numeri esprimono perfettamente la spiritualità: « . . . prima est igitur perfectio incorporalitatis in numeris».[36] Dante quasi all'inizio della sua opera descrive la sua visione come si presentò Amore con in grembo la figura di Beatrice, «l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte stata; sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte.»[37] Ciò è un mirabile gioco con il significato dei numeri: il numero quattro, il tetragrammaton era un numero magico, ma di significato oscuro, poichè questa apparizione era quella dell'amore sensuale, quando l'amante ruppe il cuore ardente del poeta.

Però secondo noi diventò pure una cosa santa, perchè il numero *primo* è il numero dedicato a dio ed il *nove* è un numero altrettanto sacro. Del resto Dante allude continuamente alla sublimazione dei sentimenti più oscuri. Più tardi in concordanza con le ricordanze borghesi parla di matrimoni, riunioni, incontri, della sua malattia e del passaggio di pellegrini. Insomma la *Vita nuova* quale forma letteraria nell'insieme nasce dalla vita borghese fiorentina e dalle ricordanze.

È ben difficile liberarsi dal pensiero che questa sublimazione totale — che si svolge nella *Vita nuova* — della felicità sensuale e del rapimeuto terreno succeda non solo, perchè l'amante muore e perchè pensare a lei significhi la filosofia stessa (secondo il Macrobio la filosofia non è altro che pensare alla morte),[38] ma perchè il poeta dovette già originariamente scegliere questa via. Oggidi la storia della letteratura accetta già la supposizione secondo la quale Beatrice era la figlia chiamata Bice di Folco Portinari. I Portinari abitavano vicino alla dimora di Dante, poi, più tardi andarono ad abitare sulla sponda opposta dell'Arno e Beatrice sposò per interesse di famiglia Simone de'Bardi, capo della famiglia dei più ricchi commercianti di Firenze. Beatrice morì nel 1290. Dalla lirica di Dante e dalla sua prosa misteriosa, destillata fino a diventare spirituale veniamo a sapere che egli potè vedere Beatrice solo alcune volte, che il suo grande amore era conosciuto e che a prescindere da piccoli gesti di contraccambio quale uno sguardo o saluto, questo amore non era corrisposto. La visione invece rivelò la morte precoce di Beatrice. Per dirla con espressioni moderne; la salute fragile di Bice suscitò visioni angosciose nel poeta già durante la vita di lei.

Ecco dunque il massimo ed il minimo nel quale possiamo rinchiudere uno dei sogni umani più grandiosi della letteratura mondiale: l'amore di Dante e Beatrice. Il massimo è che l'avarizia e la superbia già in questa epoca lo escluse dalla felicità perchè l'interesse voleva che la terribile lupa che — come Dante dice — «Molti son li animali a cui s'ammoglia» s'ammogliasse pure al matrimonio. La famiglia Bardi per le sue ricchezze immense era ovviamente più altolocata. Così invece della gioiosa felicità terrena di due persone nacque l'infelicità deificata di una persona sola, di Dante.

Bice dunque — dal punto di vista di Dante — trovò la morte molto prima della morte vera.

Se però la tradizione letteraria oggi accettata fosse sbagliata, dal «minimo» — magari non in una luce tanto vivace, ma nell'ombra della segretezza pudica — si delinerebbero le stesse conseguenze. L'amore ardente e visibilmente contraccambiato dell'infanzia non poteva divenire realtà per «cause sconosciute», le quali possono essere due: differenze materiali e sociali dalle quali prendeva origine la disistima di Dante e la conseguenza era un matrimonio d'interesse, oppure — anche nell'interesse della famiglia — Beatrice fu promessa di Dio, cioè la seconda causa poteva essere il fatto che Beatrice era monaca.[39] Il risultato è lo stesso: i sentimenti si rispecchiano sulla parete dell'anima, diventano

irrealmente grandi e vengono trasposti in regioni ultraterrene. Insomma, se la felicità è la deificazione, e Beatrice portava nel nome il concetto della «beatitudine», come pure Dante lo sottolineò accentuatamente nel primo capitolo («la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che sì chiamare»), se all'apparizione divina Dante ancor fanciullo credeva di aver arrivato «tutti, li termini de la beatitudine», in questo caso dunque siamo già alle porte della *Divina Commedia*. La questione basilare in seguito ad esperienze difficili ed amare si presentò a Dante ancora giovane come egli la creò nella sua opera. Durante tutta la sua vita cercò la medicina di questa ferita profonda: come si può arrivare alla felicità nel terribile covo della sostanza, avarizia, superbia e felice lussuria, o infelice solitudine? Che cosa può dare in cambio la filosofia, che cosa ci può dare un mondo ultraterreno creato da noi stessi?

Nella struttura della *Vita nuova* e radicata così profondamente l'aspirazione base della vita dantesca che anche se secondo noi Dante più tardi ritoccò la sua opera, quando — come lo prova pure il Nardi — la Donna Gentile divenne una donna completamente terrena e Beatrice venne innalzata come unica, ciò può essere considerato solo un ritocco finale.[40] Beatrice e la Donna Gentile — ambedue donne terrene — condussero Dante verso la stessa conclusione: cioè siccome l'amore è il principio base di tutto l'universo, le figure femminili che lo rappresentano, significano la filosofia stessa. Poi per creare il passagio puro alla *Commedia* fa passare in seconda linea la figura della Donna Gentile. La «mirabile visione» però dal principio aleggiava sopra la *Vita nova*, quale consolazione di sofferenze atroci. Questo era lo stato di grazia. Egli possedeva dalla nascita la «virtus formativa», che è necessaria per la recezione di influenze superiori, come è pure l'amore.[41] Attraverso ciò Dante si sentiva degno di innalzarsi. Egli immagina alla fine della sua opera che l'amore gli dona «l'intelletto» che lo porta in cielo dalla sua donna vestita di sole e nei momenti di rapimento della contemplazione gli fa capire l'essenza della felicità inesprimibile. Questa è la «visione mirabile», della quale poi non parla più fino alla fine della sua vita, solo negli ultimi canti del *Paradiso*.

Con ciò volevamo dire che come per la forma letteraria della sua prima opera sceglie il modello dalla cultura comunale, pure questa forma basilare dell'autodifesa che crea l'oltremondo di Dante, l'immensa proiezione del mondo bello ed amaro terreno sulle pareti dell'oltremondo creato da lui stesso ha le radici qui, origina dalla stessa esperienza.

Se confrontiamo Dante non con le sue fonti antiche, cioè non con Boezio, Cicerone, Macrobio, Aristotele e Platone, bensì con la Bibbia, Bonaventura, Pietro Ulivi, Tommaso d'Aquino, Albertus Magnus ci salta agli occhi che egli conservò nella forma originale solo la terminologia puramente psicologica o logica. Ogni altra cosa ha perso il carattere religioso e nello stesso tempo divenne portatore della grandezza dell'individuo. Se dal Bonaventura il centro del circolo è Gesù, da Dante e l'Amore personificato che enuncia ciò di sè stesso, che si

siede sulla sponda del suo letto (come fece la Filosofia con Boezio).[42] Quando Geremia connette il lutto della città santa a cause grandi, universali, Dante invece connette il pianto di Firenze alla morte di Beatrice.[43] Se nel momento del martirio di Cristo la terra tremò, si oscurò il cielo e la cortina del tempio si fendè, nella visione di Dante — che significa la morte di Beatrice — nello stesso modo trema la terra, si oscura il sole e gli ucelli canori cadono morti.[44] L'*Apocalisse* serve l'amore di Dante: i pellegrini che passano e gli abitanti di Firenze, quelli vicini e lontani, annunciano il dolore immenso di un unica coppia, anzi di una persona unica.[45] In verità anche questo ordine di idee finisce in un punto ultraterreno, ma l'ultraterreno avviene in merito della passione, forza, desideri di un unica persona. Egli non esclude la sfera trascendentale, ma la avvicina fondamentalmente alla vita terrena. La vita nuova è il vero preludio dell'individualismo europeo ed anche da questo punto di vista è uno scritto umanistico.

Infine è un'attitudine umanistica come l'autore appare nel circolo dei giovani scrittori fiorentini. Le due figure più importanti del «dolce stil nuovo» sono nominate da Dante: l'Amico ed il Saggio (Guido Cavalcanti e Guido Guinizelli). Cavalcanti è l'Amico, anzi anche più di ciò, perchè egli dà il nome di «primo amico» alla persona, alla quale indirizza la *Vita nuova*. Parlando del primo sonetto dice: «A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie; tra li quali fue risponditore quelli cui io chiamo primo de li miei amici, e disse allora un sonetto, lo quale comincia: Vedeste, al mio parere, omne valore...» E questo fue quasi lo principio de l'amista tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato».[46] Dante aggiunge ancora che allora ancora nessuno conosceva il vero significato del sogno. Guido Cavalcanti, più anziano di Dante, era un poeta famoso che onorava il giovane con la sua amicizia.

Per giudicare però la vera importanza spirituale del nome «primo amico» e della loro relazione è indispensabile esaminare un'altra «amicizia» della *Vita nuova*. Nel capitolo XX. egli menziona il fatto che il suo canto *Donne ch'avete intelletto d'Amore* . . . si è già diffuso ed un suo amico ha di nuovo posto la famosa questione della casuistica dell'amore: che cosa è l'amore? La poesia in risposta si riferisce al grande poeta del «dolce stil nuovo», il bolognese Guido Guinizelli che era più anziano di Dante di quasi un quarto di secolo e già morto nel 1274. Non lo nomina col nome, ma — come più tardi nella *Commedia* Virgilio è il «famoso saggio» — lo chiama Saggio:

> Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
> si come il saggio in suo dittare pone,
> e così esser l'un sanza l'altro osa
> com'alma razional sanza ragione.[47]

Nella poesia il poeta usa il presente gnomico, «si come il saggio in suo dittare pone». Guinizelli il poeta-filosofo nella creazione della sua teoria sull'a-

more era sicuramente seguace di certe dottrine platoniche, se la sua teoria, l'irradiazione dell'amore celeste in forma di virtù non è lontana neanche da quella relazione che esiste fra l'intelletto agente e l'intelletto passivo, dunque dalla gnoseologia averroistica. Però l'Averroe stesso aveva relazione con idee neo-platoniche è in generale l'elaborazione poetica dei filosofemi medioevali è piuttosto una contemplazione analogica e non una mera riproduzione di pensieri filosofici. L'essenziale è che Guido Guinizelli è diventato «Saggio» attraverso la filosofia dell'amore.[48]

Se poi esaminiamo attentamente la denominazione delle due figure maggiori del «dolce stil nuovo» considerando che la lettura preferita del giovane Dante era la *De amicitia* il testo dell'umanità ciceronica ci dà delle spiegazioni di grande valore. Cicerone *Dell'amicizia* fa parlare tre romani che egli amava e stimava moltissimo: G. Fannio, G. Lelio e Qu. Muzio. I due romani Gaio Fannio e Quinto Muzio Scevola vanno dal loro suocero, Lelio poco dopo la morte di Publio Scipione Africano. Cicerone da il nome di «Amicus» e «Sapiens» alla stessa persona, a Lelio: «Come della vecchiaia scrissi quale uomo vecchio ad un vecchio, così in questo mio libro dell'amicizia scrivo quale buon'amico. Allora parlò Catone che in quel tempo era il più saggio ed il più vecchio. Ed ora prende la parola Lelio che è *saggio* (perchè lo ritengono tale) ed in virtù della gloria dell'amicizia prende la parola una persona insigne.»[49] Il pensiero ciceroniano è che Lelio è *saggio* nel significato filosofico della parola, come i filosofi greci e come il popolo suole chiamare saggi quelli che sono più intelligenti. Dante — come già abbiamo menzionato — aveva imparato molto dall'averroismo di Guido Cavalcanti, ma il suo pensiero sull'amore stava più vicino a quello di Guido Guinizelli. La sua opera può essere considerata uno scritto polemico, tanto più perchè lo dedica al Cavalcanti.[50]

E chissa forse pure la *Vita nuova* aveva la sua parte nel «disdegno» di Cavalcanti verso il suo amico giovane prediletto. Dante non lo seguì in tutto perchè la sua struttura spirituale, i suoi pensieri e le sue speranze lo portarono altrove. Così gli dona il ruolo di *Amico*, mentre Guido Guinizelli, che nel «dolce stil nuovo» rappresentava un'indirizzo filosofico simile al suo riceve il ruolo di *Saggio*. Del resto l'ideale delineato da Cicerone corrisponde all'ideale dell'amicizia accettato dal circolo di amici di Dante. Perciò quando Dante nel *Convivio* dichiara che l'amicizia si forma mediante l'armonia della volontà, degli studi e delle conclusioni, dalla «concordia benevola ed affetuosa riguardo le cose terrene ed ultraterrene», si riferisce a questo. Una tale amicizia si basa sulla virtù: «Ti dico, Gaio Fannio ed anche a te Quinto Muzio la virtù e solo la virtù acquista l'amicizia ed è quella che conserva.» È per questo che Scipione vive nella loro memoria commossa: «Sebbene mi abbiano rapito Scipione improvvisamente, pure vive e vivrà in eterno. Amavo la virtù di questo uomo e quella non l'hanno spenta . . .»[51] Sappiamo che nel carattere triste e passionale le sofferenze amorose originarono principi cupi e molta tristezza. Cicerone nel *De*

amicitia dice che il dovere dell'amico è di: «riscuotere l'anima accasciata dell'amico, risvegliare in lui la speranza e pensieri più salutevoli.»[52] E ciò voleva dimostrare Dante nella *Vita nuova* a Cavalcanti, che cioè non c'è amore non corrisposto che dovesse abbattere ad ogni costo. Anzi, al contrario, può innalzare al cielo. La compagnia dell'Amico e la memoria sempre presente del Saggio si basava sul carattere comune degli studi e sulla discussione libera dei principi. Era »amicizia« nel senso umanistico della parola, come pure Cicerone ritiene segno luminoso dell'umanità la commozione per la morte di Scipione, la partecipazione mutua nei pensieri ed angoscie, la felicità e le sofferenze communi.

Il giovane Dante diventò uomo e scrittore nel mondo delle grandi passioni dell'amicizia e dell'amore, nelle tempeste dei sentimenti da lui descritte, nelle delizie della contemplazione filosofica appassionata. Ciò era per lui la *Vita nuova*, tutta la vita nel suo complesso. In confronto a ciò cosa conta il gentile vantarsi del capitolo XXV. sulla possibilità della personificazione poetica, dove enumera con leggadria ingenua le sue conoscenze ben ristrette nel campo della poesia? In certo qual modo non è ciò che conta, non conta la vastezza del sapere, ma l'infusione di ciò nella sua vita, la completa a profonda trasformazione delle nozioni, la sua capacità di mettere in movimento i pensieri, che poi si moltiplicano, creano nuovi pensieri che oltrepassano di molto i vecchi, i sentimenti creano nuovi sentimenti e tutto ciò acquista un aspetto del tutto nuovo. La *Vita nuova* è l'opera di un giovane poeta umanista che si è maturato in uomo, all'ultimo limite del Medioevo in una società piena di gravissime lotte, però in una città splendida.

Il «libro di ricordanze» di Dante prende la forme delle *vida* e *razos* provenzali ed in ciò egli segue pure la cultura della sua città nativa, del resto questo indirizzo doveva essere suggeritogli più fortemente dal suo maestro, da Brunetto Latini. Gli studiosi cercano diligentemente i modelli, cioè il modello, dove i due tratti caratteristici possono essere trovati contemporaneamente, il quale evidentemente doveva esistere.[53] La poesia dei trovatori ebbe il suo seguito degno nel «dolce stil nuovo» e in Dante, ma ogni parallelo forzato è superfluo, poichè l'ambiente fiorentino gli presentò dei problemi completamente nuovi. Dante doveva dare una risposta chiara a questi difficili problemi nuovi in quel momento storico, nel circolo fra Santa Croce e Santo Spirito, dopo la terribile morte di Beatrice, mentre cercava di riscuotersi dal profondo abbattimento, guardando in viso a Guido Cavalcanti, all'amico sofferente. Riassumendo: la *Vita nuova* segue un unico criterio nell'utilizzazione del materiale provenzale ed ecclesiastico, averroista o platonico, antico o medievale: la prevalenza dei sentimenti che fanno sorgere vita, bellezza, nobiltà, umanità in base ad una nuova civiltà. Se ci domandassimo che all'inizio dell'umanesimo fiorentino a chi sta più vicino il poeta della *Vita nuova*, dovremmo rispondere che a Petrarca. Sta vicino al Petrarca del *Canzoniere* e del *Secretum*, anzi gli sta vicino in un modo stupefacente.

8. È sicuro che lo sfondo della *Vita nuova* è la Città, l'unica città che non ha pari e che è identificabile precisamente, ed è inequivocabile, cioè: Firenze, ed i suoi lettori sono i membri colti, però pochi, dell'ambiente borghese del «dolce stil nuovo». Questa sua opera non possiede ancora l'universalità che caratterizza ogni sua opera posteriore, nelle quali egli mira sempre a tutta la penisola, anzi tutta l'umanità, o per definirlo socialmente: ai nobili e borghesi colti dappertutto che condividono le sue idee. Un'altra particolarità e nello stesso tempo manchevolezza dell'umanesimo della *Vita nuova* è che l'offesa ed il dolore non suscita ancora in lui tale contradizione sdegnata, e non lo incita all'assunzione consapevole dell'umanesimo ed al suo professamento aperto come nelle opere posteriori, siano esse frammentarie o complete. Dopo tutto, nonostante ogni sventura, innanzi a Dante stava ancora aperta la via, nella quale innalzandosi qualche anno dopo ascendeva verso la cima della vita politica di Firenze, diventò il priore della città. Quando dieci anni dopo nel bel mezzo dell'esilio prova disperatamente che l'uomo deve avere una parte dell'anima che è immortale, perche se ciò non fosse «sarebbe orribile»[54] alla fine della sua argomentazione prorompe in una confessione: «e io così credo, così affermo e così certo sono ad altra vita migliore dopo questa passare, là dove quella gloriosa donna vive de la quale fu l'anima mia innamorata quando contendea . . .»[55] Egli dice ciò nell'epoca della contemplazione filosofica, quando non sapeva tralasciare di non ritornare dall'effetto alla causa secondo le leggi della logica. In ogni modo ciò era vero anche obiettivamente: egli trapiantò il suo desiderio per la felicità terrena in questo altro mondo.

La differenza fra il *Convivio* e la sua opera precedente consiste proprio nel fatto che egli cerca la via verso la pace e la felicità terrena, perseguitato dall'inquietitudine, nell'esilio e nella povertà. Ed egli cerca la soluzione non solo per se stesso, ma per tutti i popoli italici, anzi per tutti i popoli del mondo. Egli vede la soluzione nell'ascesa morale e spirituale, nel trionfo della ragione e della giustizia, nell'umanesimo che comprende tutti. Così il *Convivio*, quest'opera frammentaria, e l'altra opera sorella di questa la *De vulgari eloquentia* e la *Monarchia* forse terminata, erano l'appello della stessa epoca. Il *Convivio* avrebbe dovuto contenere oltre il libro introduttivo altri quattordici, cioè in tutto quindici trattati, ma egli ne scrisse solo quattro. Della *De vulgari eloquentia* mancano i libri III. e IV. ed anche il secondo è incompiuto. La *Monarchia* in generale con i tre libri esistenti viene considerata completata. Veramente l'ultimo capoverso fa credere che sia un'opera terminata: «Ed ora considero di avere ottenuto il mio scopo in modo soddisfacente. Abbiamo esplicato la verità della questione se il bene del mondo necessiti l'officio del monarca, ed abbiamo pure risolto il problema se il popolo romano aveva acquistato con diritto l'impero e se l'autorità del monarca proviene da Dio direttamente o da qualchedun altro.»[56] Se ciò era l'unico scopo, per il quale egli scrisse la *Monarchia*, veramente tutto questo è pressapoco discusso in essa. Però manca la

descrizione dell'influsso futuro della «monarchia» sulla vita dell'umanità, quando questa si avverrà, sebbene tutta l'opera tenda verso ciò! Pure la *Monarchia* apparentemente è la prima parte di una grande opera, che rimase frammentaria, è in fin dei conti una premessa. Dopo la creazione della *Vita nuova* Dante completò un unica opera, la *Divina Commedia*. Le tre opere summenzionate nacquero quale esperimento, costituiscono la base di massima per condurre la propria vita naufragata e tutta l'umanità verso la felicità. Dunque appare lo stesso problema in più varianti, le cui origini si trovano nella *Vita nuova*, ed il quale si completa poi nella *Commedia*. Però intanto quante speranze e delusioni, esperimenti e quanti pensieri opposti dovevano passare!

Lo sfondo del *Convivio* non resta in un oscurità pudica, come quello della *Vita nuova*. Quando egli lo scrisse temporaneamente non aveva nessuna possibilità di ritornare a Firenze: i guelfi neri al potere non tenevano in nessun conto il patto di pace concluso con i bianchi fiorentini nel 1304, nello stesso anno il tentativo dei bianchi di irrompere era finito in una catastrofe e Dante si separò dai ghibellini esiliati. Le Soste del suo peregrinazione erano Verona, Padova, Sarzana, Lunigiana. Poi lo perdiamo di vista e segue quell'epoca nascosta quando era fra i monti del Casentino da Camaldoni fino ad Assisi, pellegrino povero ed amaro come scrisse il poeta ungherese Dezső Kosztolányi nella sua poesia che forse ispirò pure il Babits:

> Con occhi scuri, battuto dalla sorte,
> si fermò in stracci sulla pietra fredda,
> dove s'innalzava il chiostro, dove
> fra mura fredde fiorì gioia fredda.
>
> (Dante nella Croce del Corvo)[57]

In questo tempo — secondo la leggenda — aveva già riavuto i primi sette canti della *Commedia*, e s'immerse nella grande opera, scrisse *l'Inferno* vivendo nell'inferno. Ma nello stesso tempo scriveva pure il *Convivio* (1305—1308) ed il *De vulgari eloquentiae* (1305—1306), E verso la fine dell'epoca, piena di sofferenze ed aspettative rinacque di nuovo la speranza nel 1310, quando Enrico VII. passò le Alpi.

All'inizio del *Convivio* egli promette che in contrasto con l'opera giovanile «fervida e passionata», la *Vita nuova*, questa opera sarà «temperata e virile».[58] Però non sa mantenere la promessa perche l'opera è virile, però sta molto lontana dall'essere temperata. Forse riflettendo sulle proprie parole s'accorse che non vale la pena di essere temperato. Si deve fare ciò che egli dice nel IV. trattato: «Per chè ormai con tutta licenza e con tutta franchezza d'animo e da ferire nel petto a le usate opinioni, quelle per terra versando . . .»[59] In nessuna delle sue opere non si rivelano tanto chiaramente il tumulto del suo animo e le cause della creazione e le conseguenze come nel *Convivio*. Chiede perdono

perchè parla di sè stesso e cercando una scusa si riferisce a Boezio, il quale cominciò a parlare solo in pericolo mortale. La sua scusa è la stessa: se non comincia a parlare difendendosi sarà circondato da «grande infamia o pericolo».[60] Il pericolo a cui accenna, ha un volto duplice e pure unico: esilio e miseria. Non si può leggere senza commozione la sua confessione, perchè ne manca completamente il Dante intrepido e perchè è tanto umana: «Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno — nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, e nel quale, con buona pace di quella desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato —, per le parti quasi tutte e la quali questa lingua si stende, peregrino quasi mendicando, sono andato, mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata . . . e sono apparito a li occhi a molti che forseche per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato, nel conspetto de' quali non solamente mia persona inviliò, ma di minor pregio si fece ogni opera, si già fatta, come quella che fosse a fare.»[61] Con la logica del tormentarsi enumera tutto ciò che può invilire la stima di un uomo, e intanto pensa continuamente a sè stesso: passione, «a la quale talvolta non puo resistere», corpo disgraziato, colpo di sfortuna, genitori o parenti di cattiva fama. E tutti questi non vengono considerati quali cause quando la cattiva fama si è già diffusa, viene considerata solo la conseguenza. Appare di nuovo Firenze: sembra che «ciascuno profeta è meno onorato ne la sua patria.»[62] Però accanto alla voce difensiva e supplicante appare anche quella accusatrice. Non lo esprime chiaramente, ma e ovvio che i peccati inumani: «tradimento, ingratitudine, falsitade, furto, rapina, inganno e loro simili,» gli ricordano la Toscana e la sua città natale. Basta pensare alle belve che egli mette nella valle dell'Arno nel *Purgatorio* (XIV. 40—50.): cinghiali (Romena), cani ringhiosi (Arezzo), lupi (Firenze), volpi (Pisa). Queste sono le figure dei cerchi dell'*Inferno* : la galleria dei ladri, rapinatori, frodatori fiorentini e pistoiesi, degli alchimisti aretini, e dei traditori pisani con i quali menziona continuamente la città natale e le sue vicinanze. Questi sono tutti i peccatori dell'ingiustizia e dalla forma negativa, del rilievo emerge la forma positiva, cioè il più grande valore dell'anima umana: la giustizia.

Anche quando enumera le caratteristiche necessarie per entrare «nella cittade del bene vivere» nello sfondo si nasconde la città della vita ingiusta, Firenze. E quando «l'adolescente, che entra ne la selva erronea di questa vita non saprebbe tenere lo buono cammino, se da li suoi maggiori non li fosse mostrato».[63] Quando egli scrisse ciò le prime righe dell'*Inferno* già risuonavano nelle sue orecchie. Egli vede la città ingiusta nelle visioni apocalittiche delle sue varie rovine storiche ed in questo modo la minaccia col futuro, dicendo che in occasione della morte d'Augusto dai vapori di Marte apparve un globo di fuoco sul cielo ed anche in occasione della rovina nell'epoca moderna di Firenze — ad

opera di Carlo di Valois nel 1302 — apparve sul cielo dai vapori di Marte una grandissima croce. Dante si riferisce a loro anche quando parla delle persone — non nominandole — che non accettano la teoria secondo la quale l'umanità ricevette due annunciazioni, una attraverso la progenie di Iesse, dalla casa di David, attraverso Maria e l'altra a Roma attraverso la progenie di Enea, attraverso il grande imperatore Augusto. Qui egli prorompe in ingiurie: nomina «stoltissime e vilissime bestiuole» che di umano hanno solo la forma e che «filando e zappando» vogliono essere piu saggie della volontà di dio: «Maladetti siate voi, e la vostra presunzione, e chi a voi crede !»[64] Qui si tratta dei borghesi guelfi innalzatisi, dei nemici degli esuli, di quelli che incitano continuamente alla guerra ed alla discordia e che hanno mandato in esilio pure lui. Eppure egli aveva immaginato tante volte che andranno a riceverlo alla porta della città come si suoleva quando qualcheduno ritornava da un lungo viaggio.[65] Il *Convivio* è un'opera tipicamente antitetica: appariscono in essa i sintomi di una società depravata e Dante idealizza il contrario di tutto ciò: invece della guerra la pace, invece della superbia la mitezza, invece del subbuglio l'ordine, invece della passione la ragione, invece dell'infelicità la felicità. Il tema centrale del *Convivio* è chiaramente la nobiltà che si basa su virtù morali e spirituali e non su ricchezza, o nascita. Quasi la metà dell'opera frammentaria è il libro IV. che parla della nobiltà.[66] Qui egli esce dai sillogismi logoranti, dalla divisione e dai riassunti della dimostrazione nella maggior parte scolastica, qui adduce il maggior numero di esempi poetici, di ragioni passionali, umane, qui si addensa l'amarezza e si rivela la speranza.

9. Riguardo la validità delle ragioni esplicate — e non il numero dei lettori diretti — già la scelta del titolo dell'opera dimostra che Dante è contro la nobiltà di nascita e sta sotto l'influenza del democratismo che si estende su tutto il genere umano. Renaudet, l'eccellente studioso francese si ferma al fatto ovvio che il titolo, l'idea dell'opera deriva dal *Simposio* di Platone, opera che fu molte volte menzionata dagli scrittori ecclesiastici e dai dottori della chiesa.[67] Se però proseguiamo per le vie speciali di Dante ci appare una connessione del tutto differente, troviamo una relazione con l'opera che già nel titolo menziona la festa della libertà ed uguaglianza completa, e questa è la *Saturnalia* di Macrobio. Se non tralasciamo il fatto che una delle fonti basilari della cultura del giovane Dante era il *Somnium Scipionis* (menzionato nella *De amicitia*) ed il commentario di questo, scritto da Macrobio — e ciò si può provare con una lunga serie di analogie —[68] ci parrà naturale che s'interessava anche dell' altra opera del Macrobio, della *Saturnalia*, nella cui prefazione il Macrobio si riferisce al *Simposio* di Platone, quale modello di genere. L'essenziale però è che lo scrittore dell'epoca tardo-romana prova prolungatamente lo stato umano degli schiavi, enumera esempi della loro notabilità, e prova il loro diritto alla libertà di festeggiare.[69] L'opera di Dante si basa ugualmente sul modello del *Simposio* di Platone e sulla *Saturnalia* di Macrobio. Anche qui si

delinea poi un grande ideale, la *giustizia* che comprende e regola ogni amore, libertà e anche la nobiltà naturale.

Dante promette «il pane degli angeli» che secondo i *Salmi*, secondo il *Libro degli Esempi* e secondo il *Nuovo Testamento* è il verbo divino, la saggezza divina. Questo non è contraddizione col fatto che Dante non ricerca la verità come i teologi, bensì come i poeti. Anche secondo la *Metafisica* di Aristotele la «saggezza» è in dio. Qui si rivela la stessa dualità che troviamo in generale nel sistema dimostrativo di Dante, il quale paragona continuamente la tradizione cristiana con la storia laica. Quando egli vuole santificare questa con la tradizione religiosa inconsapevolmente traspone quella in sfera umana, la rende storica, laicizza. Il suo gesto è consapevole, la conseguenza però ci sembra essere naturale, ma forse approvata pure da Dante.

L'insegnamento del «pane degli angeli» ricevette un senso relativamente umanistico, siccome venne contrapposto ai disgraziati «che con le pecore hanno comune cibo!» Questo è il cibo delle masse, «bestiale pastura» e la causa ne è o la pigrizia — nel caso dei nobili — o la miseria della vita che impedisce al povero — artigiani e popolo — di acquistare la cultura.[70] Però il dovere umano che rende «ciascuno uomo a ciascuno uomo naturalmente amico» — obbliga chi poteva ricevere il pane degli angeli di darne a quelli che non potettero averne. A questo «generale convivio» tutti sono invitati, tutto il genere umano, perchè la legge fondamentale di Dante è la tesi famosa del *De officiis* secondo la quale: ognuno deve aiutare ogni uomo solo perchè è uomo.[71] Dante parla di tutto il genere umano che però e rappresentato dai nuovi borghesi di idee laiche. Questo può essere osservato quale fenomeno generale in ogni scritto umanistico di rilievo che contiene i principi dell'umanesimo. Così si deve interpretare le parole di Dante, quando termina il trattato introduttivo con una profezia estatica ricordandosi della moltiplicazione dei pani di Gesù: «Questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soperchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà la dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritade, per lo usato sole che a loro non luce.»[72] Questo pane orzato miracoloso, questo sole nuove è il pane della filosofia che egli distribuisce nei trattati scritti in italiano, cioè nella linqua del popolo. E che questa filosofia è la scienza umana professata dall'umanesimo, si rivela in ogni passo del testo. Il pensiero più umanistico e più coraggioso di tutto il *Convivio* — come abbiamo potuto osservare — sta all'inizio del opera. È identico alla tesi decisiva della *Monarchia*, secondo la quale è il compito dell'imperatore del mondo di attivizzare il più possibile l'intelletto passivo, generale di tutto il genere umano,[73] cioè quale «intelletto agente» deve intensificare al grado massimo le capacità e possibilità intellettuali dell'umanità. Questa tesi nella *Monarchia* è più averroistica che nel *Convivio* perchè anche l'espressione si riferisce alla fonte (Averroe). Nelle frasi introduttive del *Convivio* esprime la stessa tesi, e — come il Gilson osservo giustamente

— Dante spezza in due la cultura del Medioevo.[74] L'importanza di questo fatto è tale che nessun ritiro posteriore non può toglierle il valore. La caratteristica delle grandi verità è proprio quella che il loro scoprimento ed enunciazione è valida una volta per tutte. Il preludio del *Convivio* è dunque il seguente: «Si come dice lo Filosofo nel principio de la *Prima Filosofia*, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da provvidenza di prima natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, accio che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti.»[75] La tesi fondamentale del *Convivio* è che per arrivare alla felicità terrena basta il sapere umano basato su fondamenta giuste. Con ciò Dante non vuole negare l'esistenza di un altro mondo — anzi più tardi ne fa anche confessione — però nella sua concezione il mondo reale è un organismo separato. Si suole contraporre a questa sua tesi tutta la struttura della *Commedia*, il suo significato finale che è trascendentale. Però non c'è dubbio nel fatto che il mondo reale esiste o decade con la propria filosofia, con la propria scienza e con la ragione. Nel *Convivio* stesso il poeta dichiara che la ragione è la parte divina del nostro intelletto. Però l'intelletto opera mediante la propria forza, e non mediante un continuo suggerimento divino-personale. Il fatto che la storia umana e le immagini del mondo terreno oltrepassano anche il Paradiso Terrestre ed arrivano fino agli ultimi cerchi celesti, dimostra i limiti dell'espansione del mondo terrestre precisamente nel modo, come più tardi gli umanisti lo immaginarono credendo in una rivelazione oppure in generale nella divinità che si rivela in modi diversi.

Possiamo affiancare a diritto al preludio del *Convivio* le ultime parole con le quali termina il frammento, secondo le quali l'amica migliore della filosofia che dirige la vita degli uomini è la «Nobilitade». Questo potrebbe essere ritenuto un caso, se da Dante ci fossero casi. Veramente proprio questo è l'essenziale nell'opera: la nobiltà di nuovo tipo che è fondata sul sapere e e sulla virtù. Il significato delle canzoni spiegate nell'opera è che: «intende inducere li uomini a scienza e a virtù, . . . Questa sentenza non possono avere in uso quelli ne li quali vera nobiltà è seminata . . .»[76] Il principio lucente che pervade tutta l'opera è la ragione umana. Nelle opere degli autori del primo umanesimo non troviamo una concezione così sensibile della ragione come nel Dante, influenzato dall'averroismo. Senza questa l'uomo può essere ritenuto bestia ed ha forma umana solo in'apparenza. La ragione penetra il sistema del mondo dall'ordine dei cieli fino alla società umana, fino alla struttura della lingua, e la mancanza della ragione origina ogni guaio della società.[77]

Per il terribile scompiglio della società fiorentina ed in generale quella comunale italiana incolpa la mancanza di ragione e di giustizia: «che per mala consuetudine e per poco intelletto era tanto fortificato, che (l')oppinione, quasi

di tutti n'era falsificata: e da la falsa oppinione nascevano li falsi giudicii, e de' falsi giudicii nascevano le non giuste reverenze e vilipensioni; per che li buoni erano in villano rispetto tenuti, e li malvagi onorati ed esaltati. La qual cosa era pessima confusione del mondo; . . .»[78] Chi può non sentire il lamento personalissimo di Dante da queste parole? E quando spiega con la mancanza della ragione la distribuzione pazza dei beni materiali e si infuria perchè per esempio ai piedi del Monte di Falterona l'uomo più abietto della contrada zappando trovò una pignatta piena di soldi d'argento che da mille anni stava aspettando proprio lui.[79]

In generale ha meditato profondamente il suo insegnamento sul profitto borghese e sull'accumulazione di beni. Con l'aiuto del raffiguramento artistico e nello stesso tempo nella concretizzazione ideale sorpassa anche il Petrarca che nelle *Lettere senili* esplica lungamente il flagello della cupidigia e dichiara fra grandi sospiri, magari non esistesse proprietà privata! Dante definisce precisamente invece: quali sono le persone che attraggono il profitto e quale è il prezzo dell'accumulazione: «E dico che più volte a li malvagi, che a li buoni, pervegnono a punto li procacci; che li non liciti a li buoni mai non pervegnono, però che li rifiutano. E quale buono uomo mai per forza o per fraude procaccerà?»[80] Pero egli arriva anche molto più oltre e non si puo negare che leggiamo le espressioni di Dante meravigliati: «E che altro cotidianamente pericola e uccide le cittadi, le contrade, le singulari persone, tanto quanto lo nuovo raunamento d'avere appo alcuno? Lo quale raunamento nuovi desiderii discuopre, a lo fine de li quali sanza ingiuria d'alcuno venire non si può.»[81] Poi raffigura la storia del «nuovo raunamento», come cresce nell'uomo il desiderio di possedere, che poi cambia tutta la sua natura. Ispirato da un brano delle *Confessioni* di Sant' Agostino egli crea queste immagini potenti: «Onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre, desiderare bel vestimento; e poi lo cavallo; e poi una donna; e poi ricchezza non grande; e poi grande, e poi più.»[82] Ambedue le citazioni portano a conclusioni parallelle ed identiche, il desiderio di possedere che sembra «naturale» moralmente risulta il peccato e conseguenze catastrofiche.

Questa osservazione nella sua chiarezza palpabile e di un'importanza immensa dal punto di vista dell'umanesimo europeo. Egli collega l'umanesimo teoretico e quello pratico, alle soglie del quale il mondo è arrivato solo oggidì, e fa questo rappresentando con evidenza incredibile lo sviluppo del potere sconvolgitore del desiderio di possedere che assorbe tutto. Conoscendo l'opinione di Dante — e non tralasciando quella del Petrarca — non troviamo più così isolato il fenomeno dell'apparizione di Tommaso Moro nell'Inghilterra del primo capitalismo. Naturalmente esistono anche fenomeni che dividono Dante dal Moro. Per esempio è una prova commovente del suo desiderio di ritornare nella Città il suo paragone del «buono mercatante» che: «quando viene presso al suo porto, essamina lo suo procaccio e dice: «se io non fosse per

cotal cammino passato, questo tesoro non avre'io, e non avrei di chi io godesse, ne la mia cittade, a la quale io m'appresso»; e però benedice la via che ha fatta.»[83] Non sarebbe neanche stato naturale di gettar via le fondamenta nuove.

10. Abbiamo detto che quasi in tutta la seconda metà dell'opera rifiuta la nobiltà di nascita e formale, ed analizza l'essenza della vera nobiltà. Quale sia la nobiltà di nascita che fiorisce, viene spiegato su ogni pagina, torna continuamente in ogni capoverso: ella è senza intelletto, ignorante, schiava di passioni, avara. Il nobile di nascita è turpe discendente dei grandi avi, non merita la buona sorte, mentre i giusti sono perseguitati da mala sorte immeritatamente. Egli enumera le virtù che, se esistono assieme, generano la vera nobiltà. Nel centro di ogni sua idea si trova l'equilibrio della *Etica di Nicomaco*, sia questa la «forza», «moderatezza», «magnanimità», «mitezza», «dolcezza», «aspirazione della giustizia» o qualsiasi altra virtù. Dante adduce moltissimi esempi e ciò ci conduce ad un'altra domanda: perchè scelse come «duca» Virgilio? Perchè appunto questo poeta romano è «degli altri poeti onore e lume»? Perchè suo eroe, Enea sempre è moderato, non perde il «freno». Quando è necessario, egli è forte, e quando occorre si modera, osserva ogni legge, rende valida ogni sorte.[84] Egli è pervaso della giustizia e della «pietas» che secondo Dante non è commozione sulle sofferenze d'altrui, «ma passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia e altre caritative passioni.»[85]

Ma infine le caratteristiche da lui poste per la vera nobiltà disfanno i limiti di classe e diventano la libera possibilità di tutta l'umanità. Egli trae le conseguenze finali, fa una dichiarazione riguardo la nobiltà — che finora non è stata messa in risalto, sebbene dimostri il carattere rivoluzionario dell'insegnamento di Dante nella sua epoca meglio di tutto. Il brano è di tale importanza, la struttura è di una logica tanto severa che la citiamo integralmente: «Se nobiltade non si genera di nuovo, sì come più volte è detto che la loro opinione vuole (non generandosi di vile uomo in lui medesimo, ne di vile padre in figlio,) sempre è l'uomo tale quale nasce, e tale nasce quale è lo padre; e così questo processo d'una condizione è venuto infino dal primo parente: perchè tale quale fu lo primo generante, cioè Adamo, conviene essere tutta l'umana generazione, che da lui a li moderni non si puote trovare per quella ragione alcuna transmutanza. Dunque, se esso Adamo fu nobile, tutti siamo nobili, e se esso fu vile, tutti siamo vili; che non è altro che torre via la distinazione di queste condizioni, e così è torre via quelle. E questo dice, che di quello ch'è messo dinanzi seguita che siam *tutti gentili o ver villani*.»[86] Il passo citato è solo una parte di un ragionamento, i cui elementi sono ben conosciuti dalle rivoluzioni popolari della fine del Medioevo. Il canto famoso di John Ball nel 1381 dice: «Dove era il nobile, quando Adamo zappava ed Eva filava?» Questo motto si trova dappertutto fino alla rivolta di Watt Tyler, dal *Pietro il Contadino* (Peter the Plowman) di Langland fino alla rivolta ussita, dal Bundschuch

fino alla guerra di Giorgio Dózsa.[87] Insomma si trova ovviamente in quei movimenti popolari-religiosi e nello stesso tempo rivoluzionari che nella seconda metà del secolo XIII. erano legati all'insegnamento spirituale è che erano ben conosciuti già prima di Dante. E questo non è l'unico brano dove Dante allude alla libertà di Adamo. Egli la menziona anche là dove rammenta ai signori guelfi, che lottano contro il potere laico, l'attività antica dello «zappare» e «filare» che assolutamente non si addice alla loro superbia, confrontando l'uomo meschino e la volontà divina. Ma per amor del ridicolo in «onore» dell'arte di «Calimala» mette in avanti il «filando». È degno d'osservazione il fatto che Dante anche qui — come pure anche altrove — costruisce il contesto parallelamente di elementi cristiano-biblici ed antichi. Veramente egli merita la lode di Filippo Villani riguardo la fusione delle due culture. Dante pone accanto al progenitore dell'umanità la verità di Aristotele: «che, 'l Filosofo non pogna lo processo da uno primo uomo, pur vuole una sola essenza essere in tutti li uomini . . .» E poi si rammenta subito del mito di Platone: «Plato vuole che tutti li uomini da una sola Idea dependano, e non da più, che è dare loro uno solo principio.» Cioè l'idea dell'uomo è unica e comune. Non ha idea separata l'uomo libero e lo schiavo, il borghese ed il contadino. Dante il credente riassume il motto dell'umanesimo cristiano in modo che sorprende l'uomo moderno per la sua ingenuità, egli unisce la parola attribuita al Creatore: «Facciamo l'uomo alla nostra immagine, secondo la nostra simiglianza !» e l'azione temeraria di Prometeo, il semidio antico che crea l'uomo, (seguendo le parole di Ovidio). Nessuna critica severa può interpretare in altra maniera il ragionamento di Dante che quale anello importante dell'esposizione fondamentale sulla nobiltà indegna. Però neanche così si può negare il carattere dichiarativo-decisivo del testo e che le ragioni adottate siano le tesi conosciute della mistica-rivoluzionaria su Adamo, arricchita con la completa immagine classica. Però non si può neanche negare che i criteri danteschi della nobiltà sono in contrasto dialettico alla realtà dell'epoca.[88]

11. Abbiamo menzionato che egli immagina le virtù che generano la nobiltà — nello spirito dell'*Etica di Nicomaco* — nella sfera della «via di mezzo» e «misura». Così queste virtù devono essere considerate «forze» (*δυνάμεις*) nel senso che agendo verso l'esterno dirigono l'attività umana, ma anche nel senso che verso l'interno deveno attenersi continualmente alla via di mezzo. La «forza» dunque agisce nelle situazioni difficili della vita, però come «forza» in se stessa mai può diminuire e non può essere esagerata. La virtù dantesca così è la capacità di agire che si manifesta in ogni direzione.

Questo è il punto dove tralascia in certo senso anche il razionalismo ingenuo di Socrate. Nel canto XXVI. del *Paradiso:*

> Che il bene, in quanto bene, come s'intende,
> così accende amore, e tanto maggio
> quanto più die bontate in se comprende. (28—30)

Pare come se anche egli credesse che la conoscenza del bene abbia come conseguenza l'opera buona, come Socrate lo enunciava nell'età antica e dopo Dante gli umanisti. In vari passi però del *Convivio*, della *Monarchia* e della *Commedia* questo punto di vista non si impone chiaramente, ma accompagnato da un certo voluntarismo. Quando considera la giustizia come caratteristica più umana — quale contrappunto degli «inumani peccati», il tradimento, l'ingratitudine, la falsitade, il furto, la rapina, l'inganno — fa trapelare il carattere attivo della giustizia: « . . . onde, avvegna che ciascuna vertù sia amabile ne l'uomo, quella e più amabile in esso che e più umana, e questa è la giustizia, la quale è solamente nella parte razionale o vero intellettuale, cioè ne la volontade.»[89] L'intellettualismo di Dante che qui ci appare è naturalmente a fondo umanistico, d'altra parte invece proprio mediante l'accentuazione del carattere voluntaristico è individuale. Nel modo con il quale eguaglia l'intelletto e la volontà dobbiamo sospettare riflessioni di natura averroistica, e ciò nella *Monarchia* affiora apertamente alla superficie. Là è l'impero mondiale che genera la pace ed attivizza l'intelletto passivo in tutta l'umanità. All'inizio dell' opera egli annuncia che mediante la ragione potenziale «ogni capacità dell' umanità può realizzarsi» (per quam quidem tota potentia haec actuetur). Dante nomina apertamente la fonte: «questa era l'opinione di Averroe nel commentario sull'*Anima*.» Però qui non si tratta solo della concezione delle forme universali e dei concetti, ma: «La ragione speculativa mediante il suo allargamento diventa ragione pratica, lo scopo della quale e agire e fare. Agire nelle cose regolate dalla prudenza politica, e fare le cose regolate da qualsiasi parte . . .»[90] Dunque la ragione speculativa e l'azione sono inseparabili. Però nell'attività della ragione potenziale non manca l'interferenza divina, che mette in movimento l'intelletto agente e ciò qui'è rappresentato dall'impero. Questo è il punto dove il ragionamento di Dante si ferma al limite fra la libertà e la necessità e non può andare avanti. Perchè se per il processo del ragionare, per il prodursi dell'immaginazione, che è commune in ogni uomo, — la differenza sta solo nella qualità e nel grado di attuazione, perchè mette in rilievo una volta questa, un'altra volta un'altra parte — è necessario l'intelletto attivo la forza motrice è coatta e lo è anche l'attività umana siccome la ragione speculativa comprende sempre anche l'attività terrena. Una cosa però può essere constata chiaramente: Dante lotta con i problemi, con i quali tutti i grandi creatori dell'umanesimo. È libera la volontà umana, o è sottoposta a leggi cosmiche o interne? Fino dove arriva la libertà, quale è la relazione fra ragione e volontà? Dal ragionamento di Dante si può trarre pure la conseguenza, secondo la quale è cosa ingiusta contrappore all'umanesimo l'averroismo, siccome questa primordiale manifestazione dantesca dell'umanesimo è inconcepibile senza le tesi averroistiche.

In Dante proprio perciò la cultura e la politica s'intrecciano, anzi c'entra pure il principio dell'impero. La letteratura dantesca ebbe molte discussioni

sul significato di «civilitas» nelle opere di Dante. Il risultato della discussione era che «civilitas» significa essere membro di una società ordinata e pacifica, essere borghese, prendere parte nella «civilitas» della famiglia, della città, dell'impero, o di qualche altro stato. Però Dante esprime chiaramente che si tratta di più. Se no, non accentuerebbe «lo scopo della civilitas del genere umano». Questo è ovviamente uguale a ciò che abbiamo già menzionato più sopra, cioè fare possibilmente attiva la completa capacità umana, ossia l'agevolazione della cultura. Egli spiega il vero contenuto della «civilitas» nel *Convivio* annunciando l'unità indissolubile della morale e della cultura. Giacchè la nobiltà di nuovo stampo può essere immaginata solo nell'unità della sapienza e della virtù.

In questa parte il paragone dantesco di Orfeo, preparato da Tommaso d'Aquino è l'indicazione più chiara. Riguardo il carattere e la consapevolezza dell'umanesimo di Dante lo spostamento del paragone da Tommaso d'Aquino fino a Dante è interessantissimo. Nel passo menzionato del *Convivio* Dante spiega la differenza tra l'interpretazione concreta letterale ed allegorica, il principio della «veritade ascosa sotto bella menzogna». Perchè «dice Ovidio che Orfeo facea con la cetra mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a se muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa(r)ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e (far)ia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.»[91] Tommaso d'Aquino — vale la pena di confrontarlo — scrisse così dello stesso argomento nel suo commentario di Aristotele: «Orfeo era fra i primi filosofi, che erano per così dire poeti-teologi, ed erano solo in tre che di filosofia e di Dio scrissero in poesia . . . (Orfeo, Museo, Lino). E questo Orfeo fu il primo che indusse li uomini a vivere insieme, ed era una oratore talmente bravo che indusse gli uomini bestiali e che vivevano solitari alla vita civilizzata (induxit homines ad habitandum simul . . . ita quod homines bestiales ed solitarios reduceret ad *civilitatem)*. E percio dicono di lui che suonava così bene la cetra che fece ballare le pietre, cioè era un oratore tanto eccellente che mitigò anche gli uomini che avevano il cuore di pietra.»[92] Dante semplicemente omise il mediatore e si riferisce ad Ovidio — pensando ovviamente a le *Metamorphoses* XI. 1—2; XI. 42. — sebbene la vera fonte per l'interpretazione sia Orazio che scrisse nell'*Ars poetica :*

> Silvestris homines sacer interpresque deorum
> caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
> dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones;
> dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
> saxa movere sono testudinis et prece blanda
> ducere, quo vellet. Fuit haec sapientia quondam,
> publica privatis secernere, sacra profanis,
> concubitu prohibere vago, dare iura maritis,

oppida moliri, leges incidere ligno.
Sic honor et nomen divinis vatibus atque
carminibus venit.....

(391—401)

Questo brano nel suo insieme ci fa capire perchè disse Tommaso d'Aquino di Orfeo che abituò gli uomini alla «civilitas» ci spiega il vero significato della parola «civilitas» in Dante. In Tommaso d'Aquino l'idea «civilitas» è usata dialetticamente: è il modo di vivere degli uomini uniti in società, — in confronto a quelli, i quali vivono ancora non uniti, come bestie, ed hanno il cuore di pietra. E chi persuade quest'ultimi alla civilizzazione è il «pulcherrimus concionator». Ebbene Dante nella *Monarchia* da il nome di «civilitas» al modo di vita dell'umanità che vive in ordine, in pace, in stato di diritto. Ma viene accentuato da lui che questi uomini esplicano ogni capacità intellettuale e attiva nello stato. Qui appartiene anche ovviamente l'educazione dei cittadini dello stato, anche se Dante non l'accentua esplicitamente. Perchè nella «civilitas» è compresa l'idea dell'umanesimo generale di Dante. Il pensiero dantesco menzionato corrisponde perfettamente al proposito di educare alla sapienza e virtù del *Convivio* e tutta ciò non può essere diviso per via del carattere dall'idea «paidea» dello città stato greco.[93] Infine la fonte principale di Dante era Aristotele, però lo stretto circolo cittadino della *Politica* nella considerazione universale del Medioevo si allargò a tutta l'umanità. Dante mediante la sua attitudine arriva vicinissimo all'umanesimo dell'epoca del Rinascimento.

Dante elabora la leggenda di Orfeo nelle sue parole sopracitate in modo che non lascia nessun dubbio riguardo l'indirizzo del suo pensiero: mitigare i cuori umani mediante la sapienza e la parola umana, piegarli alla nostra volontà in quanto questa volontà significhi l'ideale più alto della cultura, tutto ciò è uguale al concetto umanistico dell'oratoria. E Dante dichiara chi devono essere innalzati con la voce della cetra: « . . . *coloro che non hanno vita di scienza e d'arte* : . . .». Questa concezione non si trova in Tommaso d'Aquino e neanche nelle opere dei suoi predecessori. Questa è la voce più pura dell'autore del *Convivio*, della *Monarchia* e della *De vulgari eloquentia*, della persona che nel *Convivio* racconta il proprio sviluppo spirituale, fa confessione riguardo le sue letture ed autori prediletti,[94] e riguardo la lingua volgare.

Dante e così profondamente umanista che non ha neanche una parola di biasimo per Epicuro preso in senso nobile e non volgarizzato. Anzi spiega che la «voluptade» epicurea «non era altro che non dolore».[95] Egli parla di ciò in un allegoria gentilmente medioevale del *Convivio*, dove spiega cosa significava il fatto quando Maria Maddalena e le altre due Marie sono andate e cercare il corpo del Redentore nel sepolcro. Ebbene le tre Marie sono le tre filosofie antiche: la scuola epicurea, stoica e peripatetica. L'angelo vestito di bianco al sepolcro è la nuova Nobiltà morale «che ne la nostra ragione parla» e che le manda in Galilea, cioè nella Regione della Speculazione.[96] In questa spiegazione

commovente ed ingenua, profondamente medioevale Maria Maddalena personifica l'insegnamento epicureo, e con ciò abbiamo detto tutto riguardo il giudzio di Dante. Ma non poteva pensare altrimenti un poeta che ad ogni passo parlava con tanta gioia dolorosa della pace, della «dolcezza dell'umana felicità.»

12. Merita ogni attenzione sua concezione sulla lingua quale fattore che crea la cultura, esposta nel magnifico paragone che due generazioni più tardi gli prese in prestito Filippo Villani e lo volse a merito di Dante: pensiamo al paragone del fuoco e del fabbro. Qualche riga prima di raffigurare l'eloquenza in lingua volgare con le metafore del «pane orzato» della «luce nuova» scrive: «Questo mio volgare fu congiugnitore de li miei generanti che con esso parlavano si come 'l fuoco e disponitore del ferro al fabbro che fa lo coltello; per che manifesto è lui essere concorso a la mia generazione, e così essere alcuna cagione del mio essere. Ancora questo mio voltare fu introduttore di me ne la via di scienza, che è ultima perfezione . . .»[97] Perchè qui si tratta del fatto che parla nella sua amorosa lingua materna. La lingua materna per esempio è il vincolo principale di ogni vita umana. Per questo egli può accentuare nella *De vulgari eloquentia* che la lingua viva è un «segno ragionevole» che differenzia il genere umano dalle bestie, perche così possono communicare ragionevolmente gli uomini. Ma la lingua gli portò la scienza pure, ed ogni possibilità di cultura umanistica. Il paragone ebbe tale influenza su Filippo Villani, autore delle vite delle «tre corona fiorentine» che egli considera l'opera di Dante e Petrarca nel segno dell'arte del fabbro che suscita il fuoco: «Sicut ex materia candentis ferri, fabrilibus malleis verberata, tunsionis impetu, squammae ignitae emissae in girum, radiorum more, micantes scintillant ita, Dante primo, Petrarcha deinde, altissimus ingenii viribus obsoletam contundentibus poesim, ut ab ea saecolorum multorum rubigine excuterent, quae illam turpiter carpendo corroserat, tamquam ex percusso silice illustres scintillae spiritu afflatae poetico, in luminosas faces exarserunt . . .»[98] Però la lingua volgare quale fattore letterario apparisce da Dante fissato socialmente, e secondo i criteri di un definito momento storico, come ogni altro pensiero del suo umanesimo. È impossibile occuparsi dell'impero della *Monarchia* — come viene fatto in generale — staccandolo dal ricordo del dominio di Federigo II. A ragione scrisse il Gramsci che doveva passare più di mezzo secolo finche i fiorentini si accorsero quanto oltrepassò il suo tempo Federigo II.[99] Infine la forma della coscienza di missione dell'imperatore religioso che è contenuta nella *Monarchia* di Dante, trova il suo predecessore esatto nel cesaro-papismo di Federigo II. E che egli pensò molto e spesso al grande monarca Hohenstaufen, diventa chiaro dal passo della *De vulgari eloquentia* nel quale da il suo apprezzamento della scuola poetica siciliana. «Però la fama della terra di Trinacria, se ben pensiamo al suo vero significato, tornò piuttosto a vergogna dei principi d'Italia che dimostrano la loro superbia non già a modo di eroi, ma di plebei. Giacchè gli insigni eroi l'imperatore Federico ed il suo degno figlio Manfredi seguivano le cose umane

finchè la sorte lo permise loro con tutta la nobiltà del loro animo e giusta umanità e disdegnarono le cose bestiali. Perciò quelli che erano nobili di cuore ed avevano ricevuto la grazia divina cercavano di stare appresso la maestà di questi grandi principi e così tutto ciò che nella loro epoca eccelenti italiani crearono, apparve prima nella corte di questi principi.»[100] Così poi è immaginabile che una lingua cortigiana efficace, fondamentale, forbita, degna di una corte reale esista sparsa in Italia nei membri esistenti di una corte inesistente, in modo che queste persone «si uniscano solo nella luce clemente della ragione.» Tutto ciò può realizzarsi, può rinascere sotto un imperatore, un nuovo Federigo o Manfredi, che unirà l'Italia. Nel pensiero di Dante si presenta quale unità indissolubile d'una parte la missione e potenza della poesia, d'altra parte la nuova cultura laica e lo stato laico. Egli nella *Monarchia* distingue la sfera laica da quella ecclesiastica, e sottopone la vita terrena dell'umanità al potere laico, e ne segue che la letteratura deve essere creata nel centro organizzativo e spirituale del potere laico e la lingua colta deve essere irradiata da questo centro.

In vincoli che collegano la società nelle opere di Dante sono meramente nuovi, perchè nascono dietro l'ispirazione della società del tardo Medioevo. Così nella sua concezione della «civilitas» entrano momenti che non si trovano nelle opere di nessun contemporaneo, neanche in quelle di Tommaso d'Aquino. Entra dunque la «vicinitas» che nella concezione di Dante cittadino significa la relazione della coabitazione umana che non nasce da parentela o da vincoli feudali, ma dall'abitato urbano.[101] Un'altra concezione nuova che Dante esplica largamente nel *Convivio* è l'amicizia. Questa è sin dall'epoca della *Vita nuova* la più forte delle relazioni sociali di Dante e contiene ogni criterio dell'amicizia umanistica ciceroniana.[102] Ed infine c'è la corte sognata ed immaginata, la cancelleria che porta la pace e l'umanità d'Italia ed il rifiorimento dell'arte e della letteratura, A chi non viene in mente il mecenatismo di Lorenzo de Medici? È una necessità storica che Ficino e la sua epoca riscoprano Dante e che i passi danteschi della leggenda di Orfeo si rinnuovino nelle spiegazioni del Poliziano.[103]

Dante nonostante ogni dura prova aveva fede nel potere della ragione e della parola e accentuò orgogliosamente il fatto che i poeti scrivono già in lingua pura, urbana e colta: «come ciò è dimostrato da Cino di Pistoia e dal suo amico con le loro canzoni. »Ed esclama l'amico di Cino da Pistoia: « . . .quale puo essere il potere maggiore di quello che può volgere anche i cuori umani in modo che chi non vuole viene indotto a volontà e chi voleva sara indotto a non volere, come lo fece e lo fa questa lingua.»[104] In questa fede forte crea il grande messaggio, la *Commedia* che dal punto di vista dello sviluppo e delle forme di manifestazione del suo umanesimo significa il vertice.

13. Dante con la sua guida, con Virgilio dalla selva oscura degli errori quasi inavvertitamente arriva alla porta dell'*Inferno*. Arriva lì da una valle profonda e da una foresta immensa, però dalla negligenza voluta del suo modo di rappresentare si può dedurre che l'atrio dell'*Inferno* è situato quasi sulla superficie della terra. In questo grande campo perseguitata dalle punture delle mosche e delle vespe correva la folla di quelli che sono la maggior parte dell'umanità: che non erano nè buoni nè cattivi, li butta fuori il cielo e li sputa l'*Inferno*. Da qui passando le acque dell'Acheronte giunse al mondo più profondo in stato svenuto, non si sa se Caronte lo abbia trasportato, o Dante abbia varcato la soglia in altro modo. Perchè Dante formò tutto ciò così? Probabilmente per poter mostrarci che l'inferno è qui tra noi e scendiamo inavvertitamente nel suo fondo: nella profondità dei peccati.

Veramente egli già da molto tempo viveva nell'«inferno». Gli «inumani peccati» del *Convivio* non sono i peccati dei «golosi» dei primi cerchi dell'*Inferno*, bensì dei peccatori brutali, contro la natura e la ragione umana, i peccatori dei cerchio settimo, ottavo e nono, ed anche là gli usurai, i fraudolenti, ladri e traditori, i quali soffrono nel posto più profondo. Certamente a Firenze vissero anche minori peccatori che commisero i peccati più miti della lussuria, della violenza e dell'avarizia. Anche nelle tre fiere che all'inizio del suo viaggio gli vennero incontro, nella lonza, nel leone e nella lupa esistevano tutte le possibilità dei peccati. Però Dante non fu talmente acciecato che solo a Firenze vedesse il luogo di ogni male. Era un *Inferno* veramente quello che doveva soffrire dopo:

> Tu proverai sì come sa di sale
> lo pane altrui e come è duro calle
> lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
>
> E quel che più ti graverà le spalle
> sarà la compagnia malvagia e scempia
> con la qual tu cadrai in questa valle;
>
> che tutta ingrata, tutta matta ed empia
> si farà contr' a te; ma, poco appresso,
> ella, non tu, n'avrà rossa la tempia.
>
> Di sua bestialità il suo processo
> farà la prova; sì ch'a te fia bello
> averti fatta parte per sè stesso.
>
> (Paradiso XVII. 58—69.)

Si ripete lo sfondo pauroso del *Convivio* perchè dal punto di vista del tempo, degli avvenimenti e degli uomini era veramente lo stesso. Un nuovo

studioso di Dante fa dei calcoli sulle età secondo il cifrario indicato all'inizio della *Commedia*, e suppone che il poeta all'intorno del 1307 venne travolto al punto di suicidarsi e con la filosofia, cioè con il suo grande poema filosofico e con la riflessione sulla morte si salvò. Quest'autore si riferì all'identicità della foresta dei suicidi e della selva oscura che apre la *Commedia* per indicare il momento disperato, quando Dante potè liberarsi dalla tentazione del suicidio umiliante solo cominciando la grandiosa «meditatio mortis». Però ciò difficilmente può essere vero. Rendiamo enervato Dante, anche se pensieri del XIII. canto dell'*Inferno* alludono a passi di Virgilio di contenuto veramente cupo ed alle idee platoniche ben conosciute di Dante.[105] Dante fu uno spirito più attivo ed ottimista, il suo carattere fu più etico e la sua filosofio fu più attiva, che voleva scegliere questa via e che cercava solo per sè stesso rifugio nella filosofia. Specialmente perchè quest'opera non è la meditazione di un uomo decaduto, non è il viaggio di un'anima morta, bensì l'ascensione di un uomo di fortissima volontà dall'abisso al vertice della deità e nel stesso tempo è un'indicazione per tutti alla terra promessa. È vero che egli solo è l'uomo nell'opera che povero, abbandonato da tutti profezia solo la ragione, e contro lui stanno, l'avarizia, la malvagità e la bestialità, i vittici delle quali l'avvolsero con mille braccia. Però Dante non si esasperò, aveva fiducia negli uomini. Ciò viene dimostrato dalla mole dei cento canti dell'opera, perchè per un genere umano, nel quale non si ha fiducia, non si scrive un'opera così immensa e senza pari nella storia della letteratura.

Però sapeva di vivere nell'*Inferno* e ciò voleva dire con il fatto che salendo sul vertice illuminato dal sole, oltre la «valle» non scese per nessuna scala, in nessun burrone profondo. Pervenne lì direttamente, giacchè era dentro anche prima. Ciò non significa identicità, immescolamento. Ed anche se due delle tre fiere, — la lonza ed il leone — diedero segno nella sua vita, però egli le frenò con la forza del suo intelletto che lo condusse sempre, e che sull'orlo della selva venne in suo aiuto nella persona di Virgilio.

Di questo come dell'essenza dello sforzo titanico di Dante e dell'umanesimo dantesco dobbiamo dire alcune parole. Nella letteratura mondiale raramente accade che una creazione letteraria risuoni le esperienze della vita e specialmente le sofferenze così direttamente come la *Commedia*. Probabilmente bisogna interpretare in questo senso la sua affermazione, secondo la quale nella sua creazione «cielo e terra» si uniscono. Su Dante peccatore, sofferente e che eppure si fece avanti, formulò Boccaccio il pensiero suggestivo che, quando il poeta il 10 giugno 1300 divenne priore, uno dei maggiori governatori di Firenze «Appresso più anni, guardando egli della sommità del governo della sua città, e veggendo in gran parte qual fosse la vita degli uomini, quanti e quali gli errori del volgo, et i cadimenti ancora de' luoghi sublimi come fussono inopinati, gli venne nell'animo quello laudevole pensiero che a comporre lo indusse la Comedia.»[106]

Il quadro è metaforico però dobbiamo prendere sul serio la metafora. Così si poteva guardare fuori dalle finestre del Bargello, del Municipio e poi del Palazzo Vecchio, guardare la folla che si riuniva a far festa. Questa immagine ritorna con ostinatezza inaudita anche nell'opera dello stesso Dante, in modo che Boccaccio probabilmente acquistò informazioni personali anche in questo riguardo dalla fonte, da dove prese le sue altre informazioni: dalla famiglia di Dante.

Nel centro dell'*Inferno*, nel canto XVIII., si trova il paragone di cui le ricerche constatarono che allude ad un'esperienza precedente di Dante,[107] che presumibilmente rafforzò in lui l'idea fervida della *Commedia*, quando a Roma dal Monte Giordano guardava la folla variopinta e di molte lingue dei pellegrini. Virgilio e il poeta smontarono da Gerione:

A la man destra vidi nova pieta,
novo tormento e novi frustatori,
di che la prima bolgia era repleta.

Nel fondo erano ignudi i peccatori:
dal mezzo in quà ci venien verso 'l volto,
di là con noi, ma con passi maggiori,

come i Roman per l'esercito molto,
l'anno del giubileo, su per lo ponte
hanno a passar la gente modo colto,

che da l'un lato tutti hanno la fronte
verso 'l Castello e vanno a Santo Pietro;
da l'altra sponda vanno verso il monte.

(Inferno XVIII. 22—33.)

Questo quadro dei penitenti romani gli apparisce nelle Malebolgie dove diavoli sferzano la folla nuda dei seduttori e dei ruffiani: il loro demonio fu la lupa, l'avarizia.

Quest'attegiamento si rinnova molte volte nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* di cerchio in cerchio, di bolgia in bolgia, di ponte in ponte, guarda sulla folla degli uomini e sulla loro sofferenza. Uno dei suoi paragoni più belli è quello del contadino che dalla cima del monte guarda la vendemmia e l'aratura nella valle:

Quante il villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,

coma la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dove vendemmia e ara;

di tante fiamme tutta risplendea
l'ottava bolgia, sì com'io m'accorsi
tosto che fui là 've'l fondo parea.

(Inferno XXVI. 25—32.)

Questa attitudine segnala una visione sinottica del mondo a e un giudizio totale. Ci sembra che questo fatto nella vita di Dante si vincolasse strettamente da una parte con il suo incarico quale priore, d'altra parte con il piano dell'opera. La sua lettura giovanile era il *Somnium Scipionis* di Cicerone ed il commento di Macrobio scritto a quello, nel quale egli trovò la prima volta l'idea della visione sinottica, in quanto uno statista scipione guarda giù sulla terra dall'alto, dalle stelle e considerava il Cosmo nella sua totalità filosofando della vita e dell'immortalità.[108] Dante si avvicinò al *Somnium Scipionis* da due lati. Nella lettura che gli era preferita, nella *De amicitia* di Cicerone c'è riferimento al *De re publica* a queste discussioni di tre giorni ed al suo ultimo libro scritto sull'immortalità dell'anima, al *Somnium Scipionis*. D'altronde il Bonaventura nei *Sermones* ben conosciuto da Dante chiama Macrobio e Plotino «filosofi nobili».[109] E perchè? Proprio per la gradazione delle virtù che si trova nella spiegazione del *Somnium Scipionis* in seguito a Plotino, dove si parla delle virtù politiche, delle virtù purificatrici, delle virtù dell'animo purificato e delle «virtutes exemplares» come di gradi che si può conquistare salendo per il «monte» esattamente come Dante immagina il suo pellegrinaggio ultraterreno.[110]

Il commento di Macrobio in generale da molti punti di riferimento, per le finalità della *Commedia* che in altre fonti non si ritrovano. Nel commento del *Somnium Scipionis* Macrobio più volta ritornò alla questione del premio degli eroi che hanno mantenuto, aiutato e arricchito la patria, cioè di aver ottenute nel cielo un posto onorato: «Per il sommo spirito che regge tutto il mondo non c'è fra le cose che succedono su questa terra cosa più cara dell'unione ed organizzazione degli uomini in base al diritto chiamata città. I reggenti e governatori di queste sono discesi di qua e tornano qua.»[111] Ebbene tutta la struttura delle «virtù graduali» secondo Plotino nell'opera di Macrobio appare. Qui vengono spiegate le virtù della giustizia, della «rectitudo», la legge dell'autolimitazione superiore a tutte, la sottomissione del desiderio alla ragione, la giustizia che comprende tutte le virtù politiche, anche l'umanità. L'anima discesa ricorda la sua nobiltà e ricorre la strada che fece discendendo ora innalzandosi di nuovo nei cieli. Qui, in Macrobio lesse Dante l'insegnamento neo-platonico, secondo il quale la vita stessa è l'inferno (huius vitae inferna) in quanto questa è la materia oscura («la selva oscura», silvestrem tumultum id est . . .) della quale uscire è il desiderio supremo dell'anima. Questo tumulto comporta una certa ebbrietà e stordimento, dove si ritrovano le fondamenta filosofiche della selva degli errori, e la quale concezione dal punto di vista cristiano comprende anche il cosidetto peccato originale, ma anche ogni peccato individuale che portò

con se «l'inferno terrestre». Dunque probabilmente quando Dante nella famosa canzone della *Vita Nuova* (Donne, ch'avete intelletto d'amore) scrive che c'è persona:

> . . . che dirà ne lo inferno: — o malnati,
> io vidi la speranza de'beati

la discesa nell'inferno non significa immancabilmente la discesa nelle profondità della terra, giacchè c'era inferno anche sulla terra secondo le letture di Dante, e nella *Vita Nuova* Beatrice è immaginata in generale, quale discese dal cielo ed ivi ritornò.[112]

Insomma Scipione che dalla altitudine della Via Lattea guarda in giù per mostrare Cartagine, che sarà definitivamente distrutta da Scipione il Giovane, si innalza sopra ogui sorte umana, anche perchè rappresenta la verità della filosofia. Il brano di Cicerone rafforzò assolutamente la convinzione di Dante secondo la quale la caratteristica più degna dell'uomo è il filosofare: «Perchè innalza l'uomo sopra di sè, anzi lo rende uomo redento».[113]

Se nella *De amicitia* Dante leggeva che i sentimenti ci rendono uomini, leggendo il *Somnium Scipionis* poteva intuire la grande verità che la filosofia aumenta l'umanità in noi e così la filosofia acquista il ruolo di «studia humanitatis». Così si può capire, perchè nella *Vita nuova* si trasformano i sentimenti in filosofia, perchè accentua dappertutto nel *Convivio* le nozioni filosofiche e così si capisce la passione della filosofia pratica che permea la *Commedia*.

Egli fu confermato in questa sua convinzione dall'altra sua lettura decisiva, dalle *Consolazione* di Boezio. Questa grande figura della civilizzazione tardo-romana all'ombra della morte apprezza la filosofia ancor di più di Macrobio. Secondo le sue spiegazioni gli uomini acquistano la felicità mediante la filosofia e chi è felice, diventa in merito di questo stato d'animo la divinità stessa. Anche Macrobio enunciava che la «mens» è la parte divina nell'uomo, Boezio aggiunge a ciò che la filosofia, cioè la filosofia dalle fondamenta morali ci rende simili a dio.[114] E se manca dall'anima umana la filosofia, l'uomo è uomo solo nella parvenza, perchè nell'essenza è rimasta bestia. E che queste tesi siano ancor più impressionanti, sbucano nella *Commedia* le conosciute città-bestie della valle dell'Arno, siccome dice Boezio: «quelli che vengono trasformati dal peccato non puoi più considerare uomini. Ecco il tipo che ruba con violenza i beni altrui, ed arde dall'avarizia: potresti dire che rassomiglia ad un lupo. Questo inquietamente adopera la lingua selvaggia in liti: lo somigli ad un cane. L'intrigante trova il piacere nel tessere frodi: è uguale alla volpe. Questo si scatena nella sua furia sfrenata: porta in se la rabbia del leone . . . Un altro si, rifugia in terribile e sporca lussuria: è schiavo dei piaceri dei porci sporchi.»[115]

14. I due autori dell'epoca tardo-romana insegnarono a Dante l'arco largo dell'esistenza, il quale contiene la vita brutale e la deificazione dell'uomo, la gioia felice dell'ascensione e del guardare giù, cioè il maggiore sforzo possibile

dell'uomo. Lo scopo finale dell'opera non era estraneo a questo motivo, come nella lettera scritta a Can Grande Dante stesso si esprime: «. . . lo scopo del tutto e della parte è di allontanare i vivi di questa vita dalla situazione miserabile e condurli alla situazione dei felici. Il ramo della filosofia, secondo il quale ci orientiamo nel tutto e nella parte, è la morale pratica, o l'etica. Tutta l'opera è diretta alle azioni, non alla teoria. Perchè se in uno o altro suo posto, o parte trattiamo questioni teoretiche, ciò non è per amore della teoria, bensì nell'interesse delle azioni morali.»[116] Dante qui dichiara la somma verità sulla sua opera e nello stesso tempo anche l'essenza del suo umanesimo. Perchè non può alzarsi tanto alto nella luce di cerchi celesti che nella sua memoria non apparisca Firenze, l'Italia e l'umanità. La vertigine della mistica inonda la sua coscienza solo negli ultimi canti, fin allora i piaceri del *Paradiso* non sono altri che il piacere più puro dello spirito, il piacere della giustizia. Quindi esige riparazione per tutto ciò di cui l'inferno terrestre gli fu debitore. Nella sua lettera citata giudica da questo punto di vista anche l'utilità della sua opera: «. . . parlerà su cose che destano il meglio il desiderio umano, cioè sui piaceri del Paradiso.»[117]

Realizza tutto ció con uno sforzo spirituale mai visto. Il diametro del suo viaggio nello spazio comprende tutto ciò che l'uomo della fine del Medioevo potette immaginare sotto e sopra la terra cominciando coll'uomo fino alla divinità, ed in quanto la durata dal passato più antico appena misurabile alla nuova epoca imminente. Dunque nella descrizione del suo viaggio immette tutto il mondo umano già passato o contemporaneo, la folla degli uomini allora appena morti, anzi uomini che con il loro corpo erano ancora, sulla terra, però con la loro anima erano sotto guidizio. Per la grande opera adopera egli come mezzo il sistema tolemaico, la traduzione latina del viaggio di Maometto arabico, il *Liber Scalae*,[118] per disegnare la costruzione dell'oltremondo adopera le tesi del *L'Etica di Nicomaco*, la psicologia di Platone, l'etica e la concezione del mondo di Virgilio, Macrobio, Boezio, alcune tesi di Tommaso d'Aquino, le esortazioni di Bonaventura, le profezie di Gioacchino da Fiore, l'insegnamento di Brunetto Latini, tutto ciò che il Medioevo scrisse e raccontò dell'età antica e degli secoli dopo la caduta dell'impero. Dante tratta questa materia immensa di vita e di sapienza con rispetto uguale. Il *Vecchio Testamento* è al pari dell'età greca e romana, la storia autentica della leggenda. Ad esempio prende come base il *Liber Scalae* in modo che traspone la sua immaginazione in un ambiente cristiano o antico, e molte volte la converte nella sua antitesi.[119]

Tutto ciò che da lui fu addottato e accettato, o fu creato di nuovo, venne organizzato in un'unità unica armonica secondo i criteri di un unico principio coerente, cioè rendere felice l'uomo e far sviluppare le sue forze morali e spirituali. Quest'unità si realizza nei principi e nella costruzione del suo mondo, assolutamente umano che si protende dalle regioni infernali della selva oscura e delle fiere fino al fiume della luce. Dopo le premisse prima esposte non c'è

dubbio che il suo umanesimo è un umanesimo vero e storico dell'inizio dell'età nuova.

Nella *Commedia* è degno di attenzione lo sviluppo o, si può dire, il moto delle relazioni tra l'individuo e tutta la società umana, il genere umano. Dante assolutamente non nasconde ciò che anche dalla *Vita Nuova* risulta, cioè che la *Commedia* nasce dal legame spirituale di due persone umane, tra le quali una morì prima, «raggiunse lo spirito» e come guida con sentimenti pietosi diede aiuto all'altra. Così mandò Virgilio:

Nè l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali ed in sogno e altrimenti
lo rivocai; sì poco a lui ne calse!

Tanto giù cadde, che tutti argomenti
alla salute sua eran già corti,
fuor che mostrarli le perdute genti.

(Purgatorio XXX. 133—138.)

In questo momento la salvezza di Dante diventa un fatto sociale mediante esempi di contenuto misterioso ed anche a causa del carattere degli esempi, siccome l'esempio ha una validità generale, ed anche perchè gli esempi di Dante sono «famosi», così esprime egli il grado alto della loro validità e forza secondo l'insegnamento di Cacciaguida:

Però ti son mostrate in queste rote,
nel monte e nella valle dolorosa
pur l'anime che son di fama note,

che l'animo di quel ch'ode, non posa
nè ferma fede per essempio ch'aia
la sua radice incognita ed ascosa,

nè per altro argomento che non paia.

(Paradiso XVII. 136—142.)

Così si forma un grandioso dialogo tra il pellegrino ed eroe del viaggio oltremondano e il «genere umano». L'individualismo europeo educato e professato dall'umanesimo ed i tipi principali del genere umano, del «genus humanum» scoperto pure dagli umanisti s'incontrano.

Però non solo mediante l'universalità degli esempi diventa la *Commedia* un messaggio di validità generale, bensì anche mediante il viaggio personale dello stesso Dante. Ambedue i grandi pensatori antichi, Aristotele e Platone insegnarono a Dante che la morale individuale è nello stesso tempo anche la morale dello Stato, ed in quel tempo lo Stato e la società furono ritenuti equivalenti. Tutt'e due gli insegnamenti raggiungono Dante rafforzando uno l'altro

e intensificati dagli esempi della *Bibbia* e specialmente dei libri dei profeti. Nello sviluppo delle sue idee politico-etiche possiamo attribuire un grande ruolo a Brunetto Latini ed a Bonaventura. Brunetto Latini fu quello che nel *Tresor* consacrò tutto il secondo libro all'*Etica di Nicomaco* e con le opere con il *Tresor*, come pure con il *Tesoretto* fece rifiorire la cultura laica, più precisamente la cultura politica come Walter Goetz si accorse di questo fatto.[120] Gli insegnamenti di Platone — si vede — trovarono accesso a Dante con l'aiuto dei tratti platonici e specialmente della psicologia di Bonaventura, anche mediante Macrobio. Ma, probabilmente conobbe anche qualche traduzione latina, oppure commentario della *Politeia*. Le tesi del libro IV dello *Stato* e generalmente quelle della psicologia dello *Stato*, secondo le quali lo stato possiede le stesse inclinazioni che l'individuo (per es. sarebbe ridicolo credere che l'impetuosità nello Stato dei traci, o degli schiti non derivi dagli individui, come la cupidigia della società fenicia ed egiziana, e l'amore della scienza in quella d'Atene) forse pervennero a Dante direttamente.[121] Ciò risultò ancor più chiaro per Dante, quando egli nel suo caro *Ezechiele* aveva letto che: «Vi è una cospirazione de'suoi profeti in mezzo di lei; han divorate le anime come un leone ruggente che rapisce la preda; han tolte la facoltà, e le cose preziose; han moltiplicate le vedove in mezzo di essa.» *(Ezechiele* XXII. 25.) Poi: «I suoi principi sono stati dentro di essa come lupi che rapiscono la preda, spandendo il sangue e distruggendo le anime, per saziar la loro avarizia.» (Idem 27) Parimenti scrisse il profeta *Sofonia* : «I suoi principi son dentro di lei leoni ruggenti; i suoi rettori son lupi della sera, che non han la mattina rotto alcun osso;» *(Sofonia* III. 3.)

15. Dante per mezzo dei simboli, specialmente per mezzo dei simboli delle tre fiere realizza questo rendere generale di un unico esempio e l'identificazione dell'individuale e del sociale. Perchè nel momento, quando parla degli uomini, le stesse figure portano con naturalezza nel loro carattere e il significato individuale e quello sociale, così Virgilio, Stazio, Catone, Beatrice, Bernardo da Clairvaux e Traiano.[122]

Si discusse molto delle tre fiere famosissime e quasi venne ritenuto naturale la «selva», da dove sbucarono. Però la selva è il ricovero delle fiere, anche in Geremia le tre fiere, identiche a quelle di Dante eruppero dalla selva: «Perciò il leone della selva li ha percossi, il lupo del vespro li ha deserti, il pardo sta in guato presso alle lor città; chiunque ne uscirà sarà lacerato; perciocchè i lor misfatti sono moltiplicati, le lor ribellioni si son rinforzate.» (*Geremia* V. 6.) Abbiamo già menzionato che la base filosofica della selva di Dante è la «selva tumultuosa della materia» (silvestrem tumultum id est ὕλην), il «contagio silvestre della materia» (silvestris contagio materiae), anche il suo maestro, Brunatto Latini insegnò a Dante il simbolo della foresta. L'insegnante politico di Dante nell *Tesoretto* tre volte si addentrò nella selva oscura, nel deserto mortale, per arrivare ai campi elisi e sugli olimpi della sapienza per poter consegnare agli uomini i segreti della natura, dell'universo e della vita umana.

La selva di Brunetto Latini è lo stato precedente alla sapienza, il «tumulto della massa inerte» da cui può liberarci solo la luce dell'intelletto. È molto interessante che anche Brunetto Latini incontra fiere, ma per niente in senso dantesco, sebbene nascano, esistano, muoiano e poi si trasformano davanti a lui, come manifestazioni della natura viva.[123] Il patos di Brunetto Latini è quello dell'intelletto, però ne manca il dramma morale. Se tratta l'amore glielo insegna Ovidio; Tolemeo come «Mastro di Storlomia e di Filosofia» la cosmologia; e Salomone la saggezza. Ciò viene completato dal fatto che nella persona di Cicerone, l'autore del *De inventione* egli vedrà il suo educatore di politica e retorica.

Però Brunetto Latini non s'è incontrato con le fiere dell'anima e così neppure con Virgilio, perchè queste due visioni furono in relazione molto stretta. Le qualità basilari di Enea, eroe di Virgilio: i tratti di carattere «justus» e «pius», sono i primissimi concetti dell'idea sociale di Dante. Su questo fece confessione Dante anche nel *Convivio* e probabilmente aveva richiamato la sua attenzione su queste idee Cicerone. Il grande statista romano nel *Somnium Scipionis* diede quest'insegnamento: «Scipione, esercita *la giustizia e la pietà* come tuo nonno ed io che ti generai. Tu farai cosa grande verso i tuoi genitori e parenti, però farai ancor più grande verso la patria. Tal vita conduce al cielo, nella compagnia di quelli che vissero prima e liberatisi dal corpo dimorano in questo luogo che vedi.»[124] E Dante ritrovò quest'ideale nel genio etico di Virgilio.

Però l'atteggiamento profetico di Virgilio fu ancora più importante per lui. Come se la concezione di storia di Virgilio fosse stata creata proprio per Dante. Dove essi differiscono, li separano i grandi cambiamenti del millennio intermedio. Dante vide in Virgilio in primo luogo il poeta della quarta ecloga — che egli lo segui anche nel rinnovamento del genere letterario dell'ecloga, il quale cantò:

La gregge non teme più il leone potente

(Virgilio IV. ecl. 22.)

Venne accentuato che questo proviene da Teocrito a Virgilio: li la gregge non teme più il lupo, e tutto ciò può essere messo in relazione con idee messianistiche-orientali: quando il Bambino nasce, le fiere si trasformano e si trasforma fondamentalmente la natura umana. Dunque per domare le fiere di Dante, la Lonza, il Leone e la Lupa, gli viene in aiuto il poeta che pronosticò che il Leone si sarebbe addomesticato nel momento, quando arriva la totalità del tempo.

Che cosa sono queste fiere? Bonaventura ed i platonisti danno chiara risposta. Uno studioso ungherese Endre Iványka, quasi venti anni, fa, richiamò l'attenzione sul fatto che tramite autori neoplatonisti Clemente d'Alessandria aveva conosenza della Lonza e del Leone dell'anima come dei due simboli dell'anima avida e adirata.[125] Se segiamo addietro la strada di questo pensiero

fino a Platone e poi avanziamo fino a quelli, che servirono da mediatori del platonismo per Dante, cioè a Macrobio, Boezio, e Bonaventura, arriviamo nettamente alle tre fiere di Dante. Tra i commentatori causò una certa confusione che la Lonza una volta come se significasse la *concupiscenza*, altra volta *l'invidia*. Se diamo un' occhiata sul IX libro dello *Stato* di Platone, troviamo insieme le due attribuzioni nella medesima descrizione. Socrate parla: «Quindi quelli che non conoscono la riflessione e la virtù, bensi continuamente vivono tra *baldorie e simili piaceri*, evidentemente procedono sempre in giù . . . e veramente non si saziano di quello che esiste, nè assaggiano il piacere sicuro e puro, bensì al modo di animali guardano sempre in giù, si chinano alla terra ed alla tavola e pascolano *divorando* e prendendo la caldana per poter acquistare più di tutto ciò e *massacra l'uno l'altro nella sua insaziabilità* con corni e zoccoli di ferro cozzando e dando calci . . .»[126] Secondo Glaucone, Socrate, come un indovino, svelò «la vita dell'uomo in massa». Veramente anche l'indentificazione dei vari tipi di uomini con vari animali, fatta da Boezio è di origine neoplatonica ed i neoplatonici l'ereditarono dal loro maestro. Tra i tre caratteri dell'anima: «ragionevole», «adirata» e «bramosa» Platone paragona il carattere adirato al leone, e quello bramoso invece ad un animale policefale, siccome la bramosia è una mescolanza molto varia. Questa figura di fiera che simbolizza la bramosia di varie speci «ha la capacità di trasformarsi e di creare di sè tutte queste figure.» Già i neoplatonisti sostituirono questa fiera multiforme con la Lonza e c'era la possibilità che anche la Lupa rapace si accostasse alla Lonza. Lo stesso Platone scrive nel punto 580 del libro IX sulla parte «bramosa» dell'anima: «Questa parte si chiama bramosa a causa della violenza dei desideri riguardo le *baldorie e istinti sessuali* ed alle altre funzioni di vita inerenti a questi; però la nominiamo anche *cupida di denaro* perchè simili desideri possono raggiungere lo scopo per di più con denaro.» Poi nel punto 589. troviamo il variante moderato dello stesso pensiero, quando consigliò che dovevano curare quella fiera policefalo «come l'agricoltore cura le piante, il quale alleva i rampolli deboli e taglia via gli spricchi: perchè se guardiamo la cosa dal punto di vista del *piacere*, o sia da quello della *buona fama*, o da quello dell'*utilità*, ha ragione sempre chi loda la giustizia.»[127] La giustizia infatti porta misura nelle cose.

In Bonaventura naturalmente questi tratti dell'anima diventano le radici delle passioni che devono essere estirpati: il piacere della dominazione, del vagheggiamento, e della possessione. L'ordine in rispetto a Platone è cambiato, invece Bonaventura contrapone a tutt'e tre i piaceri li virtù contrarie riassunte nel voto dell'ordine di San Francesco: l'umiltà, la castità e la povertà. In Geremia — abbiamo già visto — l'ordine differisce anche da questo: il Leone fu il primo, poi venne la Lupa e infine il Leopardo. Quindi è degno di attenzione il fatto che l'ordine di Dante risale allo *Stato* di Platone e si adatta a esso anche nelle esigenze. Il dovere dell'uomo è di governare le fiere dell'anima con l'aiuto dell'intelligenza e non di agire come l'uomo debole che secondo

Platone: «non è capace di predominare le fiere esistenti in lui, bensì è capace solo servirle ed è capace solo imparare come si deve lusingarle».[128]

16. Secondo Dante giunse l'ora storica quando si poteva affrontare le fiere dell'anima e della società. Le virtù della sapienza, del coraggio, della giustizia e della compassione forse possono salvare il mondo. Ciò sarà la «vita nuova» di tutto il mondo, non di un uomo, come scrisse da giovane. Perciò mise il grande messaggio ed il pellegrinaggio oltremondano, da dove avrebbe portato il messaggio, ad una data di giubileo, al periodo dal Venerdì Santo del 1300 alla domenica di Pasqua. Ora arriverà il Veltro che caccia via la Lupa.

Questi non ciberà terra nè peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazion sarà tra Feltro e Feltro.

Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

Questi la caccerà per ogni villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde invidia prima dipartilla.

(Inferno I. 103—111.)

Si può discernere l'epoca dello spirito, l'epoca nuova di Gioacchino da Fiore e del suo discepolo Pietro Ulivi, che però si delinca tra relazioni storiche del tutto concrete. Lo spostamente dall'atmosfera contemplativa, caratteristica agli spirituali su campo politico attivo, è un fenomeno generale nel rivoluzionarsi del movimento. Nè Fra Dolcino, — contemporaneo di Dante —, nè i suoi fedeli volevano passare l'epoca nuova col pregare, bensì con lavoro attivo, quale titolo per annientare le classi, le quali ingombravano il loro passo, possedevano il potere e non conoscevano il lavoro.[129] La sapienza, la benevolenza umana (sapienza, amore e virtute) del Veltro che piomba addoso al peccato, significa la totalità dell'ideale umano nuovo, quella dell'umanesimo. La cultura con l'appoggio della solidarietà e della forza di agire umana si moltiplica e segna la nuova epoca storica in tutta la sua purezza come mai riuscirono a realizzarla. Siccome neanche Giuliano della Rovere riuscì ad unificare l'Italia forse perchè voleva «terra» e neanche Lorenzo de Medici perchè gli mancava la «virtù». Il Veltro porterà l'unificazione dell'Italia in base a una sintesi fra le parti opposte, perciò Dante enumera e i compagni, e i nemici di Enea, riconciliati, come Virgilio rappresentò la loro sorte con calda umanità e con triste rassegnazione. Però i posteri non erano capaci di farlo. Ma per vedere che i principi umanistici della *Commedia* in che modo siano resi consapevoli, vale la pena riflettere sull'iscrizione della Porta dell'*Inferno:*

Giustizia mosse il mio alto fattore;
Fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.

(Inferno III. 4—6.)

Dunque il riassunto del giudizio con cui Dio oppure Dante valuta i valori e i peccati del mondo umano è la virtù (la divina potestate), la sapienza (la somma sapienza), la giustizia (giustizia) e l'amore ('l primo amore).

Questi punti cardinali dell'umanesimo di Dante si realizzano nella storia. La concezione di storia di Dante anche per sè merita gli studi, per capirla però si deve prendere in considerazione quella di Virgilio. Il primo punto di vista obbligatorio è che la concezione del mondo neoplatonico-storico di Virgilio sta in conflitto continuo con la sua simpatia umana. Cioè il processo storico inevitabile, la manifestazione continua della volontà divina si compie negli uomini e chi l'affronta perisce irrimediabilmente, come Didone o Turno. Virgilio è grande nel rappresentare il processo storico, divino, ed il suo realizzarsi nella storia romana, ma la grandezza attiva di carattere dei suoi eroi viene ostacolata dalla sorte di cui sono gli araldi.[130] Nel *Convivio* di Dante proprio cosi appare il pensiero «Dio nella storia», anche Dante attribuisce l'eroismo dei grandi della repubblica romana all'aiuto di Dio e ritiene sovrumano il grado di virtù che si manifesta in loro. Questa concezione nella *Commedia* si ritira un po': Dio approva l'evoluzione della storia e come un magnete la tira nella direzione giusta, però l'uomo agisce liberamente. Eppure si può comporre gli episodi dell'evoluzione storica di brani del *Convivio*, della figura del Veglio di Creta e di molte altre parti della *Commedia* ed ecco si forma davanti a noi un quadro impressionante che è complesso, e non è senza speranza, come quello di Machiavelli, in cui solo la cultura progredisce, le società umane no. Secondo la concezione di Dante Il Vecchio di Creta, la testa di cui è il simbolo dell'età aurea dell'umanitá, il suo collo e petto d'argento e la continuazione di rame sono simboli delle epoche decadenti dell'età antica e le due gambe sono il Sacro Impero Romano-Germanico e il Papato. Dal corpo si versano le lagrime dell'umanità che nutriscono i fiumi dell'*Inferno*. Dante incorpora questo pensiero, letto in Macrobio, nell'evoluzione dell'umanità. La testa: non lagrima ancora, perchè l'umanità in quel tempo era ancora felice. La statua pesa su una gamba di argilla (è la Chiesa), che infine potrà portare la distruzione dell'umanità. Il gigante volta le spalle a Egitto ed il volto a Roma, così segnala la via dell'evoluzione. Però quest'allegoria venne già spiegata anche in alto modo — come generalmente si spiegava in base a brani di contenuto identico di Daniele, — con gli imperi orientali e con l'apparizione dell'impero romano. In questo caso la testa è l'età aurea di Saturno. Un'altra spiegazione: la testa è l'età aurea di Augusto, le altre membra significano la decadenza dell'impero romano fino al fenomeno triste della diarchia della fine del medioevo (papato-impero).[131]

Noi accettiamo piuttosto l'ulteriore, però secondo la nostra opinione Dante non voleva determinare così precisamente il significato dell'allegoria. In ogni caso secondo il *Convivio* la «perfettissima etade» ri Roma fu quella di Augusto, quando nacque anche Gesù e la pace regnava nel mondo. È molto immaginabile una impostazione dell'allegoria, secondo la quale la storia del *Vecchio* e *Nuovo Testamen o* siano parallele. Questo è il metodo delle «concordanze», molte volte adoperato dai teologhi medievali nella spiegazione del testo biblico ed anche gli spirituali lo usavono seguendo il loro maestro, Gioacchino da Fiore. Questa linea di forza storica è di carattere decadente e conta con l'età di splendore delle rinnovazioni rapide.

Il modo come Dante nel *Convivio* rappresentò la sorte dell'impero romano, in ogni modo è più complesso ed anche più completo. Dante rappresenta nello sviluppo dell'impero romano prima di tutto il ruolo di Dio. In base alla storia di Tito Livio ritiene che i vari caratteri dei sette rè corrisposero propriamente alle esigenze dello sviluppo. Nel «l'età più matura» quando si liberò dalla «tutela reale» l'impero romano venne innalzato quasi non da uomini, bensì «cittadini celesti», da Bruto fino a Cesare. Qui segue un' esaltazione degli eroi della repubblica romana che sta senza pari nella letteratura medievale: Fabrizio, Curio, Muzio Scevola, Manlio Torquato, i Decii, Attilio Regolo, Cincinnato, Camillo, Catone, Cicerone compongono la via della gloria di Dante. Dopo tutto ciò segue l'età di splendore della pace e della cultura con Cesare, l'energico e magnifico e con Augusto, «il buono».[132] Dopo Augusto già si può comporre in base dai scritti di Dante i secoli della lenta decadenza, sebbene nel frattempo apparse anche il cristianesimo, in modo puro ed apostolico nelle sue prime manifestazioni. Però la storia del cristianesimo — che rispetto all'età pagana e al *Vecchio Testamento* è un passo enorme in avanti — in sè stesso pure decadde malgrado i suoi grandi maestri, teologi e fondatori d'ordini. Così la concezione della storia dantesca vede una storia del mondo che si sviluppa nella sua totalità però si accorge del giuoco dello sviluppo e della decadenza entro i limiti di ciascuna tappa. Egli però non ne tira una somma pessimistica: la necessità della rinascita del mondo e dell'arrivo del Veltro. Anche secondo lui, come pure secondo Virgilio, nella storia si manifesta la volontà divina e lo sviluppo storico grandioso, come in Agostino. L'eredità di tutte le generazioni della storia umana si arricchisce con il lavoro delle generazioni che seguono. Egli accentuò nella *Monarchia :* come la sua epoca si era arricchita a costo della fatica degli antenati, nello stesso modo anche essi devono cercare di dare un ampliamento della ricchezza a quelli che vengono dopo di loro. La *Commedia* — di cui «oggetto è l'uomo che mediante la sua volontà libera è sottomesso con i suoi meriti e con i suoi peccati al premio o alla condanna» — rappresenta questo dramma storico con una tale coerenza che non ha esempio nella letteratura medioevale da Agostino in poi.[133] Però è indubbio che questo quadro storico non è astratto e dottrinario, bensì segue le realtà, ha dei criteri profon-

damente umani: cioè lo sviluppo della propria forza dell'umanità, e la realizzazione crescente della felicità umana. Nella storia medievale e dell'età nuova in Dante la prima volta la deità può essere distinta non quale buona intenzione, bensì quale idea continua e ferma, e venne sottolineato con ragione che questi caratteri si svilupperanno in Vico.[134]

17. Il criterio del suo concetto di storia, come abbiamo già detto, è la civilizzazione, l'umanesimo che in lui è nello stesso tempo un'esigenza etica e culturale, come pure lo è nella opera dei legislatori ulteriori dell'umanesimo, in Petrarca, Coluccio Salutati, Vergerio, e Leonardo Bruni. La virtù, la cultura, la giustizia, la compassione, sono pensieri fondamentali della *Commedia* quando giudica il passato, ossia il presente, come pure nelle sue opere di prima. Cola di Rienzo seduto sulle groppa del suo cavallo si immerse nel battezzatoio della Basilica Laterana volendo acquistare forza dal pensiero dell'impero di Costantino.[135] Già in Dante sorse nel canto XXXI. del *Paradiso*, questo pensiero complesso, che unisce la romanità con la cristianità, quando rappresenta di essere giunto dalla barbarità fiorentina alla grandiosità della città celeste «in popolo giusto e sano», come il soldato barbaro, o la folla di pellegrini poteva arrivare davanti al palazzo del Laterano. (*Paradiso* XXXI. 31—35.) Dante formula il suo concetto di civilizzazione come che senza la misura della morale sana e candida e della giustizia non è capace immaginare umanità. In questo riguardo varia egli Boezio che confronta la «civilitas» come la virtù dei romani (dell'aristocrazia) con la natura feroce e rapace, da cani e da lupi dei «barbari», le virtù romane (dell'ordine dei senatori) con il despotismo di Teoderico.[136] Invece Dante nella scena Cacciaguida confronta la Firenze sana, antica pure nobile con la Firenze ricca, corrotta, torbida ingranditasi mediante forestieri, la situazione primitiva con quella attuale sviluppata, però depravata. Invece nel *Purgatorio* con scherno tagliante nomina i fiorentini *peggiori dei barbari*. Parla della vedova di Forese Donati una volta beffata, ora rispettata da lui:

> che la Barbagia di Sardigna assai
> nelle femmine sue è più pudica
> che la Barbagia dov'io la lasciai.
>
> (Purgatorio XXIII. 94—96.)

Poi:

> Quai barbare fur mai, quai saracine,
> cui bisognasse, per farle ir coperte
> o spiritali o altre discipline.
>
> (Purgatorio XXIII. 103—105.)

La nitidezza del quadro dantesco si accresce perchè ne figura un paese arabo, cioè non un territorio cristiano, bensì il mondo dell'Islam, dove veramente le donne vanno molto coperte. Come esempio enorme dell'immanità

compone la scena di Ugolino, dove la sua ira diventa la più grande tra tutti gli esempi della *Commedia*, quando vorrebbe far scatenare un nuovo diluvio universale su Pisa, su questa Tebe nuova dell'inumanità:

> muovasi la Capraia e la Gorgona,
> e faccian siepe ad Arno in su la foce
> sì ch'elli annieghi in te ogni persona!
>
> Che se'l conte Ugolino aveva voce
> d'aver tradita te de le castella,
> non dovei tu i figliuoli porre a tal croce.
>
> Innocenti facea l'età novella,
> novella Tebe.....
>
> (Inferno XXXIII. 82—89.)

Dante rappresenta il presente veramente in maniera che l'arrivo del Veltro sia una necessità generale, una ribadita conclusione finale, siccome tutta l'opera venne scritta:

> In pro del mondo che mal vive.....
>
> (Purgatorio XXXII. 103.)

C'è qualche cosa del tutto spaventoso nella *Commedia :* che tra i sofferenti dell'*Inferno*, le figure del *Purgatorio* e le anime del *Paradiso* c'è pochissima differenza. Nel *Purgatorio* e nei cerchi inferiori del *Paradiso* si trovano molti che con meno fortuna soffrirebbero nel fuoco eterno. Ad esempio che cosa differenzia Guido da Montefeltro — pervenuto nell'*Inferno* — perfido nell'interesse del papa, da suo figlio Buonconte, che aspetta la liberazione nel *Purgatorio*? Approssimativamente non altro che l'ultimo sforzo dell'anima nel corpo moribondo:

> Quivi perdei la vista, e la parola;
> nel nome di Maria fini'; e quivi
> caddi e rimase la mia carne sola.
>
> (Purgatorio V. 100—103.)

San Francesco venne a salvare l'anima del padre però invano, perchè giunse l'angelo nero, l'afferrò e la strappò dalle mani di San Fransesco:

> Ohmè dolente! come mi riscossi,
> quando mi prese, dicendomi: Forse
> tu non pensavi ch'io loico fossi.
>
> (Inferno XXVII. 121—123.)

Il figlio si salvò a causa di motivi apparentemente esigui, però questo motivo, negli occhi di Dante, è enorme, come anche secondo il pensiero del popolo sofferente dei flagellanti un po'di pentimento è segno dell'umanità.

Ecco apparisce di nuovo il sentimento, senza il quale l'uomo è di sasso e pieno di depravazione brutale. Sopra il corpo di Buonconte il diavolo dovette dire irato:

> Tu te ne porti di costui l'etterno
> per una lacrimetta che 'l mi toglie;
> ma io farò dell'altro altro governo,
>
> (Purgatorio V. 106—108.)

Nel suo furore mandò alla valle vapori, nebbia oscura, temporale «da Prato-magno al gran giogo», i ruscelli si sbarrarono dalla pioggia fitta e l'Archiano rapì il corpo inerte di Buonconte.

L'esistenza dell'uomo senza ragione accompagna tutte le azioni della *Commedia* messo in confronto con ciò che deve essere: dal verme una farfalla. Il confronto profondamente umano tra l'esistenza brutale e quella umana in Dante non è privo di segni medievali, dai paragoni e dalle metafore dell'*Inferno* ci guardano fissamente gli occhi bestiali e demoniaci dei topi, dei gatti, delle volpi, dei cani, dei porci, leoni e lupi delle Cattedrali. L'esistenza umana però confrontata con loro è sempre di contenuto umanistico ed è un ideale eroico che sarà familiare veramente nel periodo seguente, nel Rinascimento. Virgilio respinge dalla barca Filippo Argenti, presuntuoso per la sua ricchezza e Dante lo rifiuta con parole feroci sebbene non si trovi in un cerchio molto basso dell'*Inferno :*

> Ed io a lui: con piangere e con lutto,
> spirito maledetto, ti rimani !
> ch'i' ti conosco, ancor sie lordo tutto.
>
> (Inferno VIII. 37—39.)

Lo rappresenta quasi più ripugnante di Vanni Fucci, il ladro di sagrestia che venne condannato alla sorte crudele degli uomini serpenti, o di Venedico Caccianemico che offerse sua sorella alla mercè di Obizzo d'Este. Vanni Fucci confessa di non essere vissuto umanamente, Venedico soffre le frustate d'un diavolo beffardo, eppure Dante non li respinge come aveva respinto Filippo Argenti. Perchè? In fin dei conti il peccato di tutt'e tre fu la lupa, la passione feroce dell'avarizia. Però Filippo Argenti trasgredì tutte le leggi dell'umanesimo, fu un'anima nera e turpe, non aveva nemmeno un bricciolo di virtù, di sapienza, di compassione umana e di giustizia. Filippo Argenti in tutta la sua bruttezza rappresenta il potere laico brutale. Virgilio dice:

> Quei fu al mondo persona orgogliosa;
> bontà non è che sua memoria fregi:
> così s'è l'ombra sua qui furiosa.
>
> Quanti si tengon or là su gran regi,
> che qui staranno come porci in brago,
> di sè lasciando orribili dispregi !
>
> (Inferno VIII. 46—51.)

Secondo il suo peccato non si trova nei cerchi bassi, però nel disprezzo umano di Dante sta nel punto più basso.

Nella rappresentazione delle figure ci sono oscillazioni del giudizio, gli aspetti decisivi delle quali vengono determinati dalla concezione umana del poeta. Vorrei confrontarne due perchè annunziano più chiaramente di tutto il carattere moderno e iniziale dell'umanesimo di Dante. Nel canto XXVI. dell'*Inferno* soffrono Ulisse e Diomede, i due eroi che furono amici inseparabili. Dante non nega che Roma, — dunque l'evoluzione storica — è in debito verso loro per le loro azioni eroiche:

e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fé' la porta,
ond'uscì de'Romani il gentil seme;

Piangevisi entro l'arte, per che morta
Deidamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta.

(Inferno XXVI. 58—63.)

Quindi Ulisse paga nell'*Inferno*, perchè promosse la storia contrariamente agli eroi di Virgilio i quali volevano fermare la ruota della sorte. Però che fu il suo peccato? Fu un consigliatore fraudolento? Si, e secondo ciò viene punito, però nel fondo del suo peccato c'è un altro maggior peccato: mancava di giustizia e di pietà. Far disperare la consorte palpitante per il marito, tradire la fede degli uomini, ciò è la mancanza assoluta della giustizia. Ed Ulisse fece lo stesso anche più tardi:

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelope far lieta,

vincer poter dentro da me l'ardore
ch'i'ebbi a divenir del mondo esperto,
e de li vizi umani e del valore;

(Inferno XXVI. 94—99.)

Egli disfece tutti i legami, quello matrimoniale, paterno e filiale, quando avrebbe potuto ritornare da loro dopo una lunga assenza, era capace di non farlo. Come fino allora con ragione e forza eroica intraprese compiti sovrumani, ora ne intraprese uno ancora più grande: volle arrivare al monte del *Purgatorio* in corpore vivo come fece Dante. La forza e grandezza confessionale di queste righe è formidabile. Dante dichiara in questo brano i criteri storici del progresso umano: «virtù e canoscenza»! Solo questi due possono portare avanti l'umanità:

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.

(Inferno XXVI. 118—121.)

Ulisse poco fa abbandonò Circe che aveva trasformato i suoi compagni in bestie, nelle bestie delle passioni. Egli è l'uomo vero che segue la ragione e non è il servitore dell'istinto, il suo coraggio è infinito e la sua avidità di sapere non è soggiogabile. Però che sorte avrà chi oltrepassò le leggi? Perverrà al fondo dell'oceano come Ulisse: «com'altrui piacque».[137]

In confronto a lui sta Traiano che andò a difendere l'impero — la cosa più sacra negli occhi di Dante — però la povera vedova gli tagliò la via esigendo giustizia ed umanità. Dante ereditò la leggenda di Traiano da una tradizione medievale che ha l'origine nel secolo IX. Da secolo in secolo commosse la fantasia degli uomini che Traiano era in guerra e la vedova — il figlio della quale venne ucciso innocentemente — lo ferma e ottiene che l'imperatore amministri la giustizia. Però come figura nel bassorilievo del *Purgatorio*? Circondato dall'altezza dell'impero, in mezzo agli emblemi delle aquile d'oro, ed in dialogo rapido e agitato finisce così:

> Ond'elli. Or ti conforta ch'ei convene
> ch'i' solva il mio dovere, anzi ch'i' mova:
> giustizia vuole e pietà mi ritene.
>
> (Purgatorio X. 91—93.)

Due parole di significato decisivo ci danno negli occhi: la «giustizia» che per Dante significa la virtù e la «pietà», il sentimento profondo della solidarietà dell'umanità, il quale si manifesta in modo attivo. Ulisse nell'interesse dell'impero agiva in maniera decisiva, eppure pervenne all'*Inferno* perchè mancava di giustizia e di pietà, invece Traiano potette entrare nel *Paradiso* perchè aveva fermato le aquile d'oro, siccome secondo Dante l'impero era mantenuto dalla giustizia e pietà, non dalle armi.

Del resto il senso di giustizia costrinse Dante a collocare davanti alle porte del dolore nel limbo dell'*Inferno*, nella fortezza meravigliosa i grandi dell'ingegno umano, che si facevano luce con la loro anima incandescente, perchè è impossibile che la grandezza e gli sforzi umani, che erano in Aristotile, Platone, Averroe, Omero, Virgilio e negli altri, pervengano, senza colpe alle sofferenze eterne.[138] Così nel *Paradiso* si presenta con semplicità commovente la questione: se gli uomini buoni sparsi nel mondo, nelle Indie o altrove, che non conoscevano il Cristianesimo, possono perire solo, perchè nacquero in un'altra zona della terra?

> . . ,,Un uom nasce a la riva
> de l'Indo, e quindi non è chi ragioni
> di Cristo, nè chi legga, nè chi scriva;
>
> e tutti suoi voleri ed atti buoni
> sono, quanto ragione umana vede,
> senza peccato in vita o in sermoni.

Muore non battezzato e senza fede:
ov'è questa giustizia che 'l condanna?
ov'è la colpa sua, se ei non crede?

(Paradiso XIX. 70—78.)

Ognuno può riconoscere la risposta di Dante nelle parole non molto camuffate dell'Aquila, che il cristiano cattivo può essere giudicato dall'abissino, o dal persiano. Il paese degli uomini colti e di virtù di Dante non coincide perfettamente nè con un periodo determinato dello sviluppo della storia, nè con le frontiere di certi paesi. Studiosi di Dante molto celebri discutevano se Dante lascia supporre che la porta del *Paradiso* si aprirà per Virgilio come per Stazio, che venne fatto cristiano appunto da Virgilio? Potremmo dire che queste sono eccezioni. Però la base ideale delle eccezioni è che l'uomo mediante la sua propria forza e le buone doti della sua natura è capace di elevarsi sopra l'età e sopra il periodo della storia che lo limita. Ognuno può sormontare il suo ambiente, proprio così, come anche Dante si sentiva agnello tra i lupi di Firenze e Ippolito fuggitivo di fronte alla grande matrigna che attentava la sua vita.

Nel magnifico canto Gerione dell'*Inferno* non senza ragione rappresenta il poeta la geografia dell'esistenza brutale e dell'inganno che ha il disegno fine come un tapetto persiano, siccome Gerione era variopinto e piccoli cerchi maligni gli screziavano il corpo:

Con più color, sommesse e sopraposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte.

Come tal volta stanno a riva i burchi,
che parte sono in acqua e parte in terra,
e come là tra li Tedeschi lurchi

lo bivero s'assetta a far sua guerra,
così la fiera pessima si stava
su l'orlo che, di pietra, il sabbion serra.

(Inferno XVII. 16—24.)

Chi potrebbe pensare che nel pensiero di Dante non senza ragione sorge il tappeto orientale, i volti dei turchi e dei tartari. Nella formazione della figura di Gerione ha un ruolo il libro arabico, il *Liber Scalae* in cui Maometto venne portato al suo viaggio da Alborak, cavallo-mostro delle fiabe che pure era pezzato.[139] Gerione è il simbolo della perfidia, veloce come Alborak ed è gigantesco come l'Angelo degli Abissi (Angelus Abyssi), pure del libro di Maometto. La sua menzogna si diffonde dalla terra dell'empio Maometto fino alla frontiera lontana della terra tedesca. In quel tempo in fiorentini a Montaperti avevano conosciuto i mercenari tedeschi, che appena sbucavano dal vino, come il castoro dall'acqua.[140] Il testo di Dante menziona «tedeschi lurchi»: simili genera-

lizzazioni sui popoli sono sempre ingiuste e Dante sapeva molto bene che là nacque un Alberto Magno ed anche buoni imperatori come Enrico VII. tanto stimato da lui. Però l'esperienza storica ed i colori dell'esistenza cittadina determinano tutti i suoi toni, tutte le sfumature del suo umanesimo.

Peraltro l'inumanità è sempre legata ad un posto, a una communità e la bontà umana è più disposta a diventare individuale, socialmente meno determinata. Che preciso è Dante nell'episodio di Vanni Fucci, dicendo che Pistoia è un buco di simili bestie e nella storia terribile di Ugolino con che sicurezza determina Pisa come la patria degli scandali, «del paese là dove 'l si suona.» In che modo preciso definisce i simboli animaleschi portati da certa città, certi usurai, certe famiglie prepotenti. E come sono commoventi le situazioni quando ricorda il battezzatoio del Battistero! Quando vede le orribili fenditure infernali in cui col capo in giù tremolanti si cuociono i papi simoniaci, ad un tratto si ricorda della sua vita fiorentina — perchè tutto gli fa ricordare Firenze — e questa volta l'umanesimo di Dante si manifesta non in parole bensì anche nel coraggio imparagonabile delle azioni:

> Non mi parean men ampi né maggiori
> che que'che son nel mio bel San Giovanni,
> fatti per luogo de' battezzatori;
>
> l'un de li quali, ancor non è molt'anni,
> rupp'io per un che dentro v'annegava:
> e questo sia suggel ch'ogn'uomo sganni.
>
> (Inferno XIX. 16—21.)

Vale a dire, degnamente della viltà umana, che è presente dappertutto, per questo fatto venne accusato Dante di sacrilegio, perchè vedendo che il bambino muore, se non riceve aiuto, egli chiese una scure e tagliò il battezzatoio. Ciò nonostante non dobbiamo credere che Dante perdette la sua fede nell'uomo, Machiavelli non senza ragione, però per meno ragione, non poteva credere nella bontà umana, invece Dante disse con coraggio nel Paradiso Terrestre, nel vertice della felicità umana raggiungibile:

> Lo sommo Ben, che solo esso a sé piace,
> fece l'uom buono e a bene, e questo loco
> diede per arra a lui d'etterna pace.
>
> (Purgatorio XXVIII. 91—93.)

Però anche lui pensa a modo degli altri uomini, quando non lega gli esempi della bontà a luogo e a tempo, nè nell'*Inferno*, nè nel *Paradiso*, dove racconta che Virgilio corse in suo aiuto, come la madre, che non pensando a niente, salva il suo figliuolo dalla casa in fiamme, (*Inferno* XXIII. 37—42.) o quando crea le prefigurazioni meravigliosamente fini della rappresentazione di Madonne

del Rinascimento con i quadri idillici della madre-uccello che nutre i suoi piccini. (*Purgatorio* XXIII. 1—10)

18. Però in un punto Dante precisa le circostanze umane molto bene quando si tratta dell'umanesimo e della propria arte. Nella parte citata di grande importanza del *Convivio*, dove nella persona di Orfeo decantò la sua professione, disse non senza qualche ironia: «che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa(r)ia mansuecere e umiliare li crudeli cuori, e fa(r)ia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte» . . . Non c'è dubbio che quando attacca con tanta ira ostinata la nobiltà nata, sotto la vera nobiltà intende la sua propria professione di poeta e la sua eccellenza individuale datagli dalla sorte. Nell'invocazione della *Divina Commedia* si pronuncia sulla nobiltà della mente creatrice — in quanto è capace di creare:

O, Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobiltade.

(Inferno. II. 7—9.)

Naturalmente la «mente» dantesca è più dello «spirito» perchè è lo stesso «intelletto» creatore. In questa «nobiltà» risiede tutto il contenuto etico della *Commedia*, per esempio nel titolo della sua opera: «Incipit Comedia Dantis Alagherii Florentini Natione, Non Moribus.» Spontaneamente pensiamo all'eroe del *Liber Scalae*, che all'inizio del suo libro disse così: «Sappiano tutti in tutte le quattro parti del mondo, all'est, al nord, all'ovest e al sud che vedono ed ascoltano questo libro di tesori, che io, Maometto, figlio di Abdulla da Mecca, dalla città dell'Arabia, dalla nobile nazione arabica dei coraiti, illuminato dalla clemenza di Dio fui nella mia casa a Mecca» . . .[141] Il Dante esule ricordandosi in case altrui, nei rifugi dei monasteri portò il grande messaggio all'umanità, creò il suo «libro dei tesori» — come l'autore del *Liber Scalae* si esprime e con quale titolo denomina la sua opera anche Brunetto Latini, il caro maestro esule di Dante.[142] Non si può dire di più, formulare in modo più breve e più umanista quello che fu detto di lui dal poeta:

M'insegnavate come l'uom s'eterna . . .

(Inferno XV. 85.)

Però «eternarsi» questa volta significa molte cose: la poesia e la scienza politica, i segreti della conoscenza del mondo, ed anche l'immortalità etica che si disgiunge nettamente dalla sorte individuale di Brunetto Latini. L'uomo diventa immortale come Orfeo, o come Anfione che venne aiutato dalle Muse, però le Muse agirono mediante lui:

ma quelle **donne aiutino** il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
sì che dal fatto il dir non sia diverso.

(Inferno. XXXII. 10—12.)

Dante raggiunge l'espressione della teoria d'arte del Rinascimento, nella quale si manifesta il più chiaramente la sicurezza di sè immensa dell'epoca nuova, secondo la quale l'uomo non solo «gareggia» con la natura, ma la oltrepassa nelle sue creazioni artistiche, come si esprimeva in quell'epoca: «vince la natura». Dante passando tra i bassorilievi magnifici del *Purgatorio* ad un tratto esclama:

> esser di marmo candido e adorno
> d'intagli sì, che non pur Policreto,
> ma la natura lì avrebbe scorno.
>
> (Purgatorio. X. 31.—33.)

Naturalmente il maestro dei bassorilievi è l'artista divino, però l'esperienza che gli sta dietro, l'immaginazione che lo muove è, che l'arte va più avanti della natura, nell'arte palpita lo spirito creatore umano.

Questo spirito dantesco solitario, però nobile percorre tutto il viaggio terribile con scopo «pratico» e non solo per sè stesso, bensì anche per l'umanità. È armato della spada della giustizia e possiede il balsamo della compassione umana, la sua virtù regge paragone con la forza dei maggiori eroi della *Commedia*, e la sua sapienza nel suo sforzo eroico oltrepassa tutti i suoi contemporanei e infine sta vicino alla «fenice della scienza», all'uomo di Pico della Mirandola, all'uomo che forma sè stesso e in modo miracoloso si deifica. Pico della Mirandola racconta nel suo libro *Oratio de hominis dignitate* di aver letto negli scritti degli arabi che, quando domandarono Abdalla, il saracino che cosa sia la cosa più bella nel palcoscenico del mondo, anche egli rispose: non c'è cosa più meravigliosa dell'uomo.[143] Egli appoggiandosi all'insegnamento dei neoplatonisti che sconvolge gli affetti e fa muovere la fantasia — allo stesso insegnamento, al quale si appoggiava Macrobio, Boezio, Bonaventura ed i mistici — dichiara la sua tesi famosa che l'uomo non è legato da nessun freno: «Non ti creammo nè celeste nè terreno nè mortale nè immortale, acciocchè quale formatore e creatore libero ed autorizzato di te stesso ti scolpisca la forma che preferisci. Puoi decadere al grado infimo delle bestie e puoi rinascere per la decisione della tua anima al grado massimo divino.» Dante si spaventò dalle tre fiere e quasi si ritirò nella selva, nel labirinto, nella morte. Però l'intelletto, la filosofia e letteratura antica, arabica e cristiana corsero al suo aiuto — come una volta nella sua giovinezza l'amore — e raggiunse il vertice del *Purgatorio*, divenne divino, come aveva sperato il suo caro Boezio. Rinacque nel Letè e nell'Eunoè, il suo spirito diventò veramente una «farfalla», in cui vide la metamorfosi dell'esistenza umana. Però il modo come immagina il suo premio, non è un esaltazione dell'oltremondo — malgrado che faccia la sua dichiarazione sulla vetta quasi più alta del *Paradiso*, bensì lo riporta alla terra, a un punto determinato della terra, nella città dei «lupi infami», a Firenze, nel Battistero dove venne battezzato una volta e dove salvò una vita umana. Non al trono di Dio, bensì quì ottiene rinato nell'anima e felicemente per il «canto sacro»

ciò che poteva desiderare il poeta ed umanista: l'alloro. Il Battistero di San Giovanni Battista, patrono della città significa la stessa Firenze nel legame più intimo a Dante: mediante il suo battesimo e la sua missione di poeta. L'incoronazione con l'alloro sarà il rito ultimo del suo ribattesimo e con ciò della sua rinascita nel segno dell'arte che vince la «crudeltà dei lupi», le forze più oscure della società di Firenze e del mondo terrestre. Per la sapienza e per la virtù di coraggio inaudito dell'autore del «poema sacro», finisce l'ingiustizia e la crudeltà e l'Agnello ritorna trionfante, ritorna superbo come «poeta» (ritornerò poeta) sulla soglia di un epoca nuova:

Se mai contínga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m' ha fatto per più anni macro,

vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi'agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;

con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta; ed in sul fonte
del mio battesmo prenderò'l cappello;

(Paradiso XXV. 1—9.)

NOTE

[1] Su questo problema recentemente si formò una letteratura notevole. La prima iniziativa rimonta alla fine del secolo passato ed è di Vittorio Rossi che ricercava la fortuna di Dante nel periodo dell'umanesimo. (*Dante e l'umanesimo. Con Dante e per Dante*, Milano, 1889 pp. 147—181) La questione era già abbastanza matura per esser discussa quando Fausto Montanari scrisse il suo libro degno di attenzione (*Riserve su l'umanesimo* Milano, 1943.) in cui benchè con analisi sottile, però dal punto di vista dell'apologetica cattolica cominciò a trattare i problemi di Dante e dell'umanesimo. I libri di A. Renaudet e di P. Renucci risolvono il problema nello stesso spirito ma per la loro ricchezza di materiale e di osservazioni finissime possono essere adoperati con vantaggio. (A. Renaudet, *Dante humaniste*, Paris, 1952. Le conclusioni generali del libro: pp. 545—555. Sono piú vicine alla realtà, perchè sono più obiettive le ricerche di P. Renucci: *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, 1954. Conclusion général 411—421.) È di lui il volume che tratta l'umanesimo medioevale, gli antecedenti ideali di questo riassunto. P. Renucci, *L'aventure de l'humanisme européen au moyen âge*, Paris, 1953. È breve ma caratteristico l'articolo di E. McClure: *Dantes humanism*, Personalist XXIX. 1948. 273—286; è molto più vicina alla nostra concezione Rocco Montano: *Dante e il rinascimento*. (Napoli) 1942; Siro A. Chimenz: *Il titanismo religioso di Dante*, Humanitas, Anno II. 1947. 541—552. È notevolmente ricco di pensieri, però rappresenta la sua concezione nota G. Toffanin: *L'umanesimo di Dante e il Cielo di Giove*, Torino, 1959. — Da parte nostra riteniamo come fondata la continuità della tradizione ungherese e di quella di Burckhardt ed Engels che non ce ne allontaniamo anche perchè i testi di Dante e la severa spiegazione storica di quelli non lo permettono. Perciò secondo la nostra opinione la revisione di questa concezione non può essere giustificata. Cfr. l'*Introduzione* di Toldy alla traduzione ungherese di F. Császár; la *Vita Nuova* di Dante, Pest, 1854; J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*. (1860.[1]) Achte durchgearbeitete Auflage von Ludwig Geiger, Lipsia, 1901; Friedrich Engels (Marx—Engels: Kommunista Kiáltvány) Budapest, 1948. *Introduzione* alla pubblicazione italiana del 1893. p. 27. Riguardo alla relazione di Dante e del Rinascimento anche oggi è tra le prime opere K.

Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus* Berlino-Lipsia. 1918. Dobbiamo aggiungere che delle soluzioni e mezzi artistici della concezione dantesca che dimostrano il Medioevo e i primi segni dell'età nuova ci siamo occupati altrove, *La fantasia creatrice di Dante* Beiträge zur Romanischen Philologie, 1964 1. 30—53; 2. 26—43.

[2] *Le vite di Dante, Petrarca, Boccaccio* raccolte da A. Solerti (Storia Letteraria d'Italia, V.) in lingua ungherese Budapest 1963. Antologia Europea, serie Rinascimento 8—71. 82—90,97—107. 108—152; L. Bruni, *De tribus vatibus florentinis dialogi ad Petrum Histrum.* Hrsg. von Carl Wotke, Praga-Vienna-Lipsia, 1889. 41—43, 57—58, 59—68. Cfr. Kardos T., *La nascita della biografia moderna, Le vite...* 15—16, 19—22, 30—38.; idem, *Zusammenhänge der Begriffe Renaissance, und Humanismus,* Conférence de literature comparée, Budapest, 26—29 ottobre, 1962. Acta Litteraria Academiae Scientiarium Hungaricae, Tom. V. Budapest, 1962. 262—268; idem, *Il concetto di «vate» e la coscienza della vocazione agli inizi del Rinascimento.* Estr. dagli Atti dell'Istituto Veneto, Anno Acc. 1964-65 Tomo CXXIII. Classe di Scienze Morali e Lettere.

[3] Cfr. Carl Marx—Friedrich Engels *Historisch-kritische Gesammt-Ausgabe, Werke,* Berlin, 1932, I. Teil, II. Bd. 116.

[4] Sulla cultura e vita economica e sociale di Firenze nel corso del secolo XIII^mo^, anche oggi troviamo la migliore analisi nelle opere di R. Davidsohn. Specialmente: *Geschichte von Florenz* 2. Bd. II. Teil. *Die Guelfenherrschaft und der Sieg des Volkes,* Berlin, 1908; 3. Bd. *Die letzten Kämpfe gegen die Reichsgewalt,* 1912; 4. Bd. I—III. Teil: *Die Frühzeit der Florentiner Kultur,* Berlin, 1922—27. — In questo riguardo sono fondamentali gli articoli di A. Doren: *Storia economica dell'Italia nel Medioevo,* Padova, 1937, e di A. Sapori: *Studi di storia economica medievale* Firenze, seconda ed. 1946. Idem, *L'età della Rinascita sec. XIII.—XIV.,* Milano, 1958; I. Origo: *Il mercante di Prato. Francesco di Marco Datini* (Milano, 1958). — Sulla cultura ed idea dell'educazione della città-stato greca cfr. W. Jäger: *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen.* Berlin, 1934.

[5] Cfr. K. Brandi, *Die Renaissance in Florenz und Rom,* Lipsia, 1909. 62—72.

[6] Cfr. Kardos, T., *Cultura latina e il Rinascimento ungherese.* Századok, 1939, 317—328.

[7] Idem, *La nascita della biografia moderna,* p. cit. 12—13; *Antologia della letteratura mondiale.* II. vol. seconda ed., Budapest. 1953. 335.

[8] Francesco Petrarca: *Lettere* Budapest, 1962. 206 *(Lettere senili,* VI. 8.)

[9] Francesco Petrarca: *Lettere senili volgarizzate e dichiarate da Giuseppe Fracassetti,* Firenze, 1892. XIV. I. Vol. II. 359; Kardos T., *L'attività letteraria del Petrarca e la sua epistolografia (Le lettere di Petraca)* Budapest, 1962, 53.

[10] E. Walser, *Poggius Florentinus. Leben und Werke,* Lipsia-Berlino, 1914. 128—129 (Beträge zur Kulturgeschichte d. Mittelalters u. d. Renaissance Heft 14.)

[11] «... in confinio duorum populorum constitutus ac simul ante retroque prospiciens . .» . Franciscus Petrarca: *Rerum memorandorum liber,* I. 19. 30. Ed. G. Billanovich, Firenze, 1943.; P. Piur, *Petrarca's Buch Ohne Namen und die päpstliche Curie,* Halle-Saale, 1925. 137.

[12] Petrarca, *Lettere senili,* I. 5. Vol. I. 32—49.

[13] Cleto Carbonara: *Il secolo XV.* Milano, 1943. 63; Giuseppe Saitta, *Il pensiero italiano nell'umanesimo e nel Rinascimento, vol. I. L'umanesimo,* Bologna, 1949 236—246.

[14] Egli espone queste tesi in tutte le sue opere, però forse in modo più tagliante nelle opere seguenti di G. Toffanin: *Che cosa fu l'umanesimo,* Firenze 1929 e *Storia dell'umanesimo* Napoli 1933.

[15] Molti elementi del pensiero di Dante giovane possono esser trovati nella letteratura medievale da Agostino a Tommaso d'Aquino, e negli scritti dello stesso Bonaventura. Però moltissimi motivi e spunti possono esser trovati concentratamente nella *Collationes in hexaemeron* di Bonaventura, dove ad esempio solo sulle pagine 332—334 spuntano gli episodi seguenti: la descrizione precisa dello «spirito vitale», «animale» e «naturale» in modo come è descritto da Dante, il confronto degli esseri ragionevoli con quelli che vivono brutalmente (come il pubblico delle prediche e della letteratura sacra, e la gente che è lontana di questi); lo svolgimento della metafora della scrittura e libro «spirituale», Gesù Cristo come il centro del cerchio mistico; la «sembianza del buono» che però induce in errore l'uomo; in base ad Agostino la «medicina» filosofica dell'anima che «porta l'uomo dalla miseria presente alla vita felice»; la divisione delle virtù nelle classi di «virtu politiche», «purificatrici», «contemplative» e a quelle «esemplari», simili alle idee platoniche; l'ascesa sul monte, dove si puó ottenere i vari gradi delle virtù. — La *Vita Nuova* e la *Commedia* ricevettero tanti impulsi da questi scritti di Bonaventura, che quest'opera deve essere ritenuta qualle fonte basilare della sua cultura giovanile. — A causa della dialettica della poesia e della prosa ed a causa delle innovazioni stilistiche la *Vita Nuova* viene ritenuta

come un'opera d'ordine superiore da D. De Robertis: *Il libro della Vita Nuova* Firenze, 1961.

[16] Le seguenti citazioni dei testi danteschi vengono tolte dal nuovo variante dell'edizione critica della Società Dantesca Italiana: *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, II. ed. Firenze 1960. La parte in questione è *Convivio* I/I. 16—17.

[17] *Vita Nuova*, I. 1. Cfr. N. Zingarelli, *Bollettino della Società Dantesca Italiana*, I. 98—101; De Robertis *op. cit.* 26; E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern. 1948, 304—327, 327—334; Le parti intitolate «Das Buch als Symbol» «Dante — Però le tendenze e la materia della nostra analisi del tutto mancano dal suo libro.

[18] I. Döllinger pubblica in un riassunto interessante dal manoscritto della Laurenziana, quindi da ambiente fiorentino, *Auszüge aus des Petrus Johannes d'Olive Postille über die Apokalypse*, Döllinger: *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters*, München, 1890. II. Dokumente XLIV. 530—532; — Su lo scomparire dei testi del *Vecchio* e *Nuovo Testamento* sotto l'influsso del «terzo Vangelo» più conforme alla vita nuova M. Szmirin: *La riforma popolare di Tommaso Münzer* 1954. 92—95. — Cfr. l'elaborazione speciale del «Liber septem sigillis clausus» da Petrus Ulivi, cfr. Raoul Manselli: *Lectura super Apokalypsim di Pietro di Giovanni Olivi*, Roma. 1955. 191.

[19] Vedi, Bonaventura *Opera* Ad Claras Aquas, 1891. Tom. V. 442.

[20] Idem p. cit. 385. 1.

[21] Idem p. cit. 386.

[22] Idem p. cit.

[23] Idem p. cit. 387.

[24] Aristotelis Stagiritae *De anima* (Operum Tomus VII.) Venetiis, 1560 *Liber de memoria et reminiscentia* 154—157.

[25] Averrois *Paraphrasis*, odem, 157—159.

[26] B. Nardi, *L'averroismo del «primo amico» di Dante* Studi Danteschi, Vol. XXV. 43—79.

[27] Ambrosii Theodosii Macrobii *Commentarii in Somnium Scipionis*, Lipsiae, Teubner, 1963. 1. 9. 1—3.

[28] Riteniamo come sbagliato la supposizione sottolineata da Giovanni Melodia nella sua edizione di *Vita Nuova (La Vita Nuova*, Milano, 1911) secondo la quale Dante tolse questa citazione indiretta dalla riga 258 del canto XXIV dell'*Iliade*, dove Omero disse ciò su Ettore. È molto più probabile che l'abbia trovata nella *Saturnalia* di Macrobio, dove l'autore confronta le righe 326—330 del I canto dell'*Eneide* di Virgilio con le righe 149 e 150. I. dell'*Odissea*. Cfr. Macrobio: *Saturnalia*, Lipsiae, Teubner. 1963. 5. 4. 6.

[29] Macrobio: *Commentarii* 1. 2. 14. 17; 1. 2. 9; gli esempi ivi 1. 2. 15; 1. 7. 4.; questo «parlare fabuloso» in Dante *Vita Nuova* II. 10; «esemplo» ivi.

[30] Anitii Manlii Severini Boethii *Opera*, Pars I. *Philosophiae consolatio*, Turnholti, 1957. I. 5. 6.

[31] *Vita Nuova*, II. 10.

[32] Varie espressioni sulla commozione sentimentale VIII. 2.4—5; X. 1. (cammino dei sospiri); XI. 1. (fiamma di caritade); XI. 2, XIII. 3 (intollerabile beatitudine, soverchio di dolcezza); XIV. 4. (mirabile tremore); XIV. 6. (infolgorare); XV. 2. (Uccide e distrugge); XV. 5. (tramortendo, ebbrietà del gran tremore); XVI. 11. nel cor mi si cominciò un terremoto).

[33] Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, nuovamente commentata da Francesco Torraca, Milano, 1915. *Inferno* XVII. 2. 125 p. Si riferisce ad una laude di Cortona pubblicata da F. Liuzzi nella sua grande raccolta. Ne possiamo constatare che tratta la Morte ed è uno dei canti religiosi antifeudali più amari. Cfr. F. Liuzzi, *La lauda ed i primordi della melodia italiana*. Vol. I. (Roma, 1934) 4/6.

[34] Marcus Tullius Cicero: *Laelius de amicitia*, ed. C. Meissner. Teubner, Lipsia, 1898. cap. XIII. 48.

[35] A. Sapori, *La cultura del mercante italiano. Studi*, 290—291, 299—300.

[36] «. . . prima est igitur perfectio incorporalitatis in numeris» Macrobius, *Commentarii*, I. 5. 13.; «. . . numerus rerum omnium fere nodus est» idem op. cit. 1. 6. 35.

[37] *Vita Nuova*, III. 8.

[38] «. . . ipsam philosophiam meditationem esse moriendi» Macrobius, *op. cit.* 1. 13. 5.

[39] Dalla letteratura immensa accentuamo due opere recenti, una prende posizione positivamente ed inoltre rappresenta eccellentemente la spiritualizzazione di Beatrice, Ch. S. Singleton: *An essay on the Vita Nuova*, Harward University Press, Cambridge Massachusetts, 1949. L'altra fa vedere la figura di Beatrice come del tutto escogitata e

data la genesi della *Vita Nuova* al periodo dell'esilio, al tempo della nascita del *Convivio*. C., Stange, *Beatrice in Dantes Jugenddichtung*, Göttingen (1959). La connessione tra la realtà e il modellamento ulteriore letterario viene analizzata eccellentemente da G. Contini: Dante Alighieri: *Rime*, Torino, 1939 Introduzione 9—22.

[40] B. Nardi, *Dalla prima alla seconda Vita Nuova. Nel mondo di Dante*, Roma, 1944, 3—20.

[41] B. Nardi, *L'averroismo del «primo amico» di Dante* Studi Danteschi, Vol. XXV. 1940. 43—79.

[42] Vita Nuova, III. 3.

[43] Idem XXVIII. 1.

[44] Idem, XXIII. 5, 50.

[45] Idem, XL. 1—4, 9—10.

[46] Guido Cavalcanti è il destinatario della *Vita Nuova:* «questo mio primo amico a cui io ciò scrivo» . . . Idem. XXX. 3:, sulla loro conoscenza più approfondita, Idem III. 14—15.

[47] Idem XX. 3.

[48] Al tema oltre il saggio eccellente già citato di Nardi, egli stesso: *Filosofia dell' amore. Dante e la cultura medievale*, Bari, 1942. 1—88. Oltre lui si può prendere in considerazione specialmente riguardo a Dante e Guinizelli: Karl Vossler *Die Philosophische Grundlagen zum «süssen neuen Styl»*, Heidelberg, 1906.

[49] Marcus Tullius Cicero: *Laelius*, I. 5.

[50] Cfr. con la nota No 46.

[51] *Convivio*, I. (XIII. 1; III.) XI. 7—8; Marcus Tullius Cicero: *op. cit.* XXVII. 100; idem, XXVII. 102.

[52] Idem, XVI. 59. Sulla vita del Guinizelli cfr. Kardos T. *Antologia* . . . 235.

[53] Il punto più evoluto fino a che le ricerche arrivarono è il libro di Salvadore Santangeli che riassume tutta la letteratura di prima, S. Santangeli: *Dante e i trovatori provenzali*, ed. II. Catania 1959.

[54] *Convivio*, II/VIII, 10.

[55] Idem, II/VII, 16.

[56] *Monarchia*, III/XVI. 16.

[57] Kosztolányi Dezső *Összegyűjtött Versei* Budapest, 1962. I. 127 (1907).

[58] *Convivio*, I/I. 17.

[59] Idem, IV/IX, 17.

[60] Idem, I/II. 12—13.

[61] Idem, I/III. 4—5.

[62] Idem, I/IV, 10—11.

[63] I peccati dell'ingiustizia i cosidetti «inumani peccati», Idem, I/XII. 10—11. Il giovane entra «nella selva erronea di questa vita» Idem, IV/XXIV. 12.

[64] L'indizio di Marte sopra Firenze, *Convivio* II/XIII 22—23; La progenie di Enea e la progenie di Jesse, Idem IV/V. 5—8; la formula di maledizione, Idem, IV/V. 9.

[65] IV/XXVIII. 5.

[66] Idem, il primo, secondo e terzo libro nelle pagine 145—227, il quarto libro fino alle pagine 228—293.

[67] A. Renaudet, *op. cit.* 58.

[68] Richiamò l'attenzione di Dante su questi scrittori il Bonaventura che nominò Macrobio e Plotino «nobiles philosophi», *op. cit.* Tom V. 364. Cfr. M. Schedler, *Die Philosophie des Macrobius und ihr Einfluss auf die Wissenschaft des cristlichen Mittelalters*, Münster, 1916 *(Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Bd. XIII. Heft 1. 147, 149.) Cfr. le note No 29, 36, 38. Già prima risultò il fatto (nota No. 28) che aveva letto anche la *Saturnalia* di Macrobio. Motivi provenienti da Macrobio in Dante: i tipi e terminologia delle immagini di fantasia, *(Vita Nuova) Commentarii* 1. 3. 1—13; il calcolo di età usato da Dante *(Divina Commedia) Commentarii*, 1. 6. 72—76; le virtù «politiche» e «di carattere purificatore ecc., *Commentarii* 1. 8. 5—10; il Cocito si compone di lagrime umane, Idem, 1. 10. 11—12; la «selva» della materia, Idem 1. 12. 7—11.

[69] *Saturnalia* 1. 11. 2—50.

[70] Sul pane degli angeli B. Nardi: *Note al Convivio, Lo pane de li angeli, Nel mondo di Dante* 47—50. Ommette l'espressione «cibus caelestis» di Bonaventura, *op. cit.* Tom. V. 330; sulla povertà che crea ostacoli agli studi: *Convivio*, I/I 4; I/XI. 6.

[71] *Convivio* III/XI/7; Marcus Tullius Cicero: *De amicitia* cap. 5. 18; Idem, *De officiis*, cap. III. 6. 27. Quest'ultimo dobbiamo citare: «Atque etiam si hoc natura praescribit, ut homo homini, quicumque sit, ob eam ipsam causam quod is homo sit, consultus velit». . .

[72] *Convivio*, I/XIII, 12.

[73] *Monarchia*, I/III, 4, 9; I/IV, 1—2; I/III. 1—10.

[74] Etienne Gilson: *Dante et la philosophie*, Paris, 1939. 210.

[75] *Convivio*. I/I. 1.

[76] Le ultime parole del *Convivio* sulla nobiltà dell'anima IV/XXX. 6; la comprensione ed i germi della nobiltà dell'anima, Idem, I/IX. 7—8.

[77] Le forme di manifestazione della ragione, Idem, I/IV. 3; I/VI 3; I/VI. 4; II/VII. 4—5. ecc.

[78] Idem, IV/I, 7.

[79] Idem, IV/XI, 8—9.

[80] Idem, IV/XI, 11—12.

[81] Idem, IV/XII, 9.

[82] Idem, IV/XII, 16; naturalmente il brano di Sant'Agostino (*Confessionum* Liber I. cap. XIX. 30. cfr. Migne: *Patrol.* S. L. Tomo XXXII. 1. 674) ha un senso ed accento tutto differente.

[83] Idem, IV/XXVIII, 12—13.

[84] Idem, IV/XXVI. 6—15.

[85] Idem, II/X, 5—6.

[86] Idem, IV/XV, 3—5, 6—8.

[87] K. Burdach, *Der Dichter des Ackermanns aus Böhmen und seine Zeit*, Bd. I—II. Berlin, 1926—32; *Vom Mittelalter zur Reformation*, III. Bd. 2 Teil; Idem, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit* (op. cit. II. Bd. I. Teil I. Heft) Berlin, 1913. 313—315; W. Steinitz, *Deutsche Volkslieder demokratischen Karakters aus sechs Jahrhunderten*, Bd. I. Berlin, 1954; Kardos, T., *A magyarországi humanizmus kora, (L'epoca dell' umanesimo in Ungheria)* Budapest, 1955, 39, 374—375; Idem, *Antologia della Letteratura Mondiale*) 594—98.

[88] Nel *Liber figurarum* ed in tutta la mistica di Gioacchino da Fiore (Leone Tondelli: *Il libro delle figure*, ed. II. Torino, 1953, tav. I—II. 291—304 et passim) Adamo, il progenitore dell'umanità ha un ruolo fondamentale, e da lui pervenne nei movimenti rivoluzionari spirituali; Dante dice «filando e zappando» contro la razza orgogliosa degli uomini, e specialmente contro i guelfi arricchiti *Convivio* IV/V. 9. — Per Ovidio cfr. *Metam.* I. 78—82.

[89] Idem, I/XII. 9.

[90] Averroe come fonte, *Monarchia* I/III. 9; sulla parte attiva del «intellectus speculativus», Idem.

[91] *Convivio* II/I, 3; sulla relazione di Ovidio e Dante G. Szombathelyi: *Dante e Ovidio*, Trieste, 1888. Programma del Ginnasio Communale Superiore, 147. 1.

[92] *Commentarii De Anima*, I. Lect. 12. (S. Thomae Aquinatis *Opera.)*

[93] Cfr. la nota No. 4.

[94] *Convivio*, II/XII, 1—10.

[95] Idem, IV/VI, 11—12.

[96] Idem, IV/XXII. 14—17.

[97] Idem, I/XIII. 4.

[98] La lingua come segno logico della communicazione tra gli uomini, *De vulgari eloquentia*, III. 1—2; il paragone di F. Villani: *La vita di Boccaccio*, (Dante, Petrarca, Boccaccio, *Vite di Artisti)* 151.

[99] A. Gramsci, *Il Risorgimento*, Torino, 1952. 25.

[100] *De vulgari eloquentia*, I/XII. 3—4.

[101] A. Romheld, *Ursprung und Entwicklung des Begriffs der civiltà in Italien*, Colonia, 1940. 25, 43—44, 23—49 *(Italienische Studien*, 6).

[102] Marcus Tullius Cicero: *De amicitia*, cap. V. 19, cap. VI. 20—22, cap. VIII. 27; cap. X. 34—35; cap. XIII. 46—48; cap. XIV. 50; cap. XVI. 59; cap. XVII. 61; cap. XX.74; 81; cap. XXVII. 100, 102; Convivio, I/I. 8; I/II. 5; II/XV, 6; III/XI, 8—9, 11, 13; I/XIII, 1, 7; IV/XXV, 1.

[103] La *Monarchia* è molto popolare nel circolo dell'Accademia Platonica di Firenze, Angelo Poliziano invece rinnova la leggenda di Orfeo non solo con *La favola di Orfeo*, bensì anche nelle sue poesie latine. Angelo Poliziano: *Sylva* . . . *Rusticus* . . . N. Beraldi interp. Basileae, 1518. D. 1a—D. 2a, D3.

[104] *De vulgari eloquentia*, I/XVII, 3—4.

[105] G. Rabuse, *Der kosmische Aufbau der Jenseitsreiche Dantes*, Graz-Colonia, 1958, 271—278.

[106] *Le vite di Dante, Petrarca, Boccaccio*, 54; qui annuncia Boccaccio nell'edizione più ampia che Dante realizzò il suo progetto dopo una lunga riflessione: «che davanti premeditato avea . . .» La prima idea può essere datata ancora prima, circa al 1294.

[107] Dante: *La Divina Commedia*. A cura di Natalino Sapegno, *Inferno*, XVIII. 28—29, 206. 1.

[108] *Somnium Scipionis*, 2. 1; 3. 4.

[109] Bonaventura, *op. cit.* Tom. V. 364.

[110] Macrobius, *Commentarii*, 1. 8. 4—11.

[111] *Somnium Scipionis*, 3, 1; Macrobius, *Commentarii*, 1. 8. 12; 1. 12. 4.

[112] Alla concezione «selva» dell'inferno terrestre, Idem, 1. 12. 1, 7—11; *Vita Nuova* XIX. 27—28.

[113] Dante lesse questo passo di Macrobio, *(Commentarii* 1. 16. 8—9.), perchè sulla grandezza del sole in più luoghi fa la stessa constatazione in laude del raziocinio umano, *Convivio* IV/VIII, 7; *Epistolae*, XII, 7.

[114] Macrobius, *Commentarii*, I/12, 1—2, 6—11; Boethius, *op. cit.* III/10. 23—25; IV/3, 10.

[115] Idem, *op. cit.* 3. 16—20.

[116] *Epistolae*, XIII, 15—16.

[117] *Epistolae*, XIII, 19.

[118] E. Cerulli, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, 1949. 503—550. Constata molto meno coincidenze di quelle che esistono nella realtà, però anche così molte. È interessante la sua composizione delle citazioni arabe di Dante. 507—514.

[119] Alcuni esempi di tale trasformazione di elementi orientali in nozioni classiche, o cristiane: Virgilio assume la parte dell'arcangelo Gəbriele, l'Alborak (Dist. II. Cerulli, 43) e l'enorme Angelus Thesaurarius Inferni (Dist X. Cerulli 57) diventa il nostro classico Gerione, il Gallo enorme diventa l'Aquila dell'impero romano (Dist. XXIX. Cerulli, 99), invece del *Paradiso* l'*Inferno* riceve l'iscrizione (Dist. XXXIV. Cerulli 109) ecc.

[120] Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, Édition critique, Fr. J. Carmody, Berkeley and Los Angeles, 1948. Livre II. 175—314; W. Goetz: *Dante und Brunetto Latini*. D. D. J. Neue Folge, 11, 1938, 78—99, 82—83. L'articolo è eccellente, però rimane indietro alla situazione reale.

[121] Forse non pensiamo propriamente alla sinossi della *Politeia* attribuita a Galeno, (pare sia andata perduta), ci riferiamo piuttosto al commentario della *Politeia* di Averroe, molto importante, ed ad una traduzione o riassunto latino di questa, che noi non conosciamo, Cfr. *Averroes Commentary on Platos Republic* ed. interpret. E. I. J. Rosenthal, Cambridge, 1956. 2—7.

[122] E. Auerbach lottava in tutta la sua vita con l'indole allegorico delle figure dantesche. Le sue analisi più mature: E. Auerbach, *Dante als Dichter der Irdischen Welt*, Berlin—Lipsia 1929; Idem, *Mimesis*, Bern, 1946. 169—196 (Farinata und Cavalcanti).

[123] Br. Latini, *Il Tesoretto e il Favoletto*, Firenze, 1824, 17, 25, 95, 102, 229; i processi di trasformazione della natura, 18—25.

[124] *Somnium Scipionis*, 3. 5; Macrobius, *Commentarii*, I. 10. 3.

[125] Ivánka, E., *Τὸ λεοντῶδες καὶ τὸ ποικίλον θηρίον* Egyetemes Philologiai Közlöny (Bollettino di Filologia Generale) 1936, 55—57.

[126] Platon *Összes Müvei (Tutte le opere)* Magyar Filozófiai Társaság, Budapest, 1943. I. 1113 (IX. 586).

[127] Platone *op. cit.* I. 118 (IX. 589).

[128] Bonaventura, *op. cit.* Tom. V. 443; la citazione di Platone, *op. cit.* I. 1120.

[129] G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Firenze, 1961, 122, 121—125 Biblioteca Storica, Sansoni, Nuova Serie. XXXVII. Bibliografia, Idem (122); Sull'attività di Fra Dolcino nell'epoca nuova: Kardos, T., *L'età dell' umanesimo in Ungheria*, 12.

[130] P. Conti nel suo articolo intitolato *Il problema umano in Virgilio e in Dante* (Osservatore Romano, 24. 12. 1944) analizza il concetto di storia di Virgilio, però non vuole tirare le somme riguardo a Dante; riguardo alle spiegazioni del «Vecchio di Creta»: dall'età di Augusto a quella di Dante secondo Scartazzini-Vandelli, op. cit. 133—134; secondo il senso originale dato da Daniele: Torraca, op. cit. 105—106; anche Sapegno tende op. cit. ad una spiegazione analoga 166—167.

[131] Macrobius, *Commentarii*, 1. 10. 11. *Inferno* XIV. 103—120.

[132] *Convivio*, IV/V. 10—20.

[133] *Epistolae*, XII. 8.

[134] F. Sarri, *Il concetto di storia di Dante*, *Studi su Dante*, Milano, 1944. 271, 277, 284, 280.

[135] Cfr. K. Burdach, *op. cit.* (p. cit.) 36—37, 213—214.

[136] «barbarorum avaritia», Boethius *op. cit.* 4. 10; «Palatinae canes» 4. 13; su tutto ciò Luigi Alfonsi: *Romanità e barbarie nell'apologia di Boezio*, Studi Romani, 1953. 605—616.

[137] Petrarca scelse la figura di Ulisse come simbolo del suo destino (Kardos, T., *L'attività letteraria del Petrarca e il suo epistolario. Lettere del Petrarca.* 19—21). Janus Pannonius il poeta umanista ungherese attribuí a Jacobus Antonius Marcellus il ruolo di Ulisse e l'intenz'one di voler scoprire nuove parti della terra. *A renaissance Magyarországon. (Il rinascimento in Ungheira)* Budapest, 1961, 201—204. Tutti questi avrebbero interpretato la scena di Ulisse in modo romantico? L'analisi di Bruno Nardi è convincente e gli argomenti summenzionati l'appoggiano. *(La tragedia di Ulisse, Dante e la cultura medievale*, Bari, 1942. 88, 99.) Però Brunetto Latini tira a ciò, quando spiega che la concezione dei tempi passati non è più valida, perchè uomini vivono anche nei territori oltre le colonne di Ercole. (*Il Tesoretto*, 89—90).

[138] *Inferno* IV. 67—96.

[139] Cfr. Cerulli, *op. cit.* l'illustrazione tra le pagine 48 e 49.

[140] *Inferno* XVII. 21. Scartazzini-Vandelli, *op. cit.* 160.

[141] Dist. I. capituli Cerulli, *op. cit.* 41.

[142] I titoli delle opere di Brunetto Latini e molti altri segni dimostrano che egli conosceva molto bene la traduzione del *Liber Scalae.*

[143] Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, Introduzione e note di Br. Cicognani, Milano, 1940. Traduzione ungherese nel Olasz Szemle, (Rivista Italiana) 4. 1942. 603.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (1—2), pp. 61—78 (1966)

Diligite Justitiam

Lettura del XVIII. canto del Paradiso

di

VITTORIO BRANCA
(Padova)

Coi canti introduttivi dell'*Inferno* e coi rimproveri di Beatrice nel Paradiso terrestre, l'episodio di Cacciaguida nei canti quindicesimo, sedicesimo, diciasettesimo del Paradiso costituisce uno dei centri genetici della Divina Commedia. In essi trovano la loro piena e concatenata espressione alcuni dei moventi del poema: l'esilio, il sogno del passato, il criterio del giudizio. Tutti gli accenni all'esilio, i rimpianti del passato gentile e onesto, gli sdegni contro le malvagità dei grandi, che punteggiano continuamente il poema, mettono infatti capo a questo mosso e grandioso affresco in cui si sublimano nel loro accento più austero. Come ha notato il più fine lettore del potente trittico di Cacciaguida, il mio indimenticabile e indimenticato maestro, Attilio Momigliano, in questi canti «c'è la fermezza delle convinzioni durature più che lo sdegno dei contrasti più o meno passeggeri con gli uomini: . . . non v'è il Dante delle invettive ma quello dei colloqui con se stesso. Il Dante più intimo, quello che diffonde il calore morale in tutte le vene del suo poema», che è soprattutto raffigurato nel diciassettesimo. «Egli trapassa con tanta spontaneità e con tanta nobiltà dalla figura incrollabile dell'esule onesto a quella del testimone della giustizia divina, e fa dell'esilio il malinconico piedestallo del giudice solenne dell'umanità.»

Il canto diciottesimo si leva proprio da questo momento decisivo del mistico viaggio, e introduce risolutamente nel nuovo clima sentimentale e nel nuovo linguaggio del Dante ormai definitivamente e totalmente preso e assorto nella sua missione superiore: nell'ansia cioè di penetrare il messaggio eterno di qui dovrà essere, secondo l'alto destino rivelatogli da Cacciaguida, l'araldo e il profeta nel corrotto mondo contemporaneo, ormai prossimo alla fine. Se la prima metà del *Paradiso* era stata una graduale, lenta preparazione attraverso immagini ed episodi in cui chiara e insistente era l'ombra della terra e l'eco delle sue passioni, dal canto che stiamo per leggere in poi gli elementi terreni diventano sempre più rarefatti, e linguaggio, immagini, episodi sono modulati soprattutto su un crescendo di estasi intellettuale e sensitiva. Proprio di qui comincia più risolutamente l'estremo itinerario che porterà l'«alta fantasia» alla visione suprema dei «tre giri, di tre colori d'una contenenza»: e proprio da questo canto — considerato di solito come un canto scialbo e di passaggio —

ha inizio la più alta poesia del *Paradiso* : quella tutta affidata alla sottigliezza e alla magnanimità del linguaggio allusivo di origine mistica, che trionfa negli inebrianti gorghi di luce e nelle grandiose e fascinose figurazioni floreali; quella che, lasciando da parte episodi contingenti e di cronaca, punta decisamente a commisurare ogni avvenimento umano alla suprema Giustizia; quella tutta modulata sul sempre più ardito e generoso sforzo intellettuale per giungere attraverso la rivelazione di verità particolari alla Verità unica e somma.

Questa nuova e risoluta voce acquisita dalla poesia dantesca dà la sua misura fin dall'impostazione di questo canto: Cacciaguida dalle rievocazioni nostalgiche e dalle profezie appassionate sgorganti dal cerchio di interessi e di motivi familiari passa risolutamente a una visione universale, a uno sguardo fisso agli eterni disegni della Provvidenza divina. La materia delle parole e delle esortazioni al discendente privilegiato non è più data dalle vicende e dalle sofferenze personali, ma dalle vicende e dalle sofferenze di chi è stato decisivo strumento della Provvidenza. Non si tratta più di lotte e di trionfi di uomini, ma del Trionfo stesso della Fede e della Giustizia: il grandioso alternarsi di fulgori e di ombre, di empiti di speranza e di fede e di sospiri di dolore e di sdegno, che aveva caratterizzato i canti precedenti, qui ritorna per due volte risolutamente proiettato sullo schermo di una visione metafisica della storia.

Questo passaggio, o meglio questa ideale impennata, è chiara fin dai primi versi: in quel silenzio solenne che domina l'avvio del canto e che sembra distendere e fare più pensosa e pacata la concitazione e la tensione passionale delle terzine conclusive del XVII. Un momento grave di silenzio e pieno di mistero nel suo raccoglimento: Ma ancora una volta il tacito contrasto che domina l'anima di Dante — in cui il futuro della finzione è in realtà doloroso ricordo e tristezza delle condizioni presenti — si risolve in un rapimento della sua anima; in una vittoria sugli stimoli della passione turbatrice, raggiunta sulle ali dell'incanto sempre nuovo e sempre più transumanante del sorriso di Beatrice, specchio della bellezza e della beatitudine eterna:

Già si godeva solo del suo verbo
Quello specchio beato, ed io gustava
Lo mio, temprando il dolce con l'acerbo;
E quella donna, ch'a Dio mi meneva,
Disse: «Muta pensier, pensa ch'io sono
Presso a colui ch'ogni torto disgrava.»
Io mi rivolsi all'amoroso suono
Del mio conforto, e quale io allor vidi
Negli occhi santi amor, qui l'abbandono;
Non perch'io pur del mio parlar diffidi,
Ma per la mente che non può reddire
Sopra sè tanto, s'altri non la guidi.

(vv. 1—12.)

Questi primi dodici versi sono come orchestrati su *tre diversi silenzi assorti :* Cacciaguida visto con immagine emblematicamente intellettuale quale «specchio beato» in cui si riflette la divina luce, *gode* pienamente la rivelazione divina, il suo *verbo*, cioè l'oggetto della sua mente pensante in cui si riflette naturalmente il verbo divino cioè la volontà del Creatore; Dante può solo *gustare* cioè assimilare e assaporare quella beatitudine temperando *l'acerbo* delle sventure preannunciate col *dolce* delle grandiose promesse alla sua opera e certezza dell'avvento di una giustizia suprema; Beatrice è tutta sospesa e protesa a cogliere l'istante in cui aiutare Dante ed elevarsi, chinandosi pietosamente verso di lui con parole piane, materne che continuano in atteggiamento più affettuoso il colloquio domestico con Cacciaguida. E quasi a preludere le celestiali visioni esultanti su cui è intessuto tutto il canto, ritorna sulle soglie di esso, ma più alta e più abbandonata del solito, una di quelle proteste di ineffabilità da cui è punteggiata continuamente l'estasi ammirativa di Dante nel Paradiso

Tanto poss'io di quel punto ridire
Che, rimirando lei, lo mio affetto
Libero fu da ogni altro disire,
Finche il piacere eterno, che diretto
Raggiava in Beatrice, dal bel viso
Mi contentava col secondo aspetto.
Vincendo me col lume d'un sorriso,
Ella mi disse: «Volgiti ed ascolta,
Chè non pur nè' miei occhi e paradiso.

(13—21.)

Questa Beatrice divinamente sorridente di un sorriso ineffabile, in questo inizio dell'ultima parte del pellegrinaggio celeste, è insieme più umana e più sublime della Beatrice della *Vita Nuova*. Non è certo quella «noiosa pedagoga» che il Croce presentò nel suo più infelice saggio, quello sulla *Poesia di Dante :* anzi, sciolta dalla stilizzazione incantata e di gusto gotico del libretto giovanile, la sua personalità appare più potente e concreta. La terzina che chiude questa scena «è scritta con una mano d'incomparabile leggerezza, e conserva alla Beatrice beata, insieme con la luminosità del Paradiso, un'ombra (meno d'un'ombra!) di compiacimento femminile» (Momigliano). Beatrice sorride alla fissità di Dante: è luce celeste, ma è anche movimento umano.

Siamo ora all'ultimo episodio del cielo di Marte: a una delle grandiose e ardenti rapresentazioni generali del *Paradiso*, che qui conclude con crescendo epico questi canti dominati dalla presenza grandiosa delle anime combattenti per la Fede. (vv. 21—51).

Come si vede qui alcuna volta
L'affetto nella vista, s'ello è tanto
Che da lui sia tutta l'anima tolta,

Così nel fiammeggiar del fulgor santo,
Ach'io mi volsi, conobbi la voglia
In lui di ragionarmi ancora alquanto.
Ei cominciò: «Questa quinta soglia
Dell'albero, che vive della cima
E frutta sempre e mai non perde foglia,
Spiriti son beati, che giù, prima
Che venissero al ciel, fur di gran voce,
Sì, ch'ogni musa ne sarebbe opima.
Però mira nei corni della croce:
Quel ch'io or nomerò, li farà l'atto
Che fa in nube il suo fuoco veloce.»
Io vidi per la croce un lume tratto
Dal nomar Jusuè, com'ei si feo,
Nè mi fu noto prima il dir che il fatto.
Ed al nome dell'alto Maccabeo
Vidi muoversi un altro roteando,
E letizia era ferza del paleo.
Così per Carlo Magno e per Orlando
Due ne seguì lo mio attento sguardo,
Com'occhio segue suo falcon volando.
Poscia trasse Guglielmo, e Rinoardo,
E il duca Gottifredi la mia vista
Per quella croce, e Roberto Guiscardo.
Indi, tra l'altre luci mota e mista,
Mostrommi l'alma che m'avea parlato,
Qual era tra'cantor'del cielo artista.

Il ricominciare del discorso di Cacciaguida ha una solennità tutta sua, diversa dal tono di vaticinio dei canti precedenti; e eleva risolutamente il suo ultimo intervento da quella che potrebbe sembrare la consueta e consunta funzione di un nomenclatore. S'avvia su quell' immagine che — secondo una ricca tradizione ascetica mistica ripetuta anche da Jacopone nella sua lauda *Fede speme e caritate* — amava raffigurare il Paradiso come un albero sempre fruttifero e sempre verde che traeva vita non dal basso, dalle radici, ma dall'alto, dal più alto dei cieli sede di Dio: e continua idealmente poi nella levità rapida e chiara di quel trascorrere e folgorare di luci (che può ricordare gli esempi trasvolanti del XIII del *Purgatorio)* in ognuna delle quali palpita un grande spirito del passato.

Attraverso quella serie di nomi, così carichi di sensi storicamente evocativi e allusivi, pare ritrovato — dopo la diffidente freddezza del *De vulgari eloquentia* — lo spirito epico del Medioevo: una singolare e suggestiva mescolanza di storia e di leggenda individua in quei personaggi — come più tardi il Boccaccio nella sua *Amorosa Visione* — una lotta esemplare, un ciclo attuale o virtuale di canti epici. La rassegna, al confronto di altre, assume un carattere superindividuale, iscrivendosi ogni nome non entro precisi caratteri individualizzati, e specificati, ma entro un generale e comune paesaggio, entro un

uguale determinazione di atti. Ma proprio nella scelta, nell'ordine, nei modi della presentazione interviene, indagatore e illuminante, lo spirito del poeta portato a legare insieme fatti remoti e prossimi col filo di una grande idea, con la sua particolare filosofia della storia: cioè con la visione della fede operante e trionfante. L'artificio stesso della rassegna dei principali beati d'un cielo acquista qui cone di raro, un senso storicamente architettato: dai biblici Giosuè conquistatore e Giuda Maccabeo liberatore (poli iniziali della Storia del cristianesimo) a Carlo e Orlando, l'uno accanto all'altro secondo la ferrea tradizione della leggenda, e agli eroi dell'epopea francese Gulielmo d'Orange e Renoardo, il gigantesco saraceno convertito, antenato di Morgante nelle sue imprese sempre al margine del grottesco; giù giù fino alle figure, storicamente ben determinate, di Goffredo da Buglione e di Roberto Guiscardo. E tutta la leggenda e la storia del passaggio della conquista, della barbaria fanatica in guerra colla Croce, che splende attraverso quei fulgori improvvisi nella Croce di Marte: i cavalieri di Cristo venturo coi cavalieri di Cristo venuto ubbidiscono alla voce del crociato stipite degli Alighieri: che infine ieraticamente si unisce loro nel gaudio beatifico.

Il tripudio di luce sembra divenire più intenso ad ognuno di quei lampi che s'accendono nella nube luminosa compresa fra le splendenti liste della grande Croce. Ogni determinazione che accenna alle loro apparizioni sembra percorsa tutta da una letizia inebriante: come la luce dell'alto Maccabeo, che Dante vede «moversi roteando E letizia era ferza di paleo». Da questa mobilissima immagine, suggerita insieme dalla *Bibbia* e dall'*Eneide*, resta l'impressione di un grande globo di fuoco trascorrente con rapido moto vorticoso: proprio cioè con quel moto che l'uso degli scrittori mistici aveva caricato di un senso di beatificante unione a Dio.

Ma il tripudio della esultanza divina sembra misurato soprattutto dal crescendo di splendore, di gorghi sempre più sfavillanti, di cui si anima tutta la croce di Marte. La scena — apertasi tre canti prima con una impressione di luce diffusa forse una visualizzazione dei translucidi alabastri ravennati («che parve foco dietro ad alabastro») si chiude ora con molti splendenti, quasi in un gioco fantasmagorico, dal trascorrente fulgore disceso per la lista radiale ai moti successivi di luci che si staccano dal loro gruppo costellato e si ingigliano sul fulgore santo di Cacciaguida chiamante e osannante, che conclude con canto eroico l'episodio aperto nel XIV da un canto estatico (XIV 118).

Ma l'intonazione solenne delle ultime parole e degli ultimi gesti del trisavolo martire non muove solo da quella lunga eco di ispirazione epica. Dalle parole al proprio discendente, librate nei canti precedenti in un'atmosfera di affetti personali, famigliari, indirizzate ad episodi e a passioni ben circoscritte negli interessi di poche anime, Cacciaguida è passato ora alla visione delle lotte attorno alla Croce in cui si riassume il flutto perenne della Storia. Dagli accenti particolari si ascende, come abbiamo già accennato, a quelli di valore morale e

ascetico più universale: e vi si ascende tanto più naturalmente quanto più la proclamazione della missione universale di Dante era stata nel canto precedente come mai esplicita, grandiosa, solenne. Si direbbe anzi che in questa esemplare rassegna di grandi eroi della fede, risuoni insieme l'estremo conforto e l'estrema consacrazione di Dante a profeta e a combattente di quel rinnovamento cristiano che palpita e percorre tutta la *Commedia* come l'aspirazione suprema del poeta.

In questo canto, tutto dominato da trionfi e da esultanze di luce, alla consueta forma della salita da un cielo all'altro — segnato, dallo sfavillare più beatificante della bellezza di Beatrice. — presta novità di intonazioni poetiche il colore di Giove «bianco, quasi argentato» (come era detto nel *Convivio)* in contrasto con quello rosso di Marte. (vv. 52—69.)

Io mi rivolsi dal mio destro lato
Per vedere in Beatrice il mio dovere,
O per parlare o per atto segnato;
E vidi le sue luci tanto mere,
Tanto gioconde, che la sua sembianza
Vinceva gli altri, e l'ultimo solère.
E come, per sentir più dilettanza,
Bene operando, l'uom di giorno in giorno
S'accorge che la sua virtute avanza;
Sì m'accors'io che il mio girare intorno
Col cielo insieme avea cresciuto l'arco,
Veggendo quel miracolo adorno.
E qual è il trasmutare in picciol varco
Di tempo in bianca donna, quando il volto
Suo di discarchi di vergogna il carco;
Tal fu negli occhi miei, quando fui volto,
Per lo candor della temprata stella
Sesta, che dentro a sè m'avea ricolto.

Si direbbe che in questi versi l'impressione visiva della luce dei due pianeti si fonda e quasi si trasfiguri nella sensibilità alla luce affascinante dell'anima di Beatrice. Nel paragone rapido e delicatissimo col viso di donna, che dal rossore della vergogna ritorna al suo incanto perlaceo, v'è come un'eco di quelle assorte contemplazioni di volti femminili che si allargono nell'atmosfera estatica della *Vita Nuova*. «Le immagini femminee di donne imperlate la bianca fronte, di donne non da ballo sciolte ma ferme aspettando la nota, di donne che riprendono il loro color naturale,» sembrano ingemmare questi canti paradisiaci: e lasciano penetrare nell'atmosfera di alta tensione mistica intime e soavi note affettuose, inflessioni di insostenibile dolcezza, che dilagano nel senso di abbandono e di smemoramento che già in questi versi (56—57.) prelude all'estasi del finale della cantica («Qual è colui che somniando vede . . .»). All'ineffabile dolcezza del crescendo e del trasmutare di luce corrisponde idealmente e sottilmente il

primo termine del paragone («E come per sentir più dilettanza . . .»): cioè il crescere intimo e continuo della gioia di «ben fare», espressa con l'abbandonata inflessione autobiografica di Dante personaggio e protagonista della sua *Commedia*. La luce che diviene più sfolgorante, l'arco del cielo che cresce, il diletto virtuoso che si fa più intenso, sono tre note diverse che concorrono ad esprimere col nuovo disincarnato linguaggio il progredire del mistico pellegrino nel suo itinerario celeste verso la somma Luce che è somma Virtù.

Ma, al di là di queste sottili suggestioni e di queste illuminanti corrispondenze, la similitudine delicata e luminosa sembra introdurre a quella *temperanza*, caratteristica di Giove posta fra l'ardor vivo di Marte e la frigidezza di Saturno. Anzi proprio la *giustizia* che sarà così altamente glorificata in questo canto, era stata già da Dante definita nel *Convivio* e nel *Monarchia* come un temperarsi di opposte qualità, una morale bellezza egualmente lontana da ogni eccesso e da ogni difetto.

Sulle evocative note sentimentali e intellettuali toccate dalla similitudine si apre e sboccia il nuovo trionfo di luce, il primo grande tripudio luminoso in cui Dante tenti visualizzare l'estasi grandiosa del Paradiso. Le schiere lucenti dei nuovi beati già sembrano attender Dante. Se nei primi tre cieli gli spiriti sono come avanguardie che vengono, s'arrestano, retrocedono, spariscono, sempre in linea retta; qui, come già nel cielo di Marte, si presentano in moti complessi e vari, in campi luminosi diversamente foggiati: anzi si fanno *figurativi*, e parlano e scrivono coi loro moti. Se la Croce era un campo continuo, l'aquila nel cielo di Giove è una costellazione immensa, gradualmente costruita con precisione geometrica — da altissima poesia metafisica — e insieme con rara arditezza di fantasia. È uno dei momenti di suprema maestria tecnico figurativa e simbolica: il frutto maturo di chi, nel lungo tirocinio poetico, si era spesso impegnato e entusiasmato — come ha indicato il Contini — nel «furor dell'esercizio». (vv. 70—96.)

Io vidi in quella giovanil facella
Lo sfavillar dell'amor che li era,
Segnare agli occhi miei nostra favella.
E come augelli surti di riviera,
Quasi congratulando a lor pasture,
Fanno di sè or tonda or alta schiera,
Sì dentro ai lumi sante creature
Volitando cantavano, e faciensi
Or D, or I, or L, in sue figure.
Prima cantando a sua nota moviensi;
Poi, diventando l'un di questi segni,
Un poco s'arrestavano e taciensi.
O diva Pegasea, che gl'ingegni,
Fai gloriosi, e rendigli longevi,
Ed essi teco le cittadi e i regni,

Illustrami di te, si ch'io rilevi
Le lor figure com'io l'ho concette:
Paia tua possa in questi versi brevi.
Mostrarsi dunque in cinque volte sette
Vocali e consonanti; ed io notai
Le parti si come mi parver dette.
Diligite justitiam, primai
Fur verbo e nome di tutto il dipinto;
Qui judicatis terram, fur sezzai.
Poscia nell'M del vocabol quinto
Rimasero ordinate, sì che Giove
Pareva argento lì d'oro distinto.

Dunque le luci degli spiriti a mano a mano che dovevano formare una data lettera dapprima cantando si movevano «a sua nota», cioè secondo il ritmo del loro canto; e poi, ordinatisi nella figura di una lettera, restavano per un poco così *disposti* e sospendevano il canto per dare a Dante il tempo di osservare e bene imprimersi nella mente la lettera stessa: fino a che egli potè comporre la famosa sentenza biblica che apre il *Liber Sapientiae*, *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* : è emblema risplendente di questo cielo degli uomini *giusti*. Una sentenza questa che incita a quella virtù che, come era detto nel *Convivio*, «ordina noi ad amare ed operare dirittura in tutte cose»; la virtù che è la più amabile e umana nell'uomo, e la cui osservanza, essenziale al benessere della società umana, può attuarsi solo con l'Impero, e quindi per mezzo di quanti sono membri e strumenti di questo e hanno ufficio comunque di giudicare. Il passaggio logico e sentimentale da queste fantasmagoriche raffigurazioni alle allusioni e alle considerazioni morali-politiche che concludono il canto, è già implicamente predisposto in questa concatenazione di concetti, chiara fin dalle opere dottrinali e politiche.

Ma la evidenza immediata di questa raffigurazione luminosa, come trasfigura ogni elemento che potrebbe per se stesso esser troppo scenografico, così fa obliare colla sua precisa, *lucida* consistenza fantastica, tutte quelle anticipazioni dottrinali. E fa obliare anche gli antecedenti che dell'artificio della scritta luminosa si vollero trovare, ora nelle feste egiziane narrate da Plutarco, ora nella letteratura acrostica e anagrammatica del basso impero o nelle figurazioni alfabetiche tricolori della Croce di Rabano Mauro, ora nelle visioni di Esdra e nell'Ascensione di Isaia e anche nelle miniature reggiane ai testi di Gioacchino da Fiore; e persino nei versi di Lucano che danno l'ala alla improvvisa similitudine, cosi visiva, degli uccelli che si raccolgono in figure varie. Ma — è necessario oltre che sufficente dirlo in questa sede — in pochi scrittori come in Dante, in pochi canti come in questo, «l'amour des lettres» — per usare il titolo sollecitante del Leclerc — si è fuso e trasfigurato potentemente ne «le désir de Dieu».

Si direbbe anzi che proprio questa libratissima similitudine, rompendo d'un tratto la quieta solennità apertasi sul dileguare di Cacciaguida, rapisca la fantasia dello scrittore in un mirabile movimento figurativo visto nel suo processo, nelle fasi del suo svolgimento: come già, su piano diversissimo, le terrificanti metamorfosi nella bolgia dei ladri. Così pieno di significati e di cose, così visibile e categorico il paragone «già risponde coi voli corti e canti lieti e gli intrecci dei movimenti, nel guizzo del sole, sul verde dei prati e sulle acque nitide dei rivi, a voli, canti, moti, folgorii di questi spiriti novelli» (Capetti). Nel gaudio degli «augelli surti di rivera» traspare nitido e fremente il gaudio dei celesti volatori mentre la levità e la delicatezza di quel «volitando cantavano» tocca impressionisticamente quel volare qua e là ma lievemente, a brevi voli solo per mutare figura, quasi flottando in quel mare di luce.

Ma come sulle soglie del Paradiso stesso, così, mentre già sta profilando quella meraviglia di cielo argenteo trapunto d'oro, mentre sta per consacrare il simbolo del suo ideale politico, il poeta si arresta per un istante, come per raccogliere le sue forze, a invocare la *diva Pegasea* (e ancora si discute se questa espressione sia rivolta a tutte nove le Muse, o in particolare Euterpe o a Calliope, o a Urania); e vuole confessare al tempo stesso la impotenza della sua parola e la ineffebilità del sublime spettacolo. Invocazione delle più commosse: in cui alta suona quella gloria che *fa longevi* gli ingegni dei poeti, mentre essi con l'aiuto della Musa fanno gloriosi e longevi *cittàdi e regni* eternandoli nell'immortale poesia: e profondo risuona il tormento del poeta che sente *brevi* (cioè insufficienti) i suoi versi ad esprimere la *possa* della Musa, cioè della poesia che conferisce immortalità alla storia: alla storia che si riassume tutta nell'insegna dell'aquila. «Di qui il rapimento dell'invocazione che è forse, in tutta l'opera di Dante, il punto dove l'idea dell'impero gli ha dato una profonda commozione.» (Momigliano).

Ma le trentacinque lettere d'oro — proprio 35 come in Rabano Mauro — che si formano, ossia si scrivono e si dicono da quei giusti volitanti e inneggianti e moventisi a tenor di nota, non sono che il preludio a più mirabili metamorfosi allusive a gorghi luminosi più esultanti. Già quel posarsi e rimanere fermi nell'ultima lettera di *terram*, cioè in una grande *emme* gotica maiuscola, ha fatto naturalmente pensare che proprio *m* è l'iniziale di *mundus* e di *monarchia*.

Improvvisi, solenni e grandiose come nessuno degli altri spettacoli inebrianti di questo canto, si spiegano le ultime folgoranti figurazioni degli spiriti giusti. Ancora una volta Dante, qui, poeta pittoricamente («ut pictura poësis»). La grande *m* gotica, fiorita improvvisamente nel suo culmine per la discesa dall'Empireo di un altra luminosa schiera di beati — certo i più eletti dei giusti — si slancia rapidamente nella figura araldica di un giglio; per poi trasformarsi ancora, attraverso nuovi mirabili spostamenti dei beati sopraggiunti, in aquila, nel sacrosanto segno della testa scintillante d'un lume più fulgido. (vv. 97—114.)

E vidi scendere altre luci dove
Era il colmo dell'M, e li quetarsi
Cantando, credo, il Ben ch'a sè le muove.
Poi, come nel percoter dei ciocchi arsi
Surgono innumerabili faville,
Onde gli stolti sogliono augurarsi,
Risurger parver quindi più di mille
Luci e salir qual assai e qual poco,
Si come il Sol, che le accende, sortille;
E quietata ciascuna in suo loco,
La testa e il collo d'un'aquila vidi
Rappresentare a quel distinto foco.
Quei che dipinge li non ha chi il guidi,
Ma esso guida, e da lui si rammenta
Quella virtù ch'è forma per li nidi.
L'altra beatitudo, che contanta
Pareva in prima d'ingigliarsi all'emme,
Con poco moto seguitò la imprenta.

IL simbolo si fa in questi versi più denso e pregnante. Nell'*m* si chiarisce l'allusione alla *Monarchia* universale fissata dalla presenza del suo segno, l'aquila. Dante — come bene osservò il Parodi — pone uno stacco piuttosto forte tra la prima figurazione della *m* e del giglio, e quella dell'aquila: e col giglio volle alludere probabilmente alla dinastia francese e con la trasformazione del giglio in aquila intese significare che la casa capetingia doveva non contrastare nè voler apparire equivalente all'Impero, (come sembrava accadere nel 1300), bensì compenetrarsi in esso, rinunziando alle sue ambizioni di potere universale, contro cui Dante già aveva fatto parlare nel *Purgatorio* Ugo Ciappetta.

Ma nel portentoso augello d'oro, ingigantito di mille fiamme nei candori di Giove, pare delinearsi, attraverso quel potente verbo ingigliarsi, anche una figurazione di valore più universale e poetico, riflessa già dalle affermazioni or ora accennate del *Convivio* e del *Monarchia*. Questo giglio di luci, che somiglia allo schema della gotica *M*, si compone quasi in un fregio di purezza, onde aquila e giglio si fondono in fine in un'unica impronta. «Il giglio dà qualche cosa d'umile, di gentile, di delicato alla grandezza: e i petali di rubini, ricadenti dall'uno e dall'altro lato del gambo e che a poco a poco si fanno ali grandi aperte», quasi a velare tanti giusti (già nascosti nel mondo come erano e saranno nascosti nel mistero della predestinazione), «olezzano il mistico profumo dell'*ombra delle sacre penne* della pace universale, a cui s'appuntavano sempre la mente convinta e la fede ansiosa del poeta.» (Capetti) E nel giglio e nell'aquila sono figurate le virtù specifiche della giustizia, cioè la carità umile e la forza sicura. Sono proprio le virtù così armonosiamente ragionate, nella *Monarchia* scritta negli stessi anni di questi versi, a Verona, alla Corte Scaligera, come ora ha puntualmente dimostrato l'edizione critica del trattato curata dal Ricci

che ha restaurato una precisa citazione del *Paradiso*. (*Monarchia* I XII 6 «sicut in Paradiso Comediae iam disci» Par. V 19—22) È una coincidenza che deve far riflettere nella lettura e nell'interpretazione di questo canto tipicamente veronese (anche per l'eccezionale allusione finale alla scomunica di Can Grande nel 1317). L'*M* e l'*Aquila stessa* alludono sì alla Monarchia universale ma anche a qualcosa di più e di più alto: corrispondono idealmente, nel Paradiso, al Veltro dell'Inferno e al *Cinquecento dieci e cinque* del *Purgatorio* ; appartengono allo stesso linguaggio ai limiti dell'effabile, esprimibile solo «per speculum et in aenigmate». Dopo aver fatto dipingere sull'immensa lavagna del cielo di Giove, dai campioni del «segno del mondo e de suoi duci» (XX 8), cioè dell'Aquila, il celebre inizio del libro della *Sapienza* (Diligite iustitiam qui iudicatis terram) Dante ancora una volta vuole sottolineare, come nella descrizione perifrastica di Salomone («lo ben che nella quinta luce è chiuso»), l'allusivo significato del *cinque* :

> Poscia nell'*emme* del vocabol *quinto*
> rimasero ordinate

E sembra volere così ripetere il numero del cielo, la «*quinta soglia*», su cui Cacciaguida ha voluto insistere non a caso iniziando il suo discorso (28); richiamare il numero delle vocali e delle consonanti della fatidica scritta «Mostrarsi dunque in *cinque* volte»; anticipare il posto che nell'occhio dell'aquila tocca al più giusto, Rifeo «iustissimus unus», «quinta de le luci sante» (XX 69). È il numero centrale del microcosmo dell'estetica vittorina — così seguita da Dante nella sua poetica —, è il simbolo della perfezione umana (ragionato già nel VII cap. del IV libro del *Convivio)* : è il numero di base anche del simbolo del «messo» corrispondente — come ha dimostrato in un illuminante saggio il Sarolli — all'Umanità di Cristo, e quindi *per imitationem* all'imperatore chiamato correntemente «Onnipotentis vice». E per sottolineare meglio il richiamo a Cristo e alla sua duplice natura, Dante ha impiegato i tre colori — argento, oro, foco — che allusivamente richiamano quelli del «grifone» del *Purgatorio*, cioè di Cristo:

> Le membra d'oro avea quanto era uccello
> e bianche l'altre, di vermiglio miste

(XXIX. II. 3.)

La citazione di questi colori — emblemi nel Grifone e nell'Aquila (oro-aquila-Divinità; argento-Giove-umanità; rosso-passione-Croce) è indispensabile per chiarire l'allegoria della *M.* : e sopratutto per renderci conto che al «'polisensismo' della *Commedia* corrisponde un 'polimorfismo' e quindi un sottile gioco contrappuntistico legato ad allusioni, ora evidenti, ora chiuse, frutto maturo del dantesco 'furor dell'esercizio' (Barberi Squarotti). Così aumentando le risonanze e le implicazioni della lettura tradizionale di quella *M.*, simbolo

sì della monarchia terrena universale ma sopratutto di quella celeste, il richiamo a Cristo e alla sua perfezione umano-divina si fa chiaro e luminoso: e accanto al riferimento alla *monarchia* universale si delinea — lo ha notato ancora il Sarolli nella M gotica e nell'aquila quello — altrettanto naturale e comune — nella tradizione esegetica — alla «Maiestas Domini», e alla «Maiestas Domini Imperatoris» (come appare figurativamente nel famoso Vangelo di Aquisgrana miniato dalla scuola di Reichenau con Ottone II rappresentato tra gli Evangelisti).

Ancora una volta nel suo slancio profetico Dante è sopseso e bilicato fra terra e cielo, con pungenti nostalgie ed entusiasmi mistici; ancora una volta la sua politica più vera si fa teologia nell'equazione tipologica *Imperatore-Cristo*; ancora una volta la profezia sul simbolo cristologico si impone come l'autentica *sezione aurea* della *Commedia*.

Forse è proprio per questa complessità di simboli, urgenti sotto la grandiosa raffigurazione, che Dante si sente portato a un'altra, seppure indiretta, protesta di ineffabilità, richiamandosi all'artista divino nei vv. 109—III così tormentati dagli interpreti (mi pare dover intenderli così: Dio, che ha dipinto l'aquila meravigliosa, non ha come i pittori di quaggiù maestri esemplari ai quali attenersi, ma egli stesso è maestro ed esemplare a tutto e a tutti, e da lui si ripete — cioè si riconosce che proviene — quella intima virtù generativa che dà forma e vita agli esseri nelle loro sedi terrene.)

Ma al di là di queste allusioni più o meno sicure, che pure è necessario ad indagare per cogliere l'atmosfera sentimentale e morale su cui si leva la poesia dantesca, resta, più viva di ogni altra l'impressione folgorante di questi gorghi di luce. Il poeta stesso ha chiamato, a farli rifulgere e dominare, le parole più preziose e scintillanti (la *giovial facella*, lo *sfavillar dell'amore*, il *cantare volitando*, il *muoversi a nota*, l'*argento d'oro distinto*, il *resurger di piu di mille luci*, il *distino foco*, l'*ingigliarsi* e così via): quasi ogni sua impressione visiva sia dominata e assorbita da quel folgorio di luci; quasi senta la necessità di rafforzare ogni espressione lampeggiante con una espressione ancor più lampeggiante. E a questa «inchiesta» insistente e ostinata della parola più luminosa, corrisponde il fiorire delle immagini in miracoloso crescendo che sembrano volere attingere i confini di quell'ineffabile: all'aerea leggerezza della similitudine degli «augelli surti di rivera» fa riscontro quella sfavillante delle *innumerabili faville che surgono nel percuoter dei ciocchi arsi*, che — colla solita forza dantesca nel nobilitare le impressioni più domestiche — fa zampillare d'un tratto nel cielo un fantasmagorico getto di luci salienti, un subitaneo sciamare di fuochi mobili e fulgidissimi.

In questa mirabile sequenza di incanti luminosi di cui è intessuto tutto il canto XVIII si spiega e trionfa, proprio alle soglie dei celi più eccelsi, il motivo della luce che segnerà così visivamente l'avvicinarsi del poeta alla grande luce di Dio.

A Dante, purificato e confermato dalle parole di Cacciaguida, sembra che d'ora in poi si svelino e si aprano. più agevolmente i supremi misteri, i supremi miracoli divini: anche quello dell'aquila in cui l'affermazione d'una verità cristiana è per la prima volta reso attraverso la fissità oggettivata di una sentenza. Ma si spiegano sopratutto, con un penetrante senso *allusivo*, questi spettacoli che preludiano più direttamente alla folgorante visione di Dio.

Il motivo della luce — che in questo canto per la prima volta è risolutamente spiegato e dominante — è solo in apparenza, nel suo più estrinseco significato, un tema figurativo: ma nella sua più riposta e autentica sostanza, si carica di una più vasta responsabilità, di ordine schiettamente mistico. Tutta la tradizione che corre da Agostino e dallo Pseudo Dionigi e a San Francesco e a San Bonaventura parla e canta della luce e del fuoco quali simboli di vita spirituale; perchè la luce è, in questa tradizione, la metafora spontanea e primigenia della realtà spirituale. Di questa tradizione Dante (come è stato documentato dal Getto) si era particolarmente nutrito. Ora quando Dante parla di luce in questo senso spirituale, egli istituisce un'assai intensa relazione analogica dalla quale scaturiscono sensi nuovi di poesia: una relazione analogica che le successive figurazioni allusive di questo canto, proprio per la loro tradizione mistica, rendono più evidente.

Il definitivo risultato estetico non dovrà quindi essere ricercato *soltanto* in un'immediata realtà fisica, nelle luminose levità di immagini o nelle inebriati distese di luci; ma oltre il profilo di queste immagini, in un contenuto che si lega a quello e lo approfondisce, come l'ombra che dà senso e rilievo alle cose e l'aria che ne definisce i contorni.

La luce vuol essere qui sentita, come la sentiva Dante, *allusivamente*, quale immagine trasparente del mondo dello spirito: come una luce che non è soltanto una luce ma *luce dell'anima*, come dicevano i mistici: «così come quando diciamo *spirito*, se ancora la nostra immaginazione s'adagia su un'eterea sostanza, la nostra consapevolezza non s'arresta certo su una figura d'aria e di vento.» (Getto)

Ma questa ricchezza di sensi allusivi non sta come astratto filosofema dietro il velame di versi ridenti e luminosi: ma è lo stesso sorriso dei versi che cantano insieme la luce della grazia e la luce del cielo, e le cantano con quel tono vertiginoso di triomfale bellezza che ispira il tema della gloria.

E accanto al tema della luce, anche quelli dei fiori, degli uccelli, dei rivi (accennati in questo canto e che poi fioriranno la poesia della mistica rosa e della mirabile rivera) sembrano derivare il loro fascino dalla preziosa tradizione di analogie floreali che segna tutta la letteratura mistica dal *Cantico dei Cantici* in poi: Una tradizione che Dante potè contemplare mirabilmente utilizzata nei «triomfi» dei mosaici ravennati.

Dante si è trovato cioè di fronte a una lingua già costituita ad esprimere la realtà della vita dello spirito, la misteriosa esperienza dell'anima nella sua

catarsi, la vita della grazia come gioia stupenda, preludio di una stagione gaudiosa e sacra: e si è fatto in certo senso il poeta di questa lingua l'orchestratore di questo mondo di analogie: ha mirabilmente tradotto in termini musicali, poetici, pittorici, questa perpetua metafora, fissata dalla tradizione mistica per esprimere lo sfuggente e inebriante clima dei paesaggi della preghiera, dell'estasi, del *Paradiso*.

Questa trascrizione impreziosita ed elevatrice è stata tanto più facile quanto più il sentimento della grazia e della beatitudine è in Dante — come risona chiaramente in tutto questo canto — non idilliaco o elegiaco, ma epico; come epica è la sua ascesi, e come San Francesco e San Domenico e San Pier Damiani sono da lui interpretati — quasi emblemi del sentimento d'ascesi suo proprio — in un eroica e combattiva volontà di perfezione.

È proprio da questa volontà eroica e combattiva, da questa ascesi che non si contenta di contemplare e di beatificarsi, ma vuole agire e realizzare in terra gli ideali celesti, che erompono difatti spontanei e ardenti i sospiri e le preghiere, gli sdegni e le rampogne che chiudono il canto. (vv. 115—136)

O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostraro che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemme!

Per ch'io prego la mente in che s'inizia
tuo moto e tua virtute, che rimiri
ond'esce il fummo che 'l tuo raggio vizia;

sì ch'un'altra fiata omai s'adiri
del comperare e vender dentro el templo
che si murò di segni e di martiri.

O milizia del ciel cu' io contemplo,
adora per color che sono in terra
tutti sviati dietro al malo esempio!

Già si solea con le spade far guerra;
ma or si fa togliendo or qui or quivi
lo pan che 'l pio Padre a nessun serra.

Ma tu che sol per cancellare scrivi,
pensa che Pietro e Paulo, che moriro
per la vigna che guasti, ancor son vivi.

Ben puoi tu dire: «I' ho fermo 'l disiro
sì a colui che volle viver solo
e che per salti fu tratto al martiro,
ch'io non conosco il pescator nè Polo.

Dalla contemplazione di quei fantasmi consolatori *richiama* l'attenzione alle tristi realtà terrene: e quella speranza — accarezzata nelle immagini stesse luminose — di una collaborazione dei gigli di Francia alla restaurazione del-

l'autorità imperiale fa più aspro lo scoppio di sdegno contro la corte papale, serva della monarchia francese. Tutto il passo è mosso e commosso dai medesimi sentimenti e rivolto al medesimo fine cui mira la rappresentazione che conclude la processione simbolica del Paradiso terrestre.

La invocazione si fa ogni terzina più accorata, di un accoramento che non vuole pietà, ma la santa violenza di Cristo sui profanatori della sua Chiesa (sì ch'un'altra fiata omai s'adiri del comperare e vender dentro al tempio.)

«La vendetta invocata è dunque giustizia: ma il dolore del poeta, svegliato dal suo sogno all'affannosa realtà, vince ancora il moto dell'ira e al sogno ritorna e si abbandona con fede e prega di nuovo.» (Capetti) La mente di Dante è signoreggiata ancora dalle luminose immagini di giustizia: lo sdegno si interrompe in un momento di rapimento. «È la terzina, lenta, lenta, del pianto che già trema e prorompe, e contempera lo sdegno pei capi *rei* con l'ansiosa trepida cura per le moltitudini sviate» («O milizia del ciel cu' io contemplo»). Nel ritmo stesso dei versi, che si leva e si abbassa, voce ora acuta e ora sospirosa, sembra palpitare «lo spirito del poeta che ha rotto il velo della finzione, combattuta com'è fra l'ira e la pietà. Pietà non solo degli esuli per la giustizia, ma delle anime perseguitate nel santuario stesso della loro fede» («già si solea con le spade far guerra . . .»)

L'apostrofe sdegnosa, che poteva sembrare nei vv. 130- e ss., rivolti contro il pontefice caorsino, Giovanni XXII. In queste terzine, come ha ben visto il Fedele, Dante ha definito la politica finanziaria di questo papa, il quale fin dal principio del suo pontificato cancellò e revocò le concessioni di benefizi ecclesiastici fatte da Clemente V per vietarne il cumulo nella stessa persona; e fu accusato quindi — e Dante qui si fa portavoce di tale accusa — di averli cancellati per avere a sua disposizione molti benefizi vacanti, dei quali egli si era riservato per tre anni le rendite. Per questo Dante gli fa dire di non conoscere nè San Pietro nè San Paolo, ma di *avere fermo il disire* solo nel vagheggiare San Giovanni Battista, cioè i bei fiorini d'oro della repubblica fiorentina di cui, alla morte, si diceva avesse accumulato vari milioni. Parole e condanna sdegnosa attingono qui — quasi anticipando la chiusura del XXI — espressione e fremito a San Pier Damiano, rovente bollatore degli abusi delle scomuniche e dell'avidità pontificia di danaro: E Giovanni XXII — anche prima che falsificasse nel 1322 il fiorino, come racconta il Villani — è rappresentato in tutta la sua grifagna bassezza dallo sguaiato linguaggio di questo «mimo» volgare in cui il protagonista è un Papa e il tema è l'ingordigia di bei fiorini d'oro. «Dal dolore trascorresi all'amara ironia — nota potentemente il più poeta dei commentatori di Dante, Niccolò Tommaseo —: «e le parole *io non conosco il Pescator nè Polo*, quel denotare il primo degli apostoli col titolo, dai superbi della terra spregiato, di *pescatore ;* quel chiamare l'altro apostolo gigante, volgarmente, *Polo*, come uno stuoiaio beffato e bastonato da Ebrei e da Greci: quel denotare il maggiore dei nati di donna, San Giovanni, *colui che volle viver solo*,

come un rozzo selvaggio, appestato di sanità e di franchezza, che si bandisce dalla società pulita e che è tanto scemo da farsi tagliar la testa in grazia dei *salti* di una ragazza, è tremendo.» Ma più tremenda di tutti, perchè più seria e di divina semplicità, è la contenuta grandiosa minaccia che risuona nelle parole *ancor son vivi*.

Lo sdegno è tale che qui per la prima, e unica volta, il poeta si trasferisce risolutamente, e senza finzione di profezia, dal tempo del viaggio immaginato al tempo della sua scrittura; dal fatidico Milletrecento agli anni di Giovanni XXII e probabilmente proprio a quel 1317 che vide la scomunica del suo grande ospite veronese, di Can Grande.

Bonifacio VIII, il grande dei Caetani imperioso nella sua insaziabilità di potenza è fissato nella domanda dell'ingannato Orsini, e nella bolgia dei Simoniaci; il Caorsino, figlio di un ciabattino, è bloccato nella bassa azione giullaresca e nel triviale linguaggio da mimo. Per l'uno una scena grandiosamente tragica, per l'altro la sfrontatezza del plebeo. Anche alle sue ire tenaci Dante dà colore e proporzione propria. Bonifacio era sì una personalità malefica; ma pure proprio Dante rimproverava i Cardinali Orsini e Stefaneschi di non aver fatto rifrondeggiare in loro la santa ira di Bonifacio VIII come ramo d'innesto in tronco non suo; e proprio Dante, come accennano passi troppo trascurati delle epistole (p. es. XI) e come dimonstrerò altrove, riconosceva in Bonifacio una tale imponente e prepotente forza umana da porlo come figura assolutamente superiore a questi papi avignonesi, meschina società di trafficanti, solo apparecchiati — come dirà San Pietro — a bere del sangue degli Apostoli.

Così, con un riso amaro e sarcastico, si chiude un canto di splendori grandiosi e di letizia beatificante. «Il punto di rottura di ritmo, di grado stilistico, anche di intenzioni espressivo-ideologiche, si attua negli ultimi quattro versi del canto, là, dove si interrompe bruscamente l'ampio giro dell'eloquenza, si apezzano le splendide volute dei moduli retorici, cessano le opposizioni grandiose, scompare la stessa parola biblicamente autorizzata, per lasciare il posto a quella violenza sarcastica entro cui può iscriversi il tono psicologico stilistico *degli ultimi* versi . . . In questa struttura di sacra rappresentazione, di contrasto liturgico tra la voce di Dio e la voce del demonio, si giustifica il tono, stesso di queste terzine nella complessiva costruzione della cantica e del canto: trovano le loro ragioni l'ampia oratoria emblematizzata sulla parola sacra e l'ironia blasfema, sorretta da un emblematizzazione fra irriverente ironia e aspra volgarità.» (Barberi Squarotti)

Dell'alta missione rivelata al poeta, della sua estasi nella giustizia sperata e annunziata dalle luci triomfanti, pare che nel cozzo colle turpi realtà della vita resti una fiamma di amaro sarcasmo, di una volontà di acre polemica.

Ma in realtà non sono invano echeggiate lungo tutto il canto, a punteggiarne i momenti più meravigliosi e sognanti, assidue le esortazioni a staccarsi

dai pensieri umani, estatiche le esclamazioni celesti di preghiera e di fede: «Muta pensier pensa ch'io sono presso a colui che ogni torto disgrava . . . O diva Pegasea . . . O dolce stella . . . O milizia del ciel cu'io contemplo Adora per color che sono in terra !» Perchè la *Commedia* è opera religiosa sì, e fortemente cristiana, ma che non oblia e non respinge le sue realtà: è la profezia di un avvento del Regno di Dio nel mondo, che assicuri in terra pace, vittoria e gloria ai giusti. Così, anche in questo diciottesimo canto, l'esaltazione dell'idea imperiale, dell'idea di giustizia, ben più celeste e disincarnata che non nel profilo episodicamente storico dell'apoteosi giustinianea, è fatta splendere — come la luce dell'ideale — sullo sfondo scuro della realtà attuale che Dante respinge e condanna. Il richiamo umano, seppure ancora presente e diretto, non serve ormai che a rendere più abbandonato e assoluto il riferimento anzi il rifugio nel divino: come di continuo in questa seconda parte dell'ascendere paradisiaco di Dante, fino al termine del suo mirabile viaggio ultraterreneo, fino alla visione folgorante e miracolosa «dei tre giri di tre colori e d'una contenenza».

NOTE

Nella lettura di questo canto — a parte generale bibliografia dantesca — molto mi sono state utili e spesso sono state utilizzate, le due «letture» precedenti del Capetti (Firenze, Sansoni, s.d. ma 1905) e del Barberi Squarotti (in *Letture dantesche Paradiso*, Firenze, Sansoni, 1961); il finissimo commento di Attilio Momigliano (Firenze, Sansoni, 1947) e il suo saggio *La personalità di Dante e i canti di Cacciaguida* (*in Dante Manzoni Verga*, Messina, D'Anna, 1944); i sollecitanti studi dell'Auerbach (*Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlino, Gruyter, 1929 e *Neue Dantestudien*, Berna, Francke, 1962²); l'illuminante e decisivo saggio di Giovanni Getto (*Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, Sansoni, 1947); il suggestivo articolo del Sarolli (*Dante «scriba Dei»* in «Convivium», N. S. IV, 1963).

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (1—2), pp. 79—116 (1966)

Rapporti tra concezione del mondo e rappresentazione artistica nella Divina Commedia

di
GÉZA SALLAY
(Budapest)

Il saggio del Croce sulla poesia di Dante[1] ha costituito indiscutibilmente una svolta significativa nell'interpretazione dell'arte dantesca; da allora, chiunque intenda affrontare il problema, deve comunque prendere posizione, in senso positivo o negativo, per quanto riguarda il metodo, le deduzioni e le conclusioni del Croce.

Sarebbe difficile contestare al Croce il merito di aver riscoperto per la sua (anzi per la nostra) epoca l'arte e i valori poetici di Dante, e il diletto che le sua poesia era in grado di offrire al lettore dei nostri tempi. O, per essere precisi, dovremmo piuttosto dire che egli ha aperto la strada a una più chiara comprensione dell'arte e che, attraverso la selva delle ricerche e interpretazioni erudite o pedanti, allegoriche e simboliche della cosiddetta scuola storica e filologica, arriva ad un tipo di valutazione «poetica» tuttora valida. Questo fatto è tanto più notevole in quanto nelle ampie e diligenti indagini dei decenni anteriori a Croce era venuta ad affievolirsi proprio la figura di Dante artista e poeta, relegata nelle tenebre dei secoli. Per quanto suggestiva fosse però l'operazione crociana si (può infatti a ragione parlare di operazione dal momento che egli, come un chirurgo esperto, ha scoperto con un bisturi affilato la «poesia», separandola dalle strutture e dalle allegorie) non ha incontrato unanime consenso ed ha provocato anzi vivaci polemiche. E forse tali polemiche sono appunto la prova dell'efficacia, come fonte ispiratrice, del saggio crociano e dei problemi che pone. Dopo Croce, infatti, l'esame dell'unità della poesia dantesca[2] e dei rapporti tra allegoria e poesia, tra struttura e poesia è diventato uno dei problemi principali — per non dire addirittura centrale — degli studi in materia. Croce considera la struttura, l'allegoria come un «romanzo teologico-politico» da sorvolare semplicemente in relazione alla poesia. Tutt'al più attribuisce loro una funzione analoga a quella delle grate di sostegno di una pergola: («. . .una fabbrica robusta e massiccia, sulla quale una rigogliosa vegetazione si arrampichi e stenda e s'orni di penduli rami e di festoni e di fiori, rivestendola in modo che solo qua e là qualche pezzo della muratura mostri il suo grezzo o qualche spigolo la sua dura linea.»)[3] Ma Russo ha pienamente ragione quando sostiene[4] che la tesi crociana per cui lo schema ideale, la struttura, sarebbe

preesistente alla poesia, di carattere diverso, nega a contraddire in sostanza la teoria stessa del Croce sull'unità della poesia dantesca e così — si potrebbe aggiungere — questa unità si riferirebbe dunque solo a uno degli aspetti dell'arte del Poeta. Infatti, per numerosi seguaci della teoria crociana la poesia dantesca è venuta a ridursi ad alcuni brani isolati, e questa poesia ha finito coll'assumere un carattere frammentario, antologico (che corrispondeva generalmente all'interpretazione «frammentista» della poesia).

Come estremo opposto della teoria crociana va considerata la posizione di L. Pietrobono,[5] il quale a sua volta attribuisce importanza primaria alla ricostruzione quanto più organica e coerente della struttura ideale allegorica del mondo dantesco, da lui considerata come portatrice del contenuto ideale. Pietrobono quindi subordina — volontariamente o involontariamente, poco importa — la poesia alla struttura.

Russo rifiuta anche questa tesi, come anche la separazione crociana: «non mai dalla struttura e sulla struttura e per la struttura si genera la poesia: ma è sempre la poesia a generare la sua struttura.»[6] Ma in pratica neppure egli riesce sempre a convalidare con logica coerenza tale premessa.

Momigliano[7] cerca di fondere il dualismo di arte e struttura introducendo, a mo' d' inquadratura, l'elemento «atmosfera» e «paesaggio»; ma, in realtà senza successo a parte alcuni brillanti risultati parziali.

La ricerca di chi parta solo dal concetto della «poesia» (che richiama tuttora l'interpretazione poetica crociana della teoria di «poesia-non poesia») diventa troppo spesso una proiezione nel passato del gusto moderno in quanto trascura la questione della storicità dell'opera d'arte. Il Flora, critico sensibilissimo, si sforza di ignorare semplicemente l'allegoria, ma non può evitare il problema della struttura. «Anche là dove i concetti sembrano rompere il velo della visione fantastica, anche lì quello che interessa Dante, non è proprio il concetto, ma la bellezza espressiva di esso.[8]» È una maniera sottile di aggirare il punto cruciale del problema, e lasciare aperta la questione della duplicità.

Recentemente Sapegno non nega l'esistenza del problema e propone una soluzione suggestiva. Parla dell'allegoria come di una questione solo parziale; quanto alla struttura, contrariamente a Croce, non la considera un elemento estraneo a sè stante, ma una «visione intensamente vissuta e non faticosa e tutta intellettuale architettura di simboli.»[9] Giudizio che si può anche condividere sotto molti aspetti, ma che comunque non offre praticamente la soluzione dei problemi concreti che ci presenta la poesia dantesca.

In questi ultimi tempi sembrava comunque avverarsi il parere espresso 30 anni fa dal Russo, per cui «i progressi dell'esegesi dantesca saranno un diradamento continuo, un alleggerimento, una trasfigurazione del sistema e quel massiccio strutturale si verrà via via attenuando ed estenuando per l'interno lume che vi traspare.»[10] Ciò sembrava vero in sede pratica, anche se in sede teorica non si è realizzato.

Recentemente però l'americano Singleton[11] (partendo da una visione neocattolica di Dante) ha giudicato incompleta la Lectura Dantis di questi ultimi tempi, proprio per aver essa trascurato, o addirittura omesso nell'interpretazione, la questione dell'allegoria. Egli stesso ha iniziato, valendosi della sua vasta preparazione ed erudizione, un nuovo concreto esame del problema.

L'impostazione del problema fatta dal Singleton non è da ritenersi nè infondata nè di importanza secondaria, e non ci sembra casuale il fatto che egli proponga di seguire l'allegoria e la struttura partendo da un'esigenza ideologico-sociale. Infatti, nella storia della critica dantesca gli scontri tra le opposte interpretazioni ideologiche e politiche ebbero origine proprio da questo problema e si manifestavano da una parte nelle varie correnti della concezione cattolica religiosa, e dall'altra nei vari colori del pensiero laico. D'altronde l'omissione del problema dell'allegoria e della struttura tante volte faceva sì che i risultati dell'arte e della poesia dantesca venissero considerati ora — in forma piuttosto inequivocabile — nella sfera dell'estetica medievale, ora invece — con più o meno riserve, o senza — nell'ambito delle nascenti tendenze del Rinascimento.

Quindi il problema della struttura e della poesia sono in stretto e talora diretto rapporto con quello della visione politica, della manifesta concezione poetica della *Commedia* e della collocazione storica dell'opera dantesca, della storicità della sua arte.

La critica non è stata la sola a proporre tale problema, nè, d'altra parte, quest'ultimo scaturisce solo dalla *Commedia* come opera d'arte. È lo stesso Dante che ci richiama l'attenzione in proposito nelle sue prose, specie nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*, come anche nelle lettere. Ragione sufficiente perchè non ci si limiti ad aggirare semplicemente il problema o considerare inesistente la questione dell'allegoria e della struttura ad essa collegata.

Nell'affrontare il problema si deve evitare l'errore di partire da pregiudizi formali e di conformarsi, nella visione della poesia e dell'opera d'arte, all'interpretazione crociana della «poesia». Si deve bensì partire dalla considerazione che l'opera d'arte è compiuta in sè stessa, è la manifestazione e l'espressione multiforme e complessa del mondo morale, umano e intellettuale dell'artista il quale presentando in maniera più reale la sua visione del mondo nell'opera d'arte, esplica anche la sua posizione teorica meglio che nelle stesse opere teoriche. Siccome poi l'uomo, e l'artista, sono un punto d'incontro in una determinata forma individuale di un complicato intrigo di determinate condizioni storico-sociali, l'opera d'arte è nello stesso tempo anche un riflesso dei rapporti storico-sociali nelle forme che esse hanno assunto, con traslazioni più o meno dirette, nella mente e nella coscienza individuale dell'artista. La stessa espressione artistica si realizza sempre in forma storicamente determinata e consentita, collocandosi sempre in una linea di sviluppo estetico-artistica storicamente condizionata.

In genere l'analisi delle opere del cosidetto tipo di letterato «puro» nei loro rapporti con la realtà costituisce indubbiamente sempre un problema più arduo perchè le dirette manifestazioni dell'atteggiamento dell'autore nei confronti dei problemi concreti della realtà sono assai scarse e straordinariamente differenziate. Nel caso di Dante non ci troviamo di fronte a un tipo del genere. I legami tra la sua attività politica pratica, il suo atteggiamento e la sua opera sono chiari ed inequivocabili; non solo, ma l'opera è direttamente e consapevolmente subordinata alle finalità politiche pratiche ossia alle direttive che lo guidavano nella vita. Nel caso suo la maggiore difficoltà consiste nell'estrema complessità e sublimità dell'opera, nonchè nella molteplicità di aspetti della sua epoca.

È per questo che ci lascia piuttosto perplessi la prassi ormai abbastanza diffusa nella critica italiana relativa alla *Divina Commedia* per cui la linea di formazione della *Commedia* viene tracciata generalmente attraverso la *Vita Nuova-Convivio-Divina Commedia* tralasciando la *De Monarchia*, anzi non considerando dovutamente nemmeno le lettere (per quanto il Pietrobono abbia dimostrato in maniera abbastanza convincente che i commenti migliori della raffigurazione dello Stige vengono offerti proprio dalle lettere n. V, VI, VII.)[12] Eppure noi siamo convinti che la *Monarchia* sia una chiave essenziale per la comprensione e la valutazione della *Divina Commedia.*[13] (È singolare invece che la letteratura dantesca francese trascuri piuttosto la *Vita Nuova* e concentri la sua attenzione alla linea *Convivio-Monarchia-Commedia).*

La *Monarchia* è interessante sotto due aspetti: da una parte per gli elementi che da questa sono passati nella compagine della *Divina Commedia,* dall'altra per le modificazioni verificatesi nella *Commedia* rispetto alla *Monarchia.*

Dante fu tra i non pochi che nutrivano grandi speranze nell'impresa di Enrico VII. Anche le cronache del tempo testimoniano la grande aspettativa diffusa in tutta la penisola, e non solo tra la nobiltà ghibellina che parteggiava per l'Imperatore, ma anche, come dimostra il Lagarde,[14] tra la maggior parte dei comuni italiani. (Perfino Marsilio da Padova si attendeva molto da lui per il ristabilimento dell'ordine nella penisola e per la garanzia dello sviluppo pacifico dell'ordinamento comunale).

Tutto ciò (e specialmente l'esempio di Marsilio) lascia pensare che Dante non abbia assegnato ad Enrico VII un posto in Paradiso[15] per un'esagerata simpatia e parzialità personali. Anzi possiamo azzardare l'ipotesi che alla morte di Enrico VII si debba attribuire un'importanza superiore a quella avuta sinora e nol solo per riguardo a Dante. Fu infatti Enrico VII a fare l'ultimo tentativo di restaurazione dell'impero e sembra chiaro che, date le possibilità che aveva, non dovesse essere privo di prospettive. La sua morte rese irreversibile il processo di evoluzione storica manifestatosi in Italia verso la fine del XIII secolo. L'ardore profetico con cui Dante si era schierato con Enrico VII sembra sia

stato alimentato dell'intuizione che si trattava dell'ultimo possibile, seppur molto dubbio tentativo di realizzare l'ideale che egli si era venuto formando.

In tal modo sembrava un fatto ormai quasi definitivo che l'Impero nella forma del Sacro Romano Impero non potesse più essere una possibilità reale (a meno che le circostanze di fatto non subissero sostanziali mutamenti). Una delle due grandi istituzioni del feudalesimo mediavale, che inquadrava la vita della società, era crollata definitivamente, confermando le previsioni e i presentimenti. Il papato, l'altra grande istituzione, fu ugualmente scosso nella sua autorità e funzione reale; per la sua corruzione e la deviazione dalla sua funzione originale era un continuo bersaglio per le invettive. Senza una corrispondente autorità imperiale avrebbe potuto più facilmente far valere le proprie ambizioni temporali ma poi, con l'esilio avignonese la sua sede veniva trasferita fuori d'Italia. D'altra parte però, il potere del papato, contrariamente a quello imperiale, *esisteva* e così la sua influenza, anche se in senso negativo, permaneva. A ciò contribuivano enormemente i suoi strettissimi legami con la religione. Per mezzo della religione continuava a essere, sul piano ideale, portatore dell'idea dell'universalità, che si rifletteva, sotto certi aspetti, anche sulla vita pratica, per quanto questa si stesse sviluppando in un altro senso. Anche le città medievali, nuclei della collettività, subivano una trasformazione sostanziale. Non erano più rappresentanti d'un modo di vivere medievale: un certo sviluppo verso una prima forma di capitalismo ne aveva fatto i nuclei, in fase di rapido sviluppo, del particolarismo e dell'individualismo economico-politico. La loro potenza e influenza cresceva notevolmente. Essendo in decadenza le due grandi istituzioni medievali, i comuni stavano diventando le forze dinamiche dell'evoluzione. Tuttavia, anche i comuni erano divisi tra loro (comuni guelfi e ghibellini), ed anzi, dati i loro interessi particolari, le collisioni tra l'uno e l'altro diventavano sempre più frequenti. Il dinamismo delle città contribuiva quindi praticamente all'indebolimento delle due grandi istituzioni del Medioevo, avvalorandone il processo di dissoluzione e offrendo un'impressione e uno spettacolo di tendenze divergenti e di anarchia. Per il momento però i comuni non erano in grado di sostituire alle due grandi istituzioni tradizionali un elemento nuovo di valore universale nè sul piano teorico nè su quello delle formazioni storiche, e neppure erano riusciti a sviluppare oltre ai limiti individuali la forma storica più generale corrispondente al nuovo contenuto storico.

Nella sfera sociale la struttura gerarchica del feudalesimo in Italia era ben lontano dalla rigidità e dalla saldezza del sistema feudale della Germania o della Francia, a causa della divisibilità in caso di successione dei feudi e del processo di decadenza della nobiltà feudale che si era sensibilmente accelerato. Vi contribuiva notevolmente la rapida ascesa economica e politica della borghesia cittadina comunale, la sua lotta e il suo trionfo finale sui nobili nei comuni e nel contado circostante nonchè la rapida emancipazione giuridica dei servi delle gleba nei d'intorni delle città (fine del XIII sec.) e la loro successiva

affluenza nei centri urbani ha scosso le tradizionali condizioni feudali (almeno nelle zone circostanti). Si venivano pertanto notevolmente modificando i precedenti rapporti tra i singoli gruppi, strati o ceti sociali e avvenivano mutamenti non indifferenti anche nelle condizioni di vita.

Occorre tuttavia rilevare che tali cambiamenti e trasformazioni, di qualunque entità fossero nella realtà, rimanevano, ai tempi di Dante, circoscritti entro i limiti delle tradizionali forme storiche del Medioevo, per quanto ci fossero già l'esigenza e la tendenza ad oltrepassarli. Ma agivano anche altre tendenze che cominciavano sempre più a manifestarsi proprio nel periodo a cavallo tra il XIII e XIV secolo. Si tratta delle tendenze economico-politiche le quali portarono più tardi, come dimostrò Gramsci, all'irrigidimento corporativo e poi alla crisi storica dei comuni, per concludersi nella formazione delle signorie che impedì la costituzione dello stato nazionale.[16]

A parte ciò, un antagonismo oltremodo violento si faceva valere, seppure in forma caotica, tra i nuovi contenuti storici individuali e le tradizionali forme storiche non ancora scomparse (impero, papato).

Anche nel campo delle strutture culturali e ideologiche si poteva osservare la stessa tensione e contraddizione. La forma generale della cultura e dell'ideologia era la religione, la forma più alta della filosofia la teologia, e la lingua della cultura il latino. Il complesso e contraddittorio processo economico-storico sopra descritto ha determinato naturalmente anche in questo campo una complessità e varietà altrettanto notevoli. Accanto alla filosofia scolastica, al tomismo, ecco fiorivano le varie correnti del misticismo sempre più difficile ad assimilare da parte della Chiesa ufficiale (all'estremità della scala i movimenti di manifesto carattere ereticale quali i dolciniani); accanto alla filosofia scolastica e al tomismo, poi, c'era l'averroismo, l'eresia scientifica dell'epoca. In tali circostanze sarebbe apparso quasi impossibilie una definizione esatta e un'applicazione dell'ortodossia. A parte alcuni casi di chiara evidenza, i criteri discriminativi erano forniti da circostanze pratiche, da situazioni del momento e da interessi contingenti, tanto più in quanto spesso si trattava di forme di manifestazione tutt'altro che «pure». I papi o i singoli prelati in molti casi ricorrevano a decisioni condizionate dalle loro particolari posizioni, basate sui loro poteri effettivi e sul principio di autorità. La mancanza di criterio si manifestava però non solo da parte ufficiale, ma anche da parte dei singoli individui, dei fedeli, dando ampio luogo non solo al disorientamento, ma anche alla scelta e alla presa di posizione individuale basata su considerazioni di vario genere.

Mentre la cratteristica principale dei movimenti eretici contadini e plebei di protesta contro il feudalesimo era forse la negazione, la condanna delle cose mondane e materiali e una visione chiliastica (fino a quando non vi penetrassero, come ad es. nel periodo del tumulto dei Ciompi, idee decisamente politiche e sociali),[17] le eresie borghesi distaccate dai primi trascendevano, in una ricca

varietà di sfumature i limiti della pura negazione elaborando prospettive positive. Ad esse si collega sotto molti aspetti, pur occupando un posto a sè, il movimento francescano che potremmo anche chiamare religione francescana.[18] Questa, quale forma di religione che più si addiceva della borghesia comunale non essendo eresia nel vero senso della parola in quanto pur avanzando critiche e distaccandosi un po' dall'ortodossia trova un modus vivendi con la Chiesa ufficiale e nello stesso tempo, si conforma agli interessi della borghesia comunale, si pone contro le eresie contadine-plebee. Questa religione francescana (o riforma comunale!)[19] non ostacola i particolari fini economici della borghesia, la sua attività politica, lo sviluppo di un nuovo senso della vita, la rivalutazione del mondo, della natura, della bellezza, dei sentimenti, cioè dell'uomo stesso entro certi limiti, come pure il nuovo impulso dato alla sua cultura (anche in lingua volgare). Questo carattere rende possibile la formazione di una nuova arte comunale meno condizionata (v. ad es. i Pisano, Giotto, Arnolfo ecc.). Un ramo di quest'arte rimane nell'ambito dell'arte sacra, mentre contemporaneamente si va sviluppando un altro ramo: la cultura e l'arte di spirito laico connesse con la vita quotidiana, con i sentimenti e l'attività politica del cittadino (che potrebbe chiamarsi anche arte spontanea), ed in particolare la letteratura e la poesia volgare che si differenziano gradualmente dalle forme tradizionali e auliche della letteratura. A quest'ultimo tipo appartengono sotto molti aspetti le derivazioni dell'averroismo (con i primi sviluppi della teoria della duplice verità) e contribuiscono alla formazione di una lirica amorosa di carattere immamente (cf. il Cavalcanti). Un altro fattore importante e di grande influenza è la nuova cultura cortigiana di nuovo tipo venutasi a formare nell'ambiente di Federico II, che trasmette oltretutto alla civiltà borghese comunale certi elementi della civiltà antica e araba, offrendo nuovi spunti per accostarsi alla cultura antica fino ad allora interpretata allegoricamente sotto la guida della Chiesa.

Dante discende da una famiglia nobile decaduta, e sarà fiero fino in tutta la vita della sua nobiltà. E ciò non per aver ereditato il titolo, ma perchè si ritiene degno dell'avo Cacciaguida che aveva ottenuto la nobiltà per le virtù dimostrate nella battaglia. Secondo Dante, la nobiltà può derivare solo da meriti personali e non può essere assicurata dalla successione e dal patrimonio (questa idea viene sviluppata particolareggiatamente nel *Convivio)*. La sua concezione della nobiltà non corrisponde quindi al tradizionale concetto di classe nè alla tradizionale prassi di fondare la nobiltà sulle virtù militari (egli ammette ciò solo per quanto riguarda il passato, come nel caso di Cacciaguida). Adotta invece il concetto di nobiltà proprio della scuola poetica del dolce stil nuovo di origine borghese comunale, la cui formulazione più bella si trova nella famosa canzone del Guinizelli *(Al cor gentil ripara sempre Amore)*, e che egli stesso esprime così nella Vita Nuova: *Amore e 'l cor gentil son una cosa* . . . Quella di Dante è una nobiltà dell'animo e dello spirito, che però non corrisponde

ancora del tutto al concetto, più democratico, dell'umanesimo posteriore, pur essendone già un indizio. Nella sua idea, come in quella del dolce stil nuovo, si ritrova ugualmente il motivo del «cor gentil» come qualità già predisposta che Dzivelegov[20] certo non a torto mette in relazione con il fatto che i seguaci della scuola appartenevano ai ceti superiori privilegiati della borghesia comunale. Una simile idea si ritrova anche nella *Commedia* dove il motivo viene messo in relazione, quasi fosse un fatto di predestinazione, con la divina grazia. Sembra tuttavia che nel *Convivio* e nella *Commedia* Dante faccia un passo in avanti attribuendo una maggiore importanza, nella conquista della nobiltà, alle aspirazioni e alle qualità individuali.[21]

Animato dalla passione per la vita pubblica, per poter avere una carica, si iscrive in una corporazione (arte) come era stabilito dagli *Ordinamenti di Giustizia*. La sua posizione, come quella della sua famiglia nel passato, è quella del cittadino: basti pensare alla sua decisa e spietata risposta a Farinata. Con i ghibellini è d'accordo su un punto: è cioè contrario alle pretese temporali del papato e diventa fautore della politica che vuole Firenze indipendente dall'influenza dei pontefici in un momento in cui il gruppo dirigente di cittadini guelfi fino ad allora unito, si divide in bianchi e neri. Pur appartenendo egli stesso ai bianchi contrari al papa, durante il proprio priorato, allo scopo di mantenere l'ordine interno, condanna all'esilio i capi di entrambe le frazioni (tra loro anche il suo migliore amico, il poeta Cavalcanti). Ciò dimostra che, partendo dagli interessi dell'intero comune, non si è impegnato del tutto con nessuna delle due frazioni.[22] Costretto all'esilio dopo la vittoria che i neri avevano riportato con l'aiuto papale, il suo vivo risentimento e l'amarezza nei riguardi della sua città non sarano disgiunti mai da un'appassionata nostalgia.[23]

È quindi l'atmosfera comunale a determinare la sua formazione politica e il suo programma sarà quello di servire l'indipendenza e l'intera collettività del comune.

Lo stesso si può dire per quanto riguarda la sua cultura. Dante assorbe pienamente ogni elemento vitale della civiltà comunale (che sarebbe fuori luogo trattare più particolareggiamente in questa sede).[24] Il fatto più importante è il formarsi della sua attività poetica per ispirazione di Beatrice nell'ambito del «dolce stil nuovo». Questa fase morale-etica rappresentata dalla *Vita Nuova*, con il suo concetto della nobiltà e dell'amore, è frutto di quella nuova visione dell'uomo e della vita che si stava diffondendo nelle città ed era in piena armonia con l'orientamento culturale della borghesia comunale.[25] Per quel che riguarda le sue esperienze religiose che si possono dedurre dalla *Vita Nuova* : si tratta di un misticismo di colore francescano tipico degli ambienti borghesi.

È da notare che non ci ha lasciato scritti di carattere politico del suo periodo fiorentino, durante il quale pure era impegnato attivamente nella vita politica.

Tutti i dati di nostra conoscenza fanno desumere che in questa prima metà della sua vita egli non si trovasse in conflitto grave con la vita e con gli ideali comunali; altrimenti, dato il suo carattere passionale, gli sarebbe riuscito difficile nasconderlo.

Neppure nei primi anni dell'esilio si trovano indizi di un simile conflitto, malgrado l'ingiustizia subita; gli ardono bensì nel cuore l'ira e il risentimento contro gli ingiusti avversari politici, ma la speranza di un prossimo ritorno e il lavoro organizzativo in vista del ritorno gli tenevano occupata la mente, e sembra che nel frattempo anche i suoi rapporti col comune non fossero interrotti. Del resto, si trovava insieme ad altri compagni di sventura esiliati come lui e si sentiva quasi a casa sua, non proprio a Firenze, ma nei dintorni.

Purtroppo i compagni si riveleranno presto una «compagnia malvagia e scempia» e, Dante, amareggiato anche per il sangue versato nei tentativi di ritorno, si stacca dal gruppo non guidato più da alcun principio generale o ideale più alto, ma unicamente dall'interesse e dall'aspirazione di riconquistare le posizioni perdute. Dopo la morte del papa Benedetto XI la speranza di un prossimo ritorno svanisce, e Dante si allontana dalla Toscana. Rompe così, allo stesso tempo, ogni legame col comune in generale e col partito guelfo, con entrambe le sue frazioni.[26]

Prende questo atteggiamento dopo aver compreso l'impossibilità di svolgere una normale attività politica una volta venute meno quelle forze concrete e reali della cui collaborazione aveva bisogno per poter perseguire lo scopo che riteneva giusto.

Che cosa dunque lo ha allontanato dalla città, dal comune? Il particolare risultato dello sviluppo comunale quale si era venuto formando a Firenze. Dante, uomo superiore agli interessi particolari e fautore di una politica tipo popolare nella sua città, deve aver considerato come un tragico vicolo cieco il sorgere di quella ricca oligarchia guelfa (che comprendeva gli ex bianchi e neri, i ricchi di origine nobile, borghese o popolana) che avrebbe poi dominato nella città per un periodo abbastanza lungo. È vero che a Firenze e ad alcuni altri comuni restavano ancora certe possibilità di un futuro sviluppo, — Firenze, ad esempio produrrà grandi cose nel campo culturale, ma dal punto di vista storico e nella visione di una prospettiva storica il presentimento di Dante si rivelò giusto. Dalla contraddizione iniziale egli intuì il successivo arresto. Il caso di Dante non è unico: mutatis mutandis possiamo trovare molte analogie nell'atteggiamento ad es. di un Leopardi.[27]

Gli anni di pellegrinaggio dell'esilio e le esperienze più larghe acquistate in Italia lo confermavano sempre più nella sua convinzione. È questa la fase delle sue meditazioni morali, di filosofia etica. Dirà egli stesso: « . . . lo presente di me parlare . . . mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione».[28] (allude alle poesie amorose e alle canzoni contenute nel trattato). Ciò spiega nello stesso tempo il metodo allegorico del *Convivio* (allegoria poetica).

La «Donna pietosa e novella etade» della *Vita Nuova* è la filosofia («Nobilissima e Bellissima figlia di Dio»), il nuovo amore. Colpisce qui la lotta delle sue idee originali, il suo sforzo di trovar contatto con la comune cultura filosofica del tempo: per noi è di particolare rilievo nell'atteggiamento dantesco di quel periodo, il suo culto per Catone e i suoi tentativi di penetrare la mentalità degli antichi.[29]

Il carattere etico-filosofico del *Convivio* rivela la ricerca di un nuovo orientamento pratico e di una nuova norma di condotta, per quanto realizzata in maniera alquanto astratta dai fatti concreti. L'interruzione di quest'opera destinata a essere di vasta entità non si spiega semplicemente con qualche crisi interna di Dante: infatti, non possiamo trovare i sintomi di una progressiva maturazione di un conflitto così grave; nè l'opera stessa offre alcun indizio in questa direzione.

Noi riteniamo che la vera ragione sia da ricercarsi altrove. Uno degli aspetti fondamentali del carattere di Dante è la tendenza all'attività pratica, all'azione. La venuta in Italia di Enrico VII ha di nuovo risvegliato in lui il desiderio di agire; crede in una simile possibilità e, infatti, si dà tutto all'azione. È da attribuire con molta probabilità a quell' epoca seppure non risulti con assoluta certezza, la stesura, o l'inizio della *Monarchia* il che non esclude l'ipotesi che egli abbia condotta a termine l'opera solo, dopo la morte di Enrico VII. L'esposizione dell'idea imperiale romana, l'inserimento di quest'idea nella visione storica del cristianesimo in modo più organico che finora non è stato ancora fatto, il grande rilievo dato all'impero romano come strumento necessario della redenzione sono in parte risultati della conclusione e degli sviluppi ulteriori delle meditazioni contenute nel *Convivio.* Effetto di un forte influsso averroista sono la separazione fatta tra religione e Chiesa da una parte, e potere laico, l'istituzione dell'Impero dall'altra; l'abbandono del simbolo del Sole e della Luna sostituito con quello dei due Soli.[30] Nell'applicazione di quest'idea, di straordinaria importanza storica, aveva una parte non trascurabile una circostanza del momento: il fatto cioè che il papa Clemente V avesse incoraggiato in principio l'imperatore per poi rivolgersi contro di lui, e che anzi avesse poi spinto contro di lui anche gli Angiò di Napoli. Da questo fatto aveva potuto dedurre tre conclusioni: 1. l'istituzione del papato impediva in tutte le maniere l'attività pratica dell'impero, la formazione del potere laico in linee generali che superassero i quadri del comune; 2. il potere laico allora esistente nella penisola (il Regno di Napoli) si subordinava ancora alla politica del pontefice nei riguardi dell'imperatore e non perseguiva una politica mirante all'unificazione d'Italia; 3. la Chiesa come concreta forza materiale si ingeriva continuamente nelle questioni laiche, temporali, e quest'ultima era la questione più grave.

Intanto durante gli anni di pellegrinaggio in Italia, fece un'altra importantissima scoperta: nonostante la grande divisione, il grande numero e la diversità dei dialetti, l'Italia costituiva una unità dal punto di vista politico ed anche lin-

guistico *(De vulgari eloquentia)*. Per quell'epoca era di incredibile portata e profondità la sua intuizione che attribuiva la mancanza di una lingua unitaria accanto ai vari dialetti, alla mancanza di una corte reale centrale la quale con la sua attività e la sua influenza potesse promuovere la formazione della lingua unitaria.

Tutti questi elementi agli occhi di Dante finirono per costituire come un quadro d'insieme pieno di contraddizioni, ma è importante fin d'ora chiarire che non fu lui a inventare tali contraddizioni: esse erano proprie dalla realtà stessa. Riteniamo dunque opportuna accennare a qualcuna di queste scegliendole tra le più significative e rilevando in particolare quelle che più preoccupavano il poeta anche nella sua attività, pratica politica. Egli, uomo politico di stirpe nobile aveva più viva la visione del comune intero e, nei quadri del comune, la coscienza dell'esigenza di una politica popolare, che non la classe dirigente borghese; lo spirito laico della cultura comunale e l'orientamento politico filo-papale della borghesia guelfa; il rifiuto del concetto della nobiltà legata alla nascita e al patrimonio, il riconoscimento del valore dei sentimenti che soli possono nobilitare l'uomo e nello stesso tempo la ricerca sfrenata della ricchezza e del denaro; il comune, che nella sua esistenza e nelle sue tendenze è la negazione dell'universalismo, si allea con la Chiesa, la maggiore rappresentante della politica e dell'idea dell'universalismo; la simpatia di Dante per il pensiero ghibellino (filo-imperiale) e nello stesso tempo l'amara esperienza del profondo decadimento mora ledella nobiltà ghibellina; la connessione geografica dell'Italia, le sue esigenze unitarie e, intanto, il suo definitivo smembramento; i dialetti sono gli aspetti di una lingua unica, però manca la lingua unitaria; la formulazione dell'ideale linguistico quasi virtuale del volgare illustre, mentre Dante stesso, crea la lingua che sarebbe diventata poi la lingua unitaria, sulla base del dialetto fiorentino; la necessità di un'unità politica tra i comuni e al di sopra di essi, e nello stesso tempo la mancanza delle forze necessarie per realizzare quest'unità politica in Italia, ecc.

L'intuizione di tutti questi problemi e contraddizioni contribuì alla composizione della *Monarchia* che doveva costituire una guida pratica e un orientamento. Ma la morte di Enrico VII troncò ogni possibilità di azione pratica e ogni speranza, e Dante stesso rimase in dubbio sul perchè il tentativo di Enrico VII non fosse riuscito: era avvenuto troppo presto o invece troppo tardi? *(Com. Purg.* VII. 96, *Par.* XXX. 138). Si può supporre, conoscendo Dante, che egli abbia terminato la *Monarchia* dopo la morte di Enrico, altrimenti ci riuscirebbe difficile spiegarci perchè non vi si trovino accenni alla persona di Enrico come a colui che è chiamato a realizzare l'ideale dell'impero ivi esposto. Infatti, — specie nella parte finale, dove la tesi dantesca viene formulata nella maniera più espressiva — viene data troppa importanza alla Providenza e troppo poca, quasi nessuna, all'opportunità dell'azione concreta e all'idea della prossima realizzazione.

La *Monarchia* diventò un'opera teorica e l'idea dell'impero universale (perfino nella forma del Sacro Romano Impero) un'utopia. Da esperienze press'a poco analoghe era partito anche Marsilio da Padova, senza però diventare utopista nel suo *Defensor Pacis ;* il confronto ci gioverà una migliore comprensione di Dante. Il *Defensor Pacis* si collega ormai con la realtà della monarchia francese, con i primordi dello stato nazionale. La mancanza di tale realtà, che rappresentava una già attuata possibilità storica fece si che Dante si fermasse in un dato momento all'utopia considerando cioè solo una possibilitá storica astratta quello che pure riconosceva una necessità fondamentale. Dante non fu l'unico. Si potrebbe dire anzi che a cominciare da Dante questo particolare carattere utopistico sarà sempre presente, nella letteratura del Rinascimento italiano: nella canzone del Petrarca *Italia mia* ad esempio come anche, e ancora più chiaramente, in Palmieri e Machiavelli fino al Doni e al Campanella.[31] Le prospettive intravviste e nello stesso tempo la mancata attuazione delle possibilità e forze storiche è come una caratteristica importante dello sviluppo borghese del Rinascimento italiano. Ma si darebbe una interpretazione unilaterale del problema se non si richiamasse l'attenzione su un altro aspetto parallelo dell'evoluzione, che nel sec. XVI. assumerà le forme del «particolare» del pensiero guicciardiniano[32] e della «ragion di Stato» postmachiavellica, e che significherà accettare pienamente la realtà contingente e ignorare le possibilità astratte: la concentrazione cioè solo sugli interessi del momento. La spiegazione di questo fenomeno dal duplice aspetto si trova nello sviluppo storico particolare dell'Italia e i suoi precedenti risalgono al periodo in cui le possibilità astratte avevano ancora radici nella realtà concreta, ma le forze che costituivano il nucleo attivo del comune finirono col prendere una direzione diversa. Sul piano dell'economia politica il fenomeno si spiega con il carattere fortemente contraddittorio dei capitali di quell'epoca (capitali bancari, commerciali e di usura) entro il quale i rapporti di forza tra le componenti dal punto di vista sociale attive e dinamiche e tra quelle conservatrici e parassitarie possono manifestarsi nei modi più strani e poi con l'infusso contraddittorio che questo capitale aveva esercitato da una parte sulla vita storico-politica e su quella culturale filosofica dall'altra.

È per questo che nel Rinascimento italiano vennero formulate molte idee rimaste solo possibilità astratte che si sarebbero poi realizzate altrove in sede nazionale e sociale.

Dante si trova come sul punto di partenza di tale processo, e se ne rende conto. Il carattere formale della sua utopia è determinato proprio dal fatto che in Italia egli non trova una forza — come di fatti non c'era — che possa incarnare la sua concezione di potere temporale che come potenza locale concreta possa far da contrappeso alla presenza e all'azione del clero universale. Fuori e contro l'universalità della Chiesa, la sua monarchia si allarga pertanto per assumere anch'essa proporzioni universali, anche perchè è solo questa estrema

universalità e collettività che egli può contrapporre al carattere estremamente individuale dei comuni. Tuttavia, malgrado tutta la sua antistoricità, per quanto riguarda la forma, quest'utopia dantesca è anche portatrice, nel suo contenuto e nelle sue tendenze, di molti elementi nuovi di carattere storico. (Anche quanto alla forma possiamo dire che per essa Dante realizza, con un astrattismo teorico, la negazione del comune quale negazione dell'universalismo medievale, negazione che nella pratica avrebbe dovuto certo assumere forme diverse). Dal punto di vista sentimentale, anche l'espulsione dalla sua Firenze, che era per lui la vera patria era la mancanza di un'altra patria concreta contribuirono certamente a farlo ragionare, additandogli quale prospettiva tutto il mondo e tutta l'umanità: «Nos cui mundus est patria velut piscibus aequor . . .»[34]

Non si tratta di un fenomeno raro nei casi in cui il particolare e l'universale non sono collegati dialetticamente, ma rimangono semplicemente contrapposti. Dante afferra, o meglio, vive in un momento storico in cui dell'universalismo dell'epoca precedente non sopravvivono altro che le forme astratte, mentre i nuovi contenuti politici concreti esistono appena nelle loro singole forme individuali, senza legami universali tra loro. Tuttavia non si può sorvolare, senza fare alcune riflessioni, l'utopia imperialistica di Dante. È da considerare sopratutto il fatto che nell'impero universale dantesco affiora non solo — e forse nemmeno in primo luogo — l'esempio e il modello dell'Impero Romano Germanico, dell'idea imperiale del Medioevo, ma il pensiero della continuità dell'Impero romano. L'esempio dell'universalità non gli venne fornito dall'Impero Romano Germanico, ma dal l'Impero romano, quadro della civiltà allora nota. Fu pure l'Impero romano a fornire l'esempio dell'autonomia, del potere laico da quello ecclesiastico (infatti Carlomagno si era fatto incoronare dal Papa e anche Enrico VII, in base alla tradizione, dovette, all'atto dell'incoronazione prestare giuramento di fedeltà al Pontefice. Niente di simile nell'immaginazione di Dante.) Nella mente di Dante, come anche in quella di tutta una serie di suoi predecessori, contemporanei e successori, l'Impero romano continuava a vivere come una concreta realtà storica. (V. Arnaldo da Brescia, il quale pure, partendo dalle esigenze sorte dallo sviluppo comunale, aveva esortato il Barbarossa ad occupare Roma in nome della continuità dell'Impero.) E lo stesso Petrarca aveva considerato come epopea nazionale considerata come la propria opera più notevole l'*Africa* che aveva scritto in latino. Roma (l'Impero o la Repubblica romana, come nel caso di Cola di Rienzo) non era quindi tenuta in considerazione solo da parte della classe intellettuale in via di formazione nei comuni come un esempio o un simbolo lontano, ma costituiva una forma del pensiero nazionale. Ed era molto simile al pensiero espresso al tempo dell'Impero dagli intellettuali italici: il concetto italico di romanità nei quadri del cosmopolitismo dell'Impero. Non a caso Gramsci ricercava i precedenti dell'atteggiamento degli intellettuali italiani del Rinascimento

nella sfera degli intellettuali dell'Impero Romano, per i quali l'Italia aveva ugualmente significato il «giardino fiorito dell'Impero». È dovuta a questa idea della continuità la presentazione di Virgilio nella *Divina Commedia* non solo come simbolo di un'idea imperiale astratta, ma come concreto dell'Impero Romano. E lo stesso pensiero ha notevolmente contribuito alla potente rinascita dell'antichità latina in Italia.

Dopo la morte di Enrico e la stesura della *Monarchia* non rimaneva più alcuna possibilità di azione. Dante non volle aggregarsi alle varie fazioni e non si interessava alle mosse ulteriori dei ghibellini in Toscana, avendo compreso che questi ultimi non erano guidati dai suoi stessi ideali. Anche se la *Monarchia* si era diffusa largamente tra i seguaci di Ludovico il Bavaro (il cardinal Poggetto la fece bruciare come opera eretica) egli finì col formare da solo un partito a sè stante. Dovè poi contribuire ad amareggiarlo maggiormente il ritorno dell'atteggiamento di Bonifacio nella persona del papa Giovanni XXII (1316).

Si andava intanto maturando in lui il nuovo atteggiamento che trovò poi la sua più alta espressione nella *Divina Commedia*. È indubbio che la composizione della *Commedia* richiedesse un periodo di tempo piuttosto lungo e alcune parti risalgono presumibilmente ad epoca abbastanza remota; è tuttavia accettabile la tesi, del resto ben fondata, secondo cui la definitiva concezione e buona parte dell'esecuzione concreta dell'opera appartengano al periodo posteriore alla morte di Enrico VII.

Se le parole di Cacciaguida sono da considerarsi una confessione (e lo sono effettivamente), le origini del nuovo atteggiamento sono da ricercarsi nel distacco di Dante dai guelfi bianchi esiliati insieme a lui; tale atteggiamento otterrà poi nel Paradiso l'approvazione più alta. Si tratta dell'atteggiamento profetico di Dante come posizione fondamentale caratteristica della *Commedia*.

Quanto si è detto sin qui ci consente di seguire la formazione di quest'attegiamento in base alle reali esperienze politiche. Sembrerebbe anzi che questo atteggiamento profetico politico sia la caratteristica predominante. Ma penetrando più a fondo nel mondo della *Divina Commedia* ci si accorge che si tratta solo di una apparenza. Anche l'apostolo S. Pietro,[35] dopo la sua invettiva contro la corruzione della Chiesa, invita Dante ad adempiere alla sua missione profetica. L'attegiamento profetico di Dante ha dunque un duplice carattere: politico da una parte, etico-religioso dall'altra. Considerato che nella *Monarchia* egli subordina decisamente la politica, l'idea dell'Impero, a finalità etiche, si può rilevare anche nel suo atteggiamento profetico la prevalenza sostanziale dell'elemento etico-religioso. Ma ciò significa anche che il problema politico di natura prevalentemente pratica che Dante si era precedentemente posto si è trasformato in un problema più astratto, d'ordine morale. Conseguenza della riflessione su tali problemi etico-morali è il ritiro di Dante dalla pratica politica e l'intensa attenzione rivolta ai problemi teologici: infatti, etica, religione e teo-

logia erano indissolubilmente collegate all'epoca di Dante. Tutto ciò non significa però, per Dante, la rinuncia alle questioni della vita, della politica pratica, anzi: dopo essersi convinto che queste questioni non potevano essere risolte partendo della realtà pratica, egli cercava di arrivare alla pratica e di trovare una soluzione affrontando il problema dal lato etico-religioso. Questo trasferimento del punto di partenza si riflette nell'impostazione artistica dell'intera *Commedia* che non è un allegoria astratta dalla realtà, ma la riflessione e la presentazione di una problematica etico-religiosa: non il mondo reale, ma la «sua immagine celeste», la sua proiezione nell'altro mondo considerata reale nel Medioevo; ma qui l'altro mondo, anzi che essere veramente tale, è piuttosto la coscienza etico-religiosa dell'umanità o la sua sensazione spirituale. («. . . status animarum post mortem; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus . . .» (Lett. XIII). E come l'idea dantesca della monarchia terrestre era universale, così anche lo stato di queste anime riflette l'universo dell'umanità in cui l'unica norma etica che collega i singoli individui è quella morale-religiosa. Considerata in rapporto a questa norma l'umanità presenta un aspetto piuttosto triste, sia quanto agli uomini del passato, sia quanto alle ultime generazioni e specialmente ai contemporanei (nel Paradiso Terrestre e nel Paradiso non si trovano figure storiche appartenenti ai tempi di Dante, ad eccezione di Enrico VII). Causa fondamentale di tanta rovina sono l'avidità e l'egoismo che derivano dell'invidia e che dominano ormai anche la Chiesa stessa: per questo, la Chiesa non può adempiere la propria missione di condurre le anime alla salute eterna. Il rimedio consisterebbe nel potere secolare organizzato e ordinato in base ai dettami della ragione umana, cioè nella monarchia che tuttavia non può essere realizzata perchè gli uomini dominati dall'avidità e dall' egoismo da una parte, e la Chiesa dall'altra l'impediscono. È un singolare circolo magico che, secondo Dante, potrà essere spezzato in un unico punto, mettendo cioè in atto la riforma etico-religiosa della Chiesa e degli uomini, perchè questi ultimi diventino atti a creare e ad accettare la monarchia (non per niente egli dice di Enrico: «. . . che viene per correggere l'Italia benchè non disposta»).[36] La riforma consiste nel rendere gli uomini consapevoli della loro miseria etico-morale e nel risvegliare in essi la coscienza della loro reale esistenza morale. Nell'altro mondo la punizione dei peccati è in realtà la coscienza dei peccati stessi, la punizione del peccato col peccato stesso (in certi casi ciò non appare subito evidente per la presenza di altri elementi, come per es. nel caso di Farinata, di Cavalcante, di Ulisse ecc., ma dopo un esame più attento si ritrova lo stesso motivo anche per quanto riguarda questi personnagi). Non meno importante è il buon esempio, l'indicazione della strada da seguire. E questo esempio e guida non sono altro che lo stesso Dante profeta. Ma l'avvento di che cosa o di chi questo profeta annunzia? Sulle orme dell'insegnamento di Gioacchino da Fiore[37] egli annunzia l'arrivo del rinnovamento del mondo, la pienezza dei tempi che del resto corrisponde pienamente alla svolta storica che inaugura il

Rinascimento. La profezia relativa alla sua persona è piuttosto enigmatica e oscura. Tenendo conto di quanto si è detto si può senz'altro scartare la soluzione proposta che vuole vedere nel Veltro e DXV il simbolo di un imperatore regnante, visto che Dante reclamava come base della politica il rinnovamento etico. D'altronde, se si fosse trattato di un personaggio storico dei suoi tempi, Dante, come nel caso di Enrico, l'avrebbe certo dichiarato apertamente. Nè sembra probabile che si trattasse di persona incerta, indeterminata, dal momento che la descrizione del Veltro è troppo esatta e ben definita: solo che, contrariamente al solito in questo caso Dante è troppo studiatamente e diremmo sospettamente vago. Lo stesso valga per DXV. Chi scrive ritiene del tutto accettabile il ragionamento di Leonardo Olschki,[38] che cioè il Veltro da venire è un personaggio laico, una figura etica. Sembre convincente più di tutte le precedenti interpretazioni la soluzione del simbolo del Veltro e la sua identificazione con la persona di Dante, fondata in parte su recentissimi documenti oggettivi. Si accetta la soluzione di Olschki anche perchè ammettendola si presenta anche la soluzione del simbolo DXV, come *D*ante, *X*risti *V*ertagrum (Dante Veltro di Cristo). Ma anche leggendo *D*omini *X*risti *V*ertagrum il riferimento a Dante rimane lo stesso, per l'identificazione Veltro-Dante. La tesi è convalidata anche dal paragone che Dante fa tra sè ed Enea e S. Paolo Apostolo[39] i quali non si erano limitati a far profezie ma avevano loro stessi adempiuto ad una ben precisa missione politica o religiosa.

Senza voler esagerare l'importanza di tale identificazione si può dire che essa vale a mettere in pieno rilievo il carattere centrale della persona e dell'individualità di Dante nella *Commedia*. Questo carattere centrale ha intanto come si vedrà, una funzione molto decisiva.

Dante percorre, nella propria vita intima, una strada le cui tappe principali sono segnata da Virgilio, Catone, Beatrice e S. Bernardo. Si è parlato di quattro tappe e di quattro guide, non di due, anche se è vero che le due guide principali sono Virgilio e Beatrice. Virgilio è la personificazione del pensiero e dell'azione naturali, autonomi, fuori dell'ambito del cattolicesimo, basi del potere temporale, della monarchia dantesca, e come tale condurrà Dante fino al Paradiso Terrestre dove però non entrerà più. Ma nel Purgatorio egli non sarà più la guida unica: sarà sempre tacitamente seguito dalla figura di Catone che con la sua morte è diventato agli occhi di Dante, il simbolo della «seconda morte» cristiana (il peccato è la morte; la seconda morte è la rinascita: morire al peccato — v. Pascoli[40]), l'evoluzione più alta della morale dell'umanità antica e come tale poteva servire da modello alle anime che dal peccato si avviavano alla purificazione. Nell'affiancare Catone a Virgilio si rivela la particolare visione storica di Dante. Da lui non possiamo pretendere uno storicismo moderno, ma la sua concezione è di grande importanza tenendo conto del tempo in cui scrive, perchè è la prima manifestazione di un senso storico concreto — guantunque ancora con tutti i segni caratteristici dell'immaturità —: il para-

diso terrestre, la perfetta esistenza umana nell'epoca del cristianesimo erano impensabili senza quel particolare apporto e quel *di più* che il cristianesimo ha portato con sè nella storia, ma ciò trova la sua espressione non in una rigida contrapposizione all'antichità, ma nella rappresentazione del processo di evoluzione, delle correlazioni anzichè del contrasto. È il primo grande passo verso il culto dell'umanesimo per l'antichità, verso il rinnovamento della cultura antica nella sua storicità tanto dibattuta.

Simili e ancora più evidenti considerazioni si possono trarre anche dall'analisi della figura di Virgilio. In lui non ritroviamo solo la figura allegoricamente interpretata dal Medioevo, il poeta antico che va interpretato allegoricamente. Nel suo saggio composto con grande erudizione Palgen[41] ha dimostrato la comparsa nella *Commedia* del mito popolare medievale (di origine napoletana) di Virgilio come mago, indovino, astrologo e così via. Tutto ciò è vero ed è importante che sia tenuto presente perchè in tal modo si può costruire, attorno alla figura del poeta, tutta la tradizione virgiliana (l'erudita e la popolare); tuttavia, è da respingere l'unilateralità categorica di Palgen con cui esclude tutto quanto superi quei limiti. La sua unilateralità si rivela anche dal fatto che si limita parlare quasi esclusivamente del Virgilio dell'Inferno. Egli trascura il fatto che fin dal I canto dell'Inferno (per limitarci solo a questo acceno) Virgilio non appare solo in funzione del Medioevo, ma anche come personaggio storico che si presente nella sua realtà originale; l'uomo dell'antichità, poeta antico, cantore della leggenda sulle origini dell'Impero romano e portatore del pensiero antico, accuratamente tenuto lontano da una fusione col cristianesimo, e appunto come tale avente una funzione di rilievo nel sistema simbolistico di Dante. Elevando Virgilio a simbolo Dante compie un'operazione opposta a quella del Medioevo: invece di rendere astratto il Virgilio reale, riconduce, attraverso il simbolo, il Virgilio medievale alla sua concretezza storica. Quando nell XX canto dell'*Inferno* Virgilio e Dante incontrano gli indovini che stanno espiando i loro peccati, si svolge una scena curiosa che Dante così descrive: «Com'io potea tener lo viso asciutto, quando *la nostra immagine* di presso vidi *si torta* . . .» Virgilio allora lo rimprovera severamente: «Ancor se'tu delli altri sciocchi? Qui vive la pietà quand'è ben morta!»[42] Virgilio si dimostra più spietato di Dante verso il peccato e verso la sua punizione. Solo che fraintende un po' le parole di Dante. Non è che Dante sia più conciliante verso il peccato nè che provi pietà per i peccatori. Quello che lo colpisce è invece una così grande deformazione dell'uomo, dell'immagine umana: l'immagine umana che Dante considera e apprezza ancora di più di Virgilio. A questa alta considerazione dell'uomo egli non può rinunciare nemmeno quando si trovi di fronte a un vero peccatore. Quasi che nei confronti dell'uomo, della meravigliosa «immagine umana» il peccato, la natura peccaminosa non avessero che importanza secondaria. Ciò vuole esprimere la superiorità dell'ideale umanistico di Dante su quello antico di Virgilio.[43]

Osserviamo a questo proposito il duplice Virgilio del canto XXVI dell'*Inferno*. All'inizio del canto uno schematico Virgilio medievale risponde alla domanda di Dante su chi si trovi in mezzo alla duplice fiamma. Ma la risposta, una didascalia tipicamente medievale, non ha soddisfatto la curiosità e l'eccitazione di Dante, e lo stesso Virgilio se ne rendeva conto; perciò è contento che Dante gli abbia dato l'occassione di presentare gli eroi anche in una maniera diversa. Infatti, appena Ulisse prende la parola, sembra che parli non nell'inferno cristiano, ma nel proprio ambiente, e questo dà lustro alla figura: tutto quello che dice e la sua stessa persona, vanno giudicate inquadrandole nell'originario ambiente antico.

Che cosa dice Ulisse? Di aver lasciato, spinto dal desiderio di sapere, Circe con la quale avrebbe potuto godere ancora a lungo dei piaceri carnali. Questo sopravvento del desiderio di sapere, e della conoscenza sono fattori positivi anche dal punto di vista etico: significano infatti il sapersi elevare dallo stato animale e il raggiungimento del carattere umano. Bisogna dunque partire da questo punto per comprendere la figura di Ulisse. Del resto è caratteristico della tecnica artistica di Dante il fatto che anche qui, come in tanti altri casi, quando si tratta di cose particolarmente importanti, egli non racconta nè fa raccontare da altri, ma fa parlare direttamente il protagonista. In tal modo egli crea delle vere personalità, ricche di caratteristiche soggettive, veri tipi rinascimentali.[44] Questa è una soluzione artistica molto felice e probabilmente consapevole perchè Dante ha così anche la possibilità di mettere in rilievo, con drammaticità soggettiva, di presentare e rendere individuali gli intimi problemi di coscienza delle sue figure. Avviene così anche per Ulisse. L'Ulisse di Dante è una figura di una consapevolezza particolare che rivela chiaramente e senza alcuno schematismo i sentimenti e le passioni tumultuanti del proprio animo. E ciò fin dall'inizio del racconto. Racconta infatti che il suo desiderio di sapere ha vinto non solo i piaceri sensuali, ma anche gli affetti familiari. E la conquista non era stata semplice in quanto aveva provocato, in Ulisse, un conflitto interno: aveva dovuto infatti lasciare anche il «dolce figlio», e combattere la «pietà del vecchio padre» e il «debito amore» per Penelope. Aveva affrontato una lotta interna ma, come dice, questi sentimenti non erano riusciti a vincere:

> ..... l'ardore
> ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
> e delli vizi umani e del valore.[45]

Ma dove esistono vittoria e sconfitta lì c'è stata anche la lotta e proprio questo aspetto rende più complessa, ricca e drammatica la figura, D'altronde la volontà di conoscere e sperimentare i «peccati e le virtù» umane è propria dell'umanità e dell'umanità antica (nil humanum a me alienum esse puto). Questa umanità consapevole di sè, questo senso umano fondato sulle proprie

forze pervade tutta la figura di Ulisse fin dall'inizio del suo racconto, nel corso del quale l'idea di questa umanità si va sviluppando luminosamente in tutta la sua potente grandezza, per precipitare poi nelle profondità della tragedia umana più pura e commovente. La forza di questo ideale, l'ossessionante desiderio di sapere rese possibile l'affrontare i mille pericoli del mare, degli elementi della natura e di vincere le debolezze dell'età e fisiche, superando i limiti dell'immediatezza fisica e materiale (infatti, giungendo alle colonne di Ercole. «Io e i compagni eravam vecchi e tardi»). Tutte queste sono qualità che anche il Dante cattolico poteva apprezzare e effettivamente apprezzava: è lui che parla per bocca di Ulisse che esortando i compagni:

> Considerate la vostra semenza:
> Fatti non foste a viver come bruti,
> ma per seguir virtute e conoscenza.[46]

Ciò fa parte anche del credo umanistico di Dante ed è nello stesso tempo la prima e più espressiva formulazione dell'umanesimo rinascimentale moderno, la trasmissione dell'eredità dell'humanitas antica nell'epoca di Dante. La prova che anche Dante la interpreti umanisticamente è la sua fede nella potenza della parola che si scambia tra uomo e uomo e che agisce sull'uomo. Una delle più spiccate caratteristiche degli umanisti è infatti il culto dell'eloquenza, la retorica nel senso nobile della parola. L'eloquenza di Ulisse e la sua nobile parola umana furono così potenti da moltiplicare le forze dei compagni, non solo, ma da infiammare talmente l'umanità latente nei loro cuori che «appena poscia li avrei ritenuti». Le due componenti di questa umanità, la «virtute e conoscenza» sono le due principali caratteristiche dell'umanesimo antico. Tenendo conto di tutto ciò e considerando che Ulisse non era guidato da nessun interesse particolare, egoistico, si può affermare che egli e i suoi compagni, quando si avviano per raggiungere il mondo che si stende oltre alle colonne di Ercole, lo fanno come gli uomini più altamente quotati nel giudizio del loro tempo.[47]

A questo punto occorre chiarire un equivoco molto diffuso. Secondo la stragrande maggioranza dei commentatori Ulisse dovette pagare con la morte durante un naufragio il peccato di aver superato il limite che Dio ha posto all'intelletto umano, per aver voluto abbattere le barriere: questa tesi erronea è stata adottata dallo stesso Croce. In cosa consiste dunque l'errore? In primo luogo Virgilio ha detto chiaramente che essi soffrivano nell'Inferno per il cavallo di Troia e non per altro, e in secondo luogo è stato già notato che il racconto si è trasportato in una sfera dove non ha e non può aver luogo un simile peccato considerato in senso cristiano. Il canto non allude minimamente a un divieto divino di oltrepassare le colonne di Ercole. Si è forse ribellato Ulisse contro qualche legge? No, caso mai contro la debolezza umana per vincerla e poter così conoscere quella parte del mondo che rimaneva ancora ignota,

e nemmeno voleva evadere dal mondo, dal momento che «mondo» (mondo senza gente) era anche il luogo dove si dirigeva, di natura uguale a quello da cui partiva. Come controprova si usa ricordare che lo stesso Ulisse era consapevole di aver peccato e infatti lo confessa anche qualificando il proprio viaggio un «folle volo»; e tutto viene dedotto dalla parole «folle». Solo che «folle» non vuole solo dire «pazzo, insano, uscito di senno» ma, come figura anche nel dizionario di Tommaseo, può significare leggerezza (si perde in vani pensieri, discorsi e atti) come pure inutilità, temerità, vanità.[48] Non si tratta di pazzia, o insania dato che avvicinandosi scorgono la «terra nuova», l'isola, monte del Paradiso Terrestre (che si tratti di questo sono per fortuna d'accordo tutti i commentatori considerandolo come un fatto documentato e non occorre quindi entrare in particolari), e ci arrivano *con le proprie forze*. E non significa inutilità, da che non ci sarebbe stato nulla da raggiungere, ma perchè essi non avrebbero potuto giungere al Paradiso Terrestre e questo non perchè Dio l'aveva proibito, perchè anzi, il Paradiso Terrestre esisteva affinchè gli uomini lo potessero raggiungere (v. *Monarchia*, DC: Paradiso Terrestre, ecc.). La ragione per cui, secondo Dante, gli uomini della sua epoca non potevano vivere nel Paradiso Terrestre non è da ricercarsi in un ordine divino ma nel peccato degli uomini stessi: gli uomini stessi ne erano la ragione. Il ragionamento di Dante nella *Monarchia* è inequivocabile: «Adunque quella Providenza, che non può errare, propose all' uomo due fini; l'uno la beatitudine di questa vita, che consiste nelle operazioni della propria virtù, e pel terrestre paradiso si figura; l'altro la beatitudine di vita eterna, la quale consiste nella fruizione dello aspetto divino, alla quale la propria virtù non può salire, se non è dal divino lume aiutata, e questa pel paradiso celestiale s'intende. A queste due beatitudini, come a diverse conclusioni, bisogna per diversi mezzi venire. Imperocchè alla prima noi pervegnamo per gli ammaestramenti filosofici, purchè quegli seguitiamo, secondo le virtù morali ed intellettuali operando . . . Ed essendo che a questo porto nessuni o pochi e difficilmente potrebbono pervenire, se la generazione umana, sedate e quietate l'onde della cupidità, non si riposasse libera nella tranquillità della pace . . .»[49] Non c'è qui dunque nessuna clausola restrittiva per cui Ulisse non sarebbe dovuto partire o, quel che più interessa, non sarebbe potuto arrivare al Paradiso Terrestre (infatti non figura come condizione nemmeno la grazia divina congiunta col cristianesimo: essa è necessaria solo per pervenire al Paradiso celeste.) Per quale ragione dunque Ulisse e i compagni non poterono metter piedi nel Paradiso Terrestre come fece invece Dante?

La spiegazione di questo problema va cercata per via diversa e in una ragione diversa. Dante ha scritto la *Monarchia* per i suoi contemporanei, cristiani, ed ha sempre tenuto conto di questo fatto, per questo nella *Monarchia* non figura il motivo di preclusione che viene fatto valere nel caso di Ulisse, quando viene detto che al Paradiso Terrestre si raggiunge facendo valere gli

insegnamenti della filosofia ed operando secondo le virtù morali e intellettuali. Nell'espressione virtù morali s'intende compresa anche la morale cristiana. Ora, essa non poteva far parte delle virtù morali di Ulisse. Ma ciò può essere formulato, oltre che in termini così generali, anche in modo più concreto. Colpiscono, all'inizio del racconto di Ulisse, questi versi:

> nè *dolcezza di figlio*, nè la *pietà*
> del vecchio padre, nè 'l *d e b i t o* amore
> lo qual *d o v e a* Penelopé far lieta,
> vincer poter dentro da me l'ardore ecc.[50]

Dolcezza di figlio, pietà del vecchio padre, amore di Penelope: compongono insieme la virtù che Dante ritiene la più essenziale tra le virtù cristiane: la carità (che si tratti senz' altro della carità, virtù che è anche un dovere, lo dimostra il chiaro accenno, oltre che al contenuto intimo della virtù, anche alla forma di obbligo con il duplice rilievo del dovere). Ma questa Carità, nel caso di Ulisse, uscì sconfitta dal conflitto con il desiderio di sapere. Secondo Dante carità è umanità; la carità è parte organica dell'umanesimo; l'umanesimo di Dante è un umanesimo integrale. Integrale sì, ma non astratto poichè, anche se lo ritiene indispensabile per la perfetta felicità terrestre, non ha un atteggiamento di rifiuto verso gli uomini che non sono perfetti, anzi, tiene in grande considerazione in tutti, anche nei peccatori, le virtù e le buone qualità contrapposte ai loro errori. E questo atteggiamento di Dante non è solo di origine cristiana e religiosa, ma è l'eredità dell'umanesimo antico, di quell'umanesimo al quale, nella figura di Ulisse, ha consacrato un monumento così meraviglioso. Dante considerava la carità anche per sè stesso come una condizione per entrare nel Paradiso Terrestre, Virgilio poteva bastare solo fino al Paradiso Terrestre, dove avrebbe poi dovuto essere integrato da Beatrice. È questo il significato più intimo di Beatrice: non è una pura allegoria o simbolo, ma è l'intima umana ricchezza del vero amore (affetto) puro e reale capace di trasportare in altre, anche più alte forme dell'amore. Ci furono periodi nella vita di Dante durante i quali egli seguiva interamente questo ideale: al tempo della *Vita Nuova* ad esempio; in altri momenti lo dimenticava del tutto come nell'epoca del *Convivio*, ed infine il tempo in cui ritornò a questo amore ma ormai arricchito dalla presenza di Virgilio cioè nella *Commedia*. La Donna Gentile del *Convivio* era la pura filosofia e occorre pensare qui all'identificazione Gentile-gentiles.

La vera, profonda tragedia umana di Ulisse consiste nel fatto che egli pur avendo la forza di raggiungere la meta e pur scorgendola, non è in grado di raggiungerla, e la causa se pur involontaria ne è lui stesso. In questa tragedia la figura meravigliosa di Ulisse si sublima e quando sopra di lui si chiude la distesa infinita dell'oceano, il silenzio del mare suscita in tutti i lettori l'horror che si prova davanti alle cose più alte. Ha ragione il Croce quando scrive:

«. . . la figura di questo Ulisse dantesco . . . eroe tragico è maggiore forse di quel che fu mai nell'epos e nella tragedia greca.»[51]

Che cosa c'è da aggiungere a quanto si è detto? Si può meditare su quanto dice il Petrarca ricordando Dante: «Nè io vorrei a lodare abbastanza tale uomo, cui non l'ingiustizia dei cittadini, non l'esilio, non la povertà, non gli stimoli delle inimicizie civili, nè amor di moglie *o pietà di figliuoli poterono torcere dalla via presa una volta* . . .»[52] Dante si proietta in Ulisse almeno durante il periodo della sua vita che precede la conversione dalla politica pratica al periodo etico-religioso? È molto probabile, e ciò spiegherebbe ancor meglio il grande interesse e la simpatia di Dante per la figura di Ulisse. Non si tratta comunque di un esempio unico. Il Bosco nel suo bel saggio su Farinata, basandosi sulle lettere di Dante e sulle sue poesie scritte durante l'esilio dimostra un'analoga assimilazione soggettiva di Dante alla figura di Farinata.[53] Ma un esempio ancora più vicino si può trovare nel V canto dell'*Inferno*, Una delle spiegazioni, e non l'ultima, che possiamo dare alla straordinaria commozione del poeta di fronte a Francesca è il fatto che in quel momento riconosce, nelle parole di lei, le proprie idee giovanili sull'amore, idee che messe in atto avevano condannato Francesca all'Inferno. A questo punto Dante confessa francamente di essere rimasto privo di sensi per effetto della «pietade», questo sentimento che non dovrebbe provare in un luogo come l'Inferno. Ed è significativo che questa volta Virgilio non lo rimproveri.

E potremmo continuare così adducendo molti altri esempi. Dovremmo dunque veramente rifiutare (come fa ad es. Salinari[54]) l'interpretazione che considera Francesca, nonostante la condanna divina, l'eroina dell'amore e Ulisse l'eroe della ragione e il grande ribelle verso le restrizioni abituali fissate dalle divinità? E dovremmo rifiutarla unicamente perchè sarebbe un prodotto della critica romantica e idealista? Ma è stata poi superata del tutto questa interpretazione da parte della critica fondata sulla storicità? Non diremmo. Comunque, dare una risposta a questi quesiti è cosa di importanza fondamentale per la comprensione di tutta l'opera dantesca. In primo luogo, Ulisse è l'«eroe della ragione» non solo agli occhi della critica romantica e idealista, ma anche secondo le conclusioni degli studiosi marxisti ungheresi (ad es. secondo il parere di Tibor Kardos[55] e di chi scrive) egli lo era e lo resterà (come Francesca resterà ugualmente «l'eroina dell'amore».)

Ma quanto si è detto ora escluderà poi, quello che afferma in seguito il Salinari: «l'una e l'altro vengano interpretati come due figure che rappresentano temi assillanti del doloroso travaglio di un intellettuale del Medio Evo, il tema dell'amore a cui soggiacciono, nonostante la sua natura peccaminosa, un così grande numero di anime nobili e generose, e il tema della saggezza pagana (quella di Aristotile, di Platone, dello stesso Virgilio) che suscita tanta ammirazione e entusiasmo intellettuale e che pure deve limitarsi a intravvedere soltanto da lontano la montagna del paradiso terrestre.»?[56]

Na nostra visione non esclude affatto il motivo dei temi assillanti che tormentano gli intellettuali, anzi pone il problema in termini più precisi di quelli del Salinari: in primo luogo, non si tratta di un intellettuale qualunque del Medioevo, ma di Dante; in secondo luogo, nell' episodio di Francesca l'amore non è peccaminoso nella sua sostanza. Dante tiene a sottolineare questo fatto. La similitudine dei colombi che introduce l'episodio con il suo contenuto e con l'atmosfera che viene a creare segna un netto distacco rispetto all'impostazione e il tono della parte precedente del canto; inoltre, solo ai due amanti è dato di restare vicini anche dopo la morte, data la grande intensità del loro amore; infine, il loro concetto dell'amore (quello stesso del dolce stil nuovo e del giovane Dante) costituiva un grande passo in avanti rispetto al concetto naturalistico dell'amore tipico del Medioevo (v. ad es. il concetto dell'amore che avevano i poeti della scuola siciliana),[57] questo è un fattore che è da tener presente. Certamente, questo amore era peccaminoso non nella sostanza e nel sentimento, ma nella forma, in quanto non aveva tenuto conto delle norme generali vigenti.

Solo dopo questa premessa si può rispondere più esattamente al quesito. L'intero problema va guardato da due punti di vista: dal punto di vista dell'effetto obiettivo e dell'eco che questo suscita, e dal punto di vista soggettivo, in relazione al poeta. Procedendo da quest'ultima considerazione si può constatare che si tratta effettivamente di un problema angoscioso per ogni coscienza etica e religiosa in generale ed, anzi in particolare per il mondo sentimentale etico-religioso del poeta in quanto provoca in lui una commozione estremamente profonda e grave. Sul piano intellettuale egli riesce con enorme sforzo e volontà a superare il problema, ma sul piano sentimentale no. Proprio questa enorme contraddizione che agita il poeta e il problema critico della soluzione non sostanziale riesce a dare una straordinaria suggestione alla raffigurazione per cui il lettore finisce col considerare veri eroi sia Francesca che Ulisse e nello stesso tempo il poeta medesimo che è costretto a condannare una parte, e non certo la meno nobile, della propria personalità. Ma la catarsi non manca, questa guida e dispone il lettore dal punto di vista etico e moralmente, non nel senso forzatamente scelto dalla coscienza del poeta (scelta forzata che, vista in prospettiva storica, deriva dalla contingenza di una data situazione), ma in senso opposto, verso una tendenza cioè che si esprime obiettivamente nel conflitto. Anche l'amore di Dante per Beatrice rivestirà importanza e significato storico dal momento che nella *Commedia* il poeta, privandolo del suo vero carattere, lo inalzerà a simbolo con valore retroattivo. È questa elevazione a simbolo infatti che ci rivela l'immensa forza etica che doveva rappresentare l'amore reale per Beatrice fino a diventare simbolo di un nuovo e umano sentimento religioso scaturito da sentimenti veri e realmente provati. Sentimento religioso intimo, più libero che significava quindi un allontanamento dalla tipica forma di sentimento religioso medievale. Anche nel campo politico egli, negando la

forma comunale, con la sua teoria monarchica (per quanto utopistica nella forma, entro questa forma non adeguata e attraverso questa forma) ha messo in risalto i caratteri sostanziali tendenzialmente elaborati dal comune sul piano storico. Ciò vale molto più per la *Commedia* che per la *Monarchia*, in quanto nella *Commedia* l'astratta forma utopistica si risolve parte in rapporti umani, parte in un simbolismo concreto.

Si è detto simbolismo concreto e non allegoria, come del resto in queste considerazioni si è parlato poco di allegoria, mentre invece Dante stesso usa frequentemente questo termine, anche in relazione alla propria opera. Non per questo chi scrive verrà a trovarsi in opposizione a Dante, in quanto che simbolo e allegoria non erano sempre così nettamente distinti come oggi. La netta delimitazione e distinzione dei termini avvene negli ultimi due secoli. Kant nella *Critica del giudizio* (§ 55) formulò per la prima volta chiaramente la raffigurazione simbolica contrapponendola a quella schematica. Partendo dai suoi risultati Hegel arriva a esplicare anche il carattere storico dell'allegoria. Egli fa derivare il contenuto dell'allegoria medievale da una parte dal «rapporto statico tra le manifestazioni soggettive e le singolarità dell'individualità particolare e la generalità delle condizioni di vita e delle circostanze», osservando che questa «generalità si accompagna volentieri e 'naturalmente' alle singolari personalità e alle forme particolari di quelle personalità . . .».[58] «Se poi sì fatte generalità sono presenti nella fantasia dell'artista senza che egli desideri rivestirle della forma casuale ora descritta, ma intende invece rilevarle come generalità, non gli resta altro che la raffigurazione allegorica.»[59] In questo caso la raffigurazione concreta resterà subordinata ed estrinseca rispetto al contenuto. Cioè, tra fenomeno e idea si crea un rapporto di indicazione e riferimento, rapporto in cui il fenomeno non è che segno ed ha solo funzione indicativa: esiste in quanto l'idea generale esiste. Da ciò deriva anche il carattere intellettuale dell'allegoria medievale. In Dante si possono trovare numerosi elementi allegorici di questo genere, e lo stesso Hegel parla solo di elementi e non di un intero sistema allegorico. È evidente tuttavia che Dante tendeva alla costruzione di tutto un sistema allegorico e che anche la sua epoca ammetteva ancora la raffigurazione allegorica. Ciononostante in Dante si può notare un cambiamento fondamentale: nella maggior parte dei casi il segno perde il suo carattere accidentale e indifferente, la sua esistenza in funzione esclusivamente indicativa, per sviluppare un proprio contenuto e iniziare una vita autonoma che si rivela anche in una maggiore cura artistica nell'elaborazione. Basta pensare alla figura di Gerione,[60] trattata con varietà artistica estremamente ricca; esempio significativo anche perchè proprio in questo caso si presentava invece plausibile una schematica soluzione allegorica. Non è forse il caso di richiamarsi ai personaggi danteschi portatori di un significato allegorico: sarà tanto evidente la loro compiutezza artistica, la loro esistenza concreta e indipendente e la loro personalità autonoma. Perfino Beatrice, personificatrice di un'allegoria

religiosa che per il suo carattere si presume più astratta, è una figura femminile ricca di qualità e attraente, che contiene tutta la carica sentimentale che Dante voleva trasmettere poeticamente al suo amore di giovinezza. Beatrice non è diventata un'allegoria, ma si transustanzia, si trasfigura, non rinnegando il suo io di prima, anzi realizzandolo in un grado più alto. Quello che «indica» non è qualcosa di estrinseco, estraneo al carattere originale del «segno», ma esiste un concreto legame intimo tra il «segno» e la «cosa indicata», tra il fenomeno e l'idea, anzi l'idea scaturisce dalla natura intrinseca del fenomeno, e da questa trae anche il suo sviluppo.[61] Al rapporto allegorico subentra quello simbolico, all'allegoria il simbolo. Rispetto all'allegoria la raffigurazione simbolica significa l'aumento del peso e dell'importanza degli elementi concreti della realtà, e per mezzo del rapporto simbolico il valore di questi aumenta oltre i singoli limiti individuali e si sviluppa così il carattere specifico che esprime una tendenza evolutiva.

La trasformazione dell'allegoria in simbolo nell'opera dantesca deriva proprio da questa tendenza dell'epoca a tener conto degli elementi reali. E mentre nel caso dell'allegoria la forma generale prevale sull individuale, in quello del simbolo si tende a partire dall'individuale per dirigersi verso un senso sempre più generale. In episodi individuali quindi come quelli di Virgilio, Beatrice, Farinata, Ulisse, Casella, Francesca ecc. si rivela così una tendenza più generale che oltrepassa il caso particolare.

Esaminando più da vicino tutti i passi danteschi più caratteristici ci si accorge che gli elementi tendenziali ivi contenuti non sono ancora cristallizzati in una forma generale che si possa considerare più o meno definitiva e fissa. Anche questo rivela il loro carattere simbolico infatti, quando si tratta di simboli reali si sente sempre una certa incertezza, un accostamento indefinito tra l'esistenza concreta e la forma contingente del fenomeno, per cui il rapporto simbolico non significa ancora una perfetta coincidenza e corrispondenza del fenomeno all'idea.

In Dante, tale perfetta coincidenza si nota soltanto nel caso di figure inequivocabilmente condannabili. In altri casi, specie, quando si tratti delle figure danteschi più caratteristiche, nasce un conflitto tra la tendenza intima, la presenza individuale e la forma più generale in cui sono collocate e che ancora si impone loro in maniera più o meno sensibile (Ulisse, Francesca e via dicendo).

Come si presenta questo conflitto nella raffigurazione concreta? Cercare una risposta a questo quesito significa trovarsi davanti al problema della cosiddetta struttura, perchè è proprio la struttura dantesca[62] che contribuisce notevolmente a provocare il conflitto di cui si diceva e a determinare il carattere specifico delle figure simboliche di Dante. Senza il contenuto etico-ideale che si esprime nella struttura sfumerebbero del tutto i caratteri tipicamente danteschi degli eroi del poema, caratteri e particolarità che il poeta conferisce loro nel presentarli non solo nella loro concretezza individuale o meglio ancora par-

ticolare, ma nella loro relatività. Senza questa relatività le figure dantesche assumerebbero un significato ben diverso e darebbero luogo a conclusioni diverse. Francesca potrebbe essere un eroina boccaccesco emancipato, e Ulisse un eroe del pieno Rinascimento.

Tenendo conto di quanto si è detto possiamo inoltre concludere che la struttura non è da considerarsi nè simbolica nel senso genuino dei simboli adoperati da Dante nè qualcosa di estranea, aliena dalla poesia e dall'effettiva realizzazione artistica: è anzi una componente organica ed essenziale della particolare raffigurazione e arte dantesche. Il Russo era vicino alla vera definizione della struttura dantesca quando scriveva: «. . . quella struttura è il mondo storico dell'artista in cui la poesia si spiega e senza di essa la poesia non potrebbe affermarsi attualmente.» Chi scrive ritiene tuttavia più giusto dire che la struttura non è semplicemente una trasposizione poetica della totalità del mondo storico dell'epoca dantesca, ma piuttosto il riflesso della struttura etico-religiosa di questo mondo; in tal senso la struttura etico-religiosa e la totalità della concreta realtà storica non si corrispondono interamente l'uno all'altro: la prima è qualcosa di più e anche qualcosa di meno della seconda. Di meno, in quanto nella prassi del tempo conflitti come quelli di Francesca o di Ulisse non si risolvevano sempre e necessariamente in una maniera tragica, anzi. Ma qualcosa di più, anche, in quanto non esiste ancora una formulazione pratica così categoricamente risoluta e così generalmente valida dell'autonomia del potere temporale come si potrebbe dedurre dal poema dantesco. Si potrebbe quasi dire che il poema, pur nella sua grande unità e meravigliosa compattezza è nettamente ripartito e l'*Inferno* e il *Purgatorio* formano, entro questa unità, un tutto integrale a sè stante. È molto significativo il pensiero che Dante così esprime nel II canto del *Paradiso :*

> O voi che siete in piccioletta barca,
> desiderosi d'ascoltar, seguiti
> dietro al mio legno che cantando varca,
> *tornate* a riveder li vostri liti:
> non vi mettete in pelago, chè, forse,
> *perdendo me, rimarreste smarriti.*[63]

Prima di allora Dante non aveva mai rivolto un simile monito ai lettori o ai seguaci suoi. Le parole citate e quelle che seguono sembrano significare che per una gran parte dell'umanità il suo insegnamento si potrebbe concludere con la grande sintesi del Paradiso Terrestre, quasi egli ritenesse sufficiente quanto ha detto fino a quel punto. Nel *Paradiso* egli tratterà problemi di scienza, di filosofia astratta e di teologia che riguarderanno quindi solo le persone di cultura, gli iniziati, coloro cioè che possono seguirlo su questo piano senza pericolo di aberrazione (senza cioè incorrere in eresia). Ma occorre fare un'altra osservazione. Nel *Paradiso* cessa in sostanza il movimento fisico, la raffigura-

zione del tempo e dello spazio che saranno sostituiti da un movimento interno, dallo spazio e tempo interni. Invece della filosofia morale strettamente legata al mondo esterno vi troviamo la teologia. Ai riferimenti storici e sociali subentra l'indagine su quei problemi della vita spirituale intima, che vengono necessariamente a crearsi nell'uomo una volta che egli ha raggiunto la perfetta esistenza umana realizzatasi nel paradiso terrestre, ma che e solo in pochi diventano coscienza rimanendo, invece per la maggior parte delle persone nella sfera degli istinti e del subcosciente. Questa necessità naturale viene spiegata a Dante da Beatrice:

> Non dei più ammirar, se bene stimo,
> lo suo salir, se non come d'un rivo
> se d'alto monte scende giuso ad imo.
>
> Maraviglia sarebbe in te, se, privo
> d'impedimento, giù ti fosse assiso....[64]

(D'altronde l'espressione «se bene stimo», che attenua la categoricità, rivela anche che Beatrice non rappresenta la teologia stessa che non può rinunciare a essere categorica, ma propriamente il sentimento religioso soggettivo che si manifesta nella vita sentimentale dell'individuo; e proprio in quanto nato dal concreto mondo sentimentale dell'uomo e rimastovi legato a questo è diventato simbolo e non allegoria. Ma nello stesso tempo, ciò rivela anche che basta essere in possesso di questo sentimento religioso individualistico, non dogmaticamente circoscritto ma soggettivo, — senza rigori dogmatici e teologici — perchè l'uomo, giunto nel Paradiso Terrestre, possa spontaneamente continuare la propria ascesa. E ciò significa nientemeno che l'emancipazione della vita terrestre e pratica dal dominio della teologia, analogamente all'emancipazione del potere temporale dalla tutela e la supremazia della Chiesa).

Nella formulazione ed enunciazione di queste idee con effetto di validità generale costituisce la grande superiorità che la struttura rivela nei confronti della concreta realtà storica. Si tratta di una formulazione astratta, proprio perché non ancora valida nella realtà in quanto non penetrata interamente nella struttura se non in alcuni punti. Viena a far parte della struttura secondo la volontà e l'intenzione di Dante, come riconoscimento delle esigenze reali o, se si voglia come riflesso dantesco di esse. La struttura stessa è una creazione poetica individuale, fantastica, concepita insieme e contemporaneamente con le parti «non strutturali» (le «parti poetiche» intese in senso crociano). Ma neppure certe parti della struttura, apparentemente davvero intellettuali-strutturali, sono da dirsi tali. Così ad es., a proposito del X canto dell'*Inferno*, Gramsci ha dimostrato — e ci sembra in modo esemplare —[65] l'indispensabile funzione poetico-raffigurativa dell'elemento strutturale e didattico (attribuendo a questa una funzione simile, anzi, più importante a quella delle istruzioni che l'autore suole dare nelle sue opere teatrali, suggerimenti questi che sono

indispensabili per la presentazione e l'interpretazione e senza le quali l'opera non potrebbe esprimere, senza fare incorrere in equivoci l'*intenzione e l'idea dell'autore)*. Cornice dell'intera struttura etico-religiosa rimane però sempre la religione, seppure non in un'interpretazione rigidamente dogmatica, ma in quel particolare stadio di fermento e rivolta in cui si trovava ai tempi di Dante prima che fosse creata una nuova forma netta e definita. Anche lo stesso Dante portava in sè questo fermento nè poteva sottrarsi all'esigenza di universalità cosciamente o incosciamente presente in ogni forma della religione, anche se questa tendenza si riveli chiaramente. Passando dall'attegiamento politico pratico a quello etico-religioso e volendo, col cambiamento etico-religioso dei singoli individui preparare il terreno per una riforma di politica pratica (che in realtà non era ancora sufficientemente matura ma rivelava solo alcune tendenze) dovette necessariamente imbattersi in quell' antagonismo a cui si accennava sopra. Egli non era ancora in grado di afferare tutta la realtà in base ai fenomeni della vita reale nè di interpretare questa realtà, proprio per il suo carattere contraddittorio. Basta ricordare come egli interpretasse uno dei più caratteristici e sempre più notevoli fenomeni dell'epoca: quella iniziale forma, primitiva dell'accumulazione del capitale che si faceva in Italia (base dello sviluppo comunale). Una delle conseguenze più visibili del processo era la dissoluzione delle vecchie forme di vita e delle vecchie norme morali; nello stadio iniziale di questa dissoluzione i risultati dello sfacelo e le degenerazioni si presentavano evidentemente in numero maggiore che non i fenomeni che indicavano la formazione di un nuovo sistema etico coerente. Facendo lui stesso parte di questo processo non si rese conto chiaramente della funzione storico-sociale di questo fenomeno economico fondamentale, ma ne riconobbe l'aspetto politico-etico. Adottò e assimilò tutto quanto considerava buono e degno dell'uomo (erano gli elementi di minore entità ma più essenziali) e si oppose a quanto riteneva contrario senza rendersi conto che si trattava delle conseguenze della stessa causa. Non poteva far valere la sua critica diretta contro i fenomeni negativi (specie contro le varie manifestazioni dell'invidia e della cupidigia, dove quest'ultima è una delle più evidenti emanazioni dell'accumulazione primitiva del capitale) derivanti da una posizione basata su un sistema etico sorto dal complesso dei nuovi fenomeni positivi, in quanto questo sistema non si era ancora effettivamente formato: dovette quindi prendere, come punto di partenza, la forma etico-religiosa già esistente. La contraddizione dovette sorgere necessariamente, — quella stessa che Dante trova anche in sè —, tra i nuovi fenomeni positivi e il sistema etico-religioso preso come base; contraddizione che non venne eliminata neppure dopo le non lievi modifiche compiute. Ma possiamo considerare questa una fortuna per il mondo e per la posterità, perchè, se non ci fosse stata non sarebbe potuto nascere la *Commedia*, che nella sua meravigliosa ricchezza incomparabile, ci dà un quadro completo degli ultimi momenti di un'età storica che dava travagliosamente vita a un nuovo mondo.

Era Dante un uomo del Medioevo o del Rinascimento? Viene dal Medioevo ma, volente o nolente, tende verso il Rinascimento. Secondo una plastica definizione di Gramsci, l'uomo «vecchio» si rinnova egli stesso attraverso il mutamento storico: viene a trovarsi in condizioni nuove, una volta che le vecchie son crollate. Ecco perchè, prima ancora che «l'uomo nuovo» creato in senso positivo producesse la sua poesia, possiamo assistere al «canto del cigno» dell'uomo vecchio rinnovato in senso negativo: e questo «canto del cigno» ha spesso degli splendori meravigliosi; fonde il nuovo con l'antico portando ad un grado incomparabile il fervore delle passioni. (La *Divina Commedia* non è forse il canto del cigno del Medioevo che già anticipa i nuovi tempi e la nuova storia?)»[66] Ci sarebbe solo da aggiungere che, in Dante, quest'anticipazione, proprio per la sua potenza artistica rappresentativa, supera negli effetti la semplice anticipazione.

Si è cercato di dimostrare come nella *Commedia*, quadro completo dell'epoca, alle allegorie siano subentrate raffigurazioni simboliche che tentano di oltrepassare i quadri della struttura esistente. Ma che cosa si può dire dell'intero *Poema Sacro?* Non si potrà affatto parlare di allegoria, oppure si dovrà concludere che è allegorico nonostante tutto l'intero quadro della *Commedia?* Se consideriamo autentica la lettera scritta a Can Grande della Scala crediamo di dover dire senza esitazione che nelle intenzioni di Dante doveva esserlo certamente. Ma penetrando più a fondo la *Commedia* e volendo definire il carattere dell'allegoria dantesca veniamo a trovarci di fronte a problemi non facili da risolvere. Nella lettera citata Dante così scrive: «Il soggetto dell'opera intera presa alla lettera è lo stato delle anime dopo la morte preso unitariamente, senza limitazione . . .» In senso allegorico invece il soggetto é «l'uomo, in quanto meritando o demeritando sulla base del libero arbitrio è suscettibile di giusto premio o di giusto castigo . . .»[67] Questo senso allegorico non si riferisce più alla vita dell'oltretomba, ma alla vita terrena nella quale, secondo la concezione di Dante, gli uomini sono sottoposti ad una giustizia punitrice in quanto devono vivere nella miseria e nell'infelicità perchè la lupa sbarra loro la strada che conduce sia alla felicità terrestre che a quella celeste, tanto che — e a questo punto il pensiero dantesco oltrepassa nettamente i limiti dell'eresia — ormai nemmeno l'intervento della redenzione risulta un aiuto sufficiente e occorrerebbe una nuova redenzione per ristabilire la situazione originaria della salvezza. Il nuovo riscatto deve avvenire nella vita terrena di modo che l'umanità, attraverso il paradiso terrestre, possa giungere «naturalmente» nel paradiso spirituale. Il paradiso terrestre, la vita armonicamente ordinata nella quale il genere umano riesca ad esplicare in pace e libertà tutte le proprie capacità nella maniera più completa, diventerà in Dante quasi il presupposto della salvezza (come egli considerava la creazione dell'Impero Romano il presupposto della redenzione di Cristo.) Tutta l'attività di Dante è diretta a questo fine.

Nella lettera citata egli così scrive a proposito della *Commedia :* «Tutta l'opera (come pure la *Monarchia)* mira non alla teoria ma all'azione. Infatti, se anche in alcuni punti vengono trattate questioni teoriche, ciò non è fatto in funzione della teoria in sè, ma dell'azione morale.»[68] Ed ancora secondo le parole di Dante lo scopo della *Commedia* è quello «di far uscire coloro che vivono nella vita terrena dallo stato di miseria per condurli allo stato della felicità.»[69] È diretta dunque a questo fine la sua riforma etica che mira alla realizzazione del potere temporale autonomo. La tendenza dell'interpretazione allegorica è rivolta verso questo mondo, verso la pratica e la realtà. La tendenza delle caratteristiche allegorizzazioni di tipo etico-religioso del Medioevo era proprio all'opposto. Parte infatti dai fenomeni di questo mondo terreno per astrarsi poi verso l'oltretomba, verso il mito religioso. Nel caso di Dante invece è cambiata non solo la tendenza dell'allegoria, ma anche il punto di partenza. Egli considera la sua grandiosa visione non come risultato di un'astrazione allegorica, ma come una realtà alla quale dà poi un'interpretazione allegorica retroattiva. Ne consegue che nella raffigurazione egli non considera il senso letterale come un'invenzione — secondo l'«allegoria dei poeti» che suole racchiudere delle «verità» — ma anzi dà a questo un carattere «storico», cioè reale, e come tale lo sviluppa con la massima cura artistica. La concretezza e la realtà ispirate dalla stesura artistica non hanno quindi la funzione di creare dei semplici segni indicativi che accennino a qualche cosa di diverso fuori ed oltre di se stessi ma contengono in sè la rappresentazione di un altro significato (che è in questo caso la illustrazione dei fenomeni e dei problemi della vita terrena). Anche lo stesso Singleton è stato costretto a riconoscere che dal punto di vista poetico-artistico (come pure da altri punti di vista) l'allegoria dantesca è diversa da tutte le altre precedenti, anche se il poeta avrà potuto trovare nella teologia del tempo dei punti d'appoggio per la propria idea. Anche il Paparelli è d'accordo in proposito:[70] egli considera la *Bibbia* il modello di Dante (perchè anche Dante attribuiva alla sua visione lo stesso senso letterale, «storico», che la teologia suole attribuire alla *Bibbia*). Pertanto, non ha forse torto Singleton quando mette in relazione il procedimento di Dante con il realismo filosofico.[71]

D'altronde lo stesso Dante tiene a far osservare con particolare insistenza l'importanza del senso letterale, non contentandosi dell' interpretazione che il lettore attribuisce al testo scritto, ma avvertendo che «sempre lo litterale deve andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi e sanza lo quale sarebbe impossibile ed inrazionale intendere a li altri e massimamento a lo allegorico.»[72] Numerosi errori di interpretazione della letteratura dantesca sono dovuti in gran parte alla non-osservanza, da parte dei commentatori, di questa avvertenza del poeta.

Noi riteniamo che questa concezione particolare della *Commedia* sia maturata per opera della vocazione profetica che Dante sentiva in sè. Le leggende contemporanee che parlavano di Dante reduce dall'altro mondo avranno

avuto come fondamento non solo la conoscenza della *Commedia*, ma anche i racconti che Dante avrà fatto sulla propria visione profetica come visione reale (e non sarebbe passato per miracolo in quei tempi).

La vocazione profetica di Dante è da considerarsi estremamente importante nel campo artistico anche sotto un altro aspetto. Già nella *Vita Nuova*, ma più ancora nella *De Vulgari Eloquentia* egli mette sullo stesso piano della poesia in lingua latina la poesia volgare (se il «versificatore» ha qualcosa di serio da esprime diventa «poeta».)[73] Ma solo più tardi egli giungerà ad una interpretazione complessiva e universale dell'arte senza la quale non sarebbe nata nè la *Commedia*, nè la coscienza d'artista propria del Rinascimento. La fusione della vocazione profetica col genio artistico (espressivo) lo condusse all'abolizione della distinzione tra l'«auctor intellectualis» (il committente che fornisce l'idea) e l'artefice (artista) esecutore. Nella *Monarchia* si leggerà: «ars in triplici gradu invenitur, in mente, scilicet artificis, in organo et in materia formata.»[74] Idealità, capacità esecutiva e, come risultato, unità della materia liberano l'arte dalla semplice funzione strumentale e pratica assicurandole una specie di autonomia. La *Commedia*, precorritrice immortale del culto artistico del Rinascimento, è la sintesi più alta della vocazione profetica e della coscienza artistica individuali. Esclusa dal campo della concreta attività politica, la missione profetica di Dante si realizzò e si sviluppò pienamente nella prassi dell'arte, ricca di quell'inesauribile e complessa varietà di sentimenti e pensieri umani che aveva risvegliato e nutrito la sua vocazione.

Come nella sfera della politica, della filosofia e della teologia il poeta seppe afferrare e sfruttare con sensibilità infallibile i motivi delle più svariate tendenze e correnti che potessero offrire un quadro completo della pratica e delle idee dell'epoca, fondendoli in un'alta sintesi nuova nel suo complesso e di valore universale pur nel suo carattere originale e personale, così pure la sua personalità artistica assorbì e trasformò in arte personale impareggiabile tutti i vivi impulsi venuti da diverse parti. Non si tratta di alcuna forma di ecletticismo: ogni impulso e influenza si inserisce in maniera organica e funzionale e si fonde in unità, plasmata dal genio del poeta.

Le sue direttive artistiche sono basate sull'esperienza e tendono all'espressione della verità e della realtà[75] nel senso più profondo della parola e la sua visione, di ispirazione profetica ma sempre artistica, nella quale si trovano fuse tutte le sfumature e tutte le gradazione dal fantastico e l'inesprimibile alla raffigurazione quasi naturale dei particolari minuti, dal rapimento mistico ai sentimenti e alle manifestazioni umane più elementari, ha potuto diventare proprio per questo la rappresentazione di un realismo insuperabile della realtà umana dei suoi tempi nel senso più completo della parola. Si potrebbe enumerare fino all'infinito la serie di impulsi e influenze che sboccano nella *Commedia*, aquistando nuovo significato e nuova vita: dalle esperienze concrete della vita comunale italiana e dalle manifestazioni artistiche di varia ispira-

zione eretica dalla mistica gioachimita, vittoriana e bonaventuriana fino al tomismo, all'averroismo e all'arte antica; quanto ai generi letterari poi, dalla lirica e poema epico fino al dramma, e nel campo artistico, infine dalla miniatura, la pittura e la scultura fino all'architettura e alla musica, ma per far ciò non basterebbero i quadri di una monografia. L'incredibile sintesi ed il sincretismo artistico realizzati da Dante, fondendo insieme tutte le tendenze artistiche del Medio Evo le ha private del loro carattere primitivo originale, le ha trasformate e ha creato un punto di partenza completamente nuovo per l'arte "alta". La letteratura post-dantesca dovrà necessariamente prendere lo spunto dall'opera di lui seguendo le ispirazioni e le prospettive da lui offerte e realizandole poi indipendentemente nei vari settori. Succederà così per il Petrarca che vuole ad ogni costo sottrarsi all'influenza di Dante, e così perfino per il Boccaccio a proposito del quale meriterebbe esaminare più a fondo quali e quanti impulsi egli abbia tratto dai quei famosi episodi della *Divina Commedia*, che si possono considerare quasi come novelle a sè stanti (quelli di Francesca, di Farinata, di Ulisse, di Ugolino ecc.), per creare poi e sviluppare la forma artistica della novella; impulsi comunque più validi di quelli dei precedenti letterari in prosa.

Si tiene a osservare, a questo punto, che non si tratta solamente di una semplice sintesi o inquadratura formale nè di una semplice elevazione a un livello nuovo e più alto delle singole componenti attraverso la sintesi dantesca. Dante ha conquistato per le arti sfere completamente nuove, ottenendo risultati straordinari anche nei singoli particolari. La realtà fisica, sentimentale e intellettuale dell'uomo e la realtà naturale acquistano nuove dimensioni alla luce dell'arte dantesca; fin le cose ed i concetti più astratti colpiscono per la loro concretezza artistica pur nella loro trasfigurazione. Nella presentazione dantesca la filosofia e la teologia perdono la loro astrattezza lontano e nebulosa, la loro freddezza allegorica: per mezzo dell'arte si umanizzano, per far parte dell'uomo. L'uomo cessa di essere soggetto a una filosofia o teologia formulate all'infuori e indipendentemente da lui; diventa parte del proprio senso e della propria esperienza di vivere, in correlazione permanente con essi: non poesia filosofica, quindi, ma poesia della filosofia. Siamo d'accordo con la definizione di Banfi, secondo la quale cioè «in questo senso la filosofia fa parte della realtà non diversamente da qualsiasi altro elemento che risplende nella sua primitiva luce poetica nella poesia originale di Dante.»[76]

Ma forse il risultato più grande della poesia dantesca è quanto ha raggiunto nella rappresentazione dell'uomo: l'uomo veramente vivo e reale nella sua eticità rappresentato libero da ogni schema e limitazione unilaterale, in una visione spregiudicata. Questa personalità umana, dopo i secoli del Medioevo, acquista per la prima volta pieno diritto di cittadinanza nella letteratura e si conquista un posto nella realtà: l'uomo vero e non l'idea dell'uomo. L'uomo fatto di carne e animo e spirito si distacca dall'astrattezza delle definizioni teologiche.

L'uomo che non è solo cattivo ma anche buono, e acquista vera umanità proprio in questa antitesi. Farinata non è solo l'eretico condannato all'inferno o l'avversario politico di Dante, ma anche un uomo eroico, appassionato, generoso, amante della sua patria. Francesca non è simbolo di lussuria, ma vittima di un amore sincero, di una passione amorosa, una donna che non rinnega i propri sentimenti nè il proprio diritto ai sentimenti nemmeno nell'inferno ed ha il corraggio di protestare contro il proprio destino inumano. Brunetto Latini non è l'esempio ripugnante dell'amore perverso (per quanto stia espiando questo peccato) ma il maestro di Dante meritevole, perfino nell'inferno, di amore e rispetto da parte del discepolo e figlio. Ugolino non è solo un traditore, reo di uno dei peccati più abominevoli, ma è nello stesso tempo un uomo tradito, vilmente e violentemente oltraggiato come uomo e come padre, la cui orrenda storia strappa a Dante terribili maledizioni all'indirizzo degli ideatori e degli esecutori del fatto scellerato. Dalle labbra di Ulisse pagano, mandato all'inferno per la frode commessa, Dante ci fa sentire la prima confessione così chiaramente formulata dell'umanesimo antico e moderno e la sua muta commozione che egli prova alla notizia della morte tragica di Ulisse si allarga a distanze cosmiche nel silenzio maestoso dell'oceano che inghiottisce l'ardito navigatore. Ecco Casella e i suoi compagni senza nome che vengono fermati perfino nella via della purificazione che conduce verso la salvezza, dal piacere sublime e distensivo dell'arte e della musica. Ma è inutile continuare la serie in capo alla quale si trova, in tutta la sua ricchezza umana di sfumatura, lo stesso Dante della *Commedia*, l'essere del poeta ricreato dalla sua propria fantasia, la cui umanità reagisce su mille corde alla vicende dei suoi personaggi: egli si è infatti assunto la funzione di profeta non per respingerli o per semplicemente giudicarli, ma per comprenderli e aiutarli nello sviluppo della loro umanità. Quel Dante che osa presentare al mondo intero la propria personalità senza alcuna idealizzazione mistica, quale prima figura reale della nuova umanità che — anche per opera sua — sta per nascere e riconoscere anche in sè stesso le debolezze e i valori incommensurabili dell'uomo. Quel Dante che nella e attraverso la sua arte ha attratto nella propria sfera di potenza cielo e terra e che, pur con la nota di universalità, è il primo individuo veramente potente, un autentico esponente della nascente era dell'individualismo.

Si tratta di una singolare metamorfosi di Dante e della sua vita, dal comune, negazione dell'universalismo, attraverso la vicenda etico-religiosa di tutta un epoca, impersonale e astratta, fino all'espandersi della sua personalità individuale nell'universalismo, rinnovata e innovatrice attraverso la concretezza e la pratica dell'arte. Nella pratica e nella concretezza dell'arte egli trovò e realizzò ciò che allora non potè ancora trovare e realizzare nella prassi concreta. In tal modo, sopratutto per la sua arte e la sua personalità artistica egli ha realizzato la sintesi dialettica delle antiche forme universali svuotate di contenuto e del nuovo contenuto storico, dando così una formulazione

di validità generale alle tendenze interne del nuovo contenuto storico individuale. Questa soluzione quasi virtuale proiettata nella sfera dell'arte non è casuale e non resterà senza seguito. Tutta l'arte del rinascimento italiano si svilupperà sul piano di questa soluzione virtuale; l'effettiva soluzione sociale e storica si farà ancora attendere a lungo. Anche Dante, come vero profeta politico ed etico-religioso resta sconfitto. Ma il profeta sopravvivrà nell'artista, nel poeta che, giunto al Paradiso Terrestre, esprime questa preghiera:

O sacrosante Vergini, se fami
freddi o vigilie mai per voi soffersi,
cagion mi sprona ch'io merce vi chiami.[77]

E non pregò invano. All'inizio del suo cammino nel Paradiso egli potrà dire con la fiera coscienza dell'artista rinascimentale:

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemi Apollo,
E nove Muse mi dimostran l'Orse.

NOTE

[1] Croce, B., *La poesia di Dante*. Bari 1922 (III. ediz.).

[2] Croce ha escluso fin dal principio l'allegoria dal campo dell'arte e della poesia come espressione non propriamente poetica e artistica. Ma escludendo l'allegoria e attribuendo alla struttura un carattere intellettuale, parimenti non-artistico, egli ha in sostanza escluso dalla *Commedia* il mondo ideale dantesco. Per salvare tuttavia l'unità della poesia dantesca ha creduto di trovare realizzata questa unità non nella poesia stessa, ma nello «spirito» di Dante. Con questa operazione egli è riuscito effettivamente a mettere in risalto molti aspetti «moderni» e «eterni» dell'arte dantesca, ma ha nello stesso tempo privato la *Commedia* della sua storicità concreta.

[3] Croce, op. cit. 65.

[4] Russo, L., *La genesi e l'unità della Divina Commedia. (Problemi di metodo critico)*. Bari 1929, 39—80.

[5] La più recente esposizione della sua tesi in: Pietrobono, L., *Dante e la Divina Commedia*. Firenze 1953.

[6] Russo, op. cit. 72. Egli ritiene questa opinione di validità generale, e scrive a giusto titolo che «le parti meramente strutturali, che valgono per sè, fuori della poesia, per noi non saranno nemmeno felici come parti strutturali; ma saranno escogitazioni fredde della fantasia debilitata.» (ibid.).

[7] Momigliano, A., *Dante Manzoni Verga*. Messina 1944 *(Il paesaggio della Divina Commedia)* 9—33.

[8] Flora, F., *Storia della letteratura italiana*. Milano 1938, vol. I.

[9] Sapegno, N., *Compendio di storia della letteratura italiana*. Vol. I. Firenze 1948, 141.

[10] Russo, op. cit. 78.

[11] Singleton, Ch. S., *Studi su Dante*. I. *Introduzione alla Divina Commedia*. Napoli 1961.

[12] Pietrobono, op. cit. 50 e segg.

[13] Ciò non significa che chi scrive ritenga trascurabile il *Convivio*. Il *Convivio* ha anzi importanza decisiva per la maturazione del pensiero dantesco.

[14] O. de Lagarde: *La naissance de l'esprit laïque au déclin du moyen âge*. II. *Marsile de Padoue ou le premier théoricien de l'Etat laïque*. Paris 1948. — Non possiamo tuttavia consentire nella netta distinzione che l'autore fa tra Dante e Marsilio a tutto svantaggio del primo. La Monarchia dantesca, se non nei singoli particolari o nella forma utopistica, ma nell'idea direttiva e nella chiara e inequivocabile formulazione di essa significava, nel

campo teorico-ideologico, una conquista decisiva verso la parificazione del potere secolare e il riconoscimento della sua autonomia. Ciò non toglie alcun valore all'impostazione praticamente più realistica che Marsilio darà al problema. Del resto si possono trovare più numerosi rapporti e legami più profondi tra Dante e Marsilio di quanto sostiene il Lagarde (certo non si tratta necessariamente di adozioni o influenze). La loro relazione viene presentata molto più realisticamente da F. Battaglia: *Marsilio da Padova e la filosofia politica del Medio Evo.* Firenze 1929.

[15] *Paradiso* XXXI.

[16] Gramsci, A., *Il Risorgimento.* Torino 1952.

[17] Sallay, G., *Eretnekmozgalmak és az olasz comunális polgárság vallásos krízise a Trecento végéig (Movimenti ereticali e la crisi religiosa della borghesia comunale italiana fino alla fine del Trecento) Renaissance Tanulmányok (Studi sul Rinascimento* a cura di Tibor Kardos) Budapest 1957, 71 e seg.

[18] Cfr. Sallay, G., op. cit. 22 e segg., 78 e seg.

[19] Cfr. quanto scrive T. Kardos nel saggio *Coluccio Salutati levelezése a magyar Anjoukkal (Il carteggio di Coluccio Salutati con gli Angiò ungheresi)* in: Századok 1936, estr. p. 6—7.

[20] Dzivelegov, *Dante élete és művei (Vita e opere di Dante)* traduz. manoscritta.

[21] *Convivio* cap. XIX. 3, XX. 5; *Paradiso* XVI. 1—9. Nell'interpretazione della nobiltà umana sembra di scorgere l'eco di Giovenale: «Nobilitas animi sola est atque unica virtus». I legami tra Giovenale e Dante per quanto riguarda gli ideali etici sono molto più forti di come si supponeva fino ad oggi. Cfr. Rózsa, Z., *Utópia, invektíva és szatíra az Isteni Színjátékban (Utopia, invettiva e satira nella Divina Commedia)* in: *Dante Emlékkönyv* (Scritti in memoria di Dante a cura di Tibor Kardos, Budapest. 1965).

[22] Per le idee e l'atteggiamento politico di Dante, v. Sallay, G., *Dante politikai eszméi és a feudalizmus. (Le idee politiche di Dante e il feudalesimo) Világirodalmi Évkönyv (Annuario di Letteratura Universale)* Budapest 1952.

[23] A questo riguardo v. il bel saggio di U. Bosco: *Nostalgia di Dante (Italian Studies presented to E. R. Vincent.* Cambridge 1962, 27—41).

[24] Per la formazione culturale di Dante dati nuovi e ricchi sono contenuti nel saggio di T. Kardos, *Dante humanizmusa a középkor és renaissance között. (L'umanesimo di Dante tra il Medioevo e il Rinascimento.* Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 8. 1966.

[25] A questo si accompagna il suo interesse sempre più intenso per l'antichità latina. V. a questo proposito T. Kardos, *Carmina Burana*, Budapest 1960, 234.

[26] *Paradiso* XVII. 69.

[27] Cfr. Sallay G., Gusev, A. P., *Storia della letteratura italiana* (Ivasova, V. V., *Storia della letteratura straniera del sec. XIX.* Vol. I. 1789—1830, Mosca 1955) in: Világirodalmi Figyelő 1956.

[28] *Convivio* cap. I. 2.

[29] È evidente la connessione con la ricerca di un ideale umano armonico suscettibile di tutti gli impulsi positivi venutigli a Firenze, ma esente dalle deformazioni i cui innumerevoli esempi egli potè riscontrare sia a Firenze che nel corso delle peregrinazioni durante il suo esilio.

[30] Huizinga ha riconosciuto chiaramente il significato di questo fatto e il suo carattere indicativo dal punto di vista ideologico-metodologico: «La forza del simbolo è tale da intralciare l'indagine sullo sviluppo storico dei due poteri; Dante avendo riconosciuto la necessità e il valore decisivo di tale indagine, si vede costretto, nella sua Monarchia, a spezzare prima la forza del simbolo, contestando la sua applicabilità, ed aprendosi così la strada alla ricerca storica.» *(Autunno del Medio Evo.* Firenze 1944, 292).

[31] E'particolarmente istruttivo e degno di riflessione il confronto con Campanella. Al tramonto del Rinascimento italiano il Campanella con l'idealizzare e rendere universale la Monarchia spagnola crea una utopie formalmente identica a quella di Dante agli inizi del Rinascimento stesso. Per il problema v. G. Sallay: *Tommaso Campanella* (Campanella: *La città del sole.* Traduzione ungherese, prefazione e note di G. Sallay) Budapest, 1958.

[32] Cfr. Treves, P., *Il realismo politico di F. Guicciardini.* Firenze 1931, e De Sanctis, F., *L'uomo del Guicciardini.* Saggi critici II. Milano.

[33] Cfr. Marx, K., *A tőke (Il capitale)* vol. III, Budapest 1954.

[34] *De Vulgari Eloquentia* I. 26.

[35] *Paradiso* XXVII.

[36] *Paradiso* XXX. 138.

[37] Circa il gioacchimismo di Dante v. B. Nardi: *Dante profeta (Dante e la cultura medievale*, Bari 1942 (258—334).

[38] Olschki, L., *Dante poeta-Veltro*. Firenze 1953.

[39] *Inferno* II. 10 e versi segg.

[40] Cfr. Pascoli, G. *Sotto il velame*. Bologna, Zanichelli 46—48 e, sempre Pascoli: *La mirabile visione*. Bologna, Zanichelli 337 e seg. Non possiamo essere d'accordo con tutto il sistema interpretativo del Pascoli e con la sua tesi fondamentale per cui Dante sarebbe «un grande iniziato», ma nelle sue osservazioni particolari si trovano molti elementi utili e immeritatamente trascurati.

[41] Palgen, R., *La légende virgilienne dans la Divine Comédie*. «*Romania*» tome LXXIII. 1952 (291.3) 332—391.

[42] *Inferno* XX. 21—23 e 27—28.

[43] L'interesse di questo passo poetico è stato notato anche da G. Toffanin *(Dal mio taccuino dantesco*. Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi. Firenze 1962, 117—124). Egli però spiega la commozione di Dante soltanto col momentaneo stupore del poeta derivante dal mistero dell'incarnazione. Non tiene conto del fatto che Dante anche a questo punto, come in tanti altri casi, afferra un elemento della dottrina cristiana che gli offre la possibilità di arricchire il suo ideale umanistico. Certe interpretazioni del mistero dell'incarnazione portano alla scoperta e alla rivalutazione della bellezza estetica del corpo umano e sfociano nel culto fisico e ritrattistico dell'arte figurativa rinascimentale nelle opere di carattere o di ambiente religioso. Nelle arti laiche una funzione analoga è affidata alla mitologia antica.

[44] *Inferno* XXVI. 97—99.

[45] Circa il metodo e alcune questioni particolari riguardanti la formazione dei tipi danteschi troviamo pure osservazioni e affermazioni degne di rilievo nello studio di T. Kardos *(Dante alkotó képzelete [La fantasia creatrice di Dante])*. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei (Pubblicazioni della Sezione di Studi linguistici e letterari dell'Accademia Ungherese delle Scienze, vol. X. n. 1—2 87—131). È sopratutto interessante il rapporto che l'autore stabilisce tra la concezione dell'Ulisse dantesco con l'apparizione contemporanea del tipo del viaggiatore-esploratore, che troverà pieno sviluppo nel Rinascimento. Kardos mette nello stesso tempo in rilievo la compiutezza umanistica della figura di Ulisse. Ibid.

[46] *Inferno* XXVI. 118—120.

[47] La comprensione di questa idea importante è facilitata dalla soluzione quasi contrappuntistica della composizione strutturale, tenuta fino ad oggi in poco conto. Pure si presenta quasi spontanea la domanda perchè iniziale l'invettiva satirica contro Firenze viene a trovarsi in questo canto mentre invece logicamente non è altro che la conclusione delle vicende del canto precedente dopo l'incontro con i numerosi ladri fiorentini. Non si tratta di ladri comuni, ordinari, ma di rapinatori di grande stile, rampolli delle più insigni famiglie fiorentine che avevano percorso molte terre lontane e certamente non mancavano di forza tenacia e astuzia per realizzare le loro imprese. Lo sembra indicare la terzina iniziale:

> «Godi, Fiorenza, poichè se' sì grande,
> che per mare e per terra batti l'ali,
> e per lo 'nferno tuo nome si spande.»

Ma l'immagine ivi compresa dice molto di più. Nella sua forma singolare è quasi un'anticipazione della mirabile impresa di Ulisse per mare e per terra, solo che qui appare in un tono e in un senso completamente diverso. Questa impresa era stata suggerita dalla «cupidigia» e alimentata dal desiderio di soddisfare in maniera «peccaminosa» egoistici interessi materiali, mentre movente dell'impresa di Ulisse era stato il desiderio di sapere e conoscere. La soluzione strutturale serve al confronto e alla contrapposizione della cupidigia e della virtù. Da questa contrapposizione viene la comprensione retrospettiva del perchè Dante si sforzasse tanto affinchè la sua mente «non corra che virtù no 'l guidi». E' la logica interna della composizione artistica che spiega perchè quest'invettiva sarcastico-profetica è collocata in questo canto.

[48] N. Tommaseo, N., *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*. Milano s. a. 686.

[49] *Monarchia* III. XVI.

[50] *Inferno* XXVI. 94—97 (trad. di Marsilio Ficino)

[51] Croce op. cit. 98.

[52] cit. Gallarati Scotti, *Dante*, Milano 1939, 191.

[53] Bosco, U., *«Nè dolcezza di figlio.» (Studi mediolatini e volgari.)* 1957, 59—75.

[54] Salinari, C., *L'impegno storicista nelle celebrazioni di Dante*. L'Unità 14 febbraio 1965, 10.

[55] *La fantasia creatrice di Dante* op. cit. e *Conclusione* a Tutte le opere di Dante op. cit.

[56] Salinari passo cit.

[57] Circa gli sviluppi della concezione e della filosofia dell'amore v. il saggio fondamentale di B. Nardi, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante (Dante e la cultura medievale)*.

[58] Hegel, *Esztétikai előadások (Lezioni di estetica)* vol. I. Budapest 1952, 410.

[59] Ibid.

[60] Cfr. Gáldi L., *A pokol XVII. énekének stilisztikai méltatása (L'interpretazione stilistica del canto XVII. dell' Inferno)* in *Dante a középkor és a renaissance között (Danie fra il Medio Evo e il Rinascimento)* Budapest 1966. 293—336.

[61] Battaglia, R., *Linguaggio reale e linguaggio figurativo nella Divina Commedia* (Atti del I. Congresso ecc. op. cit. 21—44). In questo studio il Battaglia, esaminando l'aspetto linguistico-stilistico del fenomeno constata che in Dante il senso letterale quale senso primario diventa una realtà linguistica autonoma ed espressione diretta: «Tutta la *Divina Commedia* si esprime nei modi intercambiabili di questo linguaggio reale e figurativo, nel quale l'una qualità è dentro l'altra, ne è la sua immagine diretta, anzi la sua stessa essenza». Ciò vale indiscutibilmente per quanto riguarda la *Commedia* nel suo insieme, ma non spiega certi particolari. T. Kardos nel suo saggio citato *(La fantasia creatrice di Dante)* occupandosi delle varie raffigurazioni e immagini create ancora non compiutamente simboliche ma che ne stanno assumendo i caratteri sottolinea che «il loro metodo non è direttamente realistico, ma comunque non affatto antirealistico». Questa osservazione sembra allo scrivente afferrare con maggiore esattezza le caratteristiche (linguistiche) esterne e interne delle visioni dantesche.

[62] Non identifichiamo quindi la struttura nè con il riassunto allegorico-simbolico di tutta l'opera, nè con l'elemento strutturale nel senso stretto della parola nè la consideriamo, come fa il Russo, struttura obiettiva dell'epoca storica. Pensiamo piuttosto alla rete delle corrispondenze che L. Valli *(La chiave della Divina Commedia* 1925) ha cercato con tanto impegno di raccogliere, senza tuttavia seguirlo nelle conclusioni esagerate. E' quindi da un lato parte della struttura obiettiva dell'epoca storica, mentre dall'altro, dal punto di vista di Dante, è interpretata soggettivamente. Questo suo carattere permette certi effetti straordinariamente dinamici nella rappresentazione in quanto diventa quasi il campo di battaglia dell'io consapevole e istintivo del poeta e riflette lo stato di equilibrio che si sta formando tra di essi, mutevole secondo le situazioni.

[63] *Paradiso* II. 1—6.

[64] *Paradiso* I.136—140.

[65] Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950, 34 e seg.

[66] *Letteratura e vita nazionale* op. cit. 11. Questa definizione di Gramsci formula, giungendovi per altra via, la conclusione già espressa da Engels nella prefazione dell'edizione italiana del *Manifesto dei Comunisti*.

[67] *Tutte le opere di Dante*, cit. 510—511.

[68] Ibid. 511.

[69] Ibid.

[70] Paparelli, G., *Fictio. La definizione dantesca della poesia.* 1960.

[71] Singleton op. cit. 49 e seg.

[72] *Convivio* II. I. 2, 5, 8.

[73] *Vita Nuova* XXV. 7.

[74] *Monarchia* I.

[75] Cfr. *Paradiso* XVII. 124 e seg., *Inferno* XI. 99—105, *Purg.* XII. 67—69 ecc. Quanto alla poetica pratica che aiuta questa espressione cfr. *De Vulgari Eloquentia* II. IV. 2: «fictio rhetorica musicaque poita» e ibid. I. III, dove parla del carattere insieme razionale e sensuale della lingua (tratta così anche la propria lingua poetica). Il Paparelli nell' op. cit. dà la più suggestiva analisi della definizione dantesca della poesia. Dalla sua analisi filologica risulta che la «fictio» dantesca significa «creatio».

[76] Banfi, A., *Filosofia dell'arte.* Roma 1962. *Filosofia e poesia nella Divina Commedia.* 172—182.

[77] A chi potrebbero attribuirsi a più diritto che a Dante le parole del Saitta relative a Mussato: «La fantasia creatrice è la stessa potenza infinita dello spirito umano per cui l'uomo s'eterna di una gloria eterna.»

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (1—2), pp. 117—154 (1966)

Dante Alighieri nella letteratura ungherese dell' Ottocento

di

JÓZSEF SZAUDER
(Budapest)

La prima traduzione ungherese della *Commedia* veramente congeniale nacque — sui primi del Novecento — dopo un processo secolare di traduzioni e di esigenze sempre più alte sorte in seguito di esse. Lo stesso Babits — quando nel 1908 pensò a Szeged di tradurre nuovamente la *Commedia* — sembrava aver rivissuto lo scontento, la nostalgia e le pretese del critico Péterfy che chiudendo il secolo ne esulava disperato.

Esaminando la prima parte della traduzione di Károly (Carlo) Szász *(A Pokol*, pubbl. nel 1885) il Péterfy se ne discostò decisamente riguardo al gusto e allo stile. La traduzione del Szász, amico e discepolo del maggior poeta dell'epoca, di János (Giovanni) Arany, venne fuori come frutto delle aspirazioni epiche della scuola poetica di lui, e pur essendosi inquadrata in una esperienza traduttrice di maggior respiro, intenta ad allargare la cerchia degli ideali e dei moduli poetici mediante studio e versione della «Weltliteratur», si era improntata ai canoni stilistici della poesia nazionale (diremmo risorgimentale) e «idealisticamente popolare» allora in voga. Tale corrente d'ideali e schemi stilistici ormai triti ripugnava al Péterfy che — pur stimando molto Arany e riconoscendo anche i meriti del Szász — si estraniava ai circoli rappresentativi o ufficiosi dell'indirizzo nazionale-popolare. Scettico che vide gli ideali antichi distrutti dal positivismo e ossessionato com' era da un sentimento soggettivo della vita trovò l'ultimo credo e la salvezza nella delizia e nella verità dell'arte fino a perdersi nel mito italiano del «rinascimentismo» fomentato dal Taine, dal Renan, da C. F. Meyer e più ancora dal Burckhardt. Da anima decadente, da nietzscheiano e moderno Péterfy respinse il *Dante* levigato del Szász troppo sobrio e pieno di buon senso, ed esulando dal suo tempo trapassò dopo la tragica morte con la memoria quasi luce errante nel secolo ventesimo, recandovi una riscoperta originale del musicale magico soggettivo — oltre ai valori plastici del linguaggio — dell'opera dantesca, rivelando anche i segreti del soggettivismo, dell'umanismo faustiano in Dante e tramandandoli come obbligo a tutti i traduttori futuri di Dante.

Molto prima che venisse pubblicato l'*Inferno* tradotto dal Szász (nel 1885) vide la luce nel 1878 la traduzione dell'*Inferno* fatta da János (Giovanni) Angyal.

Szász però quando per merito del traduttore stesso conobbe il manoscritto di questo (nel 1877) non ebbe tradotto ancora più di 10—15 canti, prese fra le mani il quinto appunto quell'estate. Ottenne movente morale potente dall' Angyal di proseguire a ritmo più veloce nella propria traduzione: cominciò così a gareggiare con l'Angyal già in vantaggio. Non potette però utilizzare la traduzione di colui e se la utilizzò lo fece con moltissima moderazione. Perchè?

Angyal non aveva sensibilità per la lingua, nè uno stile suo, nemmeno esigenze artistiche come traduttore; entusiasta di Dante, tradusse l'originale in giambi senza rime, in endecasillabi tronchi, considerò soltanto il contenuto filologico-materiale del verso mentre Szász adoperò fin dall'inizio la terzina; dall'altra parte Angyal che per niente fu originale, prese da modello una traduzione antiquata, abbandonata da Szász e dalla scuola dell'Arany da tempo: la traduzione romantica di Francesco Császár.

Francesco Császár finì nel 1852 la versione ungherese della *Vita Nuova*, la pubblicò nel 1854 ed ottenne successo considerevole. Riconobbe la sua missione durante un viaggio in Italia, nel 1839 ed avvertì la mancanza di un Dante in ungherese. Già all'inizio del 1847 fece lettura della traduzione del canto trentunesimo dell'*Inferno*, ai membri della Società Kisfaludy ed essa fu accolta con approvazione. Toldy però, figura illustre del movimento romantico ungherese, chiese da lui prima la *Vita Nuova* che vide luce prima della piccola parte dell'*Inferno*, i primi quattro canti pubblicati nel 1857. Lo stile del Császár — che tradusse puntualmente il testo — fu plastico, atto a rendere stranezze linguistiche, neologie e lapidarismi a volte romantico-lirici. Angyal seguì così le orme del Császár, vuol dire i quattro canti tradotti da lui, seguì, inciampando, quest'ideale stilistico che non potè essere fruttuoso negli anni intorno al 1870: allora dominava lo stile nazionale-popolare e il genere epico storico.

Davanti a Császár sta soltanto una figura che si rese importante nell'introdurre il culto di Dante: Gabriele Döbrentei che introdusse pure il romanticismo ungherese. Dal culto metastasiano morbido e dagli ideali del classicismo ungherese fu lui a passare per primo agli ideali romantici, a mettere Ossian accanto ad Omero ed a scoprire per sè stesso il genio creatore, — ancora da studente — che fu Dante. Egli fece da primo la traduzione — ancora in prosa — di qualche canto dell'*Inferno*, nel 1806. La nostra filologia sapeva del manoscritto, che però venne smarrito, e fu scoperto solo nel 1957 e studiato a Bratislava dall'autore del saggio presente.

Döbrentei che non pubblicò la sua traduzione di Dante, e non smise di incitare a simili traduzioni fino agli anni intorno al 1830 e di rendere noto Dante nel nostro paese, fu promotore di quello stile in cui Francesco Császár, il traduttore artistico, raggiunse risultati notevoli, disciplinando il proprio gusto sentimentale.

Risalendo ora la storia delle traduzioni di Dante sin dall'inizio, vanno distinti due periodi più grandi e più fecondi, secondo lo stile e il gusto domi-

nante di allora che corrispondono a due epoche della letteratura ungherese dell'Ottocento: il periodo del romanticismo e quello del realismo morale, nazionale-popolare. Il Dante del primo periodo ebbe inizio con Döbrentei (nel 1806), si maturò grazie all'opera di Császár, esteticamente notevole (1847—57) e dopo la traduzione in esametri, antiquata e romantica di Gyula (Giulio) Bálinth decadde con la traduzione fedele ma non artistica di János Angyal (1878): fino a questo punto erano giunti gli errori e le virtù del testo di Császár. Il periodo del realismo prese possesso di un Dante integrale fedelmente riprodotto come testo (1872—1885, 1891) e pregevole anche artisticamente grazie al lavoro immane di Károly Szász e Jenő (Eugenio) Péterfy si allontanò anche da questo facendo sentire una nuova esperienza di Dante congiunta alle emozioni espressivistiche del decadentismo ungherese (1886).

La svolta decisiva succede nel 1852 quando avviene la scelta fra gli ideali, le concezioni estetiche, gli stili di due epoche differenti. Questo deve essere sottolineato per una migliore conoscenza del culto dantesco ungherese e della storia interna delle traduzioni.

Anno 1852: gran parte della traduzione di Francesco Császár è fatta — si esaurisce il romanticismo. Anno 1851: un giovane professore, Carlo Szász, cede la propria cattedra del liceo di Nagykőrös al sommo poeta del paese, a Giovanni Arany con cui presto insegnerà insieme al famoso liceo. Nel 1852 Arany scrive la poesia *Dante*, confessione drammatica di un miscredente scosso dal mondo dantesco, e compone le terzine dolorose del *Piccolo Inferno*. Il romanticismo precedente decade, si avvia il movimento letterario seguente, con la guida di Arany. Vicino all'Arany della poesia intitolata *Dante* visse per molti anni il Szász che più tardi diventò il traduttore di Dante più importante del secolo diciannovesimo.

L'ispirazione di Arany non scompare più: è lui a tradurre le prime terzine del primo canto dell'*Inferno* e a pubblicarle, fedeli in forma, come un tentativo nel 1856 e questo suo «tentativo» rimane il meglio riuscito da Szász a Babits, fino ai nostri giorni; le manifestazioni del 1865 sono coronate dei saggi scritti ed ispirati da lui, dalla sua rivista; e soltanto dopo di lui, al suo incitamento e nello stile della sua scuola poetica poteva nascere la traduzione di Károly Szász.

Il nostro saggio quanto risulta da quest'introduzione vuol dare la storia interna del culto dantesco nell'Ottocento ungherese, far conoscere le traduzioni con un metodo più appropriato alla storia delle idee, del gusto, dello stile di un'epoca, che in tema della fortuna di Dante in Ungheria finora non si è fatto; e vuol dare di più rendendo conto della traduzione di Döbrentei che descriverà brevemente, cercherà di far capire meglio Császár, analizzerà la suggestioni e valutazioni di Arany più in profondità, raccontando la relazione fra Angyal e Szász finora sconosciuta in base ai documenti reperiti; ma non potrà seguire se non incidentalmente toccando lo sviluppo particolarmente interessante dell'interpretazione dantesca che andava compiendosi nella produzione copiosa

del commento (contenente quasi tutti i risultati della filologia dantesca italiana, francese, tedesca, inglese) rendendo chiara testimonianza di quanto difficoltosamente si fosse liberata la valutazione estetica di Dante dal di sotto una erudizione antiquata, o il clericalismo o l'enciclopedismo scientifico.

Anticipando la conclusione diremmo: il culto e la traduzione di Dante divenne parte integrale, tesoro propriamente detto, della letteratura ungherese nell'Ottocento, testimoniando e l'autonomia e la forza conquistatrice della cultura nazionale.

1.

Ideali e gusto del romanticismo (1806—1852)

Gábor (Gabriele) Döbrentei

Ricerca dell'intimo, sentimentalismo e classicismo intaccato dalle inquietudini di chi non spera più di raggiungere l'ideale antico, un neoclassicismo romantico che diviene alveo del neologismo di lingua e pensiero, tale era il gusto del ventennio che seguì la soppressione del movimento giacobino-repubblicano ungherese nel 1795. Negli anni intorno a 1820 anche la letteratura ritrovò le sorgenti popolari onde giustificare la propria originalità nazionale — preparandone la scoperta nelle riflessioni sull'originalità creativa e sul genio. Le idee voltaireiane e i giuochi metastasiani — idoli di tanti scrittori ungheresi — sparirono fra le cannonate delle guerre napoleoniche. Il nome di Dante emerse per primo fra le ondate finali del classicismo, fra quelle prorompenti dell'idealismo kantiano e del neoclassicismo tipo Winckelmann, come nome di un genio che serve di modello, di uno che ha potuto creare letteratura nazionale nella lingua resa allo stesso tempo classica. Che Dante dovrebbe essere tradotto in ungherese, lo enuncia solo nel 1817 timidamente il Döbrentei stesso che aveva cominciato pure dieci anni prima a tradurre la Commedia. «Chi tradurrà la Commedia di questo enorme genio creatore all'ungherese?» — chiede nella rivista diretta da lui e banditrice efficace dell'idea dell'originalità e dell'evoluzione (Erdélyi Muzeum, vol. 1817, fasc. 7., pag. 91.)

Petrarca, Shakespeare, Milton, Ossian, i grandi tedeschi contemporanei furono stati tradotti ben vent'anni prima, appare ora Dante fra tendenze di gusto contrastanti come la nostalgia per la Grecia antica o le evocazioni di un medioevo «selvaggio», ma il suo nome segna più l'intenzione di colmare una lacuna anzi che un risultato concreto.

Gábor Döbrentei dichiarò nel 1806 in una sua lettera al caposcuola del neoclassicismo ungherese, al Kazinczy, e con non poco orgoglio, che sta lavorando su Dante. Di questo lavoro rimase a noi solo un quaderno di manoscritto rudimentale che contiene la traduzione integrale del canto primo e quinto — in tutto quella dei cinque canti iniziali dell'*Inferno*; la traduzione non s'ab-

bellì e non s'allargò più, Döbrentei rimase spaventato davanti al compito che superava le proprie capacità.

Il Döbrentei, ungherese fiero della sua stirpe magiara ed ostile alle mire politiche viennesi voleva distinguersi durante le lezioni di Pölitz a Wittenberg ostentando la sua posizione singolare e si volse, traendo profitto del *Handbuch* di Ideler, verso Dante. Prima aveva preferito Metastasio che aveva un culto considerevole in Ungheria; a Praga frequentava il teatro italiano: queste due date dimostrano che per primo fu attratto dal gusto rococò classicistico della fine del secolo ancora vivo al suo tempo. Himfy — antesignano sentimentale del romanticismo ungherese — aperse nuove vie per lui e così portò con sè questo ciclo di canzoni di grande effetto anche al suo viaggio all'estero. La svolta in lui è dovuta oltre alle idee estetiche del romanticismo tedesco ai problemi prima intuiti ma ora messi meglio a fuoco nella consapevolezza del letterato ungherese — per questo si volse verso l'ideale poetico non-tedesco e nello stesso tempo romantico: verso Dante.

Il suo lavoro di cui ci rimasero 14 pagine sole in un quaderno (Bratislava, Licealná Knižnica, 370/kg. 1.) dovette essere stato di più: l'11 marzo 1807 scrisse da Leipzig a Kazinczy che nel dicembre del 1806 ebbe ricominciato la traduzione della *Commedia*. Il quaderno però che trovai nella famosa biblioteca bratislavina, porta la data del 13 dicembre 1806 e il suo titolo è: «Traduzioni dell'italiano», e contiene solo traduzioni-frammenti danteschi. Dovette essere questo il primo tentativo continuato pochi mesi dopo. Non abbiamo però date a proposito di una continuazione.

Döbrentei diede una traduzione precisa — non poetica — del canto primo e quinto dell'*Inferno*, e fece la versione di brani scelti dal canto terzo, dal quarto e dal decimonono. La traduzione fu creduta persa fino al 1957, se ne aveva una cognizione vaga, in base alle lettere di Kazinczy.

Döbrentei fa molta fatica nel comprendere il testo, circoscrive faticosamente le espressioni dantesche lapidarie. Cerca di riprodurre però l'energia dell'espressione, di ridare gli effetti vocali; non ha meriti estetici: è grande invece il suo pregio di prova stilistica, lasciando intravvedere allo storico della letteratura come Dante era giunto in Ungheria sulla stessa ondata preromantica che lo ebbe portato in tutta Europa.

Döbrentei tornato a casa entra come precettore in una famiglia aristocratica poi diventa direttore di una rivista letteraria. Questa, l'*Erdélyi Muzeum* (dal 1814 al 1818) è il periodico più interessante e moderno del primo ventennio del secolo, trapiantando e diffondendo idee filosofiche ed estetiche moderne.

Abbandonando la traduzione dantesca, il Döbrentei continuò a fare propaganda per la traduzione di altri autori italiani, qualo accanto a Dante il Tasso.

Uno degli amici, caposcuola più tardi del romanticismo ungherese in sviluppo, Ferenc (Francesco) Kölcsey, fedele agli ideali estetici tedeschi di allora, fa derivare il romanticismo dalle contraddizioni intime della fine del

medioevo e col nome di Dante e di Petrarca segna l'alba di una nuova epoca della storia (*Frammenti sulla religione*, 1815—1816). Fra coloro che stavano vicino a Döbrentei, József (Giuseppe) Teleki, notevole saggista del romanticismo ungherese, pronuncia nel modo più categorico il nome di Dante come promotore e padre spirituale di questo movimento letterario. «Stabilita una volta sulle basi incrollabili della religione cristiana, la lettura degli antichi pagani, autori un tempo proibiti, venne permessa e così dalla culla delle religioni ortodosse emerse l'impavido Dante, il primo che apprezzasse gli antichi. Egli congiunse per primo e con grande audacia nelle Canzoni e nei Sonetti poi nella *Divina Commedia* ben conosciuta il puro romanticismo con la ragione naturale antica». (*Differenze fra vecchia e nuova poesia*, vedi «Tudományos Gyűjtemény», 1818, II. vol. pp. 68—69. «Romanticismo puro» significa la contraddizione che sentivano dopo la perdita degli ideali antichi «gli erranti fra ruine di civiltà e grandezze romane» (Kölcsey), significa l'amore esaltato e l'eroismo da cavalieri mescolato a fervore religioso e superstizione medioevali, «fervore verso il cielo ed umilazione subita nello stesso fervore» (Kölcsey: «*Tradizioni nazionali*», 1826), la disarmonia dell'anima e del corpo, il trapasso — in termini schilleriani — dall'ingenuo al sentimentale. Figura prominente di questo cambiamento di stile divenne Dante negli anni 1810 e 1820 per un piccolo gruppo di letterati ungheresi che guardavano al futuro, e vollero comprendere in lui il genio che contribuendo efficacemente alla creazione di una lingua letteraria riuscì a stabilire anche la continuità di una letteratura nazionale superando il Medioevo.

Quando apparve la prima enciclopedia ungherese, aggiornata di letteratura, il *Lessico di nozioni di uso comune* — (*Közhasznu Esmeretek Tára*, Anno 1831—1834, vol. 12), nel terzo volume (1832, Pest, pag. 521—4) il quadro che pote formarsi il pubblico su Dante fu quello di sopra. L'articolo *Dante* comprende quattro pagine fitte, scritte con cura e prese, aggiornate, dal precedente dizionario bio-bibliografico del professore Beniamino Mokry di quattro volumi (1819—1820). La rielaborazione ne è dovuta al Döbrentei che segnò col nome i suoi articoli (nei primi tre volumi del lessico) su altri scrittori italiani. Il saggio su Dante che non porta nome d'autore, fa apparire Dante — difendendolo contro certi autori tedeschi, per es. Bouterweck, — come poeta dell'universalità spirituale e della nuova epoca. «Colui è il più antico e il più grande eroe della nuova poesia italiana, il cui spirito audace raggiunse il meridiano già allora quando l'alba delle scienze in Europa cominciava a spuntare appena dopo la notte . . . questo grande poema che dal 1472 è stato pubblicato sessanta volte, e aveva avuto innumerabili commentari, comprende in sè il mondo stesso e come il mondo è inesauribile ed infinito . . .» (p. 521.)

L'articolo è stato pubblicato nel 1832, un anno prima che il primo opuscolo di sonetti di Ferenc (Francesco) Császár, vissuto a Fiume (Rijeka) in ambiente italiano di cui egli aveva appreso perfettamente la lingua, per dedicarsi poi gran parte della sua vita all'interpretazione ungherese di Dante.

Francesco Császár

È noto come e quando era arrivato il Császár, letterato della seconda generazione romantica decisa ad affermarsi, a tradurre — dopo precedenti traduzioni italiane (Nota, Beccaria, Alfieri, Bon, più tardi Boccaccio, Foscolo, Pindemonte, Pellico, ecc.)— Dante. Il suo lavoro è stato però valutato ingiustamente, con accenti che caddero quasi sempre sulle manchevolezze del traduttore. È più conforme alla verità dire che il Császár divenne importante nella filologia dantesca ungherese non meramente ad onta delle sue manchevolezze bensì grazie al suo talento poetico-traduttivo e alla sua sensibilità artistica singolare certamente non multiforme ma pur intensa entro i suoi limiti di gusto.

Maturata la sua cultura in ambiente italiano fu durante un suo viaggio in Italia (E. Várady, La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria, vol. I. Roma, 1934, pag. 338.) che pensò a creare il Dante ungherese. Nel suo diario sospira doloroso al pensare che in contrasto con le altre nazioni dell'Occidente non c'è ancora un Dante ungherese (il suo viaggio è del 1839, il Diario fu pubblicato — ove parla della *Commedia* — nel 1844). Quando la *Società Kisfaludy* — la società letteraria più importante di allora — lo elesse nel 1845 fra i soci, il Szontágh, critico autorevole, lo incitava al promulgare la letteratura italiana in ungherese, sottolineando la sua capacità di traduttore. Szontágh di solito non adulava. Ancora meno adulava la rivista *Szépirodalmi Szemle* che aveva molto lodato la traduzione del canto XXXI. dell'*Inferno*, tradotto da Császár e letto nella Società nel 1847. Siccome Francesco Toldy, capocritico e uno dei dirigenti della vita letteraria gli chiese di finire per primo con la *Vita Nuova*, Császár mise mano al lavoro con questa.

Toldy non fu critico mite: ancora nel 1828 aveva deriso Császár per una imitazione di Himfy *(Kemendvár*, in Felsőmagyarországi Minerva, 1828), pur avendo rilevato il merito che egli ebbe nell'aver saputo adattarsi al tono altrui con vera perizia e gusto. Criticò naturalmente i suoi «enjambements» — e le arditezze linguistiche del Császár.

Császár negli anni 1840 si fece noto — non nel senso buono delle parole — come accanito oppositore di Petőfi. Col suo gusto «biedermeyer», col suo romanticismo idealistico, anzi sentimentalismo non potette capire la forza e il gusto plebeo, la naturalezza spontanea e il realismo sentimentale del Petőfi, e dobbiamo dar ragione a Toldy: Császár mancava di facoltà creatrice. Però là dove si sottomise devotamente ad un genio incondizionatamente rispettato — a Dante, a Foscolo o più tardi al Petőfi stesso che egli aveva imitato con successo negli anni 1850 scrivendo canzoni popolaresche — potè far valere la sua sensibilità per l'estetica del linguaggio poetico — persino contro il suo gusto e sentimentalismo propri.

È notevole l'introduzione del Toldy nel 1852 ai primi otto capitoli della traduzione della *Vita Nuova* fatta da Császár, in *Uj Magyar Muzeum*. Di Dante fece menzione già nelle *Epistole Estetiche (Aesthetikai Levelek)* del 1826—27

dove — analizzando l'epica del Vörösmarty — rilevò il nome di Dante e di Tasso fra i creatori di grandi epopee nazionali. L'introduzione comincia con Dante: «Dante è una porta enorme fra il medioevo che decade e l'evo moderno che sta per sorgere, e sotto questa porta devono passare tutti coloro che vogliono comprendere tanto quello quanto questo nonchè quella grande rivoluzione d'idee ancora nei primi movimenti che sarà per generare con l'andar del tempo una nuova filosofia, nuova vita e nuova poesia» (p. 689). E continua con dir bene della devozione di Császár, esaltando il risultato pregevole del suo studio accanito esprimendo tuttavia il suo dubbio intorno al successo che la *Vita Nuova* potrebbe avere presso il pubblico ungherese.

Sbagliò di grosso però perchè la prima edizione di 500 copie andò a ruba e fu seguita nello stesso anno da una seconda tiratura. Così il libro — *Allighieri Dante Uj Élete*, cioè: Vita Nuova di Dante Allighieri, tradotta dall'italiano, con biografia dell'autore, con introduzione e note fatte da Ferenc Császár, Pest, 1854, pp. 208 — ottenne un discreto successo tra le condizioni di una vita letteraria che si stava riorganizzando dopo la catastrofe del 1849.

Sarebbe forse venuto meno tale successo se questo testo poetico, conservando nella freschezza e originalità del verso e della prosa danteschi un tono estatico-sentimentale e anche preziosismi stilnovistici, non fosse andato quasi incontro al gusto pubblico romantico ridivenuto sentimentale dopo il crollo del 1849; e se il traduttore, sentimentale ma assai sensibile al linguaggio e all'oscillazione tra realtà e fantasia non fosse riuscito a conformarsi allo stile dantesco. Avvenne così l'incontro fortunato fra il pubblico romantico ungherese e fra lo stile giovanile di Dante, tramite l'intelligenza flessibile di Császár, nei giorni del lutto profondo della nazione; il primo successo di Dante si deve a questa coincidenza.

Nella prefazione Császár dedicò (con la data di 1852) l'opera a Toldy, ringraziando l'incitamento. Premise al testo poetico un saggio biografico di venti pagine (3—22 pp.). Nell'introduzione si fermò lungamente (23—49 pp.) sull'opera stessa e sulle proprie intenzioni traduttive. Riferisce di avere adoperato edizioni italiane, quella veneziana di Zatta del 1785 e del Pasquali, veneziana anch'essa, del 1751; si lamenta pure due volte di non poter trovare libri italiani in Ungheria — invano li ordina, bisogna aspettare per anni prima di poter riceverli (lui è così con le opere di Rossetti e di altri). Le edizioni di Fraticelli e di Keil conosce solo da citazioni. Usa lo stesso moltissimo i commenti di rilievo dovuti alla dantologia internazionale; basterà citare le sue fonti in ordine alfabetico, le traduzioni e i saggi: Ampère, Artaud de Montor, Balbo, Blanc, Brizeux, Cary, Delécluze, Foscolo, Förster, Kannegieszer, Manetto (Specimen Historiae Litterariae), Pelli (Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri), Wegele (opera del 1852), Witte. Adoperò poco Delécluze, trovò meglio Artaud de Montor (solo in frammenti), trovò meglio di tutti *Das neue Leben* di K. Förster edita nel 1841; si valse anche delle edizioni

di K. L. Kannegieszer e di K. Witte del 1852, specialmente per le note; tali relative all'argomento e all' interpretazione estetica — attinte alle fonti italiane, francesi, tedesche — aggiunse all'opera divisa da lui in 35 capitoli (p. 163—208).

Cerca di fare accettare una sue interpretazione arbitraria del verso 8. del sonetto *Venite a intender li sospiri miei* (Le Opere di Dante, Testo critico, 1921, p. 43) dove (p. 201.) l'espressione «Ch'i'sfogherei» è interpretata da lui erroneamente «Ch'affogherieno» nella traduzione (v. p. 136.).

Prima di esaminare lo stile della traduzione diremo qualche parola sul suo modo di vedere e interpretare l'opera di Dante.

Segue la linea di Döbrentei, Kölcsey, Teleky, Toldy — anche secondo lui Dante è «*padre* — padre glorioso! — del romanticismo tanto in voga dei nostri giorni» (p. 49.). Nella biografia ritrae Dante come personaggio di vita pubblica, inquadrandolo nella storia del suo tempo (non dimenticando nemmeno le parole di Filelfo che parlano dalla missione al «re degli Hunni»), fa un breve cenno alle opere, compendia in due pagine i tratti del suo carattere (fu grande da uomo e da cittadino, da poeta e da scienziato, e dopo aver agito come uomo di partito ebbe a odiare le «faziosità dei cittadini»). Il Császár pensa come Toldy (v. nell'Introduzione) che l'opera non riuscirebbe ad ottenere il plauso del pubblico, non avendo più da dire che agli intenditori e agli storici dell'arte e della scienza. La ritiene una confessione in forma poetica e d'accordo coi francesi vede in essa i primordi del «romanzo intimo»; dice che l'argomento non è nuovo bensì è nuova la forma, per cui Dante rese spirituale l'amore per l'idealizzazione della donna; e se per questo Dante è precursore di altri tempi, non lo è meno per il merito della creazione di una «lingua ricca, bella, armoniosa» nazionale. Con questo non vuole passare sotto silenzio qualche difetto del linguaggio della *Vita Nuova* che talvolta è oscuro, ruvido per noi; e tale fatto — sempre secondo il Császár — si dovrà attribuire in gran parte all'indirizzo mistico dal quale Dante non aveva voluto scostarsi molto siccome intese scrivere al popolo volgare non letterato. Come forma artistica per Császár la *Vita Nuova* non è un capolavoro, tanto è agitata di forti emozioni mentre vi manca la calma tanto necessaria per la perfezione artistica; non vi è unità, ci sono perfino argomenti che non ci stanno, non hanno legame col resto e ce ne sono parecchi passi «noiosi» per «l'analisi soverchia» delle poesie. Per lui la parola *nuova* — nel titolo — significa innovazione, contrariamente ad altri, innovazione cioè interna.

Pur avendo osservazioni anche giuste il Császár distoglie lo sguardo dalla prosa della Vita Nuova che però forse è la più vitale in essa e sbaglia quando vuole ritrovare come attuate nell'opera dantesca le proprie idee d'arte oscillanti fra classicismo e romanticismo. Per fortuna se ne avvede e riconosce anche il proprio ecletticismo: «Tutto questo però, ripeto, è estraneo solo al critico dell'Ottocento che vorrebbe non vederlo nell'opera . . .»

Perchè comincia la divulgazione dell'opera dantesca proprio con la traduzione della *Vita Nuova?* Perchè è questa la chiave del cuore del «poeta divino» (p. 42.) e perchè vuole richiamare così l'attenzione sulla Commedia la cui traduzione aveva già iniziato.

Il suo principio da traduttore è prima di tutto la fedeltà che egli osserva rigorosamente; non vuole dare al pubblico un romanzo moderno; perciò mantiene l'apparenza del linguaggio arcaico; confessa che da qualche parte saranno le sue frasi rifatte all'italiana, qualche espressione suonerà strano; non volle però forzare l'espressione ungherese a meno di voler conferire ad essa «quanto più si potesse del colore, dell'energia e della flessibilità»; cominciò a rifare le poesie in rime ma desistette dalla prova e proseguì mantenendo il metro originale (endecasillabi) e sempre fedele al testo.

Császár fu preciso ed inventivo in prosa a cui conferì — senza esagerare — sapore arcaico e fece lavoro ancora migliore con i versi di cui Zoltán Jékely potè accogliere alcune soluzioni nella sua versione profondamente poetica e molto fedele in forma.

Császár ottenne successo per effetto delle soluzioni e risonanze linguistiche romantiche che introdusse nello stile dantesco. Questo romanticismo non è però quello di Vörösmarty, è più vicino al sentimentalismo neologico, alle arditezze linguistiche di Kazinczy, alla solennità oratoria degli scrittori contemporanei pur essendo lapidario. Aveva ragione Babits: «I neologismi di Császár . . . le sue espressioni concise . . . spesso non sono estranei allo spirito di Dante e mostrano grandi capacità espressive della nostra lingua» *(Problemi di letteratura — Irodalmi problémák*, 1917, p. 219.). «*Già eran quasi che atterzate l'ore*» (V. Opere di Dante, Testo Critico della Società Dantesca Italiana, Firenze, 1921, pag. 5.) — «*Meghármasultak majd immár az órák*» (Császár, p. 56.); «*Avante che sdonnei*» (p. 14.) — «*Előbb, mint hölgytelen léssz*» (p. 75). «*Mi trovo in amorosa erranza*» (p. 15.) — «*tévelyben hinárlom*» (p. 78) sono poche fra le molte espressioni appropriate nella loro arditezza. Questo coraggio di neologo della parola è accompagnato da espressioni energiche che intensificano il senso o il tono plastico o visuale dell'immagine dantesca; e se c'è pure uno strato lezioso sentimentale-biedermeyer nel suo lessico (abbreviazioni e parole composte enfatiche al posto dell'originale dantesco: *ellebegni — gir, éd, édesség — dolcezza; birószék*, p. 64; *békességhon* p. 132, *kellemár*, p. 138, *zarándokszellem* p. 159); e anche se va ripetendo certi verbi, suoi e preferiti *(evődik, szülemlik*, pp. 85, 99, 101, 124) queste caratteristiche arricchiscono lo stile, lo fanno più colorito, rimanendo in equilibrio col resto. Quel che strutturalmente rende il suo stile solenne, è la preferenza data alla proposizione nominale invece del verbo dantesco e la frequenza degli attributi appositivi e di forme simili. Tale soluzione linguistica coi costrutti dal tono più contemplativo, più solenne e nostalgico di quanto suggerisca il testo originale dantesco qualifica il testo di Császár che anche per questo rimane

un documento prezioso entro la variante di stile sentimentale-riflessiva, leggermente oratoria del romanticismo ungherese.

Fedeltà all'originale e tratti stilistici similmente romantici denotano la qualità della traduzione della *Commedia* fatta da Császár. Nel volume II. delle sue poesie *(Őszi lombok — Foglie d'Autunno.* Pest, 1857, I—II. pp. 81—108) Császár pubblicò i primi quattro canti dell'*Inferno* eppure dieci ne erano già pronti (1—7 e 31—33) ed una parte di un altro canto e del primo canto del Purgatorio. Un anno dopo morì, pubblicò così i quattro canti solo per mostra, senza note.

Questa traduzione di Császár fu trattata ancora peggio — ingiustamente — da parte della critica letteraria ungherese. È fuori dubbio che la traduzione influenzò quella di Angyal, apparsa nel 1878 *(Inferno)* che a sua volta sollecitava Szász a ultimare la sua; dall'altra parte ha delle soluzioni che la più bella versione, quella di Babits, aveva utilizzato, non importa se mediante Angyal o direttamente; finalmente denota forte intuito se non talento del traduttore che a molti punti essenziali rimane fedelissimo allo spirito dantesco mentre il Szász, poeta di rango più alto, più colto e traduttore meglio preparato si spaventa davanti alle «bizzarrie» dantesche.

I versi danteschi «mi ripigneva là dove'l sol tace» (p. 84.) oppure «chi per lungo silenzio parea fioco» Császár li traduce correttamente, mentre il Szász nella sua traduzione apparsa nel 1872 *(Traduzioni minori — Kisebb műfordításai.* Pest, III. p. 296—301) non capisce nemmeno il testo, e cogliendone il senso solo nell'edizione integrale dell'*Inferno* del 1885, non migliora con questo anche lo stile.

Fra tanti esempi basteranno due altri. All'inizio del canto II. «l'aere bruno» da Szász (1885): *esti szürke lég* (p. 76), mentre da Császár: *a lég barnasága* (op. cit. p. 88); e mentre Szász nella traduzione del canto III. dell'*Inferno* pubblicata nel 1873 (Athenaeum, Vol. I., gennaio-marzo 1873, colonne 14—17) aveva reso il famoso verso «Lasciate ogni speranza . . .» in modo tanto superficiale e banale: *Hagyd künn, ki itt belépsz, reményedet!* Császár formò già l'archetipo del famoso verso noto e citato sempre dalla traduzione di Babits: *Ki rajtam átlépsz, hagyj föl a reménnyel.* È da notare che nella versione definitiva dell'*Inferno* del Szász (1885) troviamo questa soluzione finale: *Ki itt belépsz, hagyj föl minden reménnyel!* Da dove l'ha preso? Non lo fece lui ma Angyal ed in base al Császár. Non abbiamo posto per citare la nota dell'edizione di Angyal *(L'Inferno — A Pokol.* 1878. p. 23.) in cui si riferisce a Császár e riconoscendo anche il peso della parola «ogni» costruisce così il verso accettato poi anche da Babits: *Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!*

Babits aveva forse preso il verso da Szász, Szász lo tolse senza dubbio da Angyal, Angyal lo tradusse copiando Császár.

Non mancano altre prove per dimostrare che Császár non rimase dietro a Szász in campo della fedeltà all' audacia dello spirito dantesco, in quanto

concerne le stranezze linguistiche «romantiche». Le caratteristiche del romanticismo «stilistico» di Császár conosciamo già dalla traduzione della *Vita Nuova*. I canti della *Commedia* pronti all'inizio degli anni 1850 dimostrano in fondo le stesse caratteristiche.

La traduzione di Császár fu fatta secondo il gusto letterario ancora vivo nel pubblico, anche se tal gusto andava perdendo l'attualità dal 1844 — l'avvento di Petőfi — in poi. Egli intendeva rimanere fedele allo spirito di Dante, al senso che sorge alla radice della parola stessa; qualche volta riuscì nel suo intento. Quel che era stato pubblicato da lui, divenne patrimonio letterario comune; la *Vita Nuova* era stata spesso citata anche sullo scorcio del secolo (per. es. da Csicsáky) e lo stesso vale per i quattro canti dell'*Inferno:* vedremo che la traduzione di Angyal che molto fece da fermento letterario era stata fondata stilisticamente sul testo di Császár che però allora, un quarto di secolo più tardi, aveva perso l'attualità.

Non fu alunno di Császár ma col retaggio di gusti letterari antiquati e confusi di lui operò allora da dilettante tardivo Gyula (Giulio) Bálinth, cappellano militare che pubblicò i primi otto canti dell'Inferno prima in *Független Lapok* (1868, fasc. 34. febbr. 11, 19, 29 ecc.) poi in *Magyarország és a Nagyvilág* (1873, fasc. 38, 21. sett, ecc.) e fu il primo a tradurre *in ungherese* — secondo il Kaposi: Dante Magyarországon, 1911 (p. 138.) — *tutta la Divina Commedia*. Il cappellano dalla vita movimentata aveva già finito nel 1863—1864 l'*Inferno* poi tradusse tutta la *Commedia*. Un po' per ambizione, un po' per «suscitare l'istinto traduttivo nei giovani» decise di pubblicare i primi cinque canti dell'*Inferno* — in modo alquanto insolito — come appendice letteraria in giornale nel 1868, con un'introduzione un po' presuntuosa.

«Agisco con audacia» — scrisse di sè giustamente — «fra le mie condizioni particolari mi sento incapace ad imprese serie ed impegnative». «. . . La traduzione che al posto di terzine mette esametri (mantenendo però il numero dei versi), è il mio capriccio, utile perchè così non sono costretto a tralasciare qualcosa e serve a spiegarmi, a farmi comprendere. Credo che sia più prudente aggiungere al testo dantesco che di troncarlo. Prego il pubblico a chiuder un'occhio in vista delle mie manchevolezze — da parte mia perdono per il dispregio dei grandi spiriti.»

L'uso dei metri antichi rimati — ancora in voga tra classicismo e romanticismo — divenne più che antiquato una mera curiosità nella seconda metà del secolo, e nel caso della traduzione di Dante fu un vero insuccesso: significò l'infedeltà assoluta all'argomento, allo spirito e al linguaggio di Dante. Con la verbosità Bálinth risparmiò sì i commenti ma perse del tutto il poeta. Quest'ultima traduzione ibrida di stile, superficiale ed infedele al testo e allo spirito dell'opera originale non ha nessun valore estetico, nè potè avere influenza in seguito.

2.

Il predominio del realismo popolare-nazionale, dello stile del „reale idealizzato" (1850—1900)

Significato del 1852—56 e il ruolo di János Arany

Al romanticismo nazionale della prima parte dell'Ottocento succedeva intorno al 1850 un nuovo indirizzo culturale, letterario e stilistico, quello del realismo popolare-nazionale, senza punte di forte critica sociale, che mentre andava assumendo — verso il 1870 — vieppiù le forme di una letteratura ufficiosa si era definitivamente allontanato dal nucleo poetico e morale dell'indirizzo stesso, dalla figura del presunto fondatore di esso: da János Arany. Anche il culto di Dante, rimesso su nuove basi, viene avviato dall'Arany stesso tra il 1852 e il 56 ma sarà compiuto da un suo epigono di talento, da Károly Szász verso la fine del secolo. Gli spunti fecondi contenuti nell'esperienza dantesca di Arany non andarono perduti ma vennero sviluppati in traduzioni integrali di stile poetico realistico convenzionale, a scapito del linguaggio energico e drammatico di Arany che fu diluito dagli epigoni.

Il tormento di sè stesso romantico viene aumentato in Arany dalla sconfitta della lotta per la libertà e dalla perdita di Petőfi e scoraggiandosi la disperazione gli fa fare i conti con sè stesso da uomo realista e miscredente. In questo stato d'animo prende in mano il genio ungherese dell'Ottocento Dante e lo leggerà presto in italiano.

Personaggi che s'incontrano, vie che si staccano sono da osservare tra il 1852 e il 56 come per introdurre il secondo grande periodo del culto dantesco in Ungheria.

Nel 1852 Császár finì non soltanto la traduzione della *Vita Nuova* ma anche qualche canto dell'*Inferno*. Nel 1851 János Arany che era considerato classico per via delle epopee nazionali, dalla villa dei Tisza in Geszt dove faceva l'istitutore, fu chiamato nell'autunno dal presbiterio del liceo di Nagykőrös, a fare ivi il professore di letteratura ungherese. Si trasferì in quella città e Károly Szász, giovane professore dell'ungherese e tutt'altro che principiante a quell'epoca, abdicò in suo favore. A Nagykőrös lavora Arany per molti anni, dal cominciare del 1852, in compagnia di studiosi illustri, futuri positivisti dell'Ottocento ed accanto a Szász che lo circonda con calda amicizia. Anche se Szász parte dopo due anni, il rapporto di amicizia persiste fino alla fine. Il biografo di Szász (Alessandro Novák: Vita e opere di Károly Szász, Mezőkövesd, 1904) attribuisce la carriera di traduttore del Szász alla suggestione di Arany, per quanto riguarda specialmente la traduzione dei classici. (Op. cit. p. 34.)

Szász conobbe meglio di tutti Arany intorno al 1852 immerso in studi danteschi. Testimonio della nascita della poesia «Dante» e delle lotte che il

poeta combatteva con sè stesso in quel periodo, potè sapere che in Arany la maestà della *Commedia* provocò uno stato d'animo del tutto contrario (si vede anche dalla poesia *Dante)*, un rapido trapasso al sentimento satirico-parodizzante di chi si tormenta in esso. Nacquero così i primi 38 versi del *Piccolo Inferno — Kis pokol* (v. note al testo critico di Arany, vol. VI. 1952. p. 31. secondo cui risalgono al 1850—1852) rimasto in frammenti. Sono gli stessi versi danteschi (in endecasillabi e in decasillabi, un susseguirsi perfetto di terzine) ma privati del sublime, del divino, e sfigurati in una smorfia. Nella forza, nella strettezza con cui aveva modellato ironicamente la società in cui viveva, con mezzi allegorici e stilistici propri a Dante, dà sfogo alle sdegno sentito per la vita intorno a lui stesso.

Sapeva Carlo Szász quanto vicine erano le corde con cui suonarono la meditazione trepidante della poesia *Dante* e questa confessione biliosa tormentata?

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una fiera tumultuosa
> chè la diritta via era smarrita.

Non potè certo sapere. Come non potè sapere dell'autocoscienza che rispecchiano lettere, poesie, opere epiche per cui vale il verso «nel mezzo del cammin di nostra vita» a conti fatti nell'anima del poeta sconfortato. Non potè sapere che la traduzione bella delle prime terzine dell'*Inferno* (pubblicata nel 1856) — detta da Arany stesso frettolosa perchè nell'originale i versi hanno 11 sillabe stabili — fu resa possibile solo *dopo* la formazione del *Piccolo inferno* o contemporaneamente a questo, tanto il *Piccolo inferno* è l'impressione di un' esperienza positiva tradotta però dalla disperazione all'estremo negativo opposto. Tutto questo rimase piuttosto ignoto a Szász che nella traduzione del primo canto dell'*Inferno* edito da lui (in *Traduzioni minori — Kisebb fordítások* 1872) non ebbe ancora utilizzato la prima prova di Arany apparsa nel 1856.

Anche privo di tutte queste nozioni avrà certamente qualcosa intuito del mondo dantesco mediante Arany, perchè ne risentisse la spinta a sobbarcarsi dopo traduzioni di altri capolavori finalmente a quella della Commedia, il tentativo più impegnativo della sua vita ricca di imprese simili.

Il significato di 1852—1856 oltrepassa così questo determinato spazio di tempo con un capolavoro di Arany (la poesia *Dante*) e col suggerimento che valse a impegnare il traduttore più importante di Dante dell'Ottocento ungherese. E accenna principalmente al futuro per la concezione a cui è dovuto il mutamento stesso dell'interpretazione: per la concezione positivistica scettica ma commossa, credente e miscredente del mondo dantesco che ne iniziava la valutazione puramente estetica.

Arany fa più degli altri anche nel 1865 per commemorare il sesto centenario della nascita di Dante. Si deve precipuamente alla sua esperienza

dantesca che lo studio laico di Dante, senza pregiudizi di sorta, alligna nella letteratura ungherese del secondo Ottocento.

La poesia „Dante" di Arany, il „Piccolo inferno" e le prime terzine dell' „Inferno dantesco"

L'anno in cui nascono i testi — 1852 — è quello delle amare rese dei conti con il mondo attuale [Disgelo (Enyhülés), Il mondo (A világ), Guardando indietro (Visszatekintés) ecc.]. Figura di frequente nelle sue poesie il termine «a metà strada»,«a mezzo cammino». In una lettera di allora così: «La vecchiaia non è la cagione di questo essendo pur vero che ho raggiunto „il mezzo cammino di nostra vita»; ma Dante aveva cominciato allora l'opera divina! Il guaio è altro, amico carissimo . . .» (A Tompa, dic. 1852, p. 1.)

Il guaio è: prima la disperazione per la sconfitta della lotta per la liberazione del 1848—1849, per la perdita del grande amico, di Petőfi, e per essersi allontanato dall'ambiente popolare, poi il lento riconoscere del fatto che il suo realismo popolaresco non avrà seguito e non potrà realizzare il sogno di una epopea nazionale da scrivere. I suoi buoni tentativi vengono soffocati; esaltandosi cerca a ricostruire l'epopea nazionale «ingenua» dispersa nelle cronache medioevali, nel *Nibelungen Noth*, in leggende unniche (v. Voinovich, G.: *La biografia di Arany*. 1849—1860. 1931. p. 182.) e mentre l'epopea tanto voluta resta in frammenti, finisce — in una netta opposizione di tono e sentimento — il poema eroicomico *Gli zingari di Nagyida — Nagyidai cigányok*, critica intenzionalmente grottesca e feroce della lotta per la libertà, scritto con cuore ribelle e disperato, con sarcasmo impotente. È lo stesso dualismo che qualifica anche la sua esperienza dantesca. Da una parte agitazione, commozione profonda, a vedere il mondo di Dante, dall'altra la parodia satirica del *proprio* «piccolo inferno» . . .

Non ha più il conforto della fede trascendente, non crede più, fra le rovine degli ideali sociali e nazionali si perde la sua fede come l'arcobaleno si dissolve nel nulla. Come il disinganno del bambino nella poesia allegorica *Il bambino e l'arcobaleno* (1851) — «tutto è come quadro vuoto, raggio ingannevole . . . non è più ponte fra terra e cielo . . .» — è così anche il mondo di lui, pieno di angosce.

È la calma classica della meditazione angosciosa che fa diventare la poesia *Dante* il pezzo più bello e più importante di questo periodo.

La profondità e la prospettiva irraggiungibile, il miraggio del mondo dantesco rapiscono il poeta con «gioia tremante» mentre scopre con stupore il miracolo inesplicabile del genio creatore, sognato eccezionalmente, una sola volta durante migliaia di anni, perchè «l'uomo miscredente impari adorare la Divinità nascosta nella nube».

La poesia di quattro ottave non è che una lotta persistente con le profondità impenetrabili, misteriose eppure vorticosamente attraenti; nella

terza strofa si affievolisce la resistenza del poeta razionalista, si abbandona al *presagio miracoloso* che lo sopraffa per rialzare nella strofa seguente la voce di chi — pur dubitando — aveva inteso e accettato ormai in prospettiva storico-filosofica il miracolo dello spirito sconfinante nell'eterno. Alla fine così la ragione incredula comprende in sè la «divinità nascosta nella colonna della nube», questo sogno dello spirito umano. La bellezza particolare della poesia deriva appunto da questo duplice moto psichico con cui il poeta va risolvendo prima la tensione tra la ragione e l'abisso irrazionale, per lasciarsi man mano affascinare dal «presagio miracoloso», e si risveglia poi riflettendo sulla sua esperienza irrazionale di cui afferra il valore come di un fenomeno estetico incomparabile, con intendimento più profondo perchè la sua anima miscredente aveva subito una scossa al contatto con quel «mondo ignoto». L'interpretazione clericale-fideistica dell'Ottocento perdette d'attualità dal momento che Arany, quest'anima scettica e miscredente, fu scosso e quasi rapito dall' esperienza del mondo dantesco.

In un moto continuo riflessivo la poesia si sviluppa nella tensione del pensiero e del sentimento.

Nella prima strofa tale tensione inquietante deriva e dalle immagini di una natura marina ostile, impenetrabile, oscura, e dal movimento incerto dell'occhio di chi si piega sopra questo deserto d'acque a scandagliarne le profondità; a veder specchiarsi in questo mare il cielo smisurato, il poeta — uomo solitario alle prese col mistero — si prostra (2. strofa) fremendo davanti alla presenza intuita di Dio; poi si abbandona al flutto e al vortice che lo rapisce in una voluttà frammista al terrore, naufragando in quest' immensità delle acque «sopra le quali si distende l'anima del Signore» (3. strofa); il senso della nullità della ragione domina in questa visione biblica (Genesi) nata dalla contemplazione del mondo dantesco fino al momento del riaversi del poeta (4. strofa) quando su un livello più alto si ripropone il diritto della ragione.

Può essere lo spirito parte della divinità?
La divinità è unica e indivisibile;
Oppure l'occhio mortale potrà guardare
Cosciente il mondo degli spiriti?
Cade un millennio, risorgerà un altro
Finchè un sogno terrestre trapassi in questo mondo,
Perchè il *miscredente* impari a adorare
La divinità nascosta nella colonna della nube.

Originariamente aveva scritte: *Fino a che uno spirito veggente* ma il suo scetticismo degradò il «veggente» a *Finchè un sogno terrestre*; il primo significato era stato più attivamente poetico; — e parlando così rivelò un animo che pur essendo toccato profondamente dal mondo mistico dantesco non vi si appaga più come credente; ma se lo appropria come una visione estetica senza pari.

Accompagnato da una lettera scritta con imperfetta italianità («sulla coperta ci giunta ed adressata, al signore Ghivizzani») inviò questa grande poesia al sesto centenario dantesco del 1865, a Firenze. Lì furono dispiaciuti perchè la poesia «non sia stata scritta in latino, in italiano, in francese oppure in spagnuolo come fu prescritto perchè tra le opere presentate al concorso nessun'altra era fatta con tanta profondità, in modo tanto classico e conciso su Dante» (vedi le date dell'Album Dantesco custodito nella sagrestia di Santa Croce a Firenze, più precisamente Kaposi: Dante in Ungheria, p. 131 ed Arany: Poesie Minori, Budapest, 1951, p. 457. ediz. crit.).

Dante influenzò anche il frammento *Piccolo Inferno* (38 versi), il cui tono satirizzante-parodistico, come deformazione del vero dantesco al polo opposto, ci rammenta l'analogia con *Gli zingari di Nagyida* (qui tutto il serio, anzi sublime che Arany trovò nel fare l'epopea nazionale si convertì d'un tratto nel riso satirico pazzesco). Il *Piccolo Inferno* è una satira d'attualità, sulla letteratura vuota, frivola degli anni 1850. «Il poeta giunge ad una fiera movimentata, spinta quà e là dalla folla, scappa, vuole giungere in cima ad un monte in mezzo alla fiera ma la via gli è ingombrata dai mostri. Quando lo perseguitano sbagliato per ladro, si nasconde in una bettola sotterranea e lì riconosce nell'oste pasciuto Orazio, che lo difende, proponendo di portarlo fuori dalla folla.» Questa è l'introduzione in prosa poi vengono le terzine con rime regolari, nell'ordine del primo canto dell'Inferno (si alternano decasillabi con endecasillabi regolari). Sapremo che quel monte è il *Parnaso*, e il primo mostro è *Frivolo* — qui il testo rimane interrotto.

Nel 1856 nel saggio intitolato *Sulla forma del verso Ungherese* (inserito nel Bollettino del Liceo Protestante di Nagykőrös) tanto per fare un tentativo di forma, e in traduzione «alquanto affrettata» pubblica le prime due terzine dell'Inferno in ungherese. Così cominciò lui la traduzione *fedele* (in rime e ritmi) dopo i tentativi in giambi senza rime. Szász aveva ripreso le soluzioni di Arany, e anche Babits mantenne l'esordio del I° canto così come l'aveva tradotto Arany.

Si inchinarono così davanti al poeta dell'Ottocento ungherese che stava più vicino a Dante di tutti i contemporanei, davanti all'Arany, che nella sua anima fervida di miscredente comprese il misticismo dantesco e lo interpretò da «sogno terrestre», visione estetica di un mondo ignoto ultraterreno.

Il centenario della nascita di Dante: 1865

Abbiamo visto che aveva mandato a Firenze la sua poesia su Dante. E anche il primo a parlare del «sommo poeta» al pubblico nel 1865 — fu la rivista di Arany, il *Koszoru (Corona dei Fiori)* col titolo *Festeggiamento di Dante* (promettendo nella nota in fondo alla pagina che pubblicherà poi un saggio più lungo su Dante) nel numero del 2 aprile 1865 (p. 329—330). Arany

stesso scrive sul significato delle onoranze e fa paragone fra queste e i festeggiamenti del Risorgimento, pensando al trasporto della Capitale a Firenze. Sottolineando l'importanza creativa del genio linguistico di Dante passa subito a dire dell'interesse politico della sua opera. L'interprete laico di Dante, l'artista che non crede, parla adesso delle idee politiche di Dante come gli detta il cuore del patriota ungherese. «Il popolo vuole avere più che l'arte pura dall'eroe dello spirito che aveva voluto accendere il suo cuore. Esige moralità d'alto livello, che si manifesti in modo sublime nel campo politico-religioso . . . Gli è che non è il solo valore poetico di Dante a motivare le celebrazioni al genio ma anche l'importanza dell'ideale politico che egli aveva voluto attuare nel corso della sua vita di vicissitudini: che costituisce ancora oggi, dopo seicento anni, un patrimonio valido per la posterità ed agisce ancora da forza motrice. Le lotte di partito della sua epoca in cui aveva preso attivamente parte, fecero nascere nella sua anima un ideale più alto, una veduta politica più chiara. Da uomo di partito diventò patriota . . .»

Se ne può presumere che in quel saggio bello e lungo firmato da un giovane di talento dal nome di Ágost (Agostino) Pulszky (pubblicato in 30 colonne, e dal cominciare del 14 maggio 1865, in quattro puntate sul *Koszoru*) — si fece valere anche l'influenza di Arany, direttore della rivista.

Stranamente s'intrecciano le due manifestazioni per celebrare Dante, quella di Firenze e quella in Ungheria: lì non essendovi presente delegato ufficiale ungherese, Ferenc (Francesco) Pulszky, politico di fama dell'emigrazione di Kossuth, l'uomo di mondo erudito, prende parola in nome dell'Ungheria («vestito di velluto dorato, — alla festa del famoso esule, devoto e protetto della casa angioina, non potè mancare l'ungherese espulso che aveva trovato rifugio in Italia» — scrive egli stesso, nell'*Epoca e vita mia — Életem és korom*, 1884, 2. edizione, vol. 2., p. 432), a casa invece il figlio di Francesco, Agostino, rimandato in Ungheria dal padre poco prima, scrive commemorazione per la rivista del poeta ungherese più grande. E che altro avrebbe potuto dire il ragazzo di 19 anni soli se non ciò che in sede politica avrà saputo ancora nell' emigrazione dal padre stesso e capito poi da Arany in casa, l'insegnamento press'a poco uguale sulle stesse cose? Fuori i ricevimenti grandiosi del padre (il Minghetti, il Visconti Venosta — ministri — si fanno invitare nel suo salotto dove il Dall'Ongaro tiene lezioni su Dante due volte la settimana e si producono davanti al pubblico Salvini, Erminia Fusinato, la sorelle Marchisi, op. cit. pp. 431—433) — a casa invece un ambiente semplice-puritano in cui vive Arany — un ambiente che fa però parte integrante dell'esperienza dantesca piuttosto che quello di lusso; la luce qui filtra più dalla profondità; da quella di un'esperienza dantesca più agitata e commossa anche sulle sorti della nazione; il contrasto è forte ma a conciliare gli opposti agisce il figlio di Pulszky, Agostino, che parla di Dante all'Ungheria davanti lo sfondo suggestivo d'Italia ed influenzato da Arany. Da politico progressista e liberale

e nello stesso tempo con cauti accenti che spianano la strada verso la conciliazione con l'Austria.

«Se c'è paese all'infuori della patria propria dove Dante susciti un interesse speciale lo è l'Ungheria. Sono appena cinquant'anni che ci si è avviati a risolvere quanto in Italia è stato compiuto da lui solo. Anche noi miriamo alla consolidazione della nostra nazionalità come fece Dante . . . ed abbiamo scelto lo stesso mezzo, usato da lui con tanto successo, la patria lingua . . . Anche in campo politico prendiamo la stessa posizione che il grande fiorentino; i difensori della continuità del diritto devono inchinarsi davanti al genio che all'inizio del Trecento dichiara che i diritti dello Stato svaniscono solo con la fine dei tempi e non scadono mai.» Così va argomentando Agostino Pulszky riferendosi spesso anche alle lettere di Dante.

Scintilla il genio del giovane Pulszky — o il consiglio di Arany? — anche nelle sue affermazioni letterarie, storiche, attinenti alla formazione del gusto. Tralasciando certe sue espressioni entusiastiche («perchè come Shakespeare ed Omero, Dante è come la natura stessa», p. 458) basta accennare al modo in cui riesce a scoprire il nesso stretto fra l'allegorismo morale della *Commedia* e la fede politica di Dante; e che avendo stabilito la parte di Dante fra i moventi economico-sociali della sua epoca, mette in rilievo che il genio italiano di Dante appare espresso meglio di tutto nel suo incontenibile aspirarsi all'unità (p. 458). Alla fine del suo saggio, dopo aver citato la poesia di Arany congiunge assai suggestivamente un fatto di storia del gusto con la questione primaria del progresso sociale. Mentre secondo lui i contemporanei di Dante compresero meglio il *Paradiso*, noi afferriamo più profondamente il senso dell'*Inferno*, e «questa preferenza data alla parte più tetra ma anche alla più energica della *Commedia* vale fino ai nostri giorni. Inutile dire altro: stiamo lottando ancora nel buio, non vediamo chiaramente la stella della speranza; dobbiamo incamminarci ancora verso lo scioglimento, verso la divisione e non verso l'unità suprema! Ma se una volta avremo le idee ferme, se avremo la base solida su cui costruire tutto l'edificio della nostra vita religiosa, sociale e scientifica, allora potremo apprezzare la parte forse più bella del poema dantesco, il *Purgatorio* in cui riconosceremo per sempre vero il segno dell'aspirazione individuale e del progresso umano» (p. 532). «Le profezie di Dante lentamente si avverano, la civiltà borghese sviluppandosi conseguirà le mete ideali ed avrà anche ulteriori sviluppi di seguito. Con tutto ciò il poema non perderà mai l'alta considerazione di una volta» — il Pulszky crede fermamente che l'umanità al punto finale della sua evoluzione troverà sempre magnifica la parola divina del Creatore e del giudice supremo (p. 533.).

Le scetticismo di Arany e il positivismo critico ma credente del giovane Pulszky sono simili l'uno all'altro come posizioni della borghesia liberale dell'epoca anche se per Arany c'è più nebbia a offuscare la «stella della speranza» ed anche se egli non può esaltarsi tanto per lo sviluppo della bor-

ghesia immaginato da Pulszky con tanto fervore. Il Pulszky *allora è ancora* diffidente, Arany è *già* divenuto tale, il giovane ha già abbandonato la fede trascendente ma non trovato ancora le «basi *solide*» della nuova scienza il cui avvento crede profondamente. Agostino Pulszky diventa più tardi lo studioso positivista più famoso e scientificamente il più valido della scienza dello Stato e della filosofia del diritto come rappresentante autorevole della borghesia ungherese in ascesa. C'è qualcosa di simbolico in quel modo in cui parte per la sua carriera ardua dalla posizione accanto all'Arany scettico, credente-miscredente — e scrivendo di Dante.

A quell'epoca anche Agostino Greguss, estetico di talento stava vicino a loro. In *Budapesti Szemle* (anno 1863, vol. 18) scrisse uno studio interessante sulla più recente letteratura dantesca (seguendo Saint-René Taillandier) e parlò a lungo delle aspirazioni politiche, delle idee di libertà dantesche. L'opinione espressa con insistenza dal Greguss andava d'accordo con quella di Arany e di Pulszky: «patrizio, Dante avanzò oltre lo spirito dell'epoca sua, dichiarando le idee e aspirazioni più democratiche» (p. 213.).

Con essi sembra esordire l'indirizzo positivistico-borghese degli studi danteschi storicamente ed esteticamente egualmente esigente che avrebbe potuto essere balia del realismo dello stile nella traduzione e nelle interpretazioni. La partenza intensa non ebbe però seguito nel nostro culto di Dante. Quando il frutto più bello, storicamante più maturo ed esteticamente più sviluppato dell'indirizzo positivistico avvenne con il saggio di Péterfy, fra lui ed Arany si era già frapposto ed esteso dominante il realismo dell'«ideale», involuzione moralmente inclinata del realismo di Arany. Il nesso fra il vero realismo di Péterfy e di Arany appare evidente anche così ma Péterfy si lega con un solo filo ai precedenti interni, l'altro movente lo congiunge con l'Occidente, al mito d'Italia.

L'epoca dello stile dell'idealismo e del pseudo-realismo

Anche l'arte di Arany alimentava da una parte il realismo borghese, dall'altra l'indirizzo idealizzante (più o meno romantico). E quando negli anni fra il 1870 e 1890 avviene l'epoca più produttiva della divulgazione e traduzione dantesche, la *Commedia* vien tradotta in ungherese nello stilegià decadente del «realismo ideale» da Carlo Szász, epigono di Arany.

Dopo il 1867, l'anno del compromesso con l'Austria si accelera lo sviluppo pieno di contraddizioni della società ungherese. La vita letteraria si espande, la letteratura della vita invece perde di sincerità e di impegno critico. Negli anni 1850 e 1860 il «populismo» di Arany è gia stato modellato secondo il rivolgimento politico-borghese, — il compromesso politico fa maturare una specie di capitalismo gravato di rimanenze feudali in cui rinascono illusioni romantiche della nobiltà. La tendenza letteraria realistica si ritrae su posi-

zioni conservatrici, formando un gusto e stile detto più tardi del «classicismo nazionale», che favorisce l'academismo, l'arte poetica ristretta dei temi e modi della rappresentazione. Il romanticismo con cui avevano voluto fare i conti, adesso si insinua di nuovo e — come il Péterfy disse — la corrente letteraria dell' «ideale-reale» «parla solo il gergo del realismo».

Arany ebbe solo cominciato qualcosa d'importante, seguendo l'impulso che gli venne dal profondo dell'animo toccato da Dante, ma il suo lavoro si arrestò con questo; poi Péterfy diede il saggio più brillante del critico; chi fece la traduzione rappresentativa di Dante del secolo fu Carlo Szász, alunno o epigono di Arany. Grande signore, autorità di vita pubblica, vescovo protestante quando l'*Inferno* venne pubblicato nella sua traduzione (1885), fu sempre poeta mediocre — dotato però di una cultura letteraria vastissima e di una perizia stilistica raffinata. Seguendo lo stile epico degli epigoni di Arany, lo stile realistico «idealizzante-eclettico» della scuola letteraria in voga, produsse — con molta fedeltà all'originale e con vero approfondimento nel testo — la traduzione integrale più esigente della *Commedia* del secolo 19.

Nelle sue opere (e in quelle della sua cerchia), principalmente in versi, con sfondo leggendario-mitico, matura uno stile «realistico» di tipologia morale, anzichè psicologica o sociale. L'idealizzazione stessa — nonostante gli sforzi e molte volte efficaci di Szász — era estranea allo stile forte, nervoso, plastico e musicale di Dante.

Il principio idealistico della concezione e dello stile, il romanticismo tardivo apparentemente realistico aveva facilitato l'avanzare dell'interpretazione fideistica di Dante. János (Giovanni) Angyal che allo stesso tempo che Szász aveva cominciato la traduzione di Dante e che aveva pubblicato (1878) molto prima del Szász il completo testo ungherese dell'*Inferno — per primo in Ungheria!* —, fu parroco pio e studioso, iniziatore cosciente di un culto di Dante inteso a difendere gli interessi della politica ecclesiastica sorta dopo le Guarentigie pontificie, culto di Dante piuttosto clericale che decadde poi ad un livello assai basso nelle volgarizzazioni e versioni di Imre (Emerico) Csicsáky negli anni 1880—90.

È significativa a proposito una scenetta del romanzo di Sigismondo Kemény — *Marito e Moglie* — *Férj és nő*. Il protagonista — un barone colto — sta conversando col parroco del villaggio sulle belle lettere. Questi ripudia il diletto che si trova nella letteratura amena, in quella delle poesie, dice di leggere solo poeti ecclesiastici, qualche volta. «E che male Le ha fatto la Divina Commedia di Dante? Non è Dante poeta più grande che tutti gli altri poeti del mondo che cantano d'amore?» — obietta il signore. E il parroco di rimando: «Per me lui è più o meno scrittore ecclesiastico, perciò lo misi nella mia biblioteca fra gli scrittori religiosi» (2. ed. 1911, p. 247.).

La scena che pare essere tolta dalla vita, succede nel 1851 (data del romanzo). Si pensi al fatto che Arany proprio allora aveva fatto fede della

sua esperienza dantesca laica, profondamente estetica. La posizione diversa del parroco descritta de Kemény (che nel romanzo parla pure del canto nono dell'*Inferno)* alzerà la voce negli ultimi decenni del secolo.

Quest'indirizzo che veniva travisando l'essenziale incontrava sì un'opposizione ma non di grande effetto: Reviczky per. es. poeta insigne che continua la linea laica di Arany, rappresenta il pensiero anticlericale, antimistico in un modo da rivelare l'incomprensione per la *Commedia*. Solo Péterfy potè elevarsi al disopra di tali discussioni di poco valore e mettersi contro l'idealizzazione politica retriva.

János Angyal e Károly Szász: le loro relazioni e i risultati ottenuti intorno al 1870

Angyal e Szász si misero a occuparsi di Dante contemporaneamente, sul principio degli anni 1870. Ambedue erano stimulati anche dalle pubblicazioni dantesche in aumento — specialmente sui quotidiani nel 1865 e dopo.

Il Szász come abbiamo detto si era avvicinato a Dante dalla parte dell' indirizzo dell'epica nazionale. Lo stimolo avuto da Arany lo aveva portato sempre più vicino a Dante — ma sulle ondate dell'epigonismo, scrivendo poemi nazionali di dieci e di ventidue canti (Álmos, 1868, Salomone, 1878) e facendo numerose traduzione epiche (per es. *I Nibelungi*, 1869). Così si modella la sua traduzione dantesca nello stile scialbo, sobriamente misurato e colto del «classicismo-nazionale» cioè del compromesso fra «ideale e reale», in un linguaggio ricco e espressivo, pieno di sfumature ma estraneo alle audacie.

Il Szász non si sarebbe affrettato con il suo Dante se non avesse avuto a gareggiare col prete cattolico sconosciuto ed insignificante che viveva in un piccolo paese del comitato Torontál (Német-Czernya), godendo negli studi il favore e l'appoggio della contessa Csekonics: con János (Giovanni) Angyal (Engels).

Il Szász stesso scrive nella sua introduzione al *Paradiso* (ungherese: *A Paradicsom*, 1899), che allora «passò più d'un quarto di secolo che si era occupato di Dante e della Divina Commedia». Dà una data precisa, anche: «nel 1870 avevo letto per la prima volta questa poesia meravigliosa, in traduzione tedesca fatta da Kannegiesser e Streckfuss. Me ne sono invogliato di imparare la lingua italiana . . . solo per poter leggerla nell'originale . . . nel 1872, primo tentativo, pubblicai il canto I. dell'Inferno, ancora con l'aiuto della traduzione tedesca, nel III. volume delle mie traduzioni e fatto subito in terzine originali rimate . . .»

Si mise così intorno al 1870—1871 — ancora in base alla traduzione tedesca — a interpretare l'*Inferno*.

Cominciò allo stesso momento il proprio lavoro János (Giovanni) Angyal (Engels). Al termine dell'introduzione dell'opera [*La Divina Commedia (Isteni*

Színjáték. A Pokol) di Dante Alighieri, l'Inferno, tradotto dall'italiano e annotato da Dott. Giovanni Angyal, Budapest, Aigner, pp. XLI. + 283, senza data; a pag. XIV. della Prefazione però con la data 16 luglio 1878, Németh-Czernya, Torontál] scrive: «Dal 1870 dedico quasi tutto il mio tempo libero allo studio dell'opera immortale di Dante.» In una nota a piede di pagina del canto XXVIII ricorda il suo viaggio in Italia intrapreso nell'estate del 1870 in compagnia del vescovo di Csanád, Alessandro Bonnaz (op. cit. p. 215.) da Roma a Napoli. Questa notizia finora sconosciuta rivela e mette in chiaro il motivo della traduzione e interpretazione dantesche dell'Angyal. Le esperienze avute in Italia e particolarmente a Roma dove conobbe i risultati del Concilio Vaticano aperto alla fine del 1869 avevano parte decisiva nel fatto che egli si dedicò infervorato allo studio di Dante. Il potere temporale dei papi finiva nel momento stesso in cui veniva approvato dal Concilio il dogma dell'infallibilità papale. L'occupazione di Roma aumentò i contrasti, la Curia non riconobbe il Regno d'Italia, ma lo Stato italiano con la legge delle Guarentigie pontificie (1871) stroncò per sempre il potere secolare dei papi. La fine del dominio territoriale spinse il Vaticano a ricorrere ad altri mezzi, fortemente ideologici, sferrando un attacco culturale e inserendosi — proprio per la perdita del potere temporale — nelle lotte sociali e politiche dell'età contemporanee.

Influenzato profondamente da questo rivolgimento delle cose e delle idee ritornò da Roma János Engels (più tardi Angyal), prediletto dei vescovi Bonnaz e Schlauch, prete dei Csekonics, devoto agli aristocratici ungheresi, portando con sè piuttosto lo spirito dell'*Unam Sanctam* di Bonifacio VIII. del 1302 anzichè quello di Dante allora esiliato.

Non vogliamo diminuire i meriti incontestabili di Giovanni Angyal dimostrando un fatto indiscutibilmente vero: il suo Dante e la sua concezione dantesca (confermate dalle sue note) sono prodotti consapevoli di una reazione ideologico-politica della Chiesa in contrasto con lo Stato laico. La sua consapevolezza risulta dall'essersi riferito sin dalla prima pagina della traduzione all'opera di quello studioso di Dante, cattolico (F. Hettinger: *Grundidee und Charakter der göttlichen Komoedie*, Bonn, 1867) che fu uno dei fautori più zelanti del Concilio Ecumenico nel 1868 poi apologista della Chiesa attaccata, e risulta anche dell'aver egli incoraggiato il Csicsáky, sprovvisto di originalità e — secondo il Kaposi (p. 223) — traduttore «vergognoso» di Dante a fare la versione del *Paradiso* sullo scorcio del secolo, conformemente a una concezione clericale-misticheggiante trita e triviale.

Non per questo diminuisce il merito di Angyal perchè — grazie alla sua diligenza inaudita e non per via di vero e proprio talento di scrittore — fu lui a pubblicare nel 1878 per primo l'*Inferno* intero, in lingua ungherese, in endecasillabi senza rime, guardando soltanto alla fedeltà dell'argomento, e perchè così diede una spinta forte al Szász per il suo lavoro, accelerandolo

e in parte perchè gli prestò soluzioni — se pur non molte — da essere riprese nella nuova traduzione.

Le due persone ecclesiastiche, Szász che diventerà vescovo e Angyal, di cui se ne dimenticheranno i superiori, gareggiano nel lavoro e sono in certo senso rivali pur arrivando qualche volta a interpretazioni cristiane-teologiche comuni. Rivalizzano perchè Szász è protestante, Angyal cattolico, il primo è un'autorità di vita pubblica, accademico e alto funzionario di quello Stato laico che soffoca l'altro. E non vanno d'accordo nemmeno le loro vedute riguardo allo stile in genere — Szász è razionalista, sobrio, pieno di buon senso, come poeta ha lo stile raffinato liscio e levigato e questo comporta meno pericoli che il pregiudizio del prete non molto colto, dal linguaggio artisticamente insignificante.

Tale rivalità non si fa sentire nelle nove lettere che il Szász ricevette da Angyal in vantaggio e perciò umile fra il 1877 e il 1891. (Tanto è rimasto del loro carteggio finora sconosciuto; le lettere sono conservate — dal 1946 — nella Biblioteca Nazionale e sono firmate con «Engels».) Angyal da primo rievoca il loro incontro personale, poi si difende contro la critica del Szász con cui questo, conoscendo la sua traduzione in manoscritto, giudicava il lavoro di Angyal. «Avevo preso da modello la traduzione di Dante di Francesco Császár . . .»

Confessione importante questo perchè ne risulta che egli seguiva il Császár, autore alieno dallo stile del Szász. L'antesignano della reazione ecclesiastica che si nasconde dietro il nome di Dante si era scelto come modello una maniera linguistica suggestiva ma antiquata.

Cerca poi di scusarsi per i trochei fra i versi giambici (li aveva visti anche da Császár!) poi risponde al giudizio toccatogli non solo da parte del Szász ma anche da Gyulai, in quanto il suo linguaggio non fosse abbastanza poetico: seguendo Philalethes, Witte, Streckfuss, Artaud de Montor «egli aveva studiato Dante non tanto nello smalto poetico quanto nella sublimità del soggetto e della materia». «Leggendo Dante il poeta scompare» — si riferisce anche al saggio di Macaulay per far intravvedere e anche confermare la propria concezione anti-estetica e anti-laica. Perchè se l'opera dantesca si sottrae alle considerazioni dovute alla poesia che cosa ne rimane se non un documento o manuale teologico-moralistico . . .

Nella sua lettera seguente quando la sua opera era per metà pronta ad essere stampata, chiede a Szász di scrivere un'introduzione per il suo lavoro (17 dicembre, 1877). Secondo una sua lettera del 6 giugno 1878 5 fogli sono già stampati. I suoi pensieri errano intorno all'edizione del *Purgatorio*, ormai.

Nella lettera dell' 11 luglio 1878 si rallegra alla notizia che Szász farà la critica del suo lavoro, in *Budapesti Szemle* e a questo proposito gli racconta certi particolari anche «per mitigare il giudizio meritamente severo»: prima di tutto il fatto che egli è «nato tedesco», non aveva fatto studi ungheresi all'infuori di tre classi ginnasiali a Szeged, è autodidatta quanto alla sua cultura

linguistica e letteraria ungherese; poi si scusa adducendo la solitudine del paesino dove vive, coi pochi libri che può consultare. «Avendo pochissimi mezzi materiali a disposizione» fece molto durante tanti anni a raccogliere i dati, i commenti necessari. Secondo una delle sue lettere (il 17 dicembre 1877) tradusse in ungherese il lavoro dello Hettinger, l'apologista già menzionato, che gli servì da guida nella sua interpretazione dantesca; in un'altra sfoga il suo sdegno — non infondato — per la critica del Reviczky: «Questi legge indignato nel mio libro persino la costatazione che Beatrice è simbolo della teologia, della Chiesa e della grazia divina. Vergogna che una società letteraria permetta di pubblicare sifatta critica tanto grossolana e piena d'ignoranza.» «Non scriverò di Dante in lingua ungherese nemmeno una parola . . .» (10 ottobre, 1878).

Però il 12 dicembre del 1884 invia a Szász un quaderno stampato della sua traduzione del *Purgatorio — (Tisztító hely)* — adulando il vescovo. E nella lettera del 23 dicembre 1885 ringrazia di cuore la nota del vescovo, scritta in calce nella prefazione dell'*Inferno* suo poco prima pubblicato (1885) in cui Szász esalta il merito del predecessore.

«Come vedo io resto per tutta la vita in villaggio . . . e non so se potrò seguitare a tradurre Dante . . . farò quel che posso . . .» chiude la lettera del 3 dicembre 1891 che è l'ultima.

Da parecchio aveva ormai appoggiato Csicsáky. Egli invitò il collega, istitutore anche lui dai conti Csekonics, a tradurre la *Commedia* e questi già nel 1887 pubblicò il *Paradiso*. Csicsáky prosegue l'interpretazione dantesca clericale di Angyal ma a basso livello. È lui a sfigurare più l'immagine di Dante — nel senso clericale. La traduzione del *Paradiso* fatta da Carlo Szász appare solo alla fine del secolo, nel 1899, dopo quella del *Purgatorio* (1891) e così si chiude il periodo più fruttuoso — durato ben venticinque anni — delle traduzioni dantesche dell'Ottocento.

La traduzione di Angyal, le critiche del suo lavoro, la sua influenza esercitata su Szász

Angyal, ovviamente per via delle discussioni avute con Szász e poco favorevoli per lui, introduce l'opera con un'autocritica del suo lavoro (Prefazione).

Le traduzioni precedenti non le conosceva tutte, a pagina IV. alla contessa Csekonics dice che «all'infuori dei primi cinque canti dell'*Inferno* non esiste una traduzione ungherese di Dante» (nonostante che Bálinth ne avesse pubblicato ben otto e Császár quattro — è vero però che Bálinth aveva pubblicato in *Független Lapok* esattemente cinque e Angyal allude a questo). Nell'introduzione passa sotto silenzio che aveva seguito Császár, menziona solo l'esempio di *Philaletes*, anche lui traduce in endecasillabi, rinunciando «alla cara catena

di rime della terzina originale»; ripete orgoglioso di aver adoperato — in certi punti discutibili — il codice Corvina contenente la *Commedia* (che fu restituita dai turchi all'Ungheria).

Nell'introduzione dal titolo *Vita, epoca e arte di Dante* (p. XV—XLI) si mostra obiettivo e imparziale dicendo di essersi giovato all'infuori delle sue fonti di orientamento ecclesiastico (Hettinger, Rio) egualmente del Gregorovius, di Gino Capponi, del Macaulay, di certi scritti della Dante-Gesellschaft, del Petrarca del Koerting, della Storia Universale di Cantù anzi del grande lavoro di Burckhardt che non può essere certo chiamato ortodosso *(Cultur der Renaissance in Italien*, 3. ed. 1878). Conosce a fondo i tedeschi (Notter, Witte, Wegele, etc.), adopera anche lo stesso Scartazzini, fra gli ungheresi ringrazia in una nota a fondo della pagina il Szász di avergli ceduto il testo di una conferenza tenuta all'Accademia delle Scienze il 3 giugno 1878, intitolato *Dante e la Divina Commedia*. Fa menzione della traduzione di Császár, del saggio di Antal Kürcz *(Alighieri Dante e la sua epoca*, in Boll. del R. Liceo Cattolico, 1876—1877), di quello di Sándor Imre e del conte Antal Szécsen (citando da lui qualche parola elogiativa riguardo alla fedeltà della sua traduzione.) Finisce lo studio sull'epoca di Dante con la poesia di Arany, tralasciando naturalmente l'ultima strofa, l'espressione dello scetticismo di Arany.

Lo stud'io che si basa fortemente sullo Hettinger presenta le lotte sociali-politiche dellepoca di Dante abbastanza obiettivamente, ma non ha nulla da dire sulla poesia della *Commedia*. Gli basta la considerazione che l'opera è concepita nello scolasticismo di San Tommaso e nel misticismo di San Bonaventura, e che «per forma e per contenuto è il racconto di un viaggio allegorico» Il commento in fondo al testo dei singoli canti è in nesso stretto con l'introduzione.

Il libro intero contiene pagine XLI più 283, molto meno dell'*Inferno* del Szász che ne ha 465. I canti dell'*Inferno* però (con i commenti in fondo alle pagine) non ammontane a più nemmeno da Szász che a 280 pagine, è l'apparato che vi soverchia. Tanto per servire al paragone: l'*Inferno* di Babits (Ed. Révai, 1912) con le note sufficienti e con il saggio introduttivo di 30 pagine ammonta in tutto a 300 pagine (all'incirca dello stesso formato).

Da Angyal le pagine del testo di Dante quasi si dimezzano, tante sono le note. Ha osservazioni giuste anche di natura filologica ma dal punto di vista del risultato della traduzione dobbiamo accentuare come merito di Angyal la migliore traduzione del verso «Lasciate ogni speranza» ecc. (p. 23.) che motiva pure. Per altro spiega piuttosto i problemi storici e teologici, in mano con Hettinger, Döllinger (pp. 80—82) e in modo abbastanza ecclesiastico. Dante «mai intese i suoi caratteri mitologici in senso contrario alle funzioni e alle fede della Chiesa» scrive in una nota della pagina 28, e tali dichiarazioni spesseggiano nel suo commento. Consulta spesso anche il manuale della teologia dogmatica dello Schwetz quando sta facendo i commenti.

A proposito della traduzione stessa è chiaro lampante — anche se era passato inosservato alla critica nostrana, compreso lo stesso Kaposi — in che misura Angyal segue Császár finchè lo puo seguire (fino alla fine del quarto canto). Già nel primo canto almeno 30 versi sono quasi uguali a quelli di Császár — un quarto del testo del canto; e tale rimane la proporzione fino al quarto dove riprende ancora di più dal predecessore romantico (qui nella nota pag. 37.,) come confessando dichiara: «siccome il mettere in giambi molti nomi propri fa disperare il traduttore, avevo seguito parola per parola Francesco Császár tanto fervente nel riprodurre la forma originale». Angyal aveva paura di essere originale e quando rimase senza modello, con tutto lo zelo potè conservare solo l'oggettività, non diventò mai traduttore inventivo e artistico. Dobbiamo però riconoscere che qualche volta la sua traduzione rozza (essendo più espressiva) è migliore del testo sobrio di Szász.

Qual'è il vero e proprio merito di Angyal? Lo sforzo continuo per l'oggettività, di rimanere preciso, che Szász per conseguire la fedeltà formale aveva tante volte trascurato. Ma questo sforzo fu spiegato da uno zelatore del clericalismo in ascesa che non pertanto divenne vittima delle circostanze avverse grazie ai propri padroni (avrebbe dovuto spendere del suo quanto spese per il suo Dante se i padroni l'avessero aiutato veramente?). Angyal si stancò nello sforzo di afferrare il vero senso del testo dantesco, e svanito il suo ardore venne meno anche quel po'd'icastico che aveva nel linguaggio negletto e incolto.

È merito suo indiscutibilmente — all'infuori della soluzione finale classica del verso «Lasciate ogni speranza» — l'attività da pioniere riconosciuta anche dal Szász e la formulazione energica dell'esigenza della fedeltà tanto contenutistica quanto linguistica. E fece affrettare il lavoro del Szász porgendogli delle soluzioni testuali se pur non molte, certamente calzanti.

La posterità — e si presenta già con la persona contemporanea di Péterfy, tanto le mole e l'autorità del Szász hanno oscurato il lavoro di Angyal — con tutto ciò aveva dato qualche ragione ad Angyal, anche contro Szász. Péterfy scrisse questo: «Angyal sarebbe ottimo traduttore se la sua inventiva poetica e forza linguistica fossero in proporzione con la sua coscienziosità» (p. 337, *Opere di Jenő (Eugenio) Péterfy*, vol. 2., Budapest, 1902). Babits oltrepassò un po' il limite sopravalutando il lavoro di Angyal e non riconoscendo abbastanza il merito molto maggiore di Carlo Szász. Babits scrive questo nei *Problemi di letteratura* (Budapest, 1917, p. 220): «La traduzione di Angyal è stata severamente criticata dal successore Carlo Szász. Dal punto di vista della fedeltà all'originale questa è la nostra migliore traduzione dantesca e starebbe a buon posto anche sulla scala delle traduzioni di altre lingue. Non è poi più difficoltosa (quà e là però ci sono espressioni che sono contrarie alla lingua ungherese) adi qulla di Szász. Ma purtroppo è senza rime». E loda per esempio che Angyal veva etradotto le «bolgie» in «bolygák».

«Ma purtroppo è senza rime» — scrive Babits e con ciò formula anche un giudizio: perchè ivi (pagina 209). afferma pure categoricamente: «ha certamente ragione Carlo Szász nell'affermare che Dante senza rime non è Dante. La rima non solo veste il verso ma fa da ala, fa volare e dirige la fantasia . . .» Insomma: il Dante di Angyal non è il vero Dante.

Sbaglia Babits anche nell'asserire che Szász avrebbe criticato Angyal «troppo severamente». La critica di Szász ha tutt'altra manchevolezza che quella della severità eccessiva. Szász ha pubblicato due critiche di rilievo sull'opera di Angyal: nella prima del 1878 (Budapesti Szemle, vol. 18., pp. 185—198) abbozza il grande saggie introduttivo dell'Inferno (1885) posteriore in cui si può leggere una critica seconda, molto più breve dell'opera di Angyal.

No, non è che Szász sia troppo severo (o ingiusto) ma loda nell'opera di Angyal quel che sarebbe maggiormente riprovevole (nel 1878 considera le più preziose le sue note d'interpretazione; nel 1885 dice: «qualche volta mi aveva mostrato la via con note ricche di idee») cioè le annotazioni che hanno del gusto clericale da Angyal, e biasima invece la fedeltà linguistica in cui consiste il maggior pregio dell'opera del suo precursore. Ritiene però che la traduzione con tutto ciò «è grande conquista» per la nostra letteratura perchè aveva spianato la via davanti a nuove traduzioni. Poi all'inizio della propria traduzione del 1885 (nota della pagina 4.) si sconfessa un po' rivelando la verità: «da Angyal tutti i traduttori possono imparare la fedeltà obiettiva. Io stesso avevo preso da lui certe parole ed espressioni dove erano appropriate ed io non avevo potuto trovare di meglio». È questa la lode più grande che infatti compete all'Angyal. Solo che si legge in una nota in fondo alla pagina.

Così contrariamente al giudizio di Babits possiamo affermare che Szász non aveva ingiustamente «sottovalutato» il merito di Angyal solo aveva avvertito quel che il vescovo protestante e il «poeta doctus» pote vedere: il valore ecclesiastico-cristiano ed eruditivo delle annotazioni. Affaticarsi in vista della fedeltà non andava molto a genio del Szász espertissimo d'altronde nel tradurre fedelmente anche alla forma. Nella prefazione al suo *Inferno* del 1885 dice di non essersi affaticato molto nel cercare le rime equivoche che non venivano spontaneamente . . .

Chi era stato davvero troppo severo con Angyal volendo pure in modo grossolano enunciare una cosa molto vera, era Gyula (Giulio) Reviczky.

Nel 1878, in *Petőfi Társaság Lapja — Giornale della Società Petőfi* — (Numero 11—12, 15 e 22 sett.) col titolo *Dante Ungherese — Magyar Dante* egli sferrò un attacco contro Angyal coinvolgendo nell'accusa Dante stesso.

Perchè? Il poeta poco dotto e meno consapevole ancora della grandezza di Dante e che diventò insigne rappresentante lirico del decadentismo ungherese si era rivoltato non senza ragione contro quello spirito ecclesiastico-fideistico che sotto pretesti danteschi stava avanzando. Per Reviczky Dante stesso è un poeta monotono, pensa che le sue idee siano piuttosto «roba da preti» e

«perciò» — continua — «è stato pur sempre il libro prediletto degli ecclesiastici»; è pero giustamente contrario ai commenti gravi che opprimono il testo poetico e considera la concezione secondo cui Beatrice fosse simbolo della teologia o della grazia divina come una insinuazione meramente clericale.

Il saggio del Reviczky, scritto con sentimento purificatore, è pieno di contraddizioni. Ha torto affermando che l'Inferno sia circonfuso dello spirito di Isaia e che Dante non vi esprima delle idee sublimi, che non sia poeta moderno e che nella Commedia «non si riscontrano sentimenti più miti, stati d'animo più dolci», ecc. Ha ragione nel rifiutare le note eccessivamente numerose che con spiegazioni erudite ed ecclesiastiche eclissano lo stesso poeta. Ha torto nel respingere del tutto la traduzione di Angyal («non si può dirla affatto riuscita . . . a molti punti dobbiamo pensare che il traduttore non conosca l'ungherese . . . le frasi sono monche, tagliuzzate, gettate quà e là in disordine . . . mi fanno arrabbiare . . . In fatto di lingua è difficile trovare opera scritta peggio. È piena di forme «and» e «end» di verbi passivi, di errori nell'ordine delle parole, di vere storte linguistiche . . .» p. 175.) Ha invece ragione beffandosi dell'Angyal che cerca di stabilire comicamente — perchè attaccato a qualche dettaglio in sè poco significativo — come la Commedia aveva ispirato la poesia di Arany magari in certi versi grottesci degli *Zingari di Nagyida*.

Sommariamente Reviczky — a parte la sua incomprensione per Dante — può essere annoverato fra le figure di Arany, Pulszky, Greguss e altri, avendo richiesto anche lui un'immagine dantesca laica, puramente estetica.

C'è nella critica una mezza frase indirizzata a Carlo Szász. «Grande poeta può essere tradotto da poeta vero. Lo provi a fare Carlo Szász.» Il merito di Angyal sarà così soltanto l'aver spianato la strada. Reviczky riuscì a svogliare del tutto Angyal. La strada davanti a Szász era libera.

La traduzione dantesca di Károly Szász (1872—1899) e il saggio di Jenő Péterfy

Szász stava occupandosi di Dante dal 1870 e intorno al 1870—1871 tradusse per primo, seguendo il testo tedesco, il primo canto dell'*Inferno*, pubblicato poi nel 1872. *(Il primo canto dell'Inferno. — A Pokol első éneke*, in *Reform*, 1872, fasc. 302.). Spinto da Arany acquistò grande perizia nell'arte del tradurre mediante la versione di diversi poemi in cui fece valere il gusto, lo stile, il linguaggio sostenuto e vibrato della scuola di Arany. Giunse così a dedicarsi all'opera dantesca. Un altro movente più immediato che non il suggerimento lontano di Arany dovette essere il tentativo meno ben riuscito di Angyal.

Nell'introduzione del suo *Inferno* apparso nel 1885 scrive che «l'intento di tradurre tutta l'opera divenne fermo proposito solo quando in seguito dell'offerta del consocio illustre, Béla Tárkányi, sono stato invitato all'opera dalla I. sezione dell'Accademia. Allora erano già pronti quasi la metà dell'Inferno,

e sei-otto canti diversi delle altre cantiche.» (Pag. 15. L'introduzione porta la data: Halas, settembre, 1883.)

Quando fece Tárkányi l'offerta? Nel *Bollettino dell'Accademia di Scienze* (Budapest, 1880, vol. 14. fasc. 7. pag. 136). si legge che Tárkányi, eletto socio onorario dell'Accademia, offerse in quest'occasione 100 fiorini d'oro per promuovere una traduzione di Dante che sarebbe pubblicata dall'Accademia... .La «sessione completa» dove venne annunciata l'offerta ebbe luogo il 25 ottobre 1880.

E che dire se Szász fu pronto allora con «la metà all'incirca» dell'*Inferno* in preparazione, su cui stava lavorando dal 1871, da *ben nove anni?* Gli rimasero fino al 1883 *tre anni* per finire l'opera. La proporzione di 3 a 9 è un po'sfavorevole pur sapendo che Angyal gli aveva fatto strada. È di qui che si rimise all'opera in fretta — e doveva far presto anche per via di Angyal.

Che Angyal lo avrà sollecitato risulta senz'altro dal piccolo accenno fatto da Angyal sotto il titolo *La Divina Commedia* (in *Figyelő*, diretto da Abafi, anno 1878, vol. IV. fasc. 2. febbraio, pp. 130—138.; lì pubblicò per la prima volta i 90 versi del canto 33. dell'*Inferno*). Osserva qui a proposito della traduzione del canto V. dell'*Inferno* eseguita dal Szász: «Chi scrive queste pagine si sente pervaso di sentimenti gradevoli per poter attribuirsi anche se in parte piccolissima qualche merito nella traduzione del canto V. fatto dal maestro Szász» (p. 135). Da una lettera inedita (21 giugno 1877) consta che Szász ebbe cominciato a tradurre il canto V. solo dopo che Angyal aveva presentato la propria traduzione nella Società Kisfaludy. Paragonando le due traduzioni ci appare che Szász in 8—10 punti aveva ripreso le soluzioni di Angyal. La gara si era cominciata fra i due.

Con la dichiarazione che solo dall'autunno del 1880, dopo l'offerta di Tárkányi, avrebbe pensato seriamente a tradurre l'opera completa, Szász dice anche il vero ma copre pure l'impulso ricevuto nel 1877—1878 da Angyal. Quest'impulso e poi l'offerta dell'Accademia furono quindi ugualmente decisivi per l'impresa.

Ad affacciare le difficoltà dell'arte dantesca e della traduzione stessa, Szász venne impegnato proprio nel contatto con Angyal. Da una lettera di Angyal, scritta nell'estate del 1877 risulta che Szász lo aveva già allora profondamente criticato. E il primo saggio importante di Szász di tema dantesco è dovuto alla critica della traduzione di Angyal, pubblicata in *Budapesti Szemle*, nel 1878. La prefazione e il commento assai ampio di cui è corredato l'*Inferno* ungherese apparso nel 1885 sono fondati visibilmente sui risultati del saggio del 1878.

In questo saggio (1878, *Budapesti Szemle*, vol. 18., pp. 185—198) il Szász riesaminando le due traduzioni precedenti afferma l'importanza particolare delle rime (riconoscendo quanto sia difficile renderle in un'altra lingua) e mette in rilievo l'esigenza dell'unità formale e contenutistica del testo, a cui sono tenuti tutti i traduttori migliori.

Influenzato quindi da Angyal ma contrario a lui afferma nel 1878 l'importanza delle terzine e delle rime.

Per il 1878 fu pronta anche la sua monografia intitolata *Le grandi epopee della letteratura mondiale — (A világirodalom nagy eposzai)* — di due volumi. Vi sono dedicate 130 pagine alla vita e all'opera di Dante (v. *Opere di Carlo Szász*, ed. Centenaria, Révai, Le grandi epopee, ecc. vol. 2. pp. 263—399). Il libro fu pubblicato nel 1881—1882 ma il suo materiale risale al 1876 quando il Szász, libero docente della letteratura universale nell'università di Budapest, aveva incominciato e tenuto un ciclo di lezioni sulle grandi epopee durante due anni accademici. Quanto concerne Dante il materiale monografico fu pronto lo stesso per il 1878 (v. Novák, op. cit. p. 88).

Impegnarsi in una traduzione legata alle terzine rimate e comporre un commento erudito dettagliato sono i due grandi meriti dell'opera del Szász e nello stesse tempo sono questi ad oscurarlo e tutto ciò si preannuncia già nei preparativi intorno al 1878, in tutto quel materiale crescente.

La critica di Babits mossa al Szász è appropriata (op. cit. *Traduzione Dantesca*) perchè alza la parola contro il commento sproporzionato e contro il modo di rimare di Szász. Non andò fino al punto di biasimare il Szász per il formalismo che però era caratteristico nelle rime squillanti equivoche spessissimo accompagnate da noiosi commenti. Diremmo che fece come i poeti virtuosi formalisti e giocolieri della parola nel Settecento ungherese che fecero accompagnare ai versi a profusione dotti commenti lunghissimi. Sembrava d'essere stata necessità psicologica per cui prevalse l'importanza formale, di aver voluto satisfare alle esigenze del contenuto in modo prosastico nei commenti a parte, volendo così equilibrare l'insieme dell'opera. Accenna Babits ad un disquilibrio simile, rispondendo alla questione donde derivi la pesantezza della traduzione di Szász, e dice: «dalla lotta eterna fra forma e contenuto». (op. cit. p. 208). Eppure Szász era stato cosciente — ciò appare dalla sua critica del 1878 — dell'esigenza di un'unità tanto formale quanto contenutistica dell'opera letteraria. Le sue idee sono in generale più giuste della pratica che adopera; ma si riscontrano anche in linea di massima certi errori nelle sue vedute.

Cosa scrive a proposito del *compito del traduttore* nella prefazione dell'edizione dell'Inferno del 1885 e qual'è il suo commento fatto su misura di questa traduzione? Rispondiamo prima a questo due questioni per esaminare poi la traduzione stessa come *produzione estetica*. Vide il suo compito da traduttore nella creazione di una versione in terze rime: «Non potevo accettare Dante senza rime nemmeno per un momento come Dante vero». E fa riflessioni sulla terzina, sulla lunghezza e sul numero dei versi che non permettono al traduttore che vi aggiunga o ne tolga qualcosa (pag. 6—10.) Qualche volta incontrò difficoltà apperentemente insuperabili. «Forse un maestro della lingua come Giovanni Arany non avrebbe sentito tali queste difficoltà . . . Devo confessare . . . che quà e là avevo alleviato l'ordine delle parole oppure scioglievo la salda struttura

che di frequente mi era apparsa troppo stringente. Devo confessare anche di avere perso molto della continuità dei versi. I miei giambi sono appesantiti da spondei e quà e là da anapesti . . .» Non vuole però ripetere i lamenti per la presunta scarsezza di rime della lingua ungherese. «Da quando Petőfi e Arany avevano introdotto — accanto alle rime pure, equivoche — anche l'assonanza nella poesia d'arte questa carenza di rime non esiste più ed io da parte mia non mi ero mai lamentato per questa mancanza e le rime mie «pure» o «equivoche» (sentite da alcuni mal riuscite) per me erano buone e facili a farsi . . . devo confessare che mi dava difficoltà qualche volta la terza rima, difficile a trovarla, nonostante la libertà che mi sono permessa di servirmi dell'assonanza dovunque ne sentivo la necessità. In questo senso, forse non molte volte, avevo oltrepassato il limite permesso dall'uso poetico introdotto nella nostra lingua...»

Tratta in merito anche della differenza fra le rime italiane ed ungheresi. L'italiano non riconosce e non accetta l'assonanza, le rime di Dante sono sempre purissime, identiche nel suffisso del verbo e del sostantivo. Questo — secondo il Szász — non può essere seguito in ungherese. (Babits invece afferma questo: «le rime pure sono perseguitate da noi per mero pregiudizio . . . confesso di preferirle all'assonanza, p. es. «szerelemben-türelemben» suona meglio che il tipo «Uramnak — oly nagy» di Szász, *Inferno*, XIII. p. 82—84. — v. Babits op. cit. p. 225.). Dice quasi tutto sulla tecnica del rimare, che verrà poi ridetto — a proposito del Szász — dal Babits; e lo fa con un'autocritica assai intelligente.

Comunque è certo che — pur essendo i versi del Szász (secondo il Babits) sordi e strascicati — quanto alla fedeltà al contenuto e nel mantenere precisamente il concatenarsi delle terzine Szász aveva superato di molto i lavori dei suoi precursori. Le sue assonanze (Babits per delle pagine non trova in lui rima vera) derivano in parte dall'influenza di Arany e sarebbe ingiusto rimproverargli una cosa che era congiunta all'ispirazione poetica fondamentale tanto forte da averlo impegnato alla traduzione dantesca.

Parla meno delle direttive essenzialmente poetiche della sua opera. Per fedeltà non intende la traduzione parola per parola. «Cercai la fedeltà in quanto volevo rendere in ungherese tutto ciò che il poeta aveva pensato, sentito, voluto e immaginato: . . . cercai il pensiero e l'immagine ungheresi corrispondenti . . . come avrebbe fatto Dante stesso se avesse parlato in ungherese . . . e cercai essere poetico, sonoro ed espressivo . . .» Vuol dire che aveva tradotto l'opera in un linguaggio poetico corrispondente al gusto della sua epoca. Intese così a conservare prima di tutto la plasticità del linguaggio dantesco che è «il lato più forte» della lingua di Dante. Leggendo queste pagine comprendiamo quanto bene doveva aver saputo Szász quel che Péterfy aveva notato tanto giustamente: e cioè che il nesso fra pensiero e immagine non deve mai allentarsi nella traduzione (Péterfy, op. cit. p. 271), perchè da Dante «l'immagine è quasi il «bozzolo» del pensiero e quest'ultimo lo cogliamo sul fatto mentre si

dipana dall'involucro» (op. cit. p. 275.). Szász voleva dire press' a poco lo stesso, al suo modo più pesante ed erudito: «La plasticità è dovuta al fatto che tutti i pensieri, anzi sentimenti sono presenti nell'anima del poeta sensibilmente, in forma dell'immagine ed egli scopre la parola appropriata a rendere sentimento e pensiero tanto sensibilmente anche al lettore. Il primo moto spetta alla fantasia creatrice, il secondo alla maestria linguistica, e senza l'unione perfetta di queste due non esiste poeta grande . . .»

Solo che Szász non riuscì a presentare questa plasticità del linguaggio, non riuscì a rendere la vivacità della fantasia dantesca che caratterizzava così bene nella prefazione. Sa che «qualche volta una nota minuta secondaria . . aiuta il poeta nel fare le sue immagini indimenticabilmente concrete» solo che lui perde questi mezzi apparentemente secondari. La traduzione di Szász così — nonostante i suoi meriti — sconfessa in buona parte le idee ed esigenze estetiche ben circoscritte da lui e ciò si deve parte all'aver subito lo stile poetico della sua età parte alla meticolosità quasi formalistica con cui curava le questioni tecniche della forma.

Per quel che concerne il commento: lo ritiene necessario a tutti i modi. È un po' grottesca l'affermazione che «il commento racchiude solo il più necessario» e che «ha fatto anche introduzioni singole alle parti maggiori delle cantiche . . .»

«Terribilmente numerose sono le note» — rammenta anche Babits (p. 207) e parla «di un mare delle note subiettive insipide»; perchè «è il guaio più grande immaginabile intrattenere il lettore con lunghe annotazioni aggravanti le lievi suggestioni poetiche. E per giunta una parte delle note di Szász spiega la traduzione stessa ed è piena delle scuse del traduttore» (p. 225). Ci sarebbe da aggiungere che le 280 pagine del testo vanno spartite ciascuna quasi in due per l'eccesso del commento (come da Angyal): e addizionate queste 140 alle 50 dell'introduzione, più le prefazioni riassuntive intercalate (ai canti) che ammontano a 110 pagine — tutto sommato 300 pagine all'incirca di commento erudito si riversano sulla poesia di Dante minacciando con schiacciarla.

Lo spirito dell'introduzione (che vale anche per le singole introduzioni ai canti) rispecchia le idee e tutto il concetto formato nella sua monografia precedente *(Le grandi epopee della letteratura mondiale)*. Così l'*Introduzione* alla *Divina Commedia* potè diventare relativamente breve. Confessa di non gradire molto Dante, l'uomo politico di parte guelfa; secondo lui Dante «divenne guelfo contro la propria convinzione migliore» e solo per un breve periodo, in verità fu ghibellino, diventandolo più tardi anche pubblicamente. Si sente l'avversione di Szász per «la nobiltà che favoreggiando il popolo minuto si umiliava», cioè per i guelfi, i quali, per accertarsi il predominio sulla plebe, a cui si allearono pur disprezzandola, non disdegnarono di fare il compromesso col papato inteso al dominio del mondo» (p. 23. Si legge lo stesso ne *Le grandi epopee della letteratura mondiale*, op. cit. p. 280.)

Anche Szász è prevenuto nei riguardi della Chiesa ma diversamente da Angyal: Szász impersona la veduta protestante ufficiale dello Stato che si risente in qualche modo nelle sue simpatie manifestate per le forze laiche del tempo di Dante.

Quanto all'idea centrale, al pensiero dominante della *Commedia* lo riassume così: «È penetrata da due idee in misura eguale . . .»,vi è l'idea dello Stato universale, dell'Impero secolare che riunisce tutta l'umanità e «quella del mondo morale dell'individuo, ingentilito e perfezionato dall'amore ideale» (p. 28).

Attendendo allo «spirito religioso-teologico» di Dante, si rivela più moderato di Angyal ma gradisce anche lui l'interpretazione religiosa (non clericale) che ha del vero ma facendosi dominante in sede estetica sfigura il senso del poetico. È giusto che Szász trovi importante il ruolo delle idee scolastiche nella preparazione culturale di Dante ma rileva perfin troppo il significato del misticismo — fenomeno abbastanza strano trattandosi di un vescovo protestante,— esagerando così la parte che gli spunti di misticismo ebbero certamente nel «poema sacro» tanto umano.

Ci viene in mente qualche frase di Péterfy che aveva caratterizzato così il realismo dantesco: « . . . Sarebbe parziale mettere il mistico sopra il poeta . . . e del misticismo c'è una sola goccia nel sangue di Dante . . .» (op. cit. p. 318). E sembra che Szász non volesse dire apertamente ciò che i precursori romantici e i positivisti intorno all'Arany sapevano tanto bene: che Dante sta sulla soglia del rinascimento. Va ripetendo la frase ormai conosciuta da tutti ma non ne deduce conseguenze per la sua traduzione o per l'interpretazione estetica.

Così Szász prepara — certamente suo malgrado — la strada anche per quel Csicsáky che alla fine del secolo non vedrà altro in Dante che il mistico buono a servire una propaganda clericale aperta.

Non essendo filologo Szász accettava, scegliendone, i commenti tedeschi, italiani, francesi. Il più spesso aveva usato le opere de lo Scartazzini.

Com'è dopo tutto la traduzione stessa?

«Le esigenze dichiarate e destate dall'introduzione non vengono soddisfatte dalla traduzione stessa. Non è fedele . . .» scrisse Babits (p. 221.), dopo il giudizio negativo formulato dal Kaposi che fece scalpore (nel 1911).

La mancanza di ciò che non difettava nell'opera di Angyal, cioè della fatica (rinfacciata da Szász al suo modesto precursore) portò con sè delle conseguenze fastidiose per Szász. Si è visto che egli era stato assai versatile ed aveva avuto persino fretta. Seguiva il modello d'un linguaggio poetico ormai compiuto nel suo sviluppo e divenuto quasi convenzionale, con l'esperienza del traduttore avezzo a testi difficili e rischiava a cadere nel superficiale, nel generico. Dice il Péterfy: «Abbiamo il sospetto che a foggiare le terzine venne indotto a sua insaputa più dalla facilità propria nel rimare anzichè dai principii estetici enunciati nella prefazione »(op. cit. p. 340.).

Potremmo citare un esempio abbastanza grave e finora non visto per dimostrare la sua faciloneria.

Facendo un paragone fra il testo di due edizioni, fra quello della prima edizione integrale dell'*Inferno* divenuta famosa (1885) e il testo della prima versione del canto primo pubblicata molto prima nel 1872 ci si accorge stupiti e dolenti che la *maggior parte del primo tentativo fu mantenuta anche nella famosa edizione integrale, vale a dire 80 versi o più del canto I.* pubblicato nel 1872 erano passati *immutati* al testo edito nel 1885. Ma nel 1871—72 il Szász aveva lavorato basandosi ancora su una edizione tedesca e assai male; a molti punti fraintese il testo, per. es. l'italiano *ben* e *dove il sol tace* (vv. 60, 105) sono resi nella sua traduzione primitiva con espressioni inadeguate oppure contrarie al senso («szent üdv» e «hol a nap kél»); commise degli errori in oggetto assai irritanti (p. es. vv. 115—117, *ov'udirai disperate strida . . . che la seconda morte ciascun grida* (Hol orditoznak a kétségb' esettek s mind második haláltól félve retteg); e anche l'efficacia dello stile era rimasta molto al di sotto della plasticità del linguaggio dantesco. Nell'edizione del 1885 aveva corretto gli errori più gravi nel testo di questo canto I., ma vi rimasero tutti i difetti stilistici, le soluzioni banali, lo sciatto e lo scialbo del linguaggio (prescindendo da un errore di stampa piuttosto penoso appioppatovi dal proto: mentre nel 1872 si leggeva «sok határon ált'» (— per ogni villa, v. 109.), nel 1885 sbalordisce un «sok *halálon* ált'».

Insomma: il primo canto (eccettuate le prime terzine prese da Arany!) è stato tradotto assai male, molto peggio della traduzione dei seguenti. Che la *Commedia* ungherese più importante del secolo incomincia col testo del canto I. ad un livello inferiore a tutto il resto, è da attribuire soltanto alla superficialità, al fare frettoloso, o all'inavvertenza di Szász.

Una caratteristica nota della traduzione — e qui ha più meriti che deficienze — è la fedeltà alle terzine. Hanno ragione Péterfy, Kaposi e Babits nelle obiezioni fatte a queste terzine, al meccanico delle rime, all'abuso delle assonanze, ai versi strascitati per gli spondei, al gusto dell'arcaismo. Ma non si dimentichi: Babits vi trovò parecchie soluzioni metriche e anche rime da accettare nella sua traduzione, e a modo suo anche Szász aveva intuito molte volte la rima appropriata; avendo dovuto Babits in questo caso trovarne non migliori, forse altrettanto buone, ma diverse, perchè conformi a un'altra sensibilità e arte poetiche.

Difficile a determinare lo stile e il linguaggio poetico della traduzione del Szász; egli intese a far opera poetica, e i meriti e i difetti stilistici del suo testo non vanno certamente disgiunti da quella tradizione poetica alla quale egli veniva adattandosi. La sua traduzione è un pregevole riflesso dell'arte poetica che si era consolidata nella scuola degli epigoni di Arany.

La questione meriterebbe uno studio più ampio. Per illuminare il tono speciale ottocentesco della versione di Szász basteranno pochi esempi.

Predilige le frasi «dignitose» pronte e quasi sancite a quelle comuni, dell'uso popolare (che vengono tanto ravvivate nel testo originale di Dante): e accanto a queste, di decoro, mette volontieri, rilevando così l'effetto di dignità, espressioni «modeste». Molte volte si spaventa davanti all'audacia, alla creazione ardita di vocaboli e di immagini tanto caratteristiche per Dante. Nel suo testo ungherese «*tramonta*» il sole, da Dante «*tace*» (I. 60.); «*per lungo silenzio . . . fioco*» è tradotto «*persa la voce*» (I. 63.); nel canto V. il verso meraviglioso 96. *(mentre che 'l vento, come fa, ci tace)* lo traduce prosaicamente: «*L'uragano ha adesso un intervallo di silenzio*», nello stesso canto il verso 28. *(d'ogni luce muto)* è tradotto da Szász: «*Dove il buio sordo inghiottisce tutta la luce*».

Più d'una volta si riconosce lo stile dell'epica storica ungherese di quei tempi (in versi) che s'insinua nelle stile dantesco più ricco, più nervoso. Si sente che la maniera di Szász è alquanto sentimentale, e ai toni propri vi mescola sempre qualcosa di Giovanni Arany: a leggere p. es. la traduzione dai versi 112. del canto III. *(Come d'autunno si levan le foglie)* — «Mint lombra lomb, fájárul ős-erdőnek Reszketve hull alá . . .» si è colpiti dalla reminiscenza di versi iniziali del *Buda halála* o di strofe simili di Arany.

Di questo effetto di stile non ha parlato Péterfy, nè Babits; eppure c'è qualcosa di simile e anche suggestivo nella grande e meritevole traduzione di Carlo Szász.

Perchè malgrado i molti e gravi difetti, visti già dal Péterfy, dal Kaposi, dal Babits, il Szász — per via della fedeltà alla forma e al contenuto, per la cura che ebbe per lo stile piuttosto dal cominciare del canto VI. — ci aveva dato la migliore traduzione ungherese integrale della *Commedia* nell'Ottocento, conservando naturalmente l'impronta dei suoi tempi.

Nel 1899 appare il *Paradiso* ungherese di Szász e si spegne la vita di uno dei critici più fini e geniali dell'Ottocento: muore il saggista Jenő (Eugenio) Péterfy. Tornato dall'Italia — e andava già dicendo di voler rimanere piuttosto una pigna del Pincio che professore di liceo a Budapest — si uccise sparandosi in treno, il 5 novembre 1899.

Fine di secolo, decadenza? I «decadenti» non si uccisero. Péterfy scappò dalla decadenza perchè l'epoca (di cui letterati come Szász e anche Csicsáky occuparono i posti direttivi) gli rimase estranea mentre si sentì irresistibilmente attratto dallo spirito di Dante, genio sul limitare dell'età moderna.

Scrisse uno dei suoi saggi meravigliosi, se non il più bello, di Dante a proposito della traduzione dell'*Inferno* di Szász. (Pubbl. in *Budapesti Szemle*, 1886: più tardi scrisse anche sul *Purgatorio* di Szász, a modo appropriatissimo). Alla traduzione stessa dedica solo poche pagine (pp. 332—342), il resto (pp. 264—332) è la prima analisi moderna del mondo poetico di Dante in Ungheria, piena di suggestioni estetiche per i posteri.

Péterfy chiude la linea iniziata dall'Arany, e continuata dal Pulszky,

dal Greguss, dal Reviczky rude e poco informato e da altri: la linea della letteratura dantesca informata a esigenze laiche e puramente estetiche. Significa anzi il culmine di questi indirizzo.

Nel suo saggio si sviluppa tutto un panorama meraviglioso del rinascimento che sorge e l'autore dispiega questa visione dal di dietro d'un'immagine dantesca ritenuta medioevale (v. la prefazione di G. Béla Németh alle *Opere scelte — Válogatott művei,* — di Jenő Péterfy, Magyar Klasszikusok, Budapest, 1962, p. 115.). Péterfy scopre la poesia «sorgiva» dantesca nata alle radici della lingua stessa, la concreazione della rima, del verso e del ritmo. Lo attrae la potenza espressiva di quella lingua volgare che si illumina di immagini bizzarre contenenti il nucleo del pensiero, e spiega i valori stilistici della plasticità in modo incomparabilmente più fine e originale di quanto fece il Szász («Associazione e costrutto fanno sì che frasi comuni (sentite tante volte) ci sembrano del tutto nuove, sentite come per la prima volta» comincia una sua digressione.) Esamina le forme espressive della mitezza, dell'ira, del pittoresco e dimostra i connotati del realismo dantesco che tenta d'inquadrare nella storia della letteratura italiana. E compiuta la disamina di quel «museo psicologico» che l'Inferno «ci offre mediante la rappresentazione plastica delle passioni» il Péterfy si sofferma contemplando (in certo modo subiettivo e nostalgico) sull'integrità umana straordinariamente complessa dell'individuo che fu Dante. Tutto ciò e molto di più si legge nel saggio dantesco del Péterfy, uno dei più belli di tutta la letteratura ungherese, e che chiude l'Ottocento.

«In nessuno dei suoi saggi si era accostato il Péterfy tanto vicino al Taine, e particolarmente allo storico della letteratura» — verifica G. Béla Németh, monografista moderno del Péterfy. «Ma l'eroe del saggio su Dante è pur lo spirito cangiante della storia, in una concezione altrettanto idealistica che positivistica.» Anche Péterfy — come il suo eroe — stava attraversando la soglia fra due mondi. E quando il destino gli tolse la vita, il suo spirito inquietante rivisse fra qualche anno nell'opera del Babits, nella traduzione più bella di Dante in ungherese, ottenendo per essa la conferma e la giustificazione.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (1—2), pp. 155—168 (1966)

Dante come poeta popolare e come autore classico

di

GIANFRANCO CONTINI
(Firenze)

Dante è un poeta popolare? Dante è un classico? Ecco le due domande fondamentali che si pongono a proposito di Dante: domande divergenti, provenienti da punti opposti dell'orizzonte culturale; ma non è detto, lo preciso subito, che le risposte non abbiano invece a essere convergenti. Cominciamo dalla popolarità.

Della popolarità di Dante ho avuto una prova vivace, e anzi icastica, attraverso un'esperienza per cui pochissimi sono passati, e che perciò considero un vero privilegio aver potuto compiere in questi ultimi mesi. La Biblioteca Nazionale di Firenze organizza, nel quadro delle celebrazioni centenarie, un'esposizione di manoscritti, documenti e stampe d'interesse dantesco. In servizio di questa mostra ho esaminato centinaia di antichi codici della *Commedia*, e in particolare tutti quelli che si conservano nelle ricchissime biblioteche fiorentine. I compiacenti impiegati me li portavano a gruppi, qualche volta a decine, sul bancone. Ed ecco, immediatamente a contatto con l'esemplare di alto lusso, vergato da calligrafi su pergamena scelta, sontuosamente miniato, la copia di scarto o almeno di buon mercato, stesa su carta scadente di mano corsiva o addirittura mercantile, magari redatta da un frate converso o da un bottegaio appena sottratti all'analfabetismo. Nel trascrivere quel gran testo di fiorentino illustre accade ben di frequente, anzi direi di norma, che il copista di altra regione attribuisca alla forma, irregolarmente ma vistosamente, i caratteri del proprio dialetto; e così accade che un manoscritto sia steso a turno da frati di vari paesi, ognuno dei quali deposita la sua patina vernavola, e all'emiliano che da *congon* per *giungon* segue l'abbruzzese col suo *fando* per *fanno*. Un romagnolo, frate anche lui, non si perita di cambiare addirittura i vocaboli, nonchè la fonetica, e dove Dante scrive *Gia scorger puoi* mette *Gia poi sgusir*. Variazione commerciale e variazione dialettale, per di più, s'intersecano, per cui una gemma fulgidissima come quel codice Yates Thompson che orna le vetrine del British Museum, illuminato da due pittori senesi di alto bordo, può nella lezione accusare fortemente il parlare della frontiera tra Toscana e Umbria. E siamo ben addentro nel Quattrocento, quasi a ridosso dell'unificatrice invenzione della stampa. Stessa, sorprendente, varietà nell'allestimento e attrezza-

tura della pagina. Talora mero testo, talora glosse nei margini, che possono invadere tutti quelli che Dante chiamerebbe «vivagni», talora postille interlineare di tipo scolastico — il tutto in lingua volgare o anche in latino.

Ciò significa, ben chiaramente, una cosa sola: che si appropriano Dante, s'intende il Dante supremo, quello della *Commedia*, tutti i ceti come tutte le culture come, d'altra parte, tutte le regioni; frati e bottegai, umanisti e alti borghesi, di Firenze come della Toscana periferica e del restante Centro, e un po' per volta anche oltre Po e oltre Garigliano. Dante è il vero cemento unitario tra le classi, tra gli ambienti e finalmente tra le regioni. Si tocca con mano, sui plutei delle biblioteche, la sua funzione di *pater patriae*.

Questo riguarda la popolarità *nel libro*. Ma la popolarità *fuori del libro*, senza della quale quel carattere non potrebbe neppure essere invocato? A questo riguardo parla la leggenda di Dante, quale per esempio si formula in due notissime novelline del modesto Franco Sacchetti. Un fabbro e un asinaio attendono al lavoro nella fucina o al trasporto delle merci recitando (e magari straziando) versi di Dante. Ovviamente analfabeti, essi sono dunque i simbolici rappresentanti d'una tradizione orale, nella quale non mancano neppure quelle che i tecnici chiamerebbero varianti redazionali: «tramestava i versi suoi», dice il Sacchetti del fabbro, «smozzicando e appiccicando», e «Cotesto *arri* non vi mis'io», fa dire da Dante all'asinaio. Qui però, alla registrazione d'un costume, preziosa testimonianza da mettere in parallelo all'opera ottocentesca ricantata dai popolani sulle strade e nelle botteghe d'Italia, si deve fermare del mio conto la citazione del Sacchetti. Mentre faccio tanto di cappello al fabbro e all'asinaio, operai attivi della gloria dantesca, debbo respingere l'interpolazione per cui Dante, indignato per tanto massacro, interverrebe percotendo e disperdendo gli utensili. Ci vedo il riflesso, per usare il termine d'un sociologo di moda, l'Adorno, di quella «mezza cultura», «*Halbkultur*», di cui il Sacchetti e l'insopportabile rappresentante, che certo non sa più riconoscere l'autentica sapienza di Dante, ma nemmeno può ravvisarne la vera popolarità. Popolarità, che importa anche ossatura di cartellone, cromaticità violenta, ritmo precipitante per catena moltiplicatrice, e dunque repertorio vocale, stavo per dire verdiano.

E facciamo a noi stessi un sommario esame di coscienza. Chiediamoci se si *legga* ancora Dante; se lo si legga, naturalmente, non per obbligo scolastico o per dovere culturale, ma per l'allegra decisione di ripercorrerne da un capo all'altro l'affabulazione, connivendo alle sorprese preparate dal narratore, cadendo con partecipazione e gioia nei suoi trabocchetti. Questo che si fa con ogni giorno con Omero e Virgilio, con Ariosto e Cervantes, con Manzoni e Tolstoj, con Proust e Joyce, si pratica anche col narratore Dante? A questa domanda non credo che si possa dare una risposta affermativa. E la ragione principale risiede nel fatto che non ci sentiamo coincidere col protagonista, che non troviamo imitabile il «personaggio che dice: io»; quel tale personaggio bifronte,

illuminato dalla critica recente, soprattutto dall'americana, che cumula le funzioni di individuo determinato e di umanità in generale, «Everyman», come dice il Singleton. Quanto alla vicenda, il viaggio di un Enea o la visione di un Paolo non può avere che esito felice, la salute è acquisita; se posso usare le parole che sentii pronunciare da un poeta vero e mistico vero, «il più è fatto, il capo del corpo mistico è in cielo»; l'incertezza cade sui destini dei singoli, sui quali il poeta, usurpando il privilegio di Dio giudice, pronuncia la sentenza, svelando di famose o comunque appassionanti esistenze le conclusioni sconosciute, «quel che non puoi avere inteso», come dice conte Ugolino, la faccia che il «pastor di Cosenza» non seppe ben leggere in Dio, come dice Manfredi. I paralipomeni su Francesca e Ulisse, su Buonconte e Piccarda, ecco insomma i *discreto* che per noi prevale sul *continuo* del racconto. La cui posizione è indubbiamente remota: anche la narrazione più intenzionalmente cristiana non potrebbe, nel mondo moderno, che ispirarsi all'etica anzichè alla cristiana. Insomma il «libretto» sottoposto alla prodigiosa «esecuzione» dantesca — «esecuzione», come si dice di quelle musicali, e si vedrà che non è una semplice metafora — è mosso da una cultura estranea e perenta: quella stessa sulla quale pure si affatica quotidianamente la nostra filologia.

Ma perchè si affatica? Perchè la minuta conoscenza dei presupposti culturali aiuta a definire meglio, e come a misurare, il proprio di Dante rispetto a ciò che non è Dante. La lontananza della cultura, del «libretto», e si dica pure decisamente del libro, di Dante è come l'ombra su cui si accampa la luce, voglio dire non l'attualità, ma qualcosa di più: l'eterno presente del suo detteto, riconoscibile nella perentorietà sempre inattesa dell'enunciazione, dove la fantasia, come il suo geniale ritmo, continuamente si espande per riprendersi continuamente. La grandezza di Dante è suprema non nella continuità del *libro*, ma ad apertura di libro o di *Memoria*: la memoria, che consente di rallentare il tempo a piacere e di riconoscere come una novità l'incastro delle tessere verbali.

Si ha un bell'illudersi di procedere a caso vergine: l'opposizione di un Dante a un altro Dante ricorda inevitabilmente lo schema del saggio che nell'ultima ricorrenza centenaria Benedetto Croce dedicò alla *Poesia di Dante*. Questo saggio vale per una sincera e moderna comprensione di questa poesia più, non esito a dirlo, della secolare esegesi messa assieme; e poco importa che l'interpretazione «dirica» non risponda più alle nostre preoccupazioni, o che molta dialettica professorale ne abbia preso lo spunto per noiose esercitazioni avvocatesche sul rapporto dei due Danti e la pretesa risoluzione dell'uno nell'altro. La distinzione di «struttura» e «poesia» è sulla linea della distinzione di «sistema» e «poesia» proposta dal romanticismo tedesco, che nel De Sanctis è distinzione di «mondo intenzionale» e «mondo effettuale», ma il suo fermo progresso è nel fare della struttura una condizione della poesia. La riserva, semmai, porta sulla natura delle immagini adoperate, che, essendo immagini di spazio, portano di necessità linguistica alla disgregazione in parti strutturali

e parti poetiche; mentre metafore temporali e matematiche, come quelle di discreto e di continuo o di velocità, rendono meglio conto, se non erro, della relazione fra il Dante perento e il Dante eterno, che è come la relazione fra «stati» della materia, poniamo stato liquido o plasma. Le quattro stelle che, all'inizio del Purgatorio, rapiscono il Croce col loro puro incanto, sono però subito «non viste mai fuor ch'a la prima gente», cioè esorbitano indugio dall'immediatezza dello spettacolo. Occorre rendersi conto che quell'incanto è dovuto a uno strappo dal contesto, a un processo apparentemente abusivo. Tale processo abusivo, con cui si anticipa una definizione del classico, vale più o meno per tutto il testo. E allora si vede che la grandezza o addirittura l'unicità dell'autore — un concetto contro il quale il Croce non cessa di sollevare la sua protesta teorica — si può ritrovare nella sua traducibilità: traducibilità, s'intende, in termini culturali via via mutevoli, in virtù della quale Dante, sopravissuto, per citare solo gli ultimi tipi di ermeneutica, all'interpretazione passionale dei romantici o all'interpretazione lirica dello storicismo, si offre disponibile per un nuovo tipo di lettura, forse più atto a salvaguardare l'integrità dell'opera, tanto incisa e potata dalle precedenti.

Dunque, poesia di Dante meno nel libro e più nella memoria. Ecco una formula che può sembrare strana in bocca a qualcuno che esercita la professione di filologo e quindi parrebbe dover praticare l'idolatria del libro. Ma, se la filologia non si conformasse alla specifica natura degli oggetti che studia, tanto peggio per la filologia. Sta di fatto, comunque, che, se quel paradosso non è una mera metafora, se ne deve ritrovare una qualche applicazione anche alla trasmissione del poema. Ora, non si può davvero pretendere che la tradizione della *Commedia* sia tradizione orale; ma essa non è nemmeno suscettibile di quegli alberi genealogici tutti in verticale, a begli angoli retti, che caratterizzano una razionale tradizione scritta. Sarebbe indiscrezione ricorrere in questa sede a ragionamenti troppo tecnici, ma basta considerare a filo di buonsenso la situazione delle varianti antiche perfettamente indifferenti, del tipo di

e durerà quanto il mondo / moto lontana

(detto della gloria di Virgilio) oppure (sulle rive di Acheronte)

anche di qua nuova schiera / gente s'auna.

Nei limiti in cui non si tratta di varianti d'autore (e una ricerca sistematica del genere, già bene avviata per le Rime, si presenta come un compito non meno attraente che arduo), il fatto che le sfere di tali varianti concorrenti s'intreccino significa che molti scribi (e non soltanto quelli, che pure non mancano, i quali collazionano più esemplari per ottenere una specie di edizione critica) dispongono di più ventagli di possibilità fra i quali scegliere liberamente. Simili varianti di aspetto redazionale rappresentano una sorta di collaborazione

collettiva, tanto nell'elaborazione quanto nella trasmissione, della memoria nazionale con l'autore. Un copista, infatti, di massima copia, ma anche ricorda (ricorda più o meno esattamente, e varia). Si può semmai stupire che una diffusione così ingente e fulminea (si sa che manca non solo l'autografo ma ogni derivato del primo quindicennio dalla morte di Dante, segno probabile di merce cartacea e facilmente deperibile, in altre parole di ambiente povero); che una tale diffusione, dicevo, non abbia lasciato una frammentazione anche più accentuata. Ciò vorrà dire che l'autorevolezza dello stile conferiva una notevole stabilità alla lezione. E allora la consegna alla memoria nazionale apparirà come un riflesso dell'oggetiva memorabilità di quelle parole.

E a questo punto che ci si può finalmente chiedere che cosa sia un classico per Dante. Ora, Dante ha verso Virgilio, principe dei poeti, lo stesso atteggiamento che si riscontrera in Stazio. Dante invoca il «lungo studio» e il «grande amore» verso l'*Eneide*; Stazio dirà dell'*Eneide*:

> .....la qual mamma
> fummi, e fummi nutrice poetando.

Già nella *Vita Nuova* Dante aveva rivendicato ai «rimatori», cioè ai verseggiatori in lingua volgare, ciò che era appannaggio dei «poete», cioè dei verseggiator in latino. E la protesta di Dante, ricevibile anche letterariamente,

> Io non Enea, io non Paulo sono,

vuol dire, per contrario, che Dante sarà e lo scrittore ispirato e il Virgilio della propria situazione. Comincia infatti come profeta, ricalcando ostentatamente Isaia, «Ego dixi: In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi», e l'associazione, che è in Geremia, di tre fiere, «leo», «lupus» e «pardus»; cose valide su più registri, conforme alla polisemia delle scritture, di cui Dante stesso parla. Di questa polisemia per i medievali partecipavano anche opere come l'*Eneide* e le *Metamorfosi*. Ma la maternità dell'Eneide va intesa su un altro piano, di retorica mondana. Tutti noi abbiamo cercato nell'uno e nell'altro campo, nel dantesco e in quello della scuola virgiliana, fiorellini retorici che abbiamo accuratamente disseccato in erbari comprati. L'operazione non è stata inutile, ma non basta a raggiungere il centro della questione. L'insegnamento dei classici è invece tutto nell'autorevolezza, nella citabilità, nella memorabilità del dettato, nel suo aspetto insieme fresco e definitivo. Classico è ciò da cui si possono estrarre parole immodificabili, trovandole verificate nella propria, pur inedita, esperienza. I classici, i latini in particolare, e Virgilio più di tutti, constano insieme di un tessuto compatto e della facoltà di poter essere citati per lacerti che immediatamente si risaldano in pienezza di senso. Un esempio: «per amica silentia lunae» nel contesto ha una connotazione tattica — meteorologia favorevole a una spedizione militare —, ma i fruitori dei classici le sostituiscono,

isolando la frase, un accordo sentimentale con la natura, la partecipazione a un incanto notturno. In questa latitudine di abuso, in questa possibilità di prestarsi a produzioni autonome, consiste appunto la vitalità dei classici. E in questo senso Dante ha voluto essere un classico in proprio.

Un classico è un repertorio, serbatoio di quelle che i medievali chiamavano «*auctoritates*», detti memorabili atti non tanto a ornare quanto addirittura a strutturare il ragionamento. Si potrebbe infatti ripetere con un verso di Dante stesso:

Parlan Bellezza e Virtù all'intelletto.

Così come eminentemente medievale la proposizione che la bellezza sia lo splendore del vero. E il lettore moderno, uso alla geometricità delle esposizioni razionali, è sempre sorpreso quando constata che i grandi trattati medievali, le summe, sono organizzati entro il quadro dialettico delle scuole, cioè entro la tradizione sofistica. Anche per un uomo come Dante fonte del sapere, non meno che la deduzione logica e l'induzione sperimentale, e forse prima, è la saggezza del genere umano che gli «autori» («Tu se' lo mio maestro e l'mio autore») hanno precisamente depositato nelle «*auctoritates*», che così si affiancano a quelle della Sacra Scrittura, communicatrici di verità rivelata. Esempio di «*auctoritas*», quello che Francesca da Rimini desuma da un «dottore» di Dante (nella specie, Boezio):

.....Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria.....

Ma alla scuola dei classici, è Dante stesso che produce «*auctoritates*», sentenze memorabili, quelli che in tedesco si chiamano «geflügelte Worte». Con ardita innovazione, egli vuol dunque essere classico volgare, volto a un pubblico tanto più vasto della ristretta schiera dei «*clerici*» e letterati (aprendo così, ma subito chiudendo un'epoca, perchè nella stessa accezione democratica, emulativa, letteraria e insieme sapienziale, nessuno sarà classico dopo lui). Sarebbe istruttivo graduare le «*auctoritates*» della *Commedia*. Si partirebbe dalla pura traduzione, come quando egli costringe, per zelo di ritmo, in endecasillabi esametri virgiliani, facendo magari prevalere l'espressività sull'esatezza:

Perchè non reggi tu, o sacra fame
dell'oro, gli appetiti de'mortali?

E si arriverebbe là dov'egli parla con voce solo sua, senza sollecitazioni formali o torsioni sintattiche, ma sempre lapidariamente:

Lunga promessa con l'attender corto
ti farà triunfar nell'alto seggio.

Qui tuttavia, converrebbe comunque interrompere l'esemplificazione, perchè la documentazione dovrebbe fornirla l'intero testo della *Commedia:* quel testo che infatti, in buona parte anche letteralmente, è consegnato alla memoria degli italiani. Non si contano infatti, tra il «mezzo del cammin» e «l'amor che muove il sole e l'altre stelle», le frasi passate in proverbio, di applicazione tanto corrente e vugata a riuscire magari stucchevole. Solo limitandosi ai primissimi canti, ecco infatti «selva selvaggia», «uscito fuor del pelago alla riva», «falsi e bugiardi», «tremar le vene e i polsi», «qui si parrà la tua nobilitate», «color che non sospesi», «la vostra miseria non mi tange», «il ben dell'intelletto», «dentro a le segrete cose», «sanza infamia e sanza lodo», «a Dio spiacenti ed a'nemici sui», «sciaurati che mai non fur vivi», «bianco per antico pelo». Ma, come l'etimologia ripristina tante metafore scadute del linguaggio quotidiano nella loro purezza originaria, così un tenue sforzo basta qui a ricostruire la creatività di queste immagini e giunture, flagrante in tante altre che non hanno fatto a tempo a logorarsi.

La memoria, nella quale si stampa l'energia e anzi la violenza dell'espressione dantesca, congiunge dunque l'intenzione classica e l'effetto popolare. Nessuna meraviglia che il primo a memorare Dante sia Dante stesso. Qui è necessaria un'incursione, da abbreviarsi naturalmente al massimo, nel laboratorio filologico per mostrate in che forma Dante ricordi Dante.

Di tutti gli autori si possono evidentemente redigere cataloghi di stilemi caratteristici, dei quali poi si serviranno gli attribuzionisti (come si chiamerebbero per le arti figurative) per dirimere le questioni relative a opere dubbie (e vedremo che questa utilità si offre anche per Dante). Simili ripetizioni di vocaboli e figure nei casi ordinari sono connesse al significato, all'aspetto semantico del discorso. Ciò si verifica anche Dante entro Dante, si capisce, ma non ha nulla di specifico. Gli echi verbali di Dante entro Dante, o più esattamente della *Commedia* entro la *Commedia*, poichè nell'insieme trascurabili vi sono quelli di altre opere volgari, anche dantesche, in particolare del Dante stilnovista, sono di altra natura dagli altri echi che si ritrovano negli imitatori, abbiano essi la grossolanità del peggior Boccaccio o l'accuratezza artigiana del Monti. Perchè danteggiare è stato un assunto illegittimo, mentre, per citare l'estremo opposto, petrarcheggiare è stato del tutto legittimo? Perchè il mondo — che vuol dire soprattutto il mondo linguistico — dantesco è un mondo *a priori* aperto, mentre naturalmente gli imitatori muovono da quel modo come se fosse chiuso. Al contrario il mondo petrarchesco è un mondo scelto, medio, uniforme, chiuso (sul prolungamento di quella che era stata la linea del Dolce Stil Nuovo, e specialmente di Dante giovane); se in qualche modo tutto vi è stato detto, così l'evoluzione interna della poesia petrarchesca come le aggiunte che i petrarchisti portano al *Canzoniere* vertono essenzialmente su variazioni di collocazione. Dell'assoluto si dà per definizione imitazione, e infatti l'imitazione è il gran canone umanistico e rinasci-

mentale. In Dante non c'è imitazione. Anche dei classici, s'è visto, è emulo, non ripetitore. E s'è visto che egli apre e chiude l'epoca dell'emulazione volgare, a cui succede l'epoca dell'imitazione, latina e volgare.

Fatte queste premesse, esaminiamo alcuni casi, non anomali ma anzi rappresentativi, di echi della *Commedia* entro la *Commedia*, per ricavarne qualche illazione di carattere generale. Con lo stesso metodo, si accennerà a un'eccezione all'asserzione che della *Commedia* si ha eco adeguata solo entro la *Commedia;* poi un altra eccezione all'altra asserzione che la *Commedia* non riecheggia veramente se non la *Commedia;* entrambe con le corrispondenti implicazioni.

Quando all'inizio del *Purgatorio* Virgilio si giustifica presso Catone:

> .....Da me non venni:
> donna scese dal ciel, per li cui preghi
> de la mia compagnia costui sovveni,

è ovvio che ciò evochi e rispecchi nei particolari formali del ragionamento la giustificazione di Dante a Cavalcante:

> .....Da me stesso von vegno:
> colui ch' attende là, per qui mi mena
> forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.

Se questo *cui*, l'oggeto del *disdegno*, è, come ormai si tende a credere, Beatrice, essa collega anche della sua identità personale terzine sintatticamente così affini. E dà ragione degli inserti per cui la coniugazione Virgilio-Catone si fa parallela a quella di Beatrice e Virgilio sull'inizio dell'*Inferno*. Dice Virgilio a Catone:

> grazie riporterò di te a lei [Marzia]

come Beatrice aveva detto a Virgilio:

> di te mi loderò sovente a lui [il Signore];

e Catone a Virgilio:

> bastisi ben che per lei [Beatrice] mi richegge

come già Virgilio di Beatrice:

> tal che di comandare io la richiesi.

La somiglianza verbale, preordinata e spontanea che sia, potrebbe, qui come in tanti casi, riprodurre meramente la vicinanza tematica e ideologica. Ma se si torna alla terzina di partenza, e precisamente al suo verso centrale, che mediante la relativa introdotta da *per* scivola nel seguente,

> donna scese dal ciel, per li cui preghi (...),

la memoria denuncia infallantemente un tutt'altro verso centrale di terzina coordinato a un emistichio precedente che esso dichiara e slittante nel verso succesivo:

> .....Elli stesso s'accusa;
> questi è Nembròt, per lo cui mal coto
> pur un linguaggio nel mondo non s'usa.

Memoria del lettore, o non anzitutto memoria dell'autore, completamente slegata dal contenuto e riflettente nell'identità di schema una sorta di organizzazione originaria?

Quasi ogni passo della *Commedia* è suscettibile di un analogo smontaggio mnemonico, che lo sciolga in echi di passi precedenti e anticipi di passi successivi. Tale esercizio, di cui qui son costretto a non fornire altre applicazioni, definisce la memoria di Dante come non puramente verbale, per eccitazioni provenienti da oggetti affini, bensì costituita di figure ritmiche; ed è proprio del ritmo, conforme alla doppia natura, fonica e simbolica, del linguaggio, associarsi così alla linea mentale dell'enunciato come alla parte grammaticale del discorso e alla realizzazione timbrica della parola. Non so se statisticamente, ma certo idealmente l'aspetto musicale prevale, nello schedario degli echi danteschi in Dante, sull'aspetto meramente semantico e tematico.

È incomprensibile che una formula sia ripresa in rima, cioè in una contingenza ritmica particolare, che per esempio *caldi e geli* (in rima con *cieli* e con *si selvi* o *riveli)* possa rinnovarsi da

> A sofferir tormenti e caldi e geli

a

> lievamente passava caldi e geli.

Una lettura anche rapida dei rimarì scopre sùbito infinite altre riprese, *mondo errante, andavam forte, di giro in giro, la virtù che vole, con si dolce nota* (o il relativo plurale), *tra cotanto senno*, e non si sa quante ancora. Altrettanto flagrante la ripetizione di formule iniziali come *Ma dimmi, se ti sai, Non ti maravigliar* (o *Non vi maravigliate), fannomi* (o faccianli) onore e . . ., *subitamente* e via via. Ben più significativo, e a tutta prima singolare, che talune locuzioni abbiano un alloggio ritmicamente fisso. Quando Guido Gozzano scrive il famoso verso della *Signorina Felicita,*

> Donna: mistero senza fine bello !,

q u a l e endecasillabo della *Commedia* arieggia il suo *pastiche,*

> per la tua fama sanza fine cupa

oppure

e sarai meco sanza fine cive

o ancora

Giù per lo mondo sanza fine amaro,

posto che in ogni caso *sanza fine* s'installa davanti all'attributo o predicato di due sillabe finali? Non un verso individuo imita Gozzano, ma una figura, un'astrazione ritmica; com'è un'astrazione ritmica quella, veramente stupefacente, per cui il vocabolo che suol precedere *spesso* è uno sdrucciolo, «una pegola spessa», anzi di norma uno sdrucciolo con dentale,

[nube] lucida spessa, solida e pulita;
[lampo] subito e spesso a guisa di baleno,

e in clausola

.....una rena umida e spessa;
.....i vapori umidi e spessi;
[la selva]....di spiriti spessi.

Qui è ben evidente perchè si debba parlare di memoria. Quale necessità semantica potrebbe volere che *spesso* si associasse a un proparossitono, e per di più caratterizzato da *t* o *d* ? Una tale sintesi ritmico-timbrica è, per usare il linguaggio della linguistica moderna, palesemente «arbitraria» o «immotivata». Ma l'incontro, riuscito una volta, colpì il suo stesso inventore, gli apparve, consciamente o inconsciamente, imitabile.

La controprova definitiva dell'interpretazione qui avanzata è data dal cadere di congruenze verbali in contesti disformi o addirittura antitetici. Il «secondo regno» che si ripete in clausola, una volta indica il Purgatorio, una volta il cielo di Mercurio.

.....Notabili fien l'opere sue,

profetizza Cacciaguida di Cangrande; sùbito il pensiero ricorre a Guido da Montefeltro:

.....L'opere mie
non furono leonine, ma di volpe;

riscontro, quanto perentorio, altrettanto poco lusinghiero per il mecenate, e dunque oggetto di memoria involontaria. O ancora:

per entro il cielo scese una facella,

che è il dolcissimo arcangelo Gabriele; ma poco prima:

là onde scese già una facella,

che è, niente meno, il bieco tiranno Ezzelino. Così:

di quella spera ond'uscì la primizia,

cioè san Pietro; ma certo per memoria si veda la rima fra *schiera* e *spera* di

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,

addirittura Paolo e Francesca. Che più? Il verso che condensa Dio nell'empireo,

sempre dintorno al punto che mi vinse,

riflette quello notissimo relativo a questi medesimi peccatori,

ma solo un punto fu quel che ci vinse;

e poco sopra

quanti son li splendori a chi s'appaia

(detto della luce divina ricalcava manifestamente il verso della lupa)

Molti son li animali a cui s'ammoglia.

Sono casi-limite, dai quali emerge chiaramente il preponderare del significante sul significato, per riprendere termini della linguistica ginevrina. E se ne ricava un'illazione ancor più generale: che, accetta per buona l'opposizione di Dante e Petrarca nei corposi termini desanctisiani di «poeta» e «artista», un indiscusso «poeta» come Dante rivela estremi formali che si penserebbero appannaggio del puro «artista», ma che poi nel Petrarca, insomma tanto più «letterato» che «musico», non si troverebbero verificati con la stessa veemenza. Da questo punto Dante appare il vero e solo erede della figura trobadorica del poeta-musicista, anche se assorbe tutta la melodia nella partitura verbale. Beninteso, l'intenzione con cui si può rinnovare quella celebre opposizione si stacca totalmente dal pensiero del De Sanctis. Qui l'intenzione non solo non implica ma rifiuta una scelta, poichè l'antitesi si commuta in quella di posizione inclusiva (Dante) e posizione esclusiva (Petrarca), «progetti» inconciliabili ma di pari dignità tra i quali sarebbe inconcepibile porre una gerarchia e una preferenza.

Tuttavia precisamente il Petrarca è l'inattesa eccezione alla citazione di tipo centonario che si suol avere della *Commedia* fuori dello stesso Dante. Le sue rammemorazioni sono proprio ritmico-melodiche più che verbali, in flagrante contrasto con l'ignoranza del poema ostentata in una famosa lettera apologetica al Boccaccio. Brava persona lo loda egli, amico di suo padre, da lui visto anche una volta di persona; ma nessun rapporto con la sua opera, se non accidentale o per qualche coincidenza psicologica. Che nel negare i suoi debiti verso il grande concittadino, il Petrarca, uomo più squisito che

strettamente intelligente, e qui rivolto a un corrispondente, quale il Boccaccio, di mente modesta, esercitasse in sostanza una legittima difesa, è verissimo: egli doveva distanziarsi il più possibile dal Dante «comico», cioè plurimo, comprensivo, versatile tra gli opposti. Ma in quanto si fosse dovuto produrre in giudizio, diciamo la verità, il Petrarca rischiava un'incriminazione per falsa testimonianza: tanti sono nel *Canzoniere* i richiami, non dico solo al Dante delle rime giovanili e petrose, ma a quello della *Commedia*. Uno studioso ora dimenticato, il Mascetta Caracci, ne ha elencati parecchi, tra versi e presunti; ma qui interessano quelli mimetizzati che, meno verbali che ritmici e fonici, si conformano agli echi di Dante entro Dante e attestano una sorta di memoria involontaria. Della richissima messe sia prodotto, per discrezione, non più d'un paio di esempi. In una ballata

> Conven che'l duol per gli occhi si distille
> dal cor.....

rammenta, secondo un eccellente commentatore, il passo sugli ipocriti danteschi,

> Ma voi chi siete, a cui tanto distilla
> quant' i'veggio dolor giù per le guance?

E il riferimento del verbo *distillare* al *duolo* o *dolore* è evidente. Ma più sottile di questo ricordo palese, di natura semantica, è il rapporto col passo, gaudioso questo, sulla visione beatifica,

> .....ed ancor mi destilla
> nel core il dolce.....

più sottile, ma altrettanto irrefutabile, poichè il verbo cade ugualmente in rima, precedendo di là dall'*enjambement* un complemento di *core*. Rapporto per nulla necessario in quanto nozione, ma legato nel ritmo; meno mentale e più vitale.

L'inizio d'un celebre sonetto, che per maggior evidenza do con qualche alleggerimento così:

> I dolci colli ov'io lasciai me stesso (.....)
> mi vanno innanzi; et emmi ogni or a dosso
> quel caro peso.....

indubbiamente rinnova un'altra memoria incancellabile, quella di maestro Adamo:

> Li ruscelletti che de' verdi colli (.....)
> sempre mi stanno innanzi, e non indarno.

I *colli* dell'attacco, *dolci* o *verdi* che siano, l'intervallo segnato dalla relativa, il verbo con *innanzi*, il successivo *e* precisamente l'affinità di tema in un'identica articolazione.

Anche qui la controprova è un caso-limite di incongruita contestuale, se dalla sant'Anna del *Paradiso*

tanto contenta di mirar sua figlia,

esce il famosissimo verso petrarchesco

Giove s'allegra di mirar sua figlia.

La variazione potrebbe sembrare profanazione, se non fosse che quella mitologia puramente emblematica rappresenta la forte riduzione della realtà, così vibrante nella fantasia e nella voce di Dante, entro un arabesco gotico internazionale. Mirabile che per questa operazione serva ancora a un formalista del calibro del Petrarca (ma è un caso finale) la materia fonica di Dante: segno appunto del suo temperamento inclusivo, enciclopedico, poliglotta (cioè politonale).

E ora l'altra eccezione. La sola scrittura volgare che non sia la *Commedia* stessa, la quale riecheggi entro la *Commedia*, è il *Fiore*. Sotto questo titolo convenzionale va la serie, di oltre due centinaia di sonetti, trovata in un codice di Montpellier, che riassume le porzioni narrative del *Roman de la Rose*. Molti indizi esterni hanno fatto riconoscere a studiosi non prevenuti che questo testo per eccesso espressivistico tanto franceseggiante del settore chiamato «burlesco-realistico» appartiene a Dante giovane. Ma la regina delle prove appena accennata fin qui dal Bessermann e dal De Robertis, è interna: essendo inverosimile che il maestro del *Fiore* costituisca in terzo, come persona distinta, una costellazione espressiva con Dante e il Petrarca. Mi limito a pochissimi esempi omogeni agli echi di Dante entro Dante. In un sonetto del *Fiore* Pietà è, con Franchezza, ambascatrice del Dio d'amore: situazione in qualche modo affine a quella di Beatrice presso Virgilio, sull'inizio della *Commedia*, comunque sottolineata da coincidenze ancor meglio che testuali, ritmico-timbriche.

Il verso

di non far grazia al meo domandamento

anticipa la battuta di Virgilio

tanto m'aggrada il tuo comandamento.

Poco oltre:

...Or avem detto (...)
...La cagion per che no'siam venute;

e Virgilio a Dante:

dirotti perch'io venni...;

mentre a Beatrice:

> Ma dimmi la cagion che non ti guardi
> de lo scender qua giuso...

Subito dopo:

> molt' è crudel chi per noi non vuol fare!;

di struttura uguale a quello di Ugolino:

> Ben se'crudel, se tu già non ti duoli.

S'aggiunga che ai collegamenti della *Commedia* e *Fiore* si accompagnano quelli del tutto affini tra *Fiore* e rime della *Vita Nuova* o contemporanee (mentre mancavano, o erano rarissimi, tra Commedia e rime). Ciò prova che Dante ha ritrovato se stesso nel genere di stile basso, e violentemente espressivo, detto «comico»: talmente ritrovato, da ricavarne il titolo del poema; e che il *Fiore* rappresenta l'anello di una catena che altrimenti sul piano documantario ci sfuggirebbe. Mi scuso di questa triplice, pur brevissima, escursione nel laboratorio filologico; ma vorrei lusingarmi d'aver addito un fondamento sperimantale alla definizione del martellante, epigrafo enunciato dantesco, atto a far presa sulla memoria quanto una citazione classica, e della realizzazione stessa di questa memoria in Dante attraverso periodici ritorni di figure ritmiche e vocali. Se non erro, ciò riduce in più giusti confini quel soverchiare dell'interpretazione ideologica al quale gli studiosi della cultura dantesca si sentono irresistibilmente inclinati.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (1—2), pp. 169—174 (1966)

Les comédies de Vasile Alecsandri et de Károly Kisfaludy

Par

ENDRE PÁLFFY
(Budapest)

C'est un phénomène qui prête à réflexion que l'oeuvre considérable d'Alecsandri (plus de 300 poésies, 50 pièces de théâtre, sketches, pièces en un acte, 15 récits et de nombreux articles, mémoires, études politiques, linguistiques, ouvrages de poésie populaire se rattachent à son nom) ait inspiré si peu de chercheurs hongrois à en écrire des synthèses,[1] sans parler de ce que ces dernières qui, en leur temps n'étaient certainement pas dénuées de valeur malgré leur brièveté, sont fortement périmées en ce qui concerne leur conception et leur méthode. Si nous négligeons le fait que l'on trouve également un nombre assez modeste d'études de détail en langue hongroise, nous pouvons par contre constater avec satisfaction qu'il existe en quantité bien plus importante des traductions des oeuvres lyriques d'Alecsandri,[2] ou des ouvrages qui font connaître les traductions parues et donnent par endroit une analyse approfondie de certains rapports de l'oeuvre d'Alecsandri.[3]

En ce qui concerne les pièces de théâtre d'Alecsandri, elles ont été moins bien partagées du point de vue des comptes rendus et des critiques en langue hongroise, et il faut même souligner à ce sujet que la traduction de deux de ses comédies *(Le carnaval de Jassy, Chirița à Jassy)*, de deux pièces de théâtre *(Le voïvode Despot, Le puits de Blandousia)* et de sa féerie *(La belle Ilonka et Jancsi l'orphelin)* n'a été faite que ces dernières années.[4]

La modestie du nombre des comptes rendus en langue hongroise des comédies d'Alecsandri par le passé est due, à notre avis, à plusieurs causes. D'une part, nous pensons au fait que le sujet, l'actualité de ces comédies se rattachent à une période donnée de l'évolution économique et sociale roumaine, et comme elles reflétaient les traits nettement roumains de l'évolution, elles étaient considérées avec une certaine réserve par les traducteurs qui, en gros, négligeaient à cette époque les points de vue de la vision du monde, et cela surtout si l'on pense à l'extrême difficulté de ces textes quant à la traduction. Par ailleurs, il faut bien dire que, de la part des Roumains aussi, l'intérêt se portait plutôt sur la lyre d'Alecsandri, et les monographies synthétiques prouvent également que les chercheurs n'accordaient qu'une attention modérée à ses comédies.[5] Nous ne saurions taire non plus que les apprécia-

tions roumaines sur Alecsandri présentent un tableau des plus variés, qui va de l'exaltation enthousiaste aux attaques les plus violentes et les plus passionnées, ce qui devait évidemment freiner le zèle des critiques. Certains comptes rendus parus après la libération ne sont toujours pas exempts d'une mise en relief des contradictions internes d'Alecsandri qui projettent leur ombre sur son attitude d'homme et d'écrivain. Ces malentendus ne se sont dissipés que ces toutes dernières années grâce aux études qui ont nettement modifié ces portraits négatifs d'Alecsandri et en ont fait une personnalité pleine d'un ardent patriotisme, enthousiaste pour tout ce qui servait le bien-être public, un homme qui négligeait ses propres intérêts et se dévouait pour aider les jeunes; nous pensons ici en premier lieu à l'étude de Paul Cornea et à l'importante biographie d'Alecsandri due au travail philologique minutieux de G. C. Nicolesco.[6]

La carrière d'Alecsandri embrasse cinq décennies du siècle dernier. Il fut témoin de grands événements historiques; il prit part aux préparatifs et au déroulement des événements de 1848, fut un participant actif de l'union des principautés roumaines, et connut même la réalisation de la coalition féodale et bourgeoise et la conquête de l'indépendance nationale. Par ces aspects divers, sa vie ressemble à maints égards à la voie parcourue par V. Hugo.[7] Lui aussi fut le «principal témoin» des tournants décisifs de la vie de son peuple, et en même temps de la lutte des différentes tendances littéraires. Ses débuts se rattachent étroitement au romantisme roumain, et vers la fin de sa vie il assiste aux premiers battements d'ailes du symbolisme avec la poésie de Macedonski. Tout comme Hugo, il ne limite pas son talent et son énergie à la littérature, mais prend une part active aux combats menés dans l'arène de la vie publique. Lui non plus n'est pas d'origine populaire, mais il a vécu avec le peuple, a chanté sa joie et ses peines, sa gloire ancestrale, et a aidé ses aspirations de sa plume; c'est en lui qu'il voyait la force appelée à former l'avenir. C'est à cela qu'il doit, tout comme Hugo, l'estime et le respect qui l'entourèrent de son vivant.

Conformément à notre objectif, nous allons essayer dans ce qui suit, de tracer un parallèle entre les comédies de Vasile Alecsandri (1821—1890) et de Károly Kisfaludy (1788—1830). Il faut souligner que les recherches antérieures ne jugent guère probable qu'Alecsandri ait connu les comédies de Kisfaludy. Par contre, il semble certain que, dans les circonstances données des littératures hongroise et roumaine, à la base des facteurs sociaux et politiques analogues, des modèles offerts par la littérature mondiale, sont nées, dans le sol des «causae efficientes», les oeuvres des deux écrivains, indépendamment l'une de l'autre, avec un décalage de temps peu considérable. Le parallèle a été établi pour la première fois par une phrase d'Endre Kakassy;[8] et récemment c'est László Sziklay qui a attiré l'attention sur les rapports possibles existant entre les comédies sociales de Károly Kisfaludy et d'Alec-

sandri.[9] Les deux auteurs sont séparés dans le temps par une certaine distance, mais si l'on prend en considération que leur apparition coïncide avec l'époque des réformes, les tâches qu'ils assumèrent dans l'histoire du théâtre présentent beaucoup de ressemblance, et la comparaison de leur rôle, de leur activité, de leurs produits ne manque pas de fondement. Avant d'examiner les comédies des deux écrivains, nous tenons à éclaircir certaines circonstances. Tout d'abord, il convient de jeter un coup d'oeil sur la situation du théâtre roumain et hongrois à l'époque de l'apparition d'Alecsandri et de Kisfaludy. Dans les deux principautés roumaines, la fondation du théâtre de langue nationale tombe au début du XIX[e] siècle, et son évolution dans chacune d'elles est en gros parallèle. A Bucarest, il y avait dès la fin du XVII[e] siècle, au temps du prince C. Brîncoveanu des représentations en langue néogrecque, qui reproduisaient sous une forme satirique les événements de la cour. Au début du XIX[e] siècle, la fille du prince Caragea, Ralu, organisa des représentations au château également en langue néogrecque, puis en 1819, elle aménage une salle apte à abriter des représentations théâtrales, que les boyards influents essaient de s'accaparer pour y organiser des bals et des réjouissances. Il est caractéristique de l'état précaire de l'installation que les spectateurs devaient apporter leurs sièges eux-mêmes aux représentations théâtrales. C'est grâce à l'initiative de l'écrivain Janco Văcăresco que furent représentées quelques tragédies. Les premières pièces en langue roumaine furent présentées en 1819, lorsque Ion Eliade Rădulesco fit représenter *Hécube* d'Euripide et l'*Avare* de Molière. En Moldavie, où naquit Alecsandri, la première représentation en langue roumaine eut lieu en décembre 1816, date à laquelle Gh. Asachi fit représenter la pastorale sentimentale, imbue de la musicalité et du pittoresque rococo du poète suisse Gessner, *Myrtille et Chloé*. La pièce était introduite par une préface qui soulignait l'importance du culte de la langue nationale.[10] Cependant, pendant longtemps, le trait caractéristique du théâtre de Moldavie fut la représentation de circonstance, et comme telle, nous mentionnerons celle qui fut organisée en l'honneur du général Kiseleff, puis dans le château du prince Sturza, par des amateurs. D'autre part, le théâtre est caractérisée par la prépondérance des pièces traduites de langues étrangères (Florian, Gessner, Racine, Voltaire, Molière, etc.). La possibilité de créer un théâtre permanent ne se présente qu'en 1836, date à laquelle le gouvernement charge Asachi d'organiser et de diriger le Conservatoire dramatique philharmonique,[11] qui se proposa de former une troupe de valeur, mais dont l'activité fut limitée par les troupes françaises et allemandes venant de l'étranger, ainsi que par l'indifférence totale des milieux régnants envers le théâtre de langue nationale, et même, plus d'une fois, par leur attitude franchement hostile. Lorsque paraît en 1840 *La Dacie Littéraire*, Kogălniceanu n'oublie pas, en soulignant l'importance du développement de la littérature en langue nationale, de parler du théâtre et de sa situation déplorable, au sujet de

laquelle il met également en relief la question des représentations en langue roumaine. C'est dans ces conditions qu'Alecsandri est placé à la tête du théâtre en langues française et roumaine de Jassy, et se charge avec les codirecteurs Kogălniceanu et Negruzzi de fournir les pièces de théâtre, en dehors de la gestion des affaires administratives. Les difficultés à vaincre sont très nombreuses, car le gouvernement s'opposait nettement à la création d'un théâtre de langue nationale, et les conditions nécessaires faisaient elles-mêmes défaut (acteurs professionnels, décors, exigences artistiques du public, etc.).[12] Il est caractéristique de cet état de choses que, aux termes du contrat conclu avec le gouvernement pour l'année théâtrale 1840—41, il n'y avait que 25 représentations sur 100 en langue roumaine, le reste était en français, quant aux subventions, elles étaient allouées en grande partie à la troupe française (600 pièces d'or), alors que la troupe roumaine ne reçevait que 200 pièces d'or.[13] En 1842, les directeurs se démettent de leurs fonctions au profit de Maria Frisch, directrice de la troupe allemande récemment débarquée à Jassy. Ceci cause de nouveaux obstacles à la réalisation du théâtre en langue nationale, étant donné que, pendant un an et demi, le public ne peut fréquenter que des représentations faites en langues française et allemande.[14] Dans ces conditions, la représentation en janvier 1844 de la pièce d'Alecsandri intitulée *Iorgu de la Sadagura* fut réellement une victoire, que certains critiques considèrent comme la fondation véritable du théâtre roumain.

La vie théâtrale hongroise diffère de la roumaine. Les débuts du drame en langues latine et hongroise en Hongrie remontent au XVI[e] siècle. C'est de cette époque que datent les tentatives visant à créer le théâtre satirique autonome en langue hongroise, que nous connaissons sous le nom de «drame de polémique religieuse» (les pièces de Mihály Sztárai, les comédies niant la Trinité), de même que le monument en langue hongroise du théâtre scolaire, *Théophanie*, traduit par Lőrinc Szegedi et paru à Debrecen. Les produits suivants sont la tragédie et le drame pastoral humanistes (*Electre* de Péter Bornemissza, *Crédulus et Julie* de Bálint Balassi). Et c'est après de tels débuts que se développe le théâtre hongrois aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. La première troupe hongroise de professionnels commence son activité en 1790 dans le Théâtre du château de Buda, dans la Rondella de Pest, sous la direction de László Kelemen, par la présentation d'une pièce de l'écrivain allemand Brühl, intitulée *Le bon et pieux père Igazházi*. Les difficultés du théâtre roumain n'épargnent pas non plus la troupe hongroise et, après les premières représentations, László Kelemen doit négocier pendant un an et demi avant de pouvoir louer un théâtre d'été en planches. La rivale la plus dangereuse du théâtre roumain était la troupe française, quant au tenancier de la Rondelle, le comte Emmanuel Unwerth, il ne voulut pas louer l'édifice au début à la troupe hongroise. Plus tard, la troupe française et la troupe roumaine de Jassy furent placées toutes deux sous la direction d'Alecsandri et de ses

collaborateurs, alors que la direction des troupes allemande et hongroise est assumée par Busch. A ses débuts, le théâtre hongroise ne présenta que des pièces traduites de langues étrangères. Le répertoire de Kelemen était également composé en grande partie de pièces traduites de l'allemand, les oeuvres originales étaient *le Philosophe* de Bessenyei, *Maria Széchy* de Ferenc Verseghy, et le *Roi Mátyás* de László Szentjóbi Szabó. Nous n'avons pas connaissance de troupes de province fonctionnant en Moldavie ou en Valachie dans les premières décennies du XIX[e] siècle. Par contre, nous savons que c'est à l'ensemble d'István Balog, de Székesfehérvár, que revient le mérite d'avoir présenté avec succès quelques pièces de Károly Kisfaludy *(Les Tartares en Hongrie* 1819, *Les rebelles* 1819, *Irène* 1821, *La délivrance de Mihály Szilágyi* 1822).[15]

Dans la situation difficile que nous avons fait connaître, et dont les critères principaux sont le manque de pièces originales, la nécessité de former le public habitué aux représentations en langue étrangère mais aspirant au théâtre en langue nationale, nous devons examiner l'opinion que professaient Alecsandri et Kisfaludy sur le rôle du théâtre.

Alecsandri — c'est un fait bien connu — avait fréquenté passionnément les théâtres lors de son séjour à Paris, les pièces de Scribe, qui connurent une telle vogue à l'époque, exercèrent sur lui une profonde influence, et il citait avec enthousiasme les noms de Samson, George et Rachel. Alecsandri accordait au théâtre une importance considérable. Il voulait en faire le porte-parole de ses idées. A son avis, c'était le meilleur moyen d'exercer une influence heureuse, par la force de l'expression orale, et il était pleinement conscient de ce fait psychologique que les hommes réagissent autrement aux impressions lorsqu'ils sont en foule, et qu'ils se laissent plus facilement entraîner à s'enthousiasmer pour les idées qu'ils entendent préconiser. Il sentait aussi instinctivement que c'était la meilleure solution pour éviter les obstacles posés par la censure. En reconnaissant le rôle décisif joué dans le processus affectif par le contact psychologique créé entre la scène et les spectateurs, il attribuait une grande importance au jeu de l'acteur, et c'est pourquoi il tenait tant à Millo, qui fut pour les pièces d'Alecsandri un talent créateur et réincarnateur.

Alecsandri avait proclamé à plusieurs reprises le rôle important de la scène du point de vue de l'éducation, de même que dans le développement des sentiments nationaux et patriotiques. A son avis, des genres existants c'est le drame qui influe le plus sur le public, car chacun le comprend. Il assume donc consciemment le rôle éducateur de l'auteur dramatique, étant donné que «chez nous la liberté d'expression est encore inexistante, de même que l'arme de la presse quotidienne, j'ai décidé de faire du théâtre un forum à l'aide duquel je flétrirai les coutumes absurdes et les travers ridicules de notre société».[16] Il est aussi fort conscient de ce que l'éducation de la société exige

beaucoup de patience et une évolution graduelle. «Le théâtre parfait ne peut être improvisé d'un jour à l'autre: il faut du temps et des sacrifices et, à défaut de ces deux conditions, l'auteur doit créer des pièces faciles, correspondant aux forces des amateurs, et avancer graduellement, en freinant son imagination, en se condamnant par son renoncement à borner son oeuvre, et à conformer son inspiration à l'interprétation. Cette entreprise exige beaucoup de bonne volonté, de doigté, de patience, de la part de celui qui essaye de créer le répertoire national. Il doit se garder de donner dans l'obsession des traducteurs de drames spectaculaires abondant en situations outrées, et choisir dans les répertoires étrangers des pièces agréables, faciles à présenter. Celles-ci doivent être remaniées d'une main de maître conformément au goût du public ou, mieux encore, l'auteur dramatique doit créer des oeuvres originales avec des moeurs et des types locaux».[17]

L'enthousiasme de Kisfaludy pour le théâtre est notoire. Son goût est poli par les pièces jouées au Burgtheater de Vienne. A côté des oeuvres de Shakespeare, Goethe, Schiller, Goldoni, Lessing, on joue beaucoup Kotzebue, très en vogue à cette époque. A Vienne, il fait la connaissance de Theodor Körner qui était en ce temps l'auteur attitré du Burgtheater. C'est Kisfaludy qui lui proposa d'adapter *Zrínyi*.[18] La tragédie de Körner parut en 1814, et elle fut traduite en 1818, sur l'invitation de Károly Kisfaludy, par Pál Szemere, propriétaire terrien de Pécel, membre de la triade de Kazinczy. Kisfaludy souligne lui-même, tout comme Alecsandri, le grand rôle éducateur de la scène. «Les nouvelles troupes de théâtre sont nées des racines indestructibles de la nationalité et du patriotisme» proclame Kisfaludy, déterminant nettement ce moyen de répandre les idées nouvelles. Et c'est pourquoi il présente les sujets pris dans le passé «non sous forme d'épopées mais sous forme de drames, car les épopées ne sont généralement reconnues que des savants, tandis que les drames le sont par tous les hommes, même par les Filles de la Patrie».[19] Tout comme Alecsandri, Kisfaludy voulait faire du théâtre le porte-parole de ses idées, et professait sciemment que le théâtre doit exprimer tendancieusement des pensées actuelles. C'est ce qu'attestent indirectement les lignes adressées à son ami Szemere, dans lesquelles il parle des difficultés de rassembler les matériaux: «Molière a trouvé la France presque entière à Paris . . . Si moi, je parcourais Debrecen et tout le comitat de Szabolcs, cela ne me rapporterait sûrement pas plus de deux pièces».[20]

A l'intérieur même du genre dramatique, Alecsandri et Kisfaludy s'occupent avec prédilection de la comédie. Si l'on en cherche la cause, on trouvera des circonstances aussi bien objectives que subjectives. A notre avis, l'une des raisons était que les comédies des deux auteurs ont paru dans des périodiques qui demandaient des oeuvres amusantes *(Dacia Literară, Bucovina, Zimbrul — Aurora)*. Quant à la cause plus profonde, elle nous semble provenir de ce que ces deux écrivains mettaient au premier plan leur

dessein éducateur, et ils voulaient rendre ridicules et fustiger au moyen de l'humeur et de la satire leurs contemporains, en esquissant les travers sociaux, les défauts individuels par quelques coups de pinceau, en les condensant dans une situation fondamentale. C'est ce qu'atteste d'une manière convaincante la confession suivante d'Alecsandri, qu'il exprima en ces termes après la présentation de *Iorgu de la Sadagura:* «Dans cette pièce, je me suis proposé de flétrir des travers qui régnaient alors dans les milieux dirigeants et pouvaient avoir des conséquences fatales: déprécier avec une mièvrerie stupide tout ce qui est national, la langue, les coutumes, et même la Moldavie . . . J'ai rendu les deux protagonistes de ma pièce tellement ridicules que ce défaut a disparu comme par magie dès après la première représentation . . . Prenez garde, se disait-on à l'oreille, qu'Alecsandri ne vous mette en scène.»[21] La méthode de Kisfaludy ne diffère guère de la précédente, car dans ses comédies, il met en scène le milieu arriéré et conservateur de la noblesse, de même que la crise qu'il traverse. Il découvre tout comme Alecsandri que la comédie est le moyen le plus apte à dépeindre les conflits, en exprimant des antagonismes et des oppositions, et que le théâtre est apte à «rendre la nation plus policée et la langue plus châtiée» — comme le dit Hajnalfi dans Les rebelles.[22] Quant à l'effet de ses pièces, nous pouvons nous en rendre compte — comme le souligne József Szauder — dans ce qu'un grand nombre de contemporains se reconnurent sous les traits de Körmösdy, conseiller à la Cour d'appel, dont György Gaál écrivait ceci à Kisfaludy: «si les provinciaux le comprenaient tous aussi bien, ils ne seraient guère prudents de s'aventurer même dans la rue Váci, sans une escorte militaire».[23]

Nos écrivains s'apparentent aussi du fait qu'ils tâchent d'éclairer aux yeux des spectateurs l'importance sociale du théâtre à travers leurs propres pièces. Ainsi dans la pièce intitulée *Iorgu de la Sadagura,* Alecsandri fait dire ce qui suit au protagoniste. «Si chacun pensait comme vous, monsieur, nous ne pourrions jamais, au grand jamais, fonder le théâtre national, mais heureusement il en est qui sont conscients des difficultés initiales de notre théâtre et qui n'ont pas honte d'aller voir les pièces nationales. Et ces gens méritent tous les éloges.»[24]

Dans la comédie en un acte intitulée *Le boulet* (Piatra din casă), Alecsandri présente la jeune Marghioliţa comme une enthousiaste du théâtre qui demande à son futur mari de l'y conduire souvent.[25] Dans la comédie intitulée *Chiriţa à Jassy,* les protagonistes chantent en choeur un intermède sur le théâtre, dans lequel «ils fustigent impitoyablement les faiblesses de caractère».[26]

A côté de ces preuves, on peut ranger sans conteste la scène de la comédie de Kisfaludy intitulée *Les rebelles,* où l'auteur fait dire les paroles suivantes par Hajnalfi: «En maints endroits la troupe nationale s'est solidement ancrée et nous fait espérer que si cette aspiration utile se répand dans mon pays, notre peuple appréciera lui aussi cette noble branche des arts. Que Dieu soit

loué ! J'aurai assez vécu pour voir que notre douce langue natale renaîtra et que les Hongrois, prêts à accepter des expériences plus amènes, accueilleront les vierges d'Helicon qui exhalent la joie.»[27]

Un autre trait commun de nos deux auteurs, c'est que les motifs de comédies puisés dans la littérature mondiale reçoivent chez chacun d'eux un caractère national, une couleur locale. Bien que les sources roumaines que nous avons étudiées n'en fassent pas mention, il est probable qu'Alecsandri connaissait les motifs de la comédie dell'arte, les comédies bourgeoises de Lope de Vega, celles de Goldoni et de Molière, les parodies, les vaudevilles et les comédies politiques de Scribe, citées plus haut, ainsi que les pièces d'Augier. La comparaison de ces produits avec les comédies d'Alecsandri nous mènerait trop loin, et c'est pourquoi nous nous contenterons de souligner qu'Alecsandri a su donner un caractère tout à fait personnel, original, national aux motifs de comédies traditionnels comme le problème du mariage, les hommes vieillissants qui courtisent des jeunes filles, la cupidité, l'avarice, la jeune fille amoureuse d'un jeune homme et que l'on veut obliger à en épouser un autre, les situations comiques, etc. Quant aux traditions comiques roumaines, Alecsandri n'a guère eu de prédécesseurs. Il avait été précédé par des tentatives peu importantes comme celle d'Iordache Golesco, *Barbu Văcăresco le traître* (1818), C. Facca, *Comédie contemporaine* (1833), Matei Millo, *Un poète romantique* (1835) — pour ne citer que celles-là — qui par leur ton courageux, leur critique tranchante de la société, étaient dignes d'attention, mais dont la composition révélait des débuts difficiles.[28]

Il n'est pas douteux que Kisfaludy s'appuya lui aussi sur les traditions comiques. Certains chercheurs anciens avaient même exagéré l'influence de Molière et de Goldoni dans les figures de l'avare, de la vieille fille, du vieil amoureux bafoué, dans les rapports entre les noms des personnages et leurs caractères,[29] d'autres essayèrent de démontrer, avec force détails, l'influence de Kotzebue.[30] Il se trouva même un chercheur qui ne se contenta pas de généralités, mais se mit à disséquer les pièces de Goldoni et de Kotzebue, s'efforçant de démontrer pas à pas leur influence sur certaines comédies de Kisfaludy. Le procédé par lequel l'auteur délimite les motifs pris dans les écrivains indiqués de ceux qui furent puisés dans la littérature mondiale est remarquable.[31] Néanmoins nous ne saurions admettre le principe qui conteste l'originalité de Kisfaludy. Nous tenons à souligner que, tout comme Alecsandri sur le plan roumain, Kisfaludy aussi, s'appuyant sur les modèles mondiaux, «s'émancipe bientôt, et remplit les motifs comiques généralement connus de vie hongroise, pour les développer ensuite conformément à la vie hongroise.»[32] En ce qui concerne les modèles nationaux, Kisfaludy ne disposait pas, lui non plus, d'une tradition hongroise très riche. Nous pouvons mentionner à ce sujet *le Philosophe* de Bessenyei, *Tempefői* de Csokonai, *Le fiancé inconstant* de László Bartsai.[33] Kisfaludy a écrit 14 comédies, Alecsandri beaucoup plus. Les pièces à plusieurs

actes de l'auteur roumain sont *Chirița à Jassy*, *Chirița en province*, *Carnaval à Jassy*, les comédies de longue haleine de Kisfaludy *Les prétendants*, *Désillusions*, *Les rebelles*, *Garderie de filles*. Leurs autres pièces ne se composent que d'un acte et plus d'une fois elles penchent vers le vaudeville. Dans les comédies de ces deux auteurs on trouve abondamment des critiques sociales. Ils portent sur la scène l'attitude conservatrice, l'opposition au nouveau et en même temps le modernisme outré, à une époque donnée de la société hongroise et de la société roumaine, au temps de la désagrégation du féodalisme, pour que la lutte contre ces tendances de la part des masses soit plus efficace, plus énergique. La réaction à la politique du jour est plus nette chez Alecsandri, plus estompée chez Kisfaludy. Nous avons déjà indiqué que leur apparition à tous deux tombe à l'époque des réformes, époque où, dans la patrie d'Alecsandri, le système féodal tyrannique s'appesantit sur le peuple. «Je suis revenu à Jassy avec des illusions et des idées modernes — écrit-il à un ami. Je suis rentré dans ce pays en adorateur fervent de la trinité rédemptrice de la liberté, de l'égalité et de la fraternité, tel un fanatique naïf, convaincu que je trouverais partout ces saintes théories dans la réalité» — et, au lieu de les retrouver, il rencontre partout le revers de ces principes.[34] Et si les premières pièces d'Alecsandri sont inspirées par la protestation contre l'arbitraire féodal, au temps de Kisfaludy, (dans la première phase de l'époque des réformes) les antagonismes politiques entre le gouvernement et les ordres s'aggravent, la noblesse s'engage dans la voie de la conquête de l'indépendance nationale. Le gouvernement passe ouvertement à l'absolutisme, et se sert de force armée étrangère, de police secrète, de censure, etc. pour réprimer le mécontentement.

C'est la résistance des nobles qui se manifeste dans les drames de Kisfaludy.[35] Le caractéristique le plus frappant de ses comédies est donc la critique de la société, que nos écrivains libérés des entraves de la noblesse placent au service du progrès.

Alecsandri a dépeint dans plusieurs de ses pièces le type du politicien conservateur hostile aux changements, cramponné à l'ordre existant, du propriétaire terrien, routinier, du fonctionnaire travaillant dans l'appareil d'Etat, auquel s'opposent les jeunes ayant séjourné à l'étranger et imbus d'idées progressistes, ceux qu'on appelait les «bonjouristes». L'un des exemples éloquents de cette opposition est le monologue chanté intitulé *Sandu Napoilă*. Il date de 1861, époque où le projet de Cuza sur le lotissement des paysans et sur l'introduction de certaines réformes sociales commençait déjà à se faire pressentir. Sandu Napoilă est le boyard profondément réactionnaire, qui craint pour ses privilèges et en parle en ces termes: «Que moi je paye le chevage? moi le représentant de la noblesse? Moi, Sandu Napoilă? Avez-vous jamais entendu parler d'une telle incongruité? Après vous avoir dépouillé de votre caftan de boyard, après avoir dispersé mes serfs tziganes, après avoir emmené mes gens sous prétexte que, selon cette maudite convention, il n'y a plus de privilèges, après

avoir enrôlé mon fils tout comme les paysans . . . Egalité ! que je sois l'égal du cocher Chiosa et du cuisinier Mănciurică? . . . moi aussi je me suis enroué à crier vivent la liberté et l'égalité ! Mais j'entendais être l'égal des grands boyards, ena mer ke ena su (en grec: l'égal) du Grand Justicier et du chancelier Protipendesco. C'est avec eux que je veux converser en fumant la pipe et en buvant mon café, mais je ne veux pas d'égalité avec Barabula et le père Trohin, le vacher.[36]

Il va sans dire qu'Alecsandri — tout comme Kisfaludy — représente sur un ton si mordant l'opposition au progrès pour appuyer et rendre plus efficace la lutte contre cette dernière. Dans *Le carnaval de Jassy* (1845) comédie en trois actes, le maréchal de la cour, Lunătesco, détenteur du pouvoir, craint à tout instant les complots, et identifie son propre intérêt à celui de la patrie en exprimant sa haine à l'égard des fomentateurs de la révolution. Voici ce qu'il dit à sa femme: «Les yeux des gens se sont ouverts . . . ils se sont trop ouverts. Tout le monde veut l'égalité, disant que les hommes sont égaux: leurs yeux, leur nez, leur bouche . . . et que nul n'est descendu du ciel. As-tu jamais entendu de telles inepties ! Egaux ! Si c'est ainsi . . . je dois être l'égal d'un vaurien et toi, la dame noble, l'égale d'un fermière !?»[37] Dans l'imagination de Lunătesco, le défilé du carnaval recèle des dangers incommensurables: Les rebelles, cachés sous leurs vêtements de montreurs de crèche feront éclater la révolution et, la nuit, mettront le feu à la ville. C'est ce que veut empêcher Lunătesco, appuyé dans ses efforts par le sergent de ville: «Vous avez raison, Monsieur le maréchal, notre devoir de patriote est de réprimer le complot dans ses germes».[38] Il exprime de la manière suivante son amour pour la patrie: «Oh, ma patrie ! Ne crains pas que je t'abandonne dans le danger, alors que j'ai justement l'espoir de devenir chef de police.»[39]

Mutatis mutandis, l'idée fondamentale de la comédie en trois actes de Kisfaludy, *Les rebelles*, se nourrit aussi de la peur. Les membres du conseil du village, les autorités du village craignent également le complot qui menaçerait leur puissance et leurs biens. Le maire réussit à obtenir du conseil des avantages matériels: «Le conseil a décidé ceci: étant donné que j'ai travaillé sans arrêt pour le bien de la commune, et qu'en ces temps troublés j'ai sagement rempli mes fonctions, je pourrais garder la mairie jusqu'à ma mort en signe de reconnaissance.»[40] A propos d'une lettre où il s'agit d'un projet de représentation théâtrale, le maire s'imagine voir un complot, une sédition et, voulant l'empêcher il a recours — tout comme Lunătesco — à une aide étrangère (celle du forgeron). Il pourra ainsi sauver «le pays entier de la catastrophe» et il se voit déjà célèbre: «Demain à cette heure, le monde entier parlera de moi; et quand le roi saura le danger qui menaçait son pays et la sagesse de mes actes, il me fera mander; je paraîtrai à sa cour dans mon bonnet de fourrure, ma pélerine garnie de renard et un gilet rouge à ganse dorée, je me planterai devant lui. Et lui, entouré des grands de la cour, me fera un signe majestueux et me dira: Monsieur le maire ! venez ici, approchez donc !»[41]

Dans cet ordre d'idées, il faut souligner aussi que l'on retrouve chez tous les deux écrivains l'éloge des vertus féodales, qui se manifestent dans le caractère sacré de la parole donnée. Dans son poème épique intitulé *Le capitaine Dan*, Alecsandri présente le vieux guerrier qui mène une vie retirée, mais en apprenant que les Tartares menaçent d'envahir la patrie, il se joint aux combattants. Il tombe aux mains de l'ennemi et, avant son exécution, le khan tartare l'autorise sur parole à retourner une dernière fois chez lui pour baiser le sol natal. Dan revient parce qu'il a donné sa parole. Pensons un peu au personnage d'Elek dans le drame de Kisfaludy intitulé Les Tartares en Hongrie (A tatárok Magyarországon); le chef des Tartares qui assiègent Szádvára l'envoie chez les défenseurs de la place pour leur ordonner de se soumettre. S'il remplit sa mission avec succès, il doit devenir gouverneur du pays. Cependant, arrivé dans la place assiégée, Elek n'exécute pas sa mission, ce n'est pas à la reddition mais à la lutte qu'il exhorte les défenseurs. Il resterait avec joie parmi eux, sa fiancée y est également, mais il retourne en captivité, car c'est l'honneur, le caractère sacré de la parole donnée qui est le premier. Dans les deux oeuvres on glorifie l'idéal des vertus guerrières, on exalte les vertus nobles et celles du monde féodal de la chevalerie.

Dans les comédies d'Alecsandri et de Kisfaludy on trouve pareillement l'antagonisme entre les vieux et les jeunes, dont on peut dire ceci si l'on en cherche les raisons: Il y a une catégorie de jeunes qui critique directement ou indirectement du point de vue du progrès; ailleurs, la cause de l'antagonisme est que les parents veulent marier leurs enfants à des personnes qui ne leur conviennent pas; et enfin que des hommes (ou même des femmes) vieillissants veulent épouser des jeunes qui se sont déjà engagés ailleurs. En examinant la première catégorie, on pense tout naturellement à la comédie en un acte d'Alecsandri intitulée *Le boulet*, dans laquelle la veuve Zamfira veut se débarrasser de sa fille parce qu'elle a décidé d'épouser le docteur Franţ et qu'elle ne juge pas décent de se marier avant sa fille. Cette dernière, Marghioliţa, est sincèrement aimée par le jeune Leonil, qui essaye en vain de briser la résistance de la veuve. On veut obliger la jeune fille à épouser le fils niais et borné du riche boyard Pîlciu, palefrenier du prince, Nicou. Cependant la cérémonie est précédée par des tiraillements incessants au sujet de la dot. C'est alors que Leonil fait cette intéressante observation: « . . . Au lieu que les tziganes serfs soient la cause des disputes entre les familles, il vaudrait mieux affranchir les serfs en chrétiens véritables . . . et, en bons parents, rendre les enfants heureux.»[42] Nous devons rappeler ici que l'affranchissement des tziganes serfs préoccupait fortement le jeune Alecsandri, et qu'il en écrivit en janvier 1844 un poème plein d'envolée, intitulé L'affranchissement des tziganes (Dezrobirea ţiganilor), à la suite de quoi il affranchit les serfs de son domaine de Mircești, devançant ainsi de beaucoup le règlement de la question à l'échelle nationale.

Le point de vue de la critique se présente également de la part des jeunes dans la pièce *Iorgu de la Sadagura*.[43] Enache Damian est le représentant des idées conservatrices, tandis que Iorgu et Gahiţa Rozmarinovici sont partisans des idées modernes. Or l'antagonisme entre les deux camps n'est qu'apparent, les jeunes s'arrêtent à la critique car leurs intérêts sociaux les rattachent eux aussi à l'ordre existant.[44]

Dans certaines comédies de Kisfaludy on retrouve aussi la lutte des idées conservatrices et progressistes. Dans la pièce *Les rebelles*, Hajnalfi s'enthousiasme pour le nouveau, pour le progrès et voilà ce qu'il déclare dès le début de la comédie: «Le coeur brûle d'ardeur et mes yeux contemplent joyeusement les contours de l'avenir, et déjà je crie bravement: Nous avançons.»[45] Le fils de son frère, Elek, est lui aussi partisan des idées progressistes: «Nous ne devrions pas regarder les autres si longtemps avec une jalousie secrète, et confesser notre retard en rougissant.»[46] Dans la comédie *Les prétendants*, le détenteur des sentiments nobles et purs est Károly, qui, en écoutant le vain bavardage du baron Szélházy, personnage endetté et illettré, dit ceci: « . . . il vit sa vie sans se faire de soucis, il enveloppe ses paroles dans de l'or, ses habits font l'admiration des habitants de notre commune, et il se trouve beaucoup de gens pour l'imiter; il ne connaît pas de sentiments nobles et vit comme les bêtes. Vraiment, si la richesse mène à de tels chemins, le bon sens la méprise à bon droit.»[47]

L'affinité des deux écrivains est attestée par les comédies dans lesquelles la cause des antagonismes réside dans l'intrigue conjugale. Szauder souligne à propos des pièces de Kisfaludy — ce qui est également valable pour la conception d'Alecsandri — qu'il y est question non pas de l'amour, mais du conflit des intérêts qui décident du mariage. Les jeunes luttent pour pouvoir choisir librement leur époux ou épouse, ils veulent s'affranchir des entraves du mariage d'intérêt féodal, quant aux vieux, ils aspirent au contraire à sauvegarder leur fortune ou même à l'accroître.[48]

Dans la comédie en trois actes intitulée *Chiriţa à Jassy* (1850) Alecsandri présente, conformément à ses principes moraux, le conflit qui existe entre les parents au sujet du mariage de leurs filles. L'action est menée par la mère peu cultivée, mais démesurément ambitieuse, Chiriţa. Son mari, le propriétaire terrien Grigori Bîrzoi, veut marier ses filles à deux propriétaires de province, simples et honnêtes, (l'auteur ne fait que parler de ces personnages, ils ne paraissent pas sur la scène). Or, le trait dominant du caractère de Chiriţa est l'ambition et elle vise plus haut: elle a l'intention de donner à ses filles des époux de la capitale, influents et hommes du monde. Elle croit les avoir découverts par hasard à la faveur d'une rencontre fortuite, mais lorsqu'il s'avère que ces jeunes gens qui se disent des hauts fonctionnaires ne sont en réalité que des tricheurs recherchés par la police et coureurs de dot, Chiriţa déçue consent aux mariages projetés par son mari. Dans la pièce, les deux filles à marier ne jouent qu'un rôle passif, montrant par là qu'elles sont esclaves des

entraves féodales et qu'elles s'en remettent à leurs parents pour décider de leur sort. Car la fille à marier est une charge dont les parents veulent se débarrasser au plus tôt. Dans la pièce intitulée *Le boulet*, la mère Zamfira dit ce qui suit: «J'aimerais mieux avoir la fièvre paludéenne, la fièvre typhoïde, la jaunisse, qu'une fille.» Puis, lorsque l'espoir devient certitude: «J'échappe enfin aux soucis ! . . . Je me débarrasse de ma fille . . . Grâce vous soit rendue, mon Dieu, de me délivrer de ce boulet.»[49]

Chiriţa en province (1850) est une comédie à composition plus fermée et limitée à un petit nombre de personnages, dans laquelle l'action est menée par la lutte des vieux et des jeunes. Le jeune Leonaş est amoureux de la fille adoptive de Chiriţa, Luluţa. Après un séjour de trois ans à Paris Leonaş revient et les amoureux se retrouvent avec une joie délirante. Cependant Chiriţa veut à tout prix empêcher leur mariage, car elle voudrait donner la riche jeune fille, pour ne pas perdre sa fortune, à son propre fils, le stupide et inculte Guliţa, et éconduire Leonaş.

Tout comme dans certaines comédies de Kisfaludy, ici aussi Leonaş essaye de s'introduire auprès de son amante en se travestissant. Il se présente chez Chiriţa comme officier, se loge chez elle et lui fait la cour, tandis que Luluţa simule la folie pour retarder son mariage avec Guliţa. Cependant Leonaş est dévoilé et mis à la porte. Bientôt il reparaît habillé en cocher, et quand cette nouvelle tentative échoue, il se déguise en actrice de Jassy et se présente dans la maison de Chiriţa. Pour finir, le conflit se termine par un deus ex machina: Leonaş montre une lettre qui annonce que le mari corrompu de Chiriţa a été démis de son poste de capitaine de district, et que c'est lui, Leonaş qui a été nommé à sa place. Ainsi, les jeunes peuvent enfin s'épouser.

Dans la pièce en un acte intitulée *Le chemin de fer* Adela et le jeune ingénieur des ponts et chaussées Radu s'aiment d'un amour véritable. Mais la vieille propriétaire Mariole paraît sur la scène: elle voudrait marier Adela à son fils, bien que ce fripon tourne autour de Ioana, la servante.

Nous nous sommes occupés assez longuement des comédies, mais c'était nécessaire pour démontrer leur parenté avec certaines pièces de Kisfaludy. Pensons un peu aux *Prétendants* de Kisfaludy, où le capitaine Baltafy prétend choisir lui-même le futur mari de sa fille Máli, bien que celle-ci aime Károly, jeune homme pauvre mais sympathique (les plans du capitaine sont déjoués par les pièges de Lidi.) Dans la comédie en un acte *Vous ne quitterez pas la pièce* (Nem mehet ki a szobából) Liza est également amoureuse d'un autre jeune homme, Egyed, et son mariage avec l'usurier Bajszövő est empêché par les acteurs ambulants. Fanni Lengyes, la riche et jeune veuve de la pièce en un acte intitulée *Les faux savants* est assaillie par les prétendants, mais en même temps bien surveillée par la parente du mari défunt, Karvainé, qui voudrait marier la veuve à son propre frère. Le propriétaire terrien Árki et son ami, Tódor Kévei — qui connaissent les faibles de la vieille dame — s'introduisent dans la maison

comme savants et Kévei réussit à conquérir la veuve. Dans la comédie *Le meurtrier* Sándor se présente chez le receveur des postes Lovasdy sous divers déguisements, afin d'être auprès de son amante, Rózi. Le dénouement est un fait fortuit: l'ami du père offre une forte somme à Lovasdy pour qu'il consente au mariage des jeunes. C'est ici qu'on peut ranger aussi la comédie intitulée *Garderie de filles*, qui se termine également par un deus ex machina: une lettre arrive qui permet à Nelli de se marier et de devenir ainsi l'épouse de Lángai. *Trois à la fois*, pièce en un acte, est encore plus proche de la dernière comédie citée d'Alecsandri dans laquelle c'est le travesti qui produit l'effet comique. Adél est convoitée par trois prétendants à la fois, les deux propriétaires terriens s'habillent en ermites, tandis que le fiancé se déguise en chasseur pour s'installer dans le voisinage du château.

Le troisième groupe comprend les comédies dans lesquelles des hommes (et des femmes) vieillissants voudraient conquérir des jeunes, amoureux de quelqu'un d'autre.

Dans la pièce mentionnée d'Alecsandri, *Le carnaval de Jassy*, le maréchal de la cour Lunătesco, homme marié reste seul avec Cati, la belle modiste, et lui confesse son amour par ces paroles enflammées: «Dès l'heure où je vous ai vue, vous m'avez tellement conquis, que je suis prêt à dépenser pour vous tous mes revenus . . . Ne prenez pas garde à ma tête grise, je suis encore bien en forme.»

A quoi Cati répond qu'elle dira à sa femme qu'il veut lui faire cadeau de sa dot.[50] Mais la femme elle aussi vaut son pesant d'or, car son coeur bat pour Leonil, le jeune aspirant hussard.

Dans la comédie intitulée *Feux follets* l'instituteur de village Galuscus convoite Suzanne, la jeune femme du maire, et déverse de la sorte le trop-plein de son coeur: «Tu files? . . . Heureux est le fil que tu touches de tes doigts et de tes lèvres! (Soupirant) Que ne suis-je à sa place! . . . Pourquoi ne me comprends-tu pas?»[51]

Les comédies de Kisfaludy abondent en exemples de ce genre. Nous y rencontrons fréquemment des hommes vieillissants qui recherchent les grâces des jeunes filles. Dans la comédie en un acte *Le clerc Mátyás*, le chantre aspire à épouser la jeune Örzsi, bien qu'il soit «aux côtés de l'ardente jeune fille comme un pieu désséché planté près d'une fleur». Dans la *Garderie de filles*, Sándor Lángai et Nelli sont épris l'un de l'autre. Mais Nelli est convoitée par le seigneur terrien vieillissant, Szálkai, qui se jette à ses pieds et lui dit ceci: « . . .belle demoiselle! ne considérez pas mes épines, c'est-à-dire mon âge, mais voyez mon coeur qui est une rose et voudrait obtenir vos grâces.»[52] Dans la comédie *La bonté de coeur forcée* le comte Erényi jette son dévolu sur Ida et, espérant que «son âge ne l'effraiera pas», il se pose en protecteur et se déclare prêt à des sacrifices matériels, car: «cette maudite blancheur dans mes cheveux me défend d'être avare».[53] Chez les deux auteurs, la présentation des langoureux

personnages vieillissants, qui sont le plus souvent des nobles, constitue en même temps une critique des moeurs des classes dominantes.

Bien que d'une façon assez estompée, on trouve déjà chez nos auteurs l'antagonisme entre la ville et la campagne qui ne se manifestera nettement que plus tard, avec le développement du capitalisme; mais chez Alecsandri comme chez Kisfaludy existe déjà, dans ses germes, l'incompréhension de certains personnages, surtout des provinciaux, à l'égard du mode de vie, des coutumes, des moeurs de la ville. Nous ne saurions négliger cette observation que ces boyards ne sont pas des éléments ennemis, ils ne veulent pas empêcher le progrès social; ce sont des figures inoffensives, aimant leurs aises, croupissant dans l'atmosphère tiède de la vie de province, mais il en est qui font foi de leur sincère amour de la patrie. La tendance exprimée par les deux auteurs est nette: il faut mettre fin à l'attitude féodale de retraite dans la vie provinciale, d'apathie à l'égard du progrès, de la culture. C'est ce but que servent leurs comédies, et les engins de guerre sont l'ironie et le persiflage. Dans *Iorgu de la Sadagura*, le protagoniste Enache Damian vit sur ses terres de Moldavie. C'est un boyard à l'ancienne mode, qui cultive ses propriétés et, dans son entourage patriarchal, s'adonne aux délices de la chasse et de la boisson. Or, lorsqu'il débarque dans la capitale, il se trouve dans des situations amusantes, ses yeux étonnés découvrent des choses nouvelles, et il écoute sans le comprendre le langage des citadins, farci de mots d'emprunt, comme «blamage», «invitation» etc. Cependant le coeur de Damian est plein d'amour pour la patrie: «Terre bénie de Dieu, Moldavie ! Ceux qui ne savent pas t'aimer et t'estimer ne méritent pas de manger ton pain et de goûter à ton sel».[54] Damian ne lutte pas contre le nouveau: il ne le comprend pas et enregistre en hochant la tête les situations étrangères. Au carnaval de Jassy, Alecsandri a également dépeint le boyard de province arriéré sous les traits de Vadră, qui, arrivé à Jassy, ne cesse de s'étonner de ce qu'il y voit, s'oriente avec peine dans le fourmillement de la grande ville, barbote parmi les masques et ne comprend pas le langage des citadins cultivés ou l'interprète à faux.[55] Cependant sa figure n'est pas assez individualisée, les autres traits de sa vie sentimentale restent cachés. Alecsandri représente cet antagonisme en le limitant à une même famille dans sa comédie *Chiriţa en province*. Bîrzoi est un boyard conservateur qui aime la vie du village et qui se désole de ce que sa femme, qui singe le mode de vie citadin, boulverse sa tranquillité, le force à porter des habits occidentaux, lui sert des plats insolites, et de ce que tout cela lui coûte les yeux de la tête: « . . . ce n'est pas rien . . . nouveaux meubles à ressorts . . . domestiques en livrée à soutache . . . vêtements à jabot . . . Qui saurait tout énumérer? . . . Mais il n'y a pas de volaille dans la bassecour . . . et l'office est vide . . . Bah ! . . . Madame ne s'en fait pas ! . . .»[56]

Si nous examinons la comédie en quatre actes de Kisfaludy intitulée *Désillusions*, nous voyons qu'on y retrouve — sinon comme leitmotiv — l'an-

tagonisme entre la ville et le village. Le comte Elemir et Lina Köröndy, la jeune veuve sont amoureux l'un de l'autre, mais ils se brouillent parce que Lina préfère la ville et les distractions, tandis qu'Elemir aspire à une vie paisible à la campagne. Le valet de chambre d'Elemir explique la brouille de la manière suivante: «On chuchotait que Madame goûtait de jour en jour davantage les distractions de la ville, quant à mon maître il se retirait de plus en plus. Je pense qu'ils ont dû se quereller sérieusement et se séparer.»[57] Et voilà ce que dit Lina d'Elemir à son amie: «Je l'aime ardemment; mais peut-il me reprocher d'avoir été attirée non seulement par son coeur, mais aussi par le monde inconnu? Quand j'ai quitté le couvent, mes parents m'ont réduite à une solitude plus grande encore en me mariant à un homme âgé qui fut mon père plus que mon mari. C'est lui le premier qui m'a fait connaître l'amour, et comme je voudrais fréquenter de joyeuses compagnies contre sa volonté, il m'a quittée.»[58] Ce n'est donc pas forcer les choses que de rapprocher Elemir — toutes choses égales d'ailleurs — du seigneur foncier Bîrzoi, alors que Vadră ressemble par sa niaiserie et son manque de culture à Mokány. Mokány n'a pas une très haute opinion de la culture, il aime le village, «où la vie est plus belle que sur les pavés pointus de la ville où l'on est traité cavalièrement par toutes sortes de vauriens, alors qu'au village on est prince pour peu qu'on ait quelque bien.»[59] Et Mokány en a, il exploite 400 arpents exempts de charge, il possède des moutons et de si beaux vignobles qu'on ne trouve pas leurs pareils dans six comitats. A propos du mariage, il s'exprime de la sorte, avec un bon sens de paysan: «Eh bien moi, je ne roucoule pas beaucoup, j'ai besoin d'une femme pour m'aider et pas pour soupirer.»[60] Il n'est guère versé dans la vie de société, confond la dame de compagnie avec sa maîtresse, Lina avec Vilma. Selon János Horváth, «Mokány n'est pas le représentant entêté d'une culture périmée, il ne veut pas entraver le progrès, ce n'est qu'un exemplaire inoffensif, original et savoureux de ce qui est en voie de tomber en désuétude.»[61] On peut dire exactement la même chose de Vadră.

Du reste, le noble rustique opposé aux citadins maniérés a de nombreux correspondants dans la littérature mondiale dont nous nous contenterons de ne citer que quelques-uns: Molière: *Monsieur de Pourceaugnac*, Douneau de Vizé: *Le gentilhomme, Guespen ou Le campagnard*, Hauteroche: *Les nobles de province.*[62]

Nos écrivains s'apparentent également dans leur conception sur l'imitation des étrangers. Dans sa pièce *Iorgu de la Sadagura*, Alecsandri tourne en ridicule la manie d'imiter ce qui est étranger. Après ses études à l'étranger Iorgu rentre dans son pays et scandalise ses compatriotes par son attitude, il vante les pays étrangers et dénigre les traditions, les coutumes de son pays. Sa réplique est Gahiţa de Rozmarinovici, qui exalte le mode de vie occidental par ces paroles enthousiastes: «Voyez donc ces dames du monde qui passent la journée devant leur miroir à se soigner les grâces de leur visage et de leur

taille, pas comme chez nous, où les dames de la bonne société se retirent à la cuisine et dans la buanderie, et y salissent leurs vêtements et leurs mains.»[63]

Dans le vaudeville intitulé *Le voyage de madame Chiriţa* il présente la femme inculte, insensible à la civilisation, et ambitieuse, d'un seigneur de province qui, au cours de ses voyages à l'étranger, recueille des impressions superficielles. En voyant Belgrade du bateau, elle se croit arrivée à Vienne, à Budapest elle consomme du poulet au paprika, et à Paris aussi ses expériences se limitent aux repas: «tout est divisé en portions et celles-ci sont extrêmement petites . . . par exemple si vous demandez un beefsteak, on vous apporte un morceau de viande grand comme une pièce de cuivre et en même temps très dur . . . il paraît que c'est fait à l'anglaise . . . Voulez-vous des écrevisses? On vous en apporte deux toutes malingres et hectiques.» Chiriţa dit bien qu'à Paris il y a des musées, des monuments, des théâtres, mais «je n'ai vu ni les uns, ni les autres, car je devais aller dans les magasins.»[64]

Nous pouvons à bon droit ajouter à ces personnages le baron Szélházy de la comédie de Kisfaludy intitulée *Les prétendants*. Lui aussi a vu l'étranger, mais ces voyages n'ont pas enrichi ses idées. Voici comment il résume ses impressions: à Venise il a vu une fille splendide, à Rome il a très bien dormi, et nulle part il n'a mangé de déjeuner aussi excellent qu'à Paris. Et son intérêt, tout comme celui de Chiriţa se limite aux repas: « . . . le bon goût commence toujours au déjeuner, c'est le premier échelon de la civilisation; mon ami ! j'ai vu là-bas des mets dont les pauvres comme nous ne peuvent pas même rêver. Ah, comme nous sommes arriérés !»[65]

Il est superflu de souligner que nos écrivains ne s'opposent pas aux voyages à l'étranger, dont l'utilité fut constatée par Alecsandri tout comme par Kisfaludy à la base de leurs propres expériences, mais ils reprochent à la classe aisée d'être insensible à l'égard de la culture, et de ne pas s'instruire en voyageant.[66]

Mentionnons encore que le persiflage de la manie d'imiter l'étranger remonte dans les deux littératures à certains antécédents. Avant Alecsandri, C. Facca dans sa comédie intitulée *Les francisants* (1833) tourne en ridicule à travers les figures d'Elenca et de Luxandra, l'imitation des étrangers, le langage recherché et précieux. Quant au prédécesseur du Szélházy et du Kényes de Kisfaludy c'est — comme l'a démontré József Waldapfel — le baron Serteperti de Csokonai, ce magnat entiché de ce qui est étranger, de même que le héros du Fiancé inconstant remanié à l'époque par László Bartsay.[67]

Chez les deux auteurs on rencontre — quoique pas très fréquemment — des éléments philosophiques mêlés au ton amusant des comédies. Alecsandri les introduit par la manifestation solennelle des normes morales. Dans *Le carnaval de Jassy*, Alecu fait sa profession de foi en ces termes: «Tant que ma conscience est nette, je ne m'occupe pas de ce que disent mon père et les autres. Mieux vaut être pauvre et avoir le coeur pur que d'être riche et méprisé du

monde, car l'honneur est le plus beau trésor aux yeux de l'honnête homme.»[68] Dans sa comédie *Les malades*, Kisfaludy fait prononcer par l'un des protagonistes, Kisteleky, ces paroles témoignant d'une profonde désillusion: «Tout n'est que fumée, vapeur, comme la vie elle-même. Chaque époque, chaque esprit, s'évertue à trouver une nouvelle manière, une nouvelle source pour maintenir la vie à la surface; et tous ces livres, ces milliers d'idées aboutissent à cette seule vérité: il faut mourir . . .»[69]

Comme conséquence naturelle de l'évolution sociale, on voit paraître chez les deux écrivains, des protagonistes exerçant de nouveaux métiers, qu'on chercherait en vain à l'époque précédente. Chez Alecsandri on trouve à côté des boyards portant les titres traditionnels de comis, postelnic, paharnic, le directeur de théâtre, l'aspirant hussard, le professeur de français. Chez Kisfaludy, les nouvelles professions bourgeoises — comme le souligne Szauder — celles de la dame de compagnie, de l'inspecteur des grandes propriétés, dont la place dans la société témoigne également de conditions et de rapports nouveaux.

Bien que nous ayons déjà touché ces questions, il nous reste encore à parler de la forme dans les comédies des deux auteurs. Disons tout d'abord que, dans la structure de l'intrigue des comédies, Alecsandri et Kisfaludy utilisent une composition progressive, synthétique. Les deux auteurs concentrent l'action dans une succession temporelle des événements, et les exemples éloquents de ce procédé sont les comédies d'Alecsandri centrées sur une situation fondamentale *(Le boulet, Chiriţa à Jassy)* ou les pièces en un acte de Kisfaludy au rythme rapide *(Vous ne sortirez pas de la pièce, Trois à la fois)*.

En ce qui concerne les comédies de longue haleine, on y observe, auprès de la composition synthétique des précédentes, que nos écrivains ont construit les épisodes avec modération, et que ces derniers complètent la figure, l'entourage du protagoniste principal. A ce sujet, nous nous contenterons d'examiner quelques épisodes d'une seule comédie d'Alecsandri. Dans la comédie en trois actes intitulée *Chiriţa à Jassy*, les scènes 1 et 2 du premier acte montrent les efforts du cocher de Chiriţa pour sortir avec son traîneau de la mer de neige d'un faubourg mal entretenu de la capitale. Dans la scène 2, on voit apparaître les deux tricheurs recherchés dans tout le pays par la police de Bucarest, Bondici et Pungesco, qui sont venus à Jassy pour tenter leur chance et se procurer de l'argent, et qui dans la scène suivante se présenteront à l'ambitieuse et trop crédule Chiriţa et à ses filles comme des fonctionnaires de haut rang. Dans la 1e scène de l'acte II, nous sommes témoins de la brutalité révoltante de Chiriţa, qui parle aux domestiques d'une façon inqualifiable, par contre, dans les scènes 4 et 9 du même acte, nous voyons comment elle gâte son fils adolescent Guliţa.

Dans *Les désillusions* de Kisfaludy, les épisodes complètent de la même manière la figure du protagoniste principal, la description du milieu. Dans

l'acte III, Kényesi et Lombai causent entre eux, et quand Lombai demande à Kényesi s'il veut une femme ou de l'argent, Kényesi répond franchement «De l'argent ! mon brave, de l'argent ! de l'argent !», ce qui dévoile les embarras matériels du baron. Cependant, le comte Elemir n'est pas dans une situation plus favorable. Au III[e] acte, Lombai et Elemir parlent de ce que la dette hypothécaire qui monte à 30.000 pièces d'or ne peut être rachetée même par les revenus de la propriété. Le comte voudrait être l'unique possesseur des biens de ses ancêtres et il voudrait reprendre la partie qui constitue sa propriété. Ces épisodes — comme l'a analysé Szauder — permettent de voir nettement la différenciation de la société, conséquence de la capitalisation de la grande propriété et de l'évolution urbaine.

Si nous examinons les sources du comique, nous constatons qu'elles sont à rechercher chez les deux auteurs dans les situations, les caractères et le langage des comédies. Ajoutons à ceci ce qui est déjà ressorti dans les lignes précédentes, que le comique présente en premier lieu un rapport idéologique: nos écrivains opposent les idées anciennes aux nouvelles, et c'est sous l'angle visuel de ce qui doit naître qu'ils tournent en ridicule ce qui est ancien, périmé.

Alecsandri exploite abondamment les possibilités offertes par le comique de situation. Sous ce rapport, *Le boulet* peut être considéré comme une véritable comédie d'intrigue: Leonil se cache dans l'armoire, puis réapparaît habillé en vêtements de femme, et enferme son amante dans l'armoire en croyant qu'il vient de réduire à l'impuissance la servante. Vient Nicu, qui confond Leonil travesti en femme avec Marghioliţa, lui confesse son amour et couvre ses mains de baisers. Quant à Leonil, dans l'obscurité il prend la mère pour sa fille et en profite pour la calomnier.[70]

Dans la pièce en un acte *Feux follets*, la femme du maire, Suzanne, prie l'instituteur épris d'elle de venir la rejoindre le soir dans son jardin, à la condition qu'il s'habille en femme. Mais elle donne le même conseil au sous-préfet Răzvrătesco, qui la poursuit également de ses assiduités. Dans les ténèbres, les deux hommes se méprennent et s'embrassent.[71]

Les comédies de Kisfaludy abondent elles aussi en comique de situation. Dans *Les prétendants*, Lidi décide de faire croire à ses prétendants, avec l'aide du vieux caporal de Baltafy, qu'elle est la fille véritable du capitaine, et effectivement Perföldy lui fait une déclaration croyant qu'elle est la fille de Baltafy.[72] Dans *La bonté forcée*, Emmi, que le comte Erényi «assiège de mille assiduités», se fait passer pour sa tante Ida.[73] Dans la comédie *Oeil pour oeil, dent pour dent*, au titre shakespearien, Egyed et Lajos font semblant d'être l'un unijambiste, l'autre aveugle et se présentent au château de Villány, mais Liza et Póli, prévenues à l'avance feignent elles aussi d'être infirmes.[74] Les comédies *L'assassin*, *Les Faux savants*, *Trois à la fois* témoignent également de ce que Kisfaludy a abondamment exploité le travesti, les situations provoquant le rire, et nous

ne saurions non plus passer sous silence qu'Alecsandri, tout comme Kisfaludy, ont emprunté ce procédé au romantisme.

L'autre source du comique naît chez nos auteurs des caractères. Dans ses comédies, Alecsandri crée toute une série de personnages qui ne sont pas ce qu'ils prétendent ou voudraient être. Une place particulière revient, dans le système des caractères à Chiriţa, épouse peu cultivée d'un boyard aisé de province, dont l'ambition la pousse à imiter le mode de vie des femmes des grands boyards de la capitale. Elle fait du cheval en tenue d'amazone, veut marier ses filles à des seigneurs riches, elle fume et se fait apporter son courrier sur un plateau d'argent: «J'ai décidé d'introduire aussi à la campagne les coutumes de Jassy, afin que nous aussi nous civilisions un peu.»[75] L'attitude de Chiriţa envers les hommes simples, qu'elle traite avec mépris, est non pas comique, mais repoussante: «Quelle plaie que ces paysans stupides, ils ne me laissent pas tranquille.»[76] C'est elle qui incite son mari Bîrzoi à accepter le pot-de-vin, et elle s'indigne lorsque les clients n'apportent que dix pains de sucre au lieu des douze demandés.[77] Quant à Grigore Bîrzoi, Alecsandri le dépeint d'une façon variée, intéressante. Nous voyons comment le boyard simple et raisonnable devient, sous l'influence de sa femme, un arriviste ambitieux, un exploiteur corrompu. En qualité de préfet, il ordonne à son huissier de vendre très cher un vieux dindon aux clients qui viennent le trouver sans apporter de cadeaux. De ce caractère de Bîrzoi naissent toute une série de scènes amusantes; un client vient et, après avoir acheté le vieux dindon à l'huissier, il l'offre à Bîrzoi, qui, dès son départ, le remet de nouveau à l'huissier.[78]

Les facteurs de l'évolution bourgeoise, de la différenciation de la société et du désir de s'élever qui s'ensuit, se retrouvent aussi dans d'autres personnages des comédies d'Alecsandri. Dans la comédie en un acte *Le directeur Millo* Lucsiţa aspire à quelque chose d'autre, quelque chose de plus: «Bals, théâtre, jardins ! quelle vie princière, non comme dans ces villes de province où la monotonie dessèche l'esprit et où le coeur devient vide comme une morille . . . Oh ! Bucarest ! Bucarest !»[79]

Le boulet montre des caractères remarquablement dépeints. La veuve Zamfira voudrait épouser le plus vite possible le docteur Birman. Mais d'abord elle doit marier sa fille Marghioliţa dont les occupations se limitent — comme le veut la coutume de l'époque, et pour trouver plus facilement à se marier — à l'étude de la guitare, de la danse et du français. Or la jeune fille aspire elle aussi à quitter la maison maternelle, et après une vie remplie d'interdictions elle serait heureuse de vivre sa vie aux côtés d'un riche mari. Dans la pièce en un acte *Le directeur Millo,* Nae est le type du seigneur terrien aux prises avec des ennuis d'argent et son fermier. Sa femme entend maintenir le ménage avec tous ses frais onéreux, elle rêve de voyage à l'étranger, tandis que son mari pense à vendre la propriété et à obtenir un mandat de député. Alors que chez Kisfaludy les Szélházy, Kényesi et d'autres cherchent à trouver de l'argent par

le mariage pour remédier à leurs difficultés financières, chez Alecsandri le meilleur moyen est un poste bien payé. Voilà ce que dit à ce sujet Ciupici — pour ne citer qu'un exemple — l'un des personnages secondaires du *Directeur Millo:* « . . . je veux prouver au gouvernement qu'il n'a pas de partisan plus fidèle que Stanciu Ciupici . . . J'ai dévoilé un complot à Craiova, dont les fils s'étendent aussi aux comitats de Gorj et de Dolj . . . Je connais les conspirateurs, je suis leur ami le plus intime, et je vous donnerai leurs noms, Monsieur le ministre, si vous voulez bien croire à ma fidélité et me nommer . . . préfet ! non pas pour ma personne, mais dans l'intérêt de la patrie.»[80]

En examinant les comédies de Kisfaludy, nous observons quelques analogies dans le système des caractères. Dans la comédie *Les prétendants*, Charles, le jeune amoureux, qui s'est détaché de la classe des propriétaires terriens et dont l'intérêt dépasse l'enrichissement, peut être rapproché du Leonil de la comédie *Le boulet*. Dans *Les prétendants*, le capitaine Baltafy incarne le propriétaire moyen hongrois. Son caractère de militaire, son estime à l'égard de son vieux caporal rappellent la figure de Bîrzoi, à l'époque où il n'était pas encore corrompu par l'ambition de sa femme. Nous avons déjà parlé de la ressemblance de Szélházy, entiché des coutumes de l'étranger, avec Chiriţa, mais son caractère présente également des analogies avec celui de Iorgu. La figure de la jeune fille noble du village Máli, incapable de défendre son amour et d'agir fermement, et qui est un personnage effacé des Prétendants, retrouve son correspondant dans presque toutes les jeunes filles d'Alecsandri (Marghioliţa, Aristiţa, Calipsiţa, Luluţa, etc.).

L'acteur ambulant Fürgencz, bien éloigné de la classe féodale régnante, et qui noue l'intrigue de la comédie *Vous ne sortirez pas de la pièce* (c'est lui d'ailleurs que nous retrouvons dans la *Foire de Korcsháza)*, s'apparente au directeur de théâtre Millo par sa bonté de coeur, son désir d'aider ses semblables, son ingéniosité. Dans *Le directeur Millo* d'Alecsandri, c'est Millo qui se trouve au centre de la pièce, c'est le directeur de théâtre qui noue l'action allerte de la comédie.

Il se manifeste une nette différence entre les types créés par les deux écrivains, probablement à cause du décalage de temps (plus de trente ans), c'est-à-dire que dans la vie sociale roumaine la coalition bourgeoise-seigneuriale est déjà réalisée ou en voie de réalisation, face à la situation hongroise de l'époque des réformes. Cette distance se manifeste dans la figure du Móricz du fragment intitulé *Betyárdi*, qui «est un jeune homme d'opinion gauchiste, dont le patriotisme est marqué d'une certaine sauvagerie» comparée aux personnages politiques bien individualisés et beaucoup plus richement nuancés d'Alecsandri comme Sandu Napoilă, Clevetici, Gură Cască, et d'autres figures négatives.

Pour obtenir l'effet comique, nos écrivains se servent abondamment de la parodie du style, des possibilités offertes par le persiflage du langage. Ceci nécessitait avant tout — et c'est le grand mérite des deux écrivains — la

création d'une langue de conversation scénique. Rappelons à ce sujet l'une des déclarations d'Alecsandri, où il disait ceci du langage dramatique en usage avant lui: «Les protagonistes parlaient le même jargon emphatique: le marquis conversait comme le bottier, la princesse comme la blanchisseuse, l'archevêque comme le cocher, l'empereur comme le cuisinier.»[81]

L'une des grandes conquêtes d'Alecsandri dans la technique du théâtre est d'avoir créé sans antécédent convenable — tout comme Kisfaludy — la langue parlée sur la scène, qui sait être vivante et s'adapte par son niveau à la situation et au caractère des personnages.[82]

Conformément à la situation sociale et culturelle donnée, les protagonistes des comédies d'Alecsandri mêlent surtout à leur langage des phrases, des mots français ou grecs, ceux des pièces de Kisfaludy des mots allemands ou latins, perpétuant ainsi la mode de l'époque. Marghioliţa et Nicu parlent roumain, mais de leur conversation au débit assez pauvre, il résulte un langage macaronique mêlé de français de ce genre: «Je vous prie . . . reste pe canape . . . Monsiu Nicu, îţi aduci aminte de notr anfans? . . . E bien parlon împreună».[83] Chiriţa par contre crée arbitrairement les expressions traduites du roumain: boire une cigarre (a bea tutun = fumer une cigarette), tambour d'instruction (tobă de carte = puits de science), pour des fleurs de coucou (a-şi pierde timpul de florile cucului = perdre son temps pour des prunes), il parlera comme l'eau (a vorbi ca apa = parler aisément, sans s'arrêter.).[84] A cela s'ajoutent une quantité de mots et d'expressions grecs comme kyrie eleison (Seigneur, ayez pitié), profos (premier), defteros (deuxième), afanisemo (je suis ruiné), ton patera (routinier), etc.

Il faut mentionner à part l'instituteur Galuscus, protagoniste de la comédie intitulée *Feux follets*, qui surprend à tout instant les simples villageois par l'emploi de mots inusités en roumain, créés de toutes pièces à partir du latin: usul, sapient, debe, felice, anima.[85] Il truffe même sa déclaration d'amour de mots de ce genre, que la femme inculte du maire interprète à faux: le mot «pasiune» (passion) est pris pour «păşune» (paturage), «amoare» (amour), pour «moare» (meurt), «pudoare» (pudeur) pour «putoare» (puanteur).

Il va sans dire que chez Alecsandri, qui fustige les travers et possède un sens très aigu de la critique, la parodie du style a des racines sociales: à travers Iorgu ou Gahiţa Rosmarinovici, qui singent les Français, il veut ridiculiser les couches dirigeantes de la société, dans Chiriţa il fait la satire de la femme qui veut cacher son ignorance en imitant le langage des étrangers, et par Galuscus il caricature les latinistes qui corrompent la langue, les Roumains chauvins.

Chez Kisfaludy aussi le style latinisant a un sens plus profond: en attaquant la culture qui ne se nourrit que de latin et de droit, il veut rejeter l'un des principaux obstacles qui barrent la route aux lumières. Cette tendance n'est pas seulement caractéristique de nos écrivains. Dans la lutte contre les latinisants, nous pouvons citer, à côté d'Alecsandri, les noms d'Al. Russo,

de M. Kogălniceanu. La parodie de la discussion des problèmes de langage se retrouve également, dans la littérature hongroise, dans *La lutte des grenouilles et des souris* de Csokonai, où la lutte s'engage contre le règne de «la langue de poissons» pour le triomphe de la langue maternelle.[86] Chez Kisfaludy, la parodie stylistique devient la source du comique lorsque nous entendons les tirades latinisantes alambiquées du magistrat Körmösdy: «Agnoszkálom gráciáját spektábilis urnak»[87] ou «Én íme duplicálván kérésemet, még egyszer submittálom szivemet a kisasszony kegyes judiciuma alá, remélvén, hogy favorabilis sententiát nyerek és elvégzem szívemnek involutus perét et sic porro,»[88] «a dolog sürgetős, azaz: criminális, itt csak summarie vegyük fel a dolgot, azaz: inquisitiot tartsunk.»[89] «Hol az inquisitus? hol a caput conjurationis . . .»[90]

Dans les comédies des deux auteurs, un rôle important revient à la lettre d'amour ou aux textes de caractère littéraire comme moyen de séduction, dont le style, l'exposé recèlent le comique. Certains protagonistes des pièces d'Alecsandri empruntent les comparaisons aux attributs de leur propre profession. D'ailleurs ce procédé est assez courant dans la littérature roumaine, entre autres chez N. Filimon, créateur du roman réaliste roumain (Le héros du récit intitulé *Les vicissitudes de l'ami d'une servante*, écrit une lettre à Rézi, la servante hongroise, pour lui déclarer son amour), chez le classique de la comédie roumaine, Caragiale (lettre d'amour du héros de la pièce *Nuit d'orage* à la veuve joyeuse Ziţa) et chez d'autres.

Dans *Le carnaval de Jassy* d'Alecsandri l'aspirant Leonil écrit sa lettre d'amour en ces termes: «Tu es le drapeau sur lequel je fixe mes yeux avec amour et fierté. Ta voix est plus douce que la trompette de l'escadron».[91]

Pensons un peu au héros Elek Udvardy de la pièce de Kisfaludy, *Comédie*, qui déclame à haute voix les déclarations d'amour de sa pièce,[92] et aux malentendus qui en résultent.

Alecsandri et Kisfaludy choisissent tous deux avec beaucoup de bonheur les noms dits parlants, et ils attifent leurs personnages de noms propres qui soulignent nettement tel ou tel trait frappant de leur caractère. Dans les comédies d'Alecsandri, des noms de ce genre sont donnés à Marghioliţa (marghiolie= afféterie, préciosité), le nom de Lunătesco peut être apparenté à celui de la lune «luna»: împuscă în lună = tire sur la lune (dans sa peur), Bîrzoi évoque l'arrogance par l'expression «cu coada bîrzoi», Pungesco peut être mis en rapport avec «pungă» (portemonnaie) ou «pungas» (pickpocket), le nom de Clevetici vient du verbe «cleveti» (calomnier, dénigrer), Sandu Napoilă vient de l'adverbe «înapoi» (par derrière, en arrière), le nom Buimăcilă de l'adjectif «buimac» (étourdi).

Nous rencontrons le même procédé chez Kisfaludy, et les exemples les plus convaincants en sont le baron Szélházy, le baron Kényesi, l'avocat Perföldy, le colonel Hősváry.

Les figures du magnat qui imite les étrangers et de l'avocat latinisant sont devenus fameuses par les comédies de Kisfaludy, et c'est de là qu'elles ont passé dans les romans de Jókai. Quant aux oeuvres dramatiques de Caragiale, elles représentent la continuation et le couronnement des traditions d'écrivain introduites par Alecsandri.[93]

Les comédies de Kisfaludy et d'Alecsandri ont dominé la scène pendant longtemps, elles peuvent se vanter d'une succès considérable et d'une influence sans pareille. Pendant longtemps, la pièce *Les désillusions* a été la meilleure comédie hongroise et elle fut longtemps jouée au Théâtre National. En 1940 encore elle figura au répertoire, mais n'eut pas de succès. Les comédies d'Alecsandri régnèrent elles aussi pendant longtemps sur les scènes roumaines, et leur autocratie ne se termina qu'après l'apparition des pièces de Caragiale. Cependant, les théâtres roumains jouent encore assez souvent les comédies *Chirița à Jassy* et *Le boulet*, ce que motivent non seulement la piété, mais les enseignements que recèlent les pièces d'Alecsandri et leur portée valable encore pour l'homme de notre époque.

NOTES

[1] Mentionnons à ce sujet Dulf, P., *Egy román költő. Alexandri Vazul működése a román irodalom terén.* (Un poète roumain. L'activité de Vazul Alecsandri dans la littérature roumaine.) Kolozsvár 1881; Dancu, L., *Alexandri Vazul élete és irodalmi munkássága.* (La vie et l'activité littéraire de Vazul Alecsandri.) Kolozsvár, 1916.

[2] Le premier recueil de poésies fut publié par K. Ács dans *Virágok a. román népköltészet mezejéről.* (Fleurs dans le champ de la poésie populaire roumaine) Pest, 1858. Dans cet ouvrage, nous lisons les lignes suivantes: «Découvrir, recueillir et arranger les fragments des produits ancestraux de la poésie populaire fut la misssion noblement remplie du remarquable poète et patriote Vazul Alecsandri». Dans le volume intitulé *Még három román népballada* (Trois nouvelles ballades roumaines) publié en 1871, K. Ács analyse de nouveau Alecsandri dans le bref exposé joint aux traductions. On trouve par la suite des anthologies qui contiennent des traductions de poésies d'Alecsandri, comme Fekete, T., *Klasszikus kert* (Jardin classique.) Cluj—Kolozsvár, 1924; Kiss, P., *Átültetett virágok* (Fleurs transposées.) Cluj—Kolozsvár 1925; Gáldi, (Göbl) L., *Műfordítások* (Traductions littéraires.) Arad 1928; Bardócz, A., *Könnycseppek* (Larmes.) Budapest 1938; Köpeczi, B.—Vas, J., *Román költők antológiája* (Anthologie des poètes roumains.) Budapest, 1951; Köpeczi, B., *Román költők antológiája* (Anthologie des poétes roumains.) Budapest, 1961. et le volume imprimé à part, d'une grande valeur artistique de F. Szemlér: *Vasile Alecsandri : Válogatott versek* (Poèmes choisis.) Marosvásárhely, 1958.

[3] Voici quelques exemples à ce sujet: Gáldi, L., *Bardócz : V. Alexandri*, Vasárnap 1938. 22; Kakassy, E., *Alecsandri magyarul* (Alecsandri en hongrois.) Előre 1958. 14; Köpeczi, B., *Román klasszikus magyar nyelven* (Classique roumain en langue hongroise.) Népszabadság 22 août 1958; Domokos, S., *Román költő magyarul* (Poète roumain en hongrois) Nagyvilág, 1958. 11.

[4] Köllő (Engel), K.—Nagy, G.—Veres, Z., *Alecsandri Vasile. Világszép Ilonka és Árva Jancsi* (Ilonka la belle et Jancsi l'orphelin) Bucarest, 1960, et Alecsandri, V., *Színművek* (Théâtre) Traduit par K. Köllő (Engel), G. Sz. Nagy, Bucarest, 1961.

[5] Une exception dans ce domaine est G. Călinesco, qui explique en détail l'action, la structure des comédies et la source du comique. Cf. Călinesco, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.* București, 1941, 272—281.

[6] Cornea, P., *Concepția despre lume si sensul activității creatoare a lui Vasile Alecsandri.* Lupta de clasă XLI (1961) no. 11, 76—88 et Nicolesco, G. C., *Viața lui Vasile Alecsandri.* București ,Editura pentru Literatură, 1962; Călinesco, G., *Vasile Alecsandri* București, Editura Tineretului, 1965.

[7] La carrière de Hugo a été analysée par L. Dobossy à propos du parallèle établi entre V. Hugo et Voltaire. Cf. *A francia irodalom története* (L'histoire de la littérature française) Budapest, Gondolat 1963, II, 81.

[8] Cf. Kakassy, E., Ilona la belle et Jancsi l'orphelin, Bucarest, 1960, 12.

[9] Sziklay, L., *A keleteurópai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről* (Quelques questions de principe de l'histoire littéraire comparée d'Europe orientale). *Világirodalmi Figyelő* VIII. (1962) 487.

[10] Cf. Alterescu, S.—Tornea, F., *Teatrul național «I. L. Caragiale»*. București, Editura Acad. R. P. R. 1955. 18.

[11] Cf. Tornea, F., *Primii noștri dramaturgi*. București, ESPLA 1956. 17.

[12] Cf. Orzea — Bociort: *Introducere. Vasile Alecsandri: Teatru*. București, ESPLA 1952. 8.

[13] Cf. Nicolesco, G. C. op. cit. 52—53.

[14] Cf. Al. Dima: *Alecu Russo*. București, ESPLA 1957. 80.

[15] À propos de l'évolution de la vie théâtrale hongroise à l'époque donnée: Hont, F., *Magyar Színháztörténet* (Histoire du théâtre hongrois) Budapest, 1962. 57—63, 91—100, 111—113.

[16] Cité par G. Orzea—F. I. Bociort op. cit. I. 8.

[17] Cf. Alecsandri, V., *Opere complete I—XIII*. Cité par G. C. Nicolesco, op. cit. 74.

[18] Cf. Horváth, J., *Kisfaludy Károly és íróbarátai* (Károly Kisfaludy et ses amis — écrivains) Budapest, Művelt Nép 1955. 10.

[19] Cf. Szauder, J., *Bevezetés. Kisfaludy Károly válogatott művei* (Introduction. Oeuvres choisies de Károly Kisfaludy) Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1954, 8.

[20] op. cit. 63.

[21] Lettre manuscrite. Cité par G. C. Nicolesco, op. cit. 76.

[22] *Kisfaludy Károly minden munkái* (Oeuvres complètes de Károly Kisfaludy) Budapest, 1893, II, 298.

[23] Szauder, J., *A reformkor irodalma* (La littérature de l'époque des réformes) Budapest, 1956, 42.

[24] Cf. Garabet Ibrăileanu: *Spiritul critic în cultura românească*. București s. d. 1929 125.

[25] Alecsandri, V., *Teatru*. București ESPLA 1952. I. 36.

[26] Op. cit. I, 150.

[27] Kisfaludy, K., op. cit. II, 298.

[28] Leur dernière édition dans le volume intitulé *Primii noștri dramaturgi*. București ESPLA 1956.

[29] Cf. Vértessy, J., *Kisfaludy Károly drámaköltészete* (L'art dramatique de Károly Kisfaludy) *Irodalomtörténeti Közlemények* 1915.

[30] Cf. Somogyi, B., *Kotzebue hatása Kisfaludy Károlyra* (L'influence de Kotzebue sur Károly Kisfaludy) Budapest, 1902. ainsi que Gönczy, I., *Kotzebue és vígjátékíróink* (Kotzebue et nos auteurs de comédies) Budapest, 1913.

[31] Cf. Békei I., *Kisfaludy Károly és Kotzebue* (Károly Kisfaludy et Kotzebue) Thèse manuscrite de doctorat ès lettres. Budapest, s. d.

[32] Pour plus de détails, voir à ce sujet J. Szauder op. cit. 52.

[33] Cf. Szauder J., op. cit. 20.

[34] Cf. Orzea-Bociort op. cit. 7.

[35] A ce sujet v. pour plus de détails L'histoire de la littérature hongroise jusqu'en 1849. Rédigé par László Bóka et Pál Pándi, Budapest, 1957, 315.

[36] Alecsandri, V., *Teatru*, I. 238—239.

[37] Alecsandri op. cit. I, 62.

[38] Op. cit. I, 70.

[39] Op. cit. I, 91.

[40] *Kisfaludy Károly minden munkái* (Oeuvres complètes de Károly Kisfaludy) II, 306.

[41] Op. cit. II, 325.

[42] Alecsandri, V., *Teatru*, I, 58.

[43] Auparavant, la représentation en était fréquente. Une troupe dirigée par l'acteur hongrois József Farkas la joua en 1847 à Brasso, puis à Szászváros. Cf. Károly Köllő op. cit. 499.

[44] Op. cit. 500.

[45] Kisfaludy op. cit. II, 299.

[46] Idem.

[47] Op. cit. II, 271.
[48] A ce sujet v. pour plus de détails Szauder op. cit. 35.
[49] Alecsandri op. cit. I, 33 et 35.
[50] Op. cit. I, 68.
[51] Op. cit. I, 249—250.
[52] Kisfaludy op. cit. III, 338.
[53] Op. cit. III, 372.
[54] A ce sujet v. pour plus de détails G. Ibrăileanu op. cit. 120.
[55] Alecsandri op. cit. I, 82—85, passim.
[56] Op. cit. I, 196—197.
[57] Kisfaludy op. cit. IV, 37.
[58] Op. cit. IV, 55.
[59] Op. cit. IV, 43
[60] Op. cit. IV, 57.
[61] Horváth, J., op. cit. 73.
[62] A ce sujet v. Gragger, R., *Irodalomtörténeti forrástanulmányok* (Études des sources d'histoire littéraire), Budapest 1916. 13.
[63] Apud G. Ibrăileanu op. cit. 11.
[64] Alecsandri op. cit. 310—313.
[65] Kisfaludy op. cit. II, 270.
[66] Au sujet de Kisfaludy cf. Szauder op. cit. 40.
[67] Cf. Waldapfel, I., *Magyar irodalom a felvilágosodás korában* (Littérature hongroise à l'époque des lumières), Budapest, Akadémiai Kiadó 1963, 272.
[68] Alecsandri op. cit. I, 65.
[69] Kisfaludy op. cit. III, 260.
[70] Alecsandri op. cit. I, 53—57.
[71] Op. cit. I, 254, 264, 267.
[72] Kisfaludy op. cit. II, 272—273.
[73] Op. cit. III, 374—375.
[74] Op. cit. IV, 15—19.
[75] Alecsandri op. cit. I, 178.
[76] Op. cit. I, 171.
[77] Op. cit. I, 194.
[78] Op. cit. I, 213.
[79] Op. cit. I, 272.
[80] Op. cit. I, 284—285.
[81] Cf. Alecsandri, V., *Opere complete*, Bucureşti 1875, I, XI.
[82] A propos de Kisfaludy v. pour plus de détails J. Horváth op. cit. 66.
[83] Alecsandri, V., *Teatru* I, 47.
[84] Op. cit. 176—177.
[85] Op. cit. I, 248—249.
[86] Cf. Waldapfel, J., op. cit. 269.
[87] Kisfaludy op. cit. II, 260.
[88] Op. cit. II, 273.
[89] Op. cit. II, 335.
[90] Op. cit. II, 345.
[91] Alecsandri op. cit. I, 72.
[92] Kisfaludy op. cit. II, 389.
[93] Pour l'analyse détaillée, v. Iosifesco, S., *Momentul Caragiale*. Bucureşti, ESPLA 1963, 79—81.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (1—2), pp. 195—238 (1966)

James Joyce and Adrian Leverkühn

Decadence and Modernity in the Joycean Parallels of Thomas Mann's Doktor Faustus[1]

By

PÉTER EGRI

(Budapest)

(PART I)

This paper is devoted to a scrutiny of the aesthetic relationship of James Joyce's and Thomas Mann's writing by means of a searching analysis of the Joycean parallels of the novel *Doktor Faustus*.

I. James Joyce's References to Thomas Mann

As regards the links between Joyce and Mann, it seems highly probable that the young Joyce had read the young Mann's writings. Chester G. Anderson, in his analysis of the first poem *(Tilly)* in Joyce's volume of poetry *Pomes Pennyeach*, is struck by the similarities of certain passages and motifs and these prompted him into remarking that "it is tempting to speculate in relation to both *Tilly* and the *Portrait* that Joyce, who had read everything, had read Thomas Mann's *Tonio Kröger* when it was first published in 1903".[2]

J. Mitchell Morse has also pointed out certain analogies between *Tonio Kröger* and the Portrait in his paper *Portraits of Artists by Joyce, Proust, Mann and Kafka* read to the Comparative Literature Group at the University of Kentucky's Foreign Language Conference on April 26, 1958.[3] In another writing, Morse, supporting and developing Anderson's conjecture, observes that "in several other stories also there are teasing indications that the young Joyce may have found bases of theme and technique in the young Mann."[4] In the same article Morse registers some passages which contain analogies, textual as well as of motif, and draws parallels between Mann's early works and Joyce's writings; viz. the short story *Disillusionment (Enttäuschung) — Ulysses* and *A Portrait of the Artist as a Young Man ; The Infant Prodigy (Das Wunderkind) — Ulysses ; Death in Venice (Tod in Venedig) — Ulysses ; Tonio Kröger — Ulysses, Stephen Hero*, and *A Portrait of the Artist as a Young Man*.[5]

A characteristically impersonal, non-political and negative example illustrative of Joyce's relationship to Mann shows itself in Joyce's rejection of Jacques Mercanton's request to contribute to the review *Mass und Wert*.

His refusal was based on the fact that it was a politically slanted publication, Thomas Mann having used its pages in 1937 for declaring his position against Nazism.[6]

In *Finnegans Wake* we have two passages containing allusions to Thomas Mann. In one of them, the female character, A. L. P. is represented as fishing out gifts from her spacious bag and distributing them among her children; in this way Thomas Mann ("Mann in the cloack") is presented with cholera ("collera morbous" — "a collera morbous for Mann in the cloack").[7] William York Tindall is indubitably right in seeing this as an allusion to the author of *Der Tod in Venedig*.[8] His claim is substantiated, not by himself, but by the text. The capital initial letter and the two n's of the word "Mann" make out the name of the author; the word "cloack" calls to mind the word 'cloaca', which means 'sewer', 'gutter'; "collera morbous" evokes the cholera epidemic ('morbus') raging in Venice. The word "collera" may also be taken to mean 'colour', while the adjectival ending of "morbous" seems to suggest 'morbid', 'sickly'; consequently the phrase "collera morbous" may be interpreted as 'sickly colour'. (One more possible interpretation of "collera" is 'collar' — possibly a symbol of von Aschenbach, the scion of a Prussian family of army officers, judges, and civil servants.) And when Adaline Glasheen says she sees behind the phrase "Mann in the cloack" the figure, not of Thomas Mann, but of the Irish statesman Daniel O'Connel, whose Dublin statue represents him wearing a cloak, and who is therefore a 'man in a cloak',[9] her opinion complements, not precludes, Tindall's.

The other hint in *Finnegans Wake* which might refer to Thomas Mann is the "magic morning",[10] which, to Clive Hart,[11] suggests *'The Magic Mountain'* and which, considering the meaning and the phonic context of this passage, may also be taken to mean 'magic moaning'.[12] Adaline Glasheen sees in the word "cstorrap"[13] a reference to Hans Castorp.[14] James S. Atherton thinks it possible that the word "mann" in the phrase "the mann to rhyme the rann"[15] alludes to Mann.[16]

II. Thomas Mann's References to James Joyce

Joyce's references to Thomas Mann are allusive and philological, whereas Mann's attitude to Joyce is moral and intellectual.

On February 2, 1927, Thomas Mann, with many other notable personalities in the international cultural world, among them Albert Einstein, André Gide, Knut Hamsun, Ernest Hemingway, Georg Kaiser, Romain Rolland and Jacob Wassermann, protested against a U. S. pirated edition of Joyce's *Ulysses* by Samuel Roth.[17]

In the 1940's Mann made a number of evaluative and critical comments concerning Joyce. The comparing of the Joycean and the Mannean achieve-

ment is a recurring theme of his correspondence. Discussing Arno Schirokauer's paper[18] in a letter to Golo Mann dated April 19, 1940 he wrote, "Nun hat ein Literat namens Arno Schirokauer einen Essay-Vortrag über die Geschichte des *Romans* überhaupt geschrieben, den er in New York vor einer Lehrer-Vereinigung gehalten hat, und in dem auf 'Lotte' ein paar mal in wirklich interessanter Weise Bezug genommen ist. Der Anfang war, als ich das Manuskript hatte, etwas über-geistreich und schnörkelhaft, und ich habe Änderung angeraten. Später aber schien mir die Darstellung wirklich originell, merkwürdig und richtig, und die Konfrontierung des 'Ulysses' mit 'L.i.W.' hatte etwas Packendes für mich. Sch. wird Dir den Aufsatz schicken, und ich glaube, ich könnte Dir die Annahme empfehlen . . ."[19]

In a letter to Agnes E. Meyer, postmarked February 18, 1942, Mann tells of the receipt of Harry Levin's book on Joyce[20] and immediately mentions analogies he found in the book: "Gerade bekam ich ein kleines Buch über Joyce . . . worin vergleichend viel von mir die Rede ist."[21]

In another letter to Agnes E. Meyer, of August 5, 1944, Mann appreciates Joseph Campbell's *Finnegan* comments,[22] suspecting an affinity between the Joycean and the Mannean works. Mann wrote, " . . . für die beiden Bücher muß ich Ihnen danken, mit denen Sie meine Bibliothek und mich selbst bereichert haben: Croce ist sehr gut, sehr richtig, vernünftig und anständig, und Campbells Buch hat mich noch mehr beschäftigt und mir wieder einmal die Vermutung eingegeben, daß dieser Joyce wohl das größte literarische Genie unserer Epoche sein könnte. Jedenfalls ist Mr. Campbells Studie als analytische und exegetische Leistung einfach bewundernswert, und es wird Amerika zur Ehre gereichen, daß dies hier für das Werk des Iren getan worden ist. Ich persönlich muß den Verfassern umso dankbarer sein, als wissende und weisende Bücher *über* Joyce der einzige Weg zu ihm sind, der mir offen steht; denn ihn selbst zu studieren, dazu fehlt es mir an der nötigen rezeptiven Freiheit und Gutwilligkeit. Ich ahne eine Verwandtschaft, möchte sie aber lieber nicht wahrhaben, weil, wenn sie vorhanden wäre, Joyce alles viel besser, kühner, großartiger gemacht hätte. Was ich rezeptive Freiheit nenne, muß Mr. Campbell im höchsten Grade besitzen, sonst müßte ihm meine eigene Schreiberei als der flaueste Traditionalismus neben Joyce erscheinen . . ."[23]

In her letter to me, dated March 3, 1964, Erika Mann considers Thomas Mann's remark on Campbell's book to be of crucial importance as regards Mann's approach to Joyce. She writes: "Volume II of T. M.'s letters . . . contains a paragraph which I deem more enlightening regarding his approach to Joyce than is any other remark he may have made in this context."[24] In her postcript she adds: "I ought to mention that what T. M. calls his lack of the necessary receptiveness (nötige rezeptive Freiheit und Gutwilligkeit) appears in the paragraph quoted above to be his only obstacle vis-à-vis Joyce. This is not completely correct. What T. M. also lacked was the profound

knowledge of English — a knowledge one has to be born with — which is indispensable if one were fully to understand Joyce."

Joyce's and Mann's works appear, in a comparison drawn in Mann's letter of October 7, 1944, to Gerhard Albersheim, as different manifestations of the crisis of the arts, which is a reflection of the social crisis: "Die Krise in *allen* Künsten — steht es in der Malerei oder im Roman denn anders? — muß wohl mit der Problematik und Rechtfertigungslosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände überhaupt zusammenhängen, die den Künstler zwingen, entweder *Ware* zu produzieren oder den Widerspruch gegen das Bestehende wenigstens geistig anzumelden. Ich selbst bin im Vergleich mit Joyce oder Picasso ein flauer Traditionalist."[25]

In his letter to Bruno Walter, dated March 1, 1945, Thomas Mann specifies his conception of the crisis in characterizing the Schoenbergian music of Adrian Leverkühn of *Doktor Faustus*, and traces ties of affinity between Leverkühn's art and Joyce's. He writes: "Ich muß Ihnen ... Genaueres von dem Roman erzählen und wie ich es mit dieser intellektuellen Musikerfigur meine. Die 'neue', die 'radikale' Musik, sogar das Schoenberg'sche System, *spielt* hinein, lieber Freund; denn es ist ja keine Frage, daß die Musik, so gut, wie alle anderen Künste — und nicht nur die Künste! — in einer Krise liegt, die ihr manchmal ans Leben zu gehen scheint. In der Literatur wird sie manchmal durch einen ironischen Traditionalismus verdeckt. Aber Joyce zum Beispiel, dem ich in gewisser Hinsicht garnicht so fern stehe, ist für den klassisch-romantisch-realistisch gebildeten Sinn doch ein ebensolcher Affront wie Schoenberg und die Seinen. Übrigens kann ich ihn auch nicht lesen, schon weil man dazu in die englische Kultur hinein-geboren sein müßte."[26]

In a letter to Pia Razgha, of February 25, 1949, in which he writes words of praise about Miklós Szentkuthy's analysis of the *Joseph* tetralogy,[27] he again traces a relationship between his own efforts and Joyce's when writing 'ich habe seine Studie vom ersten bis zum letzten Wort mit wahrem Vergnügen gelesen, aufs freundlichste erinnert an die Motivwelt eines Werkes, mit dem ich einer gewissen, durch Proust und Joyce erzeugten europäischen Verwöhnung vielleicht noch am ehesten Genüge getan habe ..."[28]

This striking interest shown by Mann in Joyce coincided with the completion of the *Joseph* tetralogy and, in particular, with the writing of *Doktor Faustus*. The names of Joyce and Picasso crop up not only in the correspondence of the period but also in *Doktor Faustus*;[29] and Mann was not the only person to regard Joyce, in his letter quoted above, as an "affront". Fitelberg, the impressario in *Doktor Faustus* (who is turned down by Leverkühn, incidentally) holds the same opinion of him, though from a different, i.e. a commercial, point of view.

That the Joyce—Mann parallels of the letters quoted above were conceived in the intellectual world of the birth of *Doktor Faustus* becomes mani-

fest owing to the circumstance that they recur, elaborated, in *Die Entstehung des Doktor Faustus* the "novel's novel". "Sehr aufmerksam las ich ein Buch", he writes, "das nicht unmittelbar zur Sache sprach, aber durch seine kluge Analysen mir vieles, die Situation des Romans und meine eigene Stellung in seiner Geschichte Betreffende ins Bewußtsein rief: *James Joyce* von Harry Levin. Da der direkte Zugang zu dem Sprachwerk des Iren mir verschlossen ist, bin ich zur Verkundung des Phänomens auf kritische Vermittlung angewiesen, und Schriften wie die von Levin und Campbells großer Kommentar zu *Finnegans Wake* haben mir manche unvermutete Beziehung und — bei so großer Verschiedenheit der literarischen Naturen — sogar Verwandtschaft klargemacht. Mein Vorurteil war, daß neben Joyce's exzentrischem Avantgardismus mein Werk wie flauer Traditionalismus wirken müsse. Daran ist wahr, daß traditionelle Gebundenheit, sei sie selbst schon parodistisch gefärbt, leichtere Zugänglichkeit bewirkt, die Möglichkeit einer gewissen Popularität in sich trägt. Doch ist sie mehr eine Sache der Haltung als des Wesens. 'As his subject-matter reveals the decomposition of the middle class,' schreibt Levin, 'Joyce's technique passes beyond the limits of realistic fiction. Neither the *Portrait of the Artist* nor *Finnegans Wake* is a novel, strictly speaking, and *Ulysses* is a *novel to end all novels*'. Das trifft wohl auf den *Zauberberg*, den *Joseph* und *Doktor Faustus* nicht weniger zu, and T. S. Eliots Frage 'whether the novel had not outlived its function since Flaubert and James, and whether *Ulysses* should not be considered an epic' korrespondiert genau mit meiner eigenen Frage, ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei. Es sind Sätze in dem Buch von Levin, die mich sonderbar tief berührten. 'The best writing of our contemporaries is not an act of creation, but an act of evocation, peculiarly saturated with reminiscences.' Und dieser andere: He has enormously increased the difficulties of being a novelist."[30]

Elsewhere,[31] Mann compares his penchant for parody to that of Joyce: "Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch die Parodie. Darin nahe bei Joyce . . ."

If we want to summarize, on the basis of the foregoing, Thomas Mann's view of Joyce and his approach to the relationship of his own and Joyce's art, we may quote the words of Frau Thomas Mann (Katja Mann), who has written:[32] "Zweifellos war er [Thomas Mann] sich der großen Bedeutung von Joyce unbedingt bewußt... Das Phänomen interessierte ihn aufs Höchste, und begierig las er alles, was darüber geschrieben wurde. Dagegen hatte er eine gewisse Scheu, sich direkt mit Joyce's Büchern zu beschäftigen, er fühlte deutlich eine gewisse Verwandtschaft und gleichzeitig eine Kühnheit, die ihn verwirrte. Er hat es gelegentlich ausgesprochen, er sei im Grunde ganz froh, daß die sprachlichen Schwierigkeiten, die der 'Ulysses' ihm bietete, ihn zur Lektüre so recht nicht kommen lasse." It is indeed unquestionable that

Thomas Mann did think there was an affinity between the Mannian art and the Joycean; and it is no less obvious that, if on occasion he may have found closer resemblances than he was warranted to do, he categorically denied the existence of any identity.

It can also be ascertained that Mann drew his Joycean comparisons with his major works — *Der Zauberberg*, *Joseph und seine Brüder*, *Lotte in Weimar* and *Doktor Faustus* — and did so subsequently, when he had written *Der Zauberberg* and *Lotte* and the greater part of the *Joseph* tetralogy, and was working on *Doktor Faustus*. His observations were made under the impact of a sudden realisation, sometimes, aided by comments, of some startling literary relevances. This circumstance induces us to explain the contact between Mann's and Joyce's works not primarily by the direct influence on Mann of the Joycean work but by the similarity of the reality treated by the two authors.

It is remarkable that Thomas Mann recognized the problems — and problematical character — of social conditions behind the analogies of the Mannian and the Joycean works. Even if these analogies — and their social background — are revealed more fully, and more sensitively in his fiction than in his scholarly comments, the fact of his realizing them is in itself significant enough.

The date of Mann's becoming aware of these analogies is linked, certainly not without reason, with the writing of *Faustus*. This is the work in which both the similar and the dissimilar features of the Joycean and Mannian works reveal themselves most markedly. That Levin's and Campbell's analyses of Joyce were published about that time is of course more coincidence as far as the treatment of *Faustus* is concerned. But the fact that Mann should have studied these analyses closely and found them relevant as we see in his letters and in *Die Entstehung des Doktor Faustus*, can only be explained by that economy in the selection of readings bearing on the inner world of a work in the making, of which Mann himself spoke.[33]

III. Critics on the Joyce-Mann Relationship

Literary history and analytical writings dealing with the two authors contain a number of valuable passages where Joyce's art is compared with Mann's.[34] R. Koskimies traces a relationship[35] between Marcel Proust's *A la Recherche du Temps Perdu*, James Joyce's *Ulysses*, Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*, Thomas Mann's *Der Zauberberg* and Alfred Döblin's *Berlin, Alexanderplatz* from the point of view of the artistic treatment of the Bergsonian "durée".

Harry Slochower touches on the relationship between Joyce's and Mann's art in four of his works. In *Three Ways of Modern Man* he compares Proust's, Joyce's and Mann's concepts of time. For Proust, time is the means

of expressing the transitoriness of life, the mystic medium of an everlasting Present, a force of sickly introspection. In Joyce's view, Past and Present are interwoven. Mann's concept of time differs from both the others in principle. His characteristic feature is the elaboration of the social significance of time. In his works, time is measured by events, and is materialized by characters and places.[36] Elsewhere[37] in his book, he mentions as portrayers of the antagonism between artist and bourgeois the names of Flaubert, Rolland, Wassermann, Galsworthy, Wells, Proust, Joyce and Mann. Elsewhere again,[38] he looks upon the artistic world concepts of Joyce, Mann and Nexö, as three different answers to questions raised by the period. Joyce — and with him Gertrude Stein, E. E. Cummings and the group of contributors to the review *Transition* — has extended his general revolt against the Machine Age even to artistic style. Hence his expressionism, his impassioned breaking of conventional language forms, his diving into the dimly glimmering depths of the conscious. His technical innovations are valuable, but his descent into decadence is not. The Dedaluses are Hans Castorps who have only descended from the Magic Mountain in order to ascend into the post-war stratosphere, singing in confused disharmony.[39] Thomas Mann in *Der Zauberberg* has a more direct approach to man and the age, uniting the transitional with the eternal in the spirit of liberal tolerance. He brings contradictions into dualistical juxtaposition to one another.[40] A synthesis comes not from him but from Nexö, in *Pelle the Conqueror*, who portrays man and nature, individual and society, freedom and necessity, in dialectical harmony. To the question posed by Goethe's Werther, Joyce's Dedalus and Mann's Tonio Kröger, the answer is given by Pelle.[41]

In *Thomas Mann's Joseph Story*, Slochower sees the reality of the work — and particularly the reality of young Joseph's dreams — in the category of the social unconscious. He regards Joseph as Mann's human archetype of the God-man.[42]

In *No Voice Is Wholly Lost*, he analyses Proust's Werfel's, Joyce's and Mann's so-called regression technique. In the 18th and 19th century novel events succeed in chronological order. This method corresponded to an economic system of growth in which time was a factor of progress. By contrast, Proust, Werfel, Joyce and Mann turn time backwards, using a regression technique. Their world concept is not one of growth but of recurrence. The circle of the regression of events is closed in Proust's art. In Joyce's — and especially Mann's — depiction, however, it is not complete: history and time account for crucial variations.[43] To Spengler, Pound, Proust and Joyce, history and myth are man's abandoned, buried dream; to Heinrich Mann, Seghers, Steinbeck, Sholokhov, Malraux and Thomas Mann, however, they are the pledge of continuity, the moral and aesthetic counterpoint to the physical muddle of the age.[44]

This thought is repeated word for word in the treatise *The Idea of Universal Culture*.[45] On the whole, Slochower draws a very subtle and thoughtful distinction between Joyce and Mann. His non-recognition of synthesis in *Der Zauberberg*, however, is unjustified. The synthesis is given in the author's stand-point, and this becomes directly evident in the chapter *Snow*. The "Proustian" circle of the recurrence of events is, in my opinion, closed, from *Ulysses* onwards, in Joyce's writing as well.

Arno Schirokauer, discussing the transformation of the traditional form of the novel in a lecture (for which he was praised by Mann), draws a parallel between Joyce's *Ulysses* on the one hand and Mann's *Lotte in Weimar* and *Joseph und seine Brüder*, on the other, and analyses their epical, statical and critical characteristics.[46]

Harry Levin compares the various stages in Joyce's and Mann's development *(Dubliners — Buddenbrooks ; A Portrait of the Artist — Der Tod in Venedig ; Ulysses — Der Zauberberg*; *Finnegans Wake — Joseph in Ägypten)*.[47] He thinks there is a close parallel between the cyclical structure of the *Joseph* story and Joyce's as well as Eliot's contemporary works.[48]

Joseph Gerard Brennan traces a relationship between Settembrini of Thomas Mann's *Der Zauberberg*, Nathaniel Alden of Santayana's *The Last Puritan* and Buck Mulligan of Joyce's *Ulysses* from the point of view that all three characters consider death a part of life.[49] However, he ignores the circumstance that Settembrini's attitude is that of a humanist, while Mulligan's is that of a cynic.

In analysing Joyce's world history myth, William Troy points out as a trait common to Yeats, Joyce and Mann that the three writers transcend the present by way of the past.[50]

R. P. Blackmur studies the kindred themes of the decline of morals, of culture and religion in Proust's, Eliot's, Yeat's, Joyce's and Mann's works.[51]

In Charles Neider's view, Mann, Proust, Joyce, Lawrence and Kafka are the modern artistic immortalisers of the Oedipus complex — on account of their modes of description as well as of their choice of theme. Their revolt against their fathers, their affection for their mothers, their doubts and disillusionment and their sexual obsessions all point to that. They all hanker for the womb. Proust strives to descend to the womb of present time, Joyce to that of language-myth, Lawrence to that of the past (primitivism) and of sensualism, and Kafka to that of a slyly concealed system of personal and psychoanalytical symbols.[52] Mann, too, is on an Oedipus quest. The Freudian symbol of the womb here is, in our opinion, a linguistic metaphor in lieu of logical argument.

Hanns Fischer regards Thomas Mann as the strange son of Chaos who amid the raging inferno of the Third Reich re-created, with visionary calm, the work of another age on the pages of the novel *Lotte in Weimar* — a book

in which he has magnificently fused Goethe and Joyce in his fabulous monologue.[53] That, it seems, is just what the above lines do themselves, and do it in such a way that it is Goethe and Mann who are integrated into Joyce, and not Joyce into Mann.

As Lewis Mumford sees it, our age, especially since the first world war, has been a period of decline. A decomposed society is unable to supply positive values for its disillusioned artists, who become either portrayers of barbarity, like Hemingway, or the faithful recorders of the process of decomposition, like Proust in *A la Recherche du Temps Perdu*, Joyce in *Ulysses*, and Eliot in *The Waste Land*. Such energies as this disintegrating society still retains are best symbolized by the integrating efforts in Mann's *Der Zauberberg*.[54] Mumford's endeavour to draw a dividing line between *Ulysses* and *Der Zauberberg* is quite justified from the point of view of literary history; however, aesthetically speaking, he destroys the ideological basis on which distinction could be made when seeing in *Ulysses* a faithful and prophetic record of the disintegration of our time.

In several passages of his book on Mann, Henry Hatfield compares Joyce with Mann. Mann, he argues, is not obviously an experimental author. His world is often an intricate but seldom a private one; and he exercises restraint in his use of symbols — especially compared with Joyce, Kafka or Eliot. And yet, for all his misleading conservatism, Mann is driven by an almost Faustian dynamism to experimenting.[55]

Elsewhere in his book, Hatfield compares Tonio Kröger, Gustav Aschenbach and Stephen Dedalus. On returning to his native city, Tonio Kröger experiences something which Joyce would have called epiphany. The *Tonio Kröger* story has a place in Thomas Mann's development which is not unlike that of the *Portrait* in Joyce's. Like Stephen Dedalus, Tonio Kröger finishes by accepting the artist's calling and, like the former, lays down his aims in a programme. Kröger, however, is a softer, more sentimental and narcissistic character than the energetic and active Stephen Dedalus. Only some time afterwards, in Gustav Aschenbach of *Der Tod in Venedig*, did Mann create a more heroical artist-character.[56] To all that we should add that Mann's rendering of Kröger's inertness is more life-like, than Joyce's rendering of Dedalus's vitality is, and Mann throws more into relief the relationships of the bourgeois artist and the bourgeois way of life than Joyce does. Dedalus's — and Joyce's — energies are directed primarily towards a break with reality whereas Mann wraps Kröger's — really more elegiac — figure in the far more intricate web of real contradictions.

In discussing the *Joseph* tetralogy, Hatfield points out that one is reminded of Joyce by the encyclopaedic amount of learning, which is already evident in *Der Zauberberg*, and swells to gigantic proportions in the tetralogy. *Joseph und seine Brüder* is almost as remote from any conventional genre as

is *Ulysses*.[57] Referring to a diary entry by Mann in which *Joseph* is thought likely to prove a "late" work of Thomas Mann and of German literature as a whole, and apt to give the impression of Alexandrian artificiality, Hatfield mentions Joyce and Eliot as parallel examples, but stresses that the *Joseph* story trends towards the future.[58]

The interior monologue in *Lotte in Weimar* tackles a task — the depiction of what is taking place in Goethe's mind — that is more difficult than the one attempted by Joyce. Mann's method — that of the free association of ideas — similar to the one used by Joyce, accomplishes it less successfully, from an artistic point of view, than Joyce does: the result looks more like an essay than a novel.[59] Here, Hatfield identifies artistic quality with spontaneity.

The position of Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus* is, Hatfield claims, essentially the same as that of Joyce, Eliot or the Mann of later years: he finds the old patterns out-dated, and enlists the devil's assistance in his endeavour to overcome the enormous difficulties of shaping new patterns to replace the old ones.[60] Appropriate as the Leverkühn—Joyce—Eliot parallel is, the addition of Mann's name to the trio is just as unsatisfactory. Thomas Mann — even though he may resemble Leverkühn — differs from the composer in the very essence of his creative method. *Doktor Faustus*, Hatfield says, like *Ulysses*, is an imposingly erudite work. In some places the author's erudition is annoyingly evident.[61]

Hatfield sees a Joycean element even in the multi-lingual style of *Der Erwählte*. He thinks, however, that Mann has achieved a very different effect by it, and that the less freely he applies it the less artificial he becomes.[62]

Francis J. O'Malley treats the works of Joyce, Mann, Kafka, Bernanos and Broch as philosophical novels.[63]

In his essay on *Krull*,[64] György Lukács refers to the connection between Joyce's and Mann's works as an instance of the relationship between bourgeois decadence and modern bourgeois realism. Elsewhere,[65] he illustrates his point by comparing the interior monologues in *Ulysses* and *Lotte in Weimar*. He regards Joyce's rendering as static, and Mann's as starting from the phenomenon and moving towards the heart of the matter. Lukács's aesthetic observation can serve as the starting-point in literary history for a real solution of the Joyce—Mann problem.

In *Il "Doktor Faustus" di Thomas Mann*, Guido Devescovi, discussing Zeitblom's comments on Leverkühn's operatic adaptation of Shakespeare's *Love's Labour's Lost*, quotes Mann's remarks made in connection with Harry Levin's Joyce book on the relationship between the Joycean and the Mannian works. Devescovi believes the resemblance is in the parodied musical and epic traditions.[66]

In *The Literary Symbol*, William York Tindall discusses the leading 20th century writers who have created symbolical worlds built of symbolical

parts, and lists among them Yeats, Joyce, Valéry, Proust, Wallace Stevens, Faulkner, Mann, Kafka, Conrad, F. Scott Fitzgerald and T. S. Eliot.[67]

In *A Reader's Guide to James Joyce*, he writers that *A Portrait*, *Tonio Kröger* and *Der Zauberberg*, along with Lawrence's *Sons and Lovers*, Maugham's *Of Human Bondage* and Wolfe's *Look Homeward, Angel*, are outstanding 20th century specimens of the development novel (or "Bildungsroman" as the Germans name it) for which the pattern was set by Goethe's *Wilhelm Meister*, Meredith's *Richard Feverel* and Butler's *The Way of All Flesh*.[68] In the same book, Tindall compares Joyce's *Dubliners*, *A Portrait* and *Ulysses* with Thomas Mann's art from the point of view of the constructional significance of the leitmotif borrowed from Wagner.[69]

In his book, written in joint authorship with Richard M. Kain, Marvin Magalaner compares the rendering of Joyce's *Stephen Hero* and *Dubliners* to the creative method applied in Galsworthy's *The Forsyte Saga* and Mann's *Buddenbrooks*.[70]

In Richard M. Kain's view, the authors of *Ulysses*, *Finnegans Wake* and of *Der Zauberberg* were alike intrigued by the great changes in basic human behaviour.[71]

H. Schiefele probes into Proust's Joyce's and Mann's works for the significance of the Freudian concept of psychology.[72]

Fritz Kaufmann notes the affinity between *Doktor Faustus* and *Ulysses* regarding the grim travesty applied in both, from the point of view of the artistic assessment of the measureless distance between Goethean humanism and the doomsday of our historical world.[73]

Ernst Fischer explains the break-up of a coherent artistic world view by pointing to the alienation and depersonalization evolving under modern capitalism, and illustrates it by the examples of Proust, Joyce, Kafka and Musil. He names Thomas Mann as a modern example to the contrary.[74]

In *The Ironic German*, Erich Heller makes several references to the relationship between Joyce and Mann. Lübeck, he writes, was for Thomas Mann what Dublin was for Joyce. Whereas, however, Joyce, in the course of his experimenting, made a break with tradition, Mann, an experimentalist himself, chose the traditional forms of the novel and the short story for depicting the decomposition of the traditional way of life. Whereas Hoffmannsthal, Proust, Valéry, Joyce, Rilke, Musil or Kafka have expressed in an intricate form the recently discovered intricacy of life, Thomas Mann has merely drawn the knots of the story-teller's old net tighter. Mann treats some highly controversial subjects, yet his method of representation, compared with Proust's or Joyce's, presents hardly any literary problem. The tension that develops between subject-matter and treatment is tempered and given a modern aspect by irony.[75] Heller's spirited remarks underrate the similarities of Mann's and Joyce's methods of representation and the modernity of Mann's style.

Elsewhere, Heller finds an affinity between Mann and Joyce in the parodistic way of seeing things. This aspect is evident in Thomas Mann's works and Joyce's *Ulysses* in a belated, ironically tinged application of a tradition that is made use of although it is exhausted.[76]

William Wasserstrom investigates the Oedipus complex at work in Manns's *Doktor Faustus*, Joyce's *Ulysses*, Kafka's *Das Schloss* and Camus's *L'étranger*. In his opinion, the common bonds that place these diverse works in the same class are the psychological link of the Oedipus complex and the artistic one of their being education novels.[77]

Galvano della Volpe stresses the values of Proust, Joyce and Kafka, and considers Mann's art to be erudite but second-rate art, the product of an author who is, in a certain sense, no more than a brilliant epigon of 19th century realism. He declares Proust, Joyce and Kafka to be decadents, but considers them, and Eliot as well, to be "apocalyptic-pessimistic" realists. He refers to Thomas Mann as a representative of an "immanent" or "hic et nunc" "modest realism".[78] Volpe identifies the concept of realism with that of authentic poetry, believes it to be critical by nature and therefore rejects the term critical realism as well as the alternative *Franz Kafka or Thomas Mann*, posed by György Lukács, as wrong. In this manner he blurs over the distinctive line between art recognized even by himself as decadent and modern (critical) realism.

In his book, written in co-authorship with Marvin Magalaner, Frederick R. Karl stresses as a feature common to Joyce, Mann, Proust, Gide and Conrad the circumstance that the detachment of the artist is coupled with an almost complete identification with his material and leading character.[79] In the same book, the author also speaks of the gigantic literary architecture produced by Proust, Joyce and Mann.[80]

Hans Eichner connects Leverkühn's "black magic", his spontaneity, the expressionist, dadaist and surrealist schools with the aspirations of Kafka and Joyce (rated high for their values), and is of the view that for Thomas Mann all this would have been an impracticable way. That is why he resorted to parody.[81]

Bernhard Rang compares the first piece of T. S. Eliot's *Four Quartets*, Joyce's, V. Woolf's and Th. Wolfe's art with Mann's *Der Zauberberg* — and, even more, his *Doktor Faustus* — from the point of view of the eternal simultaneousness of past, present and future.[82]

Clive Hart points out that Joyce, like Beaudelaire and Mann, regarded life more and more as a complex of motifs and symbols.[83] He emphasizes the importance of the *leitmotif* in Pound's, Mann's and Joyce's works, and its frequent presence in the works of Zola, Djuna Barnes and Proust.[84a] He argues that, since Thomas Mann couches his *leitmotif* in a lucid, transparent, forward-moving narrative style, consequently the reader's attention is again and again

diverted from the matter to the words. This motion, in principle stimulating but in practice at times disturbing, is absent in *Finnegans Wake*, where the surface fabric of word patterns covers the whole work. Nothing in that work is artificial, because the whole of it is admittedly artifice; nothing is superficial, because all is surface. The Joycean message is expressed in the surface elements of the book's style.[84b] The most remarkable point Clive Hart makes is that whereas the vast majority of Mann's and Wagner's motifs often drive the action forward, and they themselves gain in driving power from it, being the living and pathetic embodiment of creative imitation, Joyce's motifs, by contrast, move round along the cosmic circles of timeless repetition.[85a] Their dramatic quality is lesser, their symbolical burden greater. Hart also draws an interesting comparison between the musical construction, the word-harmony and counterpoint of Joyce's and Mann's motifs.[85b]

Heinz Politzer mentions Joyce and Mann in his investigation of the relationship between the immediate foreground and symbolical background of epic representation. His investigation relates to that part of Erich Auerbach's *Mimesis : The Representation of Reality in Western Literature* in which Auerbach contrasts the extensive style of Book Nineteen of Homer's *Odyssey* with the intensive style, which keeps the whole of the story in the background, of Chapter 22 of *Genesis*, on Abraham's sacrificing Isaac.[86a] Politzer thinks that Joyce's method of representation (as in *Ulysses)* resembles Homer's while Kafka's is like that of *Genesis*. He also refers to *Der Zauberberg* on the score of the duality of foreground and background. As he sees it, Thomas Mann, in stressing this duality in his comment on *Der Zauberberg*,[86b] defends his book against the charge of it being a social novel and means by the background of the work the higher-than-reality level of its structure.[87a]

We would make two comments on this view. First, on the basis of the division of *Der Zauberberg* into foreground and background, Thomas Mann comes in the same class with Kafka and into antagonism with Joyce, albeit such a division — though with a different function — is essential even in the network of symbolical references in the Dublin scenes of *Ulysses*. The connection with Homer lies not in the whole of the manner of representation in *Odyssey* and *Ulysses*, but in the relationship between various aspects of the *Odyssey* and the symbolical background of *Ulysses*. Secondly, the background of *Der Zauberberg* is not a higher-than-reality level: it is a higher level *of* reality, the symbolical, intellectual essence of reality that passes beyond the immediate realities. Only thus can we understand Mann's observation that the *Zauberberg* story, although wrought with the devices of realist fiction, is not a work of that kind, but one which transcends reality. What the author means to say is that his novel belongs to modern, not to conventional, realist fiction. Only thus can we interpret Thomas Mann's claim that *Der Zauberberg* is a document recording the European frame of mind and intellectual problems

in the first third of the twentieth century. This claim is not contradicted even by the mythical aspects of the work.

Gunilla Bergsten discusses the phenomena of the crisis of the novel in the 1920s, citing as examples Mann's *Der Zauberberg* and the works of Kafka and Hesse, Proust and Gide, Joyce, Woolf and Lawrence. Bergsten quotes a letter written by Mann in 1926 where *Der Zauberberg* (1924) is mentioned in the context of the crisis of style and thought in art. Bergsten especially emphasizes the constructivism of Joyce's mythical novel, *Ulysses* (1922), the effusive critical reflexions in Gide's *Les Faux-monnayeurs* (1926) and the Buddhist mythology of Hesse's *Siddharta* (1922).[87b] In other places Bergsten points out that there is affinity, not influence relationship, between *Ulysses* and *Doktor Faustus*.[88a]

B. Suchkov draws a rigid line between Gorky, Sholokhov, Rolland, Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Hemingway, Nexö, Galsworthy, Wells and Heinrich Mann, as socialist or critical realists, on the one hand, and Proust, Joyce and Kafka, as representatives of bourgeois decadence, on the other.[88b]

Joseph Gerard Brennan analyses Joyce, Gide and Thomas Mann as "philosophical novelists".[89a]

Margaret Church scrutinizes the concept of time in Bergson, Proust, Joyce, Woolf, Huxley, Mann, Kafka, Wolfe, Faulkner and Sartre.[89b]

IV. A Criticism of Criticism

The present paper differs from these and similar comparisons in several respects.

Firstly, instead of giving a number of references, the author of the present paper aims at an exhaustive analysis of the Joycean analogues of Thomas Mann's *Doktor Faustus*. As *Doktor Faustus* is a summing-up of the resemblances and differences that can be observed in Mann's and Joyce's works, the conclusions it offers are characteristic of the general relationship between the two authors' respective manners of representation as well.

Secondly, an attempt is made here to trace the similarities and dissimilarities of matter and form in Mann's and Joyce's writings back to the similarity and dissimilarity of reality as represented and the author's attitude to it; and, in general, greater emphasis is placed on divergences than is seen in the writings of the literary historians and critics listed above.[90]

Thirdly, in analysing and comparing the writings of Mann and Joyce, particular attention is given, in the analyses of ideas, matter and form, to the artistic function of dreams and visions described in these works. One reason for doing so is found in the extraordinary increase of the artistic significance of dreams and visions over the modern period of world literature, which

began in 1848, and entered on a new phase in 1914, receiving further impetus from each successive trend of "isms". A second reason, following from the previous one, is the fact that an analysis of the artistic function of dreams and visions during this period permits, and at once requires, an examination of the matter and form of the work as a whole. A third reason is supplied by the fact that the importance in Thomas Mann's realist writing of visionary representation sheds light on the modern elasticity of realism which has given rise to various forms and styles in the various periods.

The emergence of dreams and visions itself is, of course, as old as Art. Ever since Art exists, man dreams and finds himself confronted with higher powers not yet known, the reality of the dream has asserted itself again and again in art. Greek mythology, the miraculous visions of the Christian Middle Ages, the well-constructed vision of Dante's *Divina Commedia*, Shakespeare's ghosts, fairy dreams and magic, the daring flights of the romantic imagination and the teeming marvel-world of folk tales supply ample evidence to the effect.

When we speak of the dreams and visions of the period which began in 1848, however, we have something more, something different, in mind. For one thing, these dreams and visions have multiplied in an extraordinary manner and they manifest themselves in an unusually great number of variations and, even, types. Besides, they present certain common features which point to an inner unity and distinguish them from similar phenomena of other ages. These dreams and visions bear down upon us like ghostly nightmares, complain of the ice-drift-like insecurity of existence, and show us the caving in of what was once thought to be a solid crust of reality. They invest the dehumanization of existence with a grotesque phantom-like body, projecting the hallucinations of the pathological soul bruised to the naked nerve-ends. They release the instincts from the nether world of the soul and bring it to surface. They lend wings to fleeing humanism, putting it on clouds to ride only to bring it down to earth with a crash. They express the inward break-up of man snatched from his natural habitat and torn between the attraction-repulsion of two poles, show the disruption of the ego of man escaping from, or cast out by society, its fading into mist, cloud and twilight. They project the images of minds wistfully recalling a more harmonic past or dreaming a more harmonic future. By no means do these dreams and visions manifest themselves as simple facts, simple phenomena, of life. By now, dream has ceased to be a natural manifestation of the sleeping man's brain: it is the condensation of his waking life. Vision, now, is not a simple and rare product of an excited imagination, but a fantastic projection of the more and more unresolvable contradictions of life. Dream and vision often acquire a symbolical significance, recur as leitmotifs, increase exceedingly in number, length and psychological treatment and in their structural importance in the work

as a whole, indicating an increased and increasing introspection on the part of the artist, his interest in the inner regions of the human soul. Here, dream becomes day-dreaming, and vision a way of seeing things. "The probing into the relationship between reality and dream is inseparable from the problems of existence and consciousness, of the Ego and Non-Ego, subject and object, the nothingness of the existentialists, childhood years and alienation, of Time and Death,"[91] — hence it is inseparable from a number of time-honoured or recent problems of importance which our age has placed in a new perspective, laying them once again open to question.

Fourthly, these features common to dreams and visions, like other common elements of the contradiction-ridden art of our vicissitudinous age, are of a nature, and have a function that are perceptibly different in decadent, avantguardist writing from what they are in modern bourgeois realist fiction. For this reason, the present paper, by investigating the analogies of Joyce's and Mann's writings, is also designed to make a contribution towards establishing a distinction in literary history between decadence and modernity. Such distinction is all the more necessary, since the concepts of decadent literature and modern literature have for various historical reasons — primarily as a result of some distortions by decadent criticism — become muddled up exceedingly.

Twentieth century bourgeois decadence is the final result of the gradual decline of the great bourgeois realism, which flourished in the first half of the 19th century. The great artistic synthesis of Goethe, Dickens, Thackeray, Balzac, Stendhal, Daumier and Beethoven broke up, the sensuous artistic synthesis of the complex social and aesthetic aspects of phenomenon and essence slowly disintegrated. The avantgardist exponents of the various decadent schools have acted and are acting, as a rule, as the faithful modern heralds of the changed, modern reality. In their manifestos and platforms, decadent is represented as modern. In this way, the concepts of decadence and modernity have become mixed up.

The disintegration of the manner of representation of early 19th century realism can be observed, not only in certain works of certain authors, but in whole *oeuvres* and genres, not only in the work of this or that author, but in the whole activity of the majority of bourgeois authors, and is not only evident in the field of literature but covers all the other arts as well, and is parallel with the liquidation of other, significant, achievements of bourgeois culture, such as, for instance, materialism and dialectics. This circumstance warns us that here we witness changes which add up to a general trend and which follow the transformations of bourgeois society. What the decadent trends, labelled modern by themselves, are moving away from is not an unchanged world but successive stages of bourgeois society developing towards imperialism; hence, since art is always rooted in reality, they invariably

reflect — if in an increasingly abstract and distorted form — *something* at least of the elements of modern reality. Between the masterpieces of the realist golden age of bourgeois literature and the products of disintegration in its period of decadence, there is a long line of outstanding, transitory works of highly gifted authors who display a susceptibility to the new artistic problems of the period. Therein lies another, realistic, cause of this confusion of the concepts of decadence and modernity.

A third source of this muddle is the undeniable artistic link existing between certain artistic features of modern bourgeois realism (Thomas Mann, Béla Bartók, etc.) and decadence, and also between socialist realism (Vladimir Mayakovsky, Louis Aragon, Paul Eluard, Bertold Brecht, Attila József, Tibor Déry, Gyula Derkovits) and avantgardism. Pre-1848 art cannot provide an absolute norm for that which came after 1848. There are the additional facts that modern (i.e. modern realist) and decadent elements alternate, on occasion, in the same work, and that modern realist and decadent authors are active at the same time (Thomas Mann and Joyce).

Finally, the mixing up of modern and decadent art is also furthered by conservative critics that look back to the old social heritage and tastes, and by the equally hide-bound sectarian criticism, which misunderstands and misinterprets the truly modern artists and art. In the avantgardist, decadent critic's eye, all that is decadent becomes modern,[92] while for the conservative critic, everything that is modern becomes, *ipso facto*, decadent.[93] These two critical extremes are guilty of the same error of judgement (though in opposite directions)) insofar as they identify modernity and decadence.

The present paper represents an attempt to separate the two concepts. What is a distorted (decadent, avantguardist), and what an adequate (modern, modern realist) artistic reflection of the reality of our contradiction-ridden time is a question which can only be decided through a confrontation of the given work with a given totality of reality.

V. The General Aesthetic Significance of Doktor Faustus

Thomas Mann's passionate interest in Goethe has found expression in spirit, choice of theme and artistic execution in his essays on Goethe, his novel on Goethe and his developing Goethe's humanist and artistic efforts in a modern form. By the inherent logic of development this led to a modern revival of the Faust tradition. The pivotal element in *Doktor Faustus* is the art of Adrian Leverkühn, a leading composer of the bourgeois avantguarde; music however, as Mann points out in his commentary on his work,[94] is "nur Vordergrund und Repräsentation, nur Paradigma . . . für Allgemeineres, nur Mittel, die die Situation der Kunst überhaupt, der Kultur, ja des Menschen, des Geistes selbst in unserer durch und durch kritischen Epoche auszudrücken.

Ein Musik-Roman? Ja. Aber er war als Kultur- und Epochen-Roman gedacht." The "Kultur" in question is the increasingly avantguardist culture and art of bourgeois civilization; the epoch: the first half of the 20th century, the age of imperialism, in a Germany steadily sinking towards and eventually ending up in Nazism.

This symphonically synthetic nature of the novel provides us with an opportunity to sum up the parallelisms in Joyce's and Mann's art of fiction by means of an analytical and comparative scrutiny of Adrian Leverkühn's work. The development of Mann's composer-character, Adrian Leverkühn, and that of Joyce's writer-character, Stephen Dedalus, show similar endeavours springing from the age they lived in. These endeavours are wholly characteristic of Joyce's and partly of Mann's development as a writer.

This fourfold resemblance between the artistic careers of Leverkühn and Dedalus, of Joyce and Mann, does not, of course, involve any need for the student to try and bring to light full intellectual-artistical parallelisms between the works created during successive periods of their careers. For one thing, Mann's works — for all their occasional resemblances to the works of Joyce, Dedalus and Leverkühn — as regards his fundamental approach to and portrayal of reality, are all rooted in the essence of the given period, and owe their greatness to their correct expression of that period. The principal difference, therefore, is not between Joyce and Dedalus on the one hand and Mann and Leverkühn on the other, but between Mann and the three others. As regards his fundamental aspirations, Leverkühn is closer to Joyce and Dedalus than to Mann.

Secondly, Joyce speaks very little about Dedalus's works. Despite the fact that Stephen Dedalus is a writer-character and one of the central figures in *Ulysses*, Joyce's principal work, and in spite of the fact that a substantial portion of the novel is filled with Dedalus's thoughts, of all the works Dedalus may have written we learn of only one — his paper on *Hamlet*. Our scanty knowledge of his artistic activity is derived from *Stephen Hero* and the *Portrait* and is concerned with his early poetry. Hence, as the Joyce—Mann—Leverkühn—Dedalus parallels are elaborated, Dedalus must fall into the background, because his artistic aspirations are only represented by a handful of poetry, by his aesthetic views and by his general attitude as a man and an artist.

Thirdly, there can be no justification for drawing too close a parallel between the works of four artists, even though their respective talents happen to unfold themselves at about the same time; even if their careers can be divided into — roughly — similar periods; and even if they grappled with much the same problems. For the purposes of a comparison, the individual laws of development appear as eventualities, and the fortuitousness of these should not be disregarded in a quest for parallels.

Fourthly, the fact that Leverkühn is a musician whereas Joyce, Dedalus and Mann are writers is another circumstance that rules out the possibility of too close a congruence between their respective works. Mann, as we have seen, knew about Joyce's writings; he commented upon the points of contact between Joyce's artistic efforts and his own; and the impresario Fitelberg, who makes an unsuccessful attempt to lure Adrian, dangles before the German composer the name of the shocking yet highbrow Joyce.[95] Yet, in spite of all these facts, Mann's model in fashioning the character of Leverkühn was not the author of *Ulysses*.

Fifthly, the best opportunity for a summing up of the artistic development of Thomas Mann, and for a comparison with the careers of Leverkühn, Joyce and Dedalus, is given in a discussion of Leverkühn's last work, *Dr. Fausti Weheklag*. As a matter of course, it is Leverkühn's works that provide the most suitable basis for comparison in general terms, since in these works contemporary trends of art find expression in music, hence in basically general terms. And *Dr. Fausti Weheklag*, owing to its subject and its place in Leverkühn's development, demands to be compared in detail with Mann's *Doktor Faustus*. Added to this is the circumstance that, as the *Faustus* novel synthesizes the aspirations embodied in Mann's earlier works, its analysis makes it possible for us to sum up the principal trends of Mann's artistic development, and to compare them with Leverkühn's, Joyce's and Dedalus's artistic aspirations.

What all these restrictions suggest is not the impossibility but only the circumstances and method of the proposed comparison. Accordingly, in our comparison the emphasis must be placed, first of all, on the parallelism of principles in the artistic developments of Leverkühn and Joyce, then on the partial similarity and essential dissimilarity between Mann's development and theirs. Such sort of a comparison is made possible by the deeply typical quality of Mann's avantguardist musician-hero. Mann had a marvellous ability to discover the essential in the lives and works of Schoenberg, Stravinsky and other avantguardist composers and artists as well as of philosophers like Nietzsche and Kirkegaard, and so he was able to fashion out of them an artist-hero of universal validity of the era of decadence in art.[96] And if the portrait of Leverkühn, the *composer*, can have been modelled, among others, on the only too real lineaments of Nietzsche, the *philosopher*, there is no reason why this portrait could not resemble that of a *writer* as well.

VI. The Joycean Aspect of Leverkühn's Development

Adrian Leverkühn was born in 1885, three years after the birth of Joyce-Dedalus and ten years after that of Thomas Mann; and died in 1940, one year before Joyce-Dedalus's and fifteen before Manns' death — after ten years of an intellectual somnolence of insanity. Thus, the four artists may

be said to have been contemporaries; the three main phases of their development — the early years of the century, with their latent crises; the time of explosion in the first world war; and the period of the increasing conflict, aggravated by Nazism, that was to culminate in the second; — brought to them all the common experience of the same events of world history. Both Leverkühn and Joyce had acquired a religious and dogmatic education before they became artists. The works of Leverkühn's early period (1905—1910, Leipzig), like those of Joyce and of Dedalus, are Janus-faced: they already tend to escape from reality, yet they are still connected with it. During Adrian's early period too, the artist's conflict with the world becomes a source of his beginning to destroy traditional forms and of an upsurge of dreams and visions, while the partial survival of his ties with the world leads to his retention of some of the old means of expression, and results in the isolation of these dreams and visions. In his description of Leverkühn's songs, the composer's loyal humanist biographer, Serenus Zeitblom, puts his finger on the Janus-faced quality which stamps the entire initial period of Leverkühn's (and of Joyce's and Dedalus's) career when he says that no sooner had Leverkühn had the first musical "limbering-up and penmanship exercises"[97] behind him than he developed that duality of "retiring diffidence and an inner need for the outside world".[98]

His first artistic effort of note was to set to music certain songs, whose theme, time and form belonged to the past, but he filled them with a yearning self-revelation, in which music tends towards poetry in the same way as the poems of Joyce's frequently-musicalized *Chamber Music*, — retreating into the pattern of the Elizabethan song but seeking in it harmony with the world, — verge towards music. While Leverkühn's music for 12th and 13th century Provençal and Catalan lyrics and Italian, Spanish and Portuguese songs still showed the influence of the Mahlerian tradition, some occasional turns of melody and the musical expression of the visionary heights of *Divina Commedia* indicated the trend of the maestro of later years and pointed ahead to the grotesque visions of *Apocalipsis*.[99] Adrian's own trend asserted itself in an increased degree in the later works of his Leipzig period — the music written to poems by the dreamily subdued Verlaine (so dear to the Joyce of *Chamber Music)*, the ardently visionary Blake, and the star-gazing, weird Brentano; — and it was also given expression in his later (1913) music for the crystalline, dreamy Keats poems. Of the Blake poems, it is the fascinating musical rendering of the haunting vision, the nightmare[100] of the *Golden Chapel* and the weird atmosphere of the music, written at a later date, to *Silent, silent night* that reveal most clearly the nature of Adrian's artistic sensitivity. In Leverkühn's intention to present to the German public foreign poetry in the original languages, Zeitblom saw the resultant of the conflicting impulses of alienation from and being attracted to the world.

These conflicting impulses are expressed still more explicitly in the musical rendering of the thirteen Brentano songs. Here, alienation from the actual realities assumes some highly divergent forms. It manifests itself in the weird dreaminess of the cycle. Zeitblom describes Leverkühn's relationship with Brentano as a "congenial contact" with a poetic spirit indulging in visions that are marvellously lofty as well as profound. With perfect intuition Leverkühn released the lightly slumbering music in the Brentano poems, transforming into melody a linguistic reverie, plunged more and more into dreaming, and soaring from a childlike popular tone to an ethereal one.[101a] His shrinking from reality also reveals itself in the intellectual aloofness which is manifested in a derisive attitude to tonality, the tempered scale, in fact conventional music as a whole; in the almost mathematical construction of the song *O lieb Mädel* which contains an acrostic on the name of Hetaera Esmeralda in the notes H(B),E,A,E,Es (E flat)[101b] — a puzzle reminiscent of Joyce's symbolical word puzzles —; in the cyclical construction of the composition deliberately built on the elementary form of the song. In the severity of the cyclical pattern Adrian went so far as to downright forbid performances of individual songs. His insistance on the order and full number of the songs reminds one of Joyce's stubborn fight with his publisher for the retention of his arrangement of the Dublin stories. There may be more in this than the insistence of every artist to keep his works of art as he has made them and in the logical order of arrangement; it may concern more than just the natural co-ordination of the mutually illuminating pieces of a coherent cycle. The adamant stand with which Leverkühn and Joyce — running the risk of postponing the success of their works — defended the plan of the cycle reflects the similar attitudes, defined by the age and personality, of both artists to reality and art. Leverkühn asks the rhetorical question (implying a negative answer): "das Werk als solches, das selbstgenügsam und harmonisch in sich geschlossene Gebilde, noch in irgendeiner legitimen Relation steht zu der völligen Unsicherheit, Problematik und Harmonielosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände . . ." Then Leverkühn remarks, "Das Werk! Es ist trug. Es ist etwas, wovon der Bürger möchte, es gäbe das noch. Es ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst. Echt und ernst ist allein das ganz kurze, der höchst konsistente musikalische Augenblick . . ."[102] This question and this answer is in accordance with the direction of the questions posed and answers given in Joyce's and Dedalus's works. The attachment to elementary forms — as Zeitblom, in his analysis of Leverkühn's songs, makes perfectly clear — was a manifestation of doubt for the fate and historical position of the traditional autonomous Work of Art. If comprehensive works with a spontaneous effect are impossible, then the small-scale work seems to be the most acceptable of all. However, both Leverkühn and Joyce (because they are artists of considerable talent) aspire towards synthesis. It is the orderliness of the cycle, which retains the elementary forms,

and links them in an organized pattern, that bridges the gap between the necessity they feel at the given moment to confine themselves to the elementary form on the one hand, and their aspiration to create a work of synthesis on the other.

However, it is not just alienation from reality that is given expression in the music of the Brentano song-cycle: a certain degree of being near reality is also expressed in it. Broadly speaking, Adrian's art was directed against naivity in music; nevertheless, it re-created naivity at a certain level. "For the simple truth is that this knowing, true, and oversmart music . . . is desperately anxious to reach the folk-song," and, in a reversal of the natural process of development, tries to obtain the elementary, the simple, from the sophisticated, from the spirit.[103] "*Wehet der Sterne/heiliger Sinn/leis durch die Ferne/bis zu mir hin.*" In forming his image, Brentano himself starts from the notions of distance, light and hovering. They are weightless by nature, and here their ethereality is emphasized by the epithet *heiliger*. Through the medium of the third line, he comes to the concrete image contained in the last, which is the first truly, personally sensuous image in this quatrain of folk-song simplicity. In the same way, in Leverkühn's music, the folk-song-like *naive* works towards expression from the modernly *sentimental*. This "cultural paradox" is analogous with an important tendency apparent not only in Joyce's *Chamber Music* but also in Joyce's writing as a whole — a tendency towards the primary experience being a cultural maladjustment to simple reality, a tendency towards viewing plain things not as being simply so, but as the opposite (produced in a complex manner) of complex ones (as if a table standing on the floor appeared before us as the result of an upturned table turned back with much difficulty before our very eyes). The relatively minor degree of his abandonment of conventional style must be the explanation, too, for the fact that in his music for the Brentano cycle — as indeed throughout his early period (and as Joyce, too, in *his* early period) — Leverkühn tends to confine himself — for the time being — to disrupting the conventional styles from within, caricaturing them, mocking them through overemphasis rather than destroying them altogether. His songs, therefore, appear to be at once a persiflage and an extolment of fundamental values, an ironically nostalgic comment on conventional music.[104]

The wistfully noble, yearning and intellectual music, written in 1913, in Pfeiffering, to Keat's *Ode to a Nightingale* and *On Melancholy* is veritable chamber music. It mainly owes its fine quality to the coequality of the vocal music and of the string quartet, each playing independent parts. Its most touching and most artistic part is the sensitive conveying of the dream dispelled in the concluding part of the ode. In the music of the *Ode*, we find Joyce's characteristic attachment to the world of dreams and to the world of intellect combined, in a peculiar fashion, with a striking suggestion of how pleasant

life can be in a southern climate. But the fact remains that when Adrian was actually in Italy (not only in imagination) he displayed very little susceptibility to the solitary solace of the Mediterranean skies.

Leverkühn's first major orchestral composition was a symphonic fantasy entitled *Meerleuchten* — a title suggestive of Debussy — whose sophisticatedly onomatopoeic, bewitchingly colouristic mixtures of notes bear the imprint of musical impressionism. Impressionism — which also stamps Dedalus's poems and Joyce's *Chamber Music* and *A Portrait of the Artist as a Young Man* — brought a certain loosening of classic forms. Leverkühn's *Meerleuchten* went one step further, and treated the impressionistic manner of composing itself with discreet irony, if with consummate virtuosity, thereby continuing the undermining from within — and the acceptance from without — of conventional music in the hope of a daring avoidance of barrenness. The ironical self-defence in the face of tradition, still preserved though no longer respected, was essential for Leverkühn in *Meerleuchten*, all the more so as in that work he transcended the range of the song and, along with it, the elementary form which diminishes the ambivalence of the Work of Art.

The vocal pieces written during the Leipzig period (1905—10) and the masterly orchestral effects of *Meerleuchten* were works preparatory to the opera, contemplated from 1906 onwards and completed by 1913, on Shakespeare's *Love's Labour's Lost*, a work on a larger scale than anything he had written before, in which the comic element, inherently present in the subject, was further developed to correspond to the larger proportions. What particularly appealed to Leverkühn in this theme was the built-in double-edged humour "der Gelegenheit bot, das Naturwüchsig-Tölpelhafte neben das Komisch-Sublime zu stellen und eines im anderen lächerlich zu machen".[105] But where, in Shakespeare's play, the grotesque extremes become smoothed away, as it were, through the action of one against the other, in Leverkühn's opera it is a mockery of humanism that pokes fun at "the thing itself".[106] Leverkühn renewed the genre of *opera buffa* by stressing the ambiguity of artistic persiflage in a spirit in which the beautiful and comic are intertwined. The ambiguous play of a double irony, which also appears in Joyce's short story, *Ivy Day in the Committee Room*, and becomes dominant in *Ulysses* and *Finnegan*, is also present in the attitude to reality as embodied in Leverkühn's opera, and would appear to show that between the defencelessness of the ideal detached from reality on the one hand and the prosaicness of reality separated from the ideal, there was no third way for Leverkühn either. This clever sound-grotesque, as Zeitblom points out, was combinatively humorous, "an Einfällen eines feinen Übermuts reich, und ein Musikliebhaber, der, müde der romantischen Demokratie und der moralischen Volksharangierung, nach einer Kunst um der Kunst willen, einer ehrgeizlosen oder doch nur im exklusivsten Sinne ehrgeizigen Kunst für Künstler und Kenner verlangt hätte, würde

sein Entzücken haben finden müssen in dieser selbstzentrierten und vollkommen kühlen Esoterik, — die nun aber, *als* Esoterik, im Geist des Stückes auf alle Weise sich selbst verspottete und parodistisch übertrieb, was einen Tropfen Traurigkeit, ein Gran Hoffnungslosigkeit in das Entzücken mischte."[107]

Such linking of ideological with artistic problems may also be observed in Zeitblom's conversation with Leverkühn on the musical construction of the opera. The breaking up of established artistic conventions and the emerging subjective freedom with its threat of barrenness, and the gleaming possibility of a maximally fixed, dodecatonic, atonal, disharmonic musical system take place against a background of the breaking up of the bourgeois democratic way of life, the anarchy of social aimlessness, revolution and the dictatorship — nay a reactionary social system — to which it may give rise — a background which is supposed to be a "*Systemherr*" "ein Schulmeister der Objektiven und der Organisation, genial genug, das Wiederherstellende, ja, das Archaische mit dem Revolutionären zu verbinden".[108] The subjective organisation of subjective, visionary freedom arising from broken-up artistic conventions is a characteristic problem of the Joycean work, too, as is the continuance of the artistic heritage towards decadence. As Leverkühn, in investigating the relationship between artistic subjectivity and system, brings in Beethoven's, Brahms's and Wagner's music in an attempt to justify the tendency in his music drama for a particularly fixed and variable system, so does Joyce, in his drama, produce a decadent distortion of the problematic features of Ibsen's last period. Finally, another circumstance common to both artists is their application of "significantly recurring"[109] elements and their abandonment of any desire to impress their audiences or readers. In some passages, Adrian's work is too speculative to be followed by ear — almost inaudible as far as musical interpretation is concerned. "Wenn ich vom Hören höre!" Adrian says. "Nach meiner Meinung genügt es völlig, wenn etwas *einmal* gehört worden ist, nämlich, als es der Komponist erdachte."[110] Of course, these extremist avantguardist pronouncements are only in part characteristic of the opera: they are early trends that develop in his later works.

The melancholically shaded, blooming beauty of the melody dissolved from the poems set to music and the mockery scintillating in the music of *Meerleuchten* and of *Love's Labour's Lost* both explored — though each in a separate way — the possibilities of an adequate artistic attitude towards the age. In the same way the ardent song of praise, of religious pathos, written in 1913 to Klopstock's ode *Die Frühlingsfeyer*, for baritone, organ, and strings, and the cool, diabolical one-movement travesty of *Die Wunder des Alls*, dating from late 1913 and early 1914 are also related extremes. The former was a peace-offering for the latter (and similar works previously written). The presence of the opposites of ideal and deformed, of lovely and ugly,

harmonic and disharmonic, lofty and commonplace, poetical and prosaic, also marks Joyce's *Chamber Music* and Dublin stories, his Conroy's, Dedalus's and Rowan's relations to their respective environment; the overflowing religious sentiment and the drying up of the same, devout repentance and a jeering at religious teaching, are characteristic of the youth of Joyce's autobiographical character, Dedalus, as well.

Die Wunder des Alls, this affectedly pathetical, ironical, "mathematically ceremonious, grotesque" "orchestral phantasy"[111] which is directed against the cosmos of humanity and sounds alike, springs from two fantastic visions seen by Leverkühn. One delineated the fairy-tale-like mysterious underworld scenes of a deep-sea voyage made in an imaginary, though pretendedly real, bathyscaph; the other depicted the cosmically irrational, mathematical and physical panorama of an exploding universe. In both, Zeitblom discovered the intellectual heritage of Leverkühn's father, a stargazer who speculated on elements and reduced science to black magic — a heritage which made use of the rational in the service of the irrational. The vision, projected by a mathematical imagination, of an exploding universe — a transformation of science into mysticism — was at the same time a cultural foreboding of the approaching break-up of the old, bourgeois way of life in the impending world war.

As regards its artistic construction, *Gesta Romanorum*, a work composed in the early years of the world war, seems to be the last work produced in the spirit of the composer's pre-World War I period; at the same time it is, to a certain extent, an overture to the new, second, phase determined by the universal conflagration. In this respect, it resembles Joyce's *Exiles*, also dating from the early years of the war. Although *Exiles* is more conservative than *Gesta* and lacks in scorn directed against style, Joyce's drama is also the last of the works showing a merely formal survival of a by now meaningless conventional style; it is an artistic dead-end, an empty shell. In the music of *Gesta Romanorum*, Leverkühn has kept to the conventional choice of subject of music drama in basing his work on the romantic saga, on mediaeval myth; but he does so only in order to caricature the lifeless, grotesque dummy-existence of his high-minded characters by putting the action on a puppet stage and emphasizing the erotic and exotically bizarre twists of the plot. Discussing Leverkühn's inclination for travesty, Zeitblom says: ". . . den künstlerischen Anreiz . . ., der von diesen Stoffen auf meinen Freund ausgegangen, kann ich mir wohl erklären: Es war ein geistiger Reiz, nicht ohne einen Einschlag von Bosheit und auflösender Travestie, da er dem kritischen Rückschlage entsprang auf die geschwollene Pathetik einer zu Ende gehenden Kunstepoche."[112] The musical puppet show was an artistic embodiment of a view Leverkühn formed in his youth, according to which, "alle Mittel und Konvenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten".[113] A more

appropriate definition could hardly be given of the artistic concept which gave rise to the literary pastiches and experiments in breaking the conventional styles in Joyce's *Ulysses*, which was written at the same time as the music of *Gesta*. A feeling that the traditional order of values is turned upside down is expressed even in the elaboration of *Gesta*'s music: here "das harmonische Herrischste, rhytmisch Labyrintischste auf das Einfältigste — und eine Art von musikalischem Kindertrompetenstil wiederum auf das stofflich Ausgefallenste angewandt war,"[114] thereby producing an effect of comic relativization of the type he had attained earlier, in his opera, where mediocrity and sublimity are seen mocking one another, and such as Joyce has attained in *Ulysses*, where Bloom travesties Odysseus by means of some involved philological references, while Odysseus is seen parodying Bloom.

While Leverkühn was busy writing music for the *Gesta* pieces, Zeitblom, fired by the enthusiasm, hardly subdued by humanitarian reservations, that was universal in the initial phase of the war, was marching on foreign territory; then, after being demobilized, he ranted to Adrian on war being an ordained "breakthrough" to world conquest. No matter how assiduously Germany had got herself involved in world economy since the rise of the Reich, Zeitblom argued, only now was she going to break out of her passive solitude, her bondage to ugliness, her neurotic torpor and secret satanism. Leverkühn's reaction to this ideology-garbed apology of the German version of imperialism was true to his general indifference — even aversion — to politics: he dismissed it with a few ironical objections and shrugs, then quickly retreated into his musical world of *Gesta Romanorum*.

Yet this world itself was not entirely free from the idea of "*Durchbruch*". Kleist's essay on puppets, which served as a preliminary study for Leverkühn's puppet play, also, as Adrian points out, speaks of "Durchbruch" and here the name of breakthrough is "das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt".[115] And though the puppet play music, with its intellectual complications, its coolly sarcastic handling of form by no means pointed unequivocally to the same direction as Adrian's commentary on it, nevertheless this work, owing to its sarcastically grotesque tearing to pieces of romantic pathos and its puritanical lapidarity, did provide some jumping-off ground for Adrian's speculations by which he sought to explain to Zeitblom and other friends the *Gesta*'s music as well as the fate of music in general. ("'Was die Läuterung des Komplizierten zum Einfachen nannten, ist im Grunde dasselbe wie die Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft. Wenn es möglich wäre, — wem der — wie würdest du sagen?' wandte er sich an mich und antwortete sich selbst: 'der *Durchbruch* würdest du sagen. Wem also der *Durchbruch* gelänge aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls, ihn sollte man wohl den Erlöser der Kunst nennen . . .'.")[116] The achievements of the most recent development of European music would have to be joined with folk-

music if music was to leave its isolation. — But the programme of humanizing modern music could not be left to a nationalistic community desiring an imperialist war of aggression. Before long, Leverkühn's icy, aristocratic haughtiness returned with still more piercing coldness.

A sharp turning-point in Leverkühn's career came with the oratorio *Apocalipsis cum figuris* (1919). This is the principal work of his second period and the representative piece of his whole artistic activity. The place it occupies in Adrian's work and its inner artistic world make it akin to Joyce's *Ulysses*. The basis of both works is the apocaliptic horror of the first world war which both artists considered as the barbarous break-up, the immense debasement of the traditional way of life — long since felt to be unstable — and along with it of all human ways of life. The identification of the chaotic crisis and hopelessness of capitalism with those of mankind indicates the bourgeois avantguardist horizon of Leverkühn's and of Joyce's social and artistic world. Thomas Mann has often and pointedly emphasized the fact that *Apocalipsis* arose out of the world-war breakdown of the bourgeois system of values. At the time when the music of *Gesta* was being written, Zeitblom presaged the coming of "des tiefen Ab- und Einschnitts, der Eröffnung 'der neuen, tumultuösen und grundstürzenden, mit wilden Abenteuern und Leiden überfüllten Geschichtsperiode bedeutete'," [117] which gave birth to *Apocalipsis cum figuris*. Later on, he describes the first world war as marking the end of the era of bourgeois humanism. Finally, he points out the connection between an ideological exchange of views which took place at the home of an artist named Sixtus Kridwiss and the intellectual content of the music of *Apocalipsis*.

The intellectual make-up of the members of the Kridwiss society presented a peculiarly demagogic combination of a violent kicking against tradition and enthusiasm for the past. Kridwiss himself was an art collector and would receive his guests — Unruhe, a palaeozoologist and a student of primitive sagas; Vogler, a literary historian emphasizing tribal and racial status; Holzschuher, a student of Dürer; Höhe, a terrorist poet smitten with barbarism; and other visitors of a similar type — in a flat decorated with Sung dynasty Indian ink drawings. Talk usually centred around the ideological lessons to be deduced from the collapse. The infernal cataclism seemed to them to point to the utter bakruptcy of Reason, Science and Humanism and they drew the cheerfully welcomed conclusion that the bourgeois heritage, the pursuance of objective truth, culture, and the democratic republic were bound to be succeeded by the complete demolition of the edifice of tradition, by mythical constructions wholly separated from truth, by a despotic rule over the helpless mass consisting of atomized individuals. In a demagogic manner this "alt-neue Revolution", in counterposition to Truth, relied on Strength, Life, and the Community. It aspired towards mediaeval conditions and even towards the era of barbarity which had succeeded the fall of ancient culture.

It aimed at an "intentionelle Re-Barbarisierung",[118] and obscured the notion of right and left, forward and backward movement. And if the good Serenus Zeitblom lost weight substantially about this time, such loss was due very much to the fact that he saw an artistic reflection of this trend of thought in the apocaliptic oratorio written by his beloved and respected friend. The links between the ideology of the Kridwiss circle and the music of *Apocalipsis* are expressed in Zeitblom's fine analyses and are also indicated in the arrangement of the chapters in his biography. He numbered three consecutive chapters XXXIV in order to emphasize the inner relationship among the general characteristics of the oratorio, the conversations of the Kridwiss circle and the structure of the music of *Apocalipsis*.

This is an even more indirect relationship than the one we saw in the case of the connection between the ideology of the "breakthrough" and the music of *Gesta Romanorum*. Leverkühn took the military and political news of Germany's defeat without comment and failed to attend the meetings of the Kridwiss circle. There was no direct line linking *Apocalipsis cum figuris* with the ideology of the circle. *Apocalipsis* had a link with the apocaliptical inferno of the collapse of the first world war; and if it shows — and it does show — some striking resemblances to the views entertained by the Kridwiss circle, it is because from the tectonic landslide of the world war Leverkühn drew conclusions in the sphere of music and art, that were similar to the conclusions drawn by Kridwiss and company in philosophy and politics.

If it was the aim of the Kridwiss circle to destroy all social and cultural heritage, Leverkühn was fully succesful in doing the same in his oratorio. Like Joyce's *Ulysses*, *Apocalipsis* does more than disrupt the content while retaining the empty shell of conventional forms: it is aimed at destroying conventional forms and in doing so, marks a new period in art. During Joyce's second period, we see the almost total disappearance of the outward dynamism, the dramatic quality of the Dublin stories, the autobiographical novel and of the likewise strongly autobiographical drama. This was the loss of an important feature of the classical, 19th century novel which, in the light of the concordant views (and practice) of Balzac and Goethe, appear to have been typically dramatic. In the same way, the loss of dramatic quality may be observed during the second period of Leverkühn's career. By now the drama form has given way to an epic form, music drama to oratorio, opera-drama to opera-cantata.

The breaking up of conventional style not only manifests itself in a change of the character of the genre: it is also aimed against music in general. The dividing line between words and singing becomes indistinct, with choral singing emerging from choral speaking, at first whispering in an undertone, then slowly growing in volume and then going over into half-singing. The

barrier between noise and music, too, comes down, and instrumental music becomes built up of sheer noises, magical-fantastical drumbeats and the clanging of gongs. Nor do vocal choirs, undivided from speaking, and instrumental music, undivided from noise, remain distinguished from one another. "Chor und Orchester stehen einander nicht als das Menschliche und das Dingliche klar gegenüber; sie sind ineinander aufgelöst: der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert, — in dem Grade . . . daß tatsächlich die Grenze zwischen Mensch und Ding verrückt erscheint."[119] *Apocalipsis* even attacks such fundamental elements of music as scale, rhythm and harmony. A too frequently applied *glissando* recalls the pre-music primitive times when the tonal system had not yet emerged from the medley of yelling sounds. The adaptation of music to the rhythm of the sung words affects the symmetric rhythmic pattern of the music greatly and so rhythm changes from one bar to the other. As the music of *Gesta Romanorum* expressed a mental conflict in the face of everyday reality, the paradoxical experience of the disintegration of the external system of values, by linking the harmonically and rhythmically most complex with the most simple in subject, applying the style of a child's trumpet to the remotest in subject, so the music of *Apocalipsis* uses similar — and even increased — paradoxicality, applying dissonance to the majestical, the serious, the unsophisticated and intellectual, and using harmony for expressing the inferno of banality and the commonplace. Lastly, an important means of destroying conventional forms is their parodistical mustering.

The breaking-up of conventional forms is the dominant feature of Joyce's *Ulysses*, too. Here, too, what we see is not merely a change affecting the genre, but the disruption of epic art itself. In *Ulysses* the dividing line between words and music becomes indistinct in favour of music. This disintegration of the epic form is similar to the disintegration of the musical form caused by the blurring of the dividing line between words and music in favour of words in *Apocalipsis:* for instance, the eleventh episode (Sirens) in *Ulysses* was, according to Joyce also, written in the musical form of the *fuga per canonem*. The naturalist admixture of noises to music is analogous with the direct reproduction in *Ulysses* of the mosaics of everyday life in Dublin (either on an outer or on an inner plane but in any case representing a tendency towards naturalism). The displacement of the line between man and matter, expressed in the instrumentalization of the choir and the vocalization of the orchestra in Leverkühn's music, is one of the fundamental artistic principles in Joyce's *Ulysses*. This principle manifests itself in the subjectivization of objective reality into a stream of consciousness and in the extraordinary objectivization, reification of human subjectivity. The total effect of this displacement both in *Ulysses* and *Apocalipsis* is the dissolution of the essential objectivity of reality in the sphere of artistic representation. As, for instance,

in the free association passages the outer world is projected entirely into the mind, so, in the geometrically patterned Ithaca episode, Bloom and Stephen are merely two lifeless objects. In the Circe episode, the objects come to life, and speak, Bloom becomes charred, then goes on gesticulating. The disruption of the fundamental elements of music corresponds, in *Ulysses*, to the breaking up of the fundamental literary, epic, forms; the successive musical pastiches of French impressionism and drawing-room pieces, of Tchaikovsky, music-hall songs and jazz, recall the literary caricatures, of the most diverse periods of English prose in the fourteenth episode (Oxen of the Sun) of *Ulysses*.

The relationship between the conception of *Apocalipsis* and the outlook of the Kridwiss circle is also evident in another respect besides the destruction of tradition; it is also apparent in the application of mythical constructions superimposed upon and appearing in the place of the essence of objective reality. Zeitblom points out that Leverkühn's apocaliptical oratorio was censured equally for its sanguinary barbarousness as for its anaemic intellectualism. That Thomas Mann considered this a crucial characteristic of the work is clear from his talks with Adorno, as described in *Die Entstehung des Doktor Faustus*. He hailed with great enthusiasm the expert advice from his musical adviser concerning the music of *Apocalipsis* precisely because it was calculated to lay the work open to criticism for sanguinary barbarousness as well as anaemic intellectualism.[120] Such anaemic intellectualism has the function of construction. The most typical instance to the effect in Leverkühn's oratorio is provided in the mathematically calculated and carefully concealed pattern of the devilish derisive laughter that concludes the first part and the icy-clear sonorous and yearning children's chorus that opens the second. Although the tessitura, the orchestration and rhythm of the children's chorus are totally different, every single sound in this angelic singing has an exactly calculated structural counterpart in that hellish laughter. This calculatedness, carried out and covered up with utmost precision, which links high-principled and low-principled things together by means of some intricate work of logic is the musical counterpart of the constructions in *Ulysses*, in particular of the Homeric analogies between the worlds of ancient Greece and modern Dublin. In both works, a well calculated construction is complemented by some technical devices (loudspeaker effect, montage).

The backward-looking barbarian renewal preached by the Kridwiss circle appears, in *Apocalipsis cum figuris*, in the form of "eine explodierende Altertümlichkeit".[121] The Leverkühnian, avantguardist iconoclasm of musical tradition itself is, in most cases, a return to the period that preceded the rise of that tradition. This is especially clear in the case of the attack on the tonal system and the regular time pattern. The tendency of the attack to reject all articulation in music is related to the Joycean technique of free association.

Free association itself is not merely a new psychological achievement, but represents at the same time a return to a primitive, not yet (or still only slightly) purposeful functioning of consciousness; the relapse of the decadence of "*No Longer*" to the primitiveness of "*Not Yet*". In his overall analysis of Leverkühn's oratorio, Zeitblom rightly expresses his suspicion that Adrian was wrong when, commenting on the music of *Gesta Romanorum*, he looked upon *community* and not *barbarity* as the antithesis that was going to replace bourgeois culture. The music of *Apocalipsis* showed that bourgeois aestheticism, rejecting the communal world of humanity, after the communal, barbarous experience of the first world war, tended to turn, not so much to community as to barbarity, tending towards communal barbarity or barbarous community. Aestheticism is the quartermaster of barbarity. The behaviour of Dedalus in *Ulysses* leads one to the same conclusion. On the one hand, even more consistently than the Dedalus of the *Portrait*, he shuts himself up to lead the aesthetic life of the misanthropic lonely artist; on the other hand — in the Circe episode — he is even more exposed to the filthy surge of barbarous instincts than the Dedalus of the *Portrait*, who himself appeared to be a lecherous fellow dreaming of evil-smelling goat-monsters. A portrayal of barbarity without an outward criticism of it is bound to become an artistic fixation of barbarity.

The general affinity of artistic trends represented in *Apocalipsis cum figuris* and *Ulysses* is complemented by a similar enhancement of the significance of visions. In *Apocalipsis*, as in *Ulysses*, certain isolated visions of the pre-World War I period spread radically and inundate the greater part of the work, investing it with a visionary quality. Leverkühn derived the inspiration for his music of *Apocalipsis* from Dürer's visionary apocaliptical wood-cuts. The maestro of the grotesque visions of *Apocalipsis*,[122] while composing this work of religious vision,[123] felt like the martyr John in the cauldron filled with oil in one of Dürer's wood-cuts; he carefully scrutinized the text, written in Greek in the 4th century and translated into French in the 13th, of the Paulus vision; studied Virgil's *Aeneis* and Dante's *Divine Comedy;* examined the account of the ecstatic experiences of Mechtild of Magdeburg, the early Christian and mediaeval literature of visions, and Bede's *Historia Ecclesiastica gentis Anglorum*, in which a fair amount of Celtic other-worldly fantasy has been bequeathed us, a visionary experience dating from the first Irish-Anglo-Saxon period.[124] John's *Revelations* and Ezekiel's visions alike are comprised in this work, which includes the whole visionary heritage,[125] from the early, Shamanic stages of development, through the other-worldly conceptions of Antiquity and Christianity, down to Dante. The music of *Apocalipsis* develops the whole tradition of the visionary treatment of Reckoning, the Harrowing of Hell[126] in accordance with its author's own experience of the age of imperialism.

Though the first world war provided a common experience and furnished common artistic lessons for the authors of *Apocalipsis* and *Ulysses*, the German composer's reaction to it was different from that of the Anglo-Irish writer. The difference lies not in the fundamental nature of the experience — after all, it prompted both artists to create an avantguardist work. Neither are the individual ways alone the point: they are too obvious to be discussed separately. The divergence is in the reflection of certain traits of German and British history. Though an adequate mirroring of historical and social situations is out of the question in avantguardist works, nevertheless the national character of history, like history itself, does appear, if abstracted and distorted, in the work. The circumstance that the world war, prepared by all imperialist Powers, was in fact unleashed — and lost — by Austria-Hungary, acting at the instigation of Germany, and by Germany herself, bears witness to the fact that the common crisis of imperialism was more acute in Germany than it was in Britain. The attempt and eventual failure of a breakthrough to world supremacy are a special national burden for German imperialism. The aggression and the defeat were not due to some incidental misfortune, but the historically growing national distortion of the development of German society. This fact is forcibly emphasized by Thomas Mann in his pointed literary treatment of the roots of the phenomenon in the past and of its totally intensified recurrence in the Fascist present.

This difference manifests itself, as far as the second period of Leverkühn's and Joyce's art is concerned, in two circumstances. For one thing, although *Apocalipsis* represents a difference in quality compared with all preceding works in the same way as does *Ulysses*, the works written during Leverkühn's early — pre-war — period were preparatory to Leverkühn's oratorio to a far greater extent than *Dubliners* and *A Portrait of the Artist as a Young Man* or *Exiles* had been to Joyce's *Ulysses*. From an artistic point of view, *Apocalipsis cum figuris* is closer to *Gesta Romanorum* and *Die Wunder des Alls* than *Ulysses* is to *Exiles* and the *Portrait*. The fact that "der Krieg nur vollendet, verdeutlicht und zur drastischen Erfahrung gemacht, was längst vorher sich angebahnt, einem neuen Lebensgefühl sich zugrunde gelegt hatte"[127] was artistically and socially, far more conspicuous in Germany than it was in Britain. On the other hand, Germany's defeat, the collapse of Kaisersachern's forcefully surging metropolitan desires, made the general crisis of imperialism seem artistically more apocaliptical, more hopeless, to Leverkühn. *Ulysses*, no less than *Apocalipsis* is an experimental work, but it is not so drearily gloomy. Doomsday and the apocaliptic *danse macabre* also appear in the befuddled vision of the Circe episode, but they do not pervade the whole work as in *Apocalipsis*, and are tinged with cynicism. Compared with the pre-war period, the proportion of the comic and the tragic elements shifted, in *Ulysses*, in favour of the former, and in *Apocalipsis*, in fa-

vour of the latter. In *Apocalipsis*, we have no comic element save a sinister, satanic mockery; it totally lacks the humorous overtones of *Ulysses*. Leverkühn's oratorio is therefore a German version of the avantguardism manifested in *Ulysses*.

Adrian's second outstanding work, *Dr. Fausti Weheklag* is separated from his first, *Apocalipsis cum figuris* by several minor works, whose relation to *Apocalipsis* is the same as that of Joyce's *Pomes Pennyeach* and the poetry inserted and the lighter episodes contained in *Ulysses* to the body of *Ulysses* itself. The separation — constituted by *Concerto for Violin* (presented in 1924), the three chamber-music pieces (written in 1927) and the music (composed about 1928) for the Ariel songs of Shakespeare's *Tempest* — is at the same time a sort of mediation as well. Behind the quieter tone of these works there are three attempts by Leverkühn to escape from his solitude, attempts manifested in the dedication of the *Concerto for Violin* to Rudolf Schwerdtfeger, in the indirect proposal of marriage to Marie Godeau, and in Adrian's solicitude for Nepomuk Schneidewein. The *Concerto for Violin*, this condescendingly tender, melodious apotheosis of salon music, hovers free among the three keys of B, C, and D major. In the first of the three chamber-music pieces — the rhapsodic, rambling *ensemble music*, whose first movement is indeed called a "fantasy" — the style of the *Concerto for Violin* survives, although its means are more austerely modern. The *String Quartet*, with its sharp contrasts, the full, polyphonic, independence of the voices, with its presto part, "whispered as if in delirium", its final movement — which blurs the dividing line between chamber music and orchestra — in whose fugues and trills flames seem to be leaping on four sides, and with its sonority, seems to convey the vision of *Apocalipsis* towards the descent into hell of *Dr. Fausti Weheklag*, as does the *Trio*, written with an unmatched combinative imagination[128] for violin, viola and violoncello. The "von geisternd zerstreuten Naturstimmen erfüllte", "zierlich spükenden",[129] dreamily floating fairy world of the *Ariel songs* is the last lyrical intermezzo before composing the *Faustus* music.

His disappointment in Rudolf Schwerdtfeger, the refusal he got from Marie Godeau, and Nepomuk Schneidewein's horrible, cruel death strengthened in Adrian's mind what had been in any case a tendency in his art before and a lesson taught by the age: for him the hard-won humanist self-revelation of Beethoven's 9th Symphony was not possible any more. The ultimate artistic conclusions were drawn in Leverkühn's last outstanding work, the symphonic cantata *Dr. Fausti Weheklag*. In *Dr. Fausti Weheklag*, several artistic trends characteristic of Leverkühn's work as a whole appear in an inordinately far-fetched form which is matched only by the extremes of *Finnegans Wake*, a work exaggerating the artistic principles — absurd enough in themselves — asserted in *Ulysses*.[130] Thus subjectivity — the general source of dreams and visions and artificial construction — the general regulator of extreme sub-

jectivity — reach the extreme limits in the lament-cantata. The dream-associations and Vico parallels of *Finnegan*, its maximal subjectivity and maximal structural intricacy developing the "plain" free associations and Homeric parallels of *Ulysses* to the point of absurdity, could hardly be more appropriately described than in the words with which Zeitblom defines Leverkühn's *Faustus*-music: "Der Schöpfer von Fausti Weheklage kann sich, in dem vororganisierten Material, hemmungslos ... der Subjektivität überlassen, und so ist dieses sein strengstes Werk, ein Werk äußerster Kalkulation, zugleich rein expressiv."[131] Such maximal freedom arises out of an apparently endless variation of maximal restriction. The identity of the most multiple variations is established by a — Schoenbergian — scale of twelve chromatic semitones linked with a twelve-syllable sentence taken from the chap-book *Faust*. These words — "Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ" — bear the fundamental musical elements, varied a thousand times yet unchanged as to their basic character, of the cantata as a whole — in the same way as the unchanged Vico cycles bear the changing visions of the Dreamer in *Finnegan*.

The steady intensification in Leverkühn's and Joyce's art of the power of subjectivity led to an increase of the significance of musical expression at the expense of representation. By its very nature, music is an expressive rather than a representative art. A striving for abstraction, a preference of abstract expression to concrete representation are typical of avantguardism in all the arts. The resulting breaking up of conventional form manifests itself, in music, in the disruption of tonality, rhythm and harmony, and in the novel, in a disintegration of objective totality, in the work acquiring a lyrical, musical quality. Leverkühn was no "eye-man" but an "ear-man"[132] — and that applies to him both as composer and as avantguardist artist. Conscience turned the artist from experience to the inner life, from the spectacle to the inner vision, from sensory appearance to visionary perception. In his enquiringly groping comment, Zeitblom pertinently remarks that anything which seeks to get rid of its own definition jeopardizes itself. Leverkühn's artistic development fully bears out Zeitblom's opinion. In the above sense both Joyce and Dedalus can be considered "ear-men". The point under discussion concerns not only Joyce's fine singing voice and keen feeling for music, his sight turning inward — also in a biological sense, as a result of his gradual loss of eyesight — and his sharpened hearing. The point here concerns the increasingly musical form of the expression of the inner world which appears at the expense of the representation of the outer world. This can be observed in the lyrical pieces of *Chamber Music* and the reveries, dissolving the meaning of words into impressionistic music, of the Dedalus of *A Portrait of the Artist as a Young Man*. The same tendency is manifest in the Wagnerian leitmotifs of *Ulysses*, as well as in its musical constructions

aiming at the maximum of expression through the minimum of communication. This trend reaches its highest peak in *Finnegans Wake* with its extremely melodious, musically expressive style, which fully abandons objective representation and unequivocal logical communication. Fixity and flux, the rigid fixedness of a planned structure and the subjective freedom of musical variatons become almost unrestricted in *Dr. Fausti Weheklag* as well as in *Finnegans Wake.*

A perfectly static basic structure in both cases defines the stationary, undynamic, non-developing, undramatic nature of the work as a whole — a nature which knows no movement save that of the ever identical rings cast on the surface of the water by a stone that is dropped into it.[133]

The "Zurücknehmen" of the 9th Symphony appears in *Dr. Fausti Weheklag* more or less consciously. Zeitblom regards the cantata unequivocally as the companion piece of the 9th Symphony. The Faustus music opposes Wrong, Sorrow and Hopelessness to Right, Joy and Hope, substituting a lament for the ode of joy. He looks upon these contrasting works as expressive of the contrariety of two periods. "Es gab Jahre", he writes, "in denen wir Kinder des Kerkers uns ein Jubellied den 'Fidelio', die 'Neunte Symphonie', als Morgenfeier der Befreiung Deutschlands — seiner Selbstbefreiung — erträumten. Nun kann nur dieses uns frommen, und dieses nur wird uns aus der Seele gesungen sein: Die Klage des Höllensohns, die furchtbarste Menschen- und Gottesklage, die, ausgehend von Subjekt, aber stets weiter sich ausbreitend und gleichsam den Kosmos ergreifend, auf Erden je angestimmt worden ist."[134]

The lament-variations of the *Faustus* music respond to the jubilation-variations of the finale of the 9th Symphony; and whereas the orchestral music in Beethoven's work goes over into a vocal jubilation, the choral lament in Leverkühn's cantata ends up in a symphonic adagio where the human voice sinks to silence. In place of the triumphant fortissimo, prestissimo tutti of the finale of the 9th Symphony, the *Faustus* lament ends with the gradual retreat and eventual cessation of the various groups of intruments until there remains only the high G pianissimo of the cello, broken at intervals, which in its turn also fades away into benumbed silence. This sustained but intermittent high-pitched pianissimo of the cello gives the impression of being the opposite musical reflection of the eerily unfilled, pianissimo quint opening of the sustained and likewise intermittent violin introduction of the 9th Symphony.

The "Zurücknehmen" of the 9th Symphony is also the recantation of the whole of 19th century classic German humanist culture (of which it was the musical culminating point). For this reason, the whole conception of *Dr. Fausti Weheklag* is the intellectual repudiation of the poetic equivalent of the 9th Symphony — Goethe's *Faust.* For Faust, there was an escape from dam-

nation; there is none for Faustus. In the opinion of Leverkühn's Faustus, the idea of deliverance is identical with that of temptation, and in this way both are turned inside out: deliverance appears as a devilish temptation which Faustus turns down, partly from a formal adherence to the contract and also because of the belatedness of the attempt, but mainly because "er die Positivität der Welt, zu der man ihn retten möchte, die Lüge ihrer Gottseligkeit", ihre "matte Gottesbürgerlichkeit" "von ganzer Seele verachtet".[135]

The double and contradictory function of Leverkühn's devil is revealed here. On the one hand, he represents the complete repudiation of actual reality, stands for coldness, the severing of human relationships — that is, withdrawal from the world — and promises, in exchange for the human world, a subjective, cold-studied, anti-humanist work which can only be brought into being by the exclusion of reality, thereby bringing about, in the last analysis, its own destruction as well. On the other hand, by his temptation to deliverance he works for a compromise with reality, reconciliation with a world whose lacerating contradictoriness is, for Leverkühn, anti-humanism itself, Hell which devours both man and artist as well as art. When Leverkühn turns down the diabolical temptation appearing under the guise of his deliverance, doing so by adhering to the terms of his contract with the devil, the contradictions of his position — and of the position of the avantguardist artist in general — are shown intensified in the extreme. They may be traced back to the musical paradoxes of *Gesta Romanorum* and *Apocalipsis cum figuris*. When, in *Gesta*, Adrian "das harmonisch Herrischste, rhytmisch Labyrintischste auf das Einfältigste — und eine Art von musikalischem Kindertrompetenstil . . . auf das stofflich Ausgefallenste angewandt";[136] and when, in *Apocalipsis*, he asserted the "paradox" that "die Dissonanz . . . für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist";[137] and the angelic choir is a variation of the devilish laughter: he was caught in the trap of the same paradoxical contradictions which appear extremely intensified in the identification of deliverance with temptation, in the devil's double role, in *Dr. Fausti Weheklag*. The unity of these contradictions lies in his being a defenceless victim of the devil; that they are insoluble by Leverkühn is in itself reason enough (apart from his disease) for the total break-down of the artist, for his becoming insane.

If Leverkühn's Faustus represents the "Zurücknehmen" of the classical culture of German bourgeois humanism which reached its apogee, in the field of music, in Beethoven's 9th Symphony, and, in poetry, in Goethe's *Faust*, then Joyce's *Finnegan* is the embodiment of the tendency for the reversal of all the fundamental principles of the epic art of Defoe, Swift, Dickens and Thackeray, of the English bourgeois novel. Zeitblom's assump-

tion that behind the expressive lament emerging from the Leverkühnian construction there is Hope rising out of the gloomiest hopelessness in the shape of a timid question makes little difference from the point of view of the basic nature of *Dr. Fausti Weheklag*. Similarly, those comments which look for a note of optimism in one of the possible senses of the polysemantic title of the work ('awakening') cannot make up for the non-existent perspective in *Finnegans Wake*. The mythological evoking of the past in Leverkühn's as in Joyce's last work suggests the hopelessness of mankind's destiny. The religious, theological start of Joyce's and Adrian's youth is present only in form during their respective last periods. On account of the hopelessness of the social scene, the early repudiation of the religious form of the moral absolute was succeeded in the later periods of creativeness not by a development of positive social and moral norms, but by the disintegration of moral norms. *Finnegans Wake, as a whole*, might well have as its motto the same bitter-proud and resignedly jaunty sentence contained and elaborated in *Dr. Fausti Weheklag:* not the "Wachet mit mir!" but the defiant "mit Ruhe schlafen und sich nichts anfechten lassen".[138]

(To be continued)

NOTES

[1] This paper is largely the concluding chapter from a manuscript book analysing the analogies in Thomas Mann's and James Joyce's works.

[2] Anderson, Ch. G., *James Joyce's "Tilly"*. PMLA, June 1958, Vol. LXXIII, No. 3, pp. 287—8, n. 7.

[3] J. Mitchell Morse's paper has been published under the title *The Artist as Savior*. Modern Fiction Studies, Purdue University, Lafayette, Indiana, USA, Summer 1959.

[4] Mitchell Morse, J., *Joyce and the Early Thomas Mann. Revue de Littérature Comparée*. July-September 1962, Vol. XXXVI, No. 3, p. 377.

[5] Mitchell Morse, J., op. cit., pp. 377—85. No book by Thomas Mann is included in the Lockwood Memorial Library of The University of Buffalo housing a part of Joyce's personal library. Cf. Conolly, Th. E., *The Personal Library of James Joyce*. A Descriptive Bibliography. The University of Buffalo Studies, Buffalo, published by The University of Buffalo, Vol. 22, No. 1, April, 1955.

[6] Ellmann, R., *James Joyce*. New York, Oxford University Press, 1959, p. 722.

[7] Joyce, J., *Finnegans Wake*. London, Faber and Faber, 1950, p. 211.

[8] Tindall, W. Y., *A Reader's Guide to James Joyce*. London, Thames and Hudson, 1959, p. 280.

[9] Glasheen, A., *A Census of Finnegans Wake. An Index of Characters and their Roles*. Evanston, Northwestern University Press, 1956, p. 96.

[10] "The voice of Alina gladdens the cockly-hearted dreamerish for that magic morning with its ching chang chap sugay kaow laow milkee muchee bringing beckerbrose, the brew with the foochoor in it." Joyce, J., *Finnegans Wake*. London, Faber and Faber, 1950, p. 608.

[11] Hart, C., *Structure and Motif in Finnegans Wake*. London, Faber and Faber, 1962, p. 163.

[12] Joyce, J., op. cit., p. 608.

[13] Joyce, J., op. cit., p. 310.

[14] Glasheen, A., *A Second Census of Finnegangs Wake*, Evanston, Northwestern University Press, 1963, p. 165.

[15] Joyce, J., op. cit., p. 44. Cf. Clive Hart, *A Concordance to Finnegans Wake*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1963, p. 181.

[16] I am indebted to Mr. James S. Atherton for having pointed out this possibility to me.

[17] Gorman, H., *James Joyce. Sein Leben und sein Werk.* Hamburg, Claassen Verlag, 1957, p. 308.

[18] Schirokauer, A., *Bedeutungswandel des Romans. Mass und Wert*, III. Jahrg. H. 5-6, Sept.-Okt.-Nov. 1940, pp. 575—90.

[19] Mann, Th., *Briefe* 1937—1947. Herausgegeben von Erika Mann. (Frankfurt a. M.), S. Fischer Verlag, 1963, p. 140.

[20] Levin, H., *James Joyce. A Critical Introduction.* Norfolk, Conn.: New Directions, 1941.

[21] Mann, Th., *Briefe*, p. 239.

[22] J. Campbell and H. M. Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake.* New York, 1944.

[23] Mann, Th., *Briefe*, p. 382.

[24] Erika Mann to P. Egri. Kilchberg am Zürichsee, Alte Landstrasse 39, March 3, 1964.

[25] Mann, Th., *Briefe*, S. 390.

[26] Ib., p. 416.

[27] Szentkuthy, M., *Thomas Mann. Magyarok*, January 1947, Vol. III., No. 1., pp. 1—10.

[28] Réz, P., "*Könnyűvé tenni a súlyosat*" ("To Make a Heavy Thing Light"). An unknown letter by Thomas Mann, Magyar Nemzet, March 11, 1962, Vol. XVIII. No. 59, p. 8.

[29] Mann, Th., *Doktor Faustus.* Gesammelte Werke, Band 6, Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, p. 543.

[30] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Gesammelte Werke, Band 12: Zeit und Werk. Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, pp. 237—8.

[31] Ib., p. 213.

[32] Frau Th. Mann to P. Egri. Kilchberg am Zürichsee, Alte Landstrasse 39, January 25, 1963.

[33] Mann, Th., *The Joseph Novels.* Originally delivered as an address at the Library of Congress (1942). Neider, Ch., (ed.): *The Stature of Thomas Mann.* London, Peter Owen Ltd., 1951, p. 226.

[34] The material that has been available to me has been arranged in chronological order and according to the authors' names. The chronological place of each author is fixed on the basis of his writing which contains the first Joyce-Mann reference. Further works of a similar nature are discussed successively. Thus, works by the same author that have a bearing on our subject are all discussed under his name.

[35] Koskimies, R., *Theorie des Romans. Annales Academiae Scientiarum Fennicae.* Helsinki, 1936, Sarja 1. ser. B. Nid. 1. Tom XXXV, p. 162.

[36] Slochower, H., *Three Ways of Modern Man.* New York, International Publishers, 1937, pp. 91—2.

[37] Ib., p. 145.

[38] Ib., pp. 150—163.

[39] Ib., pp. 150—1.

[40] Ib., p. 152.

[41] Ib., pp. 162—3.

[42] Slochower, H., *Thomas Mann's Joseph Story.* An Interpretation with a Biographical and Bibliographical Appendix. New York, Alfred A. Knopf, 1938, pp. 27, 28.

[43] Slochower, H., *No Voice Is Wholly Lost.* Writers and Thinkers in War and Peace. London, Dennis Dobson Ltd., 1946, p. 153, cf. pp. 118, 154.

[44] Ib., pp. 294—5, cf. pp. 128, 203—4.

[45] Slochower, H., *The Idea of Universal Culture.* Charles Neider (ed.): *The Stature of Thomas Mann.* London, Peter Owen Ltd., 1951, p. 387.

[46] Schirokauer, A., *Bedeutungswandel des Romans. Mass und Wert*, Sept.-Okt.-Nov. 1940, III. Jahrg., H. 5-6, p. 575—90.

[47] Levin, H., *James Joyce: A Critical Introduction.* Norfolk, Conn.: New Directions, 1941; London: Faber and Faber Ltd., 1944, pp. 212—3; 49, 66, 83, 97, 156, 161, 169, 205, 217, 220.

[48] Levin, H., *Joseph the Provider*, Charles Neider (ed.): *The Stature of Thomas Mann.* London, Peter Owen Ltd., 1951, p. 214.

[49] Brennan, J. G., *Thomas Mann's World.* New York, Columbia University Press, 1942, pp. 56, 57.

[50] Troy, W., *Notes on Finnegans Wake.* Seon Givens (ed.), James Joyce: *Two Decades of Criticism.* New York, Vanguard Press, 1948, p. 318.

[51] Blackmur, R. P., *The Jew in Search of a Son.* Virginia Quarterly Review, XXIV, Winter 1948, pp. 96—116.

[52] Neider, Ch., *The Artist as Bourgeois.* Charles Neider (ed.) *The Stature of Thomas Mann.* London, Peter Owen Ltd., 1951, p. 357.

[53] Fischer, H., *Thomas Mann's Artistic Mission.* Charles Neider (ed.), *The Stature of Thomas Mann.* London, Peter Owen Ltd., 1951, p. 432.

[54] Mumford, L., *The Magic Mountain.* Charles Neider (ed.), *The Stature of Thomas Mann.* London, Peter Owen Ltd., 1951, pp. 151, 152.

[55] Hatfield, H., *Thomas Mann. An Introduction to his Fiction.* London, Peter Owen Ltd., 1952, p. 5.

[56] Ib., pp. 54—6.

[57] Ib., pp. 94—5.

[58] Ib., p. 114.

[59] Ib., p. 118.

[60] Ib., p. 135.

[61] Ib., pp. 138—9.

[62] Ib., pp. 141—3.

[63] O'Malley, F. J., *The Modern Philosophical Novel: Joyce, Mann, Kafka, Bernanos, Broch.* Cf. Klaus W. Jonas, *Fifty Years of Thomas Mann Studies.* A Bibliography of Criticism, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1955, p. 194.

[64] Lukács, Gy., *A játékosság és ami mögötte van. Német realisták.* (Playfulness and What Is Behind It. German Realists.), Budapest, Szépirodalmi, 1955, pp. 310—5.

[65] Lukács, Gy., *La signification présente du réalisme critique.* Les essais XCV, nrf, Gallimard, 1960, pp. 26—9.

— —, *Gespräch mit Georg Lukács. Über Literatur-Probleme in Ost und West. Tagebuch,* Vienna, March 1964.

[66] Devescovi, G., *Il "Doktor Faustus" di Thomas Mann.* Problemi e considerazioni. Trieste, Eugenio Borsatti, 1955. Istituto di Lingue Moderne, N. 1., pp. 43—4.

[67] Tindall, W. Y., *The Literary Symbol.* New York, Columbia University Press, 1955, p. 3.

[68] Tindall, W. Y., *A Reader's Guide to James Joyce.* London, Thames and Hudson, 1959, p. 51.

[69] Ib., p. 86.

[70] Magalaner M. and Kain, R. M., *Joyce, The Mann, the Work, the Reputation.* New York, New York University Press, 1956, p. 108.

[71] Ib. p. 275.

[72] Schiefele, H., *Freuds Bedeutung für die Kunstbetrachtung: Marcel Proust, James Joyce und Thomas Mann.* F. Riemann (Hrsg.): *Lebendige Psychoanalyse.* Munich, 1956.

[73] Kaufmann, F., *Thomas Mann. The World as Will and Representation.* Boston, Beacon Press, 1957, p. 224.

[74] Fischer, E., *Das Problem der Wirklichkeit in der Modernen Kunst. Sinn und Form.* 10. Jahr, 1958, 3. Heft. p. 469.

[75] Erich Heller, E., *The Ironic German. A Study of Thomas Mann.* London, Secker and Warburg, 1958, pp. 19—22.

[76] Ib., pp. 95—6, cf. p. 173.

[77] Wasserstrom, W., *In Gertrude's Closet.* The Yale Review. Winter (December) 1958, Vol. XLVIII, No. 2, pp. 245—65.

[78] Galvano della Volpe, *Critica del gusto.* Milan, Feltrinelli, 1960, pp. 260—3.

[79] Karl F. R. and Magalanor, M., *James Joyce, Life. A Reader's Guide to Great Twentieth Century English Novels.* London, Thames and Hudson, 1961, p. 208.

[80] Ib., p. 124.

[81] Eichner, H., *Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk.* Bern und München, Francke Verlag, 1961. Dalp-Taschenbücher, Band 356, p. 38.

[82] Rang, B., *Die deutsche Epik des 20. Jahrhunderts.* Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Herausgegeben von Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1961. p. 79. Cf. I. 68, 79—80, 82, 182, 183, II. 175, 210.

[83] Hart, C., *Structure and Motif in Finnegans Wake.* London, Faber and Faber, 1962, pp. 145—6.

[84a] Ib., p. 162.

[84b] Ib., p. 167.

[85a] Ib., pp. 173—4.

[85b] Ib., pp. 176—9.

[86a] Mimesis, E. A., *The Representation of Reality in Western Literature*. Garden City, Doubleday, Anchor, 1957, p. 9.

[86b] Mann, Th., *Der Zauberberg*. Frankfurt, Fischer, 1958, S. XII.

[87a] Politzer, H., *Franz Kafka. Parable and Paradox*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1962, pp. 16—7.

[87b] Bergsten, G., *Thomas Manns Doktor Faustus*. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Stockholm, Svenska Bokförlaget/Bonniers, 1963. Studia Litterarum Upsaliensia, 3. S. 136.

[88a] Ib., pp. 141, 195.

[88b] Suchkov, B., *Realnost' i roman. Literaturnaya Gazeta*, August 31, 1963, No. 105.

[89a] Brennan, J. G., *Three Philosophical Novelists: James Joyce, André Gide, Thomas Mann*, New York, Macmillan, 1963, pp. 3, 16, 19, 31, 37, 50, 149, 152.

[89b] Church, M., *Time and Reality: Studies in Contemporary* Fiction. Chapel Hill, North Carolina, USA. University of North Carolina Press, 1963.

[90] This must be emphasized: in general, not in every case. George Lukács and Harry Slochower are absolutely exceptional. Clive Hart, as a rule, fails to give us a social motivation of his observations, but in his description of artistic phenomena he draws a clear line between Mann and Joyce. B. Suchkov provides a contrary example: he concentrates his attention solely on the dissimilarities of the two authors' writing.

[91] Mátrai, L., *Lobogónk: Kafka?* (Our Banner — Kafka?). *Kortárs*, October 1963. Vol. VII, No. 10. 1963, p. 1563.

[92] The spokesmen of the various "isms" usually consider the "ism" in question the adequate embodiment of modern reality. It has been pointed out already that the majority of scholars raising the idea of parallelism between the arts of Joyce and Mann tend to disregard the difference between Joyce and Mann and so between decadence and modernity. Many leading students of the Joycean work look upon Joyce as an artist expressing the real world of modern man. The range and diversity of these critics can be seen from the comments quoted below.

In the opinion of S. P. B. Mais, Joyce's "explorations of the mind compel us to regard all other realists as rather timid." (Mais, S. P. B., *An Irish Rebel. The Daily Express*. London, March 25, 1922; *The Daily Telegraph*. Sheffield, September 12, 1923.)

One of the most characteristic examples in criticism of identifying modernity with decadence is offered by T. S. Eliot's comment on *Ulysses*. He considers the book to be "the most important expression which the present age has found . . . a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape . . . In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him . . . It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history . . . It is . . . a step toward making the modern world possible for art." (Eliot, T. S., *Ulysses, Order and Myth. The Dial*, LXXV, November 1923, pp. 480—3.) There can be no doubt about the fact that Eliot gives a correct description of Joyce's method, which is also his own. He proceeds from certain concrete phenomena (anarchy) to be observed in the reality of the time, generalizes these phenomena in a subjective way (the whole of contemporary history is anarchy), identifies this abstract and distorted picture with the reality of the age (modern world), and applies such forms of representation as reflect and subjectively synthetize the "immense panorama of futility and anarchy" of the "modern world". This method, however, implies the negation of historical necessity as well as the negation of an artistically organic modern synthesis of phenomenon and essence.

P. J. Smith writes about *Ulysses*: "Joyce has given . . . as much of the factual, intellectual and spiritual history of Dublin and its inhabitants in this one book as Balzac managed to give in his entire Comédie Humaine." (Smith, P. S., *A Key to the Ulysses of James Joyce*. Chicago, Pascal Covici Publishers, 1927, p. 67.).

E. Jolas sees in the "linguistic revolution" of *Finnegans Wake* an attempt to create a modern style expressing modern reality. (Jolas, E., *The Revolution of the Language and James Joyce. Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*. Paris, Shakespeare and Co., 1929, pp. 77—93.).

C. Jung considers *Ulysses* to be "cubistic, a characteristic product of an age of cultural incubation." (Jung, C., *Ein Monolog. Europäische Revue*, VIII, 1932, pp. 547—68.)

G. W. Stonier explains the distortions of size in *Ulysses* in terms of modern physics and psychology: "To a modern physicist man is an atom in the universe of stars; to a

modern psycho-analyst he is a boundless consciousness containing universes of his own; and between these two conceptions — the outer pigmy and the inner giant — it is possible for the mind to invent the most distorted visions." He adds that the ordinariness of the man in the street "has become monstrous . . . like the giant masks of carnival." (Stonier, G. W., *Gog, Magog* . . . London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1933, pp. 1—42.).

H. Levin thinks that "out of the fragments, the discords and the obscure details of modern life" and "by proceeding through what William James termed 'the stream of consciousness' to what Jung terms 'the racial unconscious' ", Joyce in *Finnegans Wake* was able to create a synthesis leading "beyond individual dream to collective myth." (Levin, H., Editor's Introduction to *The Essential James Joyce* London, Jonathan Cape, 1948, p. 18.).

Moody Prior holds that the echoes of *Hamlet* in *Ulysses* lead to "a characteristic type of modern man, conscious that the foundations . . . which preserved his ethical values have been disintegrated." (Moody Prior, *Hamlet and the Modern Temper*. E. L. H., XV, December 1948, pp. 261—85.).

In R. Humphrey's view, "the objective distance of the author, working as it chiefly does in *Ulysses* on the level of man's daydreams and mental delusions, shows the smallness of man . . ." (Humphrey, R., *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1955, p. 16.).

R. M. Kain suggests that Joyce's method "denies the demands of classical decorum, rejecting the harmony of subject, style, theme, and tone. Thus the very nature of the technique invites a multitude of conflicting reactions, changing with each reader and each reading. And this play of ambiguity itself seems a perfect expression of the anxieties and uncertainties of modern man . . ." (Magalaner, M., and Kain, R. M., *Joyce. The Man, the Work, the Reputation*. New York, New York University Press, 1956, p. 5.).

M. Magalaner sums up the importance of *Finnegans Wake* by calling it "the myth of its author and of modern man." (Op. cit., 220.).

J. Prescott expresses his view of the relation of Joyce's art to modern reality in the very title of his study. (Prescott, J., *Stylistic Realism in Joyce's Ulysses*. Magalaner, M. (ed.), *A James Joyce Miscellany*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1959, pp. 15—66.).

A tendency to consider Joyce's art an outstanding example of modern realism can also be observed in the works of Marxist critics. Jean-Pierre Jouffroy emphasizes that contemporary art should reflect modern reality, whose picture appears in the sudden change from Kant to Marx and Lenin, from Max Planck to Einstein, from Hugo to Joyce, from Brahms to Schoenberg, from Courbet to Picasso, from Daguerre to Eizenstein, from Charcot to Freud. (Jouffroy, J. P., *Réflexions sur un art socialiste. La Nouvelle Critique*, December 1962. No. 141, p. 106.)

Ernst Fischer wishes to widen the concept of realism so that it would also admit Proust, Kafka, Joyce, Yeats, Lorca, Picasso, Matisse, Léger, Moore and Neizvestny. (Fischer, E., *Die Schwalbe war's und nicht die Fledermaus*. Aus einem Essay: "Ein *Kampf um Kafka*". *Tagebuch*. Vienna, November 1963 Vol. 18, No. 11, p. 4—5.).

A similar wish to broaden the concept of realism is implied in the title — and elaborated on the pages, especially in the last chapter — of R. Garaudy's book: *D'un réalisme sans rivages. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*. Paris, Librairie Plon, 1963, p. 243.).

Louis Aragon, who in his exquisite poetic development has given us a very significant socialist as well as practical demonstration of the extent to which avantguardism differs from modern realism, in his preface to R. Garaudy's book fails to make a similar differentiation in theory, and believes Joyce to be an unconscious realist of modern life. "Le réalisme de demain", he writes, "celui qui correspondera aux hommes qui vont nous juger, ne devra-t-il ce qu'il sera qu'à la copie d'un réalisme ancien, à des modèles figés? Et si l'ébranlement dans la connaissance du réel vient d'hommes et d'oeuvres qui ne se disaient réalistes, qui ne l'étaient pas délibérément, Matisse ou Joyce, ou Jarry . . .?" (op. cit., p. 14.).

[93] Practically every modern artist has come under fire from conservative critics just for being modern (*vide* the hostile reception of Ibsen, Dostoevsky, Mann, Ady, Attila József, Bartók, Cézanne, etc.). Zhdanov and his school of critics declared categorically that the whole of contemporary bourgeois literature was decadent. (Cf. V. Zhdanov: *Novye uspekhi sovietskoi literatury. Kulturno-prosvetitelnaya rabota*, 1950, No. 5, pp. 13—9.).

[94] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Op. cit., p. 204.

Boyer, J., *A propos de la musique dans le Doktor Faustus de Thomas Mann. Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse*. Dec. 1951, pp. 118—43.

Szelényi, I., *Bartók alakja és a "Doctor Faustus"* (The Figure of Bartók and "Doctor Faustus"). *Új Zenei Szemle*, 1954, No. 4.

Heller, E., *Von Hanno Buddenbrook zu Adrian Leverkühn. Eine Geburtstagrede über Kunst und Künstler im Werke Thomas Manns.* Enterbter Geist: *Essays über modernes Dichten and Denken.* Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1954, pp. 245—79.

Mayer, H., *Das Schicksal der Kunst. Deutschland und die Deutschen: Thomas Mann. Werk und Entwicklung.* Verlag Volk und Welt, pp. 258—94.

Seifert W., *Das deutsche Schicksal in Thomas Manns Doktor Faustus. Monatshefte für deutschen Unterricht.* 41: pp. 187—202. (March-April, 1949.).

Fischer, E., *Doktor Faustus und die deutsche Katastrophe. Eine Auseinandersehung mit Thomas Mann. Kunst und Menschheit: Essays*, pp. 37—97. Globus, Vienna, 1949.

Mouilland, M., *Un Héros de Thomas Mann, la culture bourgeoise et l'Allemagne. Nouvelle Critique*, Paris, Sept./Oct. 1953, No. 48, pp. 54—68.

Lukács, Gy., *A modern művészet tragédiája. Német realisták* (The Tragedy of Modern Art. German Realists.), Szépirodalmi, Budapest 1955, pp. 271—306.

[95] Mann Th., *Doktor Faustus.* Op. cit., p. 543.

[96] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Op. cit., p. 236.

[97] Mann, Th., *Doktor Faustus.* Op. cit., p. 205 "die Handgelenklockerungen und Schönschreib-Übungen . . .").

[98] Mann, Th., *Doktor Faustus.* Op. cit., p. 224 (". . . in die beiden Erscheinungsformen versponnener Schüchternheit vor der Welt und eines inneren Bedürfnisses nach Welt . . .").

[99] Ib., p. 219 (" . . . visionäre Höhepunkte . . ." ". . . das groteske Gesicht . . .").

[100] Ib., p. 225 (". . . die Traumbangigkeit der Vision . . ."); pp. 358—9.

[101a] Ib., p. 248 (". . . der kongenialen Berührung mit einem bestimmten, wundersam hoch und tief verträumten Dichtergeist . . ."); p. 247; p. 251 (". . . die Musik, die . . . in so leichtem Schlummer liegt . . ."); (". . . aus dem Kindlich-Volksklanglichen ins *Geisterhafte* entschwebenden . . . entartenden Sprachträumereien . . .").

[101b] The formation of the puzzle in the row of notes H,E,A,E,Es (B,E,A,E,E flat) on the name of HEtAEra ESmeralda is in keeping with the acrostic-making trend in music.

Schumann's Abegg variations (Op. 1), written for piano, are composed on a theme consisting of the notes A,B,E,G,G, (A,Bflat, E,G,G) and were dedicated to a Mademoiselle Pauline, Comtesse d'Abegg — a person non-existent under such a name. The air composed on the notes A,Es (E flat),C,H of the piano suite Op. 9 derives its notes from the composer's name (S,C,H, . . .A) and, in particular, is an acrostic on the name of the town of Asch, the native town of Ernestine von Fricken, the woman Schumann was in love with when writing this work.

Of all musical acrostics, the one that has run the longest course is Bach's theme on his own name (B,A,C,H = B flat,A,C,B), which was first played as one of the airs in the last fugue of the cycle "The Art of the Fugue".

The theme B,A,C,H has been elaborated by numerous composers in honour of Bach: Albrechtsberger (Fugue for organ), J. C. Bach (Fugue for piano or organ), Barblan (Passacaglia for organ), Busoni (Fantasia contrapuntistica, for piano), Casella (Ricercari sul nome di Bach, for piano), Eisler (Trio), d'Indy (Beuron, for piano), Honegger (Prélude, Arioso et Fughette, for strings), Karg-Elert (Basso ostinato, Op. 42, for organ; Passacaglia and fugue, Op.150, for organ; Sonata in B flat minor, Op. 46, for harmonium), Koechlin (Offrande musicale, for organ and orchestra), Liszt (Phantasy and Fugue, for organ), Nielsen (Ricercare, chorale and toccata, for piano), Piston (Chromatic Study, for organ), Schönberg (Variations for Orchestra), Reger (Phantasy and Fugue, for organ), Rimsky-Korsakov (Fugue Op. 10), Schumann (Six Fugues, for organ), Varvoglis (Prelude, chorale and fugue for strings), Webern (String Quartet Op. 28, transposed to G).

The unique characteristic of the musical acrostics of Schönberg, Webern and Leverkühn is in their constructivist development of ingenious ideas of the past.

For the significance of the Hetaera Esmeralda motif in *Doktor Faustus*, see also M. Gregor, *Wagner und kein Ende. Richard Wagner im Spiegel von Thomas Manns Prosawerk.* Edition Musical, Bayreuth 1958, p. 48. Possibilities of further development contained in the B,A,C,H formula are pointed out in the book *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája* (The Musical Image of Reality. The Logic of the Artistic Meaning of Music) by J. Ujfalussy (Zeneműkiadó, Budapest 1962, p. 52). The B,A,C,H theme of Webern's String Quartet Op. 28 is quoted with the opening note B flat instead of G in A. Hodeir's *La musique étrangère contemporaine* (Paris 1954, p. 65).

[102] Thomas Mann, Doktor Faustus. Op. cit., pp. 245—6.

[103] Ib., p. 249.

[104] Ib., p. 247.

[105] Ib., p. 222. The fact that the Leverkühnian tendency to retain the conventional form outwardly while ridiculing it inwardly has been a practice typical of 20th century bourgeois art, can be seen in such illustrative examples as B. Britten's *Variations and Fugue on a Theme by Purcell*, *Albert Herring* and *A Midsummer Night's Dream* as well as Aldous Huxley's *Point Counter Point*. Cf. Egri, P., *Benjamin Britten: A Midsummer Night's Dream*. Alföld, April 1963, vol. XIV, No. 4, pp. 64—6.

[106] Ib., p. 223 (". . . sie Sache selbst . . .").

[107] Ib., p. 296 (". . . eine kluge Groteske in Tönen, kombinatorisch-humoristisch . . .").

[108] Ib., p. 257.

[109] Ib., p. 293 (". . . das bedeutend Wiederkehrende . . .").

[110] Ib., p. 356.

[111] Ib., p. 373 (". . . auf eine streng-feierliche, mathematisch-zeremoniöse Weise grotesken Charakter . . ."; ". . . Orchester-Phantasie . . .").

[112] Ib., pp. 434—5.

[113] Ib., p. 183.

[114] Ib., p. 435.

[115] Ib., p. 419.

[116] Ib., p. 437.

[117] Ib., p. 428.

[118] Ib., pp. 500, 502.

[119] Ib., p. 509.

[120] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Op. cit., p. 282.

[121] Mann, Th., *Doktor Faustus*. Op. cit., p. 512. Cf. Ujfalussy, J., *A valóság zenei képe* (The Musical Image of Reality). Zeneműkiadó, Budapest 1962, pp. 94—101.

[122] Ib., p. 219 (". . . der Meister der grotesken Gesichte der 'Apocalypsis' . . ."). For the dream nature of Schönbergian Expressionism, which provided the model for the Leverkühnian art, see Johann P. Thilmann, *Die Kompositionsweise mit zwölf Tönen. Musik und Gesellschaft*, July/August 1956. — Herzfeld, F., *Musica Nova*. Ullstein Verlag, Berlin 1954, p. 68. — Kókai, R., and Fábián, I., *Századunk zenéje*. Zeneműkiadó, Budapest 1961, p. 57.

[123] Ib., p. 511 (". . . Werk religiöser Vision . . .").

[124] Ib., p. 484 (". . . in dem ein guter Teil der keltischen Jenseits-Phantasien, der Visionserlebnisse aus irisch-angelsächsischer christlicher Frühzeit überliefert ist . . .").

[125] Ib., p. 486 (". . . das ganze seherische Herkommen . . .").

[126] Ib., p. 486 (". . . Abrechnung . . .", ". . . Höllenfahrt . . ." ". . . die . . . visionär verarbeitet sind . . .").

[127] Ib., p. 495.

[128] Ib., p. 619 (". . . wie im Delirium geflüsterter Presto-Teil . . ."; ". . . wie wenn von allen vier Seiten Flammen züngelten . . ."); p. 620 (". . . eine kombinatorische Phantasie . . .").

[129] Ib., p. 636 (". . . von geisternd zerstreuten Naturstimmen erfüllte . . ."); p. 637 (". . . zierlich spükenden . . .").

[130] Ib., p. 662. To be fair, it must be emphasized that *Dr. Fausti Weheklag* continues only some major — not all — artistic points of *Apocalipsis cum figuris*. Thus, for instance, *Dr. Fausti Weheklag* is purer in style, milder and more melodious than the apocalyptical oratorio.

[131] Ib., p. 660. Clive Hart draws a convincing parallel between the tone-rows of twelve-tone music and the geometrical patterns of *Finnegans Wake:* "Joyce's simultaneous use of such a profusion of structural planes poses an important aesthetic problem . . . for many of these ingenious patterns, though they render up their secrets readily enough when scrutinized with critical detachment, have little effective impact during the reading process. The difficulty is parallelled in much of the twelve-tone music written by contemporaries of Joyce. In each case the internal structural relationships to which the artist gives so much weight — the quasi geometrical configurations in *Finnegans Wake* on the one hand, and the composer's mathematically defined tone-rows on the other — may not themselves be apprehendable by any but the critic and the artist." Clive Hart, *Structure and Motif in Finnegans Wake*. Faber and Faber, London 1962, pp. 14—6. — "Elsewhere in *Finnegans Wake* . . ., having created a polysemantic style which could sustain true counterpoint, Joyce was able to state motifs simultaneously in significant interwoven patterns which are probably as close an analogy to polyphonic music as any linguistic procedure may be." Op. cit., p. 177.

[132] Mann, Th., *Doktor Faustus*, p. 240 (". . . zwischen den Typen des Augen- und des Ohrenmenschen . . .").
[133] Ib., p. 661 ("stehende"); p. 659 (". . . undynamisch, entwicklungslos, ohne Drama . . .").
[134] Ib., pp. 656—7.
[135] Ib., p. 664.
[136] Ib., p. 435.
[137] Ib., p. 509.
[138] Ib., pp. 663, 664.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (1—2), pp. 239—262 (1966)

CHRONICA

Une conjecture sur la date précise de la naissance de Villon

Il y a près de cent ans que les recherches relatives à Villon ont acquis une base scientifique,[1] mais on n'a toujours pas réussi à trouver la matricule de sa date de naissance. Il semble ainsi qu'une certitude se perde définitivement dans le passé, car il ne reste guère d'espoir qu'à cinq siècles de distance et après tant de vicissitudes, on puisse retrouver les registres des paroisses de Paris à la fin du moyen âge, qui pourtant avaient commencé à noter les naissances et les baptêmes justement au XV^{e} siècle, c'est-à-dire à l'époque de Villon,[2] ce qui en principe n'exclut pas la possibilité de l'immatriculation de Villon.

Ainsi toutes les tentatives visant à déterminer la date de naissance de Villon ne peuvent être nécessairement que des hypothèses, des probabilités, et partent des deux données qui, bien que vaguement et d'une façon apparemment contradictoire, servent de source authentique à cette date. L'une de ces données se trouve dans un acte de chancellerie, l'autre dans le Grand Testament.[3]

L'acte de chancellerie est la lettre de rémission par laquelle Villon obtient la grâce du roi pour son premier meurtre: le coup mortel donné au prêtre nommé Phelippes Chermoye ou Phelippe Sermoise.[4] Cette lettre de rémission fut émise par la «grande chancellerie» séjournant avec le roi à «Saint-Poursain», en janvier 1455 selon la chronologie parisienne de l'époque, en la 34^{e} année du règne de Charles VII: «Donné à Saint-Poursain, ou mois de ianuier, l'an de grace mil CCCC cinquante cinq, et de nostre regne le XXXIIII^{e}.»[5] Calculée conformément à la chronologie actuelle, cette date indique le mois de janvier 1456, étant donné qu'à l'époque l'année 1455 était comptée à la chancellerie royale, tout comme à Paris et dans la plus grande partie de la France, du 6 avril 1455 au 28 mars 1456. Dans ces régions en effet, c'était le cycle pascal, autrement dit le style français qui était en vigueur, ce qui signifiait que la nouvelle année commençait par le dimanche de Pâques, éventuellement le samedi saint, plus rarement le lundi de Pâques.[6]

C'est donc en janvier 1456 que la «promulgatio» de l'acte fait savoir à tous au nom du roi que maître François des Loges, autrement dit de Villon, âgé de 26 ans ou environ, a adressé au souverain un humble recours en grâce: «Sauoir faisons a tous presens et auenir, nous auoir receu l'umble supplicacion de maistre François des Loges, autrement dit de Villon, aagié de vingt-six ans ou enuiron, contenant que, le iour de la feste Nostre Seigneur . . .».[7] Et, selon le témoignage du tour habituel de l'arrêt: «contenant que», «l'humble supplique» de Villon nous raconte en détail l'histoire du coup de couteau donné à Phelippes Chermoye, et ceci de façon à présenter le poète sous le jour le plus favorable; il semble avoir été un participant forcé, et partant digne de grâce, de l'événement tragique qui, selon la «narratio» de la lettre de rémission eut lieu le jour de la Fête-Dieu, donc le 5 juin 1455, jeudi soir après dîner, c'est-à-dire vers neuf heures, devant l'église Saint Benoist le Bientourné.[8]

L'expression «contenant que» et le ton spécial permettent de conclure que l'empoyé de chancellerie qui avait établi la lettre de rémission avait copié le récit des événements

dans la propre demande de Villon. Ceci signifie par ailleurs que l'indication d'âge figurant dans la lettre de rémission vient de Villon lui-même, et c'est d'autant plus probable que Villon s'était enfui de Paris après son crime, ce qui lui avait permis de faire parvenir personnellement sa demande à la grande chancellerie, à Saint-Pourçain, dans la province de Bourbon, éventuellement par l'intermédiaire de ses connaissances, de ses protecteurs travaillant à la chancellerie.[9]

Tout ceci est attesté par le formulaire de la chancellerie comme document authentique selon lequel: «pour celui qui est prisonnier, est faicte la remission ou nom des parens et amis charnelz; et celui qui est fugitif, on la fait voulentiers en son nom et a sa requeste.»[10]

Il va presque de soi que Villon, qui était né et avait vécu à Paris, et l'avait tenu en évidence jusqu'au bout,[11] calculait la date selon le style français. D'ailleurs nous en trouvons la preuve dans sa ballade sur les seigneurs du temps jadis, dans le 3e vers de l'oeuvre, où le poète considère le pape Calixte III comme celui «Qui quatre ans tint le papaliste».[12] Or, en réalité, Calixte III ne régna que trois ans et quatre mois, du 4 avril 1455 au 6 août 1458. Evidemment on ne saurait pas même supposer qu'en 1461, lors de la création du Grand Testament, donc quand il donna à la ballade sa forme définitive,[13] c'est-à-dire trois ans plus tard, Villon se fût trompé d'un an, étant donné qu'il s'agissait du règne du chef de la chrétienté, et que chacun connaissait cette date à l'époque. L'énigme est résolue si l'on sait que, selon le style français, Calixte III accéda au trône non pas en 1455, mais en 1454, puisque l'année 1454 ne s'était achevée que le 6 avril 1455 selon le style nouveau, c'est-à-dire notre chronologie. Cette date suit de deux jours l'avènement au trône de Calixte III. Ainsi dans l'esprit des Parisiens Calixte était devenu pape en 1454, et comme à sa mort, l'ancien style français et l'actuel style nouveau coïncidaient, jusqu'en 1458 il avait régné quatre ans.

Il est donc évident que Villon calculait son propre âge selon le style ancien. Ainsi, puisqu'en janvier 1455 (stilus antiquus), donc vers la fin de l'année 1455 la lettre de rémission le disait âgé de 26 ans, il ne pouvait être né qu'en 1429 (st. ant.) donc, selon le style actuel, le stilus novus, entre le 27 mars 1429 et le 16 avril 1430. Le fait que Villon avait dû écrire son recours en grâce plus tôt, probablement à l'été de 1455, mais de toute manière entre le 5 juin 1455 et janvier 1456 (st. nov.) ne contredit pas la date de naissance de 1429 (st. ant.) De la sorte un document authentique semble attester que Villon est né entre le 27 mars 1429 et le 16 avril 1430.

Pour rétrécir cet intervalle qui laisse trop de marge, nous ne trouvons de points de repères suffisants ni dans la date de la lettre de rémission, ni dans le mot «environ» (vingt-six ans ou environ) figurant dans le texte. La date ne dit rien puisque, conformément au style ancien, janvier n'est pas le premier mois de l'année, quant à «environ» c'est une formule générale à l'époque, employée obligatoirement pour toute indication d'âge et toute date, de sorte que son sens: un peu plus, un peu moins, à peu près et presque, n'avait plus aucun contenu dans l'usage.[14] C'est ce que prouve d'une manière convaincante la phrase suivante de la lettre de rémission: «et estoit enuiron l'eure de neuf eures ou enuiron.»[15] Dans deux «environ» il est naturel que seul le premier a un sens concret, un rôle chronologique; le second n'est que la formule habituelle, qui s'attache si fortement aux indications d'âge que nous le retrouvons encore au XVIIe siècle, voire dans la deuxième moitié de ce siècle.[16] Par conséquent, l'acte de Saint-Pourçain ne permet pas même de savoir si en janvier 1456 (st. nov.) Villon avait déjà accompli sa 26e année ou s'il n'était que dans sa 26e année, donc s'il était né selon notre chronologie en 1429 ou au début de 1430. En dernière analyse, la lettre de rémission prouve seulement de façon absolument sure que Villon n'avait pas pu naître avant le 27 mars 1429.

L'autre source est donnée par deux vers du Grand Testament, le premier et le quatre-vingt-unième, qui se complètent pour déterminer la date de naissance de Villon.

Le premier vers témoigne, en rapport avec le contexte, que Villon, «En l'an de mon trentiesme aage», donc à l'âge de 30 ans, avait passé tout l'été à la prison de Meung de l'évêque Thibault d'Aussigny, d'où il ne put sortir que grâce à l'amnistie accordée par le nouveau roi, Louis XI; quant au vers quatre-vingt-un, il nous dit que le Testament a été fait en 1461, après sa mise en liberté. De la sorte, l'année 1461, (st. ant.) est la trentième année de l'âge de Villon.

Cependant cette constatation est tout aussi vague que la conclusion tirée de la lettre de rémission, et recèle un si grand nombre de questions et d'hypothèses que, tant que nous ne parviendrons pas à coordonner la date et l'indication d'âge dans des limites plus étroites, nous ne pouvons la considérer comme un point de repère solide. C'est pour quoi nous devons examiner tout d'abord la date du Grand Testament et la fixer dans la mesure du possible.

Selon les vers 81—84 du Grand Testament, Villon écrivit cette oeuvre en 1461, après que le roi Louis XI l'eut libéré de la «dure prison» de Meung:

> Escript l'ay l'an soixante et ung
> Que le bon roy me delivra
> De la dure prison de Mehun,
> Et que vie me recouvra,
> .....

Louis XI avait séjourné à Meung le 2 octobre 1461, au cours de son voyage en Touraine,[17] et conformément aux usages de l'époque il avait gracié les prisonniers en souvenir de son passage. C'est ainsi que Villon fut remis en liberté probablement en octobre même. C'est pourquoi il ne peut avoir écrit son Testament qu'après le 2 octobre 1461. Quant au terminus ante quem, il ne peut être que la fin de 1461 (st. ant.), donc le 17 avril 1462 (st. nov.). Ainsi à la fin de 1461, selon le style ancien, Villon était dans la trentième année de son âge. Mais une nouvelle question se pose aussitôt: que signifie le nombre ordinal «trentiesme»? Quel est son contenu véritable? Représente-t-il trente ans accomplis ou se rapporte-t-il à la trentième année commencée?

Le nombre ordinal figurant dans la clause finale de la lettre de rémission et qui indique l'année du règne du roi, montre qu'à la chancellerie on prenait comme point de départ l'année commencée, c'est-à-dire que la première année du règne de Charles VII était comptée à partir du jour de la mort de Charles VI, du 21 octobre 1422 (st. ant. = st. nov.) jusqu'au 21 octobre de l'année suivante, c'est-à-dire 1423. Ainsi, les années du règne ne coïncident pas avec les années civiles, chacune d'elles tombe sur deux années civiles à cause du décalage des points de départ.[18] C'est pourquoi l'employé de chancellerie qui rédigea l'acte pouvait écrire de bon droit: «ou mois de ianuier, l'an de grace mil CCCC cinquante cinq et de nostre regne le XXXIIII^{e}.» Si, à la base de cette méthode, nous rapportons l'ordinal «trentiesme» à la trentième année commencée, nous devons chercher la date de naissance de Villon entre octobre 1431 (st. ant. = st. nov.) et avril 1432 (st. nov.), étant donné qu'avant octobre 1460, Villon n'avait pas pu accomplir sa 29^{e} année et n'avait pas pu entrer dans la 30^{e}.

Si par contre le nombre ordinal marquant l'âge se rapporte à la trentième année accomplie, c'est-à-dire que Villon se considérait comme âgé de trente ans pendant toute l'année 1461, bien qu'il fût déjà engagé dans sa trente et unième année, il n'avait pas pu accomplir sa trentième année avant octobre 1460 et, par suite, il n'avait pas pu naître avant octobre 1430 (st. ant. = st. nov.) ni après le 17 avril 1431 (st. nov.).

L'analyse séparée des deux sources authentiques, ne mène donc pas à la solution du problème, car elle prouve seulement que Villon est né entre le 27 mars 1429 et le 17 avril

1432 du nouveau style. Par contre la confrontation des sources démontre avec évidence que la première des deux questions qui se posent à propos de la lettre de rémission, c'est-à-dire si Villon est né en 1429 selon le nouveau style, perd sa validité, puisque le poète ne pouvait d'aucune façon parler en 1461 (st. ant.) de la trentième année de sa vie s'il était né en 1429 (st. nov.).

Néanmoins si Villon n'avait pas pu naître en 1429 (st. nov.), en 1455 (st. nov.) il ne pouvait avoir 26 ans accomplis; il ne devait avoir cet âge qu'en 1456 (st. nov.). Or s'il n'avait eu ses 26 ans qu'en 1456 (st. nov.), il est évident que l'indication d'âge figurant dans la lettre de rémission datée de la fin de 1455 (st. ant.) c'est-à-dire de janvier 1456 (st. nov.) se rapporte à la 26^{e} année commencée.

D'après ce qui a été dit, il faut supposer que le nombre ordinal trentième du Grand Testament se rapporte également à la 30^{e} année entamée. Cependant cette hypothèse est immédiatement exclue par la distance qui sépare dans ce cas les données des deux sources, c'est-à-dire le début (janvier — 17 avril) de 1430 (st. nov.) découlant de la lettre de rémission, et la fin (octobre-avril) de 1431 (st. ant.) pouvant être déduite du Testament. En effet dans ce cas la différence est si grande, la distance entre les indications d'âge des deux documents est si considérable qu'elle paraît infranchissable. Car même si nous prenons les dates les plus proches possible, c'est-à-dire le 16 avril 1430 (st. nov.) et le 2 octobre 1431 (st. ant. = st. nov.) nous aurons toujours une différence d'un an et demi entre les deux points de repère. Et cette différence peut être augmentée à volonté, entre janvier 1430 (st. nov.) et le 19 avril 1432 (st. nov.), car cette hypothèse libère les tendances divergentes que recèlent les sources ou, plus exactement, elle ne permet pas de les fixer.

L'autre hypothèse par contre, c'est-à-dire celle qui veut que dans le Grand Testament Villon ait parlé de ses 30 ans accomplis, relâche la tension des données en réduisant la distance qui les sépare, du fait qu'elle donne aux sources la possibilité de converger et limite l'éventualité de la date de naissance à la période comprise entre le début (avant le 15 avril) de 1430 (st. nov.) et la fin de 1430 (st. ant.), ou plus exactement à la seule année 1430. A présent l'unique question qui se pose est de savoir s'il faut considérer 1430 selon le nouveau ou le vieux style. En effet dans ce dernier cas la limite du possible s'étend au 31 mars 1431 (st. nov.), car l'année 1430 du vieux style avait duré jusqu'à cette date et la nouvelle année avait commencé le 1er avril.

De la sorte, en confrontant les deux sources, on peut rapprocher les données d'âge à une distance d'une demi-année ou d'un an. D'autre part, c'est justement cette distance d'une demi-année ou d'un an qui montre que la confrontation des sources ne peut pas non plus résoudre parfaitement le problème de la date de naissance. Au contraire, elle soulève une nouvelle question: comment est-il possible que deux sources authentiques mènent à deux conclusions différentes?

Une partie des spécialistes de Villon ont répondu à cette question, ou plus exactement ont tourné la question en ne reconnaissant pas comme authentique l'indication d'âge du premier vers du Grand Testament. Gaston Paris par exemple était d'avis que Villon avait utilisé l'ordinal trentième dans le premier vers du Testament, «pour avoir un vers bien frappé et un chiffre rond.»[19] Italo Siciliano par contre ne considère pas comme «absolument certain» que le premier vers donne l'âge de Villon au moment de sa libération,[20] en partant de l'hypothèse que Villon n'avait pas écrit le Testament d'un seul jet, mais qu'il y avait introduit les strophes séparément, à plusieurs reprises, comme dans un «calendrier poétique».[21]

Or Villon réfute lui-même les opinions de ce genre, non seulement par la bravoure de son art en général, mais d'une façon concrète, par la précision avec laquelle il fait entrer dans ses vers, dans son rythme et dans ses rimes les dates et les autres données numériques. Car il trouve avec autant de facilité la rime correspondant au chiffre «six» du

premier vers du Petit Testament (le mot «rəssis»), que celle qui correspond a «ung» dans le vers 81 du Grand Testament («Mehun») ou à douze dans le vers 1071 («tallemouse»). Et il assujettit avec la même aisance au rythme des Testaments le nombre quatre cent cinquante-six («L'an quatre cens cinquante six»; P. T. 1), tout comme soixante et un, («Escript l'ay l'an soixante et ung.» G. T., 81), ou, «onze vingts», («Item, aux Unze Vingtz Sergens». G. T., 1086) et dix-huit («Les bources des Dix et Huits Clers» G. T., 1322). Et l'on pourrait énumérer d'autres exemples encore tirés des vers 1543, 1728, 1729 et 1846 du Grand Testament; tous prouvent que Villon n'a jamais été obligé de changer les chiffres réels ou les dates pour des contraintes de rythme ou de rime.

Cependant la position représentée après Antoine Campaux et Ferdinando Neri par Italo Siciliano, ne peut être elle non plus défendue. En effet, du point de vue de la détermination de la date de naissance de Villon, il est peu important de savoir en combien de fois a été écrit le Grand Testament et quand ces parties ont été faites. Le seul facteur qui compte et de déterminer si le premier et le quatre-vingt-unième vers sont nés au même moment. Or, Italo Siciliano répond affirmativement à cette question en considérant comme homogène la partie qu'il nomme «Introduction» et qui va jusqu'au 729^{e} ou eventuellement au 793^{e} vers.[22] L'erreur d'Italo Siciliano est rendue encore plus évidente par un des vers qui précèdent immédiatement la partie finale du Grand Testament, le vers 1846, dans lequel le poète dit en plaisantant à propos de Jehan de Calais, le notaire du Châtelet qui vérifia les testaments:[23] «Qui ne me vit des ans a trente.» Ceci signifie ou plus exactement signifie également que Villon écrivit la dernière partie du Grand Testament aussi à l'âge de trente ans, c'est-à-dire en 1461.

Ce n'est donc pas un artifice poétique, mais une réalité que Villon avait trente ans lorsqu'il composa le Grand Testament, et c'est pourquoi nous pouvons considérer l'âge indiqué dans cette oeuvre comme une donnée authentique.

Si toutes les deux sources sont authentiques et qu'il existe néanmoins une contradiction entre les indications de temps, celle-ci ne peut être qu'apparente et la possibilité de la résoudre doit être recelée par une circonstance ou une donnée qui n'a pas été prise en considération jusqu'à présent. Etant donné par ailleurs que les spécialistes de Villon considéraient cette contradiction comme réelle et insoluble, ils devaient inévitablement s'arrêter en ce point et ils s'y sont tous arrêtés comme au bord d'un gouffre.

Et ce gouffre ne peut être franchi non plus par deux autres données qui se rapportent également à l'âge de Villon, l'une dans le vers 12 de la ballade dialoguée « Le débat du coeur et du corps», l'autre dans le vers 1846 du Grand Testament, dont il a été question plus haut. Le vers de la ballade: «Tu as trente ans . . .» parce que nous ne connaissons pas la date où fut écrite cette ballade; le vers 1846 parce qu'il prouve simplement que Villon était réellement dans sa trentième année au moment où il écrivit le grand Testament. C'est pourquoi les chercheurs calculaient la date de naissance de Villon soit selon la lettre de rémission, soit d'après le Grand Testament, et c'est pourquoi ils proposaient la date de 1429, ou de 1430, ou même de 1431 et 1432, selon qu'ils se basaient sur l'acte officiel ou l'aveu du poète. C'est donc cette interprétation subjective qui explique pourquoi ils n'avaient abouti à aucune solution, même sur le plan de l'hypothèse.[24]

La circonstance qui motive objectivement la contradiction apparente des sources et qui après sa mise à jour la résoudra tout naturellement, est à chercher dans le système chronologique spécial de Paris qui, comme le prouve aussi l'explication du décalage d'un an constaté dans la durée du règne du pape Calixte III, permet d'annuler la contradiction.

En effet le cycle pascal modifiait aussi les débuts d'années à cause du changement des dates pascales, et, de la sorte, il causait dans des périodes déterminées des «superpositions» aux mois de mars et d'avril, c'est-à-dire à l'intérieur du mouvement de la fête de Pâques. Ainsi une année se terminant par exemple au mois d'avril et la suivante au mois

de mars, tous ceux qui étaient nés dans la période de la première année située entre ces deux dates devaient fêter leur premier anniversaire non pas l'année suivante mais deux ans plus tard, immédiatement après Pâques. Mais à cause du cycle pascal leur deuxième anniversaire avait également lieu la troisième année, à la fin de cette année, immédiatement avant Pâques.

Pour illustrer par un seul exemple cette loi générale, il semble indiqué de choisir la «superposition» des années 1454—1456, car elle facilite aussi la recherche de la date de naissance de Villon puisque l'une des sources est datée de 1455 (st. ant.), donc dans une année «superposée».

Selon le style nouveau, l'année 1454 (st. ant.) s'est terminée le 5 avril 1455, par conséquent l'année 1455 (st. ant.) avait commencé le 6 avril 1455 (st. nov.), et avait duré jusqu'au 27 mars 1456 (st. nov.). Donc ceux qui étaient nés entre le 28 mars et le 6 avril 1454 (1455, st. ant.) avaient leur premier anniversaire, de même que leur deuxième non pas en 1455 (st. nov.) mais en 1456 (st. ant.), à cette différence près que le premier avait lieu avant Pâques et le deuxième après Pâques, c'est-à-dire en 1457 selon le nouveau style. Il est évident que leur indication d'âge devait également suivre cette loi chronologique, et c'est pourquoi on ne pouvait prendre en considération du point de vue de leur âge les années où ils n'avaient pas d'anniversaire. En effet, s'ils avaient un an en 1456 (st. ant.), et en même temps deux ans, le seul moyen d'éviter les complications était de compter unanimement pour deux ans la période écoulée de 1454 à 1456. Par suite, aux années où ils n'avaient pas d'anniversaire, leur âge devait toujours se conformer à l'année suivante, c'est-à-dire celle de leur anniversaire; donc, ils devaient indiquer un an de plus qu'ils n'en avaient en réalité.

Si donc Villon se disait âgé de 26 ans en 1455 (st. ant.) c'est-à-dire dans l'année «superposée», et si comme cela s'est avéré plus haut il n'avait pu aucunement accomplir sa 26^{e} année au cours de cette même année, il ne pouvait indiquer son âge de la sorte qu'à cause de la loi que nous venons d'exposer. Ce qui signifie que, lorsqu'il écrivit son recours en grâce, il n'avait pas même 25 ans accomplis, il n'avait pu atteindre cet âge, de même que sa 26^{e} année, qu'en 1456 (st. ant.), respectivement après Pâques et avant Pâques. De cette manière, il avait donc dû naître entre le 28 mars et le 6 avril 1430 du vieux style (1431, st. nov.).

Cette déduction, qui vient d'une loi objective, met en harmonie les données des deux sources, écarte les contradictions, comble le gouffre, sans mettre en doute l'authenticité des sources, quelles qu'elles soient. La lettre de rémission est authentique tout comme son indication d'âge, tout comme le Grand Testament et l'âge qui y figure. Car si Villon est né entre le 28 mars et le 6 avril 1430 (st. ant.), dans la même période de l'année 1460 (st. ant) il avait accompli sa 30^{e} année huit jours exactement avant le début de l'année 1461 (st. ant.). Et c'est pourquoi dans le Grand Testament il considérait tout naturellement l'année 1461 (st. ant.) comme la 30^{e} de son âge.

La date de naissance de Villon est donc comprise entre le 28 mars et le 6 avril: une bonne semaine qu'il faut à présent rèduire à un seul jour s'il existe une circonstance qui le permette.

Dans la ballade dialoguée intitulée Le débat du coeur et du corps, Villon, se lamentant de son sort ingrat, se demande d'où viennent tous les maux qui l'accablent:

> Dont vient ce mal? — Il vient de mon maleur.
> Quant Saturne me feist mon fardelet,
> Ces maulx y meist, je le croy. — C'est foleur:
> Son seigneur es, et te tiens son varlet.
> Voy que Salmon escript en son rolet:

«Homme sage, ce dit il, a puissance
Sur planetes et sur leur influence.»—
Je n'en croy riens; tel qu'ilz m'ont fait seray. —
Que dis tu? — Dea! certes, c'est ma creance. —
Plus ne t'en dis. — Et je m'en passeray.

Villon attribuait donc ses malheurs à la volonté de Saturne, et bien que son coeur, invoquant la sagesse de Salomon, mette en doute le précepte astrologique sur l'influence des astres, son corps, ce pauvre corps accablé de souffrances, ne peut expliquer son malheur que par l'influence des astres sur le sort humain, influence qui, selon la croyance du moyen âge, et de «l'art d'astronomie», gouverne le monde et tous les êtres vivants de par la volonté miséricordieuse de Dieu.[25] Or si Villon se réclame de Saturne, qui en astrologie est la planète du malheur, l'«infortuna maior»,[26] il est évident qu'il était né sous le signe de Saturne, puisque l'astrologie enseigne que la position des astres au moment de la naissance détermine la vie de l'individu: «. . . Deus a ordené es VII. planetes et es. XII. signes, qui le monde governent et estaublissent les choses temporelles, es nativités des gens par le muement dou firmament.»[27] Le jour de Saturne est le samedi et ses heures sont la première, la huitième, la quinzième et la vingt-deuxième. (C'est ce qui explique du reste que le samedi se nomme Dies Saturni).[28] Tout ceci nous porte à croire que Villon est né un samedi.

Entre le 28 mars et le 6 avril 1430 (st. ant.) il n'y a qu'un samedi: le 31 mars, qui est en même temps le samedi saint, veille de Pâques et du Nouvel An. Par son atmosphère évoquant la résurrection et le réveillon, il se rattache déjà à Pâques, à la Nouvelle Année.

De la sorte, dans l'esprit de Villon, sa date de naissance devait être le 31 mars 1430, c'est-à-dire le samedi saint de 1430. Selon notre chronologie actuelle, cette date correspond au 31 mars 1431. Etant donné par ailleurs que ce système est celui du calendrier julien, il faut y ajouter huit jours encore pour pouvoir fixer effectivement, selon nos notions chronologiques actuelles, la date de naissance de Villon.

Comme conclusion de ce qui a été dit, Villon est donc né le 8 avril 1431.

OTTÓ SÜPEK

NOTES

[1] La base scientifiques des recherches sur Villon a été donnée de 1873 à 1892 par les découvertes de A. Lognon, W. G. C. Byvanck et M. Schwob. C'est à cette époque qu'ont été trouvés les documents qui assurent un point d'appui authentique à la connaissance de la vie et de l'entourage immédiat de Villon. Cf. Schwob, M., *Spicilège*. Paris, MCMXXI, Mercure de France, 9. — Lognon, A., *Oeuvres complètes de François Villon*. Paris, MDCCCXCII, Notices biographiques, XV.

A ma connaissance, l'histoire de la philologie de Villon a été mise en oeuvre par deux études: Cons, L., *Etat présent des études sur Villon*. Paris, 1936, Société d'Edition «Les Belles Lettres», (37e Cahier des «Etudes françaises».); Parisse, J., *Etat présent des études sur Villon*. 1936—1959. Liège, 1960, (Mémoire de Licence; manuscrit de la bibliothèque de la Section de philologie romane à la Faculté des lettres de Liège.).

[2] Cf.: Giry, A., *Manuel de diplomatique*. Paris, 1894, Hachette, 370.

[3] La lettre de rémission a été publiée par A. Lognon: op. cit. LIX.—LXI. — Les vers en question du Grand Testament sont les vers 1 et 81. Le numérotage est conforme à l'édition Lognon-Foulet. Cf.: Villon, Fr., *Oeuvres*. Éditées par Auguste Lognon, Quatrième édition revue par Lucien Foulet. Paris, 1932, Champion, (Les Classiques Français du Moyen Age.)

[4] Des deux variantes du même nom, Sermoise s'adapte à l'orthographe parisienne officielle, tandis que Chermoye reflète un état antérieur de la langue, et conserve sans doute la forme picarde. — Sur les deux variantes du nom cf. Szabics, I.: Sermoise ou Chermoye. (Les deux variantes d'un nom médiéval français). Manuscrit.

[5] Lognon, A., *Oeuvres complètes de François Villon* . . . éd. cit. LXI.

[6] Cf. Giry, A., op. cit., 110—123 — Lieberman, M., *Chronologie gersonienne*. Romania, 1952, 496. — J'ai calculé la date à la base de l'oeuvre de Szentpétery, I.: *Oklevéltani Naptár* (Calendrier diplomatique), Budapest, 1912, Académie des Sciences de Hongrie. Mes calculs ont été contrôlés d'après A. Giry, op. cit. 200—201.

[7] Lognon, A., *Oeuvres complètes de François Villon*. . . . éd. cit. LIX—LX.

[8] Alors que cet acte se sert de la forme populaire du nom de la fête «feste Nostre Seigneur», l'autre lettre de rémission, qui fut émise à cette même date et à propos de cette même affaire par la petite chancellerie de Paris, utilise le nom officiel de la fête: «Feste Dieu» (Festum Dei). Or le Festum Dei est la fête du Corpus Christi, du Corporis Christi, que le pape Urbain IV avait décrétée en 1264, et qui fut célébrée à partir du XIV^{e} siècle le jeudi suivant le dimanche de la Trinité. Et comme la fête de la Trinité était tombée le 1er juin 1455, la Fête-Dieu avait eu lieu le 5 juin. — La lettre de rémission de Paris est publiée par A. Lognon: ibid. LXI—LXIII. (Le nom de la fête se trouve à la page LXII) Sur la Fête-Dieu, cf. Giry, A., op cit., 262, 266. — Szentpétery: op. cit., 55, 88.

[9] M. Schwob et I. Siciliano pensent également que la lettre de rémission a été rédigée à la base des notes et des indications de Villon. Cf. Schwob, M., op. cit., 28 — Siciliano, I., *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*. Paris, 1934, A. Colin, 67, note 1. — Pierre Champion aussi trouve cette hypothèse valable. Cf. Champion, P., *François Villon, sa vie et son temps*. Paris, 1913. H. Champion, t. II. 15.

Le fait que Villon s'est enfui de Paris est fixé par la lettre de rémission de Saint-Pourçain. «. . . ledit suppliant doubtant rigueur de iustice s'est absenté du pais et n'y oseroit iamais retourner se nostre grace et miséricorde ne luy estoit sur ce impartie, . . .» éd. cit. LX. La contradiction que présente la lettre de rémission donnée à Paris relativement à sa fuite a été résolue par Gaston Paris. Cf.: Paris, G., *François Villon*. Paris, 1901. Hachette, 53.

[10] Cf. Formulaire de chancellerie, Bibl. Nat. fr. 5909, fol. 89 v°. Publié par P. Champion: op. cit. t. II. 15, note 3.

[11] Cf. Villon: Quatrin, vers 2 et Grand Testament 1058—1059. Cf. Champion, P., op. cit. t. I. 195.

[12] Grand Testament, vers 359.

[13] Le terminus a quo de la composition de la ballade est le 3 août 1460. C'est le jour de la mort de Jacques II d'Ecosse, le «. . . roy Scotiste Qui demy face ot, ce dit on, Vermeille comme une amatiste Depuis le front jusqu'au menton?» Cf. Grand Testament: vers 365—368. Cf. Desonay, F., *L'art de la caricature dans le Testament de Villon*. Extrait de Fin du Moyen Age et Renaissance, Mélanges de Philologie Française offerts à Robert Guiette. Anvers, 1961, De Nederlandsche Boekhandel, 157.

[14] Cf. Aimar de Ranconnet: *Thresor de la langue françoyse, tant ancienne que moderne*. Paris, MDCVI, David Douceur, 242, col. 1. — La Curne de Saint-Palaye: *Dictionnaire historique de l'ancien langage français*. Niort—Paris, 1878. t. V. 440. col. 2. — Godefroy, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue francaise et de tous ses dialectes du IX^{e} au XV^{e} siècle*. Paris, 1884, t. III. 317, col. 3. — Tobler—Lommatzsch: *Altfranzösisches Wörterbuch*. Wiesenbaden, 1954. F. Steiner, 722, col. 2. phrase citée: «quant je suy mis a l'escolle, wit ans ou environ avoye.»

[15] éd. citée, LX.

[16] Racan: *Vie de Mr. De Malherbe:* «*Messire François de Malherbe naquit à Caen en Normandie, environ l'an 1555*». *Oeuvres de Malherbe*. Paris, 1862, Hachette. (Les Grands Écrivains de la France.) t. I. LXIII. — Dans le contrat de mariage de Molière, qui fut conclu le 23 janvier 1662, l'âge d'Armande Béjart est indiqué comme suit: «agée de vingt ans ou environ». Cf. Couton, G., *L'état civil d'Armande Béjart, femme de Molière ou historique d'une légende*. Revue des Sciences Humaines, 1964, Fasc. 115, juillet-septembre, 314, 318.

[17] Cf.: Champion, P., *Louis XI*. Paris, 1928. H. Champion, (seconde édition) t. II. 19, note 5.

[18] Sur la computation des années de règne médiévales cf. Giry, A., op. cit., 86—87.

[19] Cf. Paris, G., op. cit., 13—14.

[20] Cf. Siciliano, I., op. cit. 64, note 5.

[21] ibid., 467, 448—454.
[22] ibid. 451—454.
[23] Cf. Champion, P., François Villon: éd. cit. t. II, 333—334.
[24] Les diverses opinions sont analysés par I. Siciliano: op. cit. 64, note 5. Récemment Tristan Tzara a cru pouvoir justifier la date de naissance de 1429 par des anagrammes. Cependant son livre n'a pas paru, et ainsi il n'est pas possible d'engager avec lui une polémique scientifique. Le reportage a été écrit par Charles Dobzynski dans les Lettres Françaises. Cf. Dobzynski, Ch., *Le secret de François Villon*. Les Lettres Françaises, N° 803, Du 17 au 23 décembre 1959, 4.
[25] Cf. *Roman de Sidrach ;* Cf. Langlois, Ch.—V., *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age d'après quelques écrits français à l'usage des laïcs*. Paris, 1911, Hachette., 225—259. — *Roman de la Rose*. publ. par. E. Langlois, Paris, MDCCCCXXIV, E. Champion; (SATF) vers 17506—17514.
[26] Cf. *Placides et Timeo, «Imago mundi» du Moyen Age*. Bibl. nat. ms. fr. 212.; Cf.: Langlois, Ch. — V., op. cit., 301. — Brandler-Pracht, K., *Kleines Astrologisches Lehrbuch*. s. d. Leipzig, Theosophisches Verlaghaus Dr. Hugo Vollrath, 23—25.
[27] *Roman de Sidrach*, Langlois, Ch.—V., op. cit. 243.
[28] *Placides et Timeo*, ibid, 302. — Dans les actes médiévaux, les noms des jours étaient désignés conjoinctement avec les astres. Exemples cités par A. Giry: op. cit. 114. note 1., 118, note 2., 120, note 6.

Die Geschichte der kritischen Editionen in Ungarn

Die kritischen Ausgaben bilden sehr wichtige Quellen der literarwissenschaftlichen Forschungen, da sie den Text nicht nur in der glaubwürdigsten Form, sondern auch mit seinen Varianten geben. In Ungarn reicht die Vorgeschichte der kritischen Ausgaben in die Blütezeit des ungarischen Humanismus zurück; so z. B. besitzen Janus Pannonius' Textuntersuchungen und die Pläne zur Herausgabe der Klassiker (Ovidius, Horatius) kritischen Wert. Eine nicht weniger bedeutungsvolle Aufgabe stellte sich kaum ein Jahrhundert später János Rimay mit seiner Balassi-Ausgabe, von der jedoch nur das Vorwort erhalten geblieben ist. Wiederum waren zwei Jahrhunderte vergangen, als János Batsányi die Gedichte von Ferenc Faludi herausgab. Es war die erste, auch in ihrer Zielsetzung wirklich kritische Ausgabe (1824). Schon vorher, 1798 klärte Batsányi als er *Ányos Pál Munkájit* (Pál Ányos' Werke) als ersten Band der *Magyar Minerva* (Ungarische Minerva) herausgab, im »Vorwort des Herausgebers« den Begriff der kritischen Edition:»Nachdem sie im *Magyar Museum* (Ungarisches Museum) meinen Vorschlag zur Herausgabe der Werke Ányos' gelesen hatten, forderten einige, daß ich, bevor ich seine Werke drucken ließe, seine poetischen Mängel sowie die in seinen Briefen vermerkten *fehlerhaften* Verse verbessere, ... Ich bin also den Mittelweg gegangen, d. h. ich habe die eigentlichen und schwerwiegendsten Fehler berichtigt, die fehlerhaften Verse ausgeglichen und das, was die empfindliche Natur unserer Sprache oder die Regeln der Poesie verletzte, frei und mit leichter Hand geändert — soweit das ohne Verstümmelung des Sinnes bzw. ohne die Auflösung des gesamten Aufbaus möglich war.«[1] Dieses Verfahren hat den Wert der Faludi-Ausgabe mehr oder weniger erhöht. Was die kritische Edition betrifft, so umriß er seine jetzt schon veränderten Prinzipien für den Herausgeber im Anhang folgendermaßen: »Die Mängel in der Sprache und im Versbau und Mängel anderer Art, die als Fehler oder als Eigenart des Verfassers betrachtet werden müssen (davon sind in diesem kleinen Band im Verhältnis zu seinem Umfang genügend zu finden), durfte ich nicht ausgleichen, obwohl das bisweilen sehr leicht gewesen wäre.« Er verwies aber auch auf Folgendes: ». . . ich bin der Handschrift gefolgt, soweit ich es mußte und konnte. Und trotzdem habe ich manch-

mal, besonders aber in zwei Fällen, nicht so handeln können noch müssen. Es ziemt sich deshalb, das hier offen zu sagen und darüber Rechenschaft abzulegen.«[2]

Nicht als kritische Edition par excellence gedacht waren die zwei Quellenausgaben (*Berzsenyi Dániel Versei* — Die Gedichte Dániel Berzsenyis —, 1860; *Berzsenyi Dániel Munkái* — Die Werke Dániel Berzsenyis —, 1864), die Ferenc Toldy veranstaltete. Aber mit Rücksicht darauf, daß er die wirre, den Text zerstörende Berzsenyi-Ausgabe Gábor Döbrenteis (1842) berichtigte, halten wir sie für eine Ausgabe, die kritischen Wert besitzt. Zur gleichen Zeit begann die Arbeit an unserer ersten kritischen Ausgabe großen Umfangs unter der »Regie« von Pál Gyulai: *Vörösmarty Minden Munkái* (Sämtliche Werke Vörösmartys, herausgegeben von Mór Ráth in 12 Bänden, 1864—65). Das ist die erste Edition, die in jeder Hinsicht den Titel einer kritischen Ausgabe verdient. Zu danken ist dies in erster Linie dem gründlichen Studium der Texte und dem genauen Vergleich der Varianten. Über das redaktionelle Verfahren äußert sich Gyulai kaum, eher über die Entstehungsgeschichte der Ausgabe. Auch mit den Prinzipien des Herausgebers beschäftigt er sich wenig, vermerkt aber doch: »Ich habe den Text getreu der letzten Ausgabe wiedergegeben, aber zugleich überall die späteren Änderungen aufgenommen, die Vörösmarty in seinem Exemplar eigenhändig mit Bleistift gemacht hat. Auf diese Änderungen wird der Leser in den Anmerkungen des betreffenden Bandes aufmerksam gemacht. Was die Orthographie betrifft, so haben mich die Freunde Vörösmartys verpflichtet, mich der neueren Orthographie der Akademie anzupassen, an deren Festlegung Vörösmarty gewissermaßen beteiligt war.«[3] Die Erfahrungen und die Stoffanreicherung weiterer zwanzig Jahre fanden in der achtbändigen kritischen Ausgabe *Vörösmarty Összes Munkái* (Vörösmartys Sämtliche Werke, 1884—85) ihren Niederschlag. Sie ist nicht nur typographisch, sondern auch vom Standpunkt der Texttreue gesehen als Vervollkommnung der früheren Ausgabe zu betrachten.[4]

Die Kriterien einer kritischen Ausgabe wurden 1877 in der von Áron Szilády begonnenen Ausgabe *Régi Magyar Költők Tára* (Sammlung: Alte Ungarische Dichter) geklärt, und zwar in der Zielsetzung des ersten Bandes, der den Titel trägt: *Középkori költői maradványok* (Poetische Denkmäler des Mittelalters). Jedoch nur zwei Bände haben wirklich kritischen Charakter: der 2. Band der Werke ungarischer Dichter aus dem 16. Jahrhundert, der die Gedichte Tinódis umfaßt (1881), und der 1—4. Band der Werke ungarischer Dichter aus dem 17. Jahrhundert, die *Gyöngyösi István Összes Költeményei* (István Gyöngyösis Sämtliche Gedichte) (1914—1937) enthalten. Ferenc Badics hat die Ausgabe betreut und mit einem ausgezeichneten Apparat versehen. Übrigens wurde diese Reihe nach 1959 mit drei weiteren Bänden fortgesetzt. *Gyarmathi Balassa Bálint Költeményei* (Bálint Balassa von Gyarmathis Werke) hat Áron Szilády, der beste Kenner der alten ungarischen Versdenkmäler — als von Ferenc Toldy überkommenes Erbe —, herausgegeben (1879). Es ist dies die erste exakte, nicht buchstabengetreue, aber kritische Ausgabe, sie erhebt Anspruch auf Wissenschaftlichkeit.

In der Geschichte der kritischen Ausgaben verdient besondere Beachtung László Négyesis Arbeit auf diesem Gebiet; seine drei kritischen Editionen sind in ihrer Mustergültigkeit das hervorragendste Produkt dieser *Gattung* (seine Zrínyi-Ausgabe wurde bis heute kaum erreicht). Er gab 1892 *Várkonyi Amade László Versei* (Die Gedichte László Amades von Várkonyi) und 1900 *Faludi Ferenc Versei* (Die Gedichte Ferenc Faludis) heraus, beide erschienen in der volkstümlichen *Olcsó Könyvtár* (Billige Bücherei). Im Vorwort der Amade-Ausgabe sagt er: ». . . Genauigkeit und Texttreue waren mein Hauptziel, und zu diesem Zweck habe ich alle zur Verfügung stehenden Quellen gründlich genutzt . . . den Text habe ich kritisch fixiert und die Abweichungen in die Anmerkungen aufgenommen, damit jeder mein Verfahren kontrollieren und den Wert der Varianten beurteilen kann.«[5] Von ähnlichen Prinzipien ließ sich Négyesi bei der Herausgabe von

Ferenc Faludi's Gedichten leiten — dabei hatte er die Edition Ferenc Toldys von 1854 vor Augen. Die Gelehrsamkeit des Herausgebers kam noch besser zur Geltung in der 1914 erschienen kritischen Zrínyi-Ausgabe. In einem Band der *Nemzeti Könyvtár* (Nationalbibliothek), die von der Kisfaludy-Gesellschaft herausgegeben wurde, erschien die vollständige kritische Ausgabe der poetischen Werke Zrínyis, deren Apparat über dem Niveau seiner Zeit steht und in der wissenschaftlichen Literatur Ungarns bis 1951 einmalig war. Die Reihe kann noch zwei Bände aufweisen, die in der Geschichte der kritischen Ausgaben in Ungarn von dauerndem Wert sind: die kritische Ausgabe der *Drámai emlékek* (Dramatische Denkmäler), herausgegeben von Zsolt Alszeghy und *Tompa Mihály költői művei* (Die poetischen Werke Mihály Tompas), herausgegeben von Lajos Kéky. Von Tompa erschienen in der Ausgabe leider nur die Werke, die bis 1847 entstanden waren, weil die Reihe infolge des ersten Weltkrieges nach dem sechsten Band abgebrochen wurde. (Die weiteren Bände der Nationalbibliothek bieten jeweils nur eine Auswahl aus den Werken József Bajzas, József Szigetis und der Dichter, deren Vorbild die römische Dichtung war). Anfang der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts plante die Ungarische Akademie der Wissenschaften eine neuere Reihe kritischer Ausgaben der Nationalbibliothek. Davon wurde jedoch nur ein einziger Band fertig: *Tinódi* unter der Betreuung von Ernő Császár (die gedruckte Krude aber fiel im Keller der Franklin-Gesellschaft, die das Buch ausfertigte, dem Kriege zum Opfer).

Vor der Jahrhundertwende erschienen mehrere kritische Ausgaben. Herausragen die mustergültige Edition David Angyals *Kisfaludy Sándor Minden Munkái* (Sämtliche Werke Sándor Kisfaludys) (1892—93, 8 Bände) und Adolf Havas': *Petőfi Sándor Összes Művei* (Sándor Petőfis Sämtliche Werke) (1892—96, 6 Bände), eine kritische Ausgabe mit einem Vorwort von Mór Jókai. In der Ausgabe sind neben der gewissenhaften textkritischen Analyse »sämtliche«, dem Herausgeber erreichbaren Übersetzungen der Werke aufgeführt. Eine ähnliche kritische Edition war auch die achtbändige Ausgabe von *Kisfaludy Károly Minden Munkái* (Sämtliche Werke Károly Kisfaludys, 1893), die József Bánóczi besorgt hat, sowie die unter der vorzüglichen Betreuung von Ferenc Badics herausgegebenen *Bajza József Összegyűjtött Munkái* (Gesammelte Werke József Bajzas) in 10 Bänden (1900) und *Czuczor Gergely Összes Költői Művei* (Sämtliche Poetische Werke Gergely Czuczors, 1899, in 3 Bänden), herausgegeben von Irén Zoltvány. Die besprochenen kritischen Ausgaben sind natürlich alle Produkte des 19. Jahrhunderts, wenn wir aber im Rahmen dieser »Gattung« den tiefgreifenden Unterschied betrachten, der zwischen János Batsányis Faludi-Ausgabe und Adolf Havas' Petőfi-Ausgabe besteht, nicht nur in der planmäßigen Erschließung des Stoffes, sondern auch hinsichtlich des Reichtums in der methodischen Bearbeitung, so können wir von einem riesigen Fortschritt sprechen. Ungefähr um 1900 ging in der Geschichte der kritischen Ausgaben in Ungarn der erste Abschnitt zu Ende, in dem neben bahnbrechenden Versuchen auch schon so mustergültige Ausgaben entstanden wie z. B. David Angyals: Sándor Kisfaludy.

Der zweite Abschnitt umfaßt die Zeit von 1901 bis 1936. Die hervorragendsten Leistungen in dieser Periode sind: die Zrínyi-Ausgabe von László Négyesi, Lajos Dézsis Balassa- und Ferenc Badics' Gyöngyösi-Ausgabe. Aber auch die unten noch zu behandelnden kritischen Ausgaben sind in sich selbst und vom wissenschaftsgeschichtlichen Gesichtspunkt aus von großer Bedeutung.

In der Reihe *Régi Magyar Könyvtár* (Alte Ungarische Bibliothek) der Ungarischen Akademie der Wissenschaften erschienen betreut von Gusztáv Heinrich die Werke von 5 Dichtern in kritischen Ausgaben: die Sammlung *Ányos Pál Versei* (Pál Ányos' Gedichte) knüpft sich an den Namen Elemér Császárs, er war es auch, der einige Jahre später gemeinsam mit Flóris Madarász die kleineren Dichtungen von Ferenc Verseghy in einer ähnlichen Ausgabe für die gleiche Reihe sammelte (1910). Erstere war die Quelle

der Ányos-Monographie (1910), letztere inspirierte zu einer ausgezeichneten Verseghy-Biographie (1903). Als weitere kritische Ausgaben dieser bedeutenden Reihe der Akademie sind noch zu erwähnen: *Földi János költeményei* (Die Werke János Földis, 1910), herausgegeben von Lajos Mixich und *Szentjóbi Szabó László Költeményei* (Die Werke László Szentjóbi Szabós, 1911), herausgegeben von Rezső Gálos. Ein halbes Jahrhundert später erschienen als vorletzter Band der Reihe *Berzsenyi Daniel Összes Költői Művei* (Sämtliche Poetische Werke Daniel Berzsenyis, 1936), herausgegeben von Oszkár Merényi (dem ersten Kodifikator der Geschichte ungarischer Editionen).

Der Verlag Genius brachte in der Reihe *Nagy Írók — Nagy Írások* (Große Schriftsteller — Groß Schriften) die kritischen Ausgaben zweier großer ungarischer Dichter heraus: *Csokonai Összes Művei* (Sämtliche Werke Csokonais, 1922 in 5 Bänden), zusammengestellt von István Harsányi und József Gulyás; *Balassa Bálint Minden Munkái* (Sämtliche Werke Bálint Balassas, 1923 in 2 Bänden), herausgegeben von Lajos Dézsi. Erstere kann nicht ohne Einschränkung als kritische Ausgabe bezeichnet werden, da die sehr knappen Anmerkungen und die Varianten nur als Fußnoten auf den jeweiligen Seiten erscheinen (und selbst das nicht in jedem Falle), Dézsi dagegen erschließt mit peinlichster Genauigkeit und mit einem streng kritischen Apparat die gesamte Balassi-Literatur. Dafür gab es in unserer Literatur bis dahin kaum ein Beispiel. In der Reihe *Magyar Irodalmi Ritkaságok* (Raritäten der Ungarischen Literatur), die László Vajthó unter der Mitwirkung von Schülern herausgab, erschienen 1933 (im 25. Band) unter der Betreuung bzw. Anleitung Béla Sziras als gemeinsame Arbeit der Schüler des Realgymnasiums des I. Budapester Bezirks *Barcsai Ábrahám Költeményei* (Die Dichtungen Ábrahám Barcsais), des namhaften Dichters aus der Dichtergruppe der Wiener Gardisten, als Ausgabe mit kritischem Charakter. Die kritischen und literaturgeschichtlichen Anmerkungen, die den Gedichten jeweils beigefügt wurden und die sich auch auf die damals greifbaren Textvarianten erstrecken, lassen den Experiment-Charakter des Anfangs nicht spüren, sondern zeugen von umsichtiger Sorgfalt. Obwohl die Jugendlichen im Vorwort bescheiden erklären: ». . . unsere Ausgabe erhebt nicht den Anspruch, eine *kritische* zu sein«, können wir sie zweifellos unter die behandelten Werke einreihen.

»Nach dem zweiten Weltkrieg wurden wir Zeugen der Neugeburt der Philologie und damit eines erneuten Aufschwungs der Literatur der kritischen Ausgaben in ganz Europa« (Károly Horváth). 1948 erschienen unter der Betreuung von Béla Varjas als erster Band der Reihe *A Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtárának forráskiadványa* (Quellenausgabe der Széchényi-Landesbibliothek des Ungarischen Nationalmuseums) *Petőfi Sándor Összes Költeményei* (Sándor Petőfis Sämtliche Werke, I. Band: 1838—44). Mit diesem Band, der im wesentlichen die Möglichkeiten einer kritischen Ausgabe erschöpft, begann ein so reicher Strom der kritischen Editionen, daß selbst in der internationalen Literatur kein Vergleich dazu zu finden ist. Das Vorwort zu den Anmerkungen verspricht, daß der Herausgeber »bemüht ist, *möglichst* den authentischen Text zu geben«, im großen und ganzen »bemüht« er sich auch, dieses Versprechen zu halten. Die Ausgabe hat jedoch einen großen Fehler, sie vernachlässigt über den Textvarianten die äußere und innere Geschichte der einzelnen Dichtungen, indem sie sie ziemlich wortkarg behandelt, so vermissen wir unter anderem vollkommen die Anführung der Übersetzungen der einzelnen Werke.

Kaum drei Jahre später erschienen im Akademie-Verlag (dem Verlag aller weiteren hier noch zu behandelnden Editionen) *Petőfi Sándor Összes Művei* (Sándor Petőfis Sämtliche Werke) in einer kritischen Ausgaben-Reihe (1—3; 1951; 4: 1952; 5—6: 1956; 7: 1964), herausgegeben von Béla Varjas unter der Mitarbeit von József Kiss und Vilma Varjas-Nyilassy (den 5—7. Band haben letztere bereits selbständig redigiert). Bei der Herausgabe des 1—3. Bandes der Werke Petőfis verwendete man die gleichen Methoden und

verfuhr nach den gleichen Verlagsprinzipien wie in der Ausgabe von 1948. Bei der Übersetzung der Dramen (bei *Coriolanus* und bei dem Fragment der *Romeo und Julia*-Übersetzung) vermissen wir einen philologischen Vergleich zwischen der Übersetzung und dem Originaltext. Es ist wahr, daß der Betreuer der ersten kritischen Petőfi-Ausgabe, Adolf Havas, diese Arbeit schon einmal geleistet hat, da aber diese Ausgabe praktisch nicht greifbar ist, hätte es nicht geschadet, drei weitere Bogen dafür zu opfern. Im Falle der *Romeo und Julia*-Übersetzung müssen wir jedoch nachdrücklich beanstanden, daß auf diesen außerordentlich wichtigen Vergleich verzichtet wurde. Im 6. Band, bei den Prosaübersetzungen dagegen haben wir mit Freude festgestellt, daß die Vergleiche mit den Originalen aufgenommen wurden. Der letzte Band der Reihe umfaßt den Briefwechsel Petőfis, was vor allem deshalb erfreulich ist, weil nicht oft genug betont werden kann, daß in den kritischen Ausgaben unserer Klassiker der Briefwechsel nicht fehlen darf, denn er ist ein organischer Teil des dichterischen Gesamtwerkes. Von den bisherigen Ausgaben enthalten die Balassi-, die Fazekas-, die Mikszáth- und die Petőfi-Ausgaben den Briefwechsel. Einigermaßen ersetzt wird der in einigen kritischen Ausgaben leider noch fehlende Briefwechsel durch die in *Magyar Irodalmi Tár* (Sammlung Ungarischer Literatur) erschienenen Briefe Zrínyis, sowie durch den Briefwechsel Ferenc Kazinczys, Pál Gyulais, Mihály Tompas, János Erdélyis, Zoltán Ambrus' und Zsigmond Móricz', der in Ausgaben-Reihen *(Kazinczy Ferenc Levelezése* — Der Briefwechsel Ferenc Kazinczys —, *A Magyar Irodalomtörténetirás Forrásai* — Quellen der Ungarischen Literaturgeschichtsschreibung —, *Új Magyar Museum* — Neues Ungarisches Museum —), des Instituts für Literaturgeschichte erschienen ist. In diesem Zusammenhang muß auch der in *Magyar Századok* (Ungarische Jahrhunderte) erschienene Briefwechsel Adys erwähnt werden. (Letzteres ist das Verdienst des Verlags für Belletristik.)

Während die Petőfi-Ausgabe erschien, arbeitete die Abteilung für Sprache und Literatur der Ungarischen Akademie der Wissenschaften die neuen Vorschriften für die kritischen Ausgaben der ungarischen Klassiker aus,[6] welche die methodischen Prinzipien bezüglich der Veröffentlichung und der Annotation der Texte in mehreren Punkten beträchtlich modifiziert. Zur Klärung der Prinzipien übten die neuen Vorschriften der Textologischen Kommission, die bis zur Festlegung der neuesten (fast als endgültig zu betrachtenden) Prinzipien gültig waren, einen positiven Einfluß auf die Editionen aus.

Mehrere Jahrzehnte grundlegender Forschungsarbeit gingen dem Erscheinen der kritischen Ausgabe von *Arany János Összes Művei* (János Aranys Sämtliche Werke) voraus. Die Ausgabe erschien unter der Betreuung von Géza Voinovich (1—3.: 1951; 6.: 1952; 4—5.: 1953; 7—9.: 1961; 10.: 1962; 12.: 1963; 14.: 1964; vom 7. Band an unter der Betreuung von Dezső Keresztury). Die Anmerkungen, die Voinovich den einzelnen Gedichten hinzufügte, wuchsen sich mitunter zu kleinen Abhandlungen aus, in denen er uns nicht nur die textphilologischen Vergleiche des Werkes gibt, sondern auch all das, was die Wissenschaft in Jahrzehnten über dieses Werk zusammengetragen hat. Außerdem teilt er sämtliche erreichbare Übersetzungen mit, sowie die bibliographischen Angaben über die Bearbeitungen in der Musik und in der bildenden Kunst. Der 2. und der 5. Band bergen unter anderem die vollständige Bibliographie der *Toldi-Trilogie*, angefangen von der Sage bis zum Erscheinen des Bandes. Im 6. Band sind die verstreuten »Erstlinge« zu finden, im 7. Band der Shakespeare. Der 8—9. Band soll die Aristophanes-Übersetzungen enthalten mit der peinlich genauen in die Entstehungsgeschichte der Übersetzung eindringenden Textkritik und den sachlichen Anmerkungen Kálmán Ruttkays bzw. Dénes Kövendis. Der 10. 12. und der 14. Band umfassen die Prosa-Arbeiten und die Anmerkungen. (Betreuung: Mária Keresztury und Pál Gergely.)

In der Zusammenstellung von Sándor Eckhardt erschienen *Balassi Bálint Összes Művei* (Sämtliche Werke Bálint Balassis, 1951—55, in 2 Bänden). Sie umfassen neben den

Anmerkungen auch den Briefwechsel, lediglich der vollständige Text von *Credulus und Julia* fehlt (er wurde erst einige Jahre später in Bratislava entdeckt). Ebenso ist die kritische Ausgabe von *Rimay János Összes Művei* (Sämtliche Werke János Rimays, 1955), die auch den Briefwechsel enthält, Sándor Eckhardt zu danken. Péter Bornemiszas *Ördögi kisértetek* (Teuflische Versuchungen) hat Eckhardt ebenfalls mit einem ausgezeichneten philologischen Apparat versehen, so daß die Ausgabe an sich eine Gipfelleistung unserer kritischen Editionen ist (1955).

Die kritische Ausgabe der Werke József Attilas wurde 1952 unter der Betreuung von Miklós Szabolcsi und József Waldapfel begonnen. Die erweiterte und verbesserte Auflage der die Gedichte enthaltenden zwei ersten Bände (Herausgeber: Miklós Szabolcsi) erwies sich schon 1955 als notwendig. Auf die Frage, was diese Neuauflage notwendig machte, antwortete der Herausgeber: »Der handschriftliche Nachlaß József Attilas, der während der Zeit des Faschismus zusammen mit dem Archiv des *Független Magyarország* (Unabhängiges Ungarn) versteckt gewesen war, kam erst wieder zum Vorschein, als der Druck des ersten Bandes schon beendet war. Der große Teil dieses wertvollen Materials umfaßt späte Gedichte, Bruchstücke, Gedankensplitter und Aufzeichnungen . . . seit dem Abschluß der ersten Ausgabe stießen wir in mehreren Zeitschriften und Tagesblättern auf Mitteilungen, die unsere Ausgabe philologisch ergänzten.«[7] Die Sammlung der Prosa-Arbeiten József Attilas (Artikel, Studien, Skizzen) macht den 3. Band der kritischen Ausgabe aus. (Wiederum ist Miklós Szabolcsi der Herausgeber.)

Die nächste kritische Ausgabe begann der Akademie Verlag im Jahre 1953: *Batsányi János Összes Művei* (Sämtliche Werke János Batsányis), herausgegeben von Dezső Keresztury und Andor Tarnai. Der erste Band enthält die wenigen Gedichte, versehen mit einem gründlichen, reichhaltigen Apparat, im 2—3. Band (1960—61) sind die Prosawerke zu finden. Der Briefwechsel steht noch aus.

Nicht in der »Reihe« der kritischen Ausgaben par excellence erschienen 1954 als ein Band der *Magyar Irodalmi Tár* (Sammlung Ungarischer Literatur) die kleineren Werke, die Prosa-Arbeiten und der Briefwechsel Gyula Sárosis unter der Betreuung von Gyula Bisztray. (Er war es auch, der ein Jahr zuvor in der gleichen Reihe die Arany trombita Sárosis — Goldene Trompete — als Musterbeispiel der vergleichenden Textanalyse veröffentlichte.)

Im folgenden Jahr (1955) wuchs die Reihe der kritischen Ausgaben um einige bedeutende Exemplare. Zu diesem Zeitpunkt begann unter der Betreuung von Gyula Földessy die Herausgabe von *Ady Endre Összes Művei* (Sämtliche Werke Endre Adys) mit dem 1—2. Band der Prosaschriften, die Zeitungsartikel und Aufsätze aus den Jahren 1897—1902 umfassen. Die Reihe mußte nach dem 2. Band abgebrochen werden, weil eine bedeutende Anzahl nicht signierter Artikel, deren Verfasser nicht Endre Ady war, in den Band aufgenommen worden war. Die Prosa-Reihe wurde 1964 fortgesetzt, und man kam mit der Herausgabe der Prosaschriften bis zum Ende des Jahres 1903. (Herausgeber: Sándor Koczkás und Erzsébet Vezér.) Auf alle Fälle blicken die literarischen Fachkreise der kritischen Ausgabe des lyrischen Werkes von Endre Ady, die hoffentlich bald erscheint, mit großem Interesse entgegen. Die zweite bedeutungsvolle Ausgabe des Jahres 1955 war der 1—2. Band der *Fazekas Mihály Összes Művei* (Sämtliche Werke Mihály Fazekas'), herausgegeben von Viktor Julow und László Kéry. Mit besonderer Sorgfalt wurden die Anmerkungen zu Ludas Matyi und die Textvergleiche zusammengestellt. Die Sammlung der Briefe Fazekas' erhöht den Wert des Werkes in ebenso bedeutendem Maße wie die Publikation der Prosawerke und derjenigen Gedichte und Teile der Prosa, deren Authentizität zweifelhaft ist.

Die von Gyula Bisztray und István Király mit großer Umsicht betreute Edition *Mikszáth Kálmán Összes Művei* (Sämtliche Werke Kálmán Mikszáths), mit der 1956

begonnen wurde, ist die erste kritische Ausgabe in unserer Literatur, die Werke eines Klassikers der Prosa umfaßt. Die bisher erschienenen 31 Bände schöpfen nicht nur fast vollständig die Möglichkeiten der kritischen Ausgabe aus, sondern ersetzen mit den Anmerkungen fast das fehlende Mikszáth-Museum. Die ersten 24 Bände enthalten die Romane des Schriftstellers und die größeren Erzählungen. Den nicht genug zu lobenden Briefwechsel umfassen die Bände 24—26. (betreut von Margit Mérei-Juhász). Sie sind, nicht gerade glücklich zwischen zwei Gattungen eingeklemmt (vom 27. Band an beginnt die Sammlung der kleineren Erzählungen). Mit dem 51. Band beginnt die Bearbeitung der publizistischen Schriften Mikszáths, darunter der für die Jugend gedachte außerordentlich stimmungsvolle Märchenschatz. Der letzte Band der Reihe soll die vollständige Mikszáth-Bibliographie enthalten, deren umfangreiche Zettelkartei den Herausgebern vom Beginn der Arbeit an zur Verfügung stand. Die kritische Ausgabe wurde neuerdings auf Dünndruckpapier herausgegeben, wobei mehrere Bände zu einem zusammengefaßt wurden. Außerdem ist die Ausgabe für das breite Publikum ohne Anmerkungen erschienen, das hat man auch bei der kritischen Ausgabe Jókais praktiziert.

In der Geschichte der kritischen Ausgaben haben *Vörösmarty Mihály Összes Művei* (Sämtliche Werke Mihály Vörösmartys), herausgegeben von Károly Horváth und Dezső Tóth, fast ebenso große Bedeutung wie seinerzeit Gyulais kritische Ausgabe der Werke Vörösmartys. Wenn wir in Betracht nehmen, daß seit der Ausgabe von 1884 fast ein Jahrhundert vergangen ist, können wir die außerordentliche Bedeutung der neuen Edition ermessen. [1—2: 1960; 3: 1963 die kleineren Dichtungen; 8: 1962 eines der Dramen *A bujdosók* Die Heimatlosen mit sämtlichen Varianten des Werkes in der Bearbeitung von Géza Fehér; 4: 1963 das erste Stück der größeren epischen Werke *Zalán futása* Zaláns Flucht nebst dem früheren epischen Versuch Vörösmartys *A hűség diadalma* Triumph der Treue unter der Betreuung Károly Horváths und Ferenc Martinkós; 6: 1965 erster Band der Jugenddramen — 1819—24 — in der Bearbeitung von Géza Fehér; 17—18: im Jahre 1965, der Briefwechsel des Dichters (in aussenordentlich sorgsamen Drucklegung von Frigyes Brisits,)

1962 wurde mit einer kritischen Ausgabe *Jókai Mór Összes Művei* (Sämtliche Werke Mór Jókais) mit *Hétköznapok* (Wochentage) begonnen (Herausgeber: Miklós Nagy und mehrere Mitarbeiter). Bisher sind 20 Werke in 25 Bänden erschienen (die *Névtelen vár* — »Namenlose Burg« — war das letzte). Es erschien in einer von der gewohnten Form der kritischen Ausgaben abweichenden Ausstattung, wie sie sonst vor allem bei Romanen üblich ist. (Die Ausgabe ist auch ohne Anmerkungen erschienen.) 1963 wurde mit der kritischen Ausgabe *Juhász Gyula Összes Művei* (Sämtliche Werke Gyula Juhász') begonnen (Herausgeber: Mihály Ilia und László Péter). Drei Bände der Gedichte und die Übersetzungen in Versform sind bereits in einer ansprechenden Ausstattung erschienen. Die Prosa Gyula Juhász', seine Studien und seine dramatischen Werke, sowie der Briefwechsel, der keinesfalls ausbleiben darf, werden den literaturgeschichtlichen Wert dieser Ausgabe in bedeutendem Maße erhöhen. 1964 wurde mit der kritischen Ausgabe der Werke Árpád Tóths begonnen; die ersten beiden Bände umfassen die Dichtungen und seine Übersetzungen in Versform. Herausgeber: László Kardos und Gizella Kocztur.

Von der Literatur, die sich mit den Prinzipien und der Geschichte der kritischen Ausgaben in Ungarn beschäftigt, sind die folgenden drei Werke als Quellen hervorzuheben: Oszkár Merényi hebt in seiner bahnbrechenden Studie[8] nicht nur die Geschichte der kritischen Ausgaben in Ungarn in den ihr zustehenden Rang, sondern zieht gleichzeitig Parallelen zur internationalen Fachliteratur und gliedert so die ungarischen Bestrebungen in die europäischen ein. Zwei Jahrzehnte später zieht Károly Horváth in seiner Untersuchung *A kritikai kiadások kérdéséről* (»Über Fragen der kritischen Ausgaben«)[9] auf Grund der Entwicklung der kritischen Ausgaben in Ungarn bemerkenswerte Schlußfolgerungen.

Ein weiterer bedeutender Schritt sind die als selbständige Schrift erschienenen Vorschriften der Textologischen Kommission der Akademie, die eine Kodifikation der augenblicklichen, vorläufig als endgültig zu betrachtenden Situation bezüglich der textkritischen Ausgaben ist.[10]

Es gibt noch immer große Lücken im Bereich der kritischen Ausgaben. So verdienten z. B. die folgenden Schriftsteller unbedingt eine solche: David Baróti Szabó, erster Vertreter der ungarischen Stilromantik (es existieren mehrere hundert Gedichte in Handschrift von ihm!), Benedek Virág, Ferenc Kölcsey, József Katona, Zsigmond Kemény, Ede Szigligeti, Imre Madách, János Vajda, Jenő Péterfy, Frigyes Riedl, János Horváth, Gyula Krúdy, Zsigmond Móricz, Dezső Szabó, Margit Kaffka, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Lőrinc Szabó. Dabei müssen wir feststellen, daß seit Varjas' Petőfi-Ausgabe (1948) bis heute mehr kritische Ausgaben erschienen sind als in den vorhergegangenen hundert Jahren insgesamt. Aber nicht nur im Hinblick auf die Anzahl, sondern auch bezüglich des wissenschaftlichen Niveaus der Ausgaben trifft zu, daß »die neueren kritischen Ausgaben der Akademie, was den Reichtum des wissenschaftlichen Apparates betrifft, keinesfalls hinter den neueren ausländischen Publikationen zurückbleiben«.

SÁNDOR KOZOCSA

ANMERKUNGEN

[1] *Ányos Pál Munkáji* (Die Werke Pál Ányos'). — Bétsben 1798, Özvegy Alberti Ignátzné betűjivel (Wien 1798, mit Buchstaben der Witwe Ignátz Albertis). VIII—X p. (Übrigens taucht in der Ausgabe der Name Bacsányis nirgendwo auf.)

[2] *Faludi Ferentz' Versei* (Die Gedichte Ferentz Faludis). Kiadta Batsányi János (Herausgegeben von János Batsányi). — Pesten 1824, Petrózai Trattner János betűivel (Pest 1824, mit Buchstaben János Petrózai Trattners). 16° 167. p.

[3] *Vörösmarty Minden Munkái* (Sämtliche Werke Vörösmartys). Rendezte és jegyzetekkel kísérte: Gyulai Pál (Zusammengestellt und mit Anmerkungen versehen von Pál Gyulai). — Tom. I. Bd. 1964, Ráth Mór (Tom. I. 1964, Mór Ráth). 213 p.

[4] Pál Gyulais Sándor Petőfi- (1863) und Imre Madách-Augabe (1880) sind nicht kritischen Charakters.

[5] *Várkonyi báró Amade László Versei* (Die Gedichte von Baron László Amade v. Várkony). Összegyűjtötte, bevezette és jegyzetekkel kísérte: Négyesy László (Gesammelt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von László Négyesy). — Bp. 1892, Franklin. 165. p. *(Olcsó Könyvtár* — Billige Bücherei —. 309.).

[6] *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudomány Osztályának Közleményei* (Veröffentlichungen der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Abteilung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften). Tom. V. 1954. 239—241. p.

[7] *József Attila Összes Művei. I.* Versek. 1922—1928 (Attila Józsefs Sämtliche Werke. I. Bd. Gedichte 1922—1928). — 2. jav. és bőv. kiad. (2. erw. und verb. Auflage) Bp. 1955, Akadémiai Kiadó (Verl. der Akademie). 362 p.

[8] Merényi Oszkár: *Kiadástudomány* (Oszkár Merényi: Wissenschaft der Buchherausgabe). — Műhely. (Pécs.) (Werkstatt. [Fünfkirchen.]) 1937. 138—145. p. — Auch selbständig erschienen: Pécs 1937, a szerző kiadása (Fünfkirchen 1937, Ausgabe des Verfassers). 20 p. (Műhely-füzetek. 1. — Werkstatt-Hefte. 1. —).

[9] *Világirodalmi Figyelő* (Weltliterarischer Beobachter). 1958. Nr. 2. 136—146, p.

[10] *A magyar klasszikusok kritikai kiadásának szabályzata* (Vorschriften für die kritischen Ausgaben der ungarischen Klassiker). Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálya Textológiai Munkabizottságának közreműködésével összeállitotta: Horváth Károly (Zusammengestellt von Károly Horváth unter der Mitarbeit der Textologischen Arbeitskommission der Abteilung für Sprach- und Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften). Megvitatta és elfogadta az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Irodalomtudományi Bizottsága (Diskutiert und angenommen von der Literaturwissenschaftlichen Kommission der Abteilung für Sprach- und Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften). Szerkesztési irányelvek (Redaktionelle Richtlinien). II. — Bp. 1962, Akadémiai Kiadó (Verlag der Akademie). 32 p.

Маркс и Щедрин

(Некоторые проблемы, связанные с изучением замечаний и пометок Карла Маркса на книге М. Е. Салтыкова-Щедрина *Убежище Монрепо*)

Поль Лафарг в своих воспоминаниях сообщает интересные данные о Марксе, о которых сам Маркс несколько короче извещал друзей в своих письмах: «Когда Марксу было уже 50 лет, он принялся за изучение русского языка и, несмотря на трудность этого языка, овладел им через какие-нибудь полгода настолько, что мог с удовольствием читать русских поэтов и прозаиков, из которых особенно ценил Пушкина, Гоголя и Щедрина. За изучение русского языка он принялся, чтобы иметь возможность читать официальные документы, опубликование которых в силу содержащихся в них ужасных разоблачений, правительство запрещало. Преданные друзья доставляли их Марксу, и последний является, несомненно, единственным западноевропейским экономистом, который имел возможность ознакомиться с ними.»[1]

Глубокий интерес Маркса и Энгельса к России и русской культуре был предметом исследования целого ряда ученых и этой теме посвящены уже широко известные материалы, статьи и научные работы.[2] В этих произведениях высказывается мнение о том, что Маркс еще в 1871 году читая *Дополнения и примечания к Политической экономии* Д. С. Милля, подчеркнул упомянутое Н. Г. Чернышевским имя Щедрина и, якобы, впервые с цитатами из произведений Щедрина Маркс встретился в книге Флеровского «Положение рабочего класса в России»,[3] которая была послана ему в октябре 1869 года русским переводчиком *Капитала* Н. Ф. Даниельсоном.

Исследователи научной деятельности К. Маркса пришли к такому выводу, что он, как правило, подчеркивал имя того или иного автора, этим самым фиксировал свой интерес к литературной деятельности последнего. Доказательством этого, можно считать, что Маркс, читая *Убежище Монрепо* М. Е. Салтыкова Щедрина, отметил то место, где Щедрин назвал Тургенева «правдивейшим и художественнейшим описателем наших бывших дворянских гнезд».[4]

На основе переписки Маркса с русскими общественными деятелями мы имеем совершенно точные данные о том, что в январе 1873 года Н. Ф. Даниельсон отправил новую книгу Щедрина — *Дневник провинциала в Петербурге* — Марксу, в сопровождении меткой характеристики творчества русского сатирика: «Я посылаю Вам сатиры единственного уцелевшего умного представителя литературного кружка Добролюбова — Щедрина. Его типы сразу же становятся такими же популярными, как типы Островского... Никто не умеет лучше его подмечать пошлые стороны нашей общественной жизни и высмеивать их с бóльшим остроумием... Вы найдете у него характеристику типов, Вам уже знакомых, но которые у нас только сейчас появляются, — типа умеренного либерала (пенкосниматель у Щедрина)... типа концессионера и т. д.»[5]

Из русских писателей книги Щедрина находились на одном из первых мест в библиотеке Маркса. Его замечания и пометки сохранились на страницах четырех произведений Салтыкова-Щедрина: *Дневник провинциала в Петербурге, Господа Ташкентцы, Убежище Монрепо* и *За рубежом*.[6] Таким образом, начиная с 1873 года, Маркс ознакомился почти со всеми значительными произведениями великого русского сатирика, за исключением цикла *Благонамеренные речи* и романа *Господа Головлевы*.

Наибольший историко-литературный интерес представляют замечания и пометки Карла Маркса на сатирическом романе Убежище Монрепо, который печатался впервые в *Отечественных записках* в 1878—1879 годах. Его первое отдельное издание вышло в 1880 году. Именно это издание и было послано Марксу, ибо он читал его в этом же 1880 году в Лондоне.

В романе *Убежище Монрепо* Щедрин показал и противопоставил друг другу представителей двух общественных классов, сильного, энергичного кабатчика Разуваева разоряющемуся помещику Прогорелову. Разуваев — тип нарождающегося, приобретающего власть буржуа, тип, нарисованный Щедриным уже и раньше.

Хотя Щедрин после отмены крепостного права не сразу заметил формирование новых методов эксплуатации, он не обнаружил в то же самое время, что хищник является предвестником русского буржуа. В очерке *Хищники* из *Признаков времени* он еще охарактеризовал хищника, как наследника крепостного права, но все же подметил самые яркие черты формирующегося класса русского общества. Продолжая свои наблюдения в *Господах Ташкентцах*, писатель показал происхождение, развитие и становление хищника. Психологические портреты ташкентцев раскрывают возникновение ограниченных, пустых людей, реагирующих только на отрицательные явления.

Плодом дальнейших размышлений является последующее произведение Щедрина *Дневник провинциала в Петербурге*. Здесь «хищничество» выступает уже как самостоятельная социальная сила, представитель которой получил новое меткое название «новый ветхий человек». Интересное стилистическое сочетание слов необыкновенно сжато выразило подлинную сущность «новых хозяев» русской жизни.

В верном понимании русских будней Щедрину помог исторический подход к явлениям русской действительности, аналитическое раскрытие прошлого, настоящего и будущего судеб героев, представителей разных общественных классов, слоев и групп. Этим же методом руководствовался Салтыков-Щедрин при изображении развития русской буржуазии. В цикле очерков *Благонамеренные речи*, где он впервые создал нарицательный образ нового, русского буржуа — Дерунова, в котором сатирик обобщил характерные черты новых представителей русской жизни, изучаемые им в течение долгих лет. Продолжением этой линии изображения является Разуваев, дополнивший новыми штрихами писательские впечатления, уже сложившиеся о русской буржуазии. Сжатое обобщающее название здесь меняется, так как Щедрин искал более характерного и выразительного определения сущности нового класса. Вот это-то название и нашел Щедрин в романе *Убежище Монрепо*. После распространения этого произведения слово *чумазый* стало таким же общеизвестным, нарицательным для обозначения определенного типа людей и класса, как в свое время *пенкосниматель* из *Дневника провинциала в Петербурге*.

Жадность и наглость Разуваева становятся еще более выпуклыми в такой ситуации, где использование контрастов как-будто нарочито подчеркивает слабость и обреченность разоряющегося помещика Прогорелова. В новых условиях он оказался совсем не приспособленным к введению хозяйства, он не был подготовлен к этому. В его самопризнаниях мы обнаруживаем какие-то обломовские черты: «Я знал формы, в которых проявлялось созидание полной чаши, но не понимал внутреннего содержания этих форм. Для меня оставалась скрытой та страшная масса усилий, физического труда, изнеможений, пота, ропота и отчаяний, которыми сопровождалось устроение полной чаши.»[7] Эти строки Маркс выделял вертикальной чертой, также как и другие высказывания Щедрина о методах хозяйничания при крепостном праве и о крепостнической эксплуатации русского крестьянина.

Привлекали внимание Маркса и обряды, и система обмена при продажи имения помещику, ничего не понимающему в хозяйственных делах. Маркс также отмечал на полях иронические высказывания Щедрина о «русских культурных людях», которые имеют очень скудный и ограниченный «интеллектуальный запас», у которых отсутствуют серьезные мысли, ибо они мешали бы образу жизни и барскому времяпровождению русских помещиков, занимающихся вместо «прикладных знаний», пустыми «воображениями», подстрекаемыми «жаждой барыша».

Не избежал внимания Маркса и процесс разорения бывших «хозяев жизни» и «дворянских гнезд», описанный Щедриным.

Эти подчеркивания и пометки Маркса сделаны в первой главе *Убежища Монрепо*.

В дальнейшем ходе повествования Щедрин углублял характеристику своих героев. Прогорелов все больше склонен осознать всю тщетность своих попыток приспособиться к новым условиям и свою обреченность в борьбе с целеустремленно наступающим на него «чумазым» Разуваевым. Это он полностью признает в своем монологе: «В самом деле, что я мог предпринять, чтобы оградить себя от Разуваева? Жаловаться на него — куда?... Если же прибегнуть к партикулярным мерам взыскания, то и тут ничего не поделаешь. Плюнешь Разуваеву в лицо — он утрется, своротишь ему скулу — он в баню сходит и опять ее на старое место вправит. Словом сказать, с какой стороны к нему ни приступись — он неуязвим.»[8]

В уста своего героя Прогорелова, потерявшего почву под ногами, Щедрин вкладывает много чрезвычайно метких слов, характеризующих истинную сущность русской буржуазии и как-будто мотивированных бессильной озлобленностью и осознанием собственной гибели помещика. Мы специально приведем эти места книги, несмотря на то, что Маркс не отметил их по ходу чтения. По всей вероятности для Маркса, знающего западноевропейскую жизнь, они не означали ничего исключительно нового, но эти ядовитые обобщения особенно ярко подтверждают зоркость взгляда сатирика, ощущение новых явлений русской жизни: «В последнее время русское общество выделило из себя нечто на манер буржуазии, то есть новый культурный слой, состоящий из кабатчиков, процентщиков, железнодорожников, банковых дельцов и прочих казнокрадов и мироедов. В короткий срок эта праздношатающаяся тля успела опутать все наши палестины; в каждом углу она сосет, точит, разоряет и, вдобавок, нахальничает. В больших центрах она теряется в массе прочих праздношатающихся и потому не слишком бьет в глаза, но в малых городах и в особенности в деревнях она положительно подла и невыносима. Это — ублюдки крепостного права, выбивающиеся из всех сил, чтобы восстановить оное в свою пользу, в форме менее разбойнической, но несомненно более воровской.»[9]

В другом месте при разъяснении образа Разуваева писатель подчеркивает: «Повторяю: это совсем не тот буржуа, которому удалось неслыханным трудолюбием и пристальным изучением профессии (хотя и не без участия кровопивства) завоевать себе положение в обществе; это просто праздный, невежественный и притом ленивейший забулдыга, которому, благодаря слепой случайности, удалось уйти от каторги и затем слопать кишащие вокруг него массы «рохлей», «ротозеев» и «дураков».[10]

Эти цитаты взяты из главы «Finis Монрепо», в которой по сообщению новейших источников нет пометок Маркса.[11] Это возможно доказать и на основе изучения пометок и подчеркиваний Маркса в тексте книги, ибо выражение «кабатчик», которое встречается и в этой части, не обратило на себя внимание своего читателя, и Маркс, не поняв этого слова, посмотрел его в словаре Даля (к которому он обращался, встречаясь с незнакомыми словами) только в ходе ознакомления с последней главой романа — *Предостережение*.[12]

Щедрин изображает с сатирической интонацией не только новорожденного русского буржуа Разуваева, но его ирония ничуть не смягчается, при показе тревоги и пустоты либерального дворянина Прогорелова, который за все трясется и всего боится, не зная смысла и цели жизни. Прогорелов, на склоне лет оскудевший и потерявший власть, временами считает себя «фрондирующим» либералом. Но на самом деле он мечтал лишь о возврате к старине, когда он был еще «хозяином жизни». Последняя глава книги *Предостережение* является монологом Прогорелова, адресованным «кабатчикам, менялам, подрядчикам, железнодорожникам и прочих мироедских дел мастерам.» Эта форма разоблачения из уст нерешительного прекраснодушного бывшего человека, иронически бичую-

щего свои собственные грехи, является своеобразной особенностью Щедрина-художника, облегчающей ему высказывание самых горьких истин русской действительности, отводящей целеустремленное внимание цензуры и обязывающей читателя глубже вникнуть в смысл убеждений самого автора. Ведь нельзя было придраться к либеральному помещику, поддерживающему режим самодержавия, если он в обиде и озлобленности своей бранит нового «столпа» общества. Но из многословных излияний Прогорелова неоднократно слышен голос самого писателя, его искрящееся остроумие и стойкое убеждение, его беспощадная угроза и горькая ирония. А переходы эти настолько отшлифованы, что заметны лишь опытному читателю щедринских текстов. Об этой особенности щедринского почерка еще М. Ольминский говорил в статьях, посвященных изучению произведений сатирика: «Большинство рассказов ведется от первого имени: «я» — думал, говорил, делал то-то и то-то. В этом был отчасти способ обходить цензуру, а отчасти — довольно распространенный прием... Необходимо только помнить, что «Автор» и «Щедрин-писатель» иногда в тексте незаметно переходят одно в другое».[13]

Слово Щедрина слышится из запутанных высказываний Прогорелова, когда возвещается «пришествие» буржуазии: «По всей веселой Руси... раздается один клич: идет чумазый! Идет, и на вопрос: что есть истина? твердо и неукоснительно ответит: распивочно и на вынос!... «чумазый» придет совсем не для того, чтобы «новое слово» сказать, а для того единственно, чтоб... без помехи производить опыты упрощенного кровопивства.»[14] А как оценивает Щедрин «чумазого», о наличии которого в русской жизни он твердо убежден? «Придет «чумазый», придет с ног до головы наглый, с цепкими руками, с несытой утробой — придет и слопает!»[15]

Маркс, который исключительно глубоко интересовался русскими общественными условиями, в начале подчеркнул лишь слово «чумазый», которое привлекло его внимание и с лингвистической точки зрения. Поставленное в кавычки выражение «новое слово», направленное Щедриным в адрес народников, не отмечено им, но он подчеркнул «без помехи производить опыты упрощенного кровопивства». А характеристика «чумазого», данная Щедриным, фигурирует без пометок, по всей вероятности, это не дало нового Марксу по сравнению с высказываниями русских народников о «сильных» мира сего, появление, которых они считали злоключением, не характерным и противоестественным для русского общества. Это тем более понятно, ибо в тексте, прочитанном Марксом, отсутствовала гениальная догадка Щедрина о будущих судьбах капитализма: «Увы! мироедский период, очевидно, еще не исчерпал всего своего содержания. Ему еще предстоит сказать решительное слово, и чем ближе к концу будет приходить его речь, тем жестче и неумолимее выскажется это последнее слово.»[16]

Русские народники в это время вели еще пространные дискуссии о возможных путях развития России, о том, сумеет ли она миновать эру капитализма. Щедрин — в первую очередь писатель и публицист. Он не вмешивался в эти споры отвлеченными статьями по вопросам философии и экономики, но он высказал свое мнение в самой решительной и ясной форме для читающей публики. Понял и раскрыл самые затаенные черты психологии буржуазии, которые она больше всего старалась прикрывать вуалью лицемерия. Разоблачение и общие выводы писателя именно своей правдивостью воздействовали на передовую часть русской интеллигенции, поэтому с помощью произведений Щедрина еще сильнее научились русские рабочие и революционеры ненавидеть истинную сущность самодержавного режима. А вышеуказанные строки показывают заодно и рост Щедрина — мыслителя, замечающего пробуждение сознания народа, выраженное настолько отчетливо впервые именно в романе *Убежище Монрепо:* «Мы, Прогореловы, столповали в такое тугое время, когда люди больше глазами хлопали, нежели понимали; тебе, Разуваев, предстоит столповать в такое время, когда даже и мелкоте приходит на ум: а что, ежели этот самый кус, который он к устам подносит, взять да вырвать у него? И вырвут

— не сомневайся, а тебя произведут в попащие люди.»[17] Но эти строки остались, к сожалению, не отмеченными Марксом. Правда, после *Манифеста Коммунистической партии* и опыта Парижской Коммуны программа Щедрина была слишком отвлеченной. Ведь после меткого разоблачения гнилости буржуазно-феодальной монархии Щедрин в своих «положительных выводах» исходит из общих принципов «свободы, равноправия и справедливости», без показа конкретных путей борьбы и достижения намеченного идеала. Щедрин, как представитель «старой» народнической демократии»[18] говорил о своих чаяниях на уровне утопистического социалиста, просветителя.

Возможно, этим объясняется замечание Маркса в конце романа на французском языке: «La dernière partie de la Предостережение est très faible; généralement l'auteur n'est pas fort heureux dans ses conclusions 'positives'.»[19] Но в качестве дополнения, необходимо подчеркнуть, что Щедрин не определил лишь конкретные пути борьбы, а в общей форме он наметил необходимость изменения общественных условий. Говоря о «будущей жизни» он сосредоточил свое внимание на обобщение и разоблачение отрицательных явлений, препятствующих росту и расцветанию нового. Критика Щедрина уже заключает в себе возможность перестройки, осознание того, что непременно подлежит перестройке.

Щедрин свою главную задачу видел в раскрытии и изображении реальных условий общественного развития, ведущих от настоящего к будущему, а не в лирической пропаганде своего социалистического идеала, оторванного от конкретных условий места и времени, как это было в случае его учителей Фурье и Сен-Симона, идеалы которых становились тем фантастичнее, чем упорнее они старались очертать его конкретные, зримые детали. Поэтому идеалы Щедрина не абстрактно-фантастические идеалы, а конкретно общественно-моральные, социально-гуманистические идеалы, но без осознания и раскрытия той силы, посредством которой возможно их осуществление. Вот эти чувства и придают иногда его высказываниям оттенок лирической приподнятости, в которой затаена жажда обнаружения средств и способов осуществления: «Сказать человеку толком, что он человек — на одном этом предприятии может изойти кровью сердце. Дать человеку возможность различать справедливое от несправедливого — для достижения этого одного можно душу свою погубить. Задачи разъяснения громадны и почти неприступны, но зато — какие изумительные горизонты! Какое восторженное, полное непрерывного горения существование.»[20] Эти слова из первой главы анализируемого нами романа и жажда настоящего патриотизма, прозвучившая из уст Прогорелова в главе *Предостережение* выражают как раз эти устремления: «Знает ли он, что такое отечество? слыхал ли он когда-нибудь это слово? Ах, это отечество! По настоящему-то ведь это нестерпимейшая сердечная боль, неперерастающая, гложущая, гнетущая, в конец изводящая человека — вот какое значение имеет это слово! А Разуваев думает, что это падаль, брошенная на расклевание ему и прочим кровопийственных дел мастерам!»[21]

Эти строки приведены нами специально для показа, как спрятал Щедрин свои самые заветные мысли за высказываниями разоблачаемых им отрицательных типов. Эта манера затрудняет чтение его произведений, которые не сразу доступны, не сразу поддаются полному освоению. И тяжело больной, шестидесятидвухлетний Маркс, читая *Убежище Монрепо* со словарем, вряд ли мог всегда уловить эти тонкие, сложные переходы. Ведь подчеркнутые, выписанные им слова доказывают, что он нуждался в разъяснениях при изучении сложного и трудного порой и для русского читателя «эзоповского» языка Щедрина, который особенно богат архаизмами, диалектизмами, поговорками и ироническими осмыслениями разных словечек и выражений. А Маркс выписал и подчеркнул много таких слов, напр.: пришествие, где раки зимуют, ютиться, кабатчик, смаковать, ехидствовать, сболтнуть, подоплека, халуй, объегорить и т. д.

Таким образом возникает вопрос, возможно ли считать конец романа, *Предостережение* как положительную программу Щедрина, в том смысле, что он хотел воздейст-

вовать на лучшую часть буржуазии. По нашему мнению было бы немного односторонним подходом прийти к такому выводу. Во-первых, поведение и образ мыслей Прогорелова показывают неприспособленность его к новым, изменившимся условиям жизни, а во-вторых ироническое самопризнание, прозвучавшее подряд несколько раз в конце абзацев: «И вот за это теперь — я пропащий человек», делают исключенными подобные предположения.

С другой стороны стоит обратить внимание на то, что Маркс отметил на полях и подчеркнул некоторые размышления Щедрина, которые подтверждают его исторический подход к явлениям действительности и попытки использовать диалектику при анализе законов развития и изменения: «И с т о р и я и м е е т с в о и п о в о р о т ы, к о т о р ы е н е в о з м о ж н о и з м е н и т ь, а т е м м е н е е у с т р а н и т ь (подчеркнуто Марксом — М. Р.) Это, конечно, не слепой фатализм, перед которым не остается ничего другого, как преклониться, и не произвол, которому люди подчиняются, потому что за ним стоит целый легион темных сил; н о в с е - т а к и э т о з а к о н, и и м е н н о з а к о н п о с л е д о в а т е л ь н о г о р а з в и т и я о д н и х я в л е н и й и з д р у г и х (Подчеркнуто Марксом — М. Р.). Явления приходят на арену истории как бы крадучись и почти не обнаруживая своей внутренней подготовки — вот почему они в большинстве случаев кажутся нам внезапными или произвольными. Но подготовка эта несомненно существовала, только мы, ошеломленные исконной репутацией несменяемости, которою пользовались явления предшествующие, проглядели ее. Так что когда новые вещи, новые порядки и новые дела являются во всеоружии совершившегося факта, то мы видим себя бессильными не только для борьбы с ними, но и д л я с м я г ч е н и я б е с п о л е з н ы х н а г л о с т е й п о д к р а в ш е г о с я т о р ж е с т в а» (Подчеркнуто Марксом — М. Р.).[22]

Обобщая эту проблему, мы считаем вполне вероятным, что Маркс, читая *Убежище Монрепо*, исходил из необходимости подбора материала для разъяснения общественных отношений в России, для доказательства, что и в России не миновать пути капиталистического развития. Доказательством этого является и его письмо в редакцию журнала *Отечественные записки* по поводу статьи Н. К. Михайловского в ноябре 1877 года. А также статья Энгельса *Об общественных отношениях в России*, написанная им в апреле 1875 года, и его же послесловие в связи с ее изданием отдельной брошюрой в 1894 году, где Энгельс оспаривает взгляды П. Ткачева о своеобразном пути развития России. Эти мысли полностью подтверждаются при рассмотре пометок и подчеркиваний Маркса на книге Щедрина: дирижирующий класс, правящий класс, собственность священна, превратится в расхожий пирог, новоявленные столпы, естество волчье, распивочно и на вынос и т. п. А тем более принимая во внимание исключительно сложное оформление главы *Предостережение*, сокращения в книге, прочитанной Марксом, и того, что Щедрин свою пропаганду пробуждения сознания народа был вынужден спрятать в прекраснодушные, многословные излияния пропавшего человека Прогорелова, объясняют конечный вывод К. Маркса, но при этом безусловно следует учитывать и мировоззрение Щедрина.

К. Маркс писал еще в 1871 году Зигфриду Мейеру: «Идейное движение, происходящее сейчас в России, свидетельствует о том, что глубоко внизу происходит брожение. Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа.»[23] А Щедрин не на много позже, в 1886 году, в *Введении* к *Мелочам жизни* выразил почти сходные идеи; интересно сопоставить его высказывания с мыслями Маркса: «Ясно, что идет какая-то знаменательная внутренняя работа, что народились новые подземные ключи, которые кипят и клокочут с очевидной решимостью пробиться наружу. Исконное течение жизни все больше и больше заглушается этим подземным гудением; трудная пора еще не наступила, но близость ее признается уже всеми.»[24] Это высказывание с особенной силой доказывает, исторический оптимизм Салтыкова-Щедрина.

На основе вышесказанного мы считаем необходимым более многосторонний подход к оценке Щедрина Марксом, ибо однолинейное цитирование вывода Маркса затрудняет правильное восприятие писателя и его сложного литературного наследства, тем более не на Родине Щедрина, где все его читатели также встречаются с большими трудностями. Последствием подчеркивания слабых сторон Щедрина без оговорок может повлечь за собой вопрос, как случилось, что ни к одному русскому писателю-классику Ленин не обращался так часто, как к Щедрину.

Щедрин, писатель огромной проницательности и художественной силы, подкупает и нашего вдумчивого современника силой своей страстной надежды в будущее и борьбы с миром «хищников».

МАРИЯ РЕВ

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве*, Москва, 1957, *Искусство*, т. 2, стр. 583.

[2] *Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями*, изд. 2-е, Госполитиздат, 1951; *К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве*, т. I. *Искусство*, Москва, 1957; Ф. Гинсбург *Русская библиотека Маркса* в четвертом томе серии Группа 'Освобождение труда', Москва, 1926; Б. Никольский *Русские книги в библиотеках К. Маркса и Ф. Энгельса*, в «Архиве К. Маркса и Ф. Энгельса», кн. 4, Москва—Ленинград, 1929, *Карл Маркс и русская литература*, *Дружба народов*, 1958, Москва, № 5; Г. *Фридлендер К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы*, Москва, 1962.

[3] *Карл Маркс и русская литература*, *Дружба народов*, 1958, Москва, № 5, стр. 4—5.

[4] *Замечания и пометки К. Маркса на книге М. Е. Салтыкова-Щедрина «Убежище Монрепо»*, *Дружба народов*, 1958, № 5, стр. 13.

[5] *Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями*, изд. 2-е, Госполитиздат, 1951, стр. 92.

[6] *Дружба народов*, 1958, № 5, стр. 5.

[7] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), *Полное собрание сочинений*, I—XX, М.—Л., 1933—1941, т. XIII, стр. 33.

[8] Там же, т. XIII, стр. 110.

[9] Там же, т. XIII, стр. 111—112.

[10] Там же, т. XIII, стр. 114—115.

[11] *Дружба народов*, 1958, № 5, стр. 9.

[12] Там же, стр. 8, 15.

[13] Ольминский, М., *Статьи о Щедрине*, 1906—1929, Государственное изд., М.—Л. 1930, стр. 167.

[14] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), *Полное собрание сочинений*, т. XIII, стр. 142—143.

[15] Там же, т. XIII, стр. 143.

[16] Там же, т. XIII, стр. 150. Текст первого отдельного издания *Убежища Монрепо* отличался от журнального небольшими сокращениями. Настоящее издание печатается по изданию 1883 года с исправлениями по автографу и предыдущим изданиям.

[17] Там же, т. XIII, стр. 159.

Дружба народов 1958, № 5, стр. 23.

[18] Ленин, В. И., *Сочинения*, изд. 4, т. 35, стр. 32.

[19] *Дружба народов*, 1958, № 5, стр. 26. «Последняя часть 'Предостережения' весьма слаба; вообще автор не очень счастлив в своих 'положительных' выводах».

[20] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), *Полное собрание сочинений*, т. XIII, стр. 48—49.

[21] Там же, т. XIII, стр. 150.

[22] Там же, т. XIII, стр. 150.

Дружба народов, 1958, № 5, стр. 19.

[23] *К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве*, *Искусство*, Москва, 1957, т. I, стр. 531.

[24] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), *Полное собрание сочинений*, т. XVI, стр. 447.

Études de philologie moderne en Hongrie

1945—1964

Bibliographie rédigée par Attila Csép et Kálmán Faluba

Cette bibliographie comprend les études de philologie moderne (de littérature universelle écrites par des auteurs hongrois et parues en Hongrie de la libération, c'est-à-dire d'avril 1945 à la fin de 1964. Nous avons mis en oeuvre les ouvrages parus à part, de même que les articles des périodiques indiqués dans la liste. Nous avons analysé les éditions compilées de caractère hétérogène (comme par ex. les études sur la Renaissance, ou l'ensemble des articles d'un auteur publié sous forme de livre). Les articles d'une étendue inférieure à 4 ou 5 pages n'ont été indiqués qu'exceptionnellement. Les articles parus dans les revues philologiques dans les rubriques Revue et Communications n'ont généralement pas été cités. Nous avons mis en oeuvre les préfaces des ouvrages parus dans la collection intitulée «Les classiques de la littérature du monde», de même que les préfaces introduisant les oeuvres complètes des divers auteurs et les anthologies importantes.

Au cas où une même étude a paru plusieurs fois en hongrois sous un même texte (par ex. dans une revue et un volume d'études), nous indiquons toujours les données de la première parution. (Excepté bien entendu si la date de la première parution est antérieure à la libération.) Si la publication répétée vient de ce que l'étude a paru en hongrois et en langue étrangère, nous avons cité toutes les publications.

Parmi les études qui se rangent dans les domaines limites (esthétique, philosophie, linguistique etc.) nous avons indiqué ceux dont le point de vue principal est la littérature et qui s'occupent surtout de cette science; les autres travaux ont été éliminés.

Pour plus de clarté, nous indiquons ci-dessous la division de la bibliographie:

I. *Théorie de la littérature*

1. Généralités
2. Versification et stylistique
3. Traduction littéraire
4. Littérature universelle (son histoire, ses courants, ses genres, ses sujets)
5. Histoire littéraire comparée (oeuvres théoriques, générales et synthétiques)

II. Littératures nationales

Les diverses littératures sont énumérées par ordre alphabétique et numérotées en chiffres arabes.

A l'intérieur des groupes de littératures nationales, nous avons appliqué cette triple répartition:

a) Oeuvres générales
b) Rapports avec la littérature universelle
c) Auteurs (par ordre alphabétique)

Liste des ouvrages analysés

Az amerikai irodalom a huszadik században. (La littérature américaine au vingtième siècle.) (Réd. László Kardos et Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 517.

Barabás, Tibor: *A könyv hatalma. Írások az irodalomról.* (Le pouvoir du livre. Textes sur la littérature.) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 401.

Benedek, Marcell: *Könyv és színház.* (Livre et théâtre.) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 495.

Dénes, Tibor: *Vízválasztó, Tanulmányok.* (Ligne de faîte. Etudes.) Bp. 1948, Ed. Hungária, 167.

Gyergyai, Albert: *Klasszikusok. Esszék.* (Classiques. Essais.) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 488.

Hatvany, Lajos: *Öt évtized. Tanulmányok, cikkek.* (Cinq décennies. Etudes, articles.) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 628.

Illés, Jenő: *Mai dráma — mai dramaturgia. Tanulmányok.* (Drames contemporains — dramaturgie contemporaine. Etudes.) Bp., 1964, Ed. Szépirodalmi, 340.

Kardos, László: *Művek és mesterek.* (Oeuvres et maîtres.) Bp. 1958, Ed. Magvető, 373.

Kárpáti, Aurél: *Kultúra haláltánccal.* (Culture et danse macabre.) Bp. 1947, Ed. Új Idők, 278.

Kárpáti, Aurél: *Tegnaptól máig. Válogatott irodalmi tanulmányok.* (D'hier à aujourd'hui. Oeuvres littéraires choisies.) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 427.

Keszi, Imre: *A sziget ostroma. Tanulmányok.* (Le siège de l'île. Etudes.) Bp. 1948, Ed. Dante, 210.

Kiss, Lajos: *Élet és esztétika.* (Vie et esthétique.) Szeged, 1960, Ed. Tiszatáj Irói Munkaközösség, 190.

Klaniczay, Tibor: *Marxizmus és irodalomtudomány.* (Marxisme et sciences littéraires.) Bp. 1964, Ed. Acad. 275.

Kolozsvári Grandpierre, Emil: *Legendák nyomában. Tanulmányok.* (Sur les traces des légendes. Etudes.) Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, 380.

Littérature hongroise — Littérature européenne. Etudes de littérature comparée publiées par l'Académie des Sciences de Hongrie à l'occasion du 4e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. (Red. István Sőtér, Ottó Süpek.) Bp. 1964, Ed. Acad. 647.

Lukács, György: *Nagy orosz realisták.* (Grands réalistes russes.) Bp. 1946, Ed. Szikra, 167. 3e édit. corrigée (1er vol.) *Kritikai realizmus* (Réalisme critique); (2e vol.) *Szocialista realizmus* (Réalisme socialiste.) Bp. 1952, Ed. Szikra.

Magyarország és Keleteurópa. A magyarság kapcsolatai a szomszéd népekkel. (Hongrie et Europe Orientale. Les rapports des Hongrois avec les peuples voisins.) Réd. István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 276.

Nagy, Lajos: *Író, könyv, olvasó.* (Ecrivain, livre, lecteur.) Tomes 1—2, Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi.

Nagy, Péter: *Mérlegen.* (Sur la balance.) Bp. 1955, Ed. Művelt Nép, 309.

Németh, László: *Sajkódi esték.* (Soirées de Sajkód.) Bp. 1961, Ed. Magvető, 438.

Renaissance tanulmányok. (Etudes sur la Renaissance.) Bp. 1957, Ed. Acad. 542.

Somlyó, György: *Ablakban.* (A la fenêtre.) Bp. 1956, Ed. Magvető, 303.

Somlyó, György: *A költészet évadai.* (Les saisons de la poésie.) Bp. 1963, Ed. Magvető, 376.

Somlyó, György: *Példák és feladatok.* (Problèmes et devoirs.) Bp. 1951, Ed. Művelt Nép, 144.

Sőtér, István: *Játék és valóság.* (Jeu et réalité.) Bp. 1946, Ed. Hungaria, 158.

Sőtér, István: *Világtájak.* (Points cardinaux.) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi. 579.

Szauder, József: *A romantika útján. Tanulmányok.* (Sur la voie du romantisme. Etudes.) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 486.

Szigeti, József: *Irodalmi tanulmányok.* (Etudes littéraires.) Bp. 1959, Ed. Európa, 241.

Szigeti, József: *Útban a valóság felé.* (Sur la voie de la réalité.) Bp. 1948, Ed. Hungaria, 300.

Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből. (Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes.) Réd. Gábor G. Kemény, Tomes 1—3, Bp. 1961, Ed. Acad.

Tolnai, Gábor: *Évek — századok.* (Années — siècles.) Bp., 1958, Ed. Magvető, 319.

Tolnai, Gábor: *Vázlatok és tanulmányok.* (Esquisses et études.) Bp. 1955, Ed. Művelt Nép, 189.

Turóczi-Trostler, József: *Magyar irodalom — Világirodalom.* (Littérature hongroise — Littérature universelle.) Tomes 1—2, Bp. 1961, Ed. Acad.

Vas, István: *Évek és művek.* (Années et oeuvres.) Bp. 1958, Ed. Magvető, 478.

Világirodalmi évkönyv. (Annuaire de la littérature universelle..) Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 318.

Waldapfel, József: *Szocialista kultúra és irodalmi örökség. Tanulmányok, glosszák, kritikák.* (Culture socialiste et legs littéraire. Etudes, glosses, critiques.) Bp. 1961, Ed. Acad. 385.

Zolnay, Vilmos: *Kalandozások az irodalomban.* (Vagabondages dans la littérature.) Bp. 1956, Ed. Népszava, 185.

Liste des revues utilisées

Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae
Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae
Acta Universitatis Debreceniensis
Acta Universitatis Szegediensis
Alföld (antérieurement: Építünk)
Annales Universitatis de Rolando Eötvös Nominatae Sectio Philologica
Cahiers de Littérature Comparée
Csillag (Etoile)
Egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve (Annales de l'Ecole Pédagogique Supérieure d'Eger)
Études Slaves et Roumaines
Filológiai Közlöny (Bulletin Philologique)
Forum
Irodalomtörténet (Histoire littéraire)
Irodalomtörténeti Közlemények (Bulletin d'histoire littéraire)
Janus Pannonius
Jelenkor (L'Age moderne)
Kortárs (Le Contemporain)
Kritika (Critique)
Magyarok (Les Hongrois)
Magyar Tudomány (Science Hongroise)
MTA Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei (Bulletin de la Section de sciences linguistiques et littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie)
Nagyvilág (Le Monde)
The New Hungarian Quarterly
Pécsi Pedagógiai Főiskola Évkönyve (Annales de l'Ecole Pédagogique Supérieure de Pécs)
Slavica
Studia Slavica
Századok (Siècles)
Szegedi Pedagógiai Főiskola Évkönyve (Annales de l'Ecole Pédagogique Supérieure de Szeged)
Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei (Bulletin Scientifique de l'Ecole Supérieure pour la formation des professeurs de Szeged)
Tiszatáj (Région de la Tisza)
Új Hold (Nouvelle Lune)
Új Irás (Littérature nouvelle)
Válasz (Réponse)
Valóság (Réalité)
Vigilia
Világirodalmi Figyelő (előzőleg: Irodalmi Figyelő, később: Helikon) (Observateur de littérature du monde, précédemment: Observateur littéraire, plus tard: Helikon)

Abréviations

A. Ling.	Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae
A. Lit.	Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae
Ann. Univ. Budap. Sec. Phil.	Annales Universitatis de Rolando Eötvös Nominatae Sectio Philologica
A. Un. Debr.	Acta Universitatis Debreceniensis
A. Un. Szeg.	Acta Universitatis Szegediensis
Cah. Litt. Comp.	Cahiers de Littérature Comparée
EPÉ	Egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve
Et. Sl. Roum.	Études Slaves et Roumaines
Fil. Közl.	Filologiai Közlöny
Irt.	Irodalomtörténet
Irt. Közl.	Irodalomtörténeti Közlemények
MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl.	Magyar Tudományos Akadémia Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei
M. Tud.	Magyar Tudomány
NHQ	The New Hungarian Quarterly

PPÉ	Pécsi Pedagógiai Főiskola Évkönyve
Stud. Slav.	Studia Slavica
SzPÉ	Szegedi Pedagógiai Főiskola Évkönyve
Vil. Figy.	Világirodalmi Figyelő (előzőleg: Irodalmi Figyelő, később: Helikon)
Acad.	Akadémiai Kiadó
Bp.	Budapest
TMB	Tudományos Minősítő Bizottság (Comité de Qualification Scientifique)

I. Théorie de la littérature

1. Généralités

Almási, Miklós: *The impact of cinema on literature.* NHQ 1963. (IV.) No. 10. 125—140.

Bóka, László: *Die eigentümlichen Probleme der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts.* A. Lit. 1957. 219—242.

Bóka, László: *A XX. századi irodalomtudomány problémái.* (Les problèmes des sciences littéraires du XX^{e} siècle) Irt. Közl. 1957, No. 1—2, 1—11.

Forgách, László: *Gorkij vagy Kafka?* (Gorki ou Kafka?) Kritika, 1964, No 4, 23—35.

Földes, Anna: *A giccs az irodalomban.* (Le poncif en littérature) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 151. (Collection Gondolattár 12.)

Gyergyai, Albert: *Klasszikusok. A «klaszszikus» fogalma.* (Classiques. La notion du «classique») Fil. Közl. 1958, No 3—4, 521—532.

Illyés, Gyula: *Hagyomány és újítás korunk irodalmában.* (Tradition et novation dans la littérature de notre époque) Kortárs, 1964, No 11, 1784—1792.

Kardos, Tibor: *Irodalomtudomány és élő irodalom.* (Sciences littéraires et littérature vivante) M. Tud. 1956, No 4—6, 137—144.

Kiss, Lajos: *Modernizmus, formakultúra, korszerűség.* (Modernisme, culture de la forme, actualité) Kortárs, 1960, No 8, 227—233.

Klaniczay, Tibor: *A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban.* — —: *Marxizmus és irodalomtudomány.* (La place des styles artistiques dans la recherche marxiste. — —: Marxisme et sciences littéraires) Bp. 1964, Ed. Acad., 66—109.

Komlós, Aladár: *A természetszemlélet az irodalomban.* (La conception de la nature en littérature) Vil. Figy. 1960, No 2, 150—168.

Lukács, György: *A «giccs»-ről és a «proletkult»-ról.* (Du «poncif» et du «proletkult») Bp. 1947, Ed. Szikra, 16. (Cahiers de séminaires pour les dirigeants culturels, 4.)

Lukács, György: *Írástudók felelőssége* (La responsabilité des hommes de lettres) Bp. 1945, Szikra, 144.

Lukács, György: *Demokrácia és kultúra.* (Démocratie et culture) Társadalmi Szemle, 1946, No 1, 31—40.

Lukács, György: *Irodalom és demokrácia.* (Littérature et démocratie) Bp. 1946, Ed. Szikra, 47. (L'académie politique du Parti Communiste Hongrois 2.)

Lukács, György: *Irodalom és demokrácia.* (Littérature et démocratie) Társadalmi Szemle, 1946, No 3. 193—204.

Lukács, György: *Irodalom és demokrácia.* (Littérature et démocratie) 2^{e} éd. corrigée, Bp. 1947, Ed. Szikra, 188.

Lukács, György: *Marx és Engels irodalomelmélete.* (La théorie littéraire de Marx et Engels) Bp. 1949, Ed. Szikra, 163. (Collection Tudomány és haladás [Science et progrès] 24.)

Lukács, György: *Irodalom és művészet mint felépítmény.* (Littérature et art comme superstructure) Társadalmi Szemle, 1951, No 9, 707—722.

Lukács, György: *A haladás és a reakció harca a mai kultúrában.* (La lutte du progrès et de la réaction dans la culture contemporaine) Társadalmi Szemle, 1956, Nos 6—7, 68—87.

Szenczi, Miklós: *A költői és a történeti igazság kérdéséhez.* (A propos de la justice poétique et historique) Fil. Közl. 1956, No 3, 437—449.

Szigeti, József: *A típusalkotás néhány kérdéséről.* (Quelques questions de la création du type) Csillag, 1954, No 3, 479—494.

Szigeti, József: *Gondolatok a marxista esztétika és kritika viszonyáról* (Réflexions sur le rapport de l'esthétique et de la critique

marxistes) Társadalmi Szemle, 1961, No 5, 99—110.

Szili, József: *„Irodalomközpontúság" az irodalomtudományban.* («Centralisme littéraire» dans les sciences littéraires [De la théorie littéraire d'Austin Warren et René Wellek]) Irt. Közl. 1962, No 3, 454—247.

Szobotka, Tibor: *Közönség és irodalom.* (Public et littérature) Bp. 1964, Ed. Gondolat, 218. (Livres Studium 49.)

Tolnai, Gábor: *A XX. kongresszus és az irodalomtörténetírás.* — —: *Évek, századok.* (Le XX^{e} congrès et l'histoire de la littérature. — —: Années, siècles) Bp. 1958, Ed. Magvető, 245—263.

Turóczi-Trostler, József: *Realizmus és irodalomtörténet.* (Réalisme et histoire littéraire) (Petites études) Bp. 1946, Bibliotheca, 25. (Collection Szellem és irodalom [Esprit et littérature] 8)

Ungvári, Tamás: *Az eltűnt személyiség nyomában . . .* (A mai nyugati polgári irodalom problémáiról.) (Sur les traces de la personnalité disparue . . . [Des problèmes de la littérature occidentale bourgeoise contemporaine]) Nagyvilág, 1961, No 10, 1541—1553.

Vajda, György Mihály: *Az irodalmi korszakok kérdésének margójára.* (En marge des questions d'époques littéraires) Vil. Figy. 1958, No 3, 252—259.

Vajda, György Mihály: *Irodalomtörténet vagy költészettudomány?* (Histoire littéraire ou science poétique?) Vil. Figy. 1961, No 1, 15—42.

Varga, Károly: *«Discours de la méthode.»* (Contribution à la discussion sur le rapport de la sociographie littéraire et de la sociologie) Kritika, 1964, No 3, 24—30.

Varga, Károly: *Irodalom és társadalomtudomány.* (Littérature et sociologie) Kritika, 1964, No 11, 11—20.

2. *Versification et stylistique*

Benkő, László: *Az egyéni stílus elemzésének néhány kérdése.* (Quelques problèmes de l'analyse du style personnel. Vocabulaire, structure des phrases) Szeged, 1959, thèse manuscrite pour le TMB, 287.

Bóka, László: *Problems of style and the new public.* NHQ 1960. (I.) No 6—18.

Bóka, László: *A verselemzés problémái.* (Des problèmes de l'analyse poétique) Irt. 1958, No 3—4. 332—338.

Csányi, László: *Gondolatok a modern rím esztétikájáról.* (Réflexions sur l'esthétique de la rime moderne) Jelenkor, 1963, No 9, 856—862.

Füst, Milán: *Hogyan fokozható az írott szó érzékletes ereje?* (Comment renforcer la force de perception de la parole écrite?) Magyarok, 1947, No 6, 393—397.

Füst, Milán: *The visual power of the written word.* NHQ 1962. (III.) No. 7. 67—74.

Gáldi, László: *Essai d'une interprétation fonctionnelle du vers.* A. Ling. 1953. (III.) 373—408.

Gáldi, László: *A finn-ugor népi verselés tipologiai áttekintése.* (Aperçu typologique de la versification populaire finno-ougrienne) Irt. 1960, No 2, 149—175., No 3—4, 302—323.

Gáldi, László: *Ismerjük meg a versformákat!* (Apprenons à connaître les formes de vers) Bp. 1961, Ed. Gondolat, 238.

Illyés, Gyula: *A költői nyelvről.* (De la langue poétique) Új Írás, 1963, No 10, 1215—1219.

Kerényi, Grácia: *Néhány szó az agitatív líráról.* (Quelques mots sur la poésie agitative) Fil. Közl. 1956, 476—486.

Keresztury, Dezső: *Költemények magyarázása.* (Explication de poèmes) Irt. 1958, No 3—4, 406—417.

Komlós, Aladár: *A líra műhelyében.* (Dans l'atelier lirique) Bp. 1961, Ed. Magvető, 145.

Németh, Andor: *Beszélgetés a költészetről.* (Conversation sur la poésie) Forum, 1947, No 9, 665—677.

Marsall, László—Tellér, Gyula: *Formai vizsgálatok a modern költészet területén.* (Analyses des formes dans la poésie moderne) Jelenkor, 1959, No 5, 84—93., No 6, 93—104.

Péczely, László: *Modernség, modernizmus, versforma.* (Actualité, modernisme, vers) Jelenkor, 1960, No 4, 114—125.

Péczely, László: *A tartalom és a versforma összefüggésének néhány kérdése.* (Quelques problèmes du rapport du contenu et du vers) PPÉ 1956, 173—198.

Péczely, László: *Verstan-esztétikai kérdések.* (Problèmes de versification et d'esthétique) PPÉ 1958—59, 93—116., 1959—60, 131—153., 1960—61, 215—243.

Szabolcsi, S. Miklós: *A nyelvészeti stílusvizsgálat XX. századi módszerei.* (Les méthodes de l'examen de style linguistique au XX^{e} siècle) Egyetemes Philológiai Közlöny, 1946, 47—68.

Zolnai, Béla: *Epikus románc, dalrománc.* (Romance épique, romance lyrique) Fil. Közl. 1956, 207—221. 353—376.; 1957, 23—32.

Zolnai, Béla: *Nyelv és stílus. Tanulmányok.* (Langue et style. Etudes) 1957, Ed. Gondolat, 351.

3. Traduction littéraire

Czimer, József: *A drámafordítás problémái.* (Les problèmes de la traduction du drame) (Conférence faite à la section de traduction de la Fédération des Ecrivains) Vil. Figy. 1961, No 2, 200—212.

Csala, Károly: *Makai Imre fordítása : Az anya.* (La traduction d'Imre Makai: La mère) Nagyvilág, 1963. No 9, 1406—1411.

Csongor, Barnabás: *Kínai műfordításainkról.* (De nos traductions littéraires chinoises) Fil. Közl. 1960, 197—207.

Horányi, Mátyás: *Klasszikus drámák új fordításairól.* (Des nouvelles traductions de drames classiques) Vil. Figy. 1960, No 3, 248—262.

Kardos, László: *Tóth Árpád műfordításai.* (Les traductions d'Árpád Tóth) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1954 (V.), 277—343.

Kardos, László: *Jegyzetek a műfordításról.* (Notes sur la traduction littéraire) Csillag, 1953, No 9, 1343—1351.

Mészöly, Dezső: *Miért fordítottam le Kosztolányi után a Romeo és Júliát?* (Pourquoi j'ai traduit Roméo et Juliette après Kosztolányi) Csillag, 1953, 1520—1530.

Mészöly, Dezső: *Shakespeare — magyarul.* (Shakespeare — en hongrois) Magyarok, 1948, No 11, 710—720.

Mészöly, Dezső: *Vörösmarty és Lear.* (Magyar Lear a pusztában.) [Vörösmarty Lear fordításáról.] (Vörösmarty et Lear [Un Lear hongrois dans la pousta] De la traduction de Lear par Vörösmarty) Kritika, 1964, No 6, 33—41.

Németh, László: *Orosz fordításaimról — —: Sajkódi esték.* (De mes traductions russes. — —: Soirées de Sajkód) Bp. 1961, Ed. Magvető, 150—169.

Németh, László: *A prózafordításról.* (La traduction de la prose) Csillag, 1953, No 3, 382—392.

Németh, László: *The translator's report.* NHQ 1964 (V.), No 13, 24—32.

Péter, Mihály: *Megjegyzések Puskin »Jevgenyij Anyégin«-jének magyar fordításához. Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből.* (Notes sur la traduction hongroise d'«Eugène Oniéguine». Études sur les rapports littéraires hungaro-russes) Tomes 1—3 (Réd. G. Gábor Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad., volume 1, 376—406.

Петер, М.: *О стилистической эквивалентности перевода.* (De l'équivalence stylistique de la traduction) Stud. Slav. 1963, No 1—4, 193—210.

Rába, György: *Babits Dante-fordítása.* (Traduction de Dante par Babits) Fil. Közl. 1961, 43—58.

Radó, György: *Lev Tolsztoj Háború és béke című regényének magyar fordításai. Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből.* (Les traductions hongroises du roman Guerre et Paix de Léon Tolstoï. Études sur les rapports littéraires hungaro-russes) Tomes 1—3 (Réd. G. Gábor Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad., volume 2, 340—387.

Rónay, György: *Műfordításunk néhány kérdéséről.* (Quelques problèmes de notre traduction littéraire) Vil. Figy. 1961, No 1, 95—103.

Ruzicska, [Pál] Paolo: *Del tradurre.* Janus Pannonius, 1947, No 1, 37—46.

Siptár, Ernő: *Mohácsi Jenő Tragédia-fordítása.* (Részlet egy készülő monográfiából.) (La traduction de la Tragédie par Jenő Mohácsi) (Passage d'une monographie en préparation) PPÉ 1964, 163—174.

Somlyó, György: *Munka közben. A versfordításról. — —: Ablakban.* (En travaillant. De la traduction du vers. — —: A la fenêtre) Bp. 1956, Ed. Magvető, 267—286.

Szöllősy, Klára: *Birkózás az óriással.* (Jegyzetek egy Dreiser-fordításról.) (Lutte avec le géant. [Notes sur une traduction de Dreiser]) Nagyvilág, 1964, No 4, 587—593.

Vas, István: *Jegyzetek a fordításról. — —: Évek és művek.* (Notes sur la traduction. — —: Années et oeuvres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 358—378.

Vas, István: *Jegyzetek Radnóti La Fontaine-fordításához. — —: Évek és művek.* (Notes sur la traduction de La Fontaine par Radnóti. — —: Années et oeuvres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 149—154.

Zolnai, Béla: *A műfordítás tündöklése és nyomorúsága.* (Splendeur et misère de la traduction littéraire) Nagyvilág, 1961, No 1, 120—125.

4. Littérature universelle

(son histoire, ses courants, ses genres, ses sujets)

Almási, Miklós: *A modern dráma útjain. Az újabb dráma-történet és a shakespeare-i*

hagyományok. (Sur les chemins du drame moderne. L'histoire contemporaine du drame et les traditions shakespeariennes) Bp. 1961, Ed. Gondolat, 275.

Angyal, Endre: *Wandlungen des Barockbegriffs.* A. Lit. 1962 (V.), 243—251.

Bán, Imre: *A barokk.* (Le baroque) Introd., choix, traduction et explication de: — — Bp. 1962, Ed. Gondolat, 5—37.

Barta, János: *A romantika mint esztétikai probléma.* (Le romantisme comme problème d'esthétique) A. Un. Debr. 1956, No 1, 99—114.

Benedek, Marcell: *A naturalista dráma.* — —: *Könyv és színház.* (Le drame naturaliste. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi 422—438.

Bóka, László: *Líra és realizmus.* (Poésie et réalisme) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1962 (XIX.), 45—64.

Czimer, József: *„A színpadi formabontás"* («La décomposition des formes sur la scène») Kortárs, 1960, No 2, 262—272.

Czine, Mihály: *A századforduló naturalizmusa.* (Le naturalisme du tournant du siècle) Kortárs, 1959, No 5, 701—710.

Diószegi, András: *A mai regény világképe.* (Előadás az 1963 május 17—18-án tartott szegedi Kritikusok Konferenciáján). (La vision du monde du roman contemporain) (Discours prononcé à la Conférence des Critiques de Szeged les 17—18 mai 1963.) Kritika, 1963, No 1, 28—39.

Domokos, Sámuel: *Az újgörög Kleftiszballadák és a román népballadák.* (Les ballades néo-grecques des Klephtes et les ballades populaires roumaines) Fil. Közl. 1958, No 1, 107—115.

Domokos, Sámuel: *Zur Geschichte der Räuberballaden.* A. Lit. 1960 (III.), 347—357.

Dömötör, Tekla: *Les variantes hongroises des légendes médiévales du cerf. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964. Ed. Acad. 51—68.

Fábián, István: *Modernség a mai nyugati irodalomban.* (Modernisme dans la littérature occidentale contemporaine) Jelenkor, 1958, No 1, 69—72.; 1958, No 2, 21—25.

Győry, János: *A modern tragikum kialakulása.* (La formation du tragique moderne) Fil. Közl. 1955, No 1, 19—31.

Győry, János: *Tragikus tárgy és antimacchiavellizmus.* (Sujet tragique et antimachiavélisme) Fil. Közl. 1956, No 3, 399—413.

Halász, Előd: *A polgári tudat válsága és a modern regény szerkezeti problémái.* (Az idő mint szerkesztési elv a Varázshegyben.) (La crise de la conscience bourgeoise et les problèmes de structure du roman moderne. [Le temps comme principe de structure dans La Montagne magique]) Szeged, 1962, thèse manuscrite pour le TMB 309.

Hegedűs, Géza: *A polgári irodalom stíluságai.* (Les tendances stylistiques de la littérature bourgeoise) Bp. 1947, Ed. Parnasszus, 103. (Parnasszus könyvtár 6.) (Bibliothèque Parnassus 6.)

Héra, Zoltán: *Realizmus és modernizmus. Szovjet irodalomtudósok válogatott tanulmányai.* (Réalisme et modernisme. Études choisies de littérateurs soviétiques. Réd. et pref. de: — —.) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 5—31.

Hopp, Lajos: *Les problèmes du genre épistolaire à l'époque du baroque et du classicisme en Europe.* A. Lit. 1962 (V.), 390—398.

Illés, László: *Régi viták az avantgarderól.* (Anciennes discussions sur l'avant-garde) Kritika, 1963, No 2, 6—17.

Illés, László: *Egység és mérték.* (Unité et mesure.) Kritika, 1963, No 4, 32—39.

Illés, László: *Újabb viták az avantgarderól.* (Az egyetértés szükséges és lehetséges) (Nouvelles discussions sur l'avant-garde [L'entente est nécessaire et possible]) Kritika, 1964, No 4, 13—22.

Illés, László: *Vielles querelles sur l'Avantgarde. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 449—472.

Julow, Viktor: *A nippuri szegényember meséje és a Ludas Matyi ó-romániai népmese mintájának kérdése.* (L'histoire du pauvre homme de Nippur et la question du modèle du conte populaire ancien roumain de Ludas Matyi) Irt. Közl. 1963, No 6, 678—689.

Kardos, László: *Világirodalom a huszadik században.* (Egy tankönyv elé.) (Littérature universelle au vingtième siècle) [Introduction d'un manuel scolaire] Nagyvilág, 1958, No 2, 261—267.

Kardos, László: *A világirodalom a huszadik században.* — —: *Művek és mesterek.* (Littérature universelle au vingtième siècle. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 355—367.

Kardos, Tibor: *A dráma történetileg fejlődő műfaj.* (Le drame, genre en développement du point de vue historique) Fil. Közl. 1961, No. 3—4, 327—338.

Kardos, Tibor: *A renaissance és a humanizmus fogalmainak összefüggései.* (Les

corrélations des concepts de Renaissance et d'humanisme) Fil. Közl. 1963, No 3—4, 315—324.

Kardos, Tibor: *Zusammenhänge der Begriffe »Renaissance« und »Humanismus«*. A. Lit. 1962 (V.), 257—270.

Koczogh, Ákos: *Az expresszionizmus*. (L'expressionnisme) Préface et choix de: — —. Bp. 1964, Ed. Gondolat, 7—119.

Komlós, Aladár: *A szimbolizmus*. (Le symbolisme) M. Tud. 1960, 659—672.

Kovács, [Endre] André: *Contributions à l'étude du symbolisme littéraire*. Et. Sl. Roum. 1948 (I.), 14—21., 100—106.

Köpeczi, Béla: *Világirodalmi műveltségünk*. (Jegyzetek tizenöt év változásairól.) (Notre culture de littérature universelle.) [Notes sur les changements de quinze années] Nagyvilág, 1960, No 4, 467—474.

Köpeczi, Béla: *Az egzisztencializmusról és irodalmi hatásáról*. (De l'existencialisme et de son influence littéraire) Társadalmi Szemle, 1964. No 11, 45—64.

Kunszery, Gyula: *Európai „seregszemle«*. («Revue» européenne) Fil. Közl. 1963, No 3—4, 388—407.

Lukács, György: *Mai szocialista realizmus*. (Réalisme socialiste contemporain) Kritika, 1965, No 3, 28—38.

Lukács, György: *A realizmus problémái*. (Die Probleme des Realismus) Bp. 1948, Ed. Atheneum, 391.

Lukács, György: *A történelmi regény*. (Der historische Roman.) Bp. 1947. Ed. Hungaria, 305.

Marót, Károly: *Az epopeia helye a hősi epikában*. (La place de l'épopée dans le genre épique héroïque) Bp. 1964, Ed. Acad. 114.

Marót, Károly, Ch.: *La fonction poétique de l'énumération épique*. Cah. Litt. Comp. 1948, 41—49.

Mészáros, Vilma: *Az egzisztencializmus az irodalomban*. (L'existencialisme dans la littérature) Nagyvilág, 1958, No 9, 1361—1367.

Mezei, J.: *Quelques pensées sur l'esthétique positiviste et le naturalisme*. Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1964, 75—94.

Miklós, Pál: *Válság vagy változás?* (Crise ou changement?) Kritika, 1964, No 1, 3—9.

Moholy-Ernust, Hanna: *A humanista levél*, (La lettre humaniste) Egyetemes Philologiai Közlöny, 1947, 22—35.

Nagy, László, B.: *A szörnyeteg, mint regényhős*. (Le monstre, comme protagoniste de roman) Kortárs, 1960, No 2, 207—217.

Nagy, Péter: *The «anti-theatre»*. NHQ 1962 (III.), No 5, 139—150.

Nyírő, Lajos: *Vita a realizmusról a Szovjetunióban*. (Discussion sur le réalisme en Union Soviétique) Vil. Figy. 1959, No 1, 1—15.

Nyírő, Lajos: *A XXII. kongresszus és irodalmi életünk néhány kérdése*. (Le XXII[e] congrès et quelques problèmes de notre vie littéraire) Kortárs, 1962, No 1, 90—98

Nyírő, Lajos: *Realizmus általában — vagy szocialista realizmus?* (Réalisme en général — ou réalisme socialiste?) Kritika, 1963, No 2, 37—43.

Osváth, Béla: *Korszerűség a színpadon*. (Modernité sur la scène) Kortárs, 1962, No 6, 903—910.

Rényi, Péter: *Két Galilei*. (Bertolt Brecht: Galilei élete és Németh László: Galilei.) (Deux Galilée [Bertolt Brecht: La vie de Galilée et László Németh: Galilée]) Nagyvilág, 1958, No 2, 249—260.

Rónay, György: *A klasszicizmus*. (Le classicisme) Introduction, choix des textes et traduction de: — —. Bp. 1963, Ed. Gondolat, 7—94.

Sőtér, István: *Játék és valóság*. [A realizmusról.] — —: Játék és valóság. (Jeu et réalité. [Du réalisme] — —: Jeu et réalité) Bp. 1946, Ed. Hungária, 5—21.

Sőtér, István: *Jegyzet a szocialista realizmusról*. (Notes sur le réalisme socialiste) Kortárs, 1958, No 3, 437—441.

Sőtér, István: *Klasszicismus és barokk*. — —: *Világtájak*. (Classicisme et baroque. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 135—149.

Szabó, György: *A futurizmus*. [Szemelvénygyűjtemény.] (Le futurisme [Anthologie] Introd., choix et traduction de: — — Bp. 1962, Ed. Gondolat, 7—126.

Szabó, György: *A «groteszk» típusai az avantgardizmusban*. (Les types du «grotesque» dans l'avant-gardisme) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1964 (XXI.), 293—310.

Szalay, Károly: *Szatíra és humor*. (Satire et humour) Bp. 1963, Ed. Magvető, 457.

Szántó, Judit, Sz.: *Valóság és dráma Nyugaton*. (Réalité et drame à l'Occident) Bp. 1962, Institut d'art dramatique, 106. (Etudes dramatiques, 6.)

Szili, József: *Távlatok és feltételek*. (Perspectives et conditions) Kritika, 1963, No 4, 5—15.

Szobotka, T(ibor): *Aufzeichnungen über den Kriminalroman.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1961, 69—88.

Tassy, Ferenc: *Il paese di Cuccagna. Contributi alla letteratura universale della tematica.* A. Lit. 1959 (II.), 369—381.

Tóth, Dezső: *Quelques problèmes concernant le récit, comme genre contemporain.* A. Lit. 1962 (V.), 514—517.

Turóczi-Trostler, József: *Barokk irodalom — —: Magyar irodalom. Világirodalom.* (Littérature baroque. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2, Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2, 156—218.

Turóczi-Trostler, József: *Az irodalmi ballada — —: Magyar irodalom. Világirodalom.* (La ballade littéraire. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2, Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1, 380—385.

Ungvári, Tamás: *Living world literature.* NHQ 1963 (IV.), No 11, 140—147.

Ungvári, Tamás: *A világirodalom új értékeléséhez.* (Pour une nouvelle appréciation de la littérature universelle) Fil. Közl. 1963, Nos 3—4, 307—314.

Vargyas, Lajos: *Rapports internationaux de la ballade populaire hongroise. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. Ed. Acad. 69—103.

Zolnai, Béla: *Az európai janzenizmus történetéhez.* (Contribution à l'histoire du jansénisme européen) Fil. Közl. 1959, No 1, 51—60.

5. *Histoire littéraire comparée*

(Oeuvres théoriques, générales et synthétiques)

Angyal, Endre: *Les contacts est-européens du baroque littéraire hongrois. Littérature hongroise—littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 169—190.

Balázs, János: *Keleturópa és az összehasonlító történetírás. Magyarország és Keleteurópa.* (L'Europe Orientale et l'histoire comparée. La Hongrie et l'Europe Orientale) Bp. 1947, Ed. Officina, 7—30.

Berczik, Árpád: *Les débuts hongrois de l'histoire littéraire comparée.* A. Lit. 1959 (II.), 215—249.

Berczik, Árpád: *János Arany, der erste ungarische vergleichende Literaturwissenschaftler.* A. Lit. 1963 (VI.), 59—89.

Berczik, Árpád: *Az összehasonlító irodalomtörténet és a műfordítás néhány kérdése.* (Quelques problèmes de l'histoire littéraire comparée et de la traduction littéraire) A. Un. Szeg. Sec. Phil. 1959, 75—87.

Berczik, Árpád: *Eine ungarische Konzeption der Weltliteratur.* (Hugo V. Meltzls vergleichende Literaturtheorie.) A. Lit. 1962 (V.), 287—294.

Berczik, Árpád: *A világirodalom egy magyar koncepciója.* (Meltzl Hugo összehasonlító irodalomelmélete.) (Une conception hongroise de la littérature universelle. [La théorie littéraire comparée de Hugo Meltzl]) A. Un. Szeg. Sec. Phil. 1961, 1—16.

Бор, Калман: *Журнал по сравнительному литературоведению в Венгрии:* Геликон, 1938—1943 гг. (Une revue de littérature comparée en Hongrie: Helikon (1938—1943) A. Lit. 1962 (V.), 294—297.

Botka, Ferenc: *A nemzetközi proletárirodalom problematikája az 1920—1930-as évek fordulóján.* (Párhuzamok a szovjet, a magyar és a német irodalomban.) (La problématique de la littérature prolétaire internationale au tournant des années 1920—1930. [Parallèles dans les littératures soviétique, hongroise et allemande] Vil. Figy. 1963, No 2, 160—163.

Ботка, Ференц: *Проблемы международной пролетарской литературы на рубеже* 1920—1930 гг. (Problèmes de la littérature prolétarienne internationale au tournant des années 1920—1930) A. Lit. 1962 (V.), 465—469.

Fehér, Pál, E.: *A szocialista irodalmak kölcsönössége.* (Jegyzetek egy összehasonlító elemzés lehetőségeiről.) (La réciprocité des littératures socialistes. [Notes sur les possibilités d'une analyse comparée]) Kritika, 1964, No 8, 11—21.

Gáldi, László: *A Dunatáj nyelvi alkata. A Dunatáj irodalmi fejlődése.* (La structure linguistique des régions du Danube. L'évolution littéraire des régions du Danube.) Bp. 1947, Ed. Gergely, 73. (Documenta Danubiana 4.)

Gáldi, László: *Littérature comparée et métrique comparée en Europe orientale.* A. Lit. 1962 (V.), 207—212.

Gáldi, László: *La néologie en Europe centrale et orientale. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964. Ed. Acad. 275—285.

Hadrovics, László: *Rapport de la poésie hongroise ancienne avec celles de l'Europe centrale. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964. Ed. Acad. 105—127.

Halász, Előd: *Romanmodelle und vergleichende Literaturwissenschaft.* A. Lit. 1962 (V.), 213—223.

Hopp, Lajos: *Le genre épistolaire hongrois et ses rapports européens. Littérature*

hongroise — littérature européenne. Bp. 1964. Ed. Acad. 191—218.

Horváth, Károly: *L'épopée nationale dans les littératures d'Europe centrale et orientale à l'époque de la transition du classicisme au romantisme.* A. Lit. 1962 (V.), 432—436.

Horváth, Károly: *A klasszikából a romantikába.* (Irodalmi irányzatok Vörösmarty pályakezdése idején.) (Du classique au romantique [Tendances littéraires à l'époque des débuts de Vörösmarty]) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1962 (XIX.), 231—266.

Horváth, Károly: *La signification des termes «classicisme» et «romantisme» dans les littératures hongroise et est-européennes. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 305—326.

Illés, László: *Die Problematik der Proletkult-Periode in der internationalen proletarischen Literatur.* (Mittel und Osteuropa.) A. Lit. 1962 (V.), 474—477.

Kardos, László: *Rokon- és eltérő vonások a népi demokratikus irodalmakban.* (Traits semblables et dissemblables dans les littératures démocratiques populaires) Vil. Figy. 1963, No 2, 108—112.

Kardos, László: *Verwandte und abweichende Züge in den Literaturen der Volksdemokratien.* A. Lit. 1962 (V.), 478—483.

Kardos, Tibor: *A magyar szentimentalizmus európai kapcsolatairól.* (Des rapports européens de la littérature hongroise du sentimentalisme) Fil. Közl. 1964, No 3—4, 291—314.

Kardos, Tibor: *Rapports européens de la littérature hongroise du sentimentalisme. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 219—257.

Kardos, Tibor: *A trufa, Egy régi magyar irodalmi műfaj jellege és európai összefüggései.* (La farce. Le caractère et les rapports européens d'un ancien genre littéraire hongrois) Fil. Közl. 1955, No 2, 111—138.

Klaniczay, Tibor: *A Budapesti Konferencia. — —: Marxizmus és irodalomtudomány.* (La Conférence de Budapest. — —: Marxisme et sciences littéraires) Bp. 1964, Ed. Acad. 209—220.

Klaniczay, Tibor: *A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei.* (Les possibilités d'une histoire littéraire comparée de l'Europe orientale) Vil. Figy. 1963, No 1, 47—55.

Klaniczay, Tibor: *Egy keleteurópai összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei. — —: Marxizmus és irodalomtudomány.* (Les possibilités d'une histoire littéraire comparée de l'Europe orientale. — —: Marxisme et sciences littéraires) Bp. 1964, Ed. Acad. 195—208.

Klaniczay, Tibor: *Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe orientale.* A. Lit. 1962 (V.), 115—127.

Klaniczay, Tibor: *Az Utrechti Kongresszus. — —: Marxizmus és irodalomtudomány.* (Le Congrès d'Utrecht. — —: Marxisme et sciences littéraires) Bp. 1964, Ed. Acad. 180—194.

Kocztur, Gizella: *A magyar szentimentalizmus európai hátteréről.* (De l'arrière-plan européen du sentimentalisme hongrois) Irt. Közl. 1964, No 4, 417—423.

Ковач, Андрей: *Прогрессивные традиции венгерско-славянских литературных взаимоотношений.* Traditions progressistes dans les relations littèraires hungaro-slaves). Études Slaves et Roumaines 1949 (II), 1—13.

Kovács, Sándor; V.: *Forschungsprobleme des Humanismus der Jagello-Zeit vom Gesichtspunkt der vergleichenden Literaturgerschichte.* A. Lit. 1962 (V.), 399—403.

Köpeczi, Béla: *La méthode comparative et les littératures contemporaines des pays socialistes européens.* A. Lit. 1962 (V.), 129—132.

Köpeczi, Béla: *Az összehasonlító módszer és az európai szocialista országok mai irodalma.* (La méthode comparative et les littératures contemporaines des pays socialistes européens) Vil. Figy. 1963, No 1, 56—58.

Nagy, Péter: *Un exemple de l'influence des philosophies irrationnelles du début de ce siècle sur la littérature est-européenne: les origines des idées de Dezső Szabó.* A. Lit. 1962 (V.), 495—499.

Nyírő, Lajos: *Les conditions d'un nouvel essor de la littérature comparée.* A. Lit. 1962, (V.) 187—193.

Nyírő, Lajos: *Nemzeti irodalom — világirodalom.* (Littérature nationale — littérature universelle) Irt. Közl. 1962, 269—285.

Nyírő, Lajos: *Az összehasonlító irodalomtudomány új fellendülésének feltételei.* (Les conditions d'un nouvel essor de l'histoire littéraire comparée) Vil. Figy. 1963, No 2, 119—123.

Nyírő, Lajos: *Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 505—524.

Rába, György: *Műfordítás és összehasonlító irodalomtörténet.* (Traduction littéraire et

histoire littéraire comparée) Vil. Figy. 1963, No 2, 124—127.

Rába, György: *La traduction poétique, sujet de littérature comparée.* A. Lit. 1962 (V.), 228—233.

Rába, György: *Világirodalmi hatások a fiatal Babits költészetében.* (Baudelaire, Richepin.) (Influences de littérature du monde dans la poésie du jeune Babits. [Baudelaire, Richepin.]) Vil. Figy. 1960, No 4, 419—438.

Sőtér, István: *Parallélismes de la poésie et de la musique populaires dans l'Europe de l'Est.* A. Lit. 1961 (IV.), 3—22.

Sőtér, István: *Les problèmes de l'assimilation dans la littérature hongroise du XIX^e siècle. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 355—370.

Sőtér, István: *A komplex-összehasonlító kutatások elvi kérdései.* (Les problèmes de principe des recherches comparatives complexes) Vil. Figy. 1963, No 1, 10—17.

Sőtér, István: *Les problèmes de principe des recherches comparatives complexes.* A. Lit. 1962 (V.), 15—24.

Szabolcsi, Miklós: *Attila József e la lirica europea moderna.* A. Lit. 1959 (II.), 203—213.

Szabolcsi, Miklós: *La littérature hongroise contemporaine et ses relations avec la littérature universelle. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 473—483.

Szabolcsi, Miklós: *Problèmes de l'évolution de la poésie lyrique socialiste.* A. Lit. 1962 (V.), 509—514.

Sziklay, L(ászló): *Einige methodologische Fragen der vergleichenden Literaturgeschichte.* Stud. Slav. 1963, 311—335.

Sziklay, László: *A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről.* (De quelques questions de principe de l'histoire littéraire comparée en Europe Orientale) Vil. Figy. 1962, No 4, 473—511.

Sziklay, László: *Les problèmes d'histoire littéraire comparée en Europe orientale au XIX^e siècle.* A. Lit. 1962 (V.), 333—338.

Sziklay, László: *Rôle de Pest-Buda dans la formation des littératures est-européennes. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 327—354.

Sziklay, László: *A szláv nyelvű irodalom kezdetei a Nagymorva Birodalom területén.* (Les origines de la littérature de langue slave sur le territoire de l'Empire de la Grande Moravie) SzPÉ 1959/1, 53—84.

Tarnai, Andor: *Die vergleichende Literaturgeschichte und die Wissenschaftsgeschichte in Mitteleuropa im 16—18. Jahrhundert.* A. Lit. 1962 (V.), 338—341.

Turóczi-Trostler, József: *Az archipoeta és a magyar irodalom.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom.* (L'archipoète et la littérature hongroise. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2. Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2, 227—244.

Turóczi-Trostler, J[ózsef]: *Littérature européenne et littérature hongroise.* Cah. Litt. Comp. 1948, 3—16.

Turóczi-Trostler, József: *A magyar irodalom europaizálódása.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom.* (L'européanisation de la littérature hongroise. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2. Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 5—63.

Turóczi-Trostler, József: *Magyar költészet Európa előtt.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom.* (Poésie hongroise aux yeux de l'Europe. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2, Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 349—354.

Turóczi-Trostler, József: *Petőfis Eintritt in die Weltliteratur. I—II.* A. Lit. 1960 (III.), 3—111. et 1961 (IV.), 23—182.

Turóczi-Trostler, József: *Petőfi és a magyar népköltészet belép a világirodalomba.* (Petőfi et la poésie populaire hongroise entrent dans la littérature universelle) Irt. 1952, Nos 3—4, 301—319.

Turóczi-Trostler, József: *Petőfi világirodalmi jelentőségéhez.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom.* (De l'importance de Petőfi dans la littérature mondiale. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2. Bp. 1961, Ed. Acad, t. 2, 479—579.

Turóczi-Trostler, József: *Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung.* A. Lit. 1959, 3—111.

Vajda, György Mihály: *Essai d'une histoire de la littérature comparée en Hongrie. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 525—588.

Vajda, György Mihály: *Hauptzüge der Geschichte der vergleichenden Literaturforschung in Ungarn.* A. Lit. 1962 (V.), 306—313.

Weber, Antal: *La prose hongroise et l'influence de la littérature sentimentale d'Europe occidentale. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 259—274.

II. Littératures nationales

1. Littératures de langue allemande

a) Oeuvres générales

Bernhard, Albert: *A Német Demokratikus Köztársaság dráma-irodalmának fejlődése.* (Le développement de la littérature dramatique dans la République Démocratique Allemande) A. Un. Debr. 1961, 99—117.

Bódi, László: *Az NDK szépirodalma.* (La littérature de la R. D. A.) Bp. 1954, Ed. Egyetemi Ny. 45.

Gera, György: *A mai nyugatnémet próza.* (La prose contemporaine dans l'Allemagne de l'ouest) Jelenkor, 1962, No 3, 348—353.

Halász, Előd: *A múltbanélők. Az újabb német politikai regényhez.* (Ceux qui vivent dans le passé. A propos du nouveau roman politique allemand) Szeged, 1961, 28. (Études d'histoire littéraire)

Illés, László: *Merre tart a Gruppe 47?* (Où tend le Groupe 47?) Nagyvilág, 1964, No 2, 252—258.

Keresztury, Dezső: *A német elbeszélés mesterei.* (Les maîtres de la nouvelle allemande) Choix et préface de: — —. Tomes 1—2, Bp. 1957, Ed. Európa, t. 1er I—XVII. (Les classiques de la littérature universelle)

Lay, Béla: *A haladó német irodalomtudomány problémái.* (Les problèmes de la science littéraire allemande progressiste) Irt. 1951, No 1, 114—120.

Lukács, György: *Német realisták.* (Réalistes allemands) [Bp.] Ed. Szépirodalmi, 433.

Lukács, György: *Az újabb német irodalom rövid története.* (Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur) Bp. 1946, Ed. Athenaeum, 152.

Mádl, Antal: *Az emigráció szerepe az osztrák politikai költészet fejlődésében.* (Le rôle de l'émigration dans l'évolution de la poésie politique autrichienne) Fil. Közl. 1961, Nos 1—2, 25—42.

Mádl, Antal: *Fejezetek az osztrák politikai költészet történetéből.* (Chapitres de l'histoire de la poésie politique autrichienne) Bp. 1960, thèse manuscrite pour le TMB 528.

Mádl, Antal: *A forradalmi év [1848] osztrák politikai költészetéhez.* (Contribution à la poésie politique autrichienne de l'année révolutionnaire [1848]) Fil. Közl. 1958, Nos 3—4, 618—630.

Mádl, Antal: *A német kérdés az új német irodalomban.* (La question allemande dans la nouvelle littérature allemande) Irt. 1961, No 3, 287—293.

Mádl, Antal: *A német politikai költészet néhány kérdése.* (Quelques problèmes de la poésie politique allemande) Fil. Közl. 1957, No 2, 255—263.

Mádl, Antal: *Az osztrák irodalom az önállósulás útján.* (A Vormärz politikai költészetének fejlődésvonala.) (La littérature autrichienne dans la voie de l'émancipation [La ligne d'évolution de la poésie politique du Vormärz]) Fil. Közl. 1960, Nos 3—4, 436—443.

Turóczi-Trostler, József: *A német próza útja.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom* (La voie de la prose allemande. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2, Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 662—673.

Vajda, György Mihály: *Osztrák irodalom — magyar szemmel.* (La littérature autrichienne vue par un Hongrois) Vil. Figy. 1959, No 2, 154—167.

Vajda, György Mihály: *Polgári szomorújáték, polgári tragédia.* (Drame bourgeois, tragédie bourgeoise) Fil. Közl. 1959, Nos 1—2, 31—42.

Vajda, György Mihály: *Tanulmányok a klasszikus német drámairodalom köréből.* (Etudes sur la littérature dramatique allemande classique) Bp. 1960, thèse manuscrite pour le TMB 365.

Vajda, György Mihály: *Tragikus vétség — tiszta emberség.* (Egy XVIII. századi német műfaj történetéhez) (Faute tragique — humanité pure. [Contribution à l'histoire d'un genre allemand du XVIIIe siècle]) Fil. Közl. 1959, Nos 3—4, 295—306.

Vajda, György Mihály: *Utazás az NDK irodalmában.* (Voyage dans la littérature de la R. D. A.) Nagyvilág, 1959, No 10, 1528—1533.

b) Rapports avec la littérature universelle

Egri, Péter: *Thomas Mann és James Joyce első világháború előtti novellái.* (Les nouvelles antérieures à la première guerre mondiale de Thomas Mann et de James Joyce) Fil. Közl. 1963, Nos 1—2, 71—86.

Emődi, Natália: *Brecht útja a magyar színpadon.* (Le chemin de Brecht sur la scène hongroise) Kritika, 1964, No 5, 40—44.

Gáldi, László: *Une strophe, ses méthamorphoses et son expressivité de Goethe à Eminescou.* A. Ling. 1960 (X.), 287—305.

Heller, Ágnes: *Az Óda és a Varázshegy.* (L'Ode et la Montagne Magique) Kortárs, 1962, No 12, 1828—1831.

Jánossy, Dénes: *Magyarok és osztrákok. Magyarország és Kelet-Európa.* (Hongrois et Autrichiens. La Hongrie et l'Europe Orientale) Réd. István Gál Bp. 1947, Ed. Officina, 121—132.

Komor, Ilona: *Tanulmányok a XVII. századi magyar—német kulturális érintkezések köréből.* (Etudes dans le domaine des contacts culturels hungaro-allemands du XVII[e] siècle) Fil. Közl. 1955, No 4, 534—544.

Kunszery, Gyula: *Das Bild des Ungartums in der deutschen Romantik.* A. Lit. 1963 (VI.), 267—285.

Mádl, Antal: *A német és magyar történelmi regény az antifasiszta harc szolgálatában.* (Le roman historique allemand et hongrois au service de la lutte antifasciste) Vil. Figy. 1963, No 2, 113—118.

Mádl, Antal: *Le roman historique d'esprit antifascite en Hongrie et dans la littérature allemande. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 429—447.

Mádl, Antal: *Der historische Roman im Dienste des antifaschistischen Kampfes in der deutschen und ungarischen Literatur.* A. Lit. 1962 (V.), 489—495.

Mályusz (Mme) Császár, Edit: *Német drámaírók magyar színpadon (1790—1867).* (Auteurs dramatiques allemands sur la scène hongroise) Helikon Vil. Figy. 1964, No 4, 468—478.

Némedi, Lajos: *Bessenyei György és a német felvilágosodás.* (György Bessenyei et l'époque des lumières en Allemagne) EPÉ 1960, 261—285.

Réz, Pál: *Thomas Mann and Hungary — his correspondence with hungarian friends.* NHQ 1961, Vol. 2, No 3, 84—99.

Somlyó, György: *Thomas Mann és Móricz Zsigmond. — —: Ablakban.* (Thomas Mann et Zsigmond Móricz. — —: A la fenêtre) Bp. 1956, Ed. Magvető, 291—301.

Szabolcsi, Miklós — Illés, László: *A magyar szocialista irodalom fejlődésének problémái és kapcsolatai a német szocialista irodalommal.* (Les problèmes de l'évolution de la littérature socialiste hongroise et ses rapports avec la littérature socialiste allemande) Irt. Közl. 1962, No 2, 137—150.

Szauder, József: *Verseghy és Herder.* (Verseghy et Herder) Fil. Közl. 1958, Nos 3—4, 700—713.

Tolnai, Gábor: *Zur Geschichte der Faust-Sage in Ungarn.* A. Lit. 1963 (VI.), 3—19.

Turóczi-Trostler, József: *Czvittinger „Specimen"-jének német visszhangja. — —: Magyar irodalom. Világirodalom.* (L'écho allemand du «Specimen» de Czvittinger. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2. Bp. 1961, Ed. Akad. 2[e] tome 64—75.

Turóczi-Trostler József: *Goethe, a világirodalom és Magyarország.* (Goethe, la littérature universelle et la Hongrie) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1951, No 2, 174—204.

Turóczi-Trostler, József: *Heine, die Weltliteratur und die ungarische Dichtung.* A. Lit. 1957, 99—178.

Turóczi-Trostler, József: *Szenczi Molnár Albert Heidelbergben. — —: Magyar irodalom. Világirodalom.* (Albert Szenczi Molnár à Heidelberg. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2, Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 109—155.

Vajda, György Mihály: *Johannes R. Becher a magyar irodalomban.* (Johannes R. Becher dans la littérature hongroise) Vil. Figy. 1959, Nos 3—4, 327—335.

c) Ecrivains

Becher, Johannes R.

Berczik, Árpád: *Johannes R. Becher.* (1881—1958) Tiszatáj, 1959, No 9, 5.

Lukács, György: *Politikai pártosság és költői kiteljesedés.* (J. R. Becher költészete.) (Esprit de parti politique et perfection poétique [La poésie de J. R. Becher]) Csillag, 1955, No 3, 588—606.

Mádl, Antal: *Johannes R. Becher.* (1891—1958) Kortárs, 1958, No 11, 719—720.

Pók, Lajos: Johannes Becher: *A költészet hatalma.* (Johannes Becher: Le pouvoir de la poésie) Choix, réd. et préface de: — —. Bp. 1963, Ed. Gondolat, I—XIII. (Aurora 25.)

Vajda, György Mihály: *Johannes Becher : Szelek vándorai. Válogatott versek.* (Johannes Becher: Nomades des vents. Poèmes choisis. Choix et réd, de: Gábor Hajnal. Postface: — —.) Bp. 1962, Ed. M. Helikon, 365—381.

Böll, Heinrich

Rónay, György: *Heinrich Böll.* Vigilia, 1961, No 9, 521—534.

Braunburg, Rudolf

Pósa, Péter: *Rudolf Braunburg, ein neuer deutscher Schriftsteller.* A. U. Szeg. Littérature allemande, 1961, 3—10.

Brecht, Bertolt

Eörsi, István: *Brecht lírája és az intellektuális költészet.* (La poésie de Brecht et la poésie intellectuelle) Valóság, 1962, No 3, 71—80.

Illés, Jenő: *Brecht öröksége.* — —: *Mai dráma — mai dramaturgia.* (Le legs de Brecht — —: Drame contemporain — dramaturgie contemporaine) Bp. 1964, Ed. Szépirodalmi, 277—295.

Rényi, Péter: *Az időszerű Brecht.* (L'actualité de Brecht) Kritika, 1964, No 11, 21—28.

Vajda, György Mihály: *Bertolt Brecht : Színművek.* Válogatás. (Bertolt Brecht: Théâtre Choix.) Préface de: — —. Bp. 1961, Ed. Európa, I—XXIV. (Les classiques de la littérature universelle)

Vajda, György Mihály: *Brecht.* Kortárs, 1961, No 9, 414—428.

Walkó, György: *Adatok Bertolt Brecht írói arcképéhez.* (Contribution au portrait d'écrivain de Bertolt Brecht) Irod. Figyelő, 1957, No 4, 292—297.

Walkó, György: *Bertolt Brecht.* Bp. 1959, Ed. Gondolat, 135. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire)

Büchner, Georg

Walkó, György: *Georg Büchner : Danton halála.* (Dantons Tod.) *Válogatott írások.* (Ouvrages choisis) Préface de: — —. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, I—XXIV. (Les classiques de la littérature universelle)

Daumer, Georg Friedrich

Turóczi-Trostler, József: *G. Fr. Daumer, hegelianus író és Petőfi-fordító.* (G. Fr. Daumer, écrivain hegelien et traducteur de Petőfi.) Annuaire de littérature universelle. Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 74—95.

Dürrenmatt, Friedrich

Forgács, László: *Dürrenmatt.* Kritika, 1964, No 7, 14—24.

Heller, Ágnes: *Az abszurditás és a distancia.* Friedrich Dürrenmatt komédiái. (L'absurdité et la distance [Les comédies de Friedrich Dürrenmatt]) Nagyvilág, 1960, No 1, 108—112.

Németh, László: *Dürrenmattról.* (A propos de Dürrenmatt) Nagyvilág, 1960, No 9, 1390—1404.

Németh, László: *Dürrenmattról.* — —: *Sajkódi esték.* (A propos de Dürrenmatt. — —: Soirées de Sajkód) Bp. 1961, Ed. Magvető, 284—316.

Taxner, Ernő: *Dürrenmatt.* Vigilia, 1964, No 2, 83—94.

Tóth, Sándor: *Jelkép és élet. Jegyzetek egy bűnügyi regény fölött.* (Dürrenmatt: Az igéret.) (Symbole et vie. Notes sur un roman policier [Dürrenmatt: La promesse]) Kortárs, 1960, No 11, 762—768.

Frank, Leonhard

Kis, Tamás: *A kétféle humanizmus mezsgyéjén.* (Gondolatok Leonhard Frank olvasásakor.) (A la limite des deux sortes d'humanisme [Réflexions faites en lisant Leonhard Frank]) Nagyvilág, 1959, No 5, 730—735.

Frisch, Max

Bőgel, József: *Max Frisch drámáiról.* (Des drames de Max Frisch) Alföld, 1960, No 2, 114—118.

Goethe, Johann Wolfgang

Dümmerth Dezső: *Gretchen.* (Faust menynyei útja.) (Gretchen [Le voyage céleste de Faust]) Vigilia, 1957, No 5, 271—280.

Gyergyai, Albert: *Goethe napjai.* — —: *Klasszikusok.* (Les journées de Goethe. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 201—214.

Halász, Előd: *Goethe és Schiller levelezése.* (La correspondance de Goethe et Schiller) Préface de: — —. Bp. 1963, Ed. Gondolat, I—XXI.

Halász, Előd: *Johann Wolfgang Goethe : Faust. 1e partie.* (Traduction de György Sárközy. Préface de: — —.) Bp. 1953, Ed. Szépirodalmi, V—XIII.

Halász, Előd: *Johann Wolfgang Goethe : Faust. 2e partie.* (Traduction de László Kálnoky. Préface de: — —.) Bp. 1956, Ed. Új M. Kiadó, 5—28.

Halász, Előd: *Az utolsó Faust.* (Le dernier Faust) Tiszatáj, 1948, 9—10, 404—425.

Hatvany, Lajos: *Goethe és a magyarok.* — —: *Öt évtized.* (Goethe et les Hongrois. — —: Cinq décennies) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 147—162.

Kárpáti, Aurél: *Goethe magyarországi útja.* — —: *Tegnaptól máig.* (Le chemin de Goethe en Hongrie. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 38—44.

Lukács, György: *Goethe és kora.* (Goethe und seine Zeit) Bp. 1946, Ed. Hungária, 215.

Lukács, György: *A különös esztétikai problémája a felvilágosodásban és Goethénél.* (Le problème esthétique du particulier à l'époque des lumières et chez Goethe) M. Tud. 1956, Nos 4—6, 145—164.

Lukács, György: *A mi Goethénk.* (Notre Goethe) Irt. 1949, No 2, 216—237.

Nádor, György: *A Goethe-imitáció szerepe Th. Mann életművében.* (Le rôle de l'imitation de Goethe dans l'oeuvre de Th. Mann) Vil. Figy. 1960, No 1, 14—22.

Rónay, György: *Goethével Itáliában.* (Jegyzetek az Italienische Reise fordítása közben.) (En Italie avec Goethe [Notes faites en traduisant l'Italienische Reise]) Vil. Figy. 1962, No 1, 68—78.

Rozgonyi, Iván: *Goethe.* Vigilia, 1949, 506—510.

Turóczi-Trostler, József: *Goethe : Faust* Postface de: — — Bp. 1959, Ed. M. Helikon, 499—535 (Classiques Helikon)

Turóczi-Trostler, József: *Faust.* MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1960 (XV.), 25—56.

Turóczi-Trostler, József: *Faust Studien.* A. Lit. 1963 (VI.), 203—219.

Turóczi-Trostler, József: *Goethe és Eckermann.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom.* (Goethe et Eckermann. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1 et 2, Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 339—348.

Vas, István: *Vonzások és választások.* — —: *Évek és művek.* (Attractions et choix. — —: Oeuvres et années) Bp. 1958, Ed. Magvető, 194—211.

Walkó, György: *Így élt Goethe. Vallomások, művek, dokumentumok.* (Ainsi vécut Goethe. Confessions, oeuvres, documents) Bp. 1964, Ed. Gondolat, 555.

Walkó, György: *Johann Wolfgang Goethe: Faust.* Préface de: — —. Bp. 1964, Ed. Európa, I—XIV. (Les classiques de la littérature universelle)

Zolnay, Vilmos: *Az író eszközei.* (Goethe Faustjáról) — —: *Kalandozások az irodalomban.* (Les moyens de l'écrivain. [Du Faust de Goethe] — —: Vagabondages dans la littérature) Bp. 1956, Ed. Népszava, 59—80.

Grün, Anastasius

Mádl, A(ntal): *Anastasius Grün : Spaziergänge eines Wiener Poeten.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1960, 111—124.

Hauptmann, Gerhart

Halász, Előd: *Gerhart Hauptmann.* Bp. 1962, Ed. Gondolat, 139. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 16.)

Turóczi-Trostler, József: *Gerhart Hauptman útja a naturalizmustól az újromantikáig.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom.* (Le chemin parcouru par Gerhart Hauptmann du naturalisme au néo-romantisme. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2, Bp. Ed. Acad. t. 2. 692—705.

Vajda, György Mihály: *Gerhart Hauptmann Drámák.* (Gerhart Hauptmann: Drames.) Préface de: — —. Bp. 1962, Ed. Európa, I—XXI. (Les classiques de la littérature universelle)

Heine, Heinrich

Bódi, László: *Heinrich Heine.* Bp. 1951, Ed. Közoktatásügyi 131.

Lukács, György: *Heine és a 48-as forradalom ideológiai előkészítése.* (Heine et la préparation idéologique de la révolution de 48) Forum, 1948, No 3, 206—220.

Lukács, György: *Heine mint nemzeti költő.* (Heine comme poète national) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1952 (II.), Nos 1—4, 179—225.

Mádl, Antal: *Heinrich Heine.* (Auswahl) Eingel., zusammengestellt und mit Anmerkungen versehen von — —. Bp. 1956, Kulturverband der deutschen Werktätigen in Ungarn. 7—23.

Rényi, Péter: *Heine két verséről.* (De deux poésies de Heine) Csillag, 1956, No 6, 1199—1208.; No 7, 103—115.

Turóczi-Trostler, József: *Heine-problémák.* (Problèmes à propos de Heine) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1956 (IX.), 27—89.

Turóczi-Trostler, József: *Heine problémák.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom.* (Problémes à propos de Heine — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2. Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 390—467.

Turóczi-Trostler, József: *Heinrich Heine : Versek és prózai művek* (Heinrich Heine: Vers et oeuvres en prose) Tomes 1—2. Préface de: — —. Bp. 1960, Ed. Európa, t. 1. I—XLIX. (Les classiques de la littérature universelle)

Hesse, Hermann

Vajda, György Mihály: *Hermann Hesse.* Nagyvilág, 1957, No 7, 1060—1069.

Hochhut, Rolf

Heller, Ágnes: *A nürnbergi pernek nincsen vége.* (Jegyzetek Rolf Hochhut «A hely-

tartó» c. drámájához.) (Le procès de Nuremberg n'est pas terminé [Notes sur le drame de Rolf Hochhut «Le Vicaire»]) Kortárs, 1963, No 11, 1732—1736.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus

Benedek, Marcell: *E. T. A. Hoffmann. — —: Könyv és színház.* (E. T. A. Hoffmann. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 102—123.

Benedek, Marcell: *E. T. A. Hoffmann : Brambilla hercegnő. Elbeszélések.* (E. T.A Hoffmann: La princesse Brambilla. Nouvelles) Préface de: — —. Bp. 1959, Ed. Európa, I—XXIV. (Les classiques de la littérature universelle)

Hofmannsthal, Hugo von

Hatvany, Lajos: *Hugo von Hofmannsthal : Der Tod und der Tod. — —: Öt évtized.* (— —: Cinq décennies) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 56—61.

Hölderlin, Johann Friedrich

Lukács, György: *Hölderlin.* [Bp.] 1948, Budapest Irod. Int. 94. (Bibliothèque nouvelle 25.)

Sükösd, Mihály: *Hölderlin : Versek. — Levelek. — Hüperion. — Empedoklesz* (Hölderlin: Poésie. — Lettres. — Hypérion. — Empédocle.) Postface: — —. Bp. 1961, M. Helikon, 497—529.

Szabó, Ede: *Hölderlin.* Bp. 1964, Ed. Gondolat, 153. (Les classiques de la littérature universelle)

Kafka, Franz

Egri, Péter: *Álom és látomásszerű ábrázolás Franz Kafka műveiben.* (Rêve et représentation de visionnaire dans les oeuvres de Kafka) Fil. Közl. 1963, Nos 3—4, 344—362.

Mátrai, László: *Lobogónk Kafka?* (Kafka, notre étendard?) Kortárs, 1963, No 10, 1561—1570.

Mihályi, Gábor: *Kafka világképe.* (L'image du monde de Kafka) Fil. Közl. 1959, Nos 3—4, 351—378.

Szobotka, Tibor: *Kafka kettős világa.* (Le double monde de Kafka) Fil. Közl. 1963, Nos 1—2, 87—112.

Keller, Gottfried

Barabás, Tibor: *Gottfried Keller. — — A könyv hatalma.* (Gottfried Keller. — —: La puissance du livre) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 117—124.

Sőtér, István: *Gottfried Keller művei.* (Les oeuvres de Gottfried Keller) Préf. de: — —. Tomes 1—4. Bp. 1963, Ed. Európa, t. 1. I—XIX.

Sőtér, István: *Gottfried Keller novellái. — —: Világtájak.* (Les nouvelles de Gottfried Keller. — —: Points cardinaux.) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 235—259.

Turóczi-Trostler, József: *Gottfried Keller. — —:. Magyar irodalom. Világirodalom.* (Gottfried Keller. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2. Bp. 1961, Ed. Akad., t. 2. 674—691.

Kisch, Egon Erwin

Ruffy, Péter: *Egon Erwin Kisch.* Kortárs, 1962, No 1549—1556.

Koeppen, Wolfgang

Halász, Előd: *A mai német polgárság Wolfgang Koeppen regényeiben.* (La bourgeoisie allemande contemporaine dans les romans de Wolfgang Koeppen) Nagyvilág, 1961, No 3, 413—419.

Musil, Robert

Vajda, György Mihály: *Az ismeretlen Robert Musil.* (Robert Musil, cet inconnu) Nagyvilág, 1960, No 4, 481—495.

Lenau, Nikolaus

Mádl, Antal: *Kétség és remény Nikolaus Lenau költészetében.* (A költő világnézeti problémái.) (Doute et espoir dans la poésie de Nikolaus Lenau. [Les problèmes idéologiques du poète]) Fil. Közl. 1962, Nos 3—4, 266—288.

Mádl, A(ntal): *Über Lenaus weltanschauliche Kriese.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1963, 51—74.

Turóczi-Trostler, József: *Lenau.* Bp. 1955, Ed. Acad., 266.

Turóczi-Trostler, József: *Lenau válogatott versei.* (Poèmes choisis de Lenau) Réd. et préf.: — —. Bp. 1954, Ed. Szépirodalmi, 5—43.

Turóczi-Trostler, József: *Lenaus »Albigenser«.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1957, 103—120.

Lessing, Gotthold Ephraim

Lukács, György: *Minna von Barnhelm.* Kortárs, 1964, No 5, 774—784.

Turóczi-Trostler, József: *Lessing és a felvilágosodás. — —: Magyar irodalom. Világirodalom.* (Lessing et les lumières. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2, Bp. 1961, Ed. Acad., t. 2, 245—256.

Vajda, György Mihály: *Gotthold Ephraim Lessing : Drámák, versek, mesék.* (Gotthold Ephraim Lessing: Drames, poèmes, contes) Préface de: — —. Bp. 1958, Ed. Európa, I—XXIV. (Les classiques de la littérature universelle)

Vajda, György Mihály: *Lessing.* Bp. 1955, Ed. Művelt Nép, 192. (Les maîtres de la culture.)

Mann, Heinrich

Hatvany, Lajos: *Heinrich Mann : A kisváros.* — —: *Öt évtized.* (Heinrich Mann: La petite ville. — —: Cinq décennies) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 104—110.

Szigeti, József: *Heinrich Mann két regényéről.* 1. *Az alattvaló.* 2. *A kisváros.* — —: *Irodalmi tanulmányok.* (Deux romans de Heinrich Mann: 1. Le sujet. 2. La petite ville. — —: Etudes littéraires) Bp. 1959, Ed. Európa, 125—158.

Mann, Thomas

Bellyei, László: *A Varázshegy avagy a dekadencia legyőzésének útja.* (La Montagne magique, ou la voie de la victoire sur la décadence) Jelenkor, 1960, No 5, 37—45.

Bizám, Lenke: *Mítosz és miszticizmus.* (Thomas Mann József regénye és az avantgardista mítoszok. Vázlat.) (Mythes et misticisme. [Le roman Joseph de Thomas Mann et les mythes d'avant-garde. Esquisse.]) Fil. Közl. 1964, Nos 3—4, 354—370.

Divald, István Sch. P.: *Thomas Mann és a József-tetralogia.* (Thomas Mann et la tétralogie de Joseph) Vigilia, 1947, Nos 10—11, 599—606.

Halász, Előd: *Az idő funkciója a Varázshegyben.* (La fonction du temps dans la Montagne magique) Fil. Közl. 1959, Nos 1—2, 13—20.

Halász, Előd: *Thomas Mann.* Bp. 1959, Ed. Gondolat, 103. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 5.)

Hatvany, Lajos: *Thomas Mann.* — —: *Öt évtized.* (Thomas Mann. — —: Cinq décennies) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 121—140.

Kardos, László: *Thomas Mann : A varázshegy.* (Thomas Mann: La montagne magique) Préface de: — —. Tomes 1—2, 3e éd., Bp. 1963, Ed. Európa, t. 1, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Kardos, László: *Thomas Mann olvasása közben.* — —: *Művek és mesterek.* (En lisant Thomas Mann. — —: Oeuvres et maîtres.) Bp. 1958, Ed. Magvető, 323—354.

Kardos, László: *Thomas Mann olvasása közben.* (En lisant Thomas Mann) Nagyvilág, 1957, No 7, 1082—1089.

Kósa, János: *Thomas Mann, a humanista.* (Thomas Mann, l'humaniste) (Bp. 1945) 64 (Nouvelle bibliothèque Dante.)

Lukács, György: *A játékosság és ami mögötte van.* (Töredékes megjegyzések «A szélhámos Félix Krull vallomásai»-nak első részéhez.) (La nature joueuse et ce qu'elle recèle. [Notes fragmentaires sur la première partie des «Confessions de l'aventurier Felix Krull»]) Csillag, 1955, No 7, 1448—1471.

Lukács, György: *A polgár nyomában.* (Auf der Suche nach dem Bürger.) *A hetvenéves Thomas Mann.* (Les soixante-dix ans de Thomas Mann) Bp. [1947], Ed. Anonymus, 51.

Lukács, György: *Thomas Mann. Két tanulmány.* (Thomas Mann. Deux études.) Bp. 1948, Ed. Hungária, 105.

Lukács, György (Giorgio): *Thomas Mann settantenne, ovvero sulle traccie del borghese.* Janus Pannonius 1947, Nos 2—3, 283—300 et No 4, 563—578.

Mészáros Vilma: *Thomas Mann elbeszélései.* (Nouvelles de Thomas Mann) Postface de: — —. Bp. 1961, Ed. M. Helikon, 1111—1125. (Classiques Helikon)

Nádor, György: *Thomas Mann „Felix Krull"-jának motívumairól.* (Des motifs du «Felix Krull» de Thomas Mann) Irt. 1961, No 4, 417—426.

Sós, Endre—Vámos, Magda: *Thomas és Heinrich Mann. A két írótestvér szenvedése, küzdelme és nagysága.* (Thomas et Heinrich Mann. Les souffrances, les luttes et la grandeur des deux frères écrivains) Bp. 1960, Ed. Gondolat, 244.

Sőtér István: *Három írás Thomas Mannról.* — —: *Világtájak.* (Trois écrits sur Thomas Mann. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 521—557.

Szemere, Samu: *Bűn és megtisztulás Thomas Mann műveiben.* (Crime et purification dans les oeuvres de Thomas Mann) Nagyvilág, 1964, No 12, 1847—1851.

Szentkuthy, Miklós: *Széljegyzetek egy Bildungsromanhoz.* (Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.) (Notes en marge d'un Bildungsroman. [Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.]) Nagyvilág, 1957, No 9, 1401—1408.

Szentkuthy, Miklós: *Thomas Mann.* Magyarok, 1947, No 1, 1—10.

Neumanns, Robert

Kramer, Jenő: *Ein deutscher Rózsa Sándor Roman.* (Robert Neumanns »Die Freiheit und der General«.) Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1964, 47—55.

Raimund

Berczik, Árpád: *Raimund pályakezdete hazánkban.* (Részlet egy monográfiából.

(Les débuts de Raimund dans notre pays. [Partie d'une monographie.]) A. Un. Szeg. Sec. Lit. 1958, 33—44.

Remarque, Erich Maria

Benedek, Marcell: *Erich Maria Remarque.* — —: *Könyv és színház.* (Erich Maria Remarque. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963. Ed. Szépirodalmi, 214—

Rilke, Rainer Maria

Dümmerth Dezső: *A költő és a démon. Rainer Maria Rilke.* (Le poète et le démon. Rainer Maria Rilke) Vigilia, 1959, No 6, 336—349.

Keresztúry, Dezső: *Rilke.* Vil. Figy. 1958, No 3, 235—245.

Vajda, György Mihály: *Rainer Maria Rilke* [művei] (ses oeuvres). Tomes 1—2 (Choix: Ede Szabó, préface de: — —.) Bp. 1961, Ed. Magvető — Európa, t. 1, 7—26.

Schiller, Friedrich

Csetri, Lajos: *A kétszáz éves Schiller.* (Les deux cents ans de Schiller) Tiszatáj, 1959, No 11, 7.

Gyergyai, Albert: *Schiller Weimarban.* — —: *Klasszikusok.* Schiller à Weimar. — —: Classiques.) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 215—243.

Halász, Előd: *Az „Ármány és szerelem" és a német polgári ideológia.* («Cabale et amour» et l'idéologie bourgeoise allemande.) A. Un. Szeg. Sec. Phil. 1955, 34—70.

Koczogh, Ákos: *Schiller.* (1759—1805) Alföld, 1955, No 4, 53—59.

Mádl, Antal: *Friedrich Schiller.* Auswahl. Eingeleitet, zusammengestellt und mit Anmerkungen versehen von — —. Ausgabe des Demokratischen Verbandes der Deutschen Werktätigen in Ungarn. Bp. 1959. 7—23.

Neszmélyi, Kálmán: *Friedrich Schiller.* Vigilia, 1956, No 4, 186—191.

Turóczi Trostler, József: *Schiller válogatott művei.* (Oeuvres choisies de Schiller) Préface de: — —. Tomes 1—2, Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, t. 1, I—XXXIV. (Les classiques de la littérature universelle.)

Vajda, György Mihály: *Schiller.* Bp. 1953, Ed. Művelt Nép, 224. (Les maîtres de la culture)

Vas, István: *Tell Vilmos.* — —: *Évek és művek.* (Guillaume Tell. — —: Années et oeuvres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 272—297.

Spitteler, Carl

Gyergyai, Albert: *Carl Spitteler.* — —: *Klasszikusok.* (Carl Spitteler — —: Classiques.) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 418—433.

Trakl, Georg

Halász, Előd: *Georg Trakl: Válogatott versek.* (Georg Trakl: Poèmes choisis. Réd.: Miklós Vidor. [Préf.:] — —.) Bp. Ed. Magvető, 5—19.

Wolff, Theodor

Hatvany, Lajos: *Theodor Wolff.* — —: *Öt évtized.* (Theodor Wolff. — —: Cinq décennies.) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 163—171.

Zweig, Arnold

Lukács, György: *Arnold Zweig regényciklusa.* (Le cycle de romans d'Arnold Zweig.) Csillag, 1955, No 11, 2271—2290.

Zweig, Stefan

Salyámosy, Miklós: *Stefan Zweig : Arcképek.* (Stefan Zweig: Portraits.) Choix et préface: — —. Bp. 1965, Ed. Gondolat, I—XVII. (Aurora 29)

Turóczi-Trostler, József: *Stefan Zweig.* — —: *Magyar irodalom. Világirodalom.* (Stefan Zweig. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Bp. 1961, Ed. Acad., t. 2, 706—720.

2. *Littératures de langue anglaise*

a) **Oeuvres générales**

Báti, László: *A chartista költészet szerepe és értékelése* (Le rôle et l'appréciation de la poésie chartiste) Fil. Közl. 1958, No 3—4, 440—451.

Benedek, András: *Jegyzetek az újabb amerikai drámáról.* (Notes sur le drame américain contemporain) Nagyvilág, 1960, No 2, 263—268.

Katona, Anna: *A Shakespeare-korabeli angol irodalom a munkásságról.* (La littérature anglaise de l'époque de Shakespeare sur les ouvriers) Fil. Közl. 1962, No 1—2, 123—132.

Kretzoi, Miklósné: *Az amerikai realizmus és naturalizmus kialakulásának társadalmi háttere.* (L'arrière-plan social de la formation du réalisme et du naturalisme américain) Fil. Közl. 1960, No 3—4, 443—451.

Kulin, Katalin: *Utazás a régi Angliában. Szemelvények az Erzsébet-korabeli min-*

dennapi élet dokumentumaiból. (Voyage dans l'ancienne Angleterre. Morceaux choisis des documents de la vie quotidienne de l'époque d'Elisabeth.) (Choix et [préface] de: — —) Bp. 1964, Ed. Gondolat, 287. (Anthologie européenne. Renaissance anglaise et révolution bourgeoise.)

Lutter, Tibor: *Dráma és valóság. Angol drámatörténeti kérdések.* (Drame et réalité. Problèmes de l'histoire du drame anglais) Bp. 1947. Auteur, 83 l. (Acta Universitatis Scientiarum Szegediensis)

Lutter, Tibor: *Metafizikus esztétika. Az angol barokk költészetről.* (Esthétique métaphysique. De la poésie anglaise baroque) Forum, 1947, No 8, 615—621.

Mohay, Béla: *A mai ausztrál irodalom arca.* (L'aspect de la littérature australienne contemporaine) Helikon Vil. Figy. 1964, No 4, 391—399.

Országh, László: *Bevezetés a huszadik század amerikai irodalmába. Az amerikai irodalom a XX. században.* (Introduction à la littérature américaine du XX^{e} siècle. La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 5—44.

Országh, László: *A nemzeti szempont uralomra jutása az amerikai irodalomtörténetírásban és kritikában.* (L'imposition du point de vue national dans l'histoire littéraire et la critique américaines) Vil. Figy. 1958, No 1, 10—21.

Pálóczi-Horváth, György: *„Gigászi vinnyogás." Jegyzetek az amerikai „újszadista" irodalomról.* («Glapissement gigantesque». Notes sur la littérature américaine néo-sadique) Forum, 1948, No 8, 635—639.

Pataky, László: *Az angol felvilágosodás esztétikájának történeti szerepéről és legjelentősebb képviselőjéről Shaftesburyről.* (Du rôle historique de l'esthétique des lumières anglaises et de son représentant le plus important Shaftesbury) EPÉ 1959, 109—118.

Róna, Éva: *Piers the Plowman és az 1381-es parasztforradalom.* (Piers the Plowman et la révolte des paysans de 1381) Bp. 1954, thèse manuscrite pour le TMB. 169.

Róna, Éva: *Ane Pleasant Satyre of the Thrie Estaitis.* Fil. Közl. 1957, Nos 3—4, 359—373.

Szabó, László, Cs: *Angol barokk líra.* (Poésie baroque anglaise) Magyarok, 1946, No 11, 678—686.

Szabó, László, Cs: *Erzsébet-kor.* (L'époque d'Elisabeth) Magyarok, 1947, No 12, 826—831.

Szenczi, Miklós: *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai.* (Drames anglais de la Renaissance. Les contemporains de Shakespeare) Choix et préface de: — —. Tomes 1—3, Bp. 1961, Ed. Europa, t. 1, I—XXV. (Les classiques de la littérature universelle)

Szenczi, Miklós: *Hat évszázad angol irodalmi remekművei.* (Les chefs-d'oeuvre littéraires anglais de six siècles) Fil. Közl. 1956, Nos 3—4, 373—380.

Szili, József: *Az angol költészet legújabb irányzatairól.* (Des tendances les plus récentes de la poésie anglaise) Jelenkor, 1960, No. 1, 44—54.

Ungvári, Tamás: *Az amerikai prózairodalom természetéről.* (De la nature de la prose américaine) Vil. Figy. 1963, No 3, 207—221.

Vas, István: *Angol barokk líra.* — —: *Évek és művek.* (La poésie baroque anglaise. — —: Années et oeuvres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 85—98.

b) **Rapport avec la littérature universelle**

Berg, Pál: *Angol hatások XVII. századi irodalmunkban.* (Influences anglaises dans notre littérature du XVII^{e} siècle) Bp. 1946, 248. (Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai 21 (22).) (Publication de la Bibliothèque Nationale Széchényi 21 (22))

Gál, István: *Meredith és Magyarország.* (Meredith et la Hongrie) Fil. Közl. 1962, 153—166.

Honti, János: *Orestes és Hamlet.* (Oreste et Hamlet) Magyarok, 1945, No 6, 253—260.

Katona, Anna: *Twentieth Century English literature in Hungary from 1945 to 1959.* A. Un. Debr. 1961, 79—98.

Кепеш, Геза: *Бернс и Шевченко.* (Burns et Chevtchenko) A. Lit. 1962 (V.), 436—441.

Keresztury, Dezső: *Shakespeare and the Hungarians.* NHQ 1964 (V.), No 13, 3—8.

Kéry, László: *Robert Burns — Petőfi hazájában.* (Robert Burns — dans la patrie de Petőfi) Nagyvilág, 1959, No 2, 235—238.

Kovács, József: *O'Neill művei Magyarországon.* (Les oeuvres d'O'Neill en Hongrie) Vil. Figy. 1961, No 2, 231—240.

Lutter, Tibor: *Shakespeare és a magyar anglisztika néhány kérdése.* (Quelques problèmes sur Shakespeare et l'anglistique hongroise) Irt. 1949, No 1, 77—97.

Monori, Erzsébet: *Shakespeare's two centuries on the Hungarian stage.* NHQ 1964 (V.), No 13, 95—99.

Országh, László: *Quoting Shakespaere in Hungary.* NHQ 1964 (V.), No 13, 90—94.

Rába, György: *Világirodalmi hatások a fiatal Babits költészetében.* (Influences de littérature mondiale dans la poésie du jeune Babits) [Poe, Swinburne] Vil. Figy. 1960, No 4, 419—438.

Róna, É(va): *Sir Philip Sidney and Hungary.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1960, 45—50.

Szabó, László, Cs: *Ossián Magyarhonban.* (Az angol líra magyarul. Történeti vázlat.) (Ossian en Hongrie. [La poésie anglaise en hongrois. Esquisse historique]) Magyarok, 1946, No 2—3, 53—60.

Szenczi, Miklós: *Shakespeare a szovjet kritikában.* (Shakespeare dans la critique soviétique) Vil. Figy. 1964, No 4, 421—430.

Ungvári, Tamás: *Világirodalmi őrjárat. Defoe és Camus.* (Ronde de littérature universelle. Defoe et Camus) Kortárs, 1964, No 3, 449—453.

Varannai, Aurél: *John Bowring and Hungarian literature.* A. Lit. 1963 (VI.), 105—148.

c) **Ecrivains**

Améry, Jean

Gyurkó, László: *A jelenkor születése, avagy a szellem haldoklása* (Jean Améry könyve). (La naissance de l'âge moderne, ou l'agonie de l'esprit [livre de Jean Améry]) Kortárs, 1963, No 2, 268—280.

Anderson, Sherwood

Gyurkó, László: *Sherwood Anderson. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle [Réd. László Kardos, Mihály Sükösd]) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 89—105.

Austen, Jane

Szentkúthy, Miklós: *Jane Austen : Büszkeség és balitélet.* (Pride anc prejudice.) Préface de: — —. Bp. 1958, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Bacon, Francis

Kardos, Tibor: *Francis Bacon on the verge between two worlds.* NHQ 1961 (II.), No 2, 14—25.

Blake, William

Sükösd, Mihály: *William Blake harca.* (La lutte de William Blake) Kortárs, 1958, No 3, 407—416.

Szenczi, Miklós: *William Blake : Versek és próféciák.* (Vers et prophéties) Choix, rédact. et préface de: — —. Bp. 1959, Ed. Európa, 5—25.

Brontë, Emily

Sőtér, István: *Egy »eszményi« regény. (Emily Brontë.)* — —: *Világtájak.* (Un roman «idéal» [Emily Brontë] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 51—63.

Szász, Imre: *Emily Brontë : Üvöltő szelek.* (Wuthering heights) Préface: — —. Bp. 1962, Ed. Európa, I—XV. (Les classiques de la littérature universelle)

Burns, Robert

Kéry, László: *Robert Burns válogatott versei.* (Poèmes choisis de Robert Burns) Rédigé par: — — et István Kormos. Préface de: — —. (Bp.) 1952, Ed. Szépirodalmi, 5—51.

Kéry, László: *Robert Burns : Válogatott versek.* (Poèmes choisis) Préf. de: — —. Bp. 1959, Ed. Európa, I—XXXVIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Pósa, Péter: *Burns és az angol romantika költészetének néhány kérdése.* (Burns et quelques problèmes de la poésie romantique anglaise) A. Un. Szeg. Ser. Lit. 1959, 55—73.

Byron, George Noel Gordon

Hegedűs, Géza: *Byron.* Bp. 1961, Ed. Gondolat, 140. Irodalomtörténeti kiskönyvtár 10. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 10)

Hegedűs, Géza: *George Noel Gordon Byron : Don Juan.* Préf: — —. Bp. 1964, Ed. Európa, I—VIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Caldwell, Erskine

Elbert, János: *Erskine Caldwell. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd.: László Kardos, Mihály Sükösd) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 379—395.

Cather, Willa

Thurzó, Gábor: *Willa Cather.* Az amerikai *irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd.: László. Kardos, Mihály Sükösd) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 231—248.

Caudwell, Cristopher

Egri, Péter: *Caudwell líraelméletéről.* (La théorie de la lyre de Caudwell) Fil. Közl. 1962, Nos 1—2, 46—59.

Chaucer, Geoffrey

Szenczi, Miklós: *Geoffrey Chaucer : Canterbury mesék.* (Canterbury tales) Préf. de: — —. Bp. 1964, Ed. Európa, I—XIX. (Les classiques de la littérature universelle)

Chesterton, Gilbert Keith

Rónay, György: *A boldog ember* (G. K. Chesterton, 1874—1936). (L'homme heureux) Vigilia, 1954, No 6, 290—298.

Conrad, Joseph

Vámosi, Pál: *Az emberi hűség és hűtlenség motívuma Joseph Conrad műveiben.* (Le motif de la fidélité et de l'infidélité humaines dans les oeuvres de Joseph Conrad) Fil. Közl. 1964, Nos 1—2, 181—187.

Defoe, Daniel

Kárpáti, Aurél: *Defoe.* — —: *Kultúra halálttánccal.* (Culture et danse macabre) Bp. 1947, Új Idők, 211—217.

Kárpáti, Aurél: *Defoe, a polgár regénye.* — —: *Tegnaptól máig.* (Le roman du bourgeois Defoe. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 283—288.

Ungvári, Tamás: *Daniel Defoe : Moll Flanders örömei és viszontagságai.* (Moll Flanders) Préf.: — —. Bp. 1956, Új M. Kiadó, I—XXIV. (Les classiques de la littérature universelle)

Ungvári, Tamás: *Daniel Defoe : Robinson Crusoe yorki tengerész élete és különös, meglepő kalandjai.* (The life and adventures of Robinson Crusoe) Préf.: — —. Bp. 1960, Ed. Európa, I—XVIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Dickens, Charles

Bizám, Lenke: *Charles Dickens : Kis Dorrit.* (Little Dorrit) Postface de: — —. Bp. 1961, Ed. M. Helikon, 1069—1086. (Classiques Helikon)

Benedek, Marcell: *Charles Dickens.* — —: *Könyv és színház.* (Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 124—141.

Benedek, Marcell: *Charles Dickens: A Pickwick Klub hátrahagyott iratai.* (The posthumous papers of the Pickwick Club) Tomes 1—2. Préf: — —. Bp. 1955, Új M. Kiadó, t. 1, I—XVIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Sükösd, Mihály: *Dickens.* Bp. 1960, Ed. Gondolat, 157. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire, 8)

Dos Passos, John

Valkay Sarolta: *John Dos Passos.* Az amerikai irodalom a XX. században. (La littérature américaine au XX^{e} siècle [Réd. László Kardos, Mihály Sükösd)] Bp. 1962, Ed. Gondolat, 209—229.

Dreiser, Theodore

Bizám, Lenke: *Theodore Dreiser.* Bp. 1963, Ed. Gondolat, 164. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 22.)

Bóka, László: *Theodore Dreiser. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle [Réd. László Kardos, Mihály Sükösd]) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 45—68.

Valkay, Sarolta: *Theodore Dreiser : Amerikai tragédia.* (An American Tragedy) Postface de: — — Bp. 1964, Ed. M. Helikon, 851—868. (Classiques Helikon)

Eliot, George

Katona, Anna: *A regényíró George Eliot és huszadik századi átértékelésének problémái.* (Le romancier George Eliot et les problèmes de sa réappréciation au vingtième siècle) Bp. 1962, thèse manuscrite pour le TMB, 543.

Eliot, Thomas Stearns

Lutter, Tibor: *T. S. Eliot és a Nobel-díj.* (T. S. Eliot et le prix Nobel) Forum, 1949, No 1, 62—66.

Madary, Éva: *Thomas Stearns Eliot.* Vigilia, 1957, No 2, 75—80.

Fast, Howard

Kardos, László: *Spartacus.* — —: *Művek és Mesterek.* (Spartacus. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 315—322.

Somlyó, György: *Howard Fast Amerikai legendája.* — —: *Ablakban.* (La légende américaine de Howard Fast. — —: A la fenêtre) Bp. 1956, Ed. Magvető, 204—216.

Ungvári, Tamás: *Howard Fast és az amerikai nép harca.* (Howard Fast et la lutte du peuple américain) Társadalmi Szemle, 1954, No 10, 135—142.

Faulkner, William

Sükösd, Mihály: *William Faulkner. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, — —.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 313—331.

Sükösd, Mihály: *William Faulkner.* Valóság, 1961, No 1, 24—34.

Fielding, Henry

Egri, Péter: *A realizmus Fielding Tom Jones-ában.* (Le réalisme dans Tom Jones

de Fielding) Fil. Közl. 1955, No 3. 375—381.

Grezsa, Ferenc: *Fielding nézetei az életről és az irodalomról.* (Les vues de Fielding sur la vie et la littérature) Tiszatáj, 1954, No 4, 298—308.

Kéry, László: *Henry Fielding.* Csillag, 1954, No 10, 1908—1920.

Ungvári, Tamás: *Fielding.* Bp. 1955, Ed. Művelt Nép, 203. (Les maîtres de la culture)

Ungvári, Tamás: *Henry Fielding : Tom Jones.* (The history of Tom Jones, a foundling) Intr. de: — —. Tomes 1—2, Bp. 1958, Ed. Európa, t. 1. I—XXVI. (Les classiques de la littérature universelle)

Fitzgerald, Francis Scott

Kretzoi, Miklósné: *F. Scott Fitzgerald. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 265—285.

Galsworthy, John

Bizám, Lenke: *A hanyatlás regénye.* (John Galsworthy Forsyte ciklusa) (Le roman de la décadence [La série des Forsyte de John Galsworty]) Nagyvilág, 1962, No 3, 440—445.

Greene, Graham

Doromby, Károly: *Graham Greene.* Vigilia, 1958, No 12, 718—734.

Sőtér István: *A fordító jegyzetei. I. Graham Greene : Hatalom és dicsőség. II. Hemingway : Akiért a harang szól.* — —: *Világtájak.* (Les notes du traducteur. I. Graham Greene: La puissance et la gloire. II. Hemingway: Pour qui sonne le glas. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 441—452.

Hardy, Thomas

Ungvári, Tamás: *Thomas Hardy : Lidércfény.* (Jude the obscure) Préface de: — — Bp. 1959, Ed. Európa, I—XXI. (Les classiques de la littérature universelle)

Hawthorne, Nathaniel

Ungvári, Tamás: *Nathaniel Hawthorne: A skarlát betű* (The scarlet letter) Préface de: — —. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, I—IX. (Les classiques de la littérature universelle)

Hemingway, Ernest

Bodnár, György: *Hemingway és az újrealizmus.* (Hemingway et le néo-réalisme) Vil. Figy. 1963, No 3, 222—236.

Szász, Imre: *Ernest Hemingway.* Jelenkor, 1961, No 1, 32—44.

Szász, Imre: *Ernest Hemingway. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 287—312.

Szász, Imre: *Ernest Hemingway: Novellák.* (Nouvelles) Préface de: — —. Bp. 1963, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Szentkúthy, Miklós: *Hemingway.* Nagyvilág, 1961, No 9, 1368—1377.

Hopkins, Gerard Manley

Lukács, László: *Hopkins költői életműve.* (L'oeuvre poétique de Hopkins) Vigilia, 1962, No 7, 405—412.

Huxley, Aldous

Abody, Béla: *Egy legenda nyomában.* (Sur les traces d'une légende) Valóság, 1961, No 3, 51—59.

Sarkadi, Imre: *Huxley olvasása közben.* (En lisant Huxley) Válasz, 1947, No 9, 266—269.

Sós, Júlia: *Huxley harmadik útja.* (La troisième voie de Huxley) Valóság, 1946, Nos 3—5, 62—65.

Joyce, James

Egri, Péter: *A polgári dekadencia kibontakozása James Joyce műveiben. A polgári dekadencia bírálata.* (Le développement de la décadence bourgeoise dans les oeuvres de James Joyce. La ciritique de la décadence bourgeoise) Bp. 1960, thèse manuscrite pour le TMB, 332.

Lutter, Tibor: *James Joyce.* Bp. 1959, Ed. Gondolat, 70. (Petite Bibliothèque d'histoire littéraire 2.)

Lutter, Tibor: *James Joyce és Ulyssese.* (James Joyce et son Ulysse) Forum, 1947, No 2, 145—151.

Szentkúty, Miklós: *James Joyce.* Magyarok, 1947, No 3, 193—205.

Knight, Eric

Sőtér, István: *Légy hű önmagadhoz.* (This above all) (Erich Knight) — —: Points cardinaux. Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 432—437.

Lewis, Sinclair

Kárpáti Aurél: *Sinclair Lewis : a humanista regény.* (Le roman humaniste. — —: D'hier à aujourd'hui.) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 408—413.

Keszi, Imre: *Sinclair Lewis. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX. siècle. [Réd. László Kardos, Mihály Sükösd]) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 107—121.

Lutter, Tibor: *Sinclair Lewis és az amerikai élet.* (Sinclair Lewis et la vie américaine) Forum, 1949, No 3, 250—255.

London, Jack

Bartos Tibor: *Jack London : Az élet szerelme. Válogatott írások.* (L'amour de la vie. Morceaux choisis) Préface de: — —. [Bp.] 1962, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle.)

Kárpáti, Aurél: *Jack London ébresztése.* — —: *Tegnaptól máig.* (L'encouragement de Jack London. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp, 1961, Ed. Szépirodalmi 393—399.

Longfellow, Henry Wadsworth

Lutter, Tibor: *Henry Wadswort Longfellow.* M. Tud. 1957, Nos 5—6, 169—174.

Mac Diarmid, Hugh

Szili, József: *Hugh MacDiarmid (C. M. Grieve) költészete.* (La poésie de Hugh MacDiarmid [C. M. Grieve]) Fil. Közl. 1959, Nos 3—4, 379—398, 1960, No 1, 37—66.

Maltz, Albert

Horváth, Zsigmond: *Albert Maltz. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 409—427.

Mansfield, Katherine

Beney, Zsuzsa: *Katherine Mansfield.* Jelenkor, 1960, No 4, 49—55.

Mark Twain

Egri, Péter: *Mark Twain ifjúsági regényei.* (Les romans pour la jeunesse de Mark Twain) Fil. Közl. 1959, No 1, 198—208.

Kárpáti, Aurél: *Tom és Huck reprize.* — —: *Tegnaptól máig.* (La reprise de Tom et Huck. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1061, Ed. Szépirodalmi 381—387.

Szász, Imre: *Mark Twain : Tom Sawyer kalandjai.* (The adventures of Tom Sawyer) — *Huckleberry Finn.* (The adventures of Huckleberry Finn) Préface de: — —. Bp. 1960, Ed. Europa, I—XII. (Les classiques de la littérature universelle)

Szentkuthy, Miklós: *Mark Twain : Az egymillió fontos bankjegy és egyéb írások.* (Mark Trwain: «The 1, 000, 000 Pound-Note» et autres ouvrages) Préface de: — —. Bp. 1957, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Masters, Edgar Lee

Bartos, Tibor: *Edgar Lee Masters. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 123—149.

Miller, Arthur

Hermann, István: *Az amerikai Valpurgis-éj. — Arthur Miller drámáiról.* (La nuit de Walpurgis américaine. — Des drames d'Arthur Miller) Nagyvilág, 1959, No 7, 1038—1042.

Ungvári, Tamás: *Arthur Miller. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle.) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 453—476.

Ungvári, Tamás: *Arthur Miller : Drámák.* (Drames) Postface de: — —. Bp. 1963, Ed. Európa, 525—535.

Milton, John

Lutter, Tibor: *John Milton »A paradicsom elvesztése« c. hőskölteménye és a 17. századi angol forradalom. Világirodalmi évkönyv.* (Le poème épique Le Paradis perdu de John Milton et la révolution anglaise du 17^{e} siècle. Annuaire de littérature universelle) Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 212—249.

Lutter, Tibor: *John Milton, az angol polgári forradalom költője.* (John Milton, le poète de la révolution bourgeoise anglaise) Bp. 1956. Ed. Acad. 223, thèse pour le TMB.

Szenczi, Miklós: *John Milton.* Nagyvilág, 1958, No 12, 1815—1821.

Moore, Thomas

Kardos, Tibor: *The dilemma of Sir Thomas Moore.* NHQ 1963 (IV.), No 12, 101—114.

Szobotka, Tibor: *Thomas Moore.* Irt. 1953, Nos 3—4, 432—439.

O'Neill, Eugene Gladstone

Benedek, András: *Eugene Gladstone O'Neill. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 189—207.

Benedek, András: *Eugene O'Neill.* Bp. 1964, Ed. Gondolat, 137. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 27.)

Heller, Ágnes: *Eugene O'Neill és az amerikai dráma.* (Eugene O'Neill et le drame américain) Valóság, 1961, No 6, 50—59.

Nagy, László, B.: *Az O'Neill legenda* (La légende O'Neill) Nagyvilág, 1962, No 9, 1374—1381.

Poe, Edgar Allan

Lutter, Tibor: *Edgar Allan Poe.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1960, 97—110.

Pound, Ezra

Szili, József: *Ezra Pound. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 175—188.

Powell, Anthony

Kéry, László: *Az idő zenéje.* (Anthony Powell regényciklusa.) (La musique du temps. [Le cycle de romans d'Anthony Powell]) Nagyvilág, 1964, No 9, 1386—1390.

Salinger, Jerome David

Darabos, Pál: *J. D. Salinger útja.* (La voie de J. D. Salinger) Vil. Figy. 1963, No 3, 281—290.

Elbert, János: *Salinger.* Nagyvilág, 1964, No 9, 1381—1386.

Sandburg, Carl

Timár, György: *Carl Sandburg. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp., 1962, Ed. Gondolat, 151—173.

Saroyan, William

Birkás, Endre: *William Saroyan. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 429—451.

Scott, Walter

Ungvári, Tamás: *Walter Scott : Puritánok utódai.* (Old morality) (Les descendants des Puritains) Préface de: — —. (Les classiques de la littérature universelle) Bp. 1964, Ed. Európa, I.—XIX.

Shakespeare, William

András, László: *A Jágó kérdés.* (Le problème Jago) Fil. Közl. 1955, No 2, 163—176.

Antal, Lajos: *Othello vázlatok.* (Esquisses sur Othello) Fil. Közl. 1957, Nos 3—4, 375—391.

Benedek, Marcell: *Shakespeare.* — Függelék: Staud Géza: *Shakespeare előadások Magyarországon a századforduló után.* (1901—1957.) (Appendice: Géza Staud: Le théâtre de Shakespeare en Hongrie après le tournant du siècle) Bp. 1957, Ed. Bibliotheca, 415.

Benedek, Marcell: *William Shakespeare.* — —: *Könyv és színház.* (Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi 405—412.

Gyergyai, Albert: *William Shakespeare. Antonius és Kleopátra.* — —: *Klasszikusok.* (Antoine et Cléopâtre. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi 50—77.

Hankiss, Elemér: *The Hamlet experience.* NHQ 1964 (V.), No 13, 100—111.

Hatvany, Lajos: *Shakespeare.* — —: *Öt évtized.* (Cinq décennies) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi 207—219.

Hegedüs, Géza: *The merchant of Venice and problems of civil law in the renaissance.* NHQ 1964 (5), No 13, 33—44.

Hegedüs, Géza: *A Shakespearean voyage.* NHQ 1961 (2), No 2, 118—128.

Heller, Ágnes: *Knowledge of human nature in Shakespearean drama.* NHQ 1964 (5), No 13, 9—23.

Horváth, István, Károly: *Néhány szó a Hamlet-talányról . . .* (Quelques mots sur l'énigme Hamlet . . .) Fil. Közl. 1961, Nos 3—4, 342—350.

Kardos, László: *Shakespeare.* — —: *Művek és mesterek.* (Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 5—24.

Kardos, László: *Shakespeare összes drámái. 1—4. köt.* Théâtre complet de Shakespeare) Tomes 1—4. (Réd. László Kéry. Préface de: — —) Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, t 1. 7—60.

Kárpáti, Aurél: *Örök Shakespeare.* (L'éternel Shakespeare) Bp. 1948, Ed. Grill, 272.

Keresztury, Dezső: *Shakespeare.* Nagyvilág, 1964, No 3, 423—430.

Kéry, László: *All's well that ends well. Some problems of a Shakespearean problem comedy.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1963, 111—120.

Kéry, László: *Falstaff alakja Shakespeare IV. Henrik című királydrámájában.* (Le personnage de Falstaff dans le drame historique Henri IV de Shakespeare) Fil. Közl. 1964, Nos 1—2, 70—91.

Kéry, László: *Shakespeare tragédiái.* (Les tragédies de Shakespeare) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 119. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire, 1.)

Kéry László: *Shakespeare vígjátékai.* (Les comédies de Shakespeare) Bp. 1962, thèse manuscrite pour le TMB, 525.

Kéry, László: *Shakespearean comedy.* A. Lit. 1963 (VI.), 245—266.

Kocztur, Gizella: *Shakespeare és Charles Lamb.* (Shakespeare et Charles Lamb) Fil. Közl. 1957, No 2, 266—276.

Lukács, György: *Shakespeare időszerűségének egyik aspektusáról.* (L'un des aspects de l'actualité de Shakespeare) Helikon Vil. Figy. 1964, No 4, 430—433.

Nagy, Lajos: *Shakespeare ellen.* — —: *Író, könyv, olvasó.* 1—2. köt. (Contre Shakespeare. — —: Écrivain, livre, lecteur) Vol. 1—2., Bp. 1959. Ed. Szépirodalmi, Vol. 1, 91—107.

Pósa, Péter: *A Hamlet tragikumáról.* (Du tragique d'Hamlet) SzPÉ 1956, 71—88.

Somlyó, György: *Othello.* — —: *Kérdés és felelet.* (Othello. — —: Question et réponse) Bp. 1949, Ed. Franklin, 121—133.

Szenczi, Miklós: *A shakespeare-i realizmus kérdéséhez.* (A propos du réalisme shakespearien). M. Tud. 1964, No 11, 673—686.

Szenczi, Miklós: *Szentivánéji álom.* (Le songe d'une nuit d'été) Fil. Közl. 1964, Nos 1—2, 58—69.

Taxner, Ernő: *Shakespeare* 1964. Kritika, 1964, No 12, 22—32.

Tótfalusy, István: *A négyszázéves Shakespeare.* (Le Shakespeare de quatre cents ans) Vigilia, 1964, No 12, 718—726.

Vas, István: *III. Richard.* — —: *Évek és művek.* (Richard III. — —: Années et oeuvres.) Bp. 1958, Ed. Magvető, 127—148.

Shaw, George Bernard

Benedek, Marcell: *G. B. Shaw.* Bp. 1963, Ed. Gondolat, 107. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 23.)

Benedek, Marcell: *George Bernard Shaw.* — —: *Könyv és színház.* (George Bernard Shaw. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 443—461.

Kárpáti, Aurél: *Bernard Shaw : a modern Arisztofanész.* — —: *Tegnaptól máig.* (Bernard Shaw: l'Aristophane moderne. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 400—404.

Lutter, Tibor: *G. B. Shaw.* Bp. 1952, Ed. Művelt Nép, 131. (A kultúra mesterei.) (Les maîtres de la culture)

Lutter, Tibor: *George Bernard Shaw.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1957, 137—146.

Shelley, Percy Bysshe

Kardos, László: *Shelley.* —: *Művek és mesterek.* (Shelley. —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 69—86.

Szobotka, Tibor: *Shelley.* Bp. 1960, Ed. Gondolat, 119. (Petite bibiothèque d'histoire littéraire.)

Sidney, Sir Philip

Róna, Éva: *Sir Philip Sidney.* Fil. Közl. 1955, No 1, 64—68.

Sinclair, Upton

Hegedűs, Géza: *Upton Sinclair. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature anglaise au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd.) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 69—87.

Snow, Charles Percy

Nagy, Péter: *Idegenek és testvérek* (C. P. Snow regénysorozatáról) (Etrangers et frères [des romans de C. P. Snow]) Nagyvilág, 1960, No 6, 699—903.

Steinbeck, John

Országh, László: *John Steinbeck.* Az amerikai irodalom a XX. században. (La littérature américaine au XX^{e} siècle.) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 351—377.

Sterne, Laurence

Julow, Viktor: *Egy tizennyolcadik századi formabontó.* (Un dissociateur des formes au XVIII^{e} siècle) Alföld, 1963, No 6, 62—67.

Szentkuthy, Miklós: *Laurence Sterne : Tristram Shandy úr élete és gondolatai.* (The life and opinions of Tristram Shandy) Préface de: — —. Bp. 1956, Új M. Kiadó, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Swift, Jonathan

Kárpáti, Aurél: *Swift : a boldogtalan.* — —: *Tegnaptól máig.* (Swift: le malheureux. ——: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 268—282.

Lutter, Tibor: *Jonathan Swift.* Bp. 1954, Művelt Nép, 132. (Les maîtres de la culture)

Lutter, Tibor: *Jonathan Swift : Gulliver utazásai.* (Gulliver's travels.) Préface de: — —. Bp. 1960, Ed. Európa, I—XVI. (Les classiques de la littérature universelle)

Swinburne, Algernon Charles

Fazekas László: *Swinburne és Eliot.* (Swinburne et Eliot) Válasz, 1948, No 5—6, 481—486.

Synge, John Millington

Orbók, Attila: *John Millington Synge.* Nagyvilág, 1959, No 4, 577—582.

Thackeray, William Makepeace

Sőtér, István: *Thackeray és a Hiúság vására.* — —: *Világtájak.* (Thackeray et la Foire aux vanités. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 190—234.

Újházy (Mme) Lászlóné: *Thackeray : Hiúság vására.* (Vanity fair) Postface de: — —. Bp. 1962, Ed. M. Helikon, 553—871. (Classiques Helikon)

Ungvári, Tamás: *Thackeray.* Bp. 1962, Ed. Gondolat, 187. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 14)

Vas, István: *Henry Esmond.* (Thackeray regénye.) — —: *Évek és művek.* (Henry Esmond. Le roman de Thackeray. — —: Années et oeuvres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 298—338.

Thomas, Dylan

Gergely, Ágnes: *Dylan Thomas költészete.* (La poésie de Dylan Thomas) Fil. Közl. 1958, No 1, 79—97.

Updike, John

Kretzoi (Mme) Miklósné: *Témakeresés a modern amerikai irodalomban.* (John Updike.) (La recherche du sujet dans la littérature américaine moderne) (John Updike) Vil. Figy. 1963, No 3, 293—299.

Wells, Herbert George

Nagy, Lajos: *Clissold II. H. G. Wells legújabb véleménye a szocializmusról, Marxról, a szociáldemokráciáról és Kommunizmusról.* — —: *Író, könyv, olvasó.* (Clissold II. L'opinion la plus récente de H. G. Wells sur le socialisme, Marx, la social-démocratie et le Communisme. — —: Écrivain, livre, lecteur) Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, t. 1, 305—320.

Whitman, Walt

Szenczi, Miklós: *Walt Whitman : Fűszálak.* (Leaves of grass) Préface de: — —. Bp. 1955, Új M. Kiadó, I—XXVII. (Les classiques de la littérature universelle)

Vas, István: *A «Fűszálak» évfordulójára.* (Pour l'anniversaire de «Leaves of grass») Csillag, 1955, No 8, 1646—1653.

Wilder, Thorton

Rónay, György: *Thorton Wilder. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 249—263.

Sőtér, István: *Sorsom az ég.* (Thorton Wilder.) — —: *Világtájak.* (Heaven is my destination. [Thorton Wilder] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 389—394.

Sükösd, Mihály: *A drámaíró Thorton Wilder.* (L'auteur dramatique Thorton Wilder) Nagyvilág, 1958, No 4, 583—588.

Valkay, Sári: *Thorton Wilder : Mennyei ügyekben utazom.* (Heaven is my destination) Préface de: — —. Bp. 1959, Ed. Magvető, 5—21.

Williams, Tennessee

Gera, György: *Tennessee Williams.* Jelenkor, 1961, No 5, 548—555.

Wolfe, Thomas

Hermann, István: *Thomas Wolfe. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 333—350.

Woolf, Virginia

Kocztur, Gizella: *Virginia Woolf és a modern angol regény dilemmája.* (Virginia Woolf et le dilemme du roman anglais moderne) M. Tud. 1962, 749—760.

Kocztur, Gizella: *Virginia Woolf and the dilemma of modern english novel.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1963, 139—152.

Wright, Richard

Nagy, Péter: *Richard Wright, a regényíró.* (Richard Wright, le romancier) Nagyvilág, 1961, No 4, 587—592.

Nagy, Péter: *Richard Wright. Az amerikai irodalom a XX. században.* (La littérature américaine au XX^{e} siècle) (Réd. László Kardos, Mihály Sükösd) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 397—408.

3. *Littérature arabe*

a) **Oeuvres générales**

Germanus, Gyula: *Az arab irodalom története* (L'histoire de la littérature arabe) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 390.

c) **Ecrivains**

Sauki, Ahmed

Germanus, Gyula: *Ahmed Sauki emlékezete.* (La mémoire d'Ahmed Sauki) Nagyvilág, 1959, No 6, 893—898.

4. *Littérature bulgare*

a) Oeuvres générales

Юхас, Л,: Возрождени болгарской лирики. (La renaissance de la poésie lyrique bulgare) Stud. Slav. 1962 (VIII.), 147—155.

b) **Rapports avec la littérature universelle**

Bödey, József: *Magyarok és bolgárok. Magyarország és Keleteurópa.* Szerk. Gál István (Hongrois et Bulgares. Dans: La Hongrie et l'Europe Orientale) Réd. István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 215—240.

Csala, Károly: *Két vers — egy logika. József Attila és Vapcarov.* (Deux poèmes — une même logique. Attila József et Vapcarov) Jelenkor, 1964, No 5, 455—460.

c) **Ecrivains**

Botev, Hriszto

Barabás, Tibor: *Hriszto Botev.* — —: *A könyv hatalma.* (Hriszto Botev. — —: Le pouvoir du livre) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi 177—184.

Hriszto Botev, a nagy bolgár költő és szabadságharcos. Kossa István . . . megemlékezésével. (Hriszto Botev, le grand poète et le grand révolutionnaire bulgare. Avec la commémoration d'István Kossa) Bp. 1949, Société hungaro-bulgare, 32.

Milev, Geo

Sipos, István: *Geo Milev és a szeptemberi felkelés.* (Geo Milev et l'insurrection de septembre) Vil. Figy. 1963, No 4, 450—458.

Vapracov, Nikola

Barabás, Tibor: *Nikola Vapracov.* — —: *A könyv hatalma.* (Nikola Vapracov. — —: Le pouvoir du livre) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 193—199.

Vazov, Ivan

Barabás, Tibor: *Ivan Vazov.* — —: *A könyv hatalma.* (Ivan Vazov. — —: Le pouvoir du livre) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 185—192.

Ungvári, Tamás: *Ivan Vazov: Rabigában.* (Pod itogo) (Sous le joug) Préface de: — —. Bp. 1956, Ed. Új M. Kiadó, I—X. (Les classiques de la littérature universelle.)

5. *Littérature chinoise*

a) Oeuvres générales

Galla, Endre: *A modern kínai vers néhány problémája.* (Quelques problèmes du vers chinois moderne) Fil. Közl. 1960, No 2, 208—215.

Lengyel, József: *Kínai zenés-drámai színház.* (Théâtre musical dramatique chinois) Nagyvilág, 1961, No 3, 419—426.

Miklós, Pál: *Jegyzetek a modern kínai irodalomról.* (Notes sur la littérature chinoise moderne) Kortárs, 1959, No 10, 495—502.

Miklós, Pál: *A modern kínai versforma kérdései.* (Les problèmes de forme du vers chinois moderne) Vil. Figy. 1960, No 4, 393—403.

Tőkei, Ferenc: *Klasszikus kínai elbeszélések.* (Récits chinois classiques) Choix et préface de: — —. [Bp.] 1962, Ed. Európa, I—XXV. (Les classiques de la litt. universelle)

Tőkei, Ferenc: *Régi kínai munkadalok.* (Anciens chants de travail chinois) Fil. Közl. 1956, No 2, 275—281.

b) Rapports avec la littérature universelle

Galla, Endre: *A magyar irodalom kínai útja.* (La voie de la littérature hongroise en Chine) Bp. 1962, Thèse manuscrite pour le TMB 108 + 58 + 13.

Galla, Endre: *Pai Mang un Petőfi.* Acta Orientalia, 1962, 119—124.

Miklós, Pál: *Kínai irodalmi műveltségünk.* (Notre culture littéraire chinoise) Nagyvilág, 1958, No 10, 1508—1515.

c) Écrivains

Cao Hszüe-csin

T(őkei) F(erenc): *Cao Hszüe-csin—Kao O. : A vörös szoba álma.* (Hung lou meng.) (Le rêve de la chambre rouge) Préface de: — —. Tomes 1—2. Bp. 1959, Ed. Európa, tome 1, II—XV. (Les classiques de la litt. universelle)

Ho Csing-ce

Galla, Endre: *Ho Csing-ce Ting Ji : A fehérhajú lány.* (La fille aux cheveux blancs) Postface de: — —. Bp. 1961, Ed. Magyar Helikon, 217—228.

Lu Hszin

Mészáros Vilma: *Lu Hszin : A—Q hiteles története.* (L'histoire authentique de A—Q) Préface de: — —. Bp. 1956, Ed. Új M. Kiadó, I—XX. (Les classiques de la litt. universelle)

Sőtér, István: *Szülőföldem.* (Lu Hszin.) — —: *Világtájak.* (Ma terre natale) [Lu Szin]. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 453—458.

Tőkei, Ferenc: *Lu Hszin : Régi mesék mai szemmel.* (Lu Hszin: Contes anciens vus par l'homme moderne) Postface de: — —. Bp. 1959, Ed. Európa, 171—189.

Si Naj-an

Csongor Barnabás: *Si Naj-an : Vízparti történet.* (Suj hu csuan.) (Histoire des bords de l'eau) Préface de: — —. Volumes, 1—2 Bp. 1961, Ed. Európa, tome 1, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

6. *Littératures de langue espagnole*

a) Oeuvres générales

András, László: *Mai spanyol regény — mai spanyol társadalom.* (Roman espagnol contemporain — société espagnole contemporaine) Nagyvilág, 1959, No 4, 582—591.

Fogarasi, Miklós: *Gondolatok az olasz és a spanyol irodalmi nyelv történetéről.* (Réflexions sur l'histoire des langues littéraires italienne et espagnole) Fil. Közl. 1964, Nos 3—4, 371—379.

b) Rapports avec la littérature universelle

András, László: *Federico García Lorca és József Attila.* (Federico Garcia Lorca et Attila József) Jelenkor, 1962, No 1, 32—36.

Bán, Imre: *Fejedelmek serkentő órája. Adalékok a XVII. századi magyar stílus történetéhez.* (Antonio de Guevara: Relox de principes.) (L'heure stimulante des princes. Contribution à l'histoire du style hongrois du XVII[e] siècle [Antonio de Guevara: Relox de principes.]) Irt. 1958, Nos 3—4, 360—373.

Benedek, Marcell: *Spanyol és angol reneszánsz színház. — —: Könyv és színház.* (Le théâtre de la Renaissance en Espagne et en Angleterre. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 385—404.

Tolnai, Gábor: „*Hej, Federico García.*" («Ay, Federico García.») Csillag, 1955, No 8, 1654—1662.

c) Ecrivains

Alberti, Rafael

Somlyó, György: *Rafael Alberti. — —: A költészet évadai.* (Rafael Alberti. — —: Les saisons de la poésie) Bp. 1963, Ed. Magvető, 194—211.

Somlyó, György: *Rafael Alberti, vagy a száműzetés költészete.* (Rafael Alberti, ou la poésie de l'exil) Kortárs, 1962, No 9, 1394—1400.

Cervantes Saavedra, Miguel

Benyhe, János: *Miguel de Cervantes Saavedra: Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha.* (L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche) Préface de: — —. Tomes 1—2, Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, t. 1. I—XXIX. (Les classiques de la littérature universelle)

Benyhe, János: *Miguel de Cervantes Saavedra: Példás elbeszélések.* (Nouvelles exemplaires) Préface de: — —. Bp. 1958, Ed. Európa, I—XI. (Les classiques de la littérature universelle)

Kárpáti, Aurél: *Cervantes. — —: Kultúra haláltánccal.* (Cervantes. — —: Culture et danse macabre) Bp. 1947, Új Idők, 205—210.

Sós, Endre: *Cervantes.* Bp. 1955, Ed. Művelt Nép, 166. (Les maîtres de la culture.)

Sőtér, István: *Cervantes és a Don Quijote. — —: Világtájak.* (Cervantes et Don Quichotte. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 33—47.

García Lorca, Federico

Hubay, Miklós: *García Lorca.* Válasz, 1948, No 3, 227—237.

Németh, László: *García Lorca színpada. — —: Sajkódi esték.* (Le théâtre de García Lorca. — —: Soirées de Sajkód) Bp. 1961, Ed. Magvető, 238—283.

Németh, László: *García Lorca színpada,* (Le théâtre de García Lorca) Nagyvilág, 1957, No 6, 899—918.

Sik, Csaba László: *Federico García Lorca.* Alföld, 1956, No 5, 77—81.

Tolnai, Gábor: *Bernarda Alba háza.* (La maison de Bernarda Alba) Csillag, 1955, No 10, 2082—2092.

Tolnai, Gábor: *Bernarda Alba háza. — —: Vázlatok és tanulmányok.* (La maison de Bernarda Alba. — —: Esquisses et études) Bp. 1955, Ed. Művelt Nép, 144—162.

Tolnai, Gábor: *Le Chant Funèbre de Lorca.* A. Lit. 1961, (IV.) 279—301.

Tolnai, Gábor: *Federico García Lorca. — —: Évek—századok.* (— —: Années—siècles) Bp. 1958, Ed. Magvető, 41—67.

Tolnai, Gábor: *Federico García Lorca.* A. Lit. 1957, 179—205.

Tolnai, Gábor: *Federico García Lorca Siratója.* (Le chant funèbre de Lorca) MTA. Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1961, (XVIII.) 175—196.

Tolnai, Gábor: *Jegyzetek García Lorca lírájáról.* (Notes sur la poésie de García Lorca) Nagyvilág, 1957, No 3, 439—448.

Tolnai, Gábor: *Vérnász. — —: Évek—századok.* (Noces de sang. — —: Années, siècles) Bp. 1958, Ed. Magvető, 233—236.

Neruda, Pablo

Somlyó, György: *Az enciklopédikus költő. Pablo Neruda elemi ódái.* — —: *A költészet évadai.* (Le poète encyclopédiques. Les odes élémantaires de Pablo Neruda. — —: Les saisons de la poésie) Bp. 1963, Ed. Magvető, 176—193.

Somlyó, György: *Pablo Neruda.* — —: *Ablakban.* (— —: A la fenêtre) Bp. 1956, Ed. Magvető, 111—135.

Unamuno, Miguel de

Csép, Attila: *Jellemábrázolás és lélekrajz Unamuno regényeiben.* (Peinture des caractères et psychographie dans les romans d'Unamuno) Fil. Közl. 1962, Nos 1—2, 60—71.

Vega Carpio, Lope de

Herczeg, Gyula: *Lope de Vega értékelésének néhány szempontja.* (Quelques points de vue de l'appréciation de Lope de Vega) Fil. Közl. 1963, Nos 1—2, 170—180.

Klempa, Sándor Károly: *Lope de Vega születésének negyedik centenáriumára.* (Le quatrième centenaire de la naissance de Lope de Vega) Vigilia, 1962, No 12, 717—727.

Possonyi, László: *Lope de Vega.* Vigilia, 1955, No 9, 463—469.

7. *Littérature finnoise*

a) Oeuvres générales

Domokos, Péter: *A finn realista drámáról.* (Du drame raliste finnois) Fil. Közl. 1963, Nos 3—4, 439—448.

Papp, István: *A Kalevala ritmusproblémái.* (Les problèmes du rythme dans le Kalevala) A. Un. Debr. 1955, 37—53.

b) Rapports avec la littérature universelle

Cser, László: *Az alvilágfolyó az Aeneisben és a Kalevalában.* (Le fleuve infernal dans l'Énéide et le Kalevala) Egyetemes Philologiai Közlöny, 1948, 73—79.

Képes, Géza: *A Kalevala és a magyar irodalom.* (Le Kalevala et la littérature hongroise) Vil. Figy. 1961, No 1, 67—79

c) Écrivains

Meriluoto, Aila

Gombár, Endre: *Meriluoto és a modern finn költészet főbb jellemzői.* (Aila Meriluoto et les principales caractéristiques de la poésie finnoise moderne) Fil. Közl. 1961, Nos 1—2, 175—181.

8. *Littératures de langue française*

a) Oeuvres générales

Bajomi Lázár, Endre: *A francia szürrealizmus múltja és jelene.* (Le passé et le présent du surréalisme français) Valóság, 1961, No 4, 75—82.

Bajomi Lázár, Endre: *Haladó erők harca a francia irodalomban.* (Forces progressistes dans la littérature française) Csillag, 1954, No 7, 1289—1302.

Bajomi Lázár, Endre: *A mai francia irodalom kistükre.* (Petit abrégé de la littérature française contemporaine) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 284.

Bajomi Lázár, Endre: *Az önkínzás művészete.* (Egzisztencialista áramlatok a francia irodalomban.) (L'art de se torturer. [Courants existencialistes dans la littérature française.]) Nagyvilág, 1960, No 12, 1859—1867.

Benedek, Marcell: *A francia színház.* — —: *Könyv és Színház.* (Le théâtre français. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 343—384.

Benedek, Marcell: *A nép a francia irodalomban.* (Le peuple dans la littérature française) Fil. Közl. 1958, Nos 3—4, 455—461.

Dénes, Tibor: *Franciák.* (Français) Etudes brèves: Beaumarchais, Lamartine, Verlaine, Daudet, France, Bergson, Gide, Mauriac.) — —: Ligne de faîte) Bp. 1948, Ed. Hungária, 123—165.

Dobossy, László: *A francia irodalom története. 1—2. kötet.* (Histoire de la littérature française. Tomes 1 et 2) Bp. 1963, Ed. Gondolat.

Dobossy, László: *A mai francia költészet.* (La poésie française contemporaine) Vil. Figy. 1958, No 2, 113—127.

Egyed, András: *Francia lélek — francia irodalom.* (Ame française — littérature française) Bp. 1948, Ed. Vajna—Bokor, 143.

Gorilovics, Tivadar: *A korai francia felvilágosodás.* Szemelvények. (L'époque initiale des lumières françaises. Textes choisis) Choix et préface de: — —. Bp. 1961, Ed. Gondolat, 258. (Anthologie Européenne. Les lumières françaises)

Gyergyai, Albert: *A francia felvilágosodás.* — —: *Klasszikusok.* (Les lumières françaises. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi. 107—141.

Gyergyai, Albert: *A mai francia irodalomtörténet.* (L'histoire de la littérature française contemporaine) Bp. 1953, Tankönyvkiadó, 304—318. (Annuaire de littérature mondiale)

Győry J[ános]: *Esthétique d'Orléans, scolastique de Paris.* Cah. de Litt. Comp. 1948, 17—23.

Győry, János: *Ferreus imber.* (Egy középkori forma értelmezése) (L'interprétation d'une forme médiévale) Vil. Figy. 1958, No 4, 323—327.

Győry, János: *A francia dráma kialakulása.* (L'origine du drame français) Bp. 1956, thèse manuscrite pour le TMB, 279.

Győry, János: *A francia dráma útja a középkorban.* (La voie du drame français au moyen âge) Fil. Közl. 1964, Nos 3—4, 233—259.

Győry J[ános]: *Réflexions sur le jongleur guerrier.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1961, 47—60.

Hopp, Lajos: *A levélműfaj a XVII. századi francia irodalomban.* (Le genre épistolaire dans la littérature française du XVII[e] siècle) Vil. Figy. 1958, No 3, 291—300; 1958, No 4, 373—384.

Kelemen, Tiborné (Mme): *Az igeidők használatának stilisztikai értéke a mai francia prózában.* (La valeur expressive des temps verbaux dans la prose française contemporaine) Fil. Közl. 1963, Nos 3—4, 455—461.

Kolozsvári Grandpierre, Emil: *Az egzisztencialista regény.* — —: *Legendák nyomában.* (Le roman existencialiste. — —: Sur les traces des légendes) Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, 145—156.

Kolozsvári Grandpierre, Emil: *Az értelem dicsérete. Vallomás a francia szellemről.* (L'éloge de la raison. Confession sur l'esprit français) Bp. (1947.) Budapest Irod. Int. 72. (Bibliothèque nouvelle 2)

Konrád, György: *A lemondás irodalma.* (A francia „absztrakt" regényről.) (Le domaine du renoncement. [Du roman français «abstrait»]) Nagyvilág, 1960, No 3, 416—423.

Köpeczi, Béla: *Miért nem korszerű az „új regény"?* (Pourquoi le «nouveau roman» n'est pas moderne) Új Írás, 1962, No 4, 342—349.

Lázár, Magdolna: *A francia klasszikus dráma története.* (L'histoire du drame classique français) Bp. 1960, Népműv. Int. 8) (Académie du théâtre 13)

Madácsy, László: *A francia hadifogolyköltészet.* (La poésie française des prisonniers de guerre) Szeged, (1947.) 8.

Madácsy, László: *Francia irodalmi szalonok. Szemelvények a XVIII. század francia irodalmából.* (Salons littéraires français. Morceaux choisis de la littérature française du XVIII[e] siècle) Choix [et préface:] — —. Bp. 1963, Ed. Gondolat, 216 (Anthologie européenne. Les lumières françaises.)

Madácsy, László: *A XVIII-ik századi francia irodalmi szalonok és a felvilágosodás.* (Les salons littéraires français du XVIII[e] siècle et les lumières) [Bp. 1963,] thèse pour le TMB., 359.

Máthé, Lydia: *A francia regény legújabb útjai.* (Les voies les plus récentes du roman français.) Forum, 1946, No 4, 317—324.

Mészáros, Vilma: *Az epika bomlásának néhány kérdéséről a modern francia irodalomban. I—II.* (Quelques problèmes de la désagrégation du genre épique dans la littérature française moderne) Bp. 1962, thèse manuscrite pour le TMB. 400 + 515 + 401.

Nagy, Péter: *Az anti-színház.* (Adamov Jonesco, Beckett, Genêt) (L'anti-théâtre) Nagyvilág, 1961, No 8, 1218—1224

Rónay, György: *Lakits Pál—Rónay György — Szegzárdy-Csengery József: Francia költők antológiája.* (Anthologie des poètes français) Préface de: — —. Tomes 1—2. Bp. 1962, Ed. Európa, t. 1[er], I—XXXV. (Les classiques de la littérature universelle)

Rónay, György: *Két nemzedék* (A legújabb francia költészet.) (Deux générations [La poésie française contemporaine]) Magyarok, 1946, No 12, 713—725.

Semlyén, Gyula: *A paraszt a francia regényirodalomban.* (Le paysan dans le roman français) Válasz, 1947, No 4, 379—388.

Somlyó, György: *Három francia dráma az ellenállásról.* — —: *Kérdés és felelet.* (Trois drames français sur la Résistance. — —: Question et réponse) Bp. 1949, Ed. Franklin, 152—165.

Szigeti, Györgyné (Mme): *A francia enciklopédia.* Szemelvények. (Összeáll.: Győry János) (L'encyclopédie française. Morceaux choisis [Choix par: János Győry.]) Préf. — —. Bp. 1962, Ed. Gondolat, 253. (Anthologie européenne. Les lumières françaises.)

Szilágyi, Éva, R.: *A Trisztán-monda eredetének kérdéséről.* (Du problème de l'origine de la légende de Tristan) Fil. Közl. 1960, Nos 3—4, 427—436.

b) **Rapports avec la littérature universelle**

Bóka, László: *Petőfi és Lamartine.* (Petőfi et Lamartine) Magyarok, 1948, No 3, 140—144.

Dobossy, László: *Romain Rolland magyarul megjelent művei és a magyar Romain Rolland-irodalom.* (Les oeuvres de Romain Rolland parues en hongrois et la littérature hongroise sur Romain Rolland) Bp. 1956, Ed. Tankönyvkiadó 32.

Forgács, László: *Balzac és Belinszkij.* (Balzac et Belinsky) Bp. 1955, Ed. Acad. 94.

Köpeczi, Béla: *Stendhal en Hongrie. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 485—503.

Lóránt, Endre: *Mérimée és az orosz irodalom.* ELTE Évkönyve 1952—53. (Mérimée et la littérature russe) Annuaire ELTE. Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 245—259.

Mihályi, Gábor: *Roger Martin du Gard műveinek magyarországi visszhangja.* (L'écho des oeuvres de Roger Martin du Gard en Hongrie) Vil. Figy. 1962, No 1, 19—39.

Mucsi, József: *La fortune de Corneille en Hongrie.* A. Un. Szeg. (Acta Romanica) 1964, 31—70.

Nagy, Péter: *Un disciple hongrois des courants irrationalistes français du début du siècle.* (Les sources de l'idéologie de Dezső Szabó) A. Lit. 1963, (VI.) 321—348.

Sőtér, István: *La Fontaine és Radnóti Miklós.* (La Fontaine et Miklós Radnóti) Forum, 1947, No 12, 949—953.

Sőtér, István: *Magyar—francia kapcsolatok.* (Rapports franco-hongrois) Bp. 1946, Institut Teleki, 255. (Notre pays et le monde 1.)

Süpek, Ottó: *Villon, picaro hongrois.* A. Lit. 1962, (V.) 505—509.

Süpek, Ottó: *Villon, a magyar pikaró.* (Vázlat Villon magyar alakjának megrajzolásához.) (Villon, picaro hongrois [Esquisse pour la peinture de la figure hongroise de Villon]) Valóság, 1963, No 4, 77—87.

Turóczi-Trostler, József: *A saint-simonizmus magyar visszhangja.* (L'écho hongrois du saint-simonisme) Irt. 1949, No 2, 268—279.

c) **Écrivains**

Apollinaire, Guillaume

Rába, György: *Apollinaire utókora.* (La postérité d'Apollinaire) Nagyvilág, 1962, No 11, 1685—1689.

Vas, István: *Apollinaire.* — —: *Évek és művek.* (Apollinaire. — —: Années et oeuvres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 404—414.

Vas, István: *Guillaume Apollinaire.* Csillag, 1955, No 9, 1883—1888.

Aragon, Louis

Gyergyai, Albert: *Aragon, a kritikus.* (Aragon, le critique) Csillag, 1956, No 1, 182—188.

Köpeczi, Béla: *Louis Aragon : A nagyhét.* (La semaine sainte) [Préf.:] — —. Tomes 1—2. Bp. 1960, t. 1er 5—23.

Somlyó, György: *Aragon.* — —: *Kérdés és felelet.* (Aragon. — —: Question et réponse) Bp. 1949, Ed. Franklin, 25—38.

Somlyó, György: *Aragon és a „Befejezetlen regény".* — —: *A költészet évadai.* (Aragon et le «Roman inachevé». — —: Les saisons de la poésie) Bp. 1963, Ed. Magvető, 80—92.

Somlyó, György: *Aragon befejezett regénye.* — —: *A költészet évadai.* (Le roman achevé d'Aragon. — —: Les saisons de la poésie.) Bp. 1963, Ed. Magvető, 93—108.

Somlyó, György: *Louis Aragon válogatott versei.* (Poèmes choisis de Louis Aragon) Réd. et préambule de: — —. Bp. 1948, Ed. Parnasszus

Somlyó, György: *Louis Aragon válogatott versei.* (Poèmes choisis de Louis Aragon) Postface: — —. Bp. 1964, Ed. Európa, 405—419.

Somlyó, György: *Vázlat a költő Aragon útjához.* (Esquisse de la voie du poète Aragon) Kritika, 1964, No 3, 9—17.

Balzac, Honoré de

Benedek, Marcell: *Honoré de Balzac.* — —: *Könyv és színház.* (Honoré de Balzac. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 54—68.

Dániel, Anna: *Honoré de Balzac: Gobseck.* — *Goriot apó.* (Le père Goriot) Préface de: — —. 1963, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature mondiale)

Gyergyai, Albert: *Honoré de Balzac : Elveszett illúziók.* (Illusions perdues) Préface de: — —. Tomes 1—2. Bp. 1954, Ed. Szépirodalmi, t. 1er I—XVII. (Les classiques de la littérature mondiale)

Gyergyai, Albert: *Honoré de Balzac : Elveszett illuziók.* — —: *Klasszikusok.* (Illusions perdues. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 244—276.

Kárpáti, Aurél: *Balzac.* — —: *Kultúra haláltánccal.* (Balzac. — —: Culture et

danse macabre) Bp. 1947, Ed. Új idők, 274—278.

Köpeczi, Béla: *Balzac and the human comedy.* NHQ 1964, (V.) No 16, 67—86.

Köpeczi, Béla: Balzac: *Emberi színjáték.* (La comédie humaine) Tomes 1—10 Postface: — —. Bp. 1964, Ed. Magyar Helikon, t. 10, 1055—1075.

Köpeczi, Béla: *Balzac és az emberi színjáték.* (Balzac et la comédie humaine) Kritika, 1964, No 5, 3—13.

Lukács, György: *Balzac, Stendhal, Zola.* Bp. (1945) Ed. Hungaria, 146.

Beckett, Samuel

Mészáros, Vilma, B.: *Aki az abszurdumot ad absurdum vitte.* (Samuel Beckett regényciklusa.) (Celui qui a poussé l'absurde ad absurdum. [Les romans de Samuel Beckett]) Nagyvilág, 1962, No 2, 266—271.

Bourget, Paul

Benedek, Marcell : *Paul Bourget.* — —: *Könyv és színház.* (Paul Bourget. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 168—174.

Bretonne, Restif de la

Bene, Ede: *Restif de la Bretonne, a XIX. századi francia realista regény ismeretlen előfutára.* (Restif de la Bretonne, le précurseur inconnu du roman réaliste français du XIX[e] siècle) Fil. Közl. 1956, No 1, 125—232.

Camus, Albert

Fejtő, Ferenc: *A pestis.* (La peste) Magyarok, 1947, No 9, 629—633.

Kelemen, Jolán: *Le système de l'emploi des temps du passé dans l'Étranger de Camus.* A. Ling. 1964, (XIV.) 327—341.

Köpeczi, Béla: *Albert Camus.* Új Írás, 1962, No 10, 1134—1139; 1962, No 11, 1257—1263.

Köpeczi, Béla: *Albert Camus : A pestis. A bukás.* (La peste. La chute) Préface de: — — Bp. 1962, Ed. Magvető, 5—31.

Mészáros, Vilma, B.: *Bűn és bűnhődés Camus életművében.* (Crime et châtiment dans l'oeuvre de Camus) M. Tud. 1962, 145—154.

Sőtér, István: *Egy klasszikus kísérlet.* (Une expérience classique) (Camus: La chute) — —: Points cardinaux. Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 171—186.

Sőtér, István: *A reménytelenség útjai.* (Camus) — —: *Világtájak.* (Les Chemins du désespoir) [Camus] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 488—501.

Tóth, Dezső: *A «tevékeny fatalizmus» misztikája és bukása.* (Camus: A pestis; A bukás) (La mystique et l'échec du «fatalisme actif» [Camus: La peste; La chute]) Nagyvilág, 1963, No 4, 576—581,

Claudel, Paul

Eckhardt, Sándor: *Claudel.* Vigilia, 1949, 367—374.

Char, René

Somlyó, György: *René Charról.* — —: *A költészet évadai.* (A propos de René Char. — —: Les saisons de la poésie) Bp. 1963, Ed. Magvető, 109—119.

Corneille, Pierre

Hubay, Miklós: *Corneille—Racine : Klaszszikus francia drámák.* (Corneille — Racine. Drames français classiques) Préface de: — —. Bp. 1964, Ed. Európa, I—XXVI. (Les classiques de la littérature universelle)

Coster, Charles de

Lengyel, Balázs: *de Coster: Thyl Ulenspiegel.* (La légende de Thyl Ulenspiegel) Préface de: — —. Bp. 1962, Ed. Európa, I—XV. (Les classiques de la littérature universelle)

Cyrano de Bergerac, Hector-Savinien

Szávai, Nándor: *Cyrano de Bergerac és Holdbéli utazása.* (Cyrano de Bergerac et son Histoire comique des Etats de la Lune) Fil. Közl. 1961, Nos 3—4, 300—326.

Diderot, Denis

Benedek, Marcell: *Denis Diderot.* — —: *Könyv és színház.* (Denis Diderot. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 38—53.

Lakits, Pál: *Denis Diderot : Mindenmindegy Jakab meg a gazdája.* (Jaques le fataliste et son maître) — Rameau unokaöccse. (Le neveu de Rameau) Préface de: — —. Bp. 1950, Ed. Európa, I—XXIX. (Les classiques de la littérature universelle)

Szigeti, József: *Denis Diderot, une grande figure du matérialisme militant du XVIII[e] siècle.* Bp. 1962, Ed. Acad. 94. (Studia philosophica Academiae Scientiarum Hungaricae, 2.)

Eluard, Paul

Gyergyai, Albert: *Paul Eluard versei.* (Les poésies de Paul Eluard) Kortárs, 1960, No 8, 278—283.

Illyés, Gyula: *Paul Eluard versei.* (Les poésies de Paul Eluard) Postface: — —. Bp. 1960, M. Helikon, 313—329.

Somlyó, György: *Paul Eluard.* — —: *Ablakban.* (Paul Eluard. — —: A la fenêtre) Bp. 1956, Ed. Magvető, 152—175.

Flaubert, Gustave

Berecz, János: *Művelődés és nevelés problémái Flaubert „Bouvard és Pécuchet" c. regényében.* (Problèmes de culture et d'éducation dans le roman «Bouvard et Pécuchet» de Flaubert) Eger, 1957, 16. Az Egri Pedagógiai Főiskola Füzetei No 67.

Gyergyai, Albert: *Bovaryné.* (Madame Bovary) Kortárs, 1958, No 8, 201—215.

Gyergyai, Albert: *Gustave Flaubert : Bovaryné. Érzelmek iskolája.* — —: *Klaszszikusok.* (Gustave Flaubert: Madame Bovary. L'éducation sentimentale. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 312—397.

Kardos, László: *Gustave Flaubert: Bouvard és Pécuchet.* (Bouvard et Pécuchet) Préface: — —. Bp. 1955, Új M. Kiadó, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Kardos, László: *Flaubert utolsó regénye.* — —: *Művek és mesterek.* (Le dernier roman de Flaubert. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 299—307.

Sőtér, István: *A banalitás tragédiája.* (Flaubert.) — —: *Világtájak.* (La tragédie de la banalité [Flaubert]) — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 160—165.

Follain, Jean

Illyés, Gyula: *Follain vagy a személytelen líra,* (Follain ou la poésie impersonnelle) Nagyvilág, 1964, No 9, 1376—1381.

France, Anatole

Bajomi Lázár, Endre: *Anatole France : Angyalok lázadása.* (La révolte des anges) Préface: — —. Bp. 1958, Ed. Európa I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Gyergyai, Albert: *Anatole France : A vörös liliom.* (Le lys rouge) Préface: — —. Bp. 1955, Új M. Kiadó, 242.

Gyergyai, Albert: *Anatole France, „az utolsó klasszikus".* — —: *Klasszikusok.* (A. France, «le dernier classique» — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 434—456.

Hatvany, Lajos: *Anatole France : A fehér kövön.* — —: *Őt évtized.* (A. France: Sur la pierre blanche. — —: Cinq décennies) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 7—21.

Kolozsvári Grandpierre, Emil: *Anatole France.* — —: *Legendák nyomában.* (A. France. — —: Sur les traces des légendes) Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, 245—284.

Lóránt, Endre: *Tartalom és forma A. France „Jelenkori történet" c. regényében.* (Contenu et forme dans le roman «Histoire contemporaine» d'A. France) Fil. Közl. 1955, No 1, 73—78.

Murányi-Kovács, Endre: *Anatole France. I—IV.* Bp. 1964. thèse manuscrite pour le TMB 224 + 225 + 428 + 429 + 629.

Murányi-Kovács, Endre: *Anatole France harca a klerikális reakció ellen.* (La lutte d'Anatole France contre la réaction cléricale) Bp. 1952, Ed. Szikra, 31.

Vas, István: *Anatole France és a Lúdláb királynő.* — —: *Évek és művek.* (Anatole France et La Rôtisserie de la reine Pédauque. — —: Années et oeuvres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 339—357.

Gide, André

Sőtér, István: *Betegség és klasszicizmus.* (André Gide.) (Maladie et classicisme) Magyarok, 1946, No 5, 210—221.

Giono, Jean

Bajomi Lázár, Endre: *Giono, a magányos lovas.* (Giono, le cavalier solitaire) Nagyvilág, 1958, No 10, 1515—1524.

Giraudoux, Jean

Illés, Endre: *Giraudoux.* — —: *Krétarajzok.* (Giraudoux. — —: Dessins à la craie) Bp. 1957, Ed. Magvető, 310—315.

Sőtér, István: *Harc az angyallal.* (Giraudoux) — —: *Világtájak.* (Combat avec l'ange [Giraudoux] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 381—385.

Guillevic, Eugène

Somlyó, György: *Guillevic.* — —: *A költészet évadai.* (Guillevic. — —: Les saisons de la poésie) Bp. 1963, Ed. Magvető, 124—139.

Hugo, Victor

Benedek, Marcell: *Victor Hugo : A nyomorultak.* (Les misérables) Préface de: — —. Tomes 1—2. Bratislava 1956, Editions Littéraires de Slovaquie, t. 1er (Les classiques de la littérature) Paru dans le cadre des éditions communes hungaro-tchécoslovaques.

Gáldi, László: *Victor Hugo és a francia költői nyelv forradalma.* (Victor Hugo et la révolution de la langue poétique française) Annuaire de littérature uni-

verselle. Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 289—303.

Győry, János: *A demokrata Victor Hugo.* (Le démocrate Victor Hugo) Irt. 1952, No 2, 144—150.

Győry, János: *Victor Hugo.* Bp. 1952, Ed. Művelt Nép, 101. (Les maîtres de la culture)

Kárpáti, Aurél: *Victor Hugo, a békeharcos.* — —: *Tegnaptól máig.* (Victor Hugo, le militant de la paix. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 311—319.

Köpeczi, Béla: *Hugo Victor válogatott drámái.* (Théâtre choisi de Victor Hugo) Préface de: — —. Bp. 1962, Ed. Európa, 5—16.

Rónay, György: *Az óceáni lélek.* (L'âme océanique) Vigilia, 1952, No 5, 230—242.

Somlyó, György: *A 150 éves Victor Hugo.* — —: *Áblakban.* (Les 150 ans de Victor Hugo. — —: A la fenêtre) Bp. 1956, Ed. Magvető, 22—40.

Jammes, Francis

Tótfalusy, István: *Egy költő útja Rousseautól szent Ferencig.* (La carrière d'un poète de Rousseau à saint François) Vigilia, 1958, No 11, 647—653.

Jouve, Pierre Jean

Rónay, György: *A lelki harc költője.* (Pierre Jean Jouve.) (Le poète du combat intérieur [Pierre Jean Jouve]). Vigilia, 1952, No 2, 70—78.

La Fontaine, Jean

Gyergyai, Albert: *Jean de La Fontaine.* — —: *Klasszikusok.* (Jean de La Fontaine. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 90—106.

Lengyel, Dénes: *La Fontaine.* Bp. 1963, Ed. Gondolat, 93. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 21.)

Larbaud, Valéry

Rónay, György: *Valéry Larbaud.* Vil. Figy. 1958, No 3, 247—252.

Lesage, Alain-René

Süpek, Ottó: *Lesage pályakezdése.* (Les débuts de Lesage) Fil. Közl. 1959, Nos 3—4 410—417.

Ligne, Charles-Joseph

Sőtér, István: *A legboldogabb ember.* (Ligne hercegről.) — —: *Világtájak.* (L'homme le plus heureux. [Du prince de Ligne] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 355—380.

Malraux, André

Máthé, Lydia: *A kalandor-forradalmár Malraux-tól a gaullista Malraux-ig.* (Du Malraux révolutionnaire aventurier au Malraux gaulliste) Forum, 1947, No 3, 219—222.

Martin du Gard, Roger

Csatlós, János: *Roger Martin du Gard.* Valóság, 1946, Nos 1—2, 70—76.

Gorilovics, Tivadar: *Múlt és aktuálitás Roger Martin du Gard-nál.* (Passé et actualité chez Roger Martin du Gard) Fil. Közl. 1963, Nos 1—2, 242—249.

Gorilovics, Tivadar: *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard.* Bp. 1962, Ed. Tankönyvkiadó, 57. (Studia Romanica Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae. Ser. litteraria 1.)

Gorilovics, Tivadar: *A tudományok pere Franciaországban és Roger Martin du Gard Jean Barois c. regénye.* (Le procès des sciences en France et le roman «Jean Barois» de Roger Martin du Gard) Alföld, 1962, No 1, 95—103.

Konrád, György: *Klasszikus regény a huszadik században.* (Roger Martin du Gard: A Thibault család című regényéről. Részletek egy hosszabb tanulmányból.) (Roman classique au vingtième siècle. [Du roman Les Thibault de Roger Martin du Gard. Passage d'une étude.]) Jelenkor, 1960, No 6, 57—68.

Madácsy, László: *Roger Martin du Gard.* (1881—1958) Tiszatáj, 1958, No 11.

Mihályi, Gábor: *Roger Martin du Gard.* Bp. 1960. Thèse manuscrite pour le TMB 296.

Mihályi, Gábor: *Roger Martin du Gard.* Bp. 1960, Ed. Gondolat, 105. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire)

Mihályi, Gábor: *Roger Martin du Gard kisebb szépprózai alkotásai.* (Les oeuvres en prose mineures de Roger Martin du Gard) Fil. Közl. 1962, Nos 1—2, 166—181.

Sőtér, István: *Roger, Martin du Gard : Les Thibault.* — —: *Világtájak.* (Roger Martin du Gard: Les Thibault. — —: Les points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 423—341.

Maupassant, Guy de

Illés, Endre: *Guy de Maupassant.* Csillag, 1956, No 2, 325—340.

Illés, Endre: *Guy de Maupassant Válogatott novellái.* (Nouvelles choisies de Guy de Maupassant) Préface de — —. Tomes 1—2. Bp. 1956, Új M. Kiadó, t. 1er

I—XXVII. (Les classiques de la littérature universelle)

Nagy, Péter: *Guy de Maupassant : Erős mint a halál.* (Fort comme la mort) Préface: — —. Bp. 1960, Ed. Európa, I—XI. (Les classiques de la littérature universelle)

Mérimée, Prosper

Lakits, Pál: *Prosper Mérimée : Szent Bertalan éjtszakája.* (Chronique du règne de Charles IX.) *Colomba.* Préface de: — —. Bp. 1961, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Réz, Ádám: *Prosper Mérimée : Elbeszélések.* (Prosper Mérimée: Récits) Préface de: — —. Bp. 1957, Ed. Európa, I—XXIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Molière

Illyés, Gyula: *Molière.* Csillag, 1954, No 9, 1720—1741.

Illyés, Gyula: *Molière válogatott vígjátékai.* (Comédies choisies de Molière) Préface de: — —. Tomes 1—2. (Bp.) 1954, Ed. Szépirodalmi, t. 1er (Les classiques de la littérature universelle)

Mihályi, Gábor: *Molière.* Bp. 1954, Ed. Művelt Nép, 1958.

Somlyó, György: *Tartuffe.* Forum, 1949, No 2, 169—175.

Vas, István: *Tartuffe.* — —: *Évek és művek.* (Tartuffe. — —: Années et oeuvres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 250—260.

Montaigne, Michel de

Eckhardt, Sándor: *Montaigne képlátása.* (La vision du monde de Montaigne.) Egyetemes Philologiai Közlöny, 1947, 60—74.

Gyergyai, Albert: *Michel de Montaigne.* — —: *Klasszikusok* (Michel de Montaigne. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 31—49.

Montesquieu, Charles

Gyergyai, Albert: *Charles Montesquieu. Egy francia irodalmi szalón a XVIII. században.* — —: *Klasszikusok.* (Charles Montesquieu. Un salon littéraire français au XVIIIe siècle. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 142—175.

Murányi-Kovács, Endre: *Montesquieu.* Irt. 1955, No 4, 455—465.

Szigeti, József: *Montesquieu.* — —: *Irodalmi tanulmányok.* (Montesquieu. — —: Etudes littéraires) Bp. 1959, Ed. Európa, 5—30.

Szigeti, József: *Charles Louis de Secondat Montesquieu : Perzsa levelek.* (Lettres persanes) Préface de: — —. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, I—XXVIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Morgan, Charles

Sőtér, István: *Charles Morgan.* — —: *Világtájak.* (Charles Morgan. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 395—417.

Nerval, Gérard

Illés, Endre: *Nerval.* — —: *Krétarajzok.* (Nerval. — —: Dessins à la craie) Bp. 1957, Ed. Magvető, 335—341.

Proust, Marcel

Gyergyai, Albert: *Marcel Proust.* Kortárs, 1961, No 5, 657—672.

Réz, Pál: *Proust.* Bp. 1961, Ed. Gondolat, 187. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 9.)

Rabelais, François

Bajomi Lázár, Endre: *Rabelais.* Bp. 1959, Ed. Gondolat, 91. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 4.)

Laczkó, Géza: *Rabelais.* Csillag, 1953, No 5, 665—673.

Sőtér, István: *A humanizmus kalandregénye.* — —: *Világtájak.* (Le roman d'aventures de l'humanisme. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 15—32.

Racine, Jean

Gyergyai, Albert: *Jean Racine.* — —: *Klasszikusok.* (Jean Racine. — —: Classiques) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 78—89.

Illyés, Gyula: *Jean Racine összes drámai művei* (Oeuvres dramatiques complètes de Jean Racine) Réd. et préface: — —. Bp. 1950, Franklin, V—XV.

Mihályi, Gábor: *Jean Racine összes drámái.* (Théâtre complet de Jean Racine) Postface de: — —. Bp. 1963, Ed. M. Helikon, p. 815—842. (Classiques Helikon)

Ramuz, Charles Ferdinand :

Gyergyai, Albert: *Charles-Ferdinand Ramuz.* Nagyvilág, 1957, No 1, 105—112.

Rimbaud, Arthur

Kardos, László: *Rimbaud.* — —: *Művek és mesterek.* (Rimbaud. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 107—137.

Somlyó, György: *Kísérlet Rimbaud-ról.* — —: *A költészet évadai.* (Expérience sur Rimbaud. — —: Les saisons de la poésie) Bp. 1963, Ed. Magvető, 47—79.

Somlyó, György: *Rimbaud.* — —: *Ablakban.* (Rimbaud. — —: A la fenêtre) Bp. 1956, Ed. Magvető, 41—47.

Rolland, Romain

Benedek, Marcell: *Romain Rolland.* Bp. 1961, Ed. Gondolat, 157. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 11.)

Benedek, Marcell: *Romain Rolland.* — —: *Könyv és színház.* (Romain Rolland. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 178—206.

Benedek, Marcell: *Romain Rolland: Jean-Cristophe.* — —: *Könyv és színház.* (Romain Rolland: Jean-Christophe. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 207—213.

Dobossy, László: *Az egyetemes humanizmus kérdése.* (Egy fejezet Romain Rolland életéből.) (La recherche de l'humanisme universel [Un chapitre de la vie de Romain Rolland]) Fil. Közl. 1958, Nos 3—4, 496—506.

Dobossy, László: *Lettres inédites de Romain Rolland à ses amis hongrois.* A. Lit. 1960, (III.) 299—333.

Dobossy, László: *Romain Rolland.* Bp. 1956, thèse manuscrite pour le TMB 245.

Dobossy, László: *Romain Rolland az ember és az író.* (Romain Rolland, l'homme et l'écrivain) Bp. 1961, Ed. Acad. 292.

Dobossy, László: *Romain Rolland a «kavarodás fölött».* (Romain Rolland «au-dessus de la mêlée») Vil. Figy. 1959, No 1, 31—31., 1959, No 2, 168—175.

Rousseau, Jean-Jacques

Dobossy, László: *Rousseau öröksége.* (Le legs de Rousseau) Vil. Figy. 1962, No 4, 543—552.

Szávai, Nándor: *Jean Jacques Rousseau : Vallomások* (Les confessions) Postface de: — —. Bp. 1962, Ed. M. Helikon, 643—673. (Classiques Helikon)

Szomor, Tamás: *Jean-Jacques Rousseau öröksége.* (Le legs de Jean-Jacques Rousseau) Vigilia, 1962, No 9, 531—537.

Saint-Exupéry, Antoine de

Füzesséry, Katalin: *Saint-Exupéry, a repülő.* (Saint-Exupéry, l'aviateur) Vigilia, 1952, No 7, 349—355.

Saint-John Perse

Vas, István: *Szubjektív jegyzet Saint-John Perse-ről.* (Notes subjectives sur Saint-John Perse) Nagyvilág, 1963, No 9, 1283—1288.

Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy

Győry, János: *Saint-Simon herceg emlékezései.* (Les Mémoires du prince de Saint-Simon) Préface de: — —. Bp. 1960, Ed. Gondolat, I—XXI.

Sand, George

Gyergyai, Albert: *George Sand : Mauprat.* (George Sand: Mauprat) Préface de: — —. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, I—XXIX. (Les classiques de la littérature universelle)

Sartre, Jean-Paul

Németh (Mme) Bod, Ildikó — Hódi, Gabriella: *«Az altonai foglyok» mint a sartrei filozófia megrekedésének dokumentuma.* («Les séquestrés d'Altona», document de l'enlisement de la philosophie de Sartre) SzPÉ 1962/I 37—51.

Sőtér, István: *A szabadság útjai.* (Jean-Paul Sartre) — — : *Világtájak.* (Les chemins de la liberté [Jean-Paul Sartre] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 475—487.

Stendhal

Barabás, Tibor: *Stendhal.* — —: *A könyv hatalma.* (Stendhal. — —: Le pouvoir du livre) Bp. Ed. Szépirodalmi, 106—116.

Benedek, Marcell: *Stendhal.* — —: *Könyv és színház.* (Stendhal. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 69—87.

Benedek, Marcell: *Stendhal: Vörös és fekete.* (Le rouge et le noir) Préface de: — —. 3e éd. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, I—XIX. (Les classiques de la littérature universelle)

Illés, Endre: *Stendhal : A pármai kolostor.* (La chartreuse de Parme) Préface de: — —. Bp. 1958, Ed. Európa, I—XXXV. (Les classiques de la littérature universelle)

Illés, Endre: *Egy Stendhal-regényről.* (Vörös és fehér) — —: *Krétarajzok.* (D'un roman de Stendhal [Le rouge et le blanc] — —: Dessins à la craie) Bp. 1957, Ed. Magvető, 483—516.

Kárpáti, Aurél: *Stendhal.* — —: *Kultúra haláltánccal.* (Stendhal. — —: Culture et danse macabre) Bp. 1947, Ed. Új idők, 218—233.

Kolozsvári Grandpierre, Emil: *Tudomány vagy vallomás?* (Stendhal-ról) — —: *Legendák nyomában.* (Science ou confession? [De Stendhal.] — —: Sur la trace des Légendes) Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, 229—244.

Lakits, Pál: *A klasszicizmus bírálatának néhány kérdése Stendhal-nál.* (Quelques problèmes de la critique du classicisme chez Stendhal) Fil. Közl. 1955, No 3, 381—387.

Rónay, György: *Stendhal : Séták Itáliában.* (Stendhal: Promenades dans Rome; Rome, Naples et Florence) Préface de: — —. Bp. 1961, Ed. Gondolat, I—XVII.

Sőtér, István: *Jegyzet Stendhalról.* — —: *Világtájak.* (Notes sur Stendhal. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 204—208.

Zolnay, Vilmos: *A karrierregény.* (Stendhal Vörös és fekete című művéről.) — —: *Kalandozások az irodalomban.* (Le roman d'une carrière. [De l'oeuvre de Stendhal intitulée: Le rouge et le noir] — —: Vagabondages dans la littérature) Bp. 1956, Ed. Népszava, 43—58.

Stil, André

Murányi-Kovács, Endre: *André Stil.* Csillag, 1952, No 7, 834—840.

Taine, Hippolyte-Adolphe

Hatvany, Lajos: *Hippolyte-Adolphe Taine. Taine levelei. Étienne Mayran.* — —: *Öt évtized.* (Hippolyte-Adolphe Taine. Les lettres de Taine. Etienne Mayran. — —: Cinq décennies) Bp. 1961, 22—45.

Valéry, Paul

Rónay, György: *Valéry körül.* (Autour de Valéry) Magyarok, 1948, No 5, 300—308.

Verhaeren, Emile

Gyergyai, Albert: *Emile Verhaeren.* Csillag, 1955, No 12, 2513—2521.

Verne, Jules

Kárpáti, Aurél: *Jules Verne, egy „rossz író" dicsérete.* — —: *Tegnaptól máig.* (L'éloge de Jules Verne, un «mauvais écrivain». — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 388—392.

Vigny, Alfred de

Benedek, Marcell: *Alfred de Vigny.* — —: *Könyv és színház.* (A. de Vigny. — —: Livre et théâtre.) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 96—101.

Villon, François

Eckhardt, Sándor: *Szegény Villon.* (Pauvre Villon.) Vigilia, 1963, No 7, 407—413.

Gyergyai, Albert: *François Villon.* — —: *Klasszikusok.* (F. Villon. — —: Classiques.) Bp. 1962, Ed. Szépirodalmi, 7—30.

Süpek, O(ttó): *L'épithalame de Villon.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1963, 133—138.

Süpek, Ottó: *A quadrivium nyomai Villon költészetében.* (Les traces du quadrivium dans la poésie de Villon.) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1964, (XXI.) 311—327.

Süpek, Ottó: *Villon gyermekkora.* (L'enfance de Villon.) Fil. Közl. 1961, Nos 3—4, 261—284.

Süpek, Ottó: *Villon triviuma.* (Le trivium de Villon.) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt, Közl. 1961, (XVIII.) 249—290.

Süpek, Ottó: *Villon világnézetének kialakulása.* (La formation de la vision du monde de Villon) Bp. 1961, thèse manuscrite pour le TMB 243.

Vas, István: *Villon.* — —: *Évek és művek.* (Villon. — —: Années et oeuvres.) Bp. 1958, Ed. Magvető, 212—249.

Voltaire

Benedek, Marcell: *Voltaire.* — —: *Könyv és színház.* (Voltaire. — —: Livre et Théâtre.) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 18—37.

Benedek, Marcell: *Voltaire : Kisregények.* (Voltaire: Récits) Préf. de: — —. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Gyergyai, Albert: *Voltaire levelei.* — —: *Klasszikusok.* (Les lettres de Voltaire. — —: Classiques) (Bp.) 1962, Ed. Szépirodalmi 176—200.

Zola, Emile

Benedek, Marcell: *Emile Zola.* — —: *Könyv és színház.* (Emile Zola. — —: Livre et théâtre.) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 153—167.

Hatvany, Lajos: *Emile Zola. Zola levelek.* — —: *Öt évtized.* (Emile Zola. Lettres de Zola. — —: Cinq décennies) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 62—73.

Kardos, László: *Émile Zola: Germinal.* Préf. de: — —. Bp. 1959, Ed. Európa, I—X. (Les classiques de la litt. universelle)

Kardos, László: *Zola és a Germinal.* — —: *Művek és mesterek.* (Zola et Germinal. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 308—314.

Lengyel, Balázs: *Émile Zola : A patkányfogó.* (L'assommoir) Préf. de: — —. Bp. 1962, Ed. Európa, I—VIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Salyámosy, Miklós: *Zola.* Bp. 1962, Ed. Gondolat, 123. (Petite Bibliothèque d'histoire littéraire 17)

Sós, Endre: *Zola.* Bp. Ed. Művelt Nép, 132. (Les maîtres de la culture.)

Sőtér, István: *A „naturalismus apja".* (Zola.) — —: Világtájak (Le «père du na-

turalisme» [Zola] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 266—272.

9. Littérature hindoue

c) Écrivains

Tagore, Rabindranath

Lipták, Gábor — Somogyi, Marianna: *Rabindranath Tagore.* [Veszprém] 1961, 47.

10. Littérature hollandaise

b) Rapports avec la littérature universelle

Gerézdi, Rabán: *Érasme et la Hongrie. Littérature hongroise — Littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 129—154.

Gerézdi, Rabán: *Erasmus és az erdélyi unitáriusok.* (Erasme et les unitaires transylvains) Irt. 1947, Nos 1—2, 9—20.

c) Écrivains

Erasmus, Desiderius

Turóczi-Trostler, József: *Rotterdami Erasmus mai szemmel.* — —: *Magyar Irodalom. Világirodalom.* (Erasme de Rotterdam vu par l'homme moderne. — —: Littérature hongroise. Littérature universelle) Tomes 1—2. Bp. 1961, Ed. Akad. 2e tome 76—93.

11. Littérature islandaise

c) Écrivains

Laxness, Kiljan Halldor

Vörös, Márton: *Kiljan Halldor Laxness.* Jelenkor, 1963, No 3, 217—221.

12. Littérature italienne

a) Oeuvres générales

Faragó, (Mme) Péter: *A keleti utazások és a renaissance-kori olasz polgárság ideológiája. Renaissance tanulmányok.* (Les voyages orientaux et l'idéologie de la bourgeoisie italienne de la Renaissance) Etudes sur la Renaissance. Bp. 1957, Ed. Acad. 99—235.

Fogarasi, Miklós: *Gondolatok az olasz és a spanyol irodalmi nyelv történetéről.* (Réflexions sur l'histoire de la langue littéraire italienne et espagnole) Fil. Közl. 1964, Nos 3—4, 371—379.

Gáldi, László: *Az olasz költői nyelv és a humanizmus. Renaissance tanulmányok.* Bp. 1957, Ed. Acad. 371—423.

Herczeg, Gyula: *Az illuminismo stílusvitáinak társadalmi háttere.* (L'arrière-plan social des discussions sur le style de l'illuminismo) Fil. Közl. 1961, Nos 1—2, 1—24.

Herczeg, Gyula: *Az olasz próza kezdetei és a humanizmus. Renaissance tanulmányok.* (Les débuts de la prose italienne et l'humanisme) Etudes sur la Renaissance. Bp. 1957, Ed. Acad. 281—369.

Herczeg, Gyula: *Stile nominale nella prosa italiana contemporanea.* A. Ling. 1954 (IV.), 171—191.

Herczeg, Gyula: *Stílus és nyelv az olasz preromantika szemléletében.* (Adalékok az olasz romantikus stíluselmélet kialakulásához. (Style et langue dans la perspective du préromantisme italien [Contributions à la formation de la théorie du style romantique italien]) Fil. Közl. 1958, No 1, 120—132.

Horányi, Mátyás: *A commedia dell'arte társadalmi háttere.* (L'arrière-plan social de la commedia dell'arte) Fil. Közl. 1955, No 1, 33—45., No 2, 177—184.

Horányi, Mátyás: *Az olasz neorealista regény válsága.* (La crise du roman néoréaliste italien) Vil. Figy. 1961, No 2, 179—199.

Kardos, Tibor: *Néhány szó a modern olasz líráról.* (Quelques mots sur la poésie italienne moderne) Nagyvilág, 1958, No 3, 325—330.

Koltay-Kastner Jenő: *Politikai bírálat és társadalmi szatíra az olasz irodalomban Metastasiotól Foscoloig.* (Critique politique et satire sociale dans la littérature italienne de Métastase à Foscolo) Bp. 1956, thèse manuscrite pour le TMB 403 + 63.

Rózsa, Zoltán: *A Duecento polgári világnézetének néhány problémája az észak-olasz morális-didaktikus irodalomban.* (Quelques problèmes de la vision du monde bourgeoise du Duecento dans la littérature morale didactique de l'Italie du Nord) Fil. Közl. 1956, No 3, 449—460.

Rózsa, Zoltán: *A korakapitalista formák fejlődésének tükrözése a korarenaissance irodalmában. Renaissance tanulmányok.* (Le réfléchissement de l'évolution des formes du capitalisme initial dans la littéra-

ture du début de la Renaissance. Etudes sur la Renaissance) Bp. 1957, Ed. Acad. 237—280.

Sallay, Géza: *Eretnekmozgalmak és az olasz comunális polgárság vallásos krízise a Trecento végéig. Renaissance tanulmányok.* (Les mouvements hérétiques et la crise religieuse de la bourgeoisie communale italienne jusqu'à la fin du Trecento. Etudes sur la Renaissance) Bp. 1957, Ed. Acad. 9—98.

Sallay, Géza: *A huszadik század olasz prózairodalmának néhány vonása.* (Quelques traits de la prose italienne du vingtième siècle) Nagyvilág, 1958, No 3, 350—356.

Sallay, Géza: *Az olasz felvilágosodás kérdései.* (Egy jegyzetvita margójára.) (Les problèmes des lumières en Italie [En marge d'une discussion sur des notes universitaires]) Fil. Közl. 1960, No 1, 100—112.

Szabó, György: *Hagyomány és újítás az olasz futurizmusban.* (Tradition et novation dans le futurisme italien) Fil. Közl. 1964, Nos 3—4, 421—427.

b) Rapports avec la littérature universelle

Herczeg, Gyula: *Olasz novella és spanyol pikareszkregény.* (Nouvelle italienne et roman picaresque espagnol) Fil. Közl. 1956, No 2, 223—238., No 3, 415—436.

Huszti, József: *Pier Paolo Vergerio s a magyar humanizmus kezdete.* (Pier Paolo Vergerio et les débuts de l'humanisme hongrois.) Fil. Közl. 1955, No 4, 521—533.

Kardos, Tibor: *A magyar humanizmus olasz kapcsolatainak alakulása és jellege.* (La formation et le caractère des rapports italiens de l'humanisme hongrois) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1961, (XVII.) 113—137.

Kardos, [Tibor] Tiberio: *Pietro Ranso in Ungheria.* Janus Pannonius, 1947, Nos 2—3, 337—361.

Koltay-Kastner, Jenő: *Giordano Bruno a magyar irodalomban.* (Giordano Bruno dans la littérature hongroise) Irt. 1950, No 2, 101—107.

Koltay-Kastner, Jenő: *Leopardi. Összehasonlító irodalomtörténeti tanulmány.* (Leopardi. Etude d'histoire littéraire comparée) A. Un. Szeg. Sec. Phil. 1948, No 1, 146.

Nagy, [Artur] Arturo: *Due marionette di argomento ungherese.* Janus Pannonius, 1947, Nos 2—3, 419—432.

Szabó, György: *Roberto Bracco Magyarországon.* (Roberto Bracco en Hongrie) Vil. Figy. 1958, No 4, 333—339.

Szauder, József: *Olasz irodalom—magyar irodalom. Tanulmányok.* (Littérature italienne — littérature hongroise. Etudes) Bp. 1963, Ed. Európa, 462.

c) Ecrivains

Alighieri, Dante

Bán, Imre: *A teljes magyar Dante.* (Le Dante hongrois complet) Alföld, 1963, Nos 1—2, 105—113.

Kardos, Tibor: *Alighieri Dante : Isteni színjáték.* (Divina commedia.) Préface de: — —. Bp. 1957, Ed. Európa, I—XLIV.) (Les classiques de la littérature universelle)

Kardos, Tibor: *Dante alkotó képzelete* (L'imagination créatrice de Dante) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. X, Nos 1—2, 87—131.

Kardos, Tibor: *Alighieri Dante összes művei.* (Oeuvres complètes d'Alighieri Dante) Postface de: — —. Bp. 1962, Ed. M. Helikon, 959—1006.

Kardos, Tibor: *Dante és a magyar olvasók.* (Dante et les lecteurs hongrois) Fil. Közl. 1962, Nos 3—4, 233—240.

Kardos, Tibor: *Dante, Petrarca, Boccaccio. Művészéletrajzok.* (Dante, Pétrarque, Boccace. Biographies d'artistes) Réd. et préf.: — —. Bp. 1963, Ed. Gondolat, 174. (Anthologie européenne, Série Renaissance)

Sallay, Géza: *Dante politikai eszméi és a feudalizmus.* (Les idées politiques de Dante et le féodalisme) Annuaire de littérature universelle. Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 190—211.

Annunzio, Gabriele d'

Hatvany, Lajos: *Pilóta-poéta.* (D'Annunzio.) — —: *Öt évtized.* (Poète pilote [D'Annunzio] — —: Cinq décennies.) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 220—227.

Aretino, Pietro

Koltay-Kastner, Jenő: *Pietro Aretino.* Fil. Közl. 1956, No 3, 377—398., 1957, No 1, 1—22., No 2, 179—192., No 3, 339—358.

Koltay-Kastner, Jenő: *Pietro Aretino válogatott írásai.* (Oeuvres choisies de Pierre l'Arétin) Préface de: — —. Bp. 1959, Ed. Gondolat, 267. (Anthologie Européenne. Série Renaissance)

Boccaccio, Giovanni

Hegedűs, Géza: *Boccaccio* (Születésének 650. évfordulójára.) (Boccace. [A l'occasion du 650e anniversaire de sa naissance]) Valóság, 1962, No 5, 73—77.

Herczeg, Gyula: *Boccaccio helye az olasz prózastílus történetében.* (La place de Boccace dans l'histoire du style de la prose italienne) Egyetemes Philologiai Közlöny, 1948, 41—52.

Kardos, Tibor: *Giovanni Boccaccio : Decameron.* (Décaméron) Préface de: — —. Bp. 1954, Ed. Szépirodalmi, I—XXXI. (Les classiques de la littérature universelle)

Rózsa, Zoltán: *Arte e realtà storica nelle opere di Giovanni Boccaccio.* A. Lit. 1963, (VI.) 221—244.

Rózsa, Zoltán *Bocaccio művei* (Oeuvres de Boccace) Postface de: — — Bp. 1964, Ed. Helikon, 1089—1119. (Classiques Helikon)

Bontempelli, Massimo

Kolozsvári Grandpierre Emil: *Egy klasszikus író.* (Massimo Bontempelli) — —: *Legendák nyomában.* (Un écrivain classique [Massimo Bontempelli] — —: Sur les traces des légendes) Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, 101—111.

Campanella, Tommaso

Sallay, Géza: *Tommaso Campanella: A Napváros.* (La città del Sole.) Préface de: — —. 1959, Ed. Gondolat, 142. (Anthologie européenne. Série Renaissance.)

Casti, Giambattista

Koltay-Kastner, Jenő: (Casti, Giambattista) *Il poema Tartaro.* Szeged, 1961, 31—42. (Études d'histoire littéraire)

Foscolo, Ugo

Koltay-Kastner, Jenő: *Ugo Foscolo.* A. Un. Szeg. Sec. Lit. 1958, 5—31., 1959, 5—46.

Goldoni, Carlo

Szabolcsi, Éva: *A realizmus Goldoni színpadán.* (Le réalisme dans le théâtre de Goldoni) Fil. Közl. 1958, No 1, 65—78.

Szauder, József: *Carlo Goldoni Válogatott vígjátékai.* (Comédies choisies de Carlo Goldoni) Préface de: — —. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, I—XXXV.) (Les clasiques de la littérature universelle)

Gramsci, Antonio

Sallay, Géza: *Gramsci és az olasz irodalomtörténetírás I.* (Gramsci et l'histoire littéraire italienne) Fil. Közl. 1955, No 3, 361—373.

Leonardo da Vinci

Kardos, Tibor: *Leonardo humanizmusa. Renaissance tanulmányok.* (L'humanisme de Leonard. Etudes Renaissance) Bp. 1957, Ed. Acad. 435—484.

Manzoni, Alessandro

Benedek, Nándor: *Manzoni és az olasz nyelv problémája.* (Manzoni et le problème de la langue italienne) A. Un. Szeg. (Acta Romanica) 1964, 3—28.

Kardos, Tibor: *Alessandro Manzoni : A jegyesek.* (I promessi sposi) Préface de: — —. Bp. 1956, Ed. Új M. Kiadó, I—XVIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Moravia, Alberto

Lutter, Éva: *Alberto Moravia.* Alföld, 1956, No 4, 85—95.

Nievo, Ippolito

Szauder, József: *Ippolito Nievo : Egy olasz vallomásai.* (Le confessioni di un italiano) Préface de — —. Tomes 1—2, Bp. 1961, Ed. Európa, t. 1er I—XXI. (Les classiques de la littérature universelle)

Palazzeschi, Aldo

Sallay, Géza: *Palazzeschi írói útja.* (La carrière d'écrivain de Palazzeschi) Fil. Közl. 1962, Nos 3—4, 289—310.

Petrarca, Francesco

Kardos, Tibor: *Beszámoló Petrarca tanulmányokról.* (Compte rendu d'études pétrarquiennes) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1958, (XIII) 267—288.

Kardos, Tibor: *Francesco Petrarca levelei.* (Lettres de Francesco Pétrarque.) Réd. et préf. de — —. Bp. 1962, Ed. Gondolat, 242. (Anthologie européenne. Série Renaissance)

Neszmélyi, Kálmán: *Petrarca* (1304—1374) (Pétrarque) Vigilia, 1954, No 11, 577—581.

Pirandello, Luigi

Kolozsvári Grandpierre, Emil: *Pirandello.* — —: *Legendák nyomában.* (Pirandello. — —: Sur les traces des légendes) Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, 123—141.

Szabó, György: *Luigi Pirandello : Színművek és novellák.* (Luigi Pirandello: Théâtre et nouvelles) Préface de: — —. Bp. 1962, Ed. Európa, I—XVIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Szabó, György: *Pirandello.* Bp. 1964, Ed. Gondolat, 139. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire)

Pratolini, Vasco

Sallay, Géza: *Pratolini írói útja és az olasz neorealizmus.* (La carrière d'écrivain de Pratolini et le néoréalisme italien) Nagyvilág, 1959, No 12, 1871—1875.

Quasimodo, Salvatore

Somlyó, György: *Salvatore Quasimodo — egy verse tükrében.* — —: *A költészet éva-*

dai. (Salvatore Quasimodo — dans le miroir d'une de ses poésies. — —: Les saisons de la poésie) Bp. 1963, Ed: Magvető, 161—175.

Szabó, György: *Az ember újjáteremtése.* (Quasimodo tanulmányairól.) (La recréation de l'homme [Des études de Quasimodo]) Nagyvilág, 1961, No 7, 1044—1048.

Verga, Giovanni

Sallay, Géza: *Verga: Don Gesualdo mester.* (Maître Don Gesualdo Préface de: — —. 1957, Ed. Európa, I—XXV. (Les classiques de la littérature universelle)

Sallay, Géza: *Verga pályakezdése.* (Les débuts de Verga) Fil. Közl. 1960, Nos 3—4, 383—404.

13. Littérature persane

b) Rapports avec la littérature universelle

Képes, Géza: *Háfiz és Csokonai* (Hafiz et Csokonai) Fil. Közl. No 3—4, 397—405.

Képes, Géza: *Hafiz et Csokonai. Littérature hongroise — Littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 287—303.

14. Littérature polonaise

a) Oeuvres générales

Czermakowa, Izabella: *A mai lengyel próza.* (La prose polonaise contemporaine) Új Hold, 1948, No 2, 114—118.

Kovács, Endre: *Napjaink lengyel irodalma.* (La littérature polonaise de nos jours) Új Írás, 1963, No 8, 1107—1110.

Kovács, Endre: *A lengyel irodalom története.* (L'histoire de la littérature polonaise) Bp. 1960, Ed. Gondolat, 526.

b) Rapports avec la littérature universelle

Angyal, [Endre] A.: *Gabriel Kazinczy als Polonophile und Slawist.* Slavica, 1964, 107—119.

Csapláros, István: *Le chemin de la littérature hongroise en Pologne.* A. Lit. 1959 (II.), 299—316.

Csapláros I(stván): *Józef Kraszewski und seine Beziehungen zu Ungarn.* Stud. Slav. 1963, Nos 1—4, 147—177.

Csapláros, István: *Kraszewsky és Magyarország.* (Kraszewsky et la Hongrie) Bp. 1963, Ed. Akad. 159. (Cahiers d'histoire littéraire 30.)

Csapláros, István: *A magyar irodalom útja Lengyelországban.* (1830—1918) (La voie de la littérature hongroise en Pologne) Fil. Közl. 1958, No 2, 384—394.

Csapláros, I(stván): *«Polak, Węgier — dwa bratanki».* (Les Polonais et les Hongrois sont de bons amis.) (L'existence, la fonction d'un proverbe polonais et le parallélisme dans la littérature hongroise) Slavica, 1964, 81—106.

Csapláros, I(stván): *La première de la Tragédie de l'homme à Cracovie.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1964, 17—46.

Csapláros, István: *Die Rolle des Zufalls, der europäischen literarischen Volkstümlichkeit und der Gelegenheitsmässigkeit in der Gestaltung der ungarisch-polnischen literarischen Beziehungen des 19. Jahrhunderts.* A. Lit. 1962 (V.), 416—424.

Gáldi, László: *Un grand disciple de J. Kochanowski: le métropolite Dosithée. Contribution à l'histoire de l'ancien vers roumain.* Stud. Slav. 1960, Nos 1—2, 1—21.

Kerényi, Grácia: *Die Aufgabe der vergleichenden Literaturwissenschaft in ungarisch-polnischer Beziehung.* A. Lit. 1962 (V.), 327—332.

Kovács E(ndre): *Das Lebenswerk von A. Mickiewicz und die ungarische Öffentlichkeit.* Stud. Slav. 1956, Nos 1—4, 251—270.

Kovács, Endre: *A lengyel kérdés a reformkori Magyarországon.* (La question polonaise dans la Hongrie de l'époque des réformes) Bp. 1959, Ed. Akad. 430.

Kovács, Endre: *Mickiewicz és a magyar szabadságharc.* (Mickiewicz et la guerre d'indépendance hongroise) Századok, 1951, Nos 1—2, 197—212.

Kovács, Endre: *Probleme der Entwicklung des Kapitalismus in der polnischen, tschechoslowakischen und ungarischen Literatur.* A. Lit. 1962 (V.), 442—447.

Kozocsa, Sándor: *Contributions à l'étude des échos hongrois de Mickiewicz.* Et. Sl. Roum. 1949 (II.), 111—126.

Kozocsa, Sándor: *Mickiewicz en Hongrie.* Bp. 1950, Ed. Egyetemi Ny. 15.

Kozocsa, Sándor: *Mickiewicz Magyarországon.* (Mickiewicz en Hongrie) Bp. 1955, Ed. Orsz. Széchényi Könyvtár, (Nouveaux cahiers bibliographiques) 63.

Papp, Géza: *Ismeretlen Kochanowski fordítások a XVI—XVII. századból.* (Traductions inconnues de Kochanowski

des XVI^e—XVII^e siècles) Irt. Közl. 1961, 328—340.

Sőtér, István: *A lengyel és magyar romantika párhuzamai.* — —: *Világtájak.* (Les parallèles du romantisme polonais et hongrois. — —: Points cardinaux.) Bp. Ed. Szépirodalmi, 69—82.

Waldapfel, József: *A krakkói egyetem és a magyar és lengyel szellemi élet kapcsolatai a reneszánsz korában.* (L'université de Cracovie et les rapports intellectuels hongrois et polonais à l'époque de la Renaissance) Egyetemes Philológiai Közlöny, 27—46.

c) Ecrivains

Jezs, Teodor Tomasz

Kovács, Endre: *A magyar szabadságharc T. T. Jezs műveiben.* (La guerre d'indépendance hongroise dans les oeuvres de T. T. Jezs) Annuaire de littérature universelle Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 148—168.

Mickiewicz, Adam

Angyal, Endre: *Adam Mickiewicz.* Alföld, 1956, No 1, 54—61.

Kovács, Endre: *Adam Mickiewicz.* Csillag, 1955, No 11, 2265—2270.

Ortutay, Gyula: *Adam Mickiewicz.* Forum, 1950, No 2, 89—95.

Rónay, György: *Mickiewicz Ádám.*, Vigilia, 1950, 233—240.

Sőtér, István: *Négy írás Mickiewiczről.* — —: *Világtájak.* (Quatre écrits sur Mickiewicz. — —: Points cardinaux.) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 64—131.

Sőtér I(stván): *„Pan Tadeusz" de Mickiewicz.* Stud. Slav. 1958, Nos 3—4, 347—358.

Prus, Boleslaw

Kovács, Endre: *Boleslaw Prus : A bábu.* (Lalka.) (La poupée.) Préface de: — —. Tomes 1—2. Bp. 1961, Ed. Európa, tome 1, I—XVIII. (Les classiques de la littérature universelle.)

Reymont, Wladysław Stanisław

Kovács, Endre: *Reymont.* Bp. 1961, Ed. Gondolat, 141. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 13.)

Kovács, Endre: *Wladysław St. Reymont : Parasztok.* (Chlopi.) (Les Paysans) Préface de: — —. Tomes 1—2. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, t. 1^er (Les classiques de la littérature universelle)

Sienkiewicz, Henryk

Kovács, Endre: *Henryk Sienkiewicz : Válogatott elbeszélések.* (Henryk Sienkiewicz: Nouvelles choisies) Préface de: — —. Bp. 1956, Ed. Új M. Kiadó, I—XV. (Les classiques de la littérature universelle)

15. *Littérature roumaine*

a) Oeuvres générales

Domokos, Sámuel: *Künstlerische Elemente der rumänischen Haiducken balladen.* An. Univ. Budap. Sec. Phil. 1957, 121—137.

Domokos, Sámuel: *Pintea Gligor alakja a mondákban és betyárballadákban.* (La figure de Pintea Gligor dans les légendes et les ballades de brigands.) Fil. Közl. 1959, Nos 3—4, 418—428.

Domokos, Sámuel: *A román betyárballadák.* (Les ballades de brigands roumains) Bp. 1955, Thèse manuscrite pour le TMB 347.

Domokos, Sámuel: *Az új román szocialista dráma.* (Le nouveau drame socialiste roumain) Annuaire de littérature universelle. Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 113—147.

Gáldi, László: *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine.* Bp. 1964, Ed. Tankönyvkiadó, 163. (Studia Romanica Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae. Sec. linguistica 1.)

Gáldi, László: *A román verstörténet korszakai. 1—2.* (Les périodes de l'histoire du vers roumain) Fil. Közl. 1960, Nos 2—4, 139—172., 323—367.

Gáldi, László: *Táj és tájábrázolás a román irodalomban.* (Paysage et description du paysage dans la littérature roumaine) Valóság, 1946, No 10, 19—30.

Köpeczi, Béla: *Román költők antológiája.* (Anthologie des poètes roumains) [Réd.: István Vas.] Postface: — —. Bp. 1951, Ed. Szépirodalmi, 297—306.

Köpeczi, Béla: *Az új román irodalom.* (La nouvelle littérature roumaine) Csillag, 1953, No 2, 238—244.

Köpeczi, Béla: *Az új román költészet.* (La nouvelle poésie roumaine) Annuaire de littérature universelle. Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 96—112.

Pálffy, Endre: *Hagyomány és újítás a két világháború közötti román irodalomban.* (Tradition et novation dans la littérature

roumaine de l'entre-deux-guerres) Helikon Vil. Figy. 1964, Nos 2—3, 184—194.

Pálffy, Endre: *Haladó román irodalmi irányzatok a XIX. század második felében.* (Tendances littéraires roumaines progressistes dans la seconde moitié du XIX[e] siècle) Bp. 1957. Thèse manuscrite pour le TMB 183.

Pálffy, E(ndre): *Die nationale Frage in der rumänischen Literatur und Presse Ende des vorigen Jahrhunderts.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1960, 67—79.

Pálffy, Endre: *A román irodalom története.* (L'histoire de la littérature roumaine) Bp. 1961, Ed. Gondolat, 454.

b) Rapports avec la littérature universelle

Hajdu, Győző: *Ady és Arghezi.* (Ady et Arghezi.) Kortárs, 1964, No 7, 1057—1061.

Jancsó, Elemér: *A román—magyar irodalmi kapcsolatok múltjából.* (Du passé des rapports littéraires roumano-hongrois) Alföld, 1956, No 5, 106—113.

Makkai, László: *Magyarok és románok. Magyarország és Keleteurópa.* (Hongrois et Roumains. La Hongrie et l'Europe Orientale) Réd.: István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 193—214.

Pálffy, Endre: *La parenté d'idées de deux poèmes héroï-comiques.* (Le poème épique «Ţiganiada» de Ion Budai-Deleanu et celui de János Arany «Les Tziganes de Nagyida») A. Lit. 1963, (VI.) 91—104.

Pálffy, Endre: *Két vígeposz eszmei rokonsága.* (Ion Budai Deleanu „Tiganiada" és Arany János „Nagyidai cigányok" című elbeszélő költeménye.) (La parenté d'idées de deux poèmes héroï-comique. [Le poème épique «Ţiganiada» de Ion Budai-Deleanu et celui de János Arany «Les Tziganes de Nagyida»]) Fil. Közl. 1963, Nos 3—4, 413—420.

Pálffy, Endre: *C. Dobrogeanu-Gherea és N. G. Csernisevszkij affinitásának néhány kérdése.* (Quelques questions de l'affinité de C. Dobrogeanu-Gherea et de N. G. Tchernissevski) Fil. Közl. 1962, Nos 3—4, 337—343.

Pálffy, Endre: *Some facts about C. Dobrogeanu-Gherea's Russian relations.* A. Lit. 1961, 341—354.

c) Ecrivains

Creangă, Ion

Domokos, János: *Ion Creangă : Fehér szerecsen. Válogatott művek.* (Ion Creanga: Nègre blanc. Oeuvres choisies) Préface de: — —. Bp. 1960, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Dimitriu, Petru

Ignácz, Rózsa: *Balzaci vállalkozás Romániában.* (Petru Dimitriu: Cronica de familie.) (Entreprise balzacienne en Roumanie) (Cronica de familie [Chronique de famille]) Nagyvilág, 1958, No 8, 1217—1222.

Eminescu (Eminesco), Michel

Gáldi, L(ászló): *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de Michel Eminescou.* A. Ling. 1962, (XII.) 137—164.

Köpeczi, Béla: *Eminescu — a román nép nagy költője.* (Eminesco, le grand poète du peuple roumain) Irt. 1950, No 1, 37—47.

Neculuţa

Pálffy, Endre: *D. Th. Neculuţa, a román munkásosztály költője.* (D. Th. Neculuţa, le poète de la classe ouvrière roumaine) Fil. Közl. 1955, No 4, 493—508.

Sadoveanu, Mihail

Pálffy, E(ndre): *Mihail Sadoveanu. Portrait de l'homme et de l'artiste.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1963, 121—132.

16. Littérature russe
Littérature des peuples soviétiques

a) Oeuvres générales

Barabás, Tibor: *Alkotás és forradalom. Szovjet írók a diadalmas esztendőkről.* — —: *A könyv hatalma.* (Oeuvres et révolution. Écrivains soviétiques sur les années triomphales. — —: Le pouvoir du livre) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 168—176.

Fehér, Pál, E: *Jegyzetek a XX. század örmény irodalmáról.* (Notes sur la littérature arménienne du XX[e] siècle) Nagyvilág, 1958, No 10, 1448—1453.

Fehér, Pál, E.: *Mi az új a szovjet irodalomban?* (Qu'est-ce qui est nouveau dans la littérature soviétique?) Kortárs, 1963, No 1, 102—108.

Fehér, Pál, E.: *A szovjet költészet új irányai.* (Les tendances nouvelles de la poésie soviétique) Új Írás, 1962, No 5, 529—535.

Gáldi, László: *Les variétés de l'accent dans le vers russe.* Stud. Slav. 1960 (VI.), Nos 3—4, 315—329.

Hermann, István: *Új vizeken.* (A szovjet művészet új eredményeinek esztétikai jelentőségéhez.) (Sur de nouvelles eaux. [A propos de l'importance esthétique des résultats récents de l'art soviétique]) Kortárs, 1962, No 3, 447—452.

Якоч, Д.: Учение Т. В. Плеханова о роли ложных идей в искусстве и литературе. (Les idées de T. V. Plekhanov sur le rôle des idées erronées dans l'art et dans la littérature) Dissertationes Slavicae (Szeged), 1962, 49—56.

Juhász, Mária: *Pillanatkép a szovjet széppróza fejlődésének irányairól.* (Instantané des tendances d'évolution de la prose soviétique) Kortárs, 1960, No 11.

Juhász, Mária: *A fiatal szovjet költőkről.* (A negyedik szovjet költőnemzedék) (Des jeunes poètes soviétiques. [La quatrième génération soviétique de poètes]) Kortárs, 1961, No 11, 732—739.

Lukács, György: *Az orosz demokrata irodalomkritika nemzetközi jelentősége.* — —: *Nagy orosz realisták.* (L'importance internationale de la critique littéraire démocrate russe. — —: Grands réalistes russes) Bp. 1946, Ed. Szikra, 11—36.

Karancsy, László: *A XIX. századi orosz irodalom fejlődéstörténeti kérdései.* (Des problèmes de l'histoire de l'évolution de la littérature russe du XIX[e] siècle) Fil. Közl. 1961, Nos 3—4, 394—408.

Kardos, László: *Gondolatok a szovjet irodalomról. Szovjet irodalom* (Réflexions sur la littérature soviétique. Littérature soviétique) (Réd.: — —.) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 5—37.

Kardos, László: *A szovjet irodalom kérdéseiből.* (Des problèmes de la littérature soviétique) Kortárs, 1958, No 12, 841—846.

Osváth, Béla: *A drámai konfliktus kérdése a szovjet drámairodalomban.* (Le problème du conflit dramatique dans la littérature dramatique soviétique) Tiszatáj, 1952, No 1, 49—60.

Sőtér, István: *Szovjet írók.* — —: *Világtájak.* (Écrivains soviétiques. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 459—465.

b) Rapports avec la littérature universelle

Arató, Endre: *A magyarországi szlávok és az oroszok kapcsolatához a reformkorban. Tanulmány a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből.* (Des rapports des Slaves de Hongrie et des Russes à l'époque des réformes.) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1[er] 245—294.

Балецкий, Эмиль: Н. В. Гоголь и венгры. (N. V. Gogol et les Hongrois) Stud. Slav. 1959, Nos 1—2, 1—8.

Балецкий, Эмиль: Несколько данных о русско—венгерских взаимоотношениях. Максим Горкий и венгры. (Quelques données sur les relations russo-hongroises: Maxime Gorki et les Hongrois) (Études Slaves et Roumaines, 1948 (I.), 215—224.

Bodnár, György: *A „Nyugat" és az orosz irodalom.* (La revue «Nyugat» et la littérature russe) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3 (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2, 437—458.

Bor, Kálmán: *Orosz tudományos és irodalmi vonatkozások a magyar nyelvű hírlapirodalomban. (1780—1834)* (Rapports scientifiques et littéraires russes dans la presse de langue hongroise) (1780—1824). Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1[er] 86—120.

Botka, Ferenc: *A „Kassai Munkás" mint a szovjet irodalom első közvetítője (1920—1930). Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből.* (L' «Ouvrier de Kassa» comme le premier intermédiaire hongrois de la littérature soviétique) (1920—1930). Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 3, 57—93.

Botka, Ferenc: *Majakovszkij a magyar munkásság színpadain.* (Maïakovsky sur les scènes de la classe ouvrière hongroise) Nagyvilág, 1959, No 11, 1708—1715.

Botka, Ferenc: *Majakovszkij halálának magyarországi sajtóvisszhangja.* (L'écho de la mort de Maïakovsky dans la presse de Hongrie) Kortárs, 1960, No 5, 776—780.

Botka, Ferenc: *Majakovszkij Magyarországon. (1945 előtt)* (Maïakovsky en Hongrie [avant 1945]) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 3, 173—250.

Botka, Ferenc: *A szovjet színházi kísérletek első magyar sajtóvisszhangja.* (Le premier écho des expériences théâtrales soviétiques dans la presse hongroise) Vil. Figy. 1960, No 1, 50—58.

Debreczeni, Pál: *Szatirikus ábrázolás a szovjet és a mai magyar drámairodalomban.* (Représentation satirique dans la littérature dramatique soviétique et dans la littérature dramatique hongroise contemporaine) Fil. Közl. 1955, No 3, 353—360.

Diószegi, András: *L'influence de Tourguéniev en Hongrie. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 371—394.

Diószegi, András: *Turgenyev magyar követői.* (Les disciples hongrois de Tourguéniev) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 84—137.

Dolmányos, István: *Az orosz forradalmi narodnyikok és a magyar sajtó az 1878—1881. évi oroszországi forradalmi válság időszakában.* (Les narodniks révolutionnaires russes et la presse hongroise à l'époque de la crise révolutionnaire de 1878—1881 en Russie) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 42—83.

Erdődi, József: *A mari irodalom. A mari irodalom Magyarországon.* (La littérature marie. La littérature marie en Hongrie) Fil. Közl. 1956, No 1, 154—161.

Erős, János—Fogarasi, Béla—Komlós, Aladár — Illés, Béla: *Magyarok és oroszok. Magyarország és Keleteurópa.* (Hongrois et Russes. La Hongrie et l'Europe Orientale) Réd.: István Gál Bp. 1947, Ed. Officina, 31—60.

Fenyő, István: *Az orosz irodalom fogadtatása a reformkori magyar hírlapirodalomban.* (L'accueil de la littérature russe dans la presse hongroise de l'époque des réformes) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1 204—244.

Fenyő, István: *Reformkori irodalmunk az egykorú orosz sajtó tükrében.* (Notre littérature de l'époque des réformes dans le miroir de la presse russe contemporaine) Bp. 1959, Ed. Acad. 103.

Fodor, István: *Dosztojevszkij és André Gide.* (Dostoïevski et André Gide) Fil. Közl. 1964, Nos 1—2, 112—122.

Forgács, László: *Jókai és az orosz irodalom.* (Jókai et la littérature russe) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 471—522.

Gorkij Magyarországon. (Gorki en Hongrie. Réd. et annotations par Radó, György) Bp. 1951, Ed. Művelt Nép, 152.

Grabár, Eleonóra: *Ivan Franko magyar kapcsolatai.* (Les relations hongroises d'Ivan Franko) Fil. Közl. 1964, Nos 1—2, 159—170.

Iglói, Endre: *Az Igor-ének első magyar nyelvű kiadása.* (La première édition en langue hongroise du Chant d'Igor) Fil. Közl. 1958, 224—238.

Iglói, Endre: *Az Igor ének kezdeti fogadtatása Magyarországon.* (L'accueil initial du Chant d'Igor en Hongrie) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 55—85.

Иглои, Эноре: к вопросу перевода „Слово о полку Игореве" в Венгрии. De la question de la traduction hongroise du du „Dit du Prince Igor") A. Un. Debr. 1959—1960, 287—297.

Illés, László: *Az „Új Hang" és a magyar—szovjet irodalmi kapcsolatok.* (La «Voix Nouvelle» et les rapports littéraires hungaro-soviétiques) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 3. 348—402.

Józsa, Antal: *A Kolokol magyar vonatkozásai.* (Les rapports hongrois du Kolokol) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 343—375.

József, Farkas: *Magyar—orosz irodalmi vonatkozások 1917—1919.* (Rapports littéraires hungaro-soviétiques) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 3. 5—56.

Kámán, Erzsébet: *A magyar—orosz irodalmi kapcsolatok történetéből. Solohov Magyarországon.* (A propos de l'histoire des rapports littéraires hungaro-soviétiques. Cholokhov en Hongrie) Bp. 1961, thèse manuscrite pour le TMB 343.

Kámán, Erzsébet: *Solohov és a szovjet irodalom az 1930-as évek magyar irodalmi kritikájában.* (Cholokhov et la littérature soviétique dans la critique littéraire hongroise des années 1930.) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 3. 296—347.

Kardos, László: *Gondolatok a szovjet irodalom és a magyar kritika viszonyáról.* (Réflexions sur les rapports de la littérature soviétique et de la critique hongroise) Nagyvilág, 1956, 113—129.

Katona, Edit: *Arany János és az orosz irodalom.* (János Arany et la littérature russe) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 316—342.

Komlós, Aladár: *Gogol útja a magyar irodalomban.* (La voie de Gogol dans la littérature hongroise) Annuaire de littérature universelle Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 5—26.

Komlós, Aladár: *Az orosz irodalom útja Magyarországon.* (L'évolution de la littérature russe en Hongrie) Irodalomtudomány, 1946, aug. 59—68.

Komlós, Aladár: *Puskin a magyar irodalomban.* (Pouchkine dans la littérature hongroise) Fil. Közl. 1955, No 3, 333—352.

Komlós, Aladár: *A rajongók. Fejezet a XX. század eleji magyar—orosz irodalmi kapcsolatok történetéből.* (Les enthousiastes. Un chapitre de l'histoire des rapports littéraires hungaro-russes au début du XX^{e} siècle) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 279—292.

Korompay, Bertalan: *A jokulátor-kérdés az Igor-ének és más orosz párhuzamok megvilágításában.* (Le problème du jongleur à la base de la Chanson d'Igor et d'autres parallèles russes) Fil. Közl. 1955, No 3, 309—332., 1956, No 1, 61—77.

Kovács, Zoltán: *Közös motívumok a magyar és az orosz népköltészetben.* (Motifs communs dans la poésie populaire hongroise et russe) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 5—27.

Lengyel, Béla: *Gorkij alakja és munkássága az ellenforradalmi negyedszázad magyar sajtójában.* (La figure et l'oeuvre de Gorki dans la presse hongroise du quart de siècle contre-révolutionnaire) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 3. 251—295.

Lengyel, Béla: *A magyar írók és a szovjet irodalom az ellenforradalmi korszakban. (1919—1944)* (Les écrivains hongrois et la littérature soviétique dans la période contre-révolutionnaire [1919 — 1944.]) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 3. 94—172.

Lengyel, Béla: *Szovjet irodalom Magyarországon. 1919—1944.* (Littérature soviétique en Hongrie. 1919—1944.) Bp. 1964, Ed. Acad. 373. Thèse manuscrite pour le TMB.

Lukács, György: *Tolsztoj Leó és a nyugati irodalom.* (Léon Tolstoï et la littérature occidentale) Magyarok, 1945, No 4, 153—167.

Magyar—orosz történelmi kapcsolatok. (Rapports historiques hungaro-russes) Réd. Endre Kovács. Bp. 1956, MTA Történ. ettud. Int. 456.

Mályusz (Mme) Császár, Edit: *A „Revizor" első magyarországi előadása (1874.)* (La première représentation hongroise du «Revizor» [1874]) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes Tomes 1—3, (Réd. Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 27—41.

Máthé-Haupt, György: *Puskin hatása a magyar társadalmi gondolkodásra és irodalomra.* (L'influence de Pouchkine sur la pensée sociale et la littérature hongroises) Irt. 1949, No 1, 59—76.

Müller, László: *Az orosz és a szovjet líra fogadtatása Magyarországon a felszabadulás után.* (L'accueil de la poésie russe et soviétique en Hongrie après la libération) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 3. 403—461.

Nyírő, Lajos: *Adatok az orosz forradalmi demokraták múltszázadi magyarországi fogadtatásához.* (Contribution à la réception hongroise des démocrates révolutionnaires russes au siècle dernier) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 523—560.

Перени, Йожеф: *Легенда о святом Владиславе в России.* (La légende de saint Ladislas en Russie) Stud. Slav. 1955, 227—244. No 1—3,

Perényi, József: *Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai.* (Les rapports hongrois des annales russes) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 28—54.

Radó, György: *Az észt irodalom Magyarországon.* (La littérature estonienne en Hongrie) Fil. Közl. 1963, Nos 1—2, 223—242.

Radó, György: *Magyar—ukrán történelmi kapcsolatok a szépirodalomban.* (Rapports historiques hungaro-ukrainiens dans la littérature) Helikon Vil. Figy. 1964, Nos 2—3, 302—314.

Radó, György: *Majakovszkij magyar fordításai* (1921—1950) (Les traductions hongroises de Maïakovsky [1921—1950]) Irt. 1951, No 3, 315—337.

Radó, György: *Petőfi chez les Russes.* (XX-ème siècle.) A. Lit. 1959 (II.), 169—184.

Radó, György: *Puskin magyar vonatkozásai 1848-ig.* (Les rapports hongrois de Pouchkine jusqu'à 1848) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 147—203.

Radó, György: *Rusztaveli eposza és a magyarok.* (Az eposz magyar fordításainak, kritikájának és illusztrációinak története. (L'épopée de Rustaveli et les Hongrois [L'Histoire des traductions, de la critique et des illustrations hongroises de l'épopée]) Vil. Figy. 1962, No 1, 40—50.

Rejtő, István: *Csehov drámái Magyarországon.* (1900—1945.) (Les drames de Tchékhov en Hongrie [1900—1945]) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 388—412.

Rejtő, István: *Dosztojevszkij Magyarországon* (1850—1945.) (Dostoïevski en Hongrie (1850—1945)). Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3. (Réd. Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 293—339.

Rejtő, István: *Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon.* (L'accueil de la littérature russe en Hongrie) Bp. 1958, Ed. Acad. 115. (Cahiers d'histoire littéraire 21.)

Rév, Mária: *Phénomènes parallèles et divergents dans les littératures russe et hongroise dans la deuxième moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle. Littérature hongroise — littérature européenne.* Bp. 1964, Ed. Acad. 395—416.

Рев, Мариа: *Сатира и юмор в конце XIX. века. (М. Е. Салтыков—Щедрин и Калман Миксат.)* (Satire et humour à la fin du XIX^e siècle. [M. Je. Saltykov — Chtchédrine et Kálmán Mikszáth]) A. Lit. 1962 (V.), 456—463.

Sőtér, István: *Gercen és a magyar kortársak.* (Herzen et ses contemporains hongrois) Kortárs, 1961, No 8, 212—220.

Sőtér, István: *Párhuzamos jelenségek a XIX. század magyar és orosz irodalmában.* (Phénomènes parallèles dans les littératures hongroise et russe du XIX^e siècle) Vil. Figy. 1962, No 1, 1—18.

Tardy, Lajos: *Magyarországi útiélmények és magyar irodalmi vonatkozások a XIX. század első negyedében megjelent orosz kiadványokban.* (Les relations de voyages sur la Hongrie et les rapports littéraires hongrois dans les publications russes parues dans le premier quart du XIX^e siècle) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 121—146.

Vajda, György Mihály: *A magyar olvasóközönség megismerkedése az orosz drámairodalommal.* (La prise de contact des lecteurs hongrois avec la littérature dramatique russe) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 1. 295—315.

Waldapfel, József: *Gorkij és Madách.* (Gorki et Madách) Etudes dans le domaine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes 1—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. Ed. Acad. t. 2. 231—278.

Waldapfel, József: *Gorkij és Madách. — —: Szocialista kultúra és irodalmi örökség.* (Gorki et Madách. — —: Culture socialiste et legs littéraire) Bp. 1961, Ed. Acad. 143—195.

Waldapfel, J(ózsef): *Gorkij és Madách.* Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1963, 3—26.

Zöldhelyi Zsuzsa: *A magyar—orosz irodalmi kapcsolatok történetéből. Szabó Endre (1849—1924.)* (De l'histoire des rapports littéraires hungaro-russes. Endre Szabó [1849—1924]) Bp. 1961. Thèse manuscrite pour le TMB 452.

Зёльдхейи, Жужа: *Органические и неорганические моменты во взаимоотношениях русской и венгерской литератур.* (Moments organiques et inorganiques dans les relations littéraires russo—hongroises) A. Lit. 1962 (V.), 351—358.

Zöldhelyi, Zsuzsa: *Petőfi chez les Russes.* (XIX^e siècle.) A. Lit. 1959, 157—167.

Zöldhelyi, Zsuzsanna, D.: *Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője.* (Endre Szabó, le vulgarisateur hongrois de la littérature russe) Etudes dans le do-

maine des rapports littéraires hungaro-russes. Tomes I—3, (Réd.: Gábor G. Kemény) Bp. 1961, Ed. Acad. t. 2. 138—199.

Zsigmond, Ferenc: *Orosz hatások irodalmunkban.* (Influences russes dans notre littérature) Bp. 1945. MTA, 78.

c) Ecrivains

Babel, Isaak Emmanuïlovitch

Elbert, János: *I. Babel művei.* (Les oeuvres de I. Babel) Postface de: — —. Bp. 1964, Ed. Magyar Helikon.

Viktor, János: *Babel. Szovjet irodalom.* (Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 157—171.

Bek, Alexandre Alfredovitch

Lukács, György: *A. Bek : A volokalamszki országút.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* (A. Bek: La route de Volokalamsk. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste) 3e ed. Bp. 1952, Ed. Szikra, 261—292.

Belinsky, Vissarion Grigorievitch

Berza, András: *A realista ábrázolás kérdései Belinszkij irodalmi kritikáiban.* (Les problèmes de la représentation réaliste dans les critiques littéraires de Belinski) EPÉ 1958, 267—280.

Kárpáti, Aurél: *Belinszkij levele Gogolhoz.* — —: *Tegnaptól máig.* (La lettre de Belinsky à Gogol. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 335—344.

Blok, Alexandre Alexandrovitch

Sükösd, Mihály: *Blok. Szovjet irodalom.* (Blok. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 81—104.

Brioussov, Valéri Jakovlevitch

Török, Endre: *Brjuszov. Szovjet irodalom.* (Brioussov. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 67—80.

Török, Endre: *Brioussov.* A. Lit. 1960 (III.), 335—345.

Cholokhov, Michel Alexandrovitch

Lukács, György: *A Csendes Don.* (Le Don paisible) Forum, 1949, No 11, 889—912.

Lukács, György: M. Solohov: *Csendes Don.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* (M. Cholokhov: Le Don paisible. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste) 3e éd. Bp. 1952, Ed. Szikra, 115—150.

Lukács, György: *M. Solohov : Új barázdát szánt az eke.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* (M. Cholokhov: Terres défrichées. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste) 3e éd. Bp. 1952, Ed. Szikra, 222—257.

Váci, Mihály: *Új barázdák.* (Jegyzetek Solohov új regényéről) (Sillons défrichés. [Notes sur le nouveau roman de Cholokhov]) Kortárs, 1961, No 9, 439—444.

Veres, Péter: *Solohov. Szovjet irodalom.* (Cholokhov. Littérature soviétique.) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 413—443.

Djamboul, Djahoïev

Trencsényi-Waldapfel, Imre: *Dzsambul. Szovjet irodalom.* (Djamboul. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 227—258.

Dostoïevsky, Fedor Mihaïlovitch

Benedek, Marcell: *F. M. Dosztojevszkij,* — —: *Könyv és színház.* (F. M. Dostoïevsky. — —: Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 146—152.

Bóka, László: *Dosztojevszkij emlékezete.* (La mémoire de Dostoïevsky) Csillag, 1956, No 3, 539—550.

Bóka, László: *F. M. Dosztojevszkij : Fehér éjszakák.* (F. M. Dostoïevsky: Nuits blanches) Postface de: — — Bp. 1956, Ed. Új M. Kiadó, 551—558. (Classiques russes)

Bóka, László: *F. M. Dosztojevszkij : A kamasz* (F. M. Dostoïevsky: L'adolescent) Postface de: — — Bp. 1960, Ed. Európa 541—548. (Classiques russes)

Fehér, Ferenc: *Dosztojevszkij : A játékos. Dosztojevszkij novellái.* (Dostoïevsky: Le joueur. Les nouvelles de Dostoïevsky) Postface de: — —: Bp. 1963, Ed. Magyar Helikon, 937—955.

Forgács, László: *Fedor Mihailovics Dosztojevszkij : Bűn és bűnhődés.* (Fedor Mihailovitch Dostoïevsky: Crime et châtiment) Préface de: — —. Bp. 1962. Ed. Európa, I—XIX. (Les classiques de la littérature universelle)

Каранчи, Л.: *К проблематике писательской манеры Достоевского.* (Des problèmes de la méthode artistique de Dostoïevsky) Slavica, 1961, 135—155.

Kárpáti, Aurél: *Dosztojevskij.* — —: *Kultúra haláltánccal.* (Dostoïevsky. — —: Culture et danse macabre) Bp. 1947, Új Idők 234—256.

Lukács, György: *Dosztojevszkij.* — —: *Nagy orosz realisták.* (Dostoïevsky. — —: Grands réalistes russes) Bp. 1946, Ed. Szikra, 105—118.

Sőtér, István: *Dosztojevszkij.* — —: *Világtájak.* (Dostoïevsky, — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 318—323.

Sőtér, István: *Fedor Mihailovics Dosztojevszkij : A Karamazov testvérek.* (Fedor Mihailovitch Dostoïevsky: Les frères Karamazov) Préface de: — —. Tomes 1—2, Bp. 1959, Ed. Európa, t. 1. I—XXIV. (Les classiques de la littérature universelle)

Sőtér, István: *A Karamazov testvérekről.* (Les frères Karamazov) Vil. Figy. 1959, No 1, 16—29.

Török, Endre: *Dosztojevszkij : A félkegyelmű.* (Dostoïevsky: L'idiot) Postface de: — —. Bp. 1960, Ed. Magyar Helikon, 705—726.

Ehrenbourg, Ilya Grigorievitch

Keszi, Imre: *Ilja Ehrenburg : Vihar.* — —: *A sziget ostroma.* (Ilya Ehrenbourg: Tempête. — —: Le siège de l'île) Bp. (1948.) Ed. Dante, 164—170.

Komlós, János: *Ehrenburg. Szovjet irodalom* (Ehrenbourg. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 259—291.

Somlyó, György: *Kilencedik hullám.* (Ehrenburg.) — —: *Ablakban.* (La neuvième vague [Ehrenbourg] — —: A la fenêtre) Bp. 1956, Ed. Magvető, 231—246.

Sőtér, István: *Kilencedik hullám. Ilja Ehrenburg könyve.* — —: *Világtájak.* (La neuvième vague. Le livre d'Ilya Ehrenbourg. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 466—472.

Fadeiev, Alexandre Alexandrovitch

Juhász, Géza: *Fagyejev.* (Fadeiev.) Nagyvilág, 1959, No 6, 887—893.

Juhász, Géza: *Fagyejev. Szovjet irodalom.* (Fadeiev. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 355—371.

Kardos, Pál: *Fagyejev.* (Fadeiev.) Bp. 1963, Ed. Gondolat, 90. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 20.)

Lukács, György: *A. Fagyejev : Tizenkilencen.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* 3. kiad. (A. Fadeiev: Les dix-neuf. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste. 3e édition.) Bp. 1953, Ed. Szikra, 69—101.

Fedine, Constantin Alexandrovitch

Forgács, László: *Fegyin. Szovjet irodalom.* (Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 293—316.

Forgács, László: *Konsztantyin Fegyin.* (Constantin Fedine) Nagyvilág, 1959, No 4, 569—577.

Gaïdar, Arkadi Petrovitch

Nagy, Péter: *Az ifjú lelkek mérnöke.* (A. P. Gajdar válogatott művei.) — —: *Mérlegen.* (L'ingénieur des jeunes âmes. [Oeuvres choisies de A. P. Gaïdar.] — —: Sur la balance) Bp. 1955, Ed. Művelt Nép, 191—195.

Herzen, Alexandre Ivanovitch

Almási, Miklós: *A. J. Hercen : Ki a bűnös?* (A. J. Herzen: Qui est coupable?) Avec l'étude de — —. Bp. 1956, Éd. Új M. Kiadó, p. 495—510 (Classiques russes)

Török, Endre: *Emlékezés Gercenre.* (Commération de Herzen) Nagyvilág, 1962, No 7, 738—741.

Gladkov, Fiodor Vassilievitch

Kárpáti, Aurél: *Gladkov : A sötétségből a fény felé.* — —: *Tegnaptól máig.* (Gladkov: Des ténèbres vers la lumière. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 414—421.

Lengyel, Béla: *Gladkov. Szovjet irodalom* (Gladkov. Littérature soviétique.) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 173—191.

Gogol, Nicolas Vassilievitch

Koczogh, Ákos: *N. V. Gogol : Kisregények és elbeszélések* (Récits et nouvelles) Postface de: — —. Bp. 1957, Ed. Európa, 607—619. (Classiques russes)

Koczogh, Ákos: *Gogol.* (A Miklós-kori Oroszország.) (Gogol. [La Russie à l'époque de Nicolas]) Jelenkor, 1961, No 6, 687—698.

Lukács, György: *Gogol.* Csillag, 1952, No 4, 396—411.

Sík, Sándor: *Gogol.* Vigilia, 1952, No 6, 283—295.

Sőtér, István: *Gogol és a Holt lelkek.* — —: *Világtájak.* (Gogol et les Ames mortes. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 286—299.

Sőtér, István: *Nyikoláj Vasziljevics Gogol : Holt lelkek.* (Nicolas Vassilievitch Gogol: Les Ames mortes) Préface de: — —. 2e éd. Bp. 1954, Ed. Új M. Kiadó, I—XIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Török, Endre: *Gogolról.* (Gogol) Nagyvilág, 1959, No 4, 566—569.

Gontcharov, Ivan Alexandrovitch

Bakcsi, György: *Goncsarov.* (Gontcharov) Bp. 1962, Ed. Gondolat, 109. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 15.)

Bakcsi, György: *Ivan Alekszandrovics Goncsarov : Oblomov.* (Ivan Alexandrovitch Gontcharov: Oblomov) Préface de: — —. Bp. 1960, Ed. Európa, I—XVI. (Les classiques de la littérature universelle)

Kárpáti, Aurél: *Goncsarov.* — —: *Kultúra haláltánccal.* (Gontcharov. — —: Culture et danse macabre) Bp. 1947. Ed. Új Idők, 257—261.

Konrád, György: *Emlékezés az Oblomov írójára.* (Eloge de l'auteur d'Oblomov) Nagyvilág, 1962, No 9, 1368—1373.

Lukácsy, Sándor: *J. A. Goncsarov : Hétköznapi történet* (J. A. Gontcharov: Histoire de tous les jours) Postface: — — Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, 311—325. (Classiques russes)

Nagy, Lajos: *Goncsarov útleírása : A Pallada fregatt.* — —: *Iró, könyv, olvasó.* (La relation de voyage de Gontcharov: La frégate Pallada. — —: Ecrivain, livre, lecteur) Tomes 1—2, Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, t. 1. 599—605.

Gorbatov, Boris Leontevitch

Zolnai, Vilmos: *Az új úton.* (Gorbatov Donyeci bányászok című regénye.) — —: *Kalandozások az irodalomban.* (Dans la voie nouvelle [Le roman «Mineurs du Donets» de Gorbatov.]) — —: Vagabondages dans la littérature. Bp. 1956, Ed. Népszava, 163—174.

Gorki, Maxime

Almási, Miklós: *Gorkij : Jegor Bulicsov és a többiek.* (Gorki: Yegor Boulitchov et les autres.) Irt. 1954, No 3, 283—302.

Almási, Miklós: *Két Gorkij-dráma : Kispolgárok, Ellenségek.* (Deux drames de Gorki: Petits-bourgeois, Ennemis) Annuaire de littérature universelle. Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 27—73.

Barabás, Tibor: *Maxim Gorkij irodalmi tanulmányairól.* (Des études littéraires de Maxime Gorki. — —: Le pouvoir du livre) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 160—167.

Botka, Ferenc: *Ismeretlen Gorkij-dokumentumok.* (Documents inconnus sur Gorki) Fil. Közl. 1961, Nos 3—4, 410—417.

Elbert, János: *Maxim Gorkij : Az Artamonovok.* (Maxime Gorki: Les Artamonov) Préface de: — — Bratislava—Bp. 1960, Ed. Szlovák Szépirodalmi Kiadó—Európa, I—XV. (Les classiques de la littérature universelle)

Gondos, Ernő: *Egy négy évtizedes kisregényről.* [Gorkij: Az áruló.] (Un récit de quatre décennies [Gorki: Le traître]). Új Írás, 1962, No 11, 1272—1277.

Kárpáti, Aurél: *Gorkij : az akarat és munka hőse.* — —: *Tegnaptól máig.* (Gorki: Le héros de la volonté et du travail. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 370—374.

Konrád, György: *Gorkij. Éjjeli menedékhely.* (Gorki: Dans les bas-fonds.) Postface de: — —. Bp. 1962, Ed. Magyar Helikon, 121—137.

Lengyel, Béla: *Gorkij — az írók és kritikusok tanítómestere.* (Gorki — le maître des écrivains et des critiques) Irt. 1951, No 1, 8—23.

Lukács, György: *A felszabadító.* (Le libérateur) Forum, 1948, No 4, 269—276.

Lukács, György: *A forradalom előtti Oroszország „Emberi komédiája".* — —: *Nagy orosz realisták.* («La comédie humaine» dans la Russie d'avant la révolution. — —: Grands réalistes russes) Bp. 1946, Ed. Szikra, 119—148.

Lukács, György: *Maxim Gorkij.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* (Maxime Gorki. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste) 3e éd. Bp. 1952, Ed. Szikra, 13—65.

Sőtér, István: *Életöröm és emberiesség.* [Gorkij.] — —: *Világtájak.* (Joie de vivre et humanité. [Gorki] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 332—349.

Székely (Mme) Tibor: *A tájleírás szerepe Klim Szamgin jellemének megrajzolásában.* (Le rôle de la description du paysage dans la peinture du caractère de Klim Samguine) Fil. Közl. 1962, Nos 1—2, 183—189.

Секей, Н.: Роль пейзажа в создании образа Клима Самгина. La rôle du paysage dans la création de la figure de Klim Samguine) Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1964, 141—153.

Szigeti, József: *Maxim Gorkij : Az anya.* (Maxime Gorki: La Mère) Préface de: — —. 10e éd. Bp. 1954, Ed. Új M. Kiadó, I—XXV. (Les classiques de la littérature universelle)

Szigeti, József: *A szocialista realizmus első remekműve : Az anya.* — —: *Irodalmi tanulmányok.* (Le premier chef-d'oeuvre du réalisme socialiste: La Mère. — —: Etudes littéraires) Bp. 1959, Ed. Európa, 108—124.

Tamás, Aladár: *Gorkij.* (Gorki) Csillag, 1951, No 7, 855—862.

Tétényi, Mária: *A népköltészet szerepe Gorkij Artamonovok című regényében.* (Le rôle de la poésie populaire dans les Artamonov de Gorki) Fil. Közl. 1964, Nos 1—2, 170—176.

Waldapfel, József: *Az én egyetemeim.* (Maxim Gorkij.) — —: *Szocialista kultúra és irodalmi örökség.* (Mes universités. [Maxime Gorki] — —: Culture socialiste et legs littéraire) Bp. 1961, Ed. Acad. 21—33.

Waldapfel, József: *Fejezetek Gorkij írói arcképéből.* — —: *Szocialista kultúra és irodalmi örökség.* (Chapitres du portrait d'écrivain de Gorki. — —: Culture socialiste et legs littéraire) Bp. 1961, Ed. Acad. 34—57.

Waldapfel, József: *Gorkij. Szovjet irodalom.* (Gorki. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 39—65.

Waldapfel, József: *Gorkij születésének 90. évfordulóján.* — —: *Szocialista kultúra és irodalmi örökség.* (Au 90e anniversaire de la naissance de Gorki. — —: Culture socialiste et legs littéraire) Bp. 1961, Ed. Acad. 5—20.

Waldapfel, József: *Maxim Gorkij.* (Maxime Gorki) M. Tud. 1958, No 4, 97—106.

Waldapfel, József: *Quelques éléments du portrait littéraire de M. Gorki.* A. Lit. 1961 (IV.), 259—278.

Zolnay, Vilmos: *A szocialista realizmus felé.* (Gorkij művészi fejlődésének első szakasza) — —: *Kalandozások az irodalomban.* (Vers le réalisme socialiste [La première phase de l'évolution artistique de Gorki] — —: Vagabondages dans la littérature) Bp. 1956, Ed. Népszava, 137—162.

Griboïedov, Alexandre Sergueïevitch

Kardos, László: *Gribojedov.* — —: *Művek és mesterek.* (Griboïedov. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 55—67.

Grosman, Vassilij, Semionovitch

Nagy, Péter: *A bolsevikok útja.* (Vaszilij Groszman: Sztyepan Kolcsugin.) — —: *Mérlegen.* (Le chemin des bolcheviks. [Vassili Grosman: Stiepan Koltchouguine.] — —: Sur la balance) Bp. 1955, Ed. Művelt Nép, 22—28.

Issakovski, Mikhaïl Vassilievitch

Kardos, Pál: *Iszakovszkij. Szovjet irodalom.* (Issakovski. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 457—470.

Kataïev, Valentin Petrovitch

Radó, György: *Katajev. Szovjet irodalom.* (Kataïev. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 335—354.

Kazakevitch, Emmanuel Genrikovitch

Lukács, György: *E. Kazakevics : Tavasz az Oderán.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* 3. kiad. (E. Kazakevitch: Printemps sur l'Oder. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste. 3e éd.) Bp. 1952, Ed. Szikra, 293—322.

Kornietchouk, Alexandre Yevdokimovitch

Waldapfel, József: *Kornyejcsuk Platon Krecsitje Budapesten.* — —: *Szocialista kultúra és irodalmi örökség.* (Le Platon Kretchit de Kornietchouk à Budapest. — —: Culture socialiste et legs littéraire) Bp. 1961, Ed. Akad. 329—354.

Krilov, Ivan Alexevitch

Krilov : Mesék. (Krilov: Contes) Postface de: — —. Bp. 1959, Ed. Európa, 229—234. (Classiques russes)

Leonov, Léonid Maximovitch

Szöllősy, Klára: *Leonov. Szovjet irodalom.* (Szerk. Kardos László.) (Leonov. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 387—411.

Szöllősy, Klára: *Leonyid Leonov.* (Léonid Leonov.) Nagyvilág, 1957, No 3, 420—426.

Lermontov, Mikhaïl Yourevitch

Gáldi, L(ászló): *Remarques sur l'expressivité de la syntaxe poétique de Lermontov.* Stud. Slav. 1963, Nos 1—4, 55—74.

Karajcsy, László: *Realizmus és romanticizmus Lermontov drámáiban.* (Réalisme et romantisme dans les drames de Lermontov) A. Un. Debr. 1956, No 1, 83—95.

Kardos, László: *Lermontov.* — —: *Művek és mesterek.* (Lermontov. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 87—105.

Kardos, László: *Mihail Jurevics Lermontov: Válogatott költemények.* (Mikhaïl Yourevitch Lermontov: Poèmes choisis) Postface de: — —. Bp. 1957, Ed. Európa, 351—356. (Classiques russes)

Сёке, Д.: *Поэзия мысли (Заметки о зрелой лирике Лермонтова.)* (Poésie de la pensée [Remarques sur la poésie lyrique mûrs de Lermontov) Dissertationes Slavicae (Szeged), 1962, 57—61.

Török, Endre: *Költő és démona. Emlékezés Lermontovra.* (Le poète et son démon. Eloge de Lermontov) Nagyvilág, 1964, No 10, 1537—1541.

Maïakovsky, Vladimir Vladimirovitch

Erdődi, József: *Majakovszkij.* (Maïakovsky.) Tiszatáj, 1948, No 5, 150—159.

Kardos, László: *Majakovszkij.* — —: *Művek és mesterek.* (Maïakovsky. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 215—252.

Kardos, László: *Vladimir Majakovszkij Válogatott művei.* (Oeuvres choisies de Vladimir Maïakovsky. Choix et réd. de: György Radó) Préf.: — — Tomes 1—4. Bp. 1957, Ed. Európa, 1er tome, 5—48.

Selymes, Ferenc: *Majakovszkij és a futurizmus.* (Maïakovsky et le futurisme) PPÉ 1957, 173—188.

Somlyó, György: *Majakovszkij.* — —: *Kérdés és felelet.* (Maïakovsky. — —: Question et réponse.) Bp. 1949, Ed. Franklin, 39—46.

Makarenko, Anton Semionovitch

Lukács, György: *A. Makarenko : Az új ember kovácsa.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* (A. Makarenko: Le forgeron de l'homme nouveau. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste) 3e édition, Bp. 1952, Ed. Szikra, 153—208.

Nekrassov, Nicolas Alexeiévitch

Fodor, András: *N. A. Nyekraszov : Versek, elbeszélő költemények.* (N. A. Nekrassov: Poésies, poèmes épiques. [Réd. László Kardos, Endre Török, Zsuzsa Zöldhelyi]) Postface de: — —. Bp. 1962, Ed. Európa, 567—579. (Classiques russes)

Héra, Zoltán: *H. A. Nyekraszov : Ki él boldogan Oroszországban?* (N. A. Nekrassov: Qui vit heureux en Russie?) Avec l'étude de: — —. Bp. 1955, Éd. Új M. Kiadó, 299—314 (Classiques russes)

Selymes, Ferenc: *Ny. A. Nyekraszov poémája : Ki él boldogan Oroszországban?* (Un poème de N. A. Nekrassov: Qui vit heureux en Russie?) PPÉ 1956, 199—215.

Nikolaïéva, Galina Yevguenievna

Varga, Mihály: *Útközet útközben.* (Gondolatok egy új szovjet regény olvasása közben. Galina Nyikolajeva: Útközben.) (Bataille en route. [Pensées faites en lisant un nouveau roman soviétique. Galina Nikolaïevna: En route.]) Kortárs, 1958, No 5, 723—733.

Ostrovski, Alexandre Nikolaïevitch

Fehér, Pál, E.: *Alekszandr N. Osztrovszkij : Drámák.* (Alexandre Ostrovski: Drames) Postface de: — —. (Classiques russes) Bp. 1962, Ed. Európa, 639—647.

Paustovski, Constantin Georgevich

Elbert, János: *Pausztovszkij. Szovjet irodalom.* (Paustovski. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Éd. Gondolat, 373—385.

Pervomaïski, Léonid Solomonovitch

Kárpáti, Aurél: *„Budapesti levél". Leonid Pervomajszkijhoz.* — —: *Tegnaptól máig.* («Lettre de Budapest.» A Léonid Pervomaïski. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 422—426.

Platonov, André Platonovitch

Lukács, György: *A. Platonov : A halhatatlanok.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* 3. kiad. (A. Platonov: Les immortels. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste. 3e édition.) Bp. 1952, Ed. Szikra, 209—221.

Pouchkine, Alexandre Serguéievitch

Barát (Mme) Sevcsuk, Nyina: *Alekszandr Puskin : Elbeszélő költemények.* (Alexandre Pouchkine: Poèmes épiques) Préface de: — —. Bp. 1963, Ed. Európa, I—XXV. (Les classiques de la littérature universelle)

Benedek, Marcell: *A. Sz. Puskin.* — —: *Könyv és színház.* (A. S. Pouchkine. — — Livre et théâtre) Bp. 1963, Ed. Szépirodalmi, 88—97.

Erdődi, József: *Puskin — a politikus költő.* (Pouchkine — le poète politicien) Tiszatáj, 1949, No 2, 93—100.

Fehér, Pál, E: *Puskin : Költemények. Jevgenyij Anyegin* (Evgenij Oniéguine) Postface de: — —. Bp. 1964, Éd. Európa, 371—883. (Classiques russes)

Horváth, Márton: *Puskin.* (Előadás a költő születésének 150. évfordulója alkalmából rendezett magyarországi ünnepségek megnyitóján.) (Pouchkine [Conférence faite à la séance inaugurale des solennités organisées en Hongrie à l'occasion du 150e anniversaire de la naissance du poète]) Csillag, 1949, No 19, 1—6.

Kelemen, Sándor: *A. Sz. Puskin : Regények és elbeszélések* (A. S. Pouchkine: Romans et nouvelles) Postface de: — —. Bp. 1955. Ed. Új Magyar Kiadó. (Classiques russes)

Lukács, György: *Puskin.* — —: *Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus.* (Pouchkine. — —: Grands réalistes russes. Réalisme critique) 3e éd. Bp. 1951, Ed. Szikra, 29—74.

Lukács, György: *Puskin : Borisz Godunov.* — —: *Nagy orosz realisták.* (Pouchkine: Boris Godounov. — —: Grands réalistes russes) 2e éd. Bp. 1949. Ed. Szikra, 19—32.

Sőtér, István: *Puskin.* — —: *Világtájak.* (Pouchkine. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 275—285.

Thurzó, Gábor: *A Puskin-arckép.* (Le portrait littéraire de Pouchkine) Vigilia, 1949, 431—437.

Török, Endre: *A Puskin-évfordulóra.* (A propos de l'anniversaire de Pouchkine) Nagyvilág, 1962, No 4, 573—576.

Saltykov-Chtchédrine, Mikhaïl Yefgrafovitch

Fehér, Pál: *Mihail Szaltükov-Scsedrin : A Galavljov család.* (Mikhaïl Saltykov-Chtchédrine: La famille Golovliov) Préface de: — —. 3e éd. Bp. 1963, Ed. Európa, I—XV. (Les classiques de la littérature universelle)

Héra, Zoltán: *M. E. Szaltikov-Scsedrin : Mesék.* (M. E. Saltykov-Chtchédrine: Contes) Postface: — —. Bp. 1955, Ed. Új Magyar Kiadó. (Classiques russes)

Héra, Zoltán, *M. E. Szaltikov-Scsedrin : Egy város története* (M. E. Saltykov-Chtchédrine: Histoire d'une ville) Postface de: — —. Bp. 1956, Ed. Új Magyar Kiadó. (Classiques russes)

Kardos, László: *Szaltükov-Scsedrin : A Galavljov család.* — —: *Művek és mesterek.* (Saltykov-Chtchédrine: La famille Golovliov. — —: Oeuvres et maîtres) Bp. 1958, Ed. Magvető, 291—298.

Rév, Mária: *M. E. Szaltikov-Scsedrin : A Galavljov-család.* (M. E. Saltykov-Chtchedrine: La famille Golovliov) Postface de: — —. Bp. 1954, Ed. Új M. Kiadó. (Classiques russes)

Rév, Mária: *M. E. Szaltikov-Scsedrin : Kormányzósági karcolatok.* (M. E. Saltykov-Chtchédrine: Croquis gouvernementaux) Postface de: — —. Bp. 1960, Ed. Európa, 465—472. (Classiques russes)

Rév, Mária: *A burzsoázia kialakulásának ábrázolása Szaltükov-Scsedrin műveiben.* (La représentation de l'évolution de la bourgeoisie dans les oeuvres de Saltykov-Chtchédrine) Fil. Közl. 1963, Nos 1—2, 52—70.

Sevtchenko, Taras Grigorievitch

Angyal, Endre: *Tárász Sevcsenko.* (Taras Sevtchenko) Alföld, 1961, No 2, 110—115.

Barabás, Tibor: *Tárász Sevcsenko.* — —: *A könyv hatalma.* (Taras Sevtchenko. — —: Le pouvoir du livre) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 142—159.

Képes, Géza: *Tarász Sevcsenko : Kobzos.* (Taras Sevtchenko: Luthiste) Préface de: — —. Bp. 1961, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Simonov, Constantin Mikhaïlovitch

Háy, Gyula: *Idegen árnyék* (Szimonov darabjáról.) (Ombre étrangère. [De la pièce de Simonov]) Forum, 1949, No 11, 942—947.

Somlyó, György: *A háború és a szerelem költője. Vázlat Konsztantin Szimonovról.* — —: *A költészet évadai.* (Le poète de la guerre et de l'amour. Esquisse de Constantin Simonov. — —: Les saisons de la poésie) Bp. 1963, Ed. Magvető, 140—160.

Somlyó, György: *Szimonov. Szovjet irodalom.* (Simonov. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959. Ed. Gondolat, 471—488.

Soloviov, Vladimir Serguéievitch

Kolozsvári Grandpierre, Emil: *A csendháborító* (Szolovjov regénye) (Le perturbateur. [Roman de Soloviov]) — —: *A legendák nyomában.* (— —: Sur les traces des Légendes) Bp. 1959, Ed. Szépirodalmi, 112—118.

Tchékhov, Anton Pavlovitch

Háy, Gyula: *Csehov.* (Tchékhov) Csillag, 1954, No 7, 1324—1329.

Háy, Gyula: *Csehov dramaturgiája.* (La dramaturgie de Tchékhov) Forum, 1949, No 5, 404—418.

Illés, Endre: *Csehov és Gorkij levelei.* — —: *Krétarajzok.* (Les lettres de Tchékhov et de Gorki. — —: Dessins à la craie) Bp. 1957, Ed. Magvető, 342—351.

Kardos, Pál: *Anton Pavlovics Csehov : Elbeszélések.* (Anton Pavlovitch Tchékhov: Nouvelles) Préface de: — —. Bp. 1958, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Kárpáti, Aurél: *Csehov.* — —: *Tegnaptól máig.* (Tchékhov. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 364—369.

Németh, László: *Csehov levelei.* — —: *Sajkódi esték.* (Les lettres de Tchékhov. — —: Soirées de Sajkód) Bp. 1961, Ed. Magvető, 194—215.

Sőtér, István: *Csehov.* (Tchékhov) Kortárs, 1960, No 3, 366—370.

Sőtér, István: *Csehov novellái.* — —: *Világtájak.* (Les nouvelles de Tchékhov. — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 324—331.

Tchernichevski, Nikolaï Gavrilovitch

Heller, Ágnes: *Csernisevszkij etikája.* (Az értelmes önzés problémája.) I—II. (L'éthique de Tchernichevski [Le problème de l'égoïsme raisonnable]) Bp. 1955 Thèse manuscrite pour le TMB. 186 + 184.

Heller, Ágnes: *N. G. Csernisevszkij : Prológus.* (N. G. Tchernichevski: Prologue.

Postface de: — — Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, 389—403. (Classiques russes)

Lukács, György: *Csernisevszkij : Mit tegyünk? — —: Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus.* (Tchernichevski: Que devons-nous faire? — —: Grands réalistes russes. Réalisme critique) Bp. 1951, Ed. Szikra, 108—140.

Tchipatchov, Stepan Petrovitch

Devecseri, Gábor: *Scsipacsov. Szovjet irodalom.* (Tchipatchov. Littérature russe) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 445—456.

Tikhonov, Nicolas Sémionovitch

Hegedűs, Géza: *Tyihonov. Szovjet irodalom.* (Tikhonov) (Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 317—333.

Somlyó, György: *A költészet stratégiája* (Tyihonov) — —: *Példák és feladatok.* (La stratégie de la poésie. [Tikhonov] — —: Problèmes et devoirs) [Bp.] 1951, Ed. Művelt Nép, 61—75.

Tolstoï, Alexeï Nikolaïevitch

Fehér, Pál, E:. *Alekszej Tolsztoj* (Alexeï Tolstoï) Bp. 1963, Ed. Gondolat, 83. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 18.)

Fehér, Pál: *Alekszej Tolsztoj : Golgota.* (Alexeï Tolstoï: Le Chemin des tourments) Préface de: — —. Tomes 1—2, Bp. 1962, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Lányi, Sarolta: *Alekszej Tolsztoj. Szovjet irodalom.* (Alexeï Tolstoï. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 193—210.

Thurzó, Gábor: *Alexej Tolsztoj, a novellista.* (A. Tolstoï, le novelliste) Magyarok, 1948, No 8, 485—489.

Waldapfel, József: *Alexej Tolsztoj.* — —: *Szocialista kultúra és irodalmi örökség.* (A. Tolstoï. — —: Culture socialiste et legs littéraire) Bp. 1961, Ed. Acad. 199—205.

Tolstoï, Léon Nikolaïévitch

Barabás, Tibor: *Tolsztoj.* (Anna Karenina) — —: *A könyv hatalma.* (Tolstoï. Anna Karènine — —: Le pouvoir du livre) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 125—141.

Egri, Péter: *A modern polgári realista ábrázolás csírái Tolsztoj Karenina Anna és Dosztojevszkij Bűn és Bűnhődés című regényében.* (Les germes de la représentation réaliste bourgoise moderne dans les romans Anna Karénine de Tolstoï et Crime et châtiment de Dostoïevski) Fil. Közl. 1964, Nos 1—2, 92—111.

Füst, Milán: *L. N. Tolsztoj : Regények és elbeszélések.* (L. N. Tolstoï: Romans et récits) Postface de: — —. Bp. 1956, Ed. Új M. Kiadó, 807—834. (Classiques russes)

Heller, Ágnes: *L. N. Tolsztoj : Színművek.* (L. N. Tolstoï: Théâtre) Postface de: — —. Bp. 1956, Ed. Új M. Kiadó, 365—388. (Classiques russes)

Horváth, Zsigmond: *L. N. Tolsztoj : Háború és béke.* (L. N. Tolstoï: Guerre et Paix) Postface de: — — tomes 1—2, Bp. 1959, Ed. M. Helikon. (Classiques Helikon)

Якоч, Д.: *Лев Толстой в оценке Т. В. Плеханова.* (Leon Tolstoï dans l'appréciation de I. V. Plekhanov) Dissertationes Slavicae (Szeged), 1964, 35—40.

Karancsy, László: *Tolsztoj emlékezete.* (La mémoire de Tolstoï) Alföld, 1960, No 5, 108—112.

Kárpáti, Aurél: *Tolsztoj.* — —: *Kultúra haláltánccal.* (Tolstoï. — —: Culture et danse macabre) Bp. 1947, Ed. Új Idők, 266—273.

Kárpáti, Aurél: *Tolsztoj, a szent öreg tragikuma.* (Le tragique de Tolstoï, le saint vieillard) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 349—358.

Kelemen, Sándor: *L. N. Tolsztoj : Feltámadás.* (L. N. Tolstoï: Résurrection) Préface de: — —: Bp. 1962, Ed. Európa, I—XIV. (Les classiques de la littérature universelle)

Lukács, György: *Tolsztoj és a realizmus fejlődése.* — —: *Nagy orosz realisták.* (Tolstoï et le développement du réalisme. — —: Grands réalistes russes) Bp. 1946, Ed. Szikra, 36—104.

Németh, László: *Tolsztoj emlékbeszéd.* — —: *Sajkódi esték.* (Discours commémoratif sur Tolstoï. — — Soirées de Sajkód) Bp. 1961, Ed. Magvető, 185—193.

Németh, László: *Tolsztoj inasaként.* (Comme apprenti de Tolstoï) Nagyvilág, 1956, No 1, 99—112.

Radó, György: *La Guerre et la Paix, roman de Léon Tolstoï dans la critique littéraire.* A. Lit. 1960 (III.), 271—297.

Selymes Ferenc: *Leo Tolsztoj drámái.* (Les drames de Léon Tolstoï) PPÉ 1958—59, 73—91.

Sőtér, István: *Háború és béke.* (Guerre et Paix [Tolstoï] — —: Points cardinaux) Bp. 1957, Ed. Szépirodalmi, 300—317.

Sőtér, István: *L. N. Tolsztoi : Háború és béke.* (L. N. Tolstoï: Guerre et paix) Préface de: — —. Tomes 1—4, 6e éd.

Bp. 1963, Ed. Európa, t. 1. I—XVIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Szigeti, József: *Lev Nikolaevics Tolsztoj : Anna Karenina.* (Léon Nicolaïevitch Tolstoï: Anna Karénine) Préface de: — —. Tomes 1—2, 3e éd. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, t. 1. I—XXX. (Les classiques de la littérature universelle)

Szigeti, József: *Lev Tolsztoj : Anna Karenina.* — —: *Irodalmi tanulmányok.* (Léon Tolstoï: Anna Karénine. — —: Études littéraires) Bp. 1959, Ed. Európa, 87—107.

Tolsztoj emlékkönyv. (Mélanges Tolstoï.) (Réd. Áron Tóbiás) Bp. 1962, Bibliothèque Ervin Szabó, 501.

Török, Endre: *Tolsztojról.* (Halálának 50. évfordulójára.) (Tolstoï) (A l'occasion du 50e anniversaire de sa mort) Nagyvilág, 1960, No 11, 1701—1705.

Török, Endre: *Tolsztoj és az Élő holttest.* (Tolstoï et le Cadavre vivant) Kortárs, 1961, No 5, 457—461.

Vajda, László: *Életmű és mű* (Lev Tolsztojról.) (Oeuvres et oeuvre. (Léon Tolstoï)) Tiszatáj, 1951, No 3—4, 191—201.

Tourguéniev, Ivan Sergueïévitch

Bakcsi, György: *I. Sz. Turgenyev : Elbeszélések.* (I. S. Tourguéniev: Récits) Postface de: — — Bp. 1963, Ed. M. Helikon (Classiques Helikon)

Forgács, László: *Iván Szergejevics Turgenyev : A küszöbön.* (Ivan Sergueïévich Tourguéniev: Sur le seuil) — *Apák és fiúk.* (Pères et fils) Préface de: — —. Bp. 1962, Ed. Európa, I—XX. (Les classiques de la littérature universelle)

Heller, Ágnes: *I. Sz. Turgenyev: Nemesi fészek* (I. S. Tourguéniev: Foyers de nobles) *A küszöbön* (Sur le seuil) Postface de: — —. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, 373—383. (Classiques russes)

Héra, Zoltán: I. Sz. Turgenyev: Apák és fiúk (I. S. Tourguéniev: Pères et fils) *Füst* (Fumée) Postface de: — —: Bp. 1954, Éd. Új M. Kiadó, 313—327. (Classiques russes)

Sós, Júlia: *Turgenyev és Gorkij.* (Tourguéniev et Gorki) Valóság, 1945, No 1, 21—26.

Török, Endre: *Turgenyev : Visszaemlékezések, levelek.* (Tourguéniev: Souvenirs, lettres. [Réd. Zsuzsa Zöldhelyi]) Postface: — —. Bp. 1963, Ed. Gondolat, I—XVI.

Zöldhelyi, Zsuzsa: *Turgenyev.* (Tourguéniev) Bp. 1964, Ed. Gondolat, 129. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire. 25.)

Treniov, Constantin Andréiévitch

Hubay, Miklós: *Trenyov. Szovjet irodalom.* (Treniov Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 211—225.

Tvardovski, Alexandre Trifonovitch

Nagy, Péter: *A Honvédő Háború hőse.* (Le héros de la Guerre Patriotique. [A. T. Tvardovski: Vassili Tiorkine]) — —: *Mérlegen.* (— —: Sur la balance) Bp. 1955. Ed. Művelt Nép, 69—78.

Петер, М.: *Заметки о слоге А. Твардовского в поэме «За далью-даль».* (Remarques sur le style du poème de Tvardovski intitulé «Au delà de l'horizon») Stud. Slav. 1962 (VIII.) 107—139.

Tóth, István: *Tvardovszkij. Szovjet irodalom.* (Tvardovski) (Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 489—509.

Virta, Nicolas Jevguenievitch

Lukács, György: *Ny. Virta : Magány.* — —: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* (N. Virta: Solitude. — —: Grands réalistes russes. Réalisme socialiste) 3e éd. Bp. 1952, Ed. Szikra, 102—114.

Yefremov Ivan Antonovitch

Márkus, István: *Az utópia realitása. Tűnődés egy tudós regénye fölött.* (Jefremov: Az Andromeda-köd.) (La réalité de l'utopisme. Méditation sur le roman d'un savant. [Yefremov: La nébuleuse d'Andromède]) Kortárs, 1963, No 5, 752—764.

Yessénine, Serge Alexandrovitch

Elbert, János: *Sz. Jeszenyin versei.* (Les poésies de S. Yessénine) Postface de: — —. Bp. 1965, Ed. Európa.

Héra, Zoltán: *Jeszenyin. Szovjet irodalom.* (Yessénine. Littérature soviétique) (Réd. László Kardos) Bp. 1959, Ed. Gondolat, 135—156.

Héra, Zoltán: *Szergej Jeszenyin.* (Serge Yessénine) Nagyvilág, 1959, No 3, 399—408.

17. Littératures scandinaves

b) Rapports avec la littérature universelle

Bársony, Imre: *Ibsen drámái Magyarországon.* (Les drames d'Ibsen en Hongrie) Fil. Közl. 1956, 509—520., 1957, 117—122.

c) Ecrivains

Andersen Nexö, Martin

Bernáth, István: *Andersen Nexö : Szürke fény.* (Ditte Menneskebarn) Postface de: — —. Bp. 1961, Ed. M. Helikon, 701—706. (Classiques Helikon)

Birkás, Endre: *Martin Andersen Nexö : Szürke fény.* (Ditte Menneskebarn) Préface de: — —. 3e éd. Bp. 1963, Ed. Európa, I—XIII. (Les classiques de la littérature universelle)

Fröding, Gustaf

Bisztray, György: *Ideák és valóságábrázolás Gustaf Fröding költészetében.* (Idées et représentation de la réalité dans la poésie de Gustaf Fröding) Fil. Közl. 1962, Nos 3—4, 326—337.

Ibsen, Henrik

Dániel, Anna: *Henrik Ibsen válogatott drámái.* (Drames choisis de Henrik Ibsen) Préface de: — —. Tomes 1—2, Bp. 1957, Ed. Európa, t. 1. I—XXII. (Les classiques de la littérature universelle)

Hermann, István: *Az emberi szellem felháborodása.* (Ibsen Henrik emlékére.) (La révolte de l'esprit humain. [A la mémoire de Henrik Ibsen]) M. Tud. 1956, Nos 7—12, 323—335.

Kárpáti, Aurél: *Ibsen : A beteljesítő.* — —: *Tegnaptól máig.* (Ibsen: Le réalisateur. — —: D'hier à aujourd'hui) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 375—380.

Pákozdy, Ferenc: *Ibsen.* Alföld, 1956, No 3, 84—89.

Pontoppidan, Henrik

Kardos, László: *Henrik Pontoppidan : Szerencsés Péter.* (Pierre le fortuné) Préface de: — —. Bp. 1959, Ed. Európa, I—XVII (Les classiques de la littérature universelle)

Strindberg, August

Hatvany, Lajos: *Az öreg Strindberg.* — —: *Öt évtized.* (Le vieux Strindberg. — —: Cinq décennies) Bp. 1961, Ed. Szépirodalmi, 179—185.

18. *Littératures tchèque et slovaque*

a) Oeuvres générales

Angyal, Endre: *A modern cseh irodalom útja* (La voie de la littérature tchèque moderne) Jelenkor, 1962, No 3, 313—317.

Csanda (Sándor), A.: *O epických textoch zbierky slovenskí ľudových piesych Bélu Bartóka.* (Des textes épiques du recueil de chants populaires slovaques de Béla Bartók) Slavica, 1962, 247—255.

Dobossy, László: *A cseh irodalomtörténet korszakolása.* (La périodisation de l'histoire littéraire tchèque) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1958, (XII.) 161—174.

Király, (Péter) Pierre: *Un essai de créer la langue slovaque littéraire.* (La littérature calviniste écrite en slovaque oriental. 1750—1923.) Et. Sl. Roum. 1949, (II.) 92—103.

Kovács, Endre: *Mai cseh irodalom.* (La littérature tchèque contemporaine) Magyarok, 1948, No 7, 433—439.

Kovács, Endre: *Mai cseh és szlovák irodalom.* (Les littératures tchèque et slovaque contemporaines) Nagyvilág, 1959, No 1, 22—26.

Slavik, Frigyes: *A mai cseh irodalom.* (La littérature tchèque contemporaine) Tiszatáj, 1949, No 2, 132—136.

Szalatnai, Rezső: *A cseh irodalom története.* (L'histoire de la littérature tchèque) Bp. 1964, Ed. Gondolat, 364.

Szalatnai, Rezső: *A szlovák irodalom története.* (L'histoire de la littérature slovaque) Bp. 1964, Ed. Gondolat, 257.

Sziklay, László: *Modernizmus és haladás a cseh lírában a két háború között.* (Modernisme et progrès dans la poésie tchèque entre les deux guerres) Vil. Figy. 1961, No 1, 44—65.

Sziklay, László: *A szlovák históriás énekek problémájához.* (Du problème des chants épiques slovaques) Fil. Közl. 1956, No 1, 113—124.

Sziklay, László: *A szlovák irodalmi élet a múlt század hatvanas-hetvenes éveiben.* (La vie littéraire slovaque dans les années soixante-soixante-dix du siècle dernier) Fil. Közl. 1958, No 2, 250—272.

Sziklay, László: *A szlovák irodalom története.* (L'histoire de la littérature slovaque) Bp. 1962, Ed. Akad. 885.

b) Rapports avec la littérature universelle

Angyal, Endre: *Magyarok és csehek. Magyarország és Keleteurópa.* (Hongrois et Tchèques. La Hongrie et l'Europe Orientale) Réd. István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 84—103.

Bán, Imre: *Comenius és a magyar irodalom.* (Comenius et la littérature hongroise) Irt. 1950, No 4, 103—115.

Csanda, Sándor: *A magyar—szlovák irodalmi és kulturális kapcsolatok kutatásának*

problémájáról. (Du problème de la recherche des rapports littéraires et culturels hungaro-slovaques) Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei (Bulletin scientifique de l'École Supérieure pour la formation des professeurs de Szeged) 1963, 73—81.

Csanda, Sándor: *A törökellenes és kuruc harcok költészetének magyar—szlovák kapcsolatai.* (Les rapports hungaro-slovaques de la poésie des guerres contre les Turcs et des guerres kouroutz) Bp. 1961, Ed. Akad. 223. (Cahiers d'histoire littéraire 32)

Csukás, István: *Ady Endre a szlovák irodalomban.* (Endre Ady dans la littérature slovaque) Bp. 1961, Ed. Akad. 147 (Cahiers d'histoire littéraire 35).

Чукаш, Иштван: *Эндре Ади и словацкая литература.* (Endre Ady et la littérature slovaque) A. Lit. 1962 (V.), 469—474.

Csukás, István: *Megjegyzések a szlovák József Attila képhez.* (Notes sur le portrait slovaque d'Attila József) SzPÉ 1961, 325.

Csukás, István: *A modern magyar líra szlovák fogadtatása : Juhász Gyula a szlovákoknál.* (La réception slovaque de la poésie hongroise moderne: Gyula Juhász chez les Slovaques) Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. (Bulletin scientifique de l'École Supérieure pour la formation des professeurs de Szeged) 1963, 83—101.

Csukás, István: *A modern magyar líra szlovák fogadtatása.* (II.) (La réception slovaque de la poésie hongroise moderne (II.) Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. (Bulletin scientifique de l'École Supérieure pour la formation des professeurs de Szeged) 1964, 101—114.

Csukás, István: *Štefan Krčméry és a magyar irodalom.* (Stefan Krcméry et la littérature hongroise) SzPÉ 1960, I. 15—36.

Dobossy, L(ászló): *Beitrag zur Geschichte der tchechisch-ungarischen literarischen Beziehungen im 20. Jahrhundert.* Stud. Slav. 1963, Nos 1—4, 273—282.

Kardos, Tibor: *A huszita biblia keletkezése.* (L'origine de la bible hussite) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1952, (III.) 127—177.

Kemény, G. Gábor: *Adalékok a kiegyezéskorabeli magyar—szlovák irodalmi és művelődési kapcsolatokhoz.* (Contributions aux rapports littéraires et culturels hungaro-slovaques de l'époque du compromis austro-hongrois) Világirodalmi Évkönyv. (Annuaire de Littérature mondiale.) Bp. 1953, Ed. Tankönyvkiadó, 169—189.

Komor, Ilona: *Comenius in Sárospatak — Apáczai in Gyulafehérvár.* A. Lit. 1960, (III.) 191—204.

Kovács, Endre: *József Attila és Jiří Wolker.* (Attila József et Jiří Wolker) Irt. 1949, No 1, 140—147.

Kovács, Endre: *Magyar—cseh történeti kapcsolatok.* (Rapports historiques hungaro-tchèques) Bp. 1952, Edition Közoktatásügyi (de l'Enseignement public), 375.

Kovács, Endre: *Magyarok és szlovákok. Magyarország és Kelet-Európa.* (Hongrois et Slovaques. La Hongrie et L'Europe Orientale) Réd. István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 104—120.

Kovács, Endre: *Petőfi és Jan Neruda.* (Petőfi et Jan Neruda) Irt. 1950, No 1, 79—91.

Rákos, Péter: *Adalékok az Ember tragédiája csehországi visszhangjához.* (Contributions à l'écho tchèque de la Tragédie de l'homme) Irt. 1956, 322—336.

Sziklay, L(ászló): *Hviezdoslav und die ungarische Literatur.* Stud. Slav. 1958, Nos 1—2, 193—210.

Sziklay, László: *Magyar-szlovák irodalmi kapcsolatok a XIX. században.* (Rapports littéraires hungaro-slovaques au XIX^{e} siècle)

Sziklay, László: *Szlovák drámaíró magyar nyelvű vígjátéka.* (Comédie en langue hongroise d'un auteur dramatique slovaque) SzPÉ 1956, 103—115.

Sziklay, László: *A szlovák irodalom magyar nyelvű története elé.* (Introduction à l'histoire en langue hongroise de la littérature slovaque) SzPÉ 1962/I, 63—75.

c) Écrivains

Čapek, Karel

Dobossy, László: *Karel Čapek.* Bp. 1961, Ed. Gondolat, 98. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 12)

Felkai, László: *Új vonások Karel Čapek írói arcképén.* (Traits nouveaux dans le portrait d'écrivain de Karel Čapek) Vil. Figy. 1962, No 3, 398—405.

Fučik, Julius

Somlyó, György: *Julius Fucsik üzenete az élőknek.* — —: *Példák és feladatok.* (Le message de Julius Fučik aux vivants. — —: Problèmes et devoirs) (Bp.) 1951, Ed. Művelt Nép, 106—113.

Hašek, Jaroslav

Dobossy, László: *Hašek.* Bp. 1963, Ed. Gondolat, 100. (Petite bibliothèque d'histoire littéraire 19)

Hviezdoslav, Pavel

Sziklay, László: *Hviezdoslav magyar nyelvű zsengéi.* (Les prémices de langue hongroise de Hviezdoslav) Fil. Közl. 1955, No 2, 224—244.

Jirašek, Alois

Szalatnai, Rezső: *Alois Jirašek : Mindenki ellen.* (Proti všem) (Contre tous) Pref.: — —. Bp. Ed. Szépirodalmi I—XV. (Les classiques de la littérature universelle)

Komensky, Jan

Dobossy, László: *Komenskyvel a „Világ útvesztőjé"-ben.* (Avec Komensky dans le «Labyrinthe du monde») Fil. Közl. 160, Nos 3—4, 369—382.

Launer, István

Sziklay, László: *Launer István, egy 1848. évi szlovák röpirat szerzője.* (István Launer, l'auteur d'un libelle slovaque de 1848) Bp. 1948, Institut Universitaire de Philologie slave 59 (Études philologiques slaves 3)

Neiedly, Zdenek

Добоши, Л.: *Зденек Нееди и исследование истории чешской литературы.* (Zdenek Neiedly et les recherches concernant l'histoire de la littérature tchéque) Ann. Univ. Budap. Sec. Phil. 1961, 61—68.

Němcová, Božena

Dobossy, László: *Megemlékezés Božena Němcováról.* (Commémoration de Božena Němcová) Vil. Figy. 1962, No 2, 206—214.

Neruda, Jan

Kovács, Endre: *Jan Neruda : Történetek a régi Prágából és egyéb elbeszélések.* (Povidký malostranské.) (Histoires sur l'ancienne Prague et autres récits) Préface de: — —. Bp. 1957, I—XII. (Les classique de la littérature universelle)

Olbracht, Ivan

Zádor, András — Kovács, Endre: *Ivan Olbracht : Átok völgye.* (Gelet v udeli) (La vallée maudite) — *Nyikela Suhaj, a betyár.* (Nikela Suhaj loupeznik) (Nikela Suhaj le brigand) Préface de: — —. Bp. 1959, Ed. Európa, I—XVII. (Les classiques de la littérature universelle)

Šafarik, Josef

Angyal (Endre), A.: *Paul Josef Šafarik als Mensch und Gelehrter.* Slavica, 1962, 3—23.

Wolker, Jiří

Kovács, Endre: *Wolker és a cseh proletárköltészet.* (Wolker et la poésie prolétaire tchèque) Csillag, 1955, No 7, 1431—1447.

19. Littérature turque

b) Rapports avec la littérature universelle

Német, Gyula: *Die türkische Texte des Valentin Balassa.* Acta Orientalia, 1952, 23—61.

Somogyi, József: *Magyarok és törökök. Magyarország és Keleteurópa.* (Hongrois et Turcs. La Hongrie et l'Europe Orientale) Réd. István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 214—266.

c) Ecrivains

Hikmet, Nazim

Somlyó, György: *Nazim Hikmet.* — —: *Ablakban.* (— —: A la fenêtre) Bp. 1956, 136—151.

Somlyó, György: *Nazim Hikmet.* — —: *Példák és feladatok.* — —: Problèmes et devoirs. [Bp.] 1951, Ed. Művelt Nép, 99—105.

Kemal, Yasar

Hazai, György: *Yasar Kemal : A sovány Mehmed.* (Mehmed le maigre) Préface de: — —: Bp. 1963, Ed. Európa, 5—12.

20. Littérature yougoslave

a) Oeuvres générales

Csuka, Zoltán: *A délszláv irodalom alapvonalai.* (Les bases de la littérature slave méridionale) Valóság, 1947, No 3, 225—232.

Csuka, Zoltán: *A jugoszláv népek irodalmának története.* (L'histoire de la littérature des peuples yougoslaves) Bp. 1963, Ed. Gondolat, 556.

b) Rapports avec la littérature universelle

Csuka, Zoltán: *Magyarok és szerbek. Magyarország és Kelet-Európa.* (Hongrois et Serbes. La Hongrie et l'Europe Orientale)

Réd. István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 133—143.

Hadrovics, László: *A délszláv Nagy Sándor regény és középkori irodalmunk.* (Le roman slave méridional sur Alexandre le Grand et notre littérature médiévale) MTA Nyelv. és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1960, (XVI.) 235—293.

Hadrovics, László: *Magyarok és horvátok. Magyarország és Kelet-Európa.* (Hongrois et Croates. La Hongrie et l'Europe Orientale) Réd. István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 143—156.

Hadrovics, László: *Az ó-magyar Trója-regény nyomai a délszláv irodalomban.* (Les traces du roman sur Troie de l'ancien hongrois dans la littérature slave méridionale) MTA Nyelv és Irod. Tud. Oszt. Közl. 1954, (V.) 79—175.

Hadrovics, László: *Verwandtschaft der älteren ungarischen erzählenden Dichtung mit der südslavischen Volksepik.* A. Lit. 1962 (V.), 389—390.

Lőkös, István: *Miroslav Krleža magyarul.* (Miroslav Krleža en hongrois) EpÉ 1961, 401—417.

Лекеш, Иштван: Мирослав Крлежа в Венгрии. (Miroslav Krleža en Hongrie) A. Lit. 1962 (V.), 483—488.

Lőkös, István: *Szempontok a felszabadulás előtti magyarországi Krleža-kép kérdéséhez.* (Points de vue sur le problème du portrait de Krleža dans la Hongrie d'avant la libération) EPÉ 1963, 167—171.

Lőkös, István: *Vitkovics Mihály szerb—magyar kapcsolatairól.* (Des rapports serbo-hongrois de Mihály Vitkovics) EPÉ 1960, 287—300.

Pável, Ágoston: *Magyarok és szlovének. Magyarország és Kelet-Európa.* (Hongrois et Slovènes. La Hongrie et l'Europe Orientale) Réd. István Gál. Bp. 1947, Ed. Officina, 156—168.

Póth, I(stván): *Gergely Csikys Dramen auf den serbischen Bühnen.* Stud. Slav. 1963, Nos 1—4, 283—309.

Póth, István: *Petőfi in der serbischen Literatur.* A. Lit. 1962 (V.), 451—456.

Póth, I(stván): *Szigligetis Schauspiele auf den serbischen Bühnen.* Stud. Slav. 1957, Nos 1—4, 363—378.

c) Écrivains

Andrics, Ivo

Angyal, Endre: *Ivo Andrics világa.* (Le monde d'Ivo Andrics) Alföld, 1962, No 2, 121—128.

Dudás, Kálmán: *Ivo Andrics, az új Nobel díjas.* (Ivo Andrics, le nouveau prix Nobel) Jelenkor, 1962, No 2, 188—193.

Mokuter, Iván: *Neke osobine stila i jezika Ive Andrića.* (Quelques particularités du style et de la langue d'Ivo Andrič) PPÉ 1959—1960, 155—169.

Mokuter, Iván: *A ritmus szerepe Ivo Andrics prózájában.* (Részlet egy nagyobb tanulmányból.) (Le rôle du rythme dans la prose d'Ivo Andrics [Passage d'une étude importante.]) PPÉ 1961—1962, 143—161.

Cankar, Ivan

Csuka, Zoltán: *Ivan Cankar : Jernej szolgalegény igazsága.* (Szluga Jernej i njegov pravo.) (Le bon droit du valet Jernej.) — *A szegénysoron.* (Na klancu.) (La rue des pauvres.) Préf. de: — —. Bp. 1955, Ed. Új M. Kiadó, I—XII. (Les classiques de la littérature universelle)

Krleža, Miroslav

Angyal, Endre: *Miroszlav Krlezsa pályája.* (La carrière de Miroslav Krleža) Alföld, 1959, No 2, 110—115.

Pačić, Jovan

Póth, I(stván) *Jovan Pačić' »Liedersammlung«.* Stud. Slav. 1960, Nos 1—2, 145—167.

Ragusinus, Felix

Bánfi (Flórián), Florio: *«Felix Ragusinus»* Janus Pannonius, 1947, No 4, 679—706.

TABLE DES MATIÈRES

I. Théorie de la littérature
1. Généralités 266
2. Versification et stylistique 267
3. Traduction littéraire 268
4. Littérature universelle 268
5. Histoire littéraire comparée 271

II. Littératures nationales
1. Littératures de langue allemande 274
2. Littératures de langue anglaise 280
3. Littérature arabe 288
4. Littérature bulgare 288
5. Littérature chinoise 289
6. Littératures de langue espagnole 290
7. Littérature finnoise 291
8. Littératures de langue française 291
9. Littérature hindoue 300
10. Littérature hollandaise 300
11. Littérature islandaise 300
12. Littérature italienne 300
13. Littérature persane 303
14. Littérature polonaise 303
15. Littérature roumaine 304
16. Littérature russe 305
17. Littératures scandinaves 317
18. Littératures tchèque et slovaque 318
19. Littérature turque 320
20. Littérature yougoslave 320

BIBLIOGRAPHIA

Die Geschichte der ungarischen Literatur in sechs Bänden

Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, 1964—66. Cheffredakteur: István Sőtér. Redakteure der Bände: I—II. Tibor Klaniczay, III. Pál Pándi, IV. István Sőtér, V—VI. Miklós Szabolcsi

Das Schaffen einer zusammenfassenden Literaturgeschichte ist immer eine große Aufgabe. Es nimmt auch dann das Können der Fachleute eines ganzen Landes in Anspruch, wenn sich nur ein einziger Autor der Aufgabe widmet dieses Werk zu schreiben. Und das geschieht meistenes folgendermaßen: Irgendein namhafter Universitätsprofessor schreibt mit Hilfe seiner Schüler, die er um sich versammelt, die Literaturgeschichte seines Landes. Die Konzeption einer solchen Literaturgeschichte kann zwar streitbar sein, hat aber den Vorteil, daß der Gedankengang vom ersten bis zum letzten Satz einheitlich ist. Die Entwicklungsschilderung, die Lebensbeschreibung der einzelnen Schriftsteller, die verschiedenen Detailerscheinungen zerfallen nicht in einzelne zusammenhanglose Episoden, sondern bleiben organische Bestandteile eines zusammenhängenden Gedankenganges. Anders sieht die Lage aus, wenn der als Autor benannte Professor für die Genauigkeit der Angaben nur theoretisch verantwortlich zeichnet. In diesem Falle erhalten wir eher ein zuverlässiges Nachschlagewerk, das für den Forscher von großem Nutzen — oder nicht von Nutzen, je nach dem Niveau des Werkes — als eine Literaturgeschichte sein kann.

Der ungarischen Literatur sind beide Möglichkeiten bekannt. Die letzte ungarische Literaturgeschichte mit Anspruch auf Vollständigkeit wurde in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen von Studienrat Pintér Jenő verfaßt. Dieses vielbändige Werk von vieltausend Seiten, dem der Studentenjargon den Spitznamen »Der zentnerschwere Pintér« gab und das József Attila mit einer niederschmetternden Kritik bedachte — ist das typische Produkt einer positivistischen Geschichtsanschauung. Und nicht zu Unrecht schrieb József Attila diese Kritik, denn die Anhäufung der Angaben wuchs zu solch einem unübersichtlichen Buchstabenmeer an, aus welchem sich die Umriße einer venünftigen Entwicklung mit dem besten Willen nicht entnehmen ließen. Der Autor, das heißt, der Redakteur dieser Forschungsarbeiten hielt die Interessen der damaligen politischen Parteien und Konfessionen sorgfältig vor Augen: Haargenau bemaß er wieviel Zeilen in der Barockliteratur der katholischen und wieviel der protestantischen Konfession zukommen. Aus wissenschaftlichem Standpunkt also war dieses Werk wertlos, trotzdem es nicht abzuleugnen ist, daß die reiche Anzahl der Angaben die Information erleichterten. Viel populärer als diese war die Literaturgeschichte von Szerb Antal, dem Schriftsteller, Übersetzer und Literaturwissenschaftler, welche eine spannende Lektüre ist und dank seines mitreißenden und faszinierenden Stiles einen breiten Leserkreis erwarb. Es ist Szerb Antals außerordentlicher Verdienst das Interesse des Durchschnittlesers für die Literaturwissenschaft erweckt zu haben. Da dieser Verdienst von vorrangiger Wichtigkeit ist, brauchen wir den vorweisbaren Fehlern seines allzu subjektiven Gedankenganges und kleineren Irrtümern keine Bedeutung beizumessen. Szerb Antal war schon längst Häftling eines KZ-Lagers der ungarischen Pfeilkreuzler Regierung (wo er dann auch starb), als in den ungarischen Schulen die ungarische Literatur noch immer seiner Konzeption nach gelehrt wurde. Es geschah natürlich gewissermaßen illegal, da der offrizielle Geschichtsschreiber Pintér Jenő blieb.

Diese Doppelerbschaft aber war nicht geeignet der nach der Befreiung beginnenden marxistischen Literaturforschung zu dienen. Fast alles mußte neu angefangen werden. Der ästhetischen Beurteilung der alten ungarischen Literatur setzten gekünstelte Klassifizierungen und konfessionelle Standpunkte ein Hindernis, die Beurteilung der Literatur des vergangenen Jahrhunderts beeinflussten nationalistische und Klassengesichtspunkte. Es kamen aber auch die Mangelhaftigkeiten der literaturhistori-

schen Forschungen ans Tageslicht. Eingehend kennen wir die Geschichte der ungarischen Literatur eigentlich nur bis um 1570. Bis zu dieser Zeit arbeitete der ausgezeichnete Literaturprofessor Horváth János die Geschichte der ungarischen Literatur mit zusammenfassender Systematik auf. Die Verdienste Horváth János' sind deshalb unwiederruflich von Beständigkeit. Von den späteren Epochen sind nur einzelne Monographien und Beschreibungen kürzerer oder längerer Zeitabschnitte bekannt, eine zusammenfassende Auswertung der Barockliteratur fehlte aber. Sie fehlte und zwar erstens deshalb weil in dem Ungarn vor 1945 die konfessionellen Blickpunkte eine Auswertung dieser scheinbar rein konfessionellen Literatur sehr beeinflußten. Auf Grund einer schändlich primitiven Beurteilungsweise hielten die katholischen Schulen den katholischen Schriftstellern und die protestantischen Schulen den protestantischen Autoren die Stange, und gleichzeitig jeder die seinen als die besten Schriftsteller Ungarns. In den für alle Konfessionen herausgegebenen staatlichen Schulbüchern wurde dann jedem ordnungsgemäß sein Platz zugewiesen. So isolierte sich die Beurteilung des ungarischen Barocks völlig von den europäischen Zusammenhängen. Die Literatur der Aufklärungsepoche und so die der darauffolgenden Epoche der nationalen Erhebung charakterisiert aus nationalem Standpunkt wiederum eine Überschätzung. Fast alles wurde aus dem Standpunkt betrachtet, wie sich der Autor zu der jahrhundertelang zäh vegetierenden Nationalidealauffassung des Adels stellte. Hier wurde zwar mehr auf die Wirkungen des Auslands geachtet aber die Wertschätzung eines Autors blieb sogar von der ästhetischen Beurteilung unabhängig. Die Literaturgeschichte der Jahrhundertwende lehnte sich dermaßen an politischen Geschehnisse, und Bewegungen, daß die regierende Klasse, um sich zu schützen, fast die ganze Literatur des Anfangs des Jahrhunderts auf die Perifärie des Unterrichts verdrängte und selbst solche ungarische Vertreter des Symbolismus wie Ady Endre verbotene Lektüren blieben. All das beweist, das zum Schreiben einer zusammenhängenden Literaturgeschichte eine mehrere Jahre lang dauernde Detailforschung nötig ist, da ja alles von vorne angefangen werden muß, sogar das Sammeln der Angaben. Es handelt sich also nicht darum, daß in Kenntnis der gegebenen Tatsachen die Literaturgeschichte im Lichte der marxistischen Wissenschaft einfach umgewertet werden soll. Es mußte nicht nur mit Vorurteilen, falschen Überlieferungen und bewußten Fälschungen des damaligen Regimes abgerechnet werden, sondern auch mit solchen irrtümlichen Angaben die ein Autor — ohne die Quellen dieser kontrolliert zu haben — von einem anderen als Fakt übernahm. Dieser Detailforschungsprozeß dauerte von 1945 an fast zwanzig Jahre hindurch. Es entstanden zahlreiche bedeutende Monographien, welche die ungarische Literaturwissenschaft nicht nur mit den Angaben über einzelne Epochen und mit der Biographie verschiedener Autoren bereicherte, sondern die wichtigsten Stilepochen auch entgültig klarstellte.

In Kenntnis dieser Tatsachen faßte das Literaturwissenschaftliche Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften den Entschluß ein Handbuch der ungarischen Literaturgeschichte in sechs Bänden herauszugeben. Dieses Unternehmen vereint die Vorteile der in der Einleitung genannten zweierlei Methoden in sich. Das Werk möchte eine Fundgrube all dessen sein was wir über die ungarische Literatur wissen und ist beflissen über alle Forschungsergebnisse die uns zur Verfügung stehen zu informieren. Um diesen Plan verwirklichen zu können wurden die an der Akademie der Wissenschaften arbeitenden Forscher ersucht an dieser Arbeit teilzunehmen. Diese Mitarbeiter sind ausgezeichnete Vertreter ihres Fachgebietes und als solche auch zuständig die Forschungsergebnisse anderer zuverlässig aufzuarbeiten. Mit dieser Methode wurden etwa sechzig Autoren beschäftigt, ein jeder hatte das ihm zugewiesene Zeitalter mit voller Verantwortung zu bearbeiten. Zugleich sollte aber auch die einheitliche Konzeption des Redakteurs zur Geltung kommen, eine solche einheitliche Betrachtung, die dem Leser klar und verständlich durch die verschiedenen Entwicklungsphasen hilft, die keine überflüssigen Abweichungen und unwichtige Details duldet und wenn nötig, sogar den Vorwurf etwas weggelassen zu haben auf sich nimmt. Die Arbeit von sechs oder sieben Autoren wird also von dem Redakteur, dem die Kontrolle einer größeren Epoche untersteht, überprüft und damit einer einheitlichen Konzeption unterstellt. Der Leser empfindet zwischen dem Stil und der Formulierung der einzelnen Kapitel keine Unebenheiten und erkennt mit Freude, daß er nicht nur eine Fundgrube der Angaben sondern auch eine spannende Lektüre erhalten hat. Diese Lektüre führt den Leser bis in unsere Tage. Die einheitliche Konzeption ändert sich nur bei der Besprechung der jüngsten Literatur: Mit Rücksicht darauf, daß die meisten der erwähnten Autoren zur Zeit noch leben und die Geschehnisse uns noch

zu nahe sind wurde der individuellen Meinung des Redakteurs hier mehr Platz eingeräumt, und so weichen die einzelnen Kapitel manchmal aucht in der Abfassung voneinander ab. Das ist eine glückliche Lösung und entspricht dialektisch zugleich dem nach Einheit strebenden Gesichtspunkt, denn der Leser erhält vom Heute keine endgültige Sentenz, sondern es wird ihm die noch nicht abgeschlossene Entwicklung einzelner Schriftsteller und Richtungen dargelegt.

Wir wollen hier von der ausführlichen Beschreibung der sechs Bände absehen und uns etwas eingehender mit jener Epoche befassen, in welcher der Verfasser dieser Zeilen sozusagen zu Hause ist, und in welcher er sich mit voller Verantwortung äußern kann. Diese Zeitspanne ist die alte ungarische Literaturgeschichte, die ersten beiden Bände des Handbuches. Wir sind bestrebt die Aufmerksamkeit des Lesers auf solche Momente zu lenken, die für das ganze Werk charakteristisch sind.

Wie wir im vorhergehenden schon erwähnten, behandeln drei Bücher von Horváth János die alte ungarische Literatur bis 1570. Wie andere Autoren, befaßte auch er sich am gründlichsten mit der Reformationszeit und so können wir behaupten über diese Jahrzehnte alles zu wissen; ja der sich dafür interessierende Leser hat sogar auch die Möglichkeit sich über diese Jahrzehnte zu informieren. Was aber hundert Jahre früher geschah, das war nicht mehr so genau registriert. Zwar brachten die jüngsten Forschungen auch hier viel Neues, es wurde aber irgendwie doch nicht so gemeinkundig, wie die Erscheinungen der Reformationszeit. Eine zusammenhängende Abhandlung über die Zeitspanne bis 1526 zu schreiben war eine äußerst schwierige Aufgabe. Noch komplizierter steht es mit der Barockliteratur. Eine systematische wissenschaftliche Zusammenfassung über diese Epoche ist noch nicht zustande gekommen. Selbst die Wissenschaft beschränkt sich auf die Lebenswerke einiger hervorragender Schriftsteller und Dichter, von Pázmány Péter über Zrínyi Miklós bis zu Mikes Kelemen; zog aber die sie umgebenden literarischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge und die Legion der kleineren Schriftsteller, die den unentbehrlichen historischen Hintergrund bilden, nicht in Betracht. Auch die Bänderreihe: »Sammlung der Werke alter ungarischer Dichter« ist nicht weiter gekommen und wurde erst in jüngster Zeit vom Institut für Literaturgeschichte bis Anfang des XVII. Jahrhunderts vollendet. Was also dieses Handbuch über die Barockepoche berichtet ist in vielem ganz neu. Bewundernswert ist der Reichtum des Stoffes mit welchem diese neue Literaturgeschichte die so lange Zeit hindurch nur konfessionellen Gesichtspunkten nach angeführten Autoren des XVII. Jahrhunderts in lebenskräftige Persönlichkeiten und beachtenswerte Schriftsteller verwandelt. Wir können also ruhig behaupten, daß dieses Werk mit Hilfe zahlreicher neuer Angaben unsere Barockliteratur völlig umgewertet hat.

Die Kapiteleinteilung des Handbuches ist außerordentlich einfach und deshalb sehr geschickt. Der erste Band enthält die Urdichtung, das Mittelalter, die Renaissance, der zweite umfaßt die Spätrenaissance (Manierismus) und die Barockepoche. Unter dem Kapitel Renaissance befassen sich die Abschnitte: Humanismus, Die Reformation und Die Glanzzeit der Reformation mit dem Stoff. Unter dem Kapitel Barock gliedern sich die Abschnitte folgendermaßen: Anfänge (Pázmány), Glanzzeit (Zrinyi, Gyöngyösi), Die Krise und Wiedererstärkung des Adels (Bethlen Miklós) — und Die Literatur des Spätbarocks oder des Rokoko (Mikes, Faludi). Das ganze ist eigentlich wie das Ei des Kolumbus, wenn wir aber die Kapiteleinteilung der früheren Fachliteratur betrachten — einschließlich die Kapitel der Literaturgeschichte Horváth János' — wenn wir bedenken, wieviel Wörter und Papier an Periodisationsdebatten verschwendet wurden, und wenn wir beachten, wie lange der Begriff Renaissance bei uns mit dem Hofe von Hunyadi Mátyás in Verbindung gebracht wurde, dann verbirgt sich hinter den Kapiteltiteln wahrhaftig die Entdeckung des Kolumbus. In diesem Handbuch erstreckt sich die Literatur der ungarischen Renaissance bis ungefähr 1640 und der Barock von ungefähr 1600 bis zur Aufklärungszeit. Die bisher so streng gehaltenen und unantastbare Epochengrenze von Mohács — von der wir heute schon wissen, daß sie auch für die Zeitgenossen schon kein Grenzstein mehr war — ganz geschwiegen von der Literatur — verschwand. Mit dieser Kapiteleinteilung bleibt nur ein einziges Problem ungelöst, da sich hier vielleicht eine unserer Literatur eigene Entwicklungsunregelmässigkeit verbirgt: Das Ende der handgeschriebenen Kirchenliteratur des Mittelalters und der Anfang der gleichzeitig auftretenden gedruckten Reformationsliteratur in ungarischer Sprache stehen zu weit getrennt voneinander. Das heißt, das der in 1527 beendete *Érdy-Kodex*, ein Werk des Anonymus von Karthausen und die fast zur gleichen Zeit erchienenen *Kindergespräche* von Sylvester in enorme Entfernung von einander geraten sind. Es ist nötig diese Erscheinung zu erwähnen,

da ihrzufolge weder der Gelehrte noch der Leser die überraschende und in den Jahren um 1530 schon beinahe tragische Parallele der Klosterliteratur und der gedruckten Literatur ungarischer Sprache sieht. So tritt die traurige — in gewißen Jahrzehnten sogar katastrophale — Rückständigkeit unserer Literatur im Vergleich zu der europäischen, weniger in den Vordergrund. Wir möchten hierzu noch bemerken, daß sich dieses Handbuch mit der europäischen Literatur, insbesonders mit der unserer Nachbarländer eingehender und systematischer hätte befassen müssen. Ohne diese Umsicht beobachten wir die Entwicklung der ungarischen Literatur wie aus einem Vakuum und der Leser hat keine Gelegenheit sich den Kopf darüber zu zerbrechen, warum bei uns die ersten gedruckten Werke im Vergleich zu den anderen Völkern so spät erschienen, wie erschreckend rückständig die Buchdruckerei bei uns war und kann sich zugleich auch nicht darüber freuen, daß unsere großen Dichter und Schriftsteller wie Janus Pannonius oder Balassi Bálint, die mit der europäischen Literatur schritthielten, auch im Weltvergleich berühmt waren.

Aus den Lebensbeschreibungen der Autoren tut sich das Portrait von Janus Pannonius, Balassi Bálint, Zrínyi Miklós und Mikes Kelemen hervor. Charakteristisch für dieses Werk ist — was sonst in den Handbüchern nicht üblich —, daß jene Portraits — neben Beibehaltung des streng Wissenschaftlichen — die Entwicklung der Autoren in interessanter, lebhafter Form schildern. Die meisten Literaturgeschichten wissen mit diesen — einem namhaften Schriftsteller gebührenden und entsprechend langen Portraits nichts anzufangen, denn sie passen sich der Kontinuität des Textes nicht an. In dem neuen Handbuch aber läuft die Entwicklungsbeschreibung der Schriftsteller parallel zu der Entwicklungsbeschreibung unserer Literatur und zwar so, daß dabei die charakterischesten Züge des Schriftstellers bestehen bleiben. Es ist gelungen, sich der immer noch spukenden Ansicht — oder besser gesagt zwangsläufigen Methode — die Geschichte einer Literatur sei die Geschichte einzelner Autoren oder Dichter zu entledigen. Der »Held« und zugleich das Subjekt der Analyse ist der Schriftsteller, ein Mensch, der komplizierten gesellschaftlichen und künstlerischen Strömungen ausgesetzt, der unwiederruflich an sein Zeitalter gebunden ist und dessen Werke, dessen Kunst auch durch die Epoche, in der er lebt, bestimmt wird. Die kurzen historischen und kunsthistorischen Überblicke vor den Kapiteln geben eine bündige Erklärung zu den im folgenden ausführlich berichteten literarischen Erscheinungen. Die Arbeit eines jeden Autors beruht auf der des anderen, zwischen den einzelnen Epochen fehlen jene »Grenzsteine«, die — um ein Beispiel zu erwähnen Károlyi Gáspár von Magyari István trennten. und die in den früheren Literaturgeschichten nicht als Zeitgenossen behandelt wurden.

Hierbei müssen wir noch über die entsprechenden Proportionen sprechen. Zu den schwersten Problemen einer jeden Literaturgeschichte gehört das Bestimmen der in Seitenzahl ausgedrückten Rangfolge der Autoren. Entweder gelingt es dieses Problem zu lösen, dann aber stehen die Lebensbeschreibungen oft streng voneinander getrennt, oder es gelingt nicht, und dann entsteht eine Verschiebung der Proportionen. Weil aber in dem Handbuch — wie wir schon erwähnten — die strengen Grenzen in Betrachtnahme der ständig fortlaufenden historischen Ereignisse vermieden wurden, konnten diese Proportionen eingehalten werden. Und so schenkte das Werk jedem Autor soviel Aufmerksamkeit, wie ihm gebührte. Nur in vereinzelten Fällen stoßen wir auf sehr kurze und bündige Analysen, die aber infolge ihrer Kürze übereilt und flüchtig wirken. So zum Beispiel hätten *Planctus Maria*, oder die zwei Dramen von Sztárai Mihály eine längere Besprechung als nur je eine Seite benötigt. Die jüngst erforschten jetzt zum ersten Male besprochenen Autoren des XVII. Jahrhunderts verdrängen diese und ähnliche frühere Werke schon infolge der ihnen zugedachten Seitenzahl. Davon abgesehen erhalten wir auch über die mehr oder weniger vernachlässigten Werke eine entschiedene und klare Stellungnahme — und das ist ein großer Vorteil des Werkes. Von Blatt zu Blatt können wir eine pünktlich genaue Einreihung verfolgen. Es ist gut und richtig, daß alles seinen genauen Platz erhält, und daß die positivistische Angabenaufzählung von Pintér Jenő endlich durch eine sorgfältige Stellungnahme ersetzt wird. Als ob dadurch aber manchmal die ästhetische Wertschätzung der besprochenen Werke vergessen wurde. Dieses große Problem unserer alten Literatur konnte auch in diesem Handbuch nicht restlos gelöst werden. Die alte ungarische Literaturgeschichte ist nämlich der empörenden Gleichgültigkeit des Unterrichtswesens und des Verlagwesens zufolge für den Leser nicht zu einem ästhetischen Erlebnis geworden. Ausgenommen den Dichter Balassi Bálint, bietet dem gebildeten Leser von heute vielleicht keine der Analysen die Freude an der alten Literatur. Diese alten Dichter (von Balassi bis Zrinyi) scheinen dem Durchschnittsleser

nur Daten der allgemeinen Bildung zu sein. Es wäre also besser gewesen, wenn dieses Handbuch — ohne auch nur einen Augenblick auf den Anspruch des streng Wissenschaftlichen zu verzichten — denjenigen Momenten in den Werken der Dichter und Autoren, die auch heute noch ergötzen, mehr Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Das geschieht leider selten, höchstens im Falle der vorhin erwähnten Dichter. Im ersten Band findet der Leser vielleicht nur an der ausgezeichneten Definierung der Dichtung Balassi Bálints und demzufolge an der Schönheit dieser Dichtung Gefallen. Der zweite Band enthält schon mehrere dieser Beispiele — aber auch nur vereinzelt. Dabei kann die Literatur — da sie eine Kunst ist — das Bewundern ihrer Schönheit nicht entbehren. Die alten Dichter wollten ergötzen und das verheimlichten sie auch nicht. Doch verlor sich diese Absicht zwischen den vielen Katechismen, Predigtbüchern, humanistischen Abhandlungen, Wörterbüchern, Bibelübersetzungen und Geschichtsschreibungen. Den Leser aber ergötzten auch ein großer Teil dieser Werke. Auf Grund dieser Erkenntnis sollten wir denjenigen Teil der Literatur der zu ergötzen beabsichtigt, von dem der es nicht will, entschieden trennen. Diese Betrachtung wird besonders in der Literatur der Barockzeit interessant, denn hier erhielt — in der die Zweckmäßigkeit vor alles setzenden protestantischen Literatur — die edle Absicht zu ergötzen auch seinen Platz. Die Autoren dieses Handbuches entdeckten zwischen den vielen Lexikonangaben hochinteressante Lebensläufe, vernachlässigten aber dementsprechend die Ästhetik in den Werken. So also ist dieses Handbuch der alten ungarischen Literatur eher ein objektives Fachwerk, als die ästhetische Betrachtung einer Kunst. Die Dokumentation ist, wie wir schon erwähnten, außerordentlich genau und gründlich. Es muß betont werden, daß unter Dokumentation hier nicht die trockene Angabenaufzählung der positivistischen Werke von früher zu verstehen ist, sondern daß die Tatsachen mit wissenschaftlichem Anspruch besprochen und vorgetragen werden. Nur gegen Ende des zweiten Bandes finden wir noch reine Angabenaufzählungen als Zeichen dessen, daß dieses Zeitalter noch unerforscht und es den fleißigen Wissenschaftlern der künftigen Jahrzehnte verbleibt die ungarische Literatur des XVIII. Jahrhunderts so farbenreich und lebhaft zu schildern wie zum Beispiel die Literatur Ungarns im XVI. Jahrhundert.

Ohne zu übertreiben, können wir behaupten, daß mit diesem Werk eine solche ungarische Literaturgeschichte geschaffen wurde, auf welche sich die Forschungen der folgenden Jahren stützen können, und welche so dem wißbegierigen Leser wie dem Gelehrten von Nutzen sein wird.

ISTVÁN NEMESKÜRTY

Über die Bände der literaturhistorischen Kleinbücherei

1.

Ende 1959 erschien die erste Serie der literaturhistorischen Kleinbücherei unter der Betreuung des »Gondolat« Verlages. Die Serie wird von der Arbeitsgemeinschaft des Lehrstuhls für Weltliteratur der Budapester Loránd-Eötvös-Universität redigiert, mit dem Ziel: im Rahmen eines mehrjährigen Programmes, in jährlich 6 Bänden das Leben und die Tätigkeit der Großen der Weltliteratur in der Form von Monographien und Schriftsteller-Porträts zu bearbeiten.

Bisher erschienen mehr als 30 Bände. Sie gaben zeitgenössische Porträts über klassische und moderne Autoren. Die Redakteure der Serie suchen geradezu die Themen, die dem Genre der kleinen Monographie widerstehen. Sie wählten von Shakespeare bis Proust nur Autoren, die über Bibliotheken füllende Literatur verfügen, bei denen allein die Zusammenstellung der wissenschaftlichen Literatur in 4—5 Bogen kaum möglich ist.

Ein weiteres Verdienst dieser Serie scheint zu sein, daß versucht wird, in Ungarn bisher weniger bekannte, von der literaturgeschichtlichen Forschung außer acht gelassene Autoren bekanntzumachen und ihr Werk einzuschätzen. In der Serie sind Tibor Lutters Studie über James Joyce und Mihály Sükösds Franz-Kafka-Porträt erschienen. Ersterer war in Ungarn noch kaum bekannt — obwohl sein *Ulysses* 1947 in der ausgezeichneten Übersetzung von Endre Gáspár erschienen ist —, das Lebenswerk Joyces war bisher kaum Objekt der Kritik oder Forschung. Franz Kafka stand eher im Mittelpunkt von Debatten als von Forschungsarbeiten, und sowohl bei uns als auch in Deutschland wurde lediglich die Frage »Pro und contra Kafka« aufgeworfen (wie der Titel des berühmten Buches von Günther Anders heißt), ja sogar die Auflage

und die Übersetzung der Briefe und Aufzeichnungen Kafkas, die sich auf Ungarn beziehen, ließen lange auf sich warten.

Daraus folgt, daß die Literaturhistorische Kleinbücherei eine militante Rolle anregen will: ihre Tätigkeit könnte man mit der in Edinburgh erscheinenden *Writers and critics* Serie (Oliver and Boyd Ltd), oder der von Pierre de Boisdeffre betreuten *Classiques du XX*^{e} *Siècle*; und in gewisser Hinsicht mit den *Oxford Paperbacks* der London University Press und mit der *Kleinen Reihe* von Vandenhoeck & Ruprecht (Göttingen) vergleichen — mit dem Unterschied, daß die ungarische Serie bisher keinen literarischen Querschnitt gegeben hat, nur Porträts.

2.

Die, in Oktav-Format erschienenen Bände können natürlich nicht mit dem Mechanismus der Artikel eines Lexikons, die vollständige Geschichte der Weltliteratur geben. Denn je ein Band erscheint hier infolge des Zusammentreffens zweier richtiger Gesichtspunkte: der Verleger will einerseits ungarische Forscher zu Worte kommen lassen und gleichzeitig versucht er sie über wichtige Themen zu begeistern — die Begegnung zwischen Thema und Autor bietet jene Gelegenheit, die ein Werk ans Licht bringen kann.

Es ist zweifellos, daß sich der Plan der Serie auf diejenige Autoren erstreckt, die im Rahmen des Unterrichtes an der Universität nicht genügend behandelt werden können. Gleichzeitig gibt das Prinzip »des Zusammentreffens von Forscher und Thema« der Reihenfolge eine gewisse Launenhaftigkeit. Nach dem Band *Tragödien von Shakespeare* ist der Joyce-Band erschienen, dem der Brecht-Band folgte. Diese Willkür der Gruppierung macht den Strom der Kleinbücherei lebensfrisch. Solange es den Redakteuren der Serie nicht an interessanten Themen mangelt, kann diese Kleinbücherei zu einer populären Handbuchsammlung heranwachsen.

Die Popularität wird dadurch gefördert, daß die Serie mit der Methode der Monographien arbeitet. Diese Methode ist in den einzelnen Bänden verschieden, insofern aber einheitlich, daß sie den Zusammenhang der Biographie und des Werkes erforscht. Die Verfasser benutzen in gewissem Sinne die moderne Variante der literaturhistorischen Methode von Scherer, sie untersuchen die Wirkung des Ortes, der Zeit und der Umstände.

Gleich die erste Monographie der Serie, László Kérys *Shakespeares Tragödien* charakterisiert im ersten Kapitel die Geburt der neuzeitlichen Tragödie. Danach schildert er die englischen Vorgänger, Marlowe weiht er extra ein kleines Porträt, schreibt über das Shakespearesche Theater, dann erörtert der Autor in kurzen Kapiteln Shakespeares Tragödien in chronologischer Reihenfolge. Kérys Buch überrascht übrigens den Leser mit seinen genauen, sinnvollen Proportionen. Den ungeheuer großen Stoff, die Literatur der Tragödien behandelt er ökonomisch, für seine Arbeit ist solide Sicherheit, bewußte Überlegenheit charakteristisch. Er will nicht unbedingt Neues sagen, ja sogar seine »Entdeckungen« teilt er eher in der Form von Ergänzungen zu wissenschaftlichen, traditionellen, literaturhistorischen Feststellungen mit. Sichtlich beeindruckte ihn A. C. Bradleys hegelianische Theorie, sowie H. B. Charltons *Shakespearian Tragedy* (Cambridge, 1948). Auf diese Werke gestützt, analysiert er quasi als Mitleser im Stile eines objektiven Vortrages die zwölf Shakespeare-Tragödien, hinter »den ewigen Konflikten« macht er geschickt das Zeitalter sichtbar und entfaltet das Wesen dieser Dramen: den tragischen Helden, das tragische Lebensgefühl.

Der Autor dieses Buches weiß selbstverständlich sehr gut, daß es sich nur dann lohnt, die umfangreiche Literatur über Shakespeare zu vermehren, wenn er aus einem speziellen Grunde zu Feder greift. In dem Falle Kérys ist der Zweck in erster Linie pädagogischer Natur. Er versucht, dem Leser der Dramen Führer zu sein, den Shakespeare-Lesern Selbstbewußtsein zu geben. Auf interessanter Weise stellt sich heraus, wie viele verborgene, unbekannte Seiten der »bekannte« Shakespeare hat, daß seine Dramen zusammenhängen, sich aneinander anknüpfen.

Das Buch ist, wie schon erwähnt, ein wohl proportioniertes Ganzes. Kéry beschäftigt sich schon seit langem mit Shakespeare, seiner Arbeit sind der ausgezeichnete Stoff und der Apparat der neuesten Shakespeare-Ausgabe zu danken. Mit offensichtlicher Absicht hat er also in seinem Werk Shakespeares theatralische Probleme und die spezifische Eigentümlichkeiten seiner Dramaturgie beiseite geschoben: die Grenzen der literaturhistorischen Analyse hat er nicht überschritten. Das fehlt in gewissem Maße in seinem Buch — wie bei uns im allgemeinen.

Tibor Lutters *Joyce* Buch ist problematischer schon vom Thema her. Das Lebenswerk und das Erbe Joyces ist ein weites Feld, dessen zahlreiche, einander widersprechende Meinungen leicht irreführen. Lutters Versuch: aus diesem gefährlichen Labyrint auszubrechen, ist keine Flucht, sondern vielmehr das Bemühen die wider-

spruchsvollen Feststellungen und Gedanken abzustimmen. Einerseits fühlt Lutter sich verpflichtet, umfassend über die Joyce-Literatur zu orientieren und ist bestrebt, hinter diesem anschwellenden Stoff unversöhnlich zu bleiben. Andererseits verkleinert diese Tugend seine Selbständigkeit und die Kraft seiner Meinung: zwischen Studie und Essay schwankend erzielt er nur einen halben Erfolg.

Sein Buch ist jedoch ein interessantes Porträt über den großen Sonderling des 20. Jahrhunderts. Besonders den jungen Joyce charakterisiert er mit lebendigem Schwung unter Verwendung der Elemente des »Selbstbildnisses«, und auch einige seiner weiteren Stil-Analysen verdienen Anerkennung. Für die Entdeckung eines ungeklärten literaturhistorischen Problems, wie das des Joyceschen Lebenswerkes und Erbes ist weder die popularisierende Form, noch der Umfang günstig — daher ist es kaum verwunderlich, daß wir die Analyse des *Ulysses* als oberflächlich empfinden.

György Walkós Buch über Bert Brecht, den großen deutschen Dramatiker ist ein Volltreffer. Seine Arbeit nimmt auch in der bisherigen Brecht-Literatur einen hervorragenden Platz ein. Über Brecht sind nämlich zahlreiche Legenden verbreitet — Brechts Entwicklung aber behandelt kaum ein Buch. Bisher hat auch die deutsche Literaturgeschichte mehr das Ergebnis, die Brechtschen Neuerungen erörtert. Die bisher ausstehende Darstellung seiner Laufbahn hat Walkó geleistet.

Und hier finden wir schon überraschende und neue Vorstellungen. Walkó sucht statt des idealisierten Brecht-Bildes das reale und zeigt statt des »Literatur- und Theater-Papstes« das Antlitz eines forschenden, unruhigen und manchmal unsicheren Künstlers, der öfters im Streit mit sich selber stand und dessen Lebensbahn nicht geradlinig ist, sondern sich in viele Etappen gliedert. Die Brechtsche Dramaturgie ist in der Beleuchtung von Walkó kombattant, eine kämpferische Dramaturgie, welche nicht die Theorie, sondern die lebendige Praxis ausgeformt hat, und eben dieser praktische Charakter beweist, daß sie kein Dogma, kein Kanon und auch in den verschiedenen Stücken nicht immer identisch ist.

Mit der gleichen sicheren Hand bezeichnet Walkó die Weltanschauung Brechts. Er ist nicht geneigt, das gesamte Lebenswerk des Dichters als sozialistisch anzuerkennen und unterstreicht kräftig, daß zum Beispiel das Suchen nach dem neuen Humanismus in seinen »Lehrstücken« Brecht zeitweilig zu einer enthumanisierten Moral führt.

Walkós Sachkenntnis, seine leidenschaftliche Stellungnahme und gleichzeitige Objektivität machen das Buch zu einem Musterbeispiel der Serie. Außerdem ist die wissenschaftliche Erudition aller drei Bücher nachahmenswert.

3.

An den ersten drei Büchern der Serie illustrierten wir methodische Probleme. In den weiteren Bänden sind diese teils gelöst, teils aber sind neue aufgetaucht. Solch ein Problem war auch der Stil.

Die ungarische Literaturgeschichte leidet oft an einer seltsamen Krankheit. Sie ist voll Hemmungen. Die Wahrheit wird vorsichtig umschrieben, die Konture durch den Hang zu Schattierungen verwischt, und in zweifellos richtiger und unbedingter Ehrfurcht vor den Tatsachen, beschränkt man sich auf Konzessivsätze, statt Urteile zu geben, erlaubt man sich nur Hypothesen. Diese Methode hat Mihály Sükösd in seinem Werk *Dickens* (1960), in dem besten Buch der Serie, aufgegeben. Der junge Essayist setzt keine Fragezeichen, sondern stellt fest. Er gibt ein klares eindeutiges Bild vom Helden seiner Studie. Für ihn ist Dickens nicht der steife und sich dem Urteil entziehende Klassiker — bei dessen Erwähnung dem Kritiker schon eine Ohnmacht droht — sondern ein lebendiger, auch Widerspruch erregender Künstler. Sükösd bringt Dickens in lebendige Nähe, betrachtet sein Lebenswerk mit den Augen eines debattierenden Lesers und behauptet ruhig, daß seiner Meinung nach der zweite und dritte Teil des *Copperfield David* künstlerisch schwächer ist, daß der große Dikkens, der Zauberer zahlreiche ungestaltete und formlose Meisterwerke schuf und daß sein engelhafter Optimismus seine Romane in zwei Teile schnitt, in die »Wirklichkeit« und in die »Lehre«.

Die Methode eines ungarischen Kritikers wurde unberechtigter Weise einmal folgendermaßen charakterisiert: er ist »per du« mit der Weltliteratur, er faßt die Klassiker am Schopf und so erklärt er ihnen seine Wahrheit. Diese karikierende Methode ist das Extrem von Sükösds Methode. Wenn die übertriebene Schamhaftigkeit, das behutsame Konzept und der Mangel an Kantscher Urteilskraft die Krankheit des einen Teils der Serie darstellt, so ist die andere selbstverständlich die übertriebene Überlegenheit.

In diesen Fehler verfiel Sükösd manchmal. Mit schnellem Elan teilt er seinen Dickens in »Schriftsteller« und »Weltanschauung«, und über dem fortwährenden

Vorweisen auf die Widersprüche dieses Duetts, vernachlässigt er mit Eleganz gewisse literaturhistorische Probleme. Er vergißt zum Beispiel, daß der optimistische Romanschluß Dickens's oft nicht eine bloße weltanschauliche Äußerung ist, sondern einfach die Folge der Konvention des Romans im 18. Jahrhundert, der »comic-epic-prose«, welche durch Fielding geschaffen wurde, und die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts herrschte.

Wenn er über Probleme hinweggleitet, dann begeistert er sich an unüberlegten Bemerkungen und spricht von seinem Helden mit unbegründeter Überlegenheit. »Dieser Schriftsteller — schreibt Sükösd über Dikkens — hat in dem literarisch-ästhetischen Sinne des Wortes nur einen guten Roman geschrieben, die »Great expectation«. In dem literarisch-ästhetischen Sinne des Wortes hat er schlechte Romane, Nicht-Romane geschrieben — im weiteren ästhetischen Sinne des Wortes aber Meisterwerke.«

Der Essayist ist sichtbar berauscht von den Wörtern und spielt mit ihnen, wie mit einem Gummiball. Manchmal verliebt er sich stärker in seine eigenen Ideen, als in seinem zun Vorwand verkleinerten Helden.

4.

Mihály Sükösd wirft übrigens im Zusammenhang mit einem Band der Serie — meine *Thackeray* Monographie (Tamás Ungvári, 1962) — ein ähnliches Problem auf. Ich zitiere seine, am 22. Juni 1965 erschienene Kritik: »Auf 150 Seiten ein Studium über einen weltliterarischen Klassiker zu schreiben scheint eine dankbare Aufgabe zu sein, in Wirklichkeit ist es aber ein riskantes Unternehmen. Zu einer wissenschaftlichen Monographie ist der Rahmen zu eng, das Lebenswerk aus einem einzigen Aspekt betrachtet, zu einem Essay, ist er zu weit. Nicht nur ein Essay der Literaturhistorischen Kleinbücherei zeigt diese methodische Unsicherheit, die Autoren experimentieren — angefangen von pedantischen, philologischen Abhandlungen bis zur journalistischen Plauderei — mit den verschiedensten Genres.«

Sükösd hat recht, diese zwei Typen, der philologische und essayistische wächseln sich in den Bänden der Serie. Für die philologische Methode ist am typischsten der Band von Előd Halász *Gerhart Hauptmann* (1962). Halász weist exakt die Beziehungen zu Goethe nach, und stellt sicher den feinen Unterschied dar, der zwischen dem Zurückkehren Thomas Manns und Hauptmanns zu den alten Traditionen besteht. Thomas Mann erfaßte das Wesen Goethes, Hauptmann kopierte die Goethesche Pose.

Halász bewältigt auch solche philologischen Probleme, wie Hauptmanns Verhältnis zum Dritten Reich. Interessant ist auch die Schilderung, die er von Hauptmanns Tod gibt, von jenem Tag, da der gebrochene, müde Schriftsteller gerade im Augenblick des großen amerikanischen Bombardements auf Dresden eintrifft.

Aber über die biographische Glaubenswürdigkeit hinaus, bearbeitet Halász anschaulich und mit philologischer Treue auch die Entwicklung des naturalistischen Dramas.

Den journalistischeren Typ vertritt zum Beispiel Géza Hegedüs's *Byron*-Buch. Dieses Werk erinnert an den Helden der Romantik, und es ist kein Zufall, daß Hegedüs, der selbst Schriftsteller ist, für seine Monographie einen Helden wählte, dessen pittoresker Lebenslauf zu empfindsamer Darstellung geeignet ist.

Aber in Hegedüs's Analyse fehlen das tiefere Verständnis für die Romantik, die Übersicht über die europäischen Strömungen und auch die Ergebnisse der neueren Byron-Literatur: hauptsächlich stützt er sich auf Noels Byron Biographie (1890).

Gerne würde ich die Clous der Serie aufzählen, wie das Werk von Pál Réz *Proust* (1961) und von Ede Szabó *Hölderlin* (1964), besonders darum, weil letzteres sichtbar aus großer Liebe zum Dichter entsprungen ist, und mit der Analyse von Empedokles, — den von Heidegger, Romano Guardini, György Lukács, Péter Szondi erforschten Schriftsteller mit neueren Zügen bereicherte.

In unserer kurzen Bekanntmachung mußten wir uns aber mit der Andeutung der Grundprobleme und der methodischen Sorgen der Serie begnügen.

TAMÁS UNGVÁR

Über das Literaturlexikon

Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, 1963—65. I—III.

Die Diskussion, die um die Bewertung des *Ungarischen Literaturlexikons* ausbrach, war notwendig. Sie war notwendig und unumgänglich, weil sie Fragen berührte, die nicht zu lösen sind und auf die eine eindeutige Antwort kaum vorstellbar ist. Die Verfasser des Buches *Theory of Literature*, das als Handbuch der Literaturtheorie gilt, Warren und Welleck befassen sich im ersten Kapitel ihres Werkes mit dem Begriff der Literatur und mit dem Problem, wie die Grenzen der Belletristik zu umreißen sind. Was sie in erster Linie vom theoretischen Standpunkt aus beschäftigt, das ist vom literaturhistorischen Gesichtspunkt Tibor Klaniczays die Frage, welche Werke in eine Geschichte der ungarischen Literatur aufzunehmen sind. Er hat über diese Frage in seiner Studie geschrieben, in der er über die Probleme der damals noch in Vorbereitung befindlichen Syntese der ungarischen Literaturgeschichte spricht. Viele Beispiele ließen sich aufzählen, um illustrieren zu können, wie kompliziert diese Frage ist, genügt es jedoch, an die Vorstudien zu einem literaturtheoretischen Werk und zu einem literaturhistorischen Werk zu erinnern.

Die Frage des Begriffs und der Grenzgebiete der Belletristik ist — wenn das überhaupt möglich ist — noch komplizierter. Für ein anspruchsvolles Literaturlexikon — wie es das hier behandelte darstellt — ist selbstverständlich, daß es über die Ästhetik, die Literaturtheorie, die Literaturgeschichte, die Begriffe der Kritik, die Zeitschriften, die literarischen Gesellschaften und Preise, Stilrichtungen, literarische Schulen und letzten Endes über alle, sich mit der Literaturtheorie, Literaturgeschichte usw. beschäftigen, also: Ästhetiker, Literaturhistoriker, Kritiker und Stilisten Auskunft gibt. Problematisch ist die Frage, wer zu den Dichtern zu rechnen ist und wer nicht. Erinnern wir uns an die Fragestellung in *Theory of Literature:* Kann die Geschichte der englischen Literatur auf eine Würdigung Berkeleys oder Gibbons verzichten? Oder bekommen wir — setzen wir den Gedanken fort — ein glaubwürdiges Bild von der französischen Literatur ohne den Philosophen Descartes, ohne den Historiker Michelet, ohne den Memoirenschriftsteller Saint-Simone? Dann gehört also jeder Philosoph, jeder Historiker, jeder Memoirenschriftsteller und jeder Linguist in eine Literaturgeschichte hinein? Und das gleiche Problem stünde im Falle der Komponisten, Maler und Bildhauer, wenn auch vielleicht in einer etwas anderen Form.

Ein Literaturlexikon ist noch weniger vorzustellen ohne Artikel über bestimmte Historiker, Philosophen, Linguisten, Memoirenschriftsteller, Maler, Bildhauer usw.

Dieses Problem mußten die Verfasser (Chefredakteur Marcell Benedek) berücksichtigen. Unter dem Stichwort *Literatur* ist folgendes zu lesen: »Der Zweig der Künste, dessen Ausdrucksmittel die Sprache ist. Der Begriff ist nicht eindeutig umrissen und hat im Laufe der Zeit bedeutende Veränderungen erfahren . . . Im Anfang war es ein Sammelbegriff für jedes geschriebene Werk, religiöse, philosophische, wissenschaftliche und politische Schriften gehörten also auch dazu.«

Demnach ist die Literatur ein historischer Begriff und die Trennung von Religion, Philosophie, Wissenschaft usw. ein Ergebnis der historischen Entwicklung. Schon Aristoteles unterscheidet in seiner Poetik historische und dichterische Werke; beendet wurde der Prozeß der Spezialisierung aber erst Ende des XVII, Anfang des XIX. Jahrhunderts — wenn überhaupt von einer Beendigung die Rede sein kann. Ist denn — zitieren wir jetzt ein Beispiel aus dem XX. Jahrhundert — die Aufnahme des Komponisten Béla Bartók und des Linguisten Dezső Pais in das Literaturlexikon bestimmter Aspekte wegen unerwünscht? Oder sollen Freud, Bergson, der Nobelpreisträger Churchill in den Literaturlexika ihrer Heimatländer keinen Platz bekommen?

Die Stichwörter des dreibändigen ungarischen Literaturlexikons geben keine eindeutige Antwort auf die Frage, wer als Dichter bzw. als Literaturwissenschaftler zu betrachten ist und wer als Linguist, Philosoph, Memoirenschriftsteller, Pädagoge — also nicht Schriftsteller und Dichter oder Literaturwissenschaftler, und damit spiegeln sie wider, was unter dem oben zitierten Stichwort Literatur gesagt worden war. Wir können eher von Tendenzen sprechen. Bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts — bis zu dem Zeitpunkt, als sich in Ungarn ein literarisches Bewußtsein herausbildet, ist man um größtmöglichste Vollständigkeit bemüht, so z. B. sind die protestantischen und katholischen Glaubensstreiter des XVI—XVII. Jahrhunderts sowie die Memoirenschriftsteller des XVII—XIX. Jahrhunderts aus Siebenbürgen gleichermaßen in ihm zu finden. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts an, besonders

aber in unserem Jahrhundert ist die Auswahl viel bedeutender. Das fordern auch die Umstände: die verschiedenen Sachlexika sind z. T. schon erschienen, z. T. in Vorbereitung, so daß Überschneidungen vermieden werden mußten. Selbstverständlich ist diese Forderung nicht in vollem Maße zu verwirklichen, als Beweis dafür soll hier nur der Name Béla Bartóks genannt werden.

Auch im Verhältnis der drei Bände untereinander sind abweichende Tendenzen zu beobachten. Der erste Band (A—K) neigt auch bezüglich des XX. Jahrhunderts zu einer großzügigeren Auffassung und so verfährt er mit den Schriftstellern oft recht kleinlich, aber der Umfang des Artikels, der einem Dichter gewidmet wird, bzw. die Tatsache, daß er ganz und gar übergangen wird, ist ja an sich auch schon eine Wertung. Im zweiten und dritten Band dagegen war man bestrebt, möglichst alle Schriftsteller aufzunehmen und sie im Rahmen der einzelnen Artikel — in erster Linie durch den Umfang derselben — und in ihren Relationen untereinander zu bewerten. Die Vertreter der fraglichen Grenzgebiete werden möglichst übergangen.

Ist das eklektisch? Oder Modifizierung der Konzeption der Verfasser? Offensichtlich auch letzteres, was schon durch die Tatsache erklärt wird, daß der verantwortliche Redakteur des ersten Bandes Attila Tamás war, der der zwei anderen dagegen István Szerdahelyi. (In der in Vorbereitung befindlichen Ergänzung zum ersten Band ist ebenso wie in der zum zweiten und dritten Band das Bemühen zu spüren, sämtliche Schriftsteller aufzunehmen.) Im zweiten und dritten Band ist die Tendenz zu beobachten, die oben erwähnte Übereinstimmung mit den Stichwörtern der Fachlexika zu vermeiden, und zwar in stärkerem Maße als im ersten Band.

Aber ein eklektisches Verfahren wird auch schon durch die Tatsache, daß der Begriff der Literatur ein historischer Begriff ist, unmöglich gemacht. Das Literaturlexikon jedoch muß, will es seinen Zweck erfüllen, auf seine Weise die Herausbildun g und Entwicklung dieses Begriffes spiegeln, es kann nicht zugunsten des Heute die älteren Auffassungen ausschließen, obwohl der Ausgangspunkt natürlich die heutige Betrachtungsweise sein muß. Eben deshalb ist es lobenswert, daß in den neuen Bänden bei der Aufzählung der Schriftsteller größtmöglichste Vollständigkeit angestrebt wird, besonders, was das XX. Jahrhundert und vor allem unsere Zeitgenossen betrifft. Das ist nicht nur deshalb lobenswert, weil das neue Literaturlexikon einen Rückstand von wenigstens 30 Jahren ausgleicht (Pál Gulyás' *Leben und Werke Ungarischer Schriftsteller* ist die letzte Arbeit, die diesbezüglich in Betracht kommt, doch auch davon wurde nur ein Bruchstück fertig: A—D), sondern auch, weil es vielseitig informiert. Beim Erscheinen des ersten Bandes stellten wir fest, daß das Lexikon bei der Aufarbeitung der letzten 30—40 Jahre, besonders aber des Zeitabschnittes nach der Befreiung Pionierarbeit geleistet hat. Wir haben auch gesagt, daß der erste Band die Geschichte des Geschmacks und der Wertung der Literatur von dem Erscheinen der Zeitschrift *Nyugat* (Westen) bis zu unseren Tagen zusammenfaßt. An der allgemein anerkannten Werthierarchie änderte er nichts, entdeckte keinen einzigen großen Schriftsteller und kein einziges bedeutendes Werk. In ausreichendem Umfang wird all das dokumentiert, was das letzte halbe Jahrhundert in irgendeiner Form für des Festhaltens würdig hielt. Das ist auch der Grund dafür, daß leider eine Reihe von Schriftstellern (und Zeitschriften) unter den 8000 Stichwörtern nicht zu finden sind. Sie lagen entweder außerhalb des Gesichtskreises des *Nyugat* (Westen) oder wurden auf Grund des unseligen Gegensatzes Urbanität—Volk vergessen oder infolge der Kulturpolitik während der Zeit des Personenkultes aus dem literarischen Bewußtsein der Allgemeinheit verdrängt. (Schon damals bemerkten wir, daß die Aufarbeitung der früheren Jahrhunderte im wesentlichen fehlerlos war, freilich konnte man sich hier auf mehr oder weniger vertrauenswürdige Quellen — Lexika und Literaturgeschichten — stützen.)

Ohne daß die älteren Epochen im zweiten und dritten Band dadurch Abbruch erlitten hätten, wurde der Teil des XX. Jahrhunderts vielseitiger und vollständiger. Das ist schon mehr als das bloße Festhalten der Geschichte des Geschmacks und der Orientierung, das ist beinahe totales Abwägen. Die Bedeutung dessen illustriert, so glaube ich, ein Beispiel zur Genüge. Die Aufarbeitung und Wertung der Geschichte der sozialistischen Literatur Ungarns begann erst in den letzten Jahren. Es handelt sich dabei um literarische Strömungen, denen weder der Kreis um die Zeitschrift *Nyugat* (Westen) noch die Teilnehmer an der Diskussion um den Gegensatz Urbanität—Volk noch die Vertreter der Kulturpolitik während der Zeit des Personenkults Aufmerksamkeit schenkten. Die »Entdekkung« der sozialistischen Literatur und die Tatsache, daß ihr der ihr zustehende Platz in der Literaturgeschichte eingeräumt wurde — 15—20 Jahre nach der Befreiung! — sind an sich schon ein Beweis für das Streben der Verfasser nach Vollständigkeit.

Die Beurteilung der Literatur der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart ist immer eine unsichere Sache — das ist so offensichtlich, daß es sich wohl erübrigt, dafür einen Beweis anzuführen —, das Literaturlexikon trägt damit, daß es möglichst jeden Schriftsteller des XX. Jahrhunderts erwähnt, nicht nur zur allgemeinen Information bei, bietet nicht nur eine lexikalische Aufarbeitung, sondern erleichtert den Fachleuten, den Literaturhistorikern die richtige Wertung, die »Inventur« und die Gruppierung. Bedenken wir nur, daß wir nicht einmal die Namen des größten Teils der sozialistischen Schriftsteller kannten, geschweige denn das Verzeichnis ihrer Werke. Das Literaturlexikon, das selbst auf den Stoff und die Lehren der Literaturgeschichte angewiesen ist, wird hier zu einer unentbehrlichen Quelle der Geschichte der neuesten Literatur.

Unter jedem Stichwort, das einem Schriftsteller gewidmet ist, werden — soweit sie feststellbar waren — seine Lebensdaten mitgeteilt und dabei in nicht nur einem Falle die Angaben früherer Lexika korrigiert. Das Lexikon gibt an, welchen Abschluß der Schriftsteller in seiner Schulbildung erreichte, und seine wichtigsten Stellungen (beides möglichst mit Jahreszahl). Der Umfang dieser Wertung ist an sich auch schon eine Wertung. Das Lexikon wertet auch — wo überhaupt eine Wertung möglich ist — in vielen Fällen schon dadurch, daß es sich mit dem Aufzählen der lexikalischen Daten begnügt. Weiterhin teilt es mit: eine Bibliographie der Werke des Schriftstellers in chronologischer Reihenfolge (dabei ist es um Vollständigkeit bemüht und nennt selbstverständlich die wichtigsten postumen Ausgaben), die wichtigste Sekundärliteratur über den Schriftsteller, Bücher, Studien, Liste der Auszeichnungen. Bei bedeutenderen Schriftstellern können wir außer den oben Genannten selbständige Essays lesen.

Besonders im zweiten und dritten Band ist das Bemühen zu spüren, die zeitgenössischen Schriftsteller, Kritiker und Literaturhistoriker möglichst vollständig aufzunehmen. Auch hier bemüht man sich um die Wertung mit der nötigen Vorsicht und unter dem Gesichtspunkt, daß eine wertende Reihenfolge der zeitgenössischen Schriftsteller sehr schwer aufzustellen ist, da ja ständig neue Bücher erscheinen. Die Verfasser wollen — mit Recht! — vermeiden, daß die sich ständig ändernde Rangordnung in einem einzigen Augenblick festgehalten wir. Die gleiche Umsicht verraten auch die problematischeren Stichwörter, diejenigen die Literaturtheorie und die Ästhetik zum Gegenstand haben. Von den theoretischen Fragen ist nicht nur eine der Gegenstand lebhafter Diskussionen zwischen marxistischen Ästhetikern und Kritikern. Diese Diskussionen sind bei weitem nicht abgeschlossen — so z. B. die Realismus-Diskussion —, sondern ganz im Gegenteil auch jetzt im Fluß. Das erste marxistische Literaturlexikon Ungarns läßt diese Fragen offen — was meiner Meinung nach richtig ist. Das vergangene Jahrzehnt ist die Zeit des erneuten Aufschwungs der marxistischen Ästhetik — das Aufleben der Diskussion und ihre Vielseitigkeit weisen darauf hin. Der erzwungene Abschluß der Diskussion oder eine einseitige Stellungnahme sind nicht erwünscht und würden in vielen Fällen bedeuten, daß das Lexikon konservative oder geradezu irrige Meinungen festhielte und damit zu einer Sammlung von Dogmen würde. So hingegen wird durch das Aufwerfen und Offenlassen der Fragen auf das Wesen der Probleme hingewiesen. Das Lexikon ist also gleichzeitig auch eine Geschichte der Literaturtheorie, in dem Sinne, daß es einen in Gärung befindlichen geistigen Allgemeinzustand spiegelt.

Das Lexikon hat mindestens zwei Funktionen. Es ist ein Mittel zur primären Information. Aber es ist gleichzeitig mehr als die Summe seiner Stichwörter, und das kann nicht übersehen werden. Im Zeitalter der Spezialisierung, da auch die Literaturgeschichte und die Litheraturtheorie in Spezialdisziplinen zerfallen, ist das Lexikon ein wirksames Mittel gegen Verirrungen bezüglich der Perspektiven und Relationen, gegen einseitige Einengung und gegen die strenge Zäsur zwischen den einzelnen Zweigen der Wissenschaft, die zum besseren Verständnis der Literatur beitragen.

Der Wert eines literarischen Lexikons wird — so meinen wir — durch: 1. die reichhaltige Auswahl seiner Stichwörter und deren Exaktheit, 2. die Qualität seiner Wertungen, 3. die Ansprüche und Methoden bezüglich der Verbindung der verschiedenen Gebiete der Literatur bestimmt. Und letzten Endes durch eine das ganze Werk bestimmende einheitliche weltanschauliche und wissenschaftliche Betrachtungsweise. Das erste marxistische Literaturlexikon Ungarns besteht — auch wenn wir unter mehreren tausend Stichwörtern einige kleinere Ungenauigkeiten finden — nach unserer Meinung eine strenge kritische Prüfung mit Erfolg.

László Ferenczi

Attila József en América Latina

Nuestra poesía entró en el territorio de habla castellana con la obra poética de Attila József, después de aparecer algunas traducciones dispersas y con mayor importancia histórica que literaria (como por ejemplo el caso de las traducciones de los poemas de Petőfi, hechas por el cubano Diego Vicente Tejera, que son más bien documentos históricos).

Así un gran poeta húngaro del siglo veinte abrió camino para nuestra poesía en los territorios de una de las lenguas de mayor difusión mundial. Dos poetas, el argentino Hugo Acevedo y el cubano Fayad Jamís, independientemente uno del otro se comprometieron a crear una versión española de los poemas de Attila József.

El libro de Attila József publicado en Buenos Aires, en la traducción de Hugo Acevedo, es un libro de información, una guía útil para los lectores que quieren orientarse en su mundo poético. La selección abarca un panorama muy variado de las diferentes épocas de Attila József y el traductor trata de presentar los poemas más importantes. Pero sus traducciones quedan demasiado «traducciones». La lectura se estos versos pocas veces nos convence de la grandeza poética de Attila József por no haber sabido convertir los poemas húngaros en poemas en español. Algunas excepciones, sin embargo, nos permiten entrar más profundamente en el mundo poético de Attila József:

«Una noche volvía a mi morada
y oí el vaivén de un soh de terciopelo:
en el suave calor del aire en celo
jazmines aplaudían a la nada.»

(Mi patria I.)

En estas ocasiones el tracdutor encuentra y refleja la fuerza y el sentido del original:

«¡ Trabajo ! ¡ Pan !
¡ Trabajo ! ¡ Pan !
¡ La multitud, la multitud se acerca !
Igual que moscas asustadas
van volando las piedras desde ella.
Y vuelan los cascotes en chisporroteos
como uno abre los ojos
cuando un palo de acero lo golpea.»

(Multitud)

Por lo general la traducción es fiel al texto original, pero algunas veces irrita al lector con errores inperdonables: así las «fosas calladas» se convirtieron en «calladas madres» en la versión argentina de *Oda :*

«Te amo como a su callada madre el niño,
como las grutas a sus profundidades.»

(Oda)

Los hallazgos juguetones de Attila József se pierden en lo pesado de las traducciones: la soltura del *Corazón puro* se convierte en una explicación:

«Corazón puro: robar —
por qué no? — y hasta matar.»

(Corazón puro)

y el hallazgo poético de *A mi día* en una repetición monótona:

«Hoy cumplo treinta y dos años.
Me ragalo este poema
jugeteando
jugeteando.»

(A mi día)

Acevedo frecuentemente trata de lograr una traducción fiel a la forma original. La intención es loable, pero la realización no está a la altura de su intención. El uso de las frecuentes rimas asonantes en castellano, nos parece un compromiso que el traductor no supo evitar:

«Así he vivido, vanamente.
Me miro: ahora puedo ya *confiarlo.*
Pero también mi muerte es vana ahora,
aunque yo fui el bufón con que *jugaron.*»

(He aquí que encontré a mi patria)

El lector que desea orientarse en el mundo de Attila József, puede entrar en el por medio de su ayuda, con tal que tenga la sensibilidad y la cultura literaria suficiente, como para reconocer en los poemas traducídos los valores del original.

El cuaderno de los poemas de Attila József, publicado en la Habana, es una muestra del libro que prepara el poeta cubano Fayad Jamís para presentar la obra de Attila József, y que saldrá a la luz dentro de poco tiempo publicado por la editorial Corvina de Budapest. El libro de Fayad Jamís da a conocer realmente la obra de Attila József, sus traducciones son los poemas del poeta húngaro, su poesía que empieza a vivir en una lengua nueva. El traductor cubano se hizo cargo de una gran empresa: de interpretar a Attila József en toda su riqueza: sus canciones, versos libres y sus poemas grandes.

El carácter poético, la fantasía poética de Fayad Jamís con que crea las imágenes y su construcción poética tiene parecido con los de Attila József en su época de París, con su mundo de los versos libres expresionistas.

«Hermano de las lluvias,
ayúdame a gritar;
animal de la savia,
guárdame
la delidaca huesa.
Sangre mía:
los oros del almácigo
figurarán el candelabro cuando la almendra llore en sus raíces.»

(Ronda del develado)

— escribe en su libro titulado *Los párpados y el polvo* en el año 1954. Ocho años después este poeta, ya maduro, que observaba el mundo y proyectaba sus sentimientos en imágenes, encontró un mundo parecido en los versos libres de Attila József:

«No soy yo quien grita; es la tierra que ruge.
¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡El diablo ha enloquecído!»

(No soy yo quien grita)

En caso de Fayad Jamís, su parentesco poético reúne la sensibilidad y el cuidado del traductor. Él transmite las canciones de Attila József de tal forma que parecen ser escritas en castellano, y al leerlas el lector recordará a los poetas clásicos de habla castellana del siglo veinte.

«Sobre las aguas frescas, entre pinos,
nadando están los prados y caminos.
Ay, ay, ay, ay,
nadando están los prados y caminos.»

(Canción para tararear)

El sistema moderno y el mundo urbano de las imágenes en las canciones de Attila József son muy familiares al Fayad Jamís madurado en París, de ahí que conquista facilmente este paisaje poético. El habla también de los sentimientos de los pobres dela ciudad con una alegría valiente y triste en su libro titulado *Los puentes*. Habló del mundo, donde

«nada tiene sentido cuando el paralítico del barrio
corre a través de la rue Daguerre
sonriéndole al carnicero sonriéndole al cartero
diciéndo que la vida es bella
como una lluvia de girasoles»

(Nada)

En este mundo:

«Un chorizo con pan es tu comida.
Tú tienes que cuidar muy bien tu vida.
Cruje la paja, ya te espera el sueño.
Tú tienes que cuidar muy bien tu vida».

(Canción de esperanza)

Las grandes composiciones de Attila József empiezan a hablar con la misma fuerza poética. El método de Fayad Jamís es doble en la traducción: cuando es posible interpretar el poema húngaro fielmente al contenido y a su forma, hace esfuerzos para atenerse al contenido y a la forma; si de la forma cerrada derivan compromisos en el contenido, traduce en verso libre el poema original. La fidelidad a la forma difiere de las tradiciones húngaras de la traducción: en vez de la forma original busca una forma parecida, el equivalentes español al verso húngaro.

«Desde hace una semana, en mi mamá
sólo pienso, abstraído, en mi mamá

Con la chirriante cesta en la cintura,
iba siempre al desván con su premura.

Yo era un hombre sincero todavía:
chillaba, pataleaba. Le decía:

Deja para otro ese pesado y gran
bulto, mi madre, y llévame al desván.»

(Mamá)

Otras veces nos da en verso libre la poesía extensa e intelectual de Attila József. La tarea más difícil para el traductor es transmitir el contenido filosófico. En la obra de Attila József la filosofía marxista se convirtió en poesía, en su obra la concepción filosófica del mundo se convirtió en una concepción poética; él revivió en su alma el socialismo como la poesía, y transformó su contenido intelectual en un contenido psíquico, en un orden psíquico e intelectual del mundo. Por eso es posible que el traductor tenga razón considerando el punto de vista del contenido como lo más importante y en vez de la danza encadenada de la traducción escoge las posibilidades más amplias del verso libre para lograr dar completamente el contenido filosófico del original. Por lo demás, la importancia del verso libre está creciendo en la poesía moderna de habla castellana. Los clásicos de la lengua española de Cesar Vallejo a Pablo Neruda lo consideraron como una forma principal. Las versiones españolas de los poemas *Marzo*, *Conciencia*, *Al borde del arrabal* empiezan a hablar en verso libre conservando algo del ritmo

del original. Esta forma hace posible que los versos famosos de Attila József suenen en español impecablemente:

«Como un montón de leña, el mundo
yace con todas sus cosas.
El mundo pesa, oprime, une una cosa
a otra, y así todas
están determinadas.
Sólo lo que no existe ya es una planta,
y lo que va a existir será una flor,
y lo que existe cae despedazado».

(Conciencia)

Los juguetones hallazgos de Attila József' los argumentos líricos de su tesis famosa «permítame a jugar también» no faltan de las traducciones de Fayad Jamís. Además de las poesías famosas e importantes, él presenta con esmero también los fragmentos magistrales. He aquí el poema de dos versos *El amor del poeta :*

«El amor del poeta es como un haz
de paja que arde rapido y voraz».

Su ánimo juguetón le ayudó a dar forma a los poemas «Danza del oso» y «Para mi aniversario». Las magníficas rimas puras y los juegos lingüísticos logran reflejar perfectamente la impresión del coraje de Attila József, su voz villonesco:

«No pude serlo porque el amo extraño
de la Universidad de Szeged, muy huraño
me dijo un no
de este tamaño !»

(Para mi aniversario)

Y la versión castellana de la *Danza del oso* llega a los ritmos conocidos en el mundo conquistado por la música de Béla Bartók, tocando el instrumento de la poesía:

«Caro y hermoso el abrigo
que siempre llevo conmigo:
piel de lobos y garduñas,
y lo cosí con mis uñas.
¡Bruma, bruma, brumazá !»

(Danza del oso)

La poesía de Attila József después de la útil información de su traductor argentino, por medio de la traducción de Fayad Jamís entró definitivamente en el territorio de habla castellana.

ANDRÁS SIMOR

Alberto del Monte: Narratori picareschi spagnoli del cinque e seicento

Vallardi, Milano 1965. I—II.

Los dos gruesos volúmenes publicados por Alberto Del Monte sobre la picaresca en una importante serie de textos de la Editorial Vallardi atestiguan nuevamente la seriedad y continuidad del hispanismo italiano. Varias ediciones críticas, un sinnúmero de traducciones y la reciente creación del centro de estudios hispánicos en Pisa han desmostrado bien a las claras, en estos últimos años, que el hispanismo italiano actual es digno de sus grandes tradiciones.

El mismo estudio del género picaresco debe mucho a los italianos. La única edición crítica del *Lazarillo de Tormes* fué publicada hace unos años por un hispanista italiano.* Alberto del Monte elaboró a su vez una concepción original y moderna que poneen nueva luz el problema del realismo de la picaresca.**

«Picarismo» es un término de que usa y abusa largamente la crítica literaria. Del Monte parte del principio de la necesidad de delimitar concretamente el contenido histórico de la expresión y excluir del concepto del género picaresco las obras antiguas y modernas que presentan solamente analogías genéricas con las que crearon el tipo de la picaresca. Además, Del Monte, procediendo siempre a base de principios rigurosamente históricos, distingue claramente varias etapas dentro del desarrollo de la tradición picaresca. Así, la primera etapa la representa el *Lazarillo de Tormes*, la segunda el *Guzmán de Alfarache* y la tercera las obras de escritores que siguieron de más o menos cerca estos dos modelos.

Alberto Del Monte ve en el *Lazarillo* una obra típica del renacimiento cuyo tema central es la lucha del individuo contra la fortuna y su victoria final sobre ella. La peculiaridad del *Lazarillo* consiste en que no se trata de «un animale con ragione, che questa adopera per attuare la propria dignità ed eccellenza, la propria superiorità sulle esigenze puramente animali», sino de «un animale che non supera queste esigenze e che della ragione si serve come

* Cavaliere, A., *Lazarillo de Tormes*, Napoli, 1955.

** Véase aún: Del Monte, A., *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Sansoni, Firenze, 1957; *Il romanzo picaresco* a cura di Alberto Del Monte, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1957.

strumento per soddisfarle.» Por esta estrechez de perspectiva del protagonista la obrita no puede considerarse ni «una satira sociale« ni la «rappresentazione e epopea, quasi, della fame» como suele propagarla la historia literaria positivista. Lazarillo se mueve dentro de un mundo cruel y obscuro sin superarlo. Al final de sus peripecias acaba adquiriéndose las aptitudes que se necesita por «hacerse valer», vencer a los otros en astucia y malignidad. Pero el autor presenta la vida de este conformista de un modo irónicamente ejemplar, como contrapunto de la novela caballeresca, como introducción amarga en la vida en vez del tradicional «itinerario alla perfezione etico-sentimentale». El moralismo de la obra radica en esta diferencia de perspectiva entre el autor y el protagonista que relata su propia biografía.

La principal experiencia vital de Lazarillo es que la realidad es engañosa y mistificable, el honor es solamente apariencia y la única realidad es la necesidad. Por eso basa su fortuna en el bienestar económico en vez del honor, en la realidad en vez de la apariencia. Pero su victoria final es a su vez también aparente. Aferrándose a un aspecto de la realidad, tiene que huirla al mismo tiempo, ignorando voluntariamente la infidelidad de su mujer.

Según Alberto Del Monte es muy probable que la trayectoría de la vida de Lazarillo, que llega de un estado miserable a una victoria aparente, simbolice el camino del imperio español, que llega a su vez, después de la derrota fatal de Gerba, a una solución ilusoria con la entrada de Carlos V. en Toledo, y el realismo del *Lazarillo* conste precisamente en la representación de este desarrollo histórico, no en su presunta objetividad documentaria.

El tema de la lucha contra la fortuna, que llega a cierto término en el *Lazarillo*, se perpetúa en el *Guzmán de Alfarache* en una lucha sin salida y perspectiva, en un «itinerario verso la disillusione attraverso le parvenze della realtà da lui perseguite». Se acentúa en el *Guzmán de Alfarache* el conflicto entre realidad y apariencia y la huida de ésta, que era voluntaria en el *Lazarillo*, se hace inevitable porque toda la realidad parece engañosa e ilusoria. De acuerdo con esta visión pesimista Alemán exagera los rasgos negativos de la vida: «Il tema del mendicante e quello del marito compiacente, espressi con una discrezione tutta rinascimentale nel *Lazarillo*, si dilatano nella grottesca avventura di Guzmán mendicante professionista e finto malato e nell'infame vita del picaro a Madrid come sfruttatore di sua moglie, secondo una sensibilità eminentemente barocca.» La conversión final de Guzmán es un motivo autobiográfico en el sentido de que señala la prevalencia del conformismo ortodoxo sobre la desesperación heterodoxa del autor. Pero para el autor, que era judío converso, la conversión no representó un punto de llegada, sino el inicio de un itinerario sin término. De aquí la falta de adhesión a los ideales religiosos de su tiempo y el fervor del «apicarado» para condenar la sociedad en que vivía.

Del Monte, explicando acertadamente la relación que existe entre el autor «converso» que vivía, como un clandestino, al márgen de la sociedad y la inserción de muchos pasajes moralizantes en el cuerpo de la novela, considera que la unidad fundamental de la obra de Alemán debe buscarse en aquella «esigenza della dissimulazione peculiare al Seicento».

Alberto Del Monte considera que los continuadores del género picaresco, fijado por el autor anónimo del *Lazarillo* y sobre todo por Alemán, so siguieron fielmente sus modelos, faltando generalmente en sus obras el mismo enfoque éticosocial que dió expresión a la vida de aquel conglomerato medio de la sociedad española del siglo de oro, llamado de los «apicarados», que jamás llegó a constituirse en clase. Los autores posteriores, con la excepción de Quevedo y Juan de Luna, contribuyeron de una manera u otra a la desvalorización del género picaresco, transformando la picaresca en una pura narración pintoresca de aventuras y al picaro en una figura innocua e divertente. Luna y Quevedo desarrollaban el género hacia la deformación caricatural de la realidad, crearon libremente su mundo fantástico y anárquico, olvidándose de la poética mimética del renacimiento.

Este panorama interesante de la historia de la novela picaresca, que centra su interés en las conexiones concretas entre picaresca y sociedad contemporanea, sirve de introducción a una magnífica antología que comprende casi todos los textos picarescos en traducciones muy bien cuidadas y una bibliografía exhaustiva.

El problema del realismo en el siglo de oro, los del difusísimo concepto de «hispanidad» y del nacionalismo en la crítica literaria española, tan sólo tocados en este estudio, merecerían un análisis atenta y detenida, digna de la pluma de un hispanista de la talla de Alberto del Monte.

MÁTYÁS HORÁNYI

Un terme nouveau: le style des lumières

1. *Roger Laufer :* Style Rococo, Style des Lumières. Paris 1963. Librairie José Corti.
2. *Jean Starobinsky :* L'Invention de la Liberté. Genève; 1964. Editions D'Art Albert Skira.

Nous n'avons pu nous former jusqu'à nos jours un tableau synthétique, répondant à toutes les exigences, de la culture riche et variée du XVIII[e] siècle. Les philosophes ont étudié à leur manière les idées de l'époque, les critiques sa littérature, les historiens d'art ses arts, selon des points de vue souvent plus ou moins contradictoires. Le fait que les grands penseurs du siècle, un Voltaire, un Diderot ou un Rousseau ont été les grands précurseurs de la révolution bourgeoise est depuis longtemps une vérité généralement reconnue, mais l'histoire littéraire et particulièrement l'histoire de l'art sont toujours hantées par cette conception qui assimile ce grand siècle aux frivoles «petits riens». L'absence d'une manière du voir synthétique est surtout frappante lorsqu'on cherche à désigner d'un point de vue général le goût du XVIII[e] siècle: si l'on rejette le terme de rococo qui, semble-t-il, s'est désormais intégré définitivement l'atmosphère de «l'art mineur», il faudra se résigner à adopter la terminologie empruntée à l'art du siècle précédent ou du siècle suivant (postclassique, pseudo-classique, préromantique), qui ne saurait être rapportée qu'à certains traits caractéristiques de cette époque. Et c'est de bon droit que l'auteur de l'une des études que nous avons sous les yeux se demande: Est-il inévitable que le style du *Diable boiteux*, des *Lettres persanes*, du *Chevalier des Grieux* et de *Manon Lescaut*, de *Candide*, du *Neveu du Rameau*, des *Liaisons dangereuses* n'ait pas de nom dans notre langue? Et ce n'est pas seulement pour la littérature française que la question se pose.

Nous-même avons été frappé par cette lacune, et avons tenté de démontrer, dans une étude parue il y a quelques années (*A tizennyolcadik század ízléséről* —Du goût du dix-huitième siècle — A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve, Budapest 1961), qu'au lieu d'élargir cette notion de diverses manières, il serait préférable de revenir au sens original de l'expressions, et de ne donner le nom de rococo qu'à l'art réellement formaliste du féodalisme en décomposition, à la désagrégation du baroque. Or, dans ce cas, il faudrait délimiter une fois pour toutes la simplification, la forme plus réelle des tendances de style rococo décadent, formaliste. Nous avions indiqué en outre que, dans le cas d'un Watteau, d'un Voltaire, d'un Mozart, ou même d'un Csokonai, il convient d'user avec une grande réserve de l'appellation de rococo même pour les traits de leur style qui jusqu'à présent étaient toujours désignés par ce terme, et que là, semble-t-il, il s'agit d'autre chose: cette «chose» est un phénomène esthétique parallèle à la naissance de la nouvelle philosophie des lumières, auquel l'histoire de l'art n'a pas encore su donner jusqu'à ce jour un nom de caractère synthétique, bien que l'histoire de la littérature en connaisse des variantes innombrables. Nous avons proposé de désigner ce style nouveau par le terme «style du siècle des lumières».

Le Français Roger Laufer (qui ne pouvait évidemment connaître notre étude parue en hongrois) soulève dans son livre un problème analogue, et démontre par l'analyse multiple d'une oeuvre de quelques écrivains français du XVIII[e] siècle (Montesquieu, Prévost, Voltaire, Diderot et Choderlos de Laclos) que les auteurs de cette époque ont élaboré un style commun. Toutefois, pour désigner ce style, il adopte un procédé qui est justement l'opposé du nôtre et propose comme dénomination du style commun du siècle des lumières le terme de rococo, tout en faisant des efforts constants et sérieux pour donner à cette notion une valeur suffisamment expressive pour le siècle philosophique. Selon lui, le rococo français est né dans le siècle où l'Ancien Régime menace déjà fortement le capitalisme bourgeois, mais ne peut encore en triompher. Et l'on voit se mêler dans le goût de l'époque, et plus d'une fois à l'intérieur d'une même oeuvre, l'idéologie ou la sensibilité aristocratique et bourgeoise: il considère par exemple le goût postclassique qui reste vivant pendant longtemps encore, particulièrement la vague ininterrompue des tragédies, comme un phénomène aristocratique, et reconnaît que les genres vraiment nouveaux et importants du siècle sont le portrait, le roman. Ce style nouveau, nerveux, sobre, spirituel, plus réel que le précédent, «un style du sourire, de la désinvolture, de la distantiation ironique», apparaît désormais dans les oeuvres de Le Sage et de Montesquieu, de Watteau et de Claude Gillot, et se poursuit dans celles de Voltaire, Rousseau, Diderot, puis de Fragonard, Chardin et plusieurs de leurs contemporains. Ce courant qui existait sans aucun doute est nommé *rococo* par Laufer, et style des lumières en sous-titre. Il en voit le trait caractéristique dans une *binarité* particu-

lière, partagée entre la fantaisie et le réalisme, l'ironie et la mélancolie, d'où naîtra dans les meilleurs oeuvres de l'époque «un équilibre statique réalisé par l'alternance des éléments opposés», une unité organique qui est en même temps une unité jamais stabilisée. «C'est pourquoi, dit Laufer, la réussite de l'oeuvre rococo implique l'harmonisation d'un déséquilibre. Les éléments symétriques ne s'ordonnent pas autour d'un centre omnipotent qui les domine et les justifie, comme dans l'oeuvre classique: mais la clarté de leur opposition impose l'existence d'un centre imaginaire, non représenté.» Une autre caractéristique importante du goût en question est que «l'oeuvre rococo cache son vrai sujet qu'elle invite à découvrir dans le prolongement imaginaire d'éléments reliés de façon lâche au sujet apparent», comme par exemple dans les *Lettres persanes* ou dans *Candide*, et à ce trait s'ajoute, surtout dans les oeuvres les plus importantes, imbues de la philosophie du siècle, un comportement de perpétuelle «mise en question.»

L'analyse riche et fine de Roger Laufer, englobant aussi les oeuvres d'art de l'époque (et dont nous n'avons pu indiquer ici que les thèses les plus importantes) est une contribution importante à la connaissance du goût du dix-huitième siècle, et il a réellement réussi à nous convaincre de ce que le siècle des lumières possède un goût spécifique. Mais pourquoi le nommer justement rococo?

A la rigueur, on pourrait encore reconnaître cette assertion «qu'un terme péjoratif reçoive un jour un sens plein et valorisé, c'est banalité dans l'histoire de l'art et de la littérature» etc.; cependant le changement sémantique qu'il propose nous paraît à maints égards contestable. D'une part, parce que le terme déjà passablement fluide du rococo a créé, par suite de son usage fréquent, une atmosphère d'aristocratie décadente et de formalisme, qui n'est guère susceptible d'être modifiée. Peut-être l'étymologie encore obscure de ce mot, volontiers mis en rapport, comme on le sait, avec le style rocaille aux lignes en spirales, riches en volutes et en arabesques, semble-t-elle par elle-même évoquer des futilités insignifiantes et un maniérisme précieux et raffiné. Par ailleurs il faut dire, et c'est là un argument de plus de poids, que le goût du XVIII^{e} siècle possède réellement des manifestations relevant de l'«art mineur» et pouvant être réellement portées au compte de l'aristocratie décadente, que nous devrons continuer à désigner par le terme rococo, à moins que nous ne veuillons identifier complètement les manifestations déjà suffisamment embrouillées et entrelacées de l'ancien et du nouveau. C'est justement pourquoi nous apellerions le goût spécifique du XVIII^{e} siècle style des lumières, par analogie au siècle des lumières. Le fait qu'il s'agit réellement d'un phénomène de ce genre est ressenti par Laufer lui-même, puisqu'il propose comme sous-titre de son livre le terme que nous proposons. Du reste, ses intéressantes explications nous eussent convaincu de l'existence de ce style, même si l'étude sur l'histoire des styles de la modeste littérature hongroise du XVIII^{e} siècle ne nous avait pas mis dans l'obligation de soulever la question.

Néanmoins nous avons l'impression que l'usage du terme rococo a en quelque sorte influencé les idées de valeur de Roger Laufer, et qu'il n'a pas toujours su se libérer du contenu et de l'«effet par évocation» que comporte depuis près de deux siècles la notion de rococo. De toute façon, nous sommes d'avis (bien que n'ayant pas la possibilité de traiter ici en détail le problème) qu'il ne serait pas inutile d'effectuer l'examen comparé de la littérature et des beaux-arts avec plus de précision et beaucoup moins mécaniquement que de coutume, comme on le fait de nos jours encore pour l'application des categories de Wölflin dans l'histoire littéraire. En effet, nous ne sommes pas certain que les catégories empruntées aux beaux-arts, comme par exemple le maniérisme, le baroque, le rococo, l'impressionisme et les autres, soient les plus aptes à servir de dénomination générale au goût englobant la littérature, les beaux-arts et la musique. Loin de se limiter à une définition lexicale, ce problème révèle entre autres que les catégories elles-mêmes sont nées des méthodes, voire des préjugés en grande partie périmés de l'histoire bourgeoise de la civilisation, avec pa exemple l'évincement presque total de l'analyse sociologique, et que les chercheurs bourgeois eux-mêmes en sont de plus en plus mécontents. Pour ne citer qu'un exemple qui se présente justement à nous, Jean Starobinsky souligne à juste titre dans l'introduction de son livre que le mythe du XVIII^{e} siècle transformé à faux en un rococo frivole et futile, est réellement l'oeuvre de la bourgeoisie du siècle dernier. «On a vu flotter, jusque chez les historiens sérieux, une représentation du XVIII^{e} siècle aussi fausse à l'égard de celui-ci que pouvaient l'être les Alexandres et les Vénus de l'opéra rococo à l'égard des dieux et des héros de l'Antiquité.» Ajoutons encore que cette tendance à présenter le XVIII^{e} siècle sous un aspect frivole, voire obscène, était dirigée en premier lieu par la pensée

allemande fortement imbue de mentalité bourgeoise, que les «Sittengeschichte» de valeur douteuse, des tas d'opérettes et de films vulgarisaient, dans une atmosphère de frisson voluptueux non exempte de préjugés nationalistes, l'image obscène du siècle francisé. C'est cette circonstance qui explique qu'aux yeux des spécialistes recherchant le goût de l'époque, un brouillard rose cache souvent l'aspect réel du siècle, ses traits véritables et fortement accusés.

Jean Starobinsky exprime donc une juste et toujours actuelle revendication par ces paroles: «rendons à ce siècle sa gravité, son goût des grands principes et de la table rase, nos entreprises actuelles, derrière tous nos problèmes, nous retrouvons sa présence.» Du reste, il ne donne aucunement de l'histoire des arts au sens habituel du mot, mais tente de démontrer les rapports complexes existant entre les idées dominantes du XVIII[e] siècle, implicitement et en premier lieu entre ses vues esthétiques et entre sa pratique des arts. Son procédé qui consiste à approcher l'art du siècle en premier lieu du côté des idées s'est sans aucun dotue avéré heureux en l'occurrence, malgré le danger pas toujours évité du parti pris; en effet, l'art du XVIII[e] siècle s'avère plus sérieux et plus consistant dès que nous y cherchons la lumière des idées des philosophes. Comme l'indique aussi le titre du livre, pour Starobinsky, le XVIII[e] siècle représente le siècle de l'invention de la liberté, et, implicitement, il démontre en premier lieu que «dans l'aventure du siècle, les beaux-arts n'apportent pas seulement un témoignage oblique, une série de documents à l'appui, ils sont une part même de l'aventure». Pas en dernier lieu parce que, parallèlement à la libération générale de la pensée humaine, cette époque a connu une forte poussée vers la réflexion esthétique indépendante qui, dans les oeuvres de Diderot, Burke et Lessing esquisse les contours d'un art que seules les générations suivantes arriveront à réaliser. Starobinsky se sent surtout à l'aise dans le domaine des idées et c'est pourquoi les parties les plus réussies de son livre sont celles où il parle de l'histoire des idées ou du contenu idéologique des manifestations humaines, comme par exemple les chapitres intitulés L'espace humain du XVIII[e] siècle, ou Philosophie et Mythologie du Plaisir. Toutefois il nous apporte aussi beaucoup d'idées nouvelles et suggestives sur les beaux-arts de l'époque, particulièrement là où il parle de la visualité de plus en plus nette de l'âge des lumières, du processus d'appropriation de plus en plus ample d'un espace dans lequel l'image jouera également un rôle de plus en plus important; mais ses lignes sur Chardin et le sentiment de la nature de l'époque enrichissent elles aussi nos connaissances. Malgré tout, nous fermons ce livre contenant tant de chapitres remarquables avec le sentiment que Starobinsky n'a pas su réaliser sa judicieuse idée de présenter l'art du siècle comme l'invention de la liberté, aussi conséquemment qu'on s'y attendrait en partant de la matière qu'il traite, et il nous arrive même de penser que dans son livre à la présentation luxueuse, visiblement destiné à figurer dans la bibliothèque du lecteur aisé, il semble avoir fait quelques concessions au goût de la grande bourgeoisie, surtout quant au choix des illustrations d'une élégance plus ou moins conventionnelle, et ceci a par la suite légèrement influencé ses analyses. Non pas leur niveau (il n'y a aucune réserve à formuler à cet égard et hâtons-nous de dire que nous avons sous les yeux l'un des livres les plus remarquables sur le XVIII[e] siècle), mais les problèmes placés au centre de ce travail. En effet, dans l'image que nous nous formons après avoir étudié l'ouvrage en détail, les traits décadents des prodigalités des fêtes galantes aristocratiques occupent toujours une place plus importante que celle qui leur revient. Il est vrai que l'auteur en fait chaque fois une analyse sérieuse, approfondie, qui ne néglige pas non plus les points de vue de la psychologie sociale (ces analyses permettent aussi de mieux comprendre et de pénétrer plus profondément l'univers des fêtes en plein air apparaissant dans notre littérature — les réjouissances d'Eszterháza, Le voyage de Tarimène); cependant la distinction des traits aristocratiques et bourgeois des arts de l'époque reste encore trop rigide (malgré ses fréquentes allusions au danger d'une manière de voir schématique), et ceci le plus souvent au détriment de la bourgeoisie ascendante. Ainsi, en analysant la philosophie du plaisir de cette époque, il aboutit à la conclusion que, au cours du XVIII[e] siècle, nous en découvrons deux types différents, l'un est «un plaisir crépusculaire sur le fond de nuit imminente et de désespoir (qui caractériserait la conscience aristocratique, et un plaisir optimiste, «auroral» prêt à tout embrigader sous sa loi, qui serait la norme revée par la fraction la plus émancipée de la bourgeoisie», c'est-à-dire qu'en d'autres termes, il parle d'une philosophie du plaisir rococo et d'une autre éclairée. Or, dans le monde intérieur de l'époque, l'ancien et le nouveau, le bourgeois et le féodal se mêlent la plupart du temps d'une façon inextricable, et comme la signification des oeuvres d'art ne peut

jamais être saisie d'une façon aussi concrète dans la langue des notions que dans le cas de la littérature, le choix d'un des traits binaires de l'art de l'époque par l'historien, qui en fera la base de sa synthèse, dépend dans une grande mesure de sa prédisposition théorique. Quant à nous, nous aurions souligné, contrairement à Starobinsky, non pas les traits de l'art de Watteau ou de Fragonard qui occasionnellement les rapprochent réellement des aristocrates, mais plutôt les conceptions nouvelles qui voient en eux les parents des tendances littéraires et même philosophiques progressives du siècle des lumières.

La surestimation du rôle de l'aristocratie vient d'une part du manque de profondeur de l'analyse des phénomènes en question, d'autre part de ce que, par endroit, Starobinsky ne souligne pas suffisamment dans le contenu narratif des tableaux ce phénomène mentionné à propos du livre de Roger Laufer que les oeuvres de ce siècle cachent très souvent leurs vrais sujets.

Or ceci ne change en rien notre opinion que le livre de Jean Starobinsky a enrichi nos connaissances sur le XVIII[e] siècle de nombreuses analyses originales et suggestives et d'une série de points de vue nouveaux. Ses fines analyses attestent de nouveau et plus d'une fois l'existence du style particulier, original de ce siècle, le style des lumières — bien que lui-même ne se serve pas de cette expression.

Par ailleurs, nous sommes persuadé q'un examen comparatiste minutieux pourrait démontrer les variantes nationales plus ou moins particulières du style des lumières, partout où les littératures ont entrepris d'exprimer l'esprit du siècle philosophique; et ceci est valable aussi pour les peuples de l'Europe orientale, ou pour des causes sociales compliquées; le style des lumières des beaux-arts n'a souvent pu se présenter que sous forme d'article d'importation.

DEZSŐ BARÓTI

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1966. II. 1. — Terjedelem: 30 (A/5) ív

66.61897 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

INDEX

Dante tra Medioevo e Rinascimento

Kardos, T.: L'umanesimo di Dante fra il Medioevo ed il Rinascimento 1
Branca, V.: Diligite Justitiam 61
Sallay, G.: Rapporti tra concezione del mondo e rappresentazione artistica nella Divina Commedia 79
Szauder, J.: Dante Alighieri nella letteratura ungherese dell' Ottocento 117
Contini, G.: Dante come poeta popolare e come autore classico 155

Pálffy, E.: Les comédies de Vasile Alecsandri et de Károly Kisfaludy 169

Egri, P.: James Joyce and Andrian Leverkühn (Part I.) 195

Chronica

Une conjecture sur la date précise de la naissance de Villon (Süpek, O.) — Die Geschichte der kritischen Editionen in Ungarn (Kozocsa, S.) — Маркс и Щедрин (Рев, М.) Etudes de Philologie moderne en Hongrie 1945—1964 (Cséр, A. — Faluba, K.) 239

Bibliographia

Die Geschichte der ungarischen Literatur in sechs Bänden (Nemeskürty, I.) — Über die Bände der literaturhistorischen Kleinbücherei (Ungvári, T.) — Über das Literaturlexikon (Ferenczi, L.) — Attila József en América Latina (Simor, A.) — Alberto del Monte: Narratori picareschi spagnoli del cinque e seicento (Horányi, M.) — Un terme nouveau: le style des lumières (Baróti, D.) 323

Aspects et Parallélismes de la Littérature Hongroise

Par I. Sőtér

En français • 260 pages env. • 17×24 cm • Relié toile

Les essais de ce volume ont écrits tout d'abord pour ceux qui ne connaissent que peu ou point la littérature hongroise. Pour éluder les difficultés qui en pourraient naître, l'auteur applique la méthode comparative à examiner les phénomènes de la littérature hongroise dans leur contexte international. Il fait appel aux analogies et aux parallélismes et cherche ses points de repère dans d'autres littératures, surtout dans celles des pays de l'Europe orientale où les conditions historiques et spirituelles étaient toujours semblables aux conditions hongroises.

AKADÉMIAI KIADÓ

Maison d'Édition de l'Académie des Sciences de Hongrie
Budapest V., Alkotmány utca 21
Distributeurs: KULTURA Budapest 62. B. P. 149

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen wie der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen ungarischer und europäischer Literatur im Mittelalter, Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über 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: 110 Forint. 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 110 Forints 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 немецком, французском, английском, русском 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 «*Acta Litteraria*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (Budapest 62, postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

All the reviews of the Hungarian Academy of Sciences may be obtained among others from the following bookshops:

ALBANIA

Ndermarja Shtetnore e Botimeve
Tirana

AUSTRALIA

A. Keesing
Box 4886, GPO
Sidney

AUSTRIA

Globus Buchvertrieb
Salzgries 16
Wien I.

BELGIUM

Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St. Jean
Bruxelles

BULGARIA

Raznoiznos
1Tzar Assen
Sofia

CANADA

Pannonia Books
2 Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA

Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. Nr. 88.

CZECHOSLOVAKIA

Artia A. G.
Ve Smeckách 30
Praha II.
Postova Novinova Sluzba
Dovoz tisku
Vinohradska 46
Praha 2
Postova Novinova Sluzba
Dovoz tlace
Leningradska 14
Bratislava

DENMARK

Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Kopenhagen

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 C. I.
Zeitungsvertriebsamt
Clara Zetkin Straße 62.
Berlin N. W.

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN

Collet's' Subscription Dept.
44—45 Museum Street
London W. C. I.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
Waynflet Bldg. The Plain
Oxford

HOLLAND

Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Current Technical Literature
Co. Private Ltd.
Head Office:
India House OPP.
GPO Post Box 1374
Bombay I.

ITALY

Santo Vanasia
71 Via M. Macchi
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze

JAPAN

Nauka Ltd.
2 Kanada-Zimbocho 2-chome
Chiyoda-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo
Far Eastern Booksellers
Kanada P. O. Box 72
Tokyo

KOREA

Chulpanmul
Korejskoje Obshchestvo po Exportu i Importu Proizvedenij Pechati
Phenjan

NORWAY

Johan Grundt Tanum
Karl Johansgatan 43
Oslo

POLAND

Export und Import Unternehmen RUCH
ul. Wilcza 46.
Warszawa

ROUMANIA

Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18.
Bucuresti

SOVIET UNION

Mezhdunarodnaja Kniga
Moscow
G—200

SWEDEN

Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
Stockholm

USA

Stechert Hafner Inc.
31 East 10th Street
New York 3 N. Y.
Walter J. Johnson
111 Fifth Avenue
New York 3. N. Y.

VIETNAM

Xunhasaba
Service d'Export et d'Import des Livres et Périodiques
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA

Forum
Vojvode Misica broj 1.
Novi Sad
Jugoslovenska Kniga
Terazije 27.
Beograd

17. V. 1966

Index: 26.019

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
I. BÁN, M. CZINE, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
P. PÁNDI, I. SŐTÉR, E. TÖRÖK, J. WALDAPFEL

REDIGIT
G. TOLNAI

TOMUS VIII FASCICULI 3—4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1966

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 ívnyi terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Az *Acta Litteraria* előfizetési ára belföldre 80,— Ft, külföldre pedig 110,— Ft. 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 Hongroise des Sciences, 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 110 forints 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 Tomus 8 (3—4), pp. 343—370 (1966)

Réalité et idéalisation dans la poésie pétrarquiste de Bálint Balassi

Par

TIBOR KLANICZAY

(Budapest)

Le pétrarquisme fut la tendance principale de la poésie lyrique amoureuse, non seulement en Italie, mais dans toute l'Europe du XVI-ème siècle. La femme idéale et adorée en constituait le thème principal. L'effort des poètes tendait à faire l'éloge de sa beauté et à exprimer la passion sans espoir qu'ils ressentaient envers elle. Cette poésie est submergée d'images, de métaphores et de comparaisons. Sa structure et ses expressions sont conventionnelles. Par suite de l'imitation des modèles poétiques et de la routine la personnalité de la femme adorée disparaît aussi bien que celle du soupirant poète. Ils se transforment en figures stéréotypes, en abstractions, tandis que les poèmes se cristallisent en un ensemble de conventions dépersonnalisées. Malgré tout le pétrarquisme est l'humus fertile, indispensable à la poésie amoureuse du XVI-ème siècle; les grands poètes de cette période n'évitent pas le pétrarquisme, mais par contre, dépassant ce genre, lui insufflent la vie, et deviennent ainsi de grands créateurs.

Dès le milieu du XVI-ème siècle, on connaissait en Hongrie une variante vulgarisée et chantée de la poésie courtoise humaniste, pétrarquiste. La poésie lyrique amoureuse de Bálint Balassi (1554—1594) émergea de cette poésie, réunissant d'une façon magistrale les possibilités et les traditions nationales avec les meilleures acquisitions des efforts contemporains de la littérature étrangère de son époque.

Les poésies précoces de Balassi sont pour la plupart les produits de la cour faite aux grandes et nobles dames. A la manière des pétrarquistes il supplie les dames dans l'attitude conventionnelle de l'amoureux tourmenté, il abonde dans les expressions reflétant ses sentiments tourmentés et il se plaint de l'absurdité de sa vie. Dans maints détails de la poésie du jeune poète, nous pouvons reconnaître cependant la promesse d'une perfection future grâce à l'expression spontanée et sincère de ses sentiments intimes, et à la richesse de ses idées personnelles. L'enrichissement de sa poésie lyrique doit être considérée comme une manifestation de sa passion pour Anne Losonczi. Bien que cet amour, plus tard, lui eût causé les plus grands tourments, au début les jours de désespoir et les moments de bonheur se succédaient. Cette période de variation

des sentiments qui passaient d'un extrême à l'autre se reflète par les poèmes à Anne (1578—1582) où nous assistons aux premiers envols du poète qui plus tard deviendra si grand.

Dans les poèmes à Anne, il arrive à se dégager des cadres étroits de la mode poétique, des poncifs, mais les véritables expressions lyriques ne caractérisent pas encore toute sa poésie. Les véritables sentiments amoureux brûlent dans certains vers, dans certaines strophes, il arrive à vaincre les clichés, mais ne réussit pas encore à donner de l'élan à l'ensemble de son chant. Les monologues sincères, les élans sentimentaux intérieurs rendent naturel le ton du poème, mais le poète n'arrive pas encore à leur assurer un cadre, une forme intérieure fermée. Le ton plus simple rafraîchit, individualise son expression lyrique, mais en même temps il s'écarte des idéaux poétiques érudits. Il ne pourra cependant devenir le grand poète de la Renaissance que s'il arrive à créer des œuvres individuelles, sincères, correspondant à la réalité, selon les règles de la rhétorique et les idéaux poétiques de son époque. Balassi évoluait dans ce sens, et le tournant vers la véritable poésie érudite est dû aux poèmes de trois auteurs humanistes latins: Marulle, Angeriane et Jean Second.

L'étude des œuvres des trois poètes latins, parues en 1582 dans une édition commune *(Poetae tres elegantissimi. . .* Parisiis, apud D. Duvallium) ainsi que la transposition en hongrois de certains de leurs poèmes lui ouvre les portes de la connaissance de l'art poétique savant. Il conserve son sens personnel et naturel mais l'exprime plus complètement et de manière plus artistique par les moyens de la poésie humaniste évoluée. Cette nouvelle étape de la poésie de Balassi, est représentée le plus convenablement par deux poèmes consacrés au printemps, écrits vers 1583. L'un d'eux qui débuta par *Széllel tündökleni* (Resplendir partout), a été écrit d'après de Marulle et bien que Balassi ait suivi pas à pas la pensée de son modèle, il créa pourtant un poème entièrement nouveau. Il déplace la fête du printemps de son cadre méditerranéen et urbain pour la situer dans la nature. Tandis que «les jeunes éphèbes» de Marulle deviennent les «braves soldats» de Balassi, l'ami du poète latin devient un «bon compagnon d'armes». L'auteur lui-même — selon la strophe finale — a transposé le poème en hongrois dans un pré embaumé de fleurs, dans un paysage vibrant du chant des oiseaux, en couchant sur l'herbe, près de son cheval. Cette transposition du chant marullien démontre que la poésie humaniste européenne érudite, s'est enracinée parfaitement dans le monde héroïque, plein de dangers mais riche des beautés des places-fortes de confins hongrois.

Balassi, dès sa plus tendre jeunesse, ne vivait pas seulement dans la compagnie des belles dames, mais surtout parmi les soldats. Après son retour de Pologne, en 1579, il s'enrôle dans les troupes d'Eger, la plus remarquable place-forte en Hongrie à cette époque. En tant que «capitaine d'une troupe de cavaliers de Sa Majesté l'Empereur à Eger», il s'enrichit d'impressions qui étaient inconnues des humanistes érudits d'autres pays. Le printemps, pour le

combattant des confins militaires, ne signifiait pas seulement le magnifique renouveau de la nature, la période la plus belle de l'année, mais aussi l'espoir d'une vie meilleure. L'hiver pour ces hommes signifiait la misère noire: la plupart du temps, les combats sont suspendus, il n'y a pas de butin, la solde est payée avec du retard, on souffre de la famine, les chevaux aussi manquent de fourrage. Enfermé dans les murs de château fort, il se sent en prison, tout comme le poète pétrarquiste dans les fers de l'amour tourmenté. Par contre, le printemps représente la liberté, les chevauchées sans frein à travers champs, la mise en pièce de l'ennemi et un riche butin: vêtements neufs, armes nouvelles, filles turques et prés odorants pour les chevaux. Telle est l'expérience printanière de Balassi ! Délivré de la misère de la vie militaire, il galope gaîment avec ses braves soldats à travers les paysages variés de la belle terre hongroise, parée comme pour une fête, et il peut créer des poèmes plus proches de la réalité, d'un lyrisme plus profond que les poèmes pâles quoique finement ciselés de Marulle.

Un autre de ses poèmes consacré au printemps en est la preuve: *Áldott szép pünkösdnek gyönyörű ideje* (Belle Pentecôte bénie, saison de toute beauté !). L'intonation du poème exprimant l'émerveillement et l'éloge de l'époque de la «belle Pentecôte bénie», invoquée comme dans une litanie, fait penser à l'adoration du Saint-Esprit. Par l'usage de certains éléments stylistiques de l'hymne religieux Balassi exprime cependant des sentiments tout à fait séculiers: l'exultation de l'homme de la Renaissance, qui sait jouir des beautés de la nature et l'enthousiasme du combattant des confins, heureux d'accueillir la fin des misères de l'hiver. Le poète énumère les preuves de l'apologie du printemps de telle sorte que, de la description générale de la nature, il aboutisse à l'homme, que de la peinture du renouveau de la nature, en décrivant «les bons chevaux rapides», il en arrive aux «braves soldats des forts» se préparant aux combats, nettoyant leurs armes, à ceux dont il ressent par les yeux, par les oreilles, par les sens, le charme du renouveau printanier.

Les poèmes consacrés au printemps signifient que le thème de l'amour est relégué à l'arrière-plan, phénomène renforcé par le mariage de l'auteur avec Krisztina Dobó, en 1584. A ce moment Balassi veut quelque chose d'entièrement nouveau, il essaye de transformer sa vie, nous en trouvons un signe dans un de ses poèmes religieux, le plus beau, «où il priait pour la rémission de ses péchés, lors de son mariage». Le poème débutant par le vers *Bocsásd meg Úristen ifjúságomnak vétkét* (Pardonne-moi, mon Dieu, les péchés de ma jeunesse) est la confession intime et sincère d'un homme profondément ébranlé. Le poète qui jusqu'à présent ne sacrifiait qu'à l'amour et demandait son pardon à son amante, se tourne maintenant vers Dieu par des vers émouvants. Ce poème exprime un sentiment de paix, d'apaisement aussi bien que ses poèmes du printemps. Il aimerait mettre un point final à l'époque mouvementée et troublée, où l'amour ne lui assura pas de consolation, ni d'harmonie à son âme.

L'explication de cette nouvelle attitude nous est donnée par les faits de la vie de Balassi, par ses activités d'après 1580. Ce sont peut-être ses années les plus échevelées, remplies de procès, d'actes scandaleux. Les conflits de Balassi avec les villes voisines atteignirent leur apogée en 1583, mais ses rapports étaient tout aussi inamicaux avec la noblesse de son département, du département de Liptó, et avec ses propres parents. Sa situation financière, entre-temps, s'empire, il perd tour à tour ses terres, il vend ses biens, il doit finalement convenir que ce mode de vie ne peut continuer, car tôt ou tard il sera lui aussi l'un de ces hommes appauvris vivant au service des puissants. Ces faits entièrement réels servent de fond au grand remords et au désir de paix qui se manifestent en 1584, et lui tracent la seule voie du salut: clore ces années orageuses, ces péchés de jeunesse, trouver la paix de l'âme, la sûreté de l'existence, grâce au mariage.

Ce mariage, il veut le réaliser à la suite de l'aventure la plus saugrenue, témoignant d'une manière éclatante de son don quichottisme: en 1584, à Noël — le jour de la cérémonie de mariage, il attaque le château fort de Sárospatak avec ses hommes d'arme, afin d'obtenir par la force l'héritage de Krisztina Dobó, que son frère aîné Ferenc hésitait à lui remettre. Cet événement fut l'origine du calvaire de Balassi. Non pas parce qu'il ne peut obtenir l'héritage de Sárospatak, mais parce que Ferenc Dobó le traîne en justice. Les procès ainsi entamés étaient beaucoup plus dangereux que les tracasseries coutumières des seigneurs féodaux. Notamment Ferenc Dobó a mis en train une action en nullité contre le mariage même, puisque Balassi était le cousin de sa propre épouse. Comme le château de Sárospatak faisait partie de la possession royale et que la famille Dobó ne le détenait qu'en gage, l'attaque du château pouvait être qualifié de lèse-majesté. A ces malheurs s'ajoute la maladie: le 3 octobre 1585, il rédige même son testament «étant malade dans mon corps». Mais ce qui le chagrine le plus, c'est la trahison de sa femme. Krisztina Dobó, qui fut cause de ces confusions, voyant que son époux est en mauvaise posture et que ses intérêts financiers n'ont pu être réglés grâce au mariage, commence dès 1586 à négocier avec son frère aîné, et tout porte à croire qu'elle lui fut aussi infidèle. «Il était haï et envié de tous à cause de son mariage, alors que l'injuste honte et les torts provenant de Sárospatak, causèrent la perte de sa réputation et de son honneur. C'est en vain qu'il était aimable, il devint un objet d'envie et de haine, et son grand ennemi tyrannique créa autour de lui une telle atmosphère par ses éternelles calomnies, que le pauvre Bálint fut haï et considéré par le roi comme un grand pécheur. Il souffrait de sa misère, était opprimé par ses maux domestiques et les souffrances de son âme, et se sentait incapable de supporter un si grand nombre de soucis.» Ce sont ses propres paroles, rédigées dans ses mémoires en latin, en 1591 — où s'exprimant par une tierce personne il parlait des années qui suivirent son mariage.

Ces quelques années — sans compter la dernière période de sa vie — sont les moins fertiles du point de vue de son œuvre poétique, seuls quelques poè-

mes religieux sont connus. Mais en automne 1587, au stade le plus bas de sa vie, il renie ces années et comme une réaction de ces poèmes religieux, comme par une sorte de cristallisation — les anciens verbes jaillissent comme un De Profundis païen:

> Méznél édesb szép szók, örvendetes csókok!
> Most emlékeztetnek elmúlt régi sok jók.

(Belles paroles plus douces que le miel, baisers si doux! Tous me rappellent les belles années écoulées.)

C'est par ces lignes que commence un beau poème complètement opposé aux poèmes religieux, éveillant avec une force élémentaire le bonheur passé et perdu. En 1584, il a comparé la période écoulée et la période future de sa vie, dans l'attente d'un meilleur avenir, plus paisible, assurant la tranquillité de son âme. En 1587, dans le poème cité, il analyse d'une manière opposée les mêmes périodes de sa vie. La période antérieure n'est plus celle des péchés, des fautes de jeunesse, mais celle du bonheur, la seconde période est celle des nombreux soucis et de la honte. Et même la pénitence d'avant son mariage se transforme dans son esprit en péché,—en grande faute: «Ma douleur vieillit chaque jour par le péché», «pour qui j'ai commis le péché», «Mais j'ai souffert jusqu'à la mort de ma grande faute»: — ces vers débordent tous du sentiment du repentir, faisant de ce poème un parallèle profane du poème *Bocsásd meg Úristen* (Pardonne-moi, mon Dieu), qui devient aussi un second grand poème du repentir — avec un contenu inverse. Il explique désormais toutes ses peines, tous ses malheurs, par son infidélité à son ancienne amante. Pourtant il était un temps où c'est justement cet ancien amour qu'il considérait comme la source des chagrins, mais entretemps, à la suite des coups et des tourments subis, le souvenir des souffrances anciennes faiblit. Il ne se souvient plus que du bonheur et des plaisirs parfois si éclatants de cet amour passé. A ce moment le poète — après un intermède consacré au sentiment religieux — revient à Anne, au véritable amour, au service de Vénus.

Dans cet amour renouvelé nous pouvons faire connaissance d'un processus psychologique très compliqué. Dès l'époque des poèmes consacrés à Anne, le poète commençait déjà à s'identifier au monde de l'amour, voyant et trouvant dans Anne la beauté de la vie, le bonheur. A cette époque cet amour ne lui apporta pas ces possibilités car la condition indispensable du bonheur aux yeux de Balassi n'était pas assurée: l'harmonie, l'équilibre de l'âme. C'est pourquoi il avait tourné le dos à cet amour affligeant, croyant trouver la paix dans le mariage. Bien que cette expérience n'ait pas réussi en 1584, il n'abandonne pas l'espoir, l'intention d'obtenir une vie assurant la sécurité, la fermeté, la paix de l'âme. Même au début de 1588, le désir d'une telle vie renaît en lui plus fortement que jamais, — mais désormais ce n'est plus à l'encontre de l'amour véritable, en l'évitant, mais par celui-ci, grâce à une heureuse correspon-

dance des conditions et des événements, que l'amour ressenti envers Anne Losonczi semblait pouvoir se réaliser dans la vie conjugale.

Les procès de Balassi se terminent d'une manière inattendue, au début de 1588, par son acquittement, en même temps son union avec Krisztina Dobó est défaite. A l'automne 1587, le mari d'Anne Losonczi, Kristóf Ungnád meurt, il avait donc la possibilité d'aspirer en même temps à l'amour, à la main d'Anne Losonczi et aux immenses domaines des Losonczi-Ungnád. Si, à ce sujet, nous estimons qu'il s'agit du projet d'un mariage d'intérêt d'un noble désargenté et déclassé, nous disons la vérité, mais non pas l'entière vérité. Ce plan pour obtenir une grande fortune appartient tout autant à l'esprit de la Renaissance, et Balassi est jusqu'à la moelle un personnage de son époque; ces considérations matérielles sont dans son esprit entièrement liées à l'expression des plus beaux rêves et aux plus nobles idéaux de la Renaissance.

La conquête d'Anne Losonczi n'est possible que par le réveil de ses sentiments, le flamboiement nouveau de l'amour. Balassi savait parfaitement que la veuve de Kristóf Ungnád, un des plus grands propriétaires fonciers du pays, qui aimait passionnément accroître ses richesses, ne gagnerait rien à ce mariage. Il pensait toutefois qu'Anne Losonczi, en tant que femme, y gagnerait. C'était ce type de femme de la Renaissance qui aimait non seulement la richesse, mais aussi la jouissance, la vie, qui voulait et savait aimer. Balassi ne pouvait offrir pour fortune la puissance, le bien-être, mais seulement son amour, qui devint ainsi la clé, le secret et l'instrument de son sort, de son bonheur futur. Il n'avait qu'un seul moyen pour s'exprimer: ses poèmes; il ne pouvait prouver autrement la grandeur de son amour, la valeur qu'il représentait pour Anne Losonczi que par ses poèmes, et ne pouvant évoquer autrement les moments du bonheur passé que par ses chants, il voit donc le gage de son sort futur dans sa poésie.

L'enjeu est plus important, la passion est plus forte, les sentiments du poète sont plus profonds et plus complexes: les poèmes ne peuvent être semblables aux anciens, à ceux de la période d'Anne. Entre-temps il a acquis toute la technique des poètes humanistes, il a déjà dépassé le stade des premiers essais efficaces de la poésie savante. Dans la conquête d'Anne Losonczi, à côté des facteurs sentimentaux, il consacre une grande attention à l'élaboration artistique de ses vers à forme digne de la cause importante. Il est inspiré par les exemples des meilleurs poètes romains et humanistes, comme si son objectif n'était pas uniquement de remporter les faveurs d'une femme, mais les éloges des littérateurs les plus cultivés. Il donne même un nom nouveau à l'objet de son amour «afin de suivre — selon le manuscrit de Balassi — les traces des poètes anciens, qui donnaient de nouveaux noms à leur amante, Corinne dans Ovide, Juliette dans Jean Second, Neére dans Marulle". Suivant l'exemple du grand poète flamand, du poète d'Anne il devient celui de Juliette.

Il commence à assiéger Juliette par des vers galants d'adorateur, en les lui

envoyant par missive. Les chants à Juliette expriment les pensés et les idéaux du poète par un contenu riche et complexe. Quand même nous ne pouvons nous consacrer à leur analyse, poème par poème, car ce ne sont pas des unités séparées, mais des éléments d'un cycle composé et cohérent. Ce cycle, toutefois, n'est pas un assemblage chronologique et mécanique des poèmes destinés à Juliette, mais une œuvre sciemment composée, qui comporte également des tendances ne peuvant être comprises qu'en connaissance de la conception du cycle. Notre analyse ne sera donc pas consacrée aux *poèmes à Juliette,* mais tentera d'éclairer le sens et le contenu profond du *cycle à Juliette.*

Pour composer ce cycle, les vers eux-mêmes n'étaient pas suffisants, il fallait que le poète trouvât ou découvrît un cadre épico-rhétorique, qui englobât ces chants dans une composition unifiée. Ce chaînon important de la création de cette œuvre a été assuré par la connaissance d'un drame pastoral, l'*Amarilli* de Castelletti, ou plutôt par la comédie hongroise de Balassi, basée sur la pièce italienne.

La naissance de la *Szép Magyar Komédia* (Belle comédie hongroise) est également due au désir de conquérir Juliette et se rattache étroitement aux chants à Juliette. Il semble que le poète, sentant l'insuffisance de ses poèmes essaye, comme dernière tentative, d'arriver à ses buts par l'utilisation d'un genre encore inconnu dans la littérature hongroise. La pièce de Castelletti, en effet, lui donne la possibilité de chanter dans les péripéties du drame sa propre histoire d'amour, ses propres sentiments et tourments. Cette pastorale décrit la rencontre d'amants depuis longtemps séparés, le conflit provient de ce qu'en se retrouvant ils ne se reconnaissent pas; bien que Credulo ressente les flammes de la passion envers Amarilli dès qu'il l'aperçoit, celle-ci le repousse sans faillir, fidèle à son ancien amour, et ce n'est que lorsqu'elle apprend que Credulo est l'amant qu'elle croyait avoir perdu que l'obstacle à leur bonheur disparaît. Il est clair que Balassi choisit cette histoire comme allusion à son histoire avec Anne: Eux-mêmes sont des amants qui s'étaient perdus depuis longtemps et le poète s'efforce justement de se faire reconnaître par l'objet de sa flamme comme le seul et véritable amant. Pour qu'il n'y ait aucune méprise sur le parallèle il baptise Amarilli du nom de Juliette et transforme le personnage de Credulo (chez lui Credulus) à son image. De berger il en fait un poète et soldat.

Bien que cette comédie soit rédigée en prose, chacune de ses lignes trahit le poète pour qui la langue habituelle est le vers. Certains passages de la pièce, particulièrement les déclarations amoureuses de Credulus, ses monologues sont des poèmes malgré leur forme en prose, et s'inscrivent particulièrement dans l'ordre d'idées des poèmes à Juliette. Par deux fois même Balassi transpose en vers le texte italien augmentant ainsi par de nouveaux poèmes la série des chants à Juliette.

Les chants déchirants de Credulus, ainsi que les monologues en prose d'inspiration poétique et deux magnifiques poèmes retentissent au cours des

pérégrinations du héros. Balassi, dans des œuvres antérieures, mentionna déjà la fiction humaniste de la vie errante. Dans les chants à Juliette nous rencontrons aussi ce motif qui, en tant que fiction humaniste, couvre certaines réalités biographiques de la vie mouvementée, errante de Balassi à travers la Hongrie et la Transylvanie. Les pérégrinations de Credulus devaient lui rappeler les siennes, c'est pourquoi dans la transposition de la pièce italienne ce motif important reçoit une place particulière.

En intensifiant le thème de la pérégrination dans le drame pastoral, il voyait le moyen de réunir les poèmes adressés à la femme aimée, qui semblait perdue au loin et cherchée en vain. C'est en grande partie la pièce de Castelletti qui donna à Balassi l'idée d'élaborer son cycle. Tandis que ce drame devait être la dernière tentative pour gagner la main de Anne Losonczi — fin 1588 ou début 1589 — le cycle poétique n'est plus un moyen de conquête, mais le fruit d'un autre objectif.

Les missives contenant les poèmes d'amour sont envoyées sans interruption à l'adresse de la veuve d'Ungnád, mais elle ne daignait pas lui répondre, elle demeurait hostile à toute approche, si bien qu'au début de 1589, le poète doit se rendre compte que c'est en vain qu'il désire obtenir la main d'Anne Losonczi. Les poèmes ne lui apportaient pas le triomphe escompté, ils agrandissaient cependant sa conscience de poète à un degré jamais ressenti par aucun poète hongrois. Ces poèmes sont au début des vers galants, écrits pour conquérir la femme aimée. Leur réunion en cycle est uniquement le résultat d'une activité poétique consciente.

C'est probablement au printemps 1589 que Balassi dispose sous forme de cycle les chants adressés à Juliette. Il utilise librement ses textes — en remanie sans doute quelques-uns — mais il classe les chants indépendamment de leur date de création, uniquement selon sa conception poétique. Il y ajoute certainement un ou deux poèmes, afin de donner au cycle un cadre rhétorique-mythologique. Finalement, il fait précéder certains chants d'arguments en prose plus ou moins longs, qui renforcent le cadre épico-rhétorique du cycle et soulignent la tendance du contenu des poèmes conformément à la pensée du poète.

Les poèmes et arguments écrits postérieurement dans l'intérêt de la composition rhétorique du cycle comportent un dualisme particulier: d'une part ils se rapportent à la vie réelle du poète, à la trahison de son épouse, à la faillite de son mariage, etc., d'autre part, ils placent dans un cadre entièrement mythique l'histoire amoureuse du poète. La dualité de la réalité et son image poétique peuvent être observées dans ses poèmes plus anciens, ici cependant, le monde lyrique particulier reçoit un cadre irréel autonome et la transposition artistique de la vie réelle est complète. Les premiers poèmes du cycle montrent clairement ce processus.

Le premier chant *(Paroles plus douces que le miel)*, déjà mentionné ci-dessus, est étroitement calqué sur la vie de l'auteur, ce qu'il souligne par l'ar-

gument précédent: «Ce chant a été écrit lorsque la bassesse et la trahison de son épouse lui revinrent à l'esprit, et s'en souvint que la vérité est du côté de son ancienne amante, qu'il avait quittée sans motif pour son épouse.» Il poursuit cette pensée dans le chant suivant *Régi szerelmem nagy tüze* (Flamme de mon ancien amour), mais dans ce chant comme dans les suivants, aux aveux sincéres s'allie l'invention rhétorique. Ici Vénus et Cupidon incitent le poète ayant rompu avec son épouse à renouer avec l'amour de Juliette, image déifiée de son ancienne amante. Cupidon qualifie cette Juliette de «représentante» de sa mère; dans ses yeux sont placées ses propres flèches, dans ses sourcils son arc, dans ses lèvres son brasier, sur ses joues son flambeau, dans son langage son miel: tous les attributs divins de l'amour. Cupidon montre au poète cette Juliette, transformée en déesse, comme une apparition mythique, dans un lointain brumeux indéfinissable, extraterrestre. Cette invention qui semble apprêtée correspond exactement à la réalité psychique: le souvenir de cet ancien grand amour dans l'inconscient du poète s'est transformé en une promesse de bonheur difficilement accessible.

Après les premiers poèmes d'introduction le cycle est constitué d'un ensemble de poèmes continuant le fil épique par la rencontre du poète avec Juliette. Les quatre poèmes de ce groupe — écrits à différentes dates — sont réunis dans la structure du cycle avec une maîtrise parfaite. Dans le premier le poète ne fait qu'apercevoir Juliette; dans le suivant *(Egy kegyes képében,* Sous la figure d'une bien-aimée) il décrit une rencontre imprévue; ce poème est suivi d'un autre chant, ou le poète énumère ses compliments, ses hommages charmants débutant par le vers *Ez világ sem kell már nékem* (Ce monde ne m'intéresse plus); finalement ce groupe est terminé par un poème décrivant les supplications d'amour émues du poète à Juliette *(Engemet régolta, sokféle bánatban tartó én édes szivem,* Mon doux cœur qui me réserve depuis longtemps mainte peine). Ces quatre poèmes ne sont pas seulement nés à différentes époques, mais ils ont aussi une résonance diverse, chacun cache un autre état d'âme, et les événements qu'ils décrivent sont assez éloignés les uns des autres dans le temps. Il aperçoit Juliette de *loin;* puis la voit incidemment sous une porte cochère dans toute sa réalité, mais en moins d'un clin d'œil elle disparaît; ensuite il la salue avec joie, et finalement s'agenouillant devant elle, il lui fait une brûlante déclaration d'amour. Depuis la première rencontre jusqu'à la déclaration d'amour, le poète superpose les événements, les syncronisant d'une manière toute particulière et suggérant un rapide déroulement des faits en un seul et bref moment. Cette contraction du temps, cet éclair est extrêmement important du point de vue de la conception du poète.

Il y a peu d'instants dans ce cycle, où il donne une image aussi réelle et plastique de Juliette que dans le poème décrivant la rencontre. La femme en deuil disparaissant sous la porte cochère, et dont les «yeux pleins de gaîté» apparaissent sous les voiles recouvrant sa tête est une véritable beauté dans

toute sa réalité terrestre. Dans les rapports de ce cycle, cependant, tout ceci n'est qu'apparence, l'incarnation d'un être surnaturel, car Juliette dans le poème précédent a été aperçue parmi les dieux, dans son état divin, dans son entourage mythique. Lors de la rencontre, la première impression du poète est qu'un «ange» lui est apparu, — ou «une Diane chasseresse», «une femme divine», «une fée» ? Pourtant, elle passe près de lui comme un être humain «sous la figure d'une bien-aimée endeuillée» à qui — dans le poème suivant — il adresse des paroles aimables, comme à une femme terrestre qui n'est plus hors d'atteinte, dans une soudaine et grande joie. Mais cette joie, cette gaîté exprimée dans le poème galant, ne dure qu'un instant, sans retour, car dans la prière suivante il adresse ses supplications à Juliette redevenue à nouveau une créature divine inaccessible. Dans le premier vers de ce dernier poème il s'adresse à la femme terrestre en lui disant «mon doux cœur» — dans la strophe finale par contre, il lui demande grâce «les mains jointes, le genou plié, la tête baissée» comme «*à une déesse*». Le dernier vers «Je lui criai amen» correspond à l'adieu final à une apparition qui s'éloigne. «Tu es partie et tu m'as laissé ici pauvre orphelin» — écrit-il dans une pièce postérieure du même cycle, soulignant ainsi que Juliette est retournée d'où elle est venue; dans un monde lointain, dans le pays des dieux et des fées.

La supplication contenant la déclaration d'amour est suivie de deux poèmes, décrivant Juliette dans l'entourage mythique des dieux. Une fée confond Juliette chassant dans un cadre indéfinissable et mythique de buissons et de sous-bois avec Diane; puis Cupidon, par erreur, pose sa tête sur les genoux de Juliette qu'il prend pour sa mère. Donc, même les êtres surnaturels voient en elle une déesse, et elle se conduit elle-même avec une dignité toute divine. Lorsque, durant la chasse elle découvre «son sein plus blanc que neige», la fée qui la regarde ne pense pas à une Venus sensuelle et tentatrice, mais à une Diane inaccessible qui fit dévorer Actéon par ses chiens parce qu' il avait osé regarder son corps. Elle chasse également Cupidon, par ces paroles: «N'enlaidis pas mon corps par ta lubricité, par ta flamme de désir !» — donnant ainsi une réponse indirecte mais prompte aux compliments et aux supplications amoureuses du poète. Juliette n'y a pas répondu, mais son attitude présente est une réponse: le monde où elle vit est inaccessible, et elle l'est elle-même.

Après ces deux poèmes le suivant consacré au rossignol, leur est totalement opposé; il est appelé à représenter le sort du poète délaissé par Juliette. Le chant compare la vie du rossignol à celle du poète. Le rossignol chante parmi de verts branchages, lavé par la rosée, protégé par les frais ombrages, tandis que le poète récite ses «poèmes amers» dans «la chaleur du soleil», il brûle des flammes de l'amour, seuls ses pleurs l'arrosent. Tandis que le rossignol ne chante «qu'au printemps avec joie et beauté», ses poèmes ne sont que plaintes dans l'été brûlant ou le rude hiver: «Tu es libre, tu voles où tu veux, tu te reposes,

tandis que moi je porte mes fers» — se plaint-il. Le rossignol est libre et heureux, par contre lui, il est esclave: voici l'essentiel du poème.

Les trois derniers poèmes créèrent une opposition de deux poles, celle du monde surnaturel de Juliette et de l'état terrestre du poète. Cette opposition est encore approfondie par le poème suivant adressé aux grues. Selon la strophe finale il écrivit ce poème lorsque «durant les combats», «durant ses pérégrinations» il voyait les grues voler «vers les lieux ou habite la belle Juliette». «Je vois votre vol se diriger vers le pays où elle habite» — dit-il aux grues au début de son poème, exprimant ainsi que Juliette habite dans une contrée lointaine où n'arrivera jamais le poète exilé, qui «erre en orphelin dans un pays étranger, tel un pèlerin». Il ne peut voler avec les grues et soupire amèrement, avec les mêmes paroles qu'il adressait plus tôt au rossignol: «Tu voles grâce à tes ailes, tu te poses où tu veux.» Eux aussi sont libres, comme le rossignol, car la liberté signifie qu'ils peuvent s'ils le veulent, se rendre dans le pays où se trouve Juliette, et qu'il nomme le «paradis», tandis que lui, prisonnier de la terre, vagabonde en vain de pays en pays et ne pourra jamais parvenir dans la «région des joies».

Le poème destiné aux grues est l'une des cléfs permettant la compréhension du cyclette à Juliette. Le poète, partant d'un fait réel, utilisant une action rhétorico-mythologique où se mêlent Vénus et Cupidon, passant par la description de la brève rencontre avec Juliette, avance conséquemment vers la description d'une grande tension lyrique. Le cycle fait sentir que Juliette, source de bonheur de poète, ne fait que passer brièvement dans sa vie et s'éloigne à une distance infranchissable. Après le poème de supplication adressé à la femme divine qu'il a approchée, il ne peut qu'envoyer des messages au loin, il ne peut que donner un ton toujours nouveau à ses désirs vers l'amante lointaine.

Selon «l'action» du cycle le poète souffre du sort vagabond qui lui échoit, dans la plus grande partie de l'œuvre, c'est en tant que fugitif qu'il rencontre le rossignol et c'est au cours de sa vie errante qu'il voit les grues auxquelles il confie un message à sa belle. A une autre occasion, il transpose en hongrois un chant «en s'éveillant auprès d'une source fraîche». Cependant ce sont deux vers pris à son drame pastoral qui soulignent avec le plus de force la vie errante du poète: lors d'une conversation avec Echo, pérégrinant parmi «des arbres poussés dans un paysage aride, entre de hauts rochers», tandis que dans le poème final du cycle, il constate l'éternité de la vie errante puisqu'il a renoncé à conquérir Juliette.

Bien que la vie errante, l'éternelle pérégrination s'allie logiquement avec la pensée de la liberté, dans ce cycle, elle est considérée comme un esclavage. Il le constate non seulement dans le poème consacré au rossignol et dans celui des grues, mais nous retrouvons cette pensée dans d'autres poèmes: «Comment suis-je tombé dans les mains de Juliette, dans sa terrible prison?» «Les belles villes entourées de murs, les jardins, les prés, les beaux étangs sont tous prisons

sans toi», «Dans mon ardent amour emprisonné, j'ai chanté» — pour n'en citer que quelques vers. Ces quelques citations, le parallèle entre la vie errante et l'esclavage montrent qu'il n'y a pas d'ordre logique dans les différents vers des chants du cycle à Juliette. Les différents chants ont été rédigés à des époques différentes et non pas sur un plan unique. C'est pourquoi le poète est soit un vagabond, soit un prisonnier, soit les deux, et s'il se sent en prison c'est qu'il a été vaincu par son amour pour Juliette, ou encore parce qu'il ne peut la trouver dans un monde accessible. La vie fugitive et l'esclavage sont d'ailleurs des expressions de l'état d'âme du poète, qui signifient également son malheur, son désespoir. Leur répétition sous une forme ou une autre, prouve l'éternité de son malheur, de son sentiment d'esclavage. Le poète oppose psychiquement à la vie fugitive et à l'esclavage l'amour et le pays de Juliette, c'est-à-dire le bonheur et la liberté.

A la suite de la trouvaille rhétorique du cycle Juliette est représenté d'abord comme une personne divine-mythique mais en même temps réelle, et son pays comme un monde lointain mais pouvant être atteint par des oiseaux. Dans les passages suivants du cycle, Juliette et son pays deviennent plus abstraits, ils seront entièrement idealisés. Pourtant ces poèmes ne manquent pas de tableaux réels décrivant la femme humaine en chair et en os mais ces descriptions ne sont pas celles de rencontres véritables entre l'apparition terrestre d'une créature divine et du poète; elles représentent son monde psychique, la vision d'un idéal devenu matière. C'est déja l'idéal qui est souligné, et la forme féerique de la femme véritable n'est plus qu'un moyen motivant, exprimant l'idéal. Un des meilleurs poèmes du cycle nous en donne l'exemple; il débute par le vers *Julia, két szemem* (Juliette, mes deux yeux,) où Juliette, cette créature divine, devient identique à l'amour même. Cette pensée revient dans d'autres poèmes encore. Le nom de Juliette cache un dieu d'amour ou un amour divin, à qui il adresse ses prières comme à Dieu. Une trinité païenne toute particulière: Juliette-amour-dieu se forme sous la plume de Balassi, groupant tout le bien connu du poète, tout le beau qu'il ait jamais chanté.

Áldott szép Juliám (Belle Juliette bénie) — c'est par ces mots qu'il commence l'un de ses chants à l'exemple du poème *Belle Pentecôte bénie*, avec le qualificatif des radieux printemps des confins militaires. Dans un autre poème il décrit Juliette «comme le printemps qui est bon, magnifique, paré, charmant, décent»—car l'idée du printemps, du magnifique renouveau de la nature s'associait également à l'amour inaccessible, à l'ingagnable Juliette. Il en est de même de la vie de soldat, inséparable du printemps, car tout comme Mars «toujours vainqueur grâce à ses armes, Juliette triomphe, enchaîne grâce à ses deux beaux yeux qui sont comme deux poignards aigus». C'est un soldat indéfectible dont les armes sont les yeux, contre qui il est impossible de se défendre. L'une de ses plus belles strophes est consacrée à ces yeux «hardis», tranchants, vainqueurs de tout obstacle:

Brillants de nombreuses gemmes comme le sang ardent
sur la glace nette dans la clarté radieuse,
Ses yeux oscillants comme les étoiles dans
le beau ciel de l'hiver nocturne,
M'ont enchaîné et privé depuis longtemps de ma liberté.

Les souvenirs d'une bataille d'hiver, lui sont rappelés par les yeux dangereux de Juliette qui l'ont privé de sa liberté. Car la liberté se trouve chez Juliette, seul est libre celui qui peut l'approcher, pour qui les voies qui mènent à elle ne sont pas fermées comme nous le dit son poème sur les grues. Nature renaissante du printemps, vie des camps, liberté: les accessoires nécessaires au bonheur de Balassi sont liées à la pensée d'amour, à Juliette.

Juliette signifie le contraire de tout ce qui est laid, mauvais, de la malheureuse vie errante, de l'esclave; elle signifie tous les beaux et nobles désirs d'un poète de la Renaissance, dans une Hongrie transformée en champ de bataille turc, elle représente une grande et heureuse harmonie. «Harmonia coelestis» — est le titre donné par un poète baroque hongrois à une de ses œuvres. Nous pourrions sans crainte donner pour titre au cycle de Balassi: «Harmonia terrestris».

Où se trouve donc cette harmonie humaine terrestre, symbolisée par Juliette, et réelle et idéale? Où se trouve ce pays de fées, ce paradis, que le poète nomme «pays» de Juliette? Ce pays n'est pas à une distance géographique infranchissable; cette contrée «lointaine», est toute proche du poète. Et pourtant elle est inaccessible, car ce «pays lointain» est un symbole poétique, tout comme l'esclavage du poète, ou sa vie errante, exprimant le contraste entre les désirs du poète et la réalité contemporaine.

Cette opposition éternellement indéfectible est exprimée avec force dans son ensemble par le poème final du cycle (*«Ó, nagy kerek kék ég»*, Oh vaste ciel bleu). Dans l'invocation de ce poème célèbre, le poète élève sa plainte à l'univers fermé par le ciel, la terre et la mer, jugeant inutile ses pérégrinations éternelles, son vagabondage permanent à travers «monts et vaux», à travers «les terribles monts enneigés», «sous la pluie et la neige», à travers «des terres désolées»:

Où que je marche, quoi que je fasse, ma
pensée est absorbée
Par la belle image de Juliette, par ses paroles
brillantes; mon âme s'émeut, brûle pour elle;
Où que je jette mon regard, il me semble
qu'elle est toujours présente.

Il ne peut se libérer du charme de Juliette, car elle remplit toute la nature, éternellement «la belle image de Juliette» est présente à l'esprit du poète, ainsi Cupidon l'a incisée dans son cœur: non seulement le macrocosme extérieur, mais aussi le microcosme intérieur du poète en est rempli. Le pays de Juliette est donc le monde extérieur et intérieur tout entier, il n'est pas seulement

proche physiquement de l'homme, mais présent dans l'homme lui-même. Le rêve immense de la Renaissance: le monde, la nature et l'homme forment une harmonie terrestre. Ce rêve est le désir principal, universel de Bálint Balassi. Comme d'autres grandes personnalités de la Renaissance, il perçoit la possibilité d'une harmonie entre l'homme et le monde. Contrairement au moyen âge, il sent que le monde, la nature ne sont pas les ennemis de l'homme, mais sont de la même essence — et selon la terminologie du poète — peuvent s'unir sous l'égide de Juliette. La nature de l'homme et du monde en offre la possibilité; en réalité, — dans celle de l'époque — la véritable harmonie terrestre est cependant impossible, inaccessible, irréalisable.

C'est la définition poétique du grand dilemme de l'époque de la Renaissance que recèle le cycle à Juliette. Les grandes transformations et les grandes conquêtes, la destruction des chaînes de la théologie médiévale, la découverte de la nature, l'élargissement inouï de l'horizon humain, la connaissance de l'harmonie de l'art classique, la philosophie humaniste — ont fait entrevoir soudain la possibilité du développement complet des valeurs humaines, de la jouissance complète et indivisible des joies et des beautés terrestres, du bonheur et de la liberté de l'homme. Toutes les grandes personnalités de la civilisation, de la littérature et de l'art de la Renaissance sont conscientes de ces possibilités, mais cette époque n'a permis que de dresser le programme, de définir les perspectives, sans pouvoir les réaliser. C'est dans les bases économiques et sociales de la Renaissance que nous trouvons l'explication de cette dualité.

La bourgeoisie forte du pouvoir économique du capitalisme naissant, s'attaquant, aux édifices croulants du féodalisme, obtint de nombreux succès; elle parvient presque à former le monde à son image, ses idéaux triomphent provisoirement dans la vie culturelle et dans les arts. Les processus économiques préparant la nouvelle forme sociale ne sont cependant pas suffisamment mûrs pour que les lois économiques de la société nobiliaire ne soient plus valables et apportent le triomphe de la bourgeoisie. Au XVI-ème siècle, la noblesse reprend ses forces en Europe, et la couche supérieure de la bourgeoisie imbue de la civilisation de la Renaissance s'efforce de renforcer et de rendre durable ses résultats économiques sur les propriétés foncières, par des privilèges seigneuriaux. Un monde nouveau a donc fait son apparition, ainsi que la possibilité et la tentation d'une vision nouvelle du monde — mais ceci était encore inaccessible. L'époque baroque devait suivre, qui exprimant les sentiments de l'homme déçu par les idéaux humanistes, énoncerait que n'existe pas une harmonie terrestre et que l'homme ne peut trouver la paix que dans l'harmonie céleste.

L'harmonie humaine idéale était cependant impossible dans l'évolution bourgeoise même. Car la bourgeoisie, dans sa recherche d'un monde nouveau, représentait en définitive une forme nouvelle — par de nombreux traits

beaucoup plus brutaux — de l'exploitation. Les idéaux et les intérêts de classe de la bourgeoisie moderne présentent dès le début des contradictions insurmontables. Tandis que les peintres et les sculpteurs de la Renaissance italienne conçoivent et réalisent sur la toile, dans la pierre l'idéal de perfection, les bases du pouvoir de la nouvelle classe dirigeante qui proclame les mots d'ordre de liberté et d'humanisme, sont renforcées par la misère de millions d'êtres et par l'écrasement des soulèvements populaires en Europe ainsi que par des massacres sans précédents dans les colonies. Les plus beaux idéaux de la Renaissance, ses intuitions ne peuvent être que les fragments d'une merveilleuse utopie.

Ce caractère utopistique est encore plus significatif dans la Hongrie seigneuriale, où la Renaissance n'est pas liée en premier lieu à la bourgeoisie, mais à la noblesse, et même, durant son époque la plus brillante, durant la seconde partie du XVI-ème siècle, à la haute aristocratie. Des conditions très spéciales devaient concourir pour qu'un poète aristocrate hongrois de cette époque puisse concevoir les rêves les plus hardis de la Renaissance — peut-être inconsciemment. Il y fallait le destin particulier de Balassi, sa continuelle opposition avec son entourage, sa classe sociale, le pouvoir politique, et sa série d'éternels échecs — en fait un désaccord avec la société de son époque. Balassi devait acquérir des expériences lui faisont comprendre qu'il ne pouvait se réconcilier avec le monde qui l'entourait, avec la société, ses normes, ses lois, sa morale — avec ce monde hostile qui le précipitait dans la ruine. Mais il était également nécessaire qu'il reconnaisse dans le monde et dans l'homme ce qui est beau, ce qui est bon, ce qui est parfait: la grandeur de la nature, la noble humanité de la vie des châteaux forts des confins, le bonheur de l'amour. C'est la Renaissance qui ouvrit les yeux de l'humanité, après les siècles du moyen âge, à la nature, à l'humanisme, à l'amour, à la liberté et au bonheur qui y trouvent leurs sources. C'est pourquoi la connaissance de la civilisation de la Renaissance, la pénétration qu'il en avait, qui l'aidait à découvrir les possibilités d'un monde autre, du monde de l'harmonie. C'est cette dynamique de contradiction constatée dans la réalité qui l'incita à chercher une vie meilleure et plus belle, lui assurant la paix de l'âme. C'est ce qu'il cherche en guerroyant avec les Turcs, errant parmi les montagnes et les rochers, menant une vie débridée de festoiements et poursuivant de terribles procès, tout en attaquant des châteaux forts, en faisant violence, agenouillé aux pieds de belles dames ou se vautrant dans les lits des prostituées. Sa vie est un continuel recommencement dans sa tentative d'atteindre le paradis, de transposer le firmament sur terre, de jouir complètement des valeurs et des beautés humaines. Véritable programme de la Renaissance: atteindre le beau, le noble et l'humain même au prix de violences et de débordements, de sang et de rapinerie, et s'il ne peut y parvenir, le manifester une telle force qu'on ne puisse l'effacer de la mémoire des hommes.

Déjà son élève János Rimay constate que Balassi «fit de Juliette le pivot de son œuvre». En effet Juliette fut l'essentiel de sa poésie, et cette poésie est le foyer de la véritable — de l'idéale — Juliette. Désormais la poésie est ce monde plus beau où il peut se réfugier des laideurs de son époque, des soucis de sa vie, où il peut faire entendre l'harmonie humaine soupçonnée. Dans le poème final du cycle il l'avoue: comme Cupidon «a incisé l'image de Juliette dans mon cœur — écrit-il dans l'avant-dernière strophe — de même son image rayonne aussi dans mon poème». Si dans la réalité elle est inaccessible, du moins «sa beauté inouïe», le monde idéal du bonheur brille éternellement dans la poésie. C'est son dernier vœu, entièrement réalisé.

Balassi ne parvint pas à atteindre le bonheur durant sa vie, ni à s'acquérir l'estime de la société. Il se tourne donc tout entier vers la littérature, ses projets pour transformer la vie à son goût sont remplacés par un programme littéraire. Par les poèmes d'amour écrits au début de sa carrière il avait l'intention d'atteindre un but concret, soit la conquête de quelqu'un, soit sa conservation, cependant toute l'activité littéraire de l'année 1589 n'est marquée que par un objectif uniquement littéraire. Et ce n'est pas seulement la création du cycle qui en est la preuve, mais aussi la préface de sa comédie, où il écrit que cette pièce de «forme nouvelle» est destinée à servir de modèle à ses confrères poètes. Durant l'été de cette même année, il s'occupait de la transposition en hongrois de la tragédie *Jephté* de Buchanan ce qui montre clairement qu'après la comédie amoureuse, il a l'intention de créer la tragédie humaniste hongroise. Son désir d'élever au niveau de la littérature européenne la littérature hongroise, explique ses projets de traduction de psaumes. Les psaumes bibliques permettent non seulement aux écrivains de la réforme d'exprimer les idéaux de leur mouvement, mais les humanistes aussi y trouvaient des valeurs poétiques, qui étaient en accord parfait avec l'individualisme de la Renaissance, avec la conception personnelle de la religion. Il est vrai que Balassi ne fit que rajouter deux nouveaux psaumes à ceux existant déjà, mais une note de lui montre clairement son désir de transposer un grand nombre de psaumes, et plusieurs années plus tard, sur son lit de mort, il est encore occupé à transposer en hongrois un psaume de Bèze.

C'est à ce degré de son évolution artistique que ses poèmes des époques révolues lui deviennent plus chers, il les considère désormais comme une partie inhérente de l'œuvre de sa vie. Les recherches philologiques ont déjà prouvé qu'il a classé dans «son libre écrit de sa propre main», durant le printemps et l'été 1589, tous ses poèmes d'amour anciens et récents. Tout comme il a fait éditer sa comédie, il se propose de publier aussi son *Jephté*, et il destine son recueil de poèmes à un large public. Ses poèmes religieux, à une ou deux exceptions près sont réunis dans un recueil séparé et la note inscrite à la 99-ème page du manuscrit de Balassi prouve que ces psaumes ne seront publiés qu'après l'adjonction de nouvelles œuvres. Balassi projetait de réunir ainsi toute son

œuvre: un livre de poèmes d'amour couronnés du cycle à Juliette, un livre de poèmes religieux couronnés de ses psaumes, avec de plus une comédie et une tragédie renaissance.

Ce projet ne fut pas réalisé, la tragédie ne fut pas terminée et par suite de l'interruption survenue dans les psaumes, l'édition séparée des poèmes religieux ne vit pas le jour, c'est pourquoi une grande partie de ses poèmes religieux et les psaumes existants furent joints au manuscrit de son recueil de poèmes d'amour. Ce qui a été réalisé et qui a heureusement subsisté — les projets pris en considération — montre clairement ses efforts d'éprouver sa force et son talent dans les différents domaines et les différents genres de la littérature et pour s'élever parmi les poètes érudits d'Europe.

Le programme de Balassi en tant qu'écrivain, se rapporte d'une façon organique aux traditions de la littérature érudite de langue hongroise. L'un des plus importants objectifs de cette dernière était le développement de la langue hongroise, son embellissement, la transposition en langue hongroise de la littérature classique, en témoignant que la langue hongroise est apte à remplir ce rôle. Les créateurs hongrois de la littérature humaniste en langue nationale, Gábor Pesti et János Sylvester, proclamaient ces objectifs vers les années 30 du XVI-ème siècle et Péter Bornemisza, en transposant en hongrois *Électre*, poursuivait ce même but. Balassi suit cette voie, lui aussi, lorsque dans le prologue de sa comédie il déclare ceci au sujet de son œuvre: «Si moi aussi je désire enrichir ainsi la langue hongroise, afin que chacun sache que ce qui existe en langue étrangère peut exister en langue hongroise, je ne mérite pas pour ma bonne foi que les hommes me considèrent comme scandaleux.» La manière même dont il rédige sa pensée ressemble étonnamment à celle de Gábor Pesti: lui aussi veut enrichir la langue, lui aussi veut élever la langue hongroise au niveau des langues des autres nations, lui aussi désire acquérir de l'estime et de la compréhension pour son activité. En effet, à côté de ceux qui sont scandalisés, ceux qui l'estimaient et le comprenaient ne manquèrent pas János Rimay souligne justement de son maître: «comme l'aigle devant les petits oiseaux, il s'élançait vers le but de sa carrière, glorifier la langue hongroise, précédant tous les esprits hongrois.»

*

«Ici, la nouvelle est que Bálint Balassi a donné tous ses biens à son frère Ferenc Balassi, puis, montant à cheval, il a quitté de nuit son pays pour aller à Cracovie. Il m'a adressé une missive, disant ne revenir en Hongrie que dans quatre années s'il ne meurt d'ici là. Il explique son exil par les exigences d'András Balassi, qui veut lui prendre ses biens, ainsi que par l'attitude de la veuve de Kristóf Ungnád, qui ne veut devenir sa femme» — écrit en septembre 1589 István Illésházy au sujet de la fuite de Balassi. En effet la main de Juliette signifiait sa dernière chance dans le pays, et ce projet ayant échoué, sa situa-

tion devint complètement incertaine, il n'a aucun emploi, aucune charge militaire: il n'a rien d'autre à faire que de tenter sa chance sur le théâtre de ses expériences de jeunesse, en Pologne.

Les quelques mois avant son départ ne sont pas uniquement consacrés aux préparatifs; ils témoignent aussi de l'activité de l'auteur lyrique, et nous présentent avec une force saisissante le testament du poète prêt à quitter son pays, mettant un point final à ses espoirs. A cette date, la vie et la poésie sont plus étroitement liées que jamais. La vie se prépare à donner de la réalité au motif poétique des pérégrinations pressenties dans le cycle à Juliette, et le poète se laisse entièrement pénétrer par l'idée et les sentiments de cette vie errante à laquelle il se prépare. Le personnage de Juliette hante encore de nombreux vers de ses poèmes, mais le désir de la femme adorée et de l'harmonie qu'elle représente n'est plus qu'un bonheur rêvé, un souvenir qui lentement s'évanouit. Le poète qui se prépare à quitter sa patrie n'abandonne pas seulement des désirs inassouvis et des espoirs irréalisés, mais aussi des joies véritables parmi les tourments nombreux de sa vie, des beautés appréciées et véritables, et non seulement rêvées. Durant ces mois de réflexion il s'est avéré que ces joies ont été aussi nombreuses. Le paysage natal avec ses belles plaines et ses montagnes neigeuses, le magnifique printemps hongrois, la compagnie héroïque et joyeuse des soldats, l'idéal héroïque de la défense armée de la patrie et de l'Europe prennent une place extrêmement importante dans sa conscience, lorsque ses pensées se concentrent sur le départ. L'expression la plus intense et la plus chaleureuse du poète lyrique, durant ces mois, se groupe autour de l'idéal et de la réalité de l'héroïsme et de la patrie. Deux sommets de son œuvre poétique, tel le chant de preux, intitulé *A végek dicsérete* (A la gloire des confins militaires) et le poème d'adieu écrit lorsqu'il quitte la patrie, en sont la preuve.

Pour écrire son chant de preux, Balassi n'avait pas d'exemples antiques et humanistes, mais le culte de la forme apprise chez les classiques antiques ou par l'intermédiaire de Marulle et ses confrères, a trouvé sa réalisation dans cette œuvre. La structure parfaite, l'économie des mots, la densité des expressions tendues, le pittoresque des images et leur plasticité élèvent ce poème au niveau des chants adressés à Juliette. Dans la force de la description de la nature, dans les expériences vues, vécues, dans la manière de saisir directement les impressions et de les rendre par des images poétiques, il dépasse même ceux-là. Tous les faits réels de la vie des camps, des vêtements et des armes des soldats jusqu'aux sentinelles et à la manière de combattre, ne s'enlisent cependant pas dans une description des détails, car le poète par la mise en relief du cadre superbe de la nature et des valeurs éthiques élève le tableau réel de la vie des soldats dans une sphère idéale.

Lorsqu'il décrit les preux, il se confesse spontanément, car il se considère toujours comme soldat, et la bonne renommée ainsi que l'honneur sont pour

lui les valeurs morales les plus importantes. En 1589, lorsqu'il met un terme à sa vie en Hongrie, il veut laisser en souvenir, en dehors de ses œuvres littéraires, une renommée intacte. C'est uniquement dans son œuvre de combattant héroïque qu'il pouvait chercher cette preuve: «Mon honneur est sans tache, je demande à tous ceux d'Eger de témoigner en faveur de ma bonne renommée» — écrit-il au printemps 1589 au grand-duc Ernest pour protester contre les calomnies d'András Balassi. Dans son poème *A végek dicsérete* (A la gloire des confins militaires) nous sentons ce témoignage personnel: ce poème n'est pas seulement un hymne à la gloire des soldats défendant les frontières, mais aussi la confession du soldat vivant parmi eux. C'est un monument et tout à la fois un adieu. Il élève un monument à l'époque militaire héroïque, à Eger, qu'il appelle à témoigner, et qui, à cette époque était «l'école héroïque des preux, la nourrice de tout bon combattant» selon un fragment de ses poésies. Dix années auparavant il avait eu la possibilité de connaître la vie hongroise des soldats du XVI-ème siècle à son apogée, mais entretemps cette forme de vie avait commencé à décliner. Voilà de nouveau un phénomène qui attestait l'opposition existant entre la triste réalité et l'harmonie inaccessible ! C'est pourquoi le chant de preux ne résume pas tant le présent que le passé, en même temps le passé personnel du poète. A la dernière ligne nous trouvons la triste résignation de l'adieu: «Comme Dieu bénit les nombreux arbres fruitiers par des fruits, qu'il vous bénisse de bonne fortune dans les champs de bataille !»

L'adieu est ce qu'il exprime en dernier par sa poésie lyrique, née sur la terre natale. C'est pour la première fois qu'il inclut dans un poème le nom de sa patrie. Il débute son élégie d'adieu par le vers: *Ó én édes hazám, te jó Magyarország* (O ma douce patrie, belle Hongrie). Ce qui lui est le plus cher ensuite, ce sont les preux d'Eger, les chevaux, les armes, les soldats dont il a été le chef, le paysage natal, ses amis et finalement «les belles vierges aux visages d'ange» à qui le poème exprime ses derniers souhaits. Mais il fait aussi ses adieux à qui pour lui n'est que tourments, peine de cœur, «à son amour ennemi» et finalement à ses poèmes inséparables de cet amour «qui ne m'ont apporté que tristesse». Il maudit d'ailleurs ces poèmes qui lui ont causé tant de tourments et avec le cliché humaniste connu il les condamne à être brûlés, mais il prouve ainsi à quel point ils lui sont chers, ils ont plus de valeur à ses yeux que Juliette elle-même, et ils méritent de terminer la série des adieux. Cet adieu adressé à sa patrie est la conclusion de sa poésie lyrique et il l'a placé à la fin de son manuscrit, montrant ainsi l'unité de sa vie et de sa poésie.

Bálint Balassi a lié les plus beaux désirs et idéaux de sa vie à la pensée de l'amour, c'est en chantant l'amour qu'il est devenu un poète immortel. En partant pour la Pologne il désirait mettre fin à cette vie axée sur l'amour et il pensait que sa carrière poétique était terminée aussi. La dernière strophe de son poème d'adieu devait être la conclusion ironique et lyrique de son œuvre car il n'emportait pas son manuscrit dans ses bagages. L'amour que

représentait Juliette et les poèmes: il les abandonne dans sa recherche d'un autre pays. Du moins c'est ce qu'il croyait. Il était décidé à devenir uniquement le soldat de Mars et Pallas, abandonnant les rangs de ceux qui servent Vénus et Cupidon. Il désirait participer à la campagne projetée par les Polonais contre les Turcs, et d'autre part il voulait étudier; de poète, il voulait devenir savant.

Ses plans devinrent réalité, bien qu'avec quelque retard. Son premier trajet le mena à Dembno, au château de Ferenc Wesselényi, ami de l'époque d'István Báthori. Ici cependant à la place de Mars et de Pallas, c'est cette Vénus reniée qui l'accueille sous la figure d'Anne Szárkándy, épouse de Wesselényi, qui l'enchaîne durant de longs mois. A l'encontre de sa décision, le roman poétique de sa vie se poursuit, le nouvel amour l'incite à écrire de nouveaux poèmes, la nouvelle étoile l'oblige à chanter les louanges de Célie.

Le cycle à Célie est un épilogue inattendu de la poésie courtoise de Balassi, supplément magnifique et digne de l'œuvre que ce poète de l'amour croyait terminé. Bien qu'avec la clôture du cycle à Juliette, puis lors de son départ, il ait abandonné ses idéaux, Célie les réveille en lui. Mais cette fois ses désirs sont récompensés et les différents poèmes consacrés à la beauté de Célie, à la joie de l'amour, ainsi que ceux montrant quelques variations de sentiments apparaissant même dans l'amour le plus harmonieux, en sont les preuves. La tâche du poète à cette période est d'interpréter, de décrire ce contenu plus linéaire, ces sentiments plus stabilisés par une technique toujours différente, toujours nouvelle, d'où la primauté de la forme, conformément au caractère de la poésie pétrarquiste. Balassi arrive à un nouveau stade de son art, il frôle déja le maniérisme de la période finale de la Renaissance, des traits décadents et artificiels apparaissent dans son art. C'est un fait que nous devons savoir pour pouvoir définir justement le contenu plus profond ainsi que la personnalité poétique qui s'y cache. Car nous pourrions croire que nous entendons résonner dans les vers prestigieux des poèmes à Célie l'heureuse harmonie terrestre recherchée dans le cycle à Juliette. La beauté que maintenant il possède, le bonheur dont il jouit et les accords d'une certaine harmonie résonnent en effet dans le cycle à Célie, mais c'est justement la transformation de la description, le culte de la perfection de la forme qui nous font remarquer que dans le château de Dembno, la beauté retrouvée dans les bras de Célie, le bonheur et l'harmonie ne sont pas conformes à ce qu'il cherchait auparavant, qui lui avait fait assiéger «le vaste ciel bleu», «le palais des étoiles». C'est en vain que nous chercherions dans les vers écrits en hommage à Célie, la tension vibrante de la question de l'être, la richesse complète du monde d'idées de la Renaissance.

Nous y trouvons par contre une philosophie horatienne résignée qui témoigne de la diminution importante des exigences envers la vie. L'évolution intérieure des sentiments de Balassi y tendait depuis la création du cycle à Juliette. Une strophe dont les sentiments ont été profondément ressentis par

Balassi, et qu'il écrivit à une Marguerite inconnue, durant l'été 1589, sur un modèle anacréonique, en est un témoignage:

> Que tous les trésors, la richesse, l'argent,
> les biens, le rang soient à ceux
> Qui sont continuellement tourmentés par l'avarice,
> l'insatiabilité,
> Moi avec peu de biens je suis de bonne humeur, car
> alors personne n'est mon ennemi.

Lui qui avait été plus insatiable que tout le monde, s'efforce d'atteindre «les petites valeur» à la place des grandes richesses jamais obtenues; il tente d'obtenir l'amour volage d'une fille inconnue, espérant l'apaisement, la sécurité contre les envieux. Bien que Célie représentât bien plus pour lui que Marguerite, son amour n'est qu'une de ces «petites valeurs», ce n'est plus que l'harmonie du microcosme.

La différence entre l'amour pour Juliette et pour Célie fut définie comme suit, quelques années plus tard, dans son avant-dernier poème conservé, l'épigramme sur Fulvie:

> J'ai aimé le plus longtemps Juliette et le plus
> profondément Célie.
> Je leur ai dit adieu à l'une amèrement, à l'autre
> joyeusement et amoureusement.

Il ne put ni ne voulut mettre fin à son amour désespéré et brûlant pour Juliette qui dura dix années, tant qu'il eut le moindre espoir, quant à la plus profondément aimée Célie, il put lui dire adieu avec amour et joie. En tant que femme réelle, qu'amour partagé, celui de Célie surpassa celui de Juliette, mais son nom n'évoquait pas autant d'espoir, autant d'attente, l'illusion tentante d'une vie libre et heureuse, plus belle et meilleure. Elle représentait moins que Juliette, bien que donnant un peu de bonheur. Cet amour de Célie avait été un épisode magnifique et un épilogue nécessaire au poète, à celui qui cherchait en vain la grande harmonie terrestre elle assura au moins la tranquillité intérieure de l'âme.

Balassi reste fidèle à sa décision, même s'il tarde de six mois pour la réaliser, il veut combattre et étudier, il désire poursuivre sa carrière tumultueuse en se consacrant à l'armée et à la science. La campagne polonaise contre les Turcs étant ajournée, au lieu du suivre Mars il choisit la voie qui le mène à Pallas et se rend dans le Nord lointain, au bord de la mer, dans le célèbre collège de jésuites de Braunsberg, école très fréquentée à cette époque par les jeunes Hongrois.

La vie errante se poursuit donc, il a atteint la limite de la terre ferme, il est «au bord de la moyère de la vaste mer». Ici «au bord de l'Océan» il prononce sa dernière confession lyrique. Au lieu de s'adresser à «l'amour clément» il

s'adresse au «Dieu clément»; le poète lyrique ne s'adresse plus qu'à Dieu, c'est de lui qu'il attend le dernier pardon et la mort expiatrice:

> Je te bénis en planant, je t'adore en vivant sans péchés,
> Afin de mourir sans souffrance et tranquille en faisant le bien.

Sa vie réelle n'est pas terminée, mais la biographie lyrique née dans sa poésie, parallèle à la réalité, la suivant, ou la précédant, s'achève une fois pour toutes. Ce qu'il n'a pas réussi en traversant les chaînes des Carpathes, lors de son adieu à sa patrie, à son passé, se réalise entièrement: le roman lyrique se termine naturellement selon sa loi intérieure. Souvent, dans leur poésie, les grands poètes lyriques créent un monde particulier, un sort séparé qui est en rapport permanent, en concordance avec le monde réel et la vie réelle, mais qui présente une certaine autonomie aussi. Parfois ce monde séparé est interrompu par la mort, d'autre fois par contre il est terminé durant la vie du poète. Ce phénomène est particulier aux poètes lyriques de la Renaissance, qui s'imaginent une situation mi-réelle, mi-fictive, dans laquelle ils installent leur propre vie. Les poèmes religieux écrits «au bord de l'Océan» terminent ainsi une vie lyriquement stylisée et le dernier psaume conçu durant les heures qui précédèrent la mort réelle n'y mettent qu'un point final.

En 1594, sur son lit de mort, atteint d'une blessure dans le camp des armées chrétiennes assiégeant la ville d'Esztergom tombée aux mains des Turcs — l'homme et le poète se plaignent pour une dernière fois dans un psaume émouvant. Malgré les tourments causés par ses blessures il supplie Dieu qu'il apaise ses souffrances: «ne dessèche pas la moelle de mes os» et les derniers, tourments de l'âme du croyant: «lave les laideurs de mes péchés et consume leur odeur affreuse ensemble avec mes mauvais bruits». Blessures gangrenées, odeur affreuse, laideur, puanteur: ce sont des mots, des termes jusqu'à présent inconnus dans la terminologie poétique de Balassi, dans la poésie païenne de «la beauté inouïe».

Deux amis étaient présents au chevet du poète fiévreux et mourant: le stoïque János Rimay, le fidèle élève, mais si éloigné des opinions de Balassi, de la joie de vivre exubérante de la Renaissance, et le jésuite Sándor Dobokay, précurseur de l'époque baroque, qui abjure définitivement les idéaux de la Renaissance. Son dernier legs littéraire n'est ni une pastorale, ni un manuscrit contenant ses poèmes d'amour, mais un psaume et la traduction interrompue du livre apologétique du jésuite Campianus. Pécheur accablé et repentant? sage stoïque? lieutenant du Christ? ou précurseur de la contre-réforme? Dans leurs écrits Rimay et Dobokay laissent entrevoir cette image de ses derniers jours. Mais le chroniqueur impartial de la campagne, l'Allemand Gabelmann, commence comme suit l'énumération des morts: «Perierunt: Valentinus Balassi, Hungarus sed impius.» Il avait probablement rédigé cette nouvelle selon l'opinion publique, n'ayant aucune raison de l'embellir. Invo-

lontairement il témoignait du fait que Balassi représentait lors de sa mort ce que son époque considérait comme malfaisant, impie, tout ce monde de la Renaissance hongroise avec sa violence, son héroïsme, ses idéaux sanglants et élevés, sa débauche de beauté et d'amour; poète immortel dont la vie fut une suite de lumière et d'ombre et qui rêva d'un monde meilleur conçu dans l'amour.

Poèmes choisis de Balassi

Chanson pour les buveurs de vin

La sainte Pentecôte est la saison bénie,
Climat salubre et ciel serein et temps exquis
Et vent si doux pour ceux qui vont à l'aventure.

Déjà le rossignol à chanter se dispose,
Pour embaumer la vie tu fais fleurir les roses
Et des vertes forêts chatoyer la parure.

Sous les buissons la violette s'alanguit,
L'eau neuve rend plus purs les ruisseaux et les puits,
Tu donnes belle humeur aux destriers rapides.

De leur longue fatigue ils vont se reposer
Et se repaître d'herbe tendre et de rosée
Qui font la foulée souple et le sabot solide.

Et vous aussi, soldats valeureux des confins,
Vous parcourez les prés nouveaux dont le parfum
Par ce temps clair vous réjouit et vous enchante.

L'un mène sur le pré son cheval et le panse,
Deux compagnons assis dans l'herbe font bombance,
D'un autre, l'armurier polit l'épée sanglante.

Infiniment la terre aussi se renouvelle,
De ses noires nuées tu as lavé le ciel,
Les bêtes en tous lieux retrouvent leur vigueur.

Béni soit Dieu qui nous donna des temps si doux,
Chantons joyeusement sa grâce, égayons-nous,
Tous ensemble, louons le saint nom du Seigneur.

(vers 1583)

Lucien Feuillade

En évoquant le nom d'une jolie fille

Triste et découragé,
Sur un sol étranger
Je mène une vie misérable.
Mon cœur est dans l'ennui,
Le chagrin me poursuit,
D'avance tout effort m'accable.

Je rêve au doux pays
Qui était ma patrie
Et au bel amour qui me hante.
Quand je pense à la vie
Que j'y menais jadis,
Soudain je pleure et me lamente.

J'erre, désemparé,
Tel un faon égaré
Appelant sa mère à longs cris.
Je gémis et j'implore,
Mon cœur est à la mort
Dans cet exil où je languis.

Et puisqu'elle est si loin,
Je prie Dieu tout au moins
Qu'il me permette de l'entendre,
Celle qui eut de moi
Dans les jours d'autrefois
Un amour si fort et si tendre.

Mon courage en dépend,
Mais à peine j'entends
Par vague rumeur parler d'elle.
Je ne sais plus que dire,
Je n'ose m'enquérir,
Prisonnier muet, de ma belle.

O belle, tu me rends
Aussi triste et dolent
Que le soleil dessous l'orage,
Ou ce bel arbre vert
Que le cruel hiver
Soudain décolore et saccage.

Tourtereau solitaire,
Je n'ai plus sur la terre
Que deuil et tristesse infinie.
Et ni danses joyeuses
Ni chaînes précieuses
Ne me rendraient goût à la vie.

L'enfant sans toit ni père
Ou l'ermite au désert
Ont seuls une vie si cruelle.
Je ne vis, je languis,
Je n'existe, je suis;
Mes chagrins sont peines mortelles.

Montagnes, pâturages,
Vallons, jolis bocages
Que si souvent je parcourais
Pour voir et pour entendre
Le gibier doux et tendre
Et les oiseaux dans la forêt,

Je demande au Seigneur
Que ces lieux enchanteurs
Restent pleins de grâce pour celle
Qui me donna l'amour,
Et qu'aux vœux des beaux jours
Son cœur à jamais soit fidèle.

(entre 1580 et 1584)

(Lucien Feuillade)

De l'amour éternel du poète

Cités, palais de pierre,
Châteaux forts et chaumières,
Le temps les grignote et les brise.
Gloire, honneur et puissance,

Force et magnificence,
Moins de temps encor les épuise.
Lys, églantines blanches,
Violettes, pervenches,
Pour eux il suffit d'une bise.

Princes et dignitaires,
Majorats séculaires,
Leur gloire est celle d'un instant.
Les rochers s'évaporent,
La cendre s'élabore
En montagnes, avec le temps.
La beauté d'une femme,
La gloire qu'on proclame,
Sont poudre d'un feu de printemps.

Déjà vieillit l'espace,
La montagne se tasse
Et la mer s'en va en fumée.
Le ciel se couvre d'ombre,
Le soleil devient sombre,
Et soudain, la boucle est fermée.
Une histoire s'efface,
Une autre prend sa place
Sur le marbre des destinées.

Colère, jalousie
Se feront courtoisie,
Et mourra la haine en chantant.
Si le Seigneur veut rendre
Tous ses dons à la cendre,
Il en sera comme il l'entend.
Seul mon amour fidèle
Aux flammes éternelles
Bravera l'espace et le temps.

Né pour l'éternité
Il en a la clarté,
Tel qu'il fut, il est, il doit être;
C'est au doigt de Lazare
La goutte de nectar
Qui rafraîchirait tout mon être.
O belle, prends ces vers,
Joins-les à ceux d'hier,
Car c'est toi qui les a fait naître.

(vers 1588)

Lucien Feuillade

Où le poète évoque les plaintes de Célie

Entends le rossignol,
Il pleure, il se désole,
Un berger a pillé son nid.
Il va de feuille en feuille,
Volette et se recueille
Dans une tristesse infinie.
C'est pour la mort d'un frère
Qu'ainsi se désespère
Le tendre cœur de ma Célie.

Au printemps la rosée
Doucement va poser
Ses pleurs sur la rose inclinée.

Sous la fraîche liqueur,
La belle ouvre son cœur,
Rouges pétales étalés.
Célie est une rose
Dont les doux yeux arrosent
Le beau visage désolé.

Comme un lys élancé,
Qu'une main a brisé
Cède à son destin misérable,
Ainsi est ma Célie
Dont la tête jolie
Ploie sous la douleur qui l'accable.
Comme rosée d'avril
Ou perles sur un fil
Coulent ses larmes adorables.

(1589 ou 1590)

Lucien Feuillade

Le bain

Du bain s'est élevée
Une énorme buée
Qui m'a soudain émerveillé.
C'est tout simple, mon Dieu'
Me dit l'homme du lieu,
Car Célia s'y est installée.
Par son corps dénudé
l'eau est tout enflammée
Et monte vers nous en fumée.

Comme un paon dédaigneux
Au soleil radieux
Se prélasse, queue déployée,
Ou comme un arc-en-ciel
De couleurs étincelle
Si brillamment après l'ondée
C'est ainsi que Célia
A la danse s'en va
De maints reflets toute parée.

Quand un beau soleil nage
A travers les nuages,
Leur blancheur estompe ses feux.
Ainsi d'un pâle éclat
Le voile de Célia
Laisse rayonner ses cheveux.
Son corps en est couvert,
Sous sa croix de lumière
Brille son sein délicieux.

A la pointe du jour
S'éteignent tour à tour
La lune et les astres du ciel;
Et d'un même malheur
Que la plante en sa fleur
Se ternit, l'éclat des pucelles
Lorsque soudain surgit
Célia qui nous ravit
Plus qu'aucune étoile nouvelle.

(vers 1590)

Lucien Feuillade

Sur Fulvie

Plus longuement Julie,
Plus tendrement Célie,
L'une après l'autre j'ai aimé.
De l'une avec tristesse,
De l'autre avec tendresse
Je me suis enfin séparé.
Aujourd'hui, de Fulvie
M'a saisi pour la vie
L'amour dont je suis enflammé.

Lucien Feuillade

Le poète supplie Dieu

Dieu de grâce, j'ai mis
Mon espoir et ma vie
Entre tes pitoyables mains.
Protège-moi, Seigneur,
Je n'ai plus que ton cœur,
Montre à ton fils le vrai chemin.

Depuis mes tendres jours,
J'implore ton secours,
Je n'attends rien que de ta grâce.
Comme un fils vers son père,
Je chemine et j'espère,
Mes regards tournés vers ta face.

Et aujourd'hui encore,
Je t'attends, je t'implore,
O Seigneur de miséricorde
Je suis ton fils soumis,
Je me livre et m'appuie
A ce bras fort que tu m'accordes.

Pourquoi Dieu qui m'écoute
Voudrait-il que le doute
Dans le danger me précipite ?
Par ton fils je demeure,
Sous ta garde, Seigneur !
Ma vie dans la tienne est inscrite.

Du haut de ta grandeur,
Ecoute le pécheur,
Et la prière qu'il t'adresse.
Dans ses combats humains
Montre-lui le vrai bien
Et les trésors de ta tendresse !

Donne à mon existence,
Par haute bienveillance,
L'espoir que je forme pour elle.
Je m'en remets à toi,
Seigneur, protège-moi,
Bénis cette tête mortelle.

Et tout comme au printemps
Par faveur tu répands
Ta belle rosée sur les fleurs,
D'une main printanière,
Exauce la prière
Que te fait ton vieux serviteur.

D'un cœur joyeux et fort,
Jusqu'au jour de sa mort,
Qu'il chante ta grâce infinie !
Que plus que tout il t'aime
Dans ta grandeur suprême,
Et que ton saint nom soit béni !

C'est auprès du rivage
Que j'écris cette page,
Face à face avec l'Océan
Et date ce poème
D'un certain jour de l'an
Mil cinq cent quatre-vingt-onzième.

(1591)

Lucien Feuillade

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (3—4), pp. 371—392 (1966)

A propos des problèmes théoriques et historiques du style sentimental

Par

ANTAL WÉBER

(Budapest)

Ces dernières années, plusieurs essais ont paru sur les problèmes des styles littéraires, essais théoriques consacrés, notamment, au sentimentalisme hongrois. Le temps semble venu, à la suite de ces ouvrages et sur leur base, de tirer quelques conclusions. Il est évident que notre histoire littéraire ne peut se contenter de l'analyse des tendances majeures des lettres, même si cette analyse est faite selon les catégories de style les plus synthétiques; la primauté méthodologique des corrélations fondamentales de l'art et de la société ne saurait être, en effet, mise en doute. Cependant, par suite de causes historiques particulièrement motivées, cette primauté s'est souvent imposée, dans notre histoire littéraire, de manière exclusive. Dans nombre de cas, l'analyse fondée sur les particularités spécifiques de l'art ne vise pas uniquement à la suppression de cet exclusivisme, mais aussi, au-delà du domaine de la forme, par la mise à jour des rapports indirects entre l'art et la société, à l'explication pertinente de motifs importants touchant les idées, le contenu, cela en appréciant à titre égal la signification des œuvres, leur effet, leur fonction et leur qualité. Ce qui rend nécessaire d'approfondir des questions d'ordre théorique et historique. Le caractère de circonstance des travaux préliminaires, le stade expérimental du débat expliquent pourquoi la présente étude n'est qu'une esquisse, un tissu de réflexions, et la recherche d'une prise de position, plutôt qu'une opinion déjà cristallisée.

Problèmes d'intérêt général

La particularité commune, pour ainsi dire, unique des tendances littéraires est qu'elles ne peuvent être exactement délimitées. Les traditions des lettres nationales et de la littérature mondiale, les facteurs sociaux et culturels, les circonstances individuelles et les lois de caractère plus général participent à leur naissance dans un tel enchevêtrement d'interactions complexes, qu'il n'est que rarement possible de rattacher leur apparition et leur disparition à un point précis (événement, personnalité ou œuvre). Car une tendance littéraire,

quelque consciemment que travaillent ses représentants les plus éminents, ne peut se déprendre des autres courants exerçant leur effet à l'époque donnée; au contraire, elle ne peut se dégager et s'épanouir qu'en continuant ou en niant ceux-ci, en les conservant ou en les modifiant. De la sorte, elle ne peut être expliquée uniquement par ses caractéristiques différant de tous les antécédents, mais aussi par ce qu'elle a adopté — à quel moment, en quelle proportion et quantité, à quelles fins? — aux autres domaines de l'expression littéraire, et par la manière dont elle a utilisé ces éléments dans son esprit propre. Certains composants des diverses tendances littéraires ou artistiques font la plupart du temps leur apparition bien avant l'épanouissement de ces tendances; certaines particularités de style se manifestent encore, souvent sous une forme accusée, frappante et trompeuse, lorsque la tendance en question a depuis longtemps déjà rempli sa destinée, s'est atrophiée ou s'est éteinte, ou simplement s'est affadie, est passée de l'état de tendance active à celui de convention, de mode, de manière et même de maniérisme. Les véritables conquêtes des tendances de style effectivement influentes et fécondantes survivent épurées des idées suggérées par l'époque, et des motifs de façade de l'expression artistique, du style; elles survivent non de manière autonome, pouvant être systématisée, mais en tant que parties organiques de l'évolution littéraire.

La première question qu'en analysant le sentimentalisme nous ne pouvons éviter, se rapporte à la terminologie. Il faut de prime abord poser en fait que le sentimentalisme ne compte pas parmi les styles artistiques fondamentaux (tels le baroque, le classicisme ou le romantisme), mais doit être considéré comme une tendance de style représentant, aussi bien pour ce qui est de sa période de floraison, que de sa place dans le processus évolutif, un phénomène de transition entre le classicisme et le romantisme. Les œuvres sentimentales, leur contenu d'idées sociales et éthiques, les sentiments et le climat dont elles sont l'expression reflètent un ensemble spécifique de problèmes sociaux et historiques, de portée d'ailleurs internationale, ce qui fait que le sentimentalisme imprègne toute la littérature européenne, tandis que son orbite se situe à une époque nettement délimitée — la seconde moitié du XVIII[e] siècle, à laquelle ses thèmes se rattachent étroitement, si bien qu'en conséquence des possibilités relativement restreintes de ses solutions de style et de forme cette orbite est moins étendue que celle des grands styles artistiques. Le sentimentalisme est expressément une tendance littéraire; ce qui veut dire que, justement à la suite des contacts immanquables et des interpénétrations avec les autres courants (classicisme, rococo, romantisme, bidermeyer, et même certaines velléités réalistes), d'autres disciplines artistiques comportent aussi des motifs caractéristiques des thèmes, de l'optique, du style sentimentaux, mais que — malgré cela — une peinture, une statue et même une musique sentimentale est franchement inimaginable, tandis que l'idée d'une architecture sentimentale paraît tout simplement grotesque. Dans le domaine artistique, le sentimentalisme

n'est donc pas une catégorie de style de portée universelle, seulement une tendance littéraire spécifique et importante qui a permis à d'éminents prosateurs et poètes de battre en brèche les sévères règles du classicisme, d'ouvrir la voie au romantisme en sondant les profondeurs jusque là cachées des sentiments humains, en utilisant dans des intentions sociales la subjectivité désormais non dissimulée. Il va de soi que cette thèse est déjà à la limite de la simplification; la fonction effective, la ligne d'évolution, les nuances et les contradictions de cette tendance comprennent nombre de problèmes intéressants et riches en enseignements.

L'opinion générale au sujet du sentimentalisme est passablement homogène. Le lecteur se remémore à ce propos des histoires sentimentales et tristes, des confessions et lamentations sans fin, des larmes, tout cela conduisant au suicide du héros ou de l'héroïne, ou à sa mort par suite d'une maladie secrète, d'une peine de cœur insurmontable. Ces traits indéniablement caractéristiques du sentimentalisme (comme, sur un autre plan, pour le romantisme) ont généralisé une conception conventionnelle, selon laquelle les attributs formels de la tendance font l'effet, précisément à cause de leur accentuation, de leur exagération même, d'une parodie de style parfois très frappante. Le développement d'un tel jugement est dû non seulement à l'opinion littéraire, courante de nos jours, qui considère cette tendance comme lointaine et étrangère, sinon exotique, mais aussi au fait que certaines valeurs et notions sont restées inéclaircies. En effet, les lecteurs n'ont pas approché le sentimentalisme exclusivement à partir des ouvrages de ses meilleurs représentants, un Richardson, un Rousseau, ou un Goethe dans sa jeunesse; justement en Hongrie, ce sont les œuvres secondaires de la période déclinante de la tendance qui ont connu la popularité, surtout des romans allemands mettant à profit les éléments de forme dans le but d'impressionner le plus possible leur public; si bien que les pastiches du «Werther» ont eu plus d'effet que l'œuvre capitale même. La majeure partie des notions non-élucidées proviennent du fait que l'histoire littéraire a approché cette tendance, la plupart du temps, du côté du style, et non de celui des problèmes sociaux, moraux. En conséquence, le terme anglais de'sentimentalism' s'est confondu au mot français de 'sensibilité', sentimentalité; si bien que, sur la foi des critères superficiels de la conformité du climat ou du style, les idylles les plus diverses, les tranches de vie rurale ou urbaine, les histoires édifiantes — généralement tristes et didactiques —, dont la plupart s'enracinent encore dans le monde bucolique classicisant, dans la galanterie du baroque tardif ou du rocaille, souvent aussi dans le terreau extra-littéraire des lectures populaires, ont été mises sur le même plan que les réussites effectives du sentimentalisme. Il n'est donc pas étonnant que, dans l'opinion littéraire, cette tendance représente un véritable réceptacle d'afféteries, de mièvreries. Pourtant, toute tendance littéraire ou artistique doit sa place, son rang, son sens aux idées neuves, importantes au niveau social, qu'elle dégage, ainsi qu'aux solutions de la forme

qui sont adéquates à ces pensées, ou en découlent; cela revient à dire qu'elle ne vaudra et prévaudra que si elle découvre, à l'aide de ses moyens propres, des domaines encore secrets de la réalité.

Le sentimentalisme est une tendance bien plus riche, bien plus variée qu'on ne le croirait sur la base de l'impression générale spontanée dans laquelle dominent les éléments affectifs de la mélancolie raffinée et languissante. La définition est désormais courante, selon laquelle la base sociale de la tendance littéraire sentimentaliste est la bourgeoisie, tandis que tout ce courant n'est à proprement parler qu'une sorte de révolte sentimentale contre les institutions et mœurs sclérosées du féodalisme.[1] Il n'est guère possible de nier le fait de cette révolte en tant que mobile de la création des ouvrages sentimentaux. Cependant, son intensité, son feu, son volume éthique et politique présentent, suivant les conditions sociales des diverses nations, des nuances et différences apréciables. Ainsi, le sentimentalisme anglais qui se développe le premier en Europe — ce qui est très spécifique — longtemps après la révolution bourgeoise, attaque plutôt, au nom de l'honorable éthique bourgeoise, les vestiges aristocratiques et féodaux; par contre, en France, la représentation artistique de la libération des sentiments s'imprègne tout naturellement d'idées démocratiques, et aboutit, dans les œuvres de Rousseau, au processus idéologique qui prépare la révolution bourgeoise. Le registre de la tendance est cependant étendu non seulement pour ce qui est du contenu, mais aussi du genre et du style. Dans le sentimentalisme anglais, il n'est pas difficile, en effet, de découvrir derrière l'affectivité une conception artistique plus objective, qui n'est pas hostile à la peinture réaliste de l'homme et du milieu, ni même, plus tard (chez Sterne), à l'ironie; le célèbre roman de Rousseau, la *Nouvelle Héloïse* est imprégné d'un subjectivisme et d'une poésie de force bien plus élémentaire; les problèmes du *Werther* s'enracinent dans un climat très spécifique de préoccupations sociales et morales oppressantes. Il faut donc mettre en balance avec un soin exceptionnel les diverses circonstances sociales, les questions de la conception et du style pour nous faire une image réelle des stratifications de ce phénomène littéraire loin d'être simple, débordant des cadres de convention si commodes.

La propriété caractéristique la plus importante de cette tendance est son anti-traditionalisme dans la forme. Cela revient à dire que le sentimentalisme ne se consacre pas tant à la création de formes et de règles, mais vient plutôt en aide aux efforts littéraires visant à briser les contraintes, à assurer un cours plus libre aux sujets nouveaux. Ce faisant, bien qu'il ait utilisé les moyens artistiques efficaces préexistants, il ne s'est pas érigé en système fermé. C'est pourquoi il ne possède pas d' «ars poetica»; son trésor d'idées et de formes, d'apparence si homogène ,n'est pas dû à la création consciente, mais aux affinités spirituelles, éthiques et affectives de l'ensemble des problèmes dans les ouvrages auxquels il a donné naissance, c'est-à-dire à la prise de position contre les mœurs, les institutions féodales, à cette option qui, se limitant

à la vie privée, sentimentale, est essentiellement défensive, conduit donc, la plupart du temps, à des suites tragiques. De façon paradoxale, le sentimentalisme a justement élargi le rayon d'action de l'expression artistique en rétrécissant dans une mesure excessive le domaine des thèmes littéraires de l'époque; mais ce qui a été perdu de la sorte au détriment du registre de la représentation a été compensé par l'intensité du rendu dans une sphère jusqu'ici cachée, secrète du monde humain: les abysses des sentiment. Cette débauche quasi sans contrainte aucune de l'auto-expression, cette peinture détaillée, presque masochiste des éléments affectifs, des sentiments les plus intimes ont forcé l'opinion littéraire à adopter l'exigence d'une figuration variée, totale de l'individu; l'exagération et la partialité provenant du caractère du conflit social et de l'intensité de la réaction affective étaient inévitablement corollaires à ce processus. La fiction artistique de la spontanéité, ainsi que le dessin fidèle et minutieux des chocs sentimentaux conditionnés par les simples faits de la vie quotidienne, cela dans le cadre de confessions, cadre différent des conventions jusque là établies, eurent pour conséquence naturelle que le genre de présentation majeur du sentimentalisme fut le genre le plus libre: la prose, le roman.

A propos du sentimentalisme, on parle beaucoup de la pléthore de la subjectivité. L'opinion est également répandue que cette tendance est une sorte de réaction au culte de l'esprit prôné par le rationalisme (cette même manière de voir se manifeste aussi pour ce qui est des rapports du rationalisme et du romantisme). Or il est indispensable de faire valoir que — précisément en considérant les œuvres les plus marquantes de la tendance — il n'est pas permis de confondre l'exigence artistique de l'expression intime des sentiments avec quelque prise de position spontanée, anti-rationnelle, subjective de l'écrivain. Il ne faut pas, de même, confondre la confession en tant qu'instrument littéraire avec les critères du genre de la poésie personnelle. Dans les œuvres en prose notoires du sentimentalisme, la confession la plus poétique, la moins déguisée a une fonction épique distincte. La conception courante du culte des sentiments est également contredite par le fait que, dans une mesure différente, le thème déterminant des ouvrages de la période ascendante du sentimentalisme remonte aux idées de l'ère des lumières, dont le programme social et politique fondé sur de fermes arguments est étroitement adopté par les auteurs de ces romans délicats, larmoyants. Le sentimentalisme tardif opposé aux lumières, retranché dans la vie privée, utilisant l'affectivité de manière gratuite, pour produire des effets esthétiques, ne possède aucune valeur historique ou artistique particulière. Les thèmes du 'mal du siècle' issus des crises sentimentales et morales à la suite de la révolution française et des guerres napoléoniennes usent du langage du romantisme et non du sentimentalisme.[2] Il nous faut donc analyser les traits, le climat poétique de notre tendance non comme la projection de la personnalité de l'écrivain; nous devons les approcher du côté du contenu, en admettant toutefois que la veine lyrique peut être plus abondante précisé-

ment en conséquence des particularités thématiques, sans que pour cela le genre épique donne dans son contraire, le lyrique. Car la 'sentimentalité' n'a pas pris origine dans l'art pour déteindre ensuite sur les lecteurs; il a été l'un des symptômes de source sociale de l'époque, présent en premier dans la mentalité bourgeoise qui nourrissait les lettres, et à laquelle celles-ci réagissaient de cette façon. Les candidats au suicide ne mettaient pas fin à leurs jours après avoir lu le «Werther», parce que cet ouvrage avait semé en eux l'idée et l'envie de la mort: ils lisaient ce roman parce qu'ils y reconnaissaient leur propre sentiment de la vie, leurs propres conflits, leurs propres peines.

Les genres du sentimentalisme

Il est difficile de ne pas voir dans les cadres fictifs des romans-confessions, dans le soin méticuleux à l'égard des apparences d'authenticité un dessein de représentation objective. D'ailleurs le caractère de narration individuelle du roman personnel fait partie de la phase prématurée du roman moderne. Mais, tandis que la tranche de réalité découverte, et à conquérir par l'art du roman picaresque (ainsi que des types qui s'en sont dégagés) englobe les régions de l'aventure, de l'action, la vie des couches déclassées, en conséquence rejetées du répertoire des sujets littéraires, le roman sentimental reflète en premier les problèmes de la bourgeoisie, et peint, au lieu d'actions extérieures, des histoires morales et affectives. Le besoin de la confession non déguisée, précisément pour rendre le sujet authentique à l'extrême, représente une particularité de genre commune à ces deux types de roman d'autre part si dissemblables. Naturellement, la divergence des thèmes est d'une importance décisive aussi du point de vue de la forme, de la technique de narration. L'action qui se déroule dans une sphère intime, affective dissout le style objectif, adhérant étroitement aux faits du monde extérieur; le caractère de confession n'est plus assuré par le naturel de la narration, nous pourrions dire du conte libre, il s'ordonne dans des cadres réglés. A cette fin, le genre indiqué est celui des communications personnelles, intimes: le journal, la lettre. Ce n'est pas le fait du hasard que nous leur donnons le nom de genre: le journal (surtout sous forme de ressouvenirs autobiographiques, de mémoires, ou encore de confessions) est riche en traditions anciennes, raffinées, éprouvées; et il est superflu de mettre en valeur le haut niveau atteint jusqu'au XVIII^{e} siècle par la correspondance, l'usage courant dans ce domaine de moyens littéraires, artistiques. Evidemment, le journal et la lettre subissent une vigoureuse stylisation dans le roman sentimental, se transforment en s'adaptant aux thèmes spécifiques; ils s'imprègnent de descriptions, de paysages, d'épisodes animant l'action, prenant tournure de nouvelles; et dans une corrélation plus large, les unités du journal ou de la correspondance (parfois un groupe de ces unités) remplissent la fonction des chapitres du roman classique.

Pour ce qui est de la poésie, la question se fait plus complexe. Il y a plus d'une cause à ce phénomène. On pourrait mentionner en premier que la subjectivité, le caractère de confession qui prêtent un aspect si spécifique à la prose sentimentale sont des qualités originelles de la poésie, et naissent de son caractère, de sa nature mêmes. En conséquence, la limite qui sépare cette tendance du milieu littéraire effectif à l'époque est bien plus estompée. Pour ce qui est du climat, l'affinité est facile à établir: le ton de la sentimentalité, la prédilection pour l'idée de la mort, les nuances de la résignation tragique, c'est-à-dire les facteurs de la crise morale sont détectables dans la poésie aussi; ainsi la poésie dite des tombeaux en Angleterre (Churchyard-poetry) fournit un exemple passablement poussé à l'extrême de cette conception de la vie. Mais ces impressions élégiaques débordent aussi sur les thèmes de caractère romantique; il suffit de se référer au phénomène connu sous le nom d'ossianisme. Prenons un autre exemple notoire: la poésie sentimentale amorce dans nos lettres aussi une extension pleine de promesses; cependant, il n'est pas difficile de démontrer, dans sa langue et son style, le trésor de formes du classicisme, et même certains éléments de genre rocaille; la sentimentalité s'accompagne souvent de grécismes, le spleen revêt des symboles antiques, le sentiment amoureux s'exprime dans l'appareil des pastorales. Le sentimentalisme gréco-allemand — qui, dans le genre lyrique, impose les thèmes neufs en conservant, dans le fond, le cadre classique — représente l'un des genres les plus répandus, et en Hongrie les plus populaires, de la poésie sentimentale. Plus loin, nous reviendrons en détail à cette question; pour le moment, contentons-nous de souligner que le rôle des éléments traditionnels est plus marquant dans le genre lyrique sentimental que dans la prose, ce qui provient à titre principal du fait de l'évolution inégale des deux genres, et, d'autre part, des spécificités, des connexités internes des thèmes sentimentaux que nous avons cernés plus haut.

Passant au drame, nous devons constater que le vif conflit des contraires, l'ampleur des passions, le combat résolu, sans lesquels l'action des protagonistes est inimaginable, sont étrangers au style sentimental, du moins dans sa forme courante selon l'opinion générale, et fixée par l'histoire de la littérature. Si, par contre, nous examinons en quoi les facteurs sociaux déterminant la tendance sentimentale influencent, éventuellement sous une forme modifiée, ce troisième genre littéraire fondamental, nous ne pouvons passer outre à un phénomène d'importance. En effet, la prose sentimentale possède non seulement des particularités stylistiques, des thèmes faciles à cerner, mais aussi une fonction qui conditionne l'évolution artistique au-delà des possibilités naturelles de la tendance. Or, cette fonction qui s'impose en dehors des spécificités concrètes du sentimentalisme — nous parlons de la représentation du conflit entre le milieu social féodal et la morale bourgeoise — se voit conférer un rôle notable dans le drame aussi. Et si, de ce point de vue, nous apparentons fonctionellement le drame bourgeois du XVIII[e] siècle (Diderot), l' *Emilie Galotti*[3] de Lessing, ou

Cabale et amour du jeune Schiller à quelques éléments essentiels des aspirations sentimentales, nous ne pouvons cependant songer, par une simple prise en considération des thèmes, à rattacher les œuvres de ce type au sentimentalisme. Mais il est indéniable que ces pièces, bien que révélant une tranche plus large de la réalité, bien que dépassant les limites données du genre sentimental, en profanant le drame classiciste selon la mentalité bourgeoise et en préconisant le romantisme dans la peinture des passions, reviennent — pour ce qui est du fond des problèmes — aux mêmes sources sociales de l'époque des lumières. Kölcsey note, dans son étude sur le «Zrinyi» de Körner, que c'est la résignation, donc l'acceptation des décrets de la fatalité, qui domine dans ce drame qui n'est pas une véritable tragédie, puisque l'élément du combat affronté y fait défaut. En général, le héros vaincu, qui le plus souvent périt ou se suicide, des œuvres sentimentales est victime d'un conflit social et moral, dans lequel il s'avère incapable de se mesurer aux forces du monde extérieur, sa révolte étant subjective, affective et éthique. La physionomie spécifique de la tendance sentimentale réside, entre autres, dans le fait qu'elle ne comporte que des facteurs affectifs et moraux pour affronter les puissances réelles, effectives; ainsi, au sein de l'action de ces ouvrages, l'issue du conflit est a priori acquise. La vérité morale paralysée par l'impossibilité d'une action sociale est motif caractéristique du sentimentalisme, reflétant, selon l'analyse finale, la contradiction reconnue du pouvoir brutalement vigoureux de la société féodale condamnée à dépérir, et de la faiblesse politique de l'ordre bourgeois vainqueur en puissance. La majeure partie des œuvres sentimentales se laissent ramener à une situation sociale, dans laquelle la bourgeoisie ressent comme une oppression insupportable le poids politique, la terreur morale du féodalisme, mais — ne pouvant agir sur le plan social et politique — transpose ses aspirations étouffées sur le plan affectif et éthique. De telles situations objectives ou subjectives se sont manifestées dans l'histoire de presque toutes les nations au cours de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Les restrictions découlant du terme 'presque' sont cependant nécessaires. Justement le père du sentimentalisme, Richardson fournit l'exemple, dans l'histoire de Paméla, que la vertu mise à l'épreuve et accablée, que l'honorable morale bourgeoise peuvent triompher, certes au prix de nombre de tentations et de difficultés, de l'orgueil aristocratique. Ce roman fournit la preuve vraiment pertinente que la révolution bourgeoise était déjà faite en Angleterre, et que les chances de la morale, de l'idéal bourgeois se mouvaient en direction d'un équilibre — d'un compromis — avec l'éthique féodale. Mais il est toujours suspect, quand les conditions sociales-politiques et l'œuvre littéraire coïncident de manière si précise. Il n'est rien moins que troublant que nous aurons beau approcher de n'importe quel côté la tendance, nous essayer à une définition large et souple, celle-ci pourra toujours être discréditée par des exemples contraires et loin d'être insignifiants. Là, la terminologie mal élucidée joue son rôle: au cours des temps, nombre de phénomènes

contradictoires se sont ajustés au nom de telle ou telle tendance, ce qui a eu pour résultat un élargissement excessif de la notion, l'effacement de ses limites.

Les particularités de la tendance, la démarcation des époques et la question de quelques notions

Beaucoup de difficultés et de méprises sont nées de l'utilisation de la notion de pré-romantisme. En Hongrie, ce fut surtout Antal Szerb qui popularisa cette expression.[4] Notre histoire littéraire lutta longtemps contre ce terme en tant que catégorie de l'histoire des idées. Il est pourtant indéniable que cette notion se fonde sur des phénomènes réels, et qu'elle peut être utilement mise à profit, si nous ne faisons pas abstraction — comme l'histoire des idées — des motifs sociaux et historiques. En effet, le romantisme possède des antécédents qui comportent plus ou moins d'éléments importants de ce style, éléments qui témoignent d'une nette transition aussi bien du point de vue de l'histoire de l'évolution que de celui des méthodes et de l'ensemble des problèmes de la représentation artistique. Dans une certaine mesure, ces antécédents se manifestent normalement, de manière déterminée, témoignent même d'un système discernable. Comme ils précèdent le romantisme, le préparent sur le plan de l'histoire de l'évolution, il est tout à fait logique de nommer pré-romantisme ce groupe de phénomènes littéraires-artistiques, car cette expression est correcte, pertinente. Nous pourrions user d'une autre dénomination aussi, mais une fois que la sience l'a reconnue, nous n'avons aucune cause pour chercher un terme éventuellement moins heureux, uniquement par bravade. Ce n'est d'ailleurs pas l'étiquette qui compte. . . Il va de soi que nous ne pouvons pas être d'accord avec l'interprétation du pré-romantisme due à l'histoire des idées; mais pour ce qui est de l'interprétation, nous rejetons celle de l'histoire des idées non seulement dans le cas du pré-romantisme, mais aussi dans celui du baroque, du classicisme et même du romantisme. La question qui se pose est la suivante: il existe effectivement, entre le classicisme et le romantisme, une transition spécifique; devons-nous considérer ce processus comme une tendance de style homogène, ou comme une phase d'évolution complexe, mieux différenciée, homogène dans sa fonction plutôt que dans son caractère?

L'examen le plus superficiel de la littérature des différentes nations étaye cette dernière solution. Il serait difficile, sans leur faire violence, de comprendre dans le cadre d'une tendance littéraire plus explicitement déterminée: l'intérêt porté aux choses antiques et historiques (Herder, Macpherson), le populisme qui en découle dans une certaine mesure (idylles villageoises, ballades historiques et populaires, romances qui prolifèrent dans les lettres de la plupart des nations), les romans témoigant d'un spleen, d'un climat élégiaque, le renforcement du

rôle des héros bourgeois et du milieu urbain, le culte de la nature et les rapports d'un genre nouveau avec celle-ci, les interférences de la langue nationale et de la civilisation bourgeoise dans les pays est-européens, etc. La notion collective du pré-romantisme est justement appelée à synthétiser en une seule catégorie, et en tant que manifestation d'une transition spécifique, sans délimiter les contraintes du thème, du genre et du style, des phénomènes et tendances ramifiés, sous plus d'un rapport différents, qui se situent, pour ce qui est de l'époque et de la fonction, au tournant de deux grands styles, le classique et le romantique; cette synthèse doit se faire primordialement du point de vue de l'histoire des genres et des styles. Naturellement, on pourrait écarter la notion de pré-romantisme, mais cela amènerait plus de préjudices que d'avantages. En effet, si nous remplaçons la catégorie de style par la mise à jour des bases sociales-historiques de ces phénomènes, nous accomplissons en fait ce qui est de toute façon de notre devoir; par surcroît, nous renonçons à l'un des aspects de nos investigations (celui de l'histoire des styles). Nous pourrions également adopter la méthode préconisée par l'éminent historien de la littérature tchécoslovaque, Karel Krejči, et considérer le sentimentalisme comme l'intervention de traits pré-romantiques au sein du classicisme, donc le nantir effectivement des marques et critères du pré-romantisme[5] La conséquence en serait que le sentimentalisme perdrait son caractère de tendance de style définie, se dissoudrait dans une processus plus général, différencié historiquement et socialement. Or l'élargissement de la sorte de l'orbite de la tendance rendrait plus ardus sa description, son examen, son analyse, ainsi que l'interprétation plus juste, pouvant être empiriquement étayée, du sentimentalisme.

Les questions vraiment importantes ne relèvent certainement pas de la terminologie. Cependant, celle-ci ne doit pas être dépréciée, car différents schèmes, préjugés et spéculations pleinement abstraites inclinent à pousser la recherche vers les polémiques de méthode, au grand détriment des œuvres à analyser. En tout cas, dans le but de la définition mieux cernée et de la description du sentimentalisme, il est indispensable de formuler quelques constatations, soit même sous forme d'hypothèses de travail. Il faut tout d'abord énoncer que la base de classe du sentimentalisme est la bourgeoisie, c'est-à-dire, dans les pays de l'Europe orientale, la couche sociale qui, faute de bourgeoisie, en assumait les fonctions sociales. Deuxièmement: la situation qui intervient dans la naissance des œuvres marquantes est le conflit de l'idéal féodal et bourgeois, cela au sein d'un rapport des forces sociales défavorable aux aspirations de la bourgeoisie. Troisièmement: par suite de cette situation, c'est le dénouement tragique, le ton subjectif, la peinture mélancolique qui dominent dans la conception des thèmes. Sur ces trois axiomes, la description de la tendance peut se faire, car ces particularités peuvent être relevées, dans une mesure plus ou moins grande, dans toutes les œuvres appartenant à cette tendance. Il va de soi que le nombre des variantes, des nuances est fort élevé;

malgré tout, il est nécessaire de rechercher des points fixes, même si ce sont des généralisations d'autre part banales, et en elles-mêmes sommaires, tout autant que de juger et d'interpréter les variantes à l'aide de ces points de repère. En effet, nous ne pouvons faire remonter la tendance aux conceptions toujours plus complexes et contradictoires de la littérature spécialisée sur le classicisme ou le romantisme; car, en fonction de celles-ci, la catégorie de transition s'avérerait facilement une récolte d'assertions non seulement contradictoires, mais aussi s'annulant réciproquement.

L'histoire littéraire hongroise consacre une attention toujours accrue aux problèmes des tendances. A bon droit, car ce sont les corrélations définies des particularités du contenu et de la forme, leur unité caractéristique qui cachent le facteur spécifique, dont la prise permet non seulement d'établir la valeur esthétique, mais aussi de cerner l'image du monde par laquelle l'art (la littérature) s'intègre à la conscience sociale. C'est ainsi que peut se manifester, à la place de l'analyse séparée des ouvrages, ou même de l'œuvre entier d'un écrivain, et à la place de la confrontation avec certains faits sociaux (ce qui est d'ailleurs indispensable) ce besoin de généralisation qui ne se contente pas de voir dans les œuvres une série parallèle aux phénomènes politico-sociaux, mais saisit aussi ces connexités plus profondes, plus complexes qui se tissent directement dans les rapports de la littérature et de la société, de même qu'indirectement dans le monde relativement autonome des phénomènes littéraires-artistiques. La notion de la valeur esthétique est le point le plus critique de tout examen d'histoire littéraire. Il a été en effet rapidement établi que l'idéalité plus étroitement comprise de chaque œuvre ne peut suffire en soi aux exigences de l'analyse. Il n'est également pas concluant de compléter les critères généraux de l'idéalité par la répétition de la notion indéfinie, subjective et diffuse du 'talent', puisque nous pouvons imaginer les variantes suivantes à propos de cette solution: contenu d'idées honorable, empreint de bonne volonté (mais esthétiquement inefficace par suite du manque de talent de l'auteur); le même cas, réalisé avec plus ou moins de talent (œuvres moyennes bonnes, excellentes); intentions rétrogrades, réalisées sans aucun talent (identique à la première variante); le même cas, réalisé avec talent (ouvrages empreints de contradictions, mais valables; recherche assidue des éléments progressistes pouvant être dégagés pour résoudre l'énigme du caractère ambigu de ces œuvres). Il est clair que la confrontation mécanique à l'aide des problèmes de l'évolution sociale ne peut nous mener au but, si elle ne s'accompagne de l'attention soutenue accordée à toutes les lois provenant de la relation spéciale entre la société et l'art. Et c'est exactement l'analyse du sentimentalisme qui nous fournit un bon exemple pour étayer cette thèse.

Le sentimentalisme semble effectivement, compte tenu de ses thèmes caractéristiques, ainsi que de la profondeur et l'étendue de la réalitée rendue, bien plus étroit que le champ d'investigations de la littérature classiciste.[6]

Dans notre jargon professionnel: cette tendance littéraire ne manifeste pas l'exigence de la représentation extensive. Nous pouvons faire remonter, au premier chef, sa valeur et son influence à son aspect caractéristique: le processus d'auto-expression de la personnalité limitée par les conditions sociales. Cette propriété plus ou moins permanente des genres lyriques devient, à ce moment, au XVIII[e] siècle, un facteur littéraire déterminant. Cette brusque poussée en avant du rôle de la personnalité est en rapport avec l'avance effective et potentielle des conditions capitalistes de la propriété, ainsi que de la bourgeoisie, avec la situation d'un type nouveau qui revient à l'individu au sein de la société. En fait, toute la tendance s'édifie sur les diverses manifestations d'un grand et unique conflit: les heurts avec les conditions ou séquelles féodales, dont la mesure varie suivant les nations; la projection des aspirations de la bourgeoisie, projection concentrée dans les droits de l'individu. La nouveauté exceptionnelle, l'actualité, nous oserions dire: la modernité du sentimentalisme à l'époque sont dues aux énergies notables des réalités sociales qui le gonflent. D'aucuns jugeront excessif de parler d'énergies notables à propos d'ouvrages en majeure partie mélancoliques; et pourtant, c'est là la vérité. Car, tout au moins dans les œuvres marquantes de la tendance, la sentimentalité qui s'y manifeste est loin d'être le symptôme de l'énervement, mais représente le produit du facteur introverti provenant de la pression sociale externe. Bien que sous forme de passions surtout unilatérales, la personnalité se cristallise sous l'énorme pression. En résultat de l'attention introvertie, une identité personnelle fort vigoureuse se dégage: l'individualité, le subjectif en tant qu'objet de l'analyse et de la représentation. Certes cela ne se manifeste pas dans sa forme pure au début de cette évolution; mais ses racines peuvent être dès alors reconnues. Comment les possibilités latentes dans la tendance se frayent-elles le chemin, en majeure partie encore inconsciemment? Cela est illustré, de manière quelque peu divergente par rapport à l'ensemble du sentimentalisme européen, par les ouvrages de Richardson.[7]

L'auteur de *Paméla* ne puise pas ses idées aux conceptions de l'ère des lumières. Loin de là! Selon ses intentions, cet auteur de renommée mondiale compose des ouvrages moralisants, sa bigoterie puritaine, si partiale se mélange aux sermons diffus les plus plats, aux louanges de pieuses vertus qui, quelques décennies plus tard, compteront parmi les cibles les plus chères des railleries. (Le réaliste Fielding déjà découvrira, au sommet de la popularité du brave Samuel Richardson, un excellent sujet de parodie dans ce roman.) Qu'est-ce qui fait, malgré tout, de l'auteur, à la pensée certainement excessivement prévenue, de romans interminables le promoteur du sentimentalisme européen? La profession suivie de la morale bourgeoise, dont l'écrivain partageait d'ailleurs lui-même l'étroitesse.

Dans les romans de Richardson, le grand et le petit bourgeois luttent, au-delà du pouvoir économique, pour leur prestige social et moral. Il est évident

que, là, le conflit est, de par son essence et non seulement dans sa forme, de caractère primairement éthique; c'est pourquoi il est plus superficiel et moins captivant sur le plan esthétique que ceux de la littérature sentimentale du continent. Mais, dans ces conditions aussi, la force de l'exemple a joué; et ceux qui en Europe lisaient les œuvres de Richardson savaient trouver, dans l'océan des méditations, leur tendance effective, leur nette intention morale.

Il découle de l'essence du sentimentalisme que cet accroissement sensible du rôle de la personnalité qui est si frappant dans ses œuvres s'accompagne de nombre de conséquences importantes. Depuis la parution du célèbre ouvrage d'Emile Faguet (1890), lequel traite des écrivains français les plus marquants du XVIII[e] siècle, c'est devenu un lieu commun que de constater que la littérature des lumières a d'abord exprimé la foi dans l'esprit humain, puis la foi dans la force des sentiments, pour réaliser ensuite à une niveau plus élevé, la synthèse de ces deux discernements. Sur la base de cette vieille thèse littéraire, nous parlons de la branche rationnelle et de la branche sentimentale de l'âge des lumières. (Il est nécessaire d'indiquer à cet endroit que les autres constatations de Faguet, tissées d'une sorte de nationalisme français traditionnel, sont définitivement périmées.) L'image du monde qui a critiqué, sans appréhension et sans tergiversations, quasi tous les phénomènes notables de la société féodale se complète ainsi par le tableau des forces spontanées œuvrant dans l'individualité, ce qui augmente la portée de la critique sociale rationnelle, étend son crédit, et rapproche de l'homme la représentation littéraire jusque là dans les régions des thèses ingénieuses. Cette passion intolérante et hardie qui met à nu, raille et attaque les idoles des temps passés ne disparaît pas dans la sentimentalité à la Rousseau, mais se métamorphose, se manifestant dans la franchise de la confession, dans l'extase de l'ostentation, dans le rejet audacieux des conventions et normes freinant les mouvements de l'âme. Nous pouvons très certainement avancer que cette prise de possession littéraire de l'univers des sentiments, cette prise de conscience artistique des droits et du rôle de l'individualité ne sont pas simplement la réfraction de l'individualisme bourgeois, mais conjointement et simultanément ouvrent un chapitre nouveau de la peinture des caractères dans les lettres mondiales. Le principe de 'l'éternel humain' classique est renversé, ce principe qui voulait que les grandes passions éternelles de l'homme prennent corps, quasi comme des apologues, comme des variations remontant aux lois perpétuelles, dans des destinés individuelles. L'écrivain sentimental part de la réalité — conditionnée par le lieu, le temps, les circonstances — de la personnalité irrenouvelable, unique, et la confronte avec les lois, les coutumes, les mœurs régnant dans le monde extérieur. La mesure est également inédite: ce n'est pas l'esprit investigateur qui prononce le jugement sur les circonstances aidant ou freinant le libre épanouissement de la personnalité, mais le patient de celles-ci, l'homme, le héros littéraire

qui l'exprime, en formulant jusqu'à ses moindres détails l'enseignement de sa vie, de sa destinée. La distance qui, mème dans les genres lyriques, séparait l'artiste de son héros est donc abolie; à l'aide du nouveau point de vue, un monde inconnu a fait son apparition: l'expérience des masses humaines au sujet de l'individualité s'est haussée à un rang littéraire, et a enchanté les lecteurs faisant la découverte de leurs propres sentiments, ou d'autres fort proches des leurs, qu'ils désiraient depuis longtemps avouer et exprimer. Il est probable que la propagation contagieuse, la mode de la sentimentalité, avec ses excès qui paraissent de nos jours quelque peu comiques, ont été en corrélation avec ces péripéties.

Le rapport change aussi entre l'homme et le milieu. Dans les euvrages sentimentaux, la nature et le monde des objets ne sont plus un simple arrière-plan servant à situer l'intrigue, ni un élément exclusivement décoratif. La liaison devient particulièrement intime: le monde extérieur participe aux impressions et sentiments, s'intègre au style sentimental comme un composant permanent, comme une particularité des plus caractéristiques. Nous rencontrons le plus souvent deux méthodes d'expression des sentiments ou états d'âme. Dans l'une, le paysage, le milieu adoptent, conformément au climat de l'œuvre, le ton de l'état d'âme à rendre; c'est-à-dire que les tristes méditations s'accompagnent d'un paysage désolé ou sauvage. Mais l'application de la méthode contraire, de l'effet des contrastes est tout aussi fréquente: l'état d'âme et le caractère du paysage se contredisent avec véhémence; par exemple, la simultanéité de l'idée de la mort et d'un jardin en pleine floraison. Il vrai que ces agréments poétiques ne sont pas entièrement inédits. Ainsi, dans la poésie raffinée du baroque, nous avons toute une série de ces solutions, et même de bien plus compliquées; il faut dire, cependan, que la elles sont au service de conclusions enjouées, décoratives et intellectueles. Ce qui, par contre, fait effet de nouveauté, c'est leur utilisation suivie dans le genre épique, dans la prose sentimentale; la ligne directe de l'action, copiant souvent l'agencement des épopées, voit son règne exclusif renversé, tandis que les méditations pouvant être isolées de l'intrigue, les harangues incorporées dans le roman de type ancien sont évitées et implantées dans une représentation d'un niveau plus élevé. Sous ce rapport, le sentimentalisme est grandement redevable au culte de la nature et à la culture jardinière du rococo, ainsi que — sur le plan littéraire — aux idylles bucoliques pastichant l'antique. Naturellement, le résultat majeur ne relève pas uniquement du style, de la technique du rendu; il est bien plus radical: il s'agit de la découverte artistique du milieu entourant l'homme, le héros littéraire; la vue est dirigée sur de détails jusqu'ici rarement peints de la nature, des paysages; conscience est prise de la portée psychologique des impressions ignorées qui influencent pourtant tellement les sentiments et l'humeur humains. De cette manière, la prose sentimentale a ouvert la voie au roman moderne.

Pour ce qui est des moyens d'expression, ceux-ci se conforment avec une souplesse extrême aux intentions spécifiques du courant littéraire. La recherche des effets affectifs donne une valeur littéraire à une série de mots peu ou rarement utilisés jusque là; le rôle des détails nuancés, tendant plus d'une fois à créer une impression décorative s'accroît. Le milieu et le monde intérieur vivent, se développent, se meuvent parallèlement, la sensibilité se renforce à l'égard des détails, des impressions premières; par endroit — même si cela peut sembler quelque peu anachronique — nous tombons sur de véritables préfigurations de l'impressionnisme. Tout cela est truffé de traditions archaïsantes mélangeant de manière intéressante les aspirations modernes à l'héritage millénaire issu de la culture antique et, çà et là, sur la voie de la stylisation. En général, la liberté totale du flux sentimental est canalisée, dérivée vers un lit régulier par une espèce de refoulement, d'une réserve à l'égard du ton retentissant, des émotions trop fortes, effrénées. Le sentimentalisme ne pousse à l'extrême que dans le rendu de la douce affliction, de la tristesse qui ronge l'âme; même dans la peinture de la mort, c'est la solennité, l'aménité, la finesse des effets suscités qui prédominent. Les idylles intercalées, l'amour de la nature, la présence continue du désir de liberté, les scintillements de la sérénité servent non seulement à contrebalancer la menace effective de monotonie, mais sont aussi, en contrepoint, les vecteurs d'une vie intérieure saine, fondamentalement progressiste. Les héros des ouvrages sentimentaux de haut niveau ne connaissent pas leur sort tragique en conséquence de leur conformation; la plupart du temps, ce sont — cela est intéressant à noter — des jeunes hommes affables à l'égard du monde, et dont la vie ne devient vide de sens qu'à la suite de l'entrave apportée à la noble passion qui les imprègne et les transporte par les lois et coutumes iniques. Comme dans le cas de tout autre courant littéraire, ces propriétés caractéristiques ne s'imposent jamais sans équivoques, ni dans leur parfaite pureté, ni surtout simultanément; il en est ainsi, même dans les œuvres les plus représentatives de la tendance.[8] Il faut d'ailleurs toujours compter avec la sphère secondaire, dans laquelle les instruments de l'effet esthétique se complaisent dans le rôle d'une fin en soi, tandis que les intentions du contenu sont remplacées par des schèmes et des situations à la mode, à l'arrière-plan desquels la présentation même indirecte des forces sociales fait défaut, ou sert de prétexte, et non de cause à la création. Cependant nul courant littéraire ne peut être exempté des symptômes du démarquage, de l'épigonisme; l'analyse doit compter avec ce fait; voire même que ces symptômes démontrent, dans une certaine mesure et de façon paradoxale, la vitalité, l'efficacité de l'art vraiment original et significatif.

Quelques particularités du sentimentalisme hongrois

Après tout ce développement, il est superflu d'analyser plus longuement pourquoi cette tendance a fait son apparition dans la quasi totalité des pays européens témoignant, à l'époque, d'aspirations littéraires autonomes. Quant à savoir comment les traits généraux du sentimentalisme se modifient sous l'effet des facteurs spécifiques, la littérature hongroise nous en offre l'exemple dans une variante fort intéressante des identités et des divergences.[9] Le premier élément, avec lequel nous devons compter dans ce domaine, est le décalage chronologique, puisque nos lettres n'établissent un contact fructueux avec la littérature européenne que dans les deux-trois dernières décennies du siècle, c'est-à-dire à un moment où les réussites majeures du sentimentalisme ont déjà vu depuis longtemps le jour.[10] Un autre élément à dégager est que, à cause du premier, le sentimentalisme hongrois n'a pas suivi la route de la tendance française ou allemande, toutes deux prenant leur source à l'exemple anglais, mais s'est a priori rattaché à un phénomène littéraire cristallisé, si bien que, dans la pensée de nos écrivains, n'a pu se former — ni du point de vue de la chronologie, ni de celui de l'ordre des valeurs — une image qui correspondrait plus ou moins précisément à l'appréciation, courante en Europe, de la tendance sentimentale. Le troisième facteur est encore plus important, et d'ailleurs particulièrement caractéristique de nos conditions culturelles nationales: dans le domaine de la réception des lettres étrangères, la spontanéité des considérations de l'orientation, les aberrations de goût qui en découlent, ainsi que les contingences provenant des rapports culturels encore primitifs et, de plus, freinés par les forces rétrogrades, représentent tout autant d'obstacles dans le choix des auteurs et des ouvrages. Les relations du sentimentalisme hongrois et européen sont donc influencées par l'indigence de la vie des lettres, par l'isolement du pays du reste du continent, par la curiosité et la documentation incertaines, souvent conditionnées par le hasard, les circonstances, de nos écrivains; elles présentent donc nécessairement des interférences incomplètes d'importance secondaire.

Bref, l'évolution du sentimentalisme en Hongrie a été influencée aussi par des incidences, dont la cause est — souvent et simplement — la qualité des livres que nos écrivains ont pu se procurer, les informations qu'ils se sont réciproquement fournies à leur sujet. Il n'est pas difficile d'imaginer que dans une telle situation quel rôle sensible revient au hasard, aux appréciations, d'apparence illogiques. Il ne faut pas nous étonner, en conséquence, que nos hommes de lettres ne voient, au début, en Rousseau que le théoricien, qu'ils connaissent les pasticheurs de Richardson avant l'auteur anglais même, que «Siegwart» exerce sur eux un plus grand ascendant que «Werther». Le mérite de la découverte de Sterne est tout à Kazinczy; mais il est vrai que cette découverte s'est produite trop tard du point de vue de la tendance. Mari-

vaux est inconnu en Hongrie, tandis que l'influence de Marmontel est disproportionellement grande, par suite des motifs didactiques de ses ouvrages. Le célèbre roman de Goldsmith fait relativement tôt son apparition chez nous, mais nous ne possédons pas d'informations valables quant à son succès, son appréciation. Il est également notoire que le sentimentalisme présente, surtout pour ce qui est du style et des moyens littéraires, des points de contact avec les autres courants. Il serait superflu de souligner la présence du baroque tardif, du rococo, des idylles pseudo-classiques aussi bien dans les ouvrages originaux que dans ceux choisis pour traduction. Cela n'est d'ailleurs pas une particularité de notre seule littérature; par contre, nos circonstances spécifiques font que toutes les possibilités de contact, qui ont touché la formation de cette tendance de style dans un ordre historique donné, se sont présentées ensemble dans le cadre de notre renouveau littéraire tardif — et portant les marques inéluctables de ce retard —, pour habiller d'une nuance spécifique un lot important des ouvrages hongrois pouvant être taxés de sentimentaux (Csokonai, Dayka, etc.). Un trait intéressant du sentimentalisme hongrois est encore que, notamment dans les décennies de sa période tardive, la tradition classiciste précédente s'y confond avec la pratique et l'esthétique poétiques du classicisme allemand subséquent lié au nom de Goethe et Schiller, cela de manière consciente d'une part (Kazinczy) et, spontanée, mêlée à la conception aristocratique de l'antiquité (Berzsenyi) d'autre part, enfin dans le cadre d'une phase autonome de l'évolution de la poésie axée déjà sur le romantisme national (Kölcsey).[11] Ces circonstances succinctement présentées offrent, à première vue déjà, quelques déductions dignes d'intérêt.

En effet, une tendance de style n'agira pas nécessairement selon les lois de l'appréciation dégagée par la postérité. Ainsi, toutes les circonstances qui ont retardé ou empêché la rencontre de notre littérature avec les meilleurs représentants des lettres européennes n'ont pu, en fin de compte, couper la route à l'expansion des courants majeurs de la littérature moderne. Cependant, le mode d'emprunt est marqué, surtout à l'époque de la naissance de nos lettres originales, par nos conditions culturelles, c'est pourquoi la tâche de transmission revient aux ouvrages étrangers secondaires quant à leur portée, à leur valeur. Tous ces romans, idylles, contes, poèmes didactiques qui pénètrent en nombre impressionnant, comme lectures ou comme matières à traduire, dans notre littérature — et intéressent Csokonai tout autant que Kazinczy, Dayka ou Berzsenyi — fournissent sans discontinuer la nourriture des influences sur nos lettres. Parallèlement aux œuvres vraiment marquantes, les ouvrages secondaires, mais non dépourvus de valeur artistique (Gessner, Miller, Marmontel, Kleist le Vieux, Matthison, etc.) encouragent nos auteurs à atteindre, même à dépasser un certain niveau. Pour ce qui est du processus de l'évolution littéraire, il ne nous est pas permis de mésestimer la sphère secondaire, car celle-ci

reflète — bien que fragmentaire, d'une valeur esthétique réduite — les aspirations, les avatars de goût — naturellement les modes, les maniérismes aussi — de périodes littéraires entières. Le critère inomissible des tendances de style est, en effet, l'apparition en masse de certains thèmes traités sur la base de principes artistiques identiques; il ne fait pas de doute que cela ne peut se limiter aux œuvres les plus éminentes. Les lectures d'origine étrangère, fort disparates du point de vue du niveau littéraire, du caractère, de la tendance, extrêmement hétéroclites à première vue, mais dans leur majeure partie pourtant apparentées au sentimentalisme ont donc joué, dans nos lettres, un rôle génétique sérieux.

La forme dite pure de la tendance littéraire sentimentale se trouve dans les lettres nationales d'Europe occidentale. Or, comme la diffusion des influences littéraires s'accélère déjà dans une mesure notable au XVIII[e] siècle, les éléments essentiels de la tendance parviennent, par le canal des contacts culturels, et conformément aux conditions locales, dans les pays d'Europe orientale aussi. C'est à ce moment que certains facteurs modifiants se manifestent, ceux-là mêmes qui exerceront leur effet, sous un autre angle, dans le cas du romantisme aussi. La différence du système social, la faiblesse de l'opposition au féodalisme réduisent dès l'abord, ou rétrécissent pour ce qui est de son sens, le conflit fondamental à la source de toute la tendance. D'autre part, l'extension du sentimentalisme coïncide avec la naissance de la littérature nationale moderne autonome, greffée sur la culture européenne (ou avec les débuts d'une nouvelle et plus importante période), ce qui le relie à des visées provenant directement de la vie littéraire, pouvant être motivées par le goût, les traditions spécifiques, les buts de l'art et les besoins sociaux relatifs, visées avec lesquelles les particularités, déjà abordées plus haut, de la tendance exercent conjointement leur effet. Par exemple, en Hongrie, le sentimentalisme ne joue pas seulement son rôle propre, conforme à la nature habituelle d'une influence littéraire se manifestant dans ses intentions et sa qualité; il est également un moyen de l'enrichissement de la langue, un modèle linguistique-stylistique de l'expression littéraire adéquate à l'époque. Il faut ajouter à cela que, dépassant le style idyllique, gessnerien prôné par Kazinczy, ou les exercices stylistiques de l'adaptation de romans («Bácsmegyei»), la tendance sentimentale hongroise se présente, dans l'ouvrage de Kármán «Le legs de Fanni» (Fanni hagyományai) et dans la poésie (Ányos, Dayka), comme un effort théorique et pratique d'accession à la création originale. Ce qui mérite une attention soulignée.[12]

Nous devons donc compter avec bon nombre de circonstances, issues de notre situation sociale et culturelle, qu'on ne pourrait expliquer à l'aide des particularités générales de la tendance. Cette constatation est surtout valable dans le cas de la poésie. Parmi nos poètes de marque, influencés au moins dans une partie de leur œuvre par le sentimentalisme, Ányos et Batsányi doivent beaucoup au mouvement dit de l'opposition de la noblesse, motivé

par les conditions féodales de Hongrie, et qui représente une réaction provinciale de la noblesse aux efforts absolutistes autrichiens; ainsi, cette flambée d'illusions historiquement compréhensibles, allant — comme chez Batsányi — jusqu'à la sympathie avec les lumières et avec la révolution française, ne peut déboucher sur les intonations plus intimes de la poésie personnelle qu'à la suite d'impressions, de commotions individuelles (prison, solitude, maladie). C'est sa destinée anarchique, tragique qui fait de Gábor Dayka un poète sentimental, le représentant relativement le plus pur de la tendance. Il va de soi qu'à l'arrière des tournants du sort personnel nous découvrons à chaque fois les conflits de portée plus générale de la Hongrie souffrant de l'état retardataire féodal, cela cependant sous une forme décantée et nuancée conforme aux règles du genre lyrique. D'autre part, dans le domaine poétique (Ányos, Dayka), les agréments idylliques, pastoraux du classicisme et du rocaille s'imposent d'une façon assez vigoureuse; ce phénomène se nourrit à l'éducation fondée sur le latin, l'Antiquité, au système scolaire spécifique de Hongrie, à l'anachronisme des activités politiques, juridiques et même scientifiques qui se poursuivent en langue latine, tout cela représentant un facteur important du conditionnement de la culture, du goût. Par exemple, la poésie de Berzsenyi s'enracine aussi dans l'inspiration de la civilisation antique, dans les connaissances s'y rattachant; ses traits sentimentaux déjà tournés vers le romantisme s'intègrent à ce cadre. Après une période de sentimentalisme abstrait, classicisant qui ne puise pas directement à la poésie antique, mais surtout au classicisme allemand, Kölcsey devient également le poète d'un romantisme d'esprit patriotique.[13] Les nuances sentimentales, certaines caractéristiques de la tendance, comme la confession, l'amour de la nature se mélangent — dans le *Himfy* de Sándor Kisfaludy, adaptant le sentimentalisme européen de manière provinciale — aux combinaisons de la poésie galante, ce qui conduit à l'expression très spécifique et non dénuée d'intérêt d'un monde de rêves idyllique et patriarcal.

Lorsque le sentimentalisme se manifeste non seulement par des traductions et adaptations secondaires, mais aussi par son influence sur les auteurs éminents, il stimule le développement de la littérature originale, d'actualité. Ainsi, dans notre prose, le style sentimental est le premier que nos écrivains utilisent plus ou moins sciemment. Ce n'est donc pas le fait du hasard que Kazinczy développe ses idées sur l'utilité de la lecture des romans dans l'annexe aux «Lettres rassemblées de Bácsmegyei», *Bácsmegyei összveszedett levelei* qui est un roman sentimental adapté d'après un original allemand; donnant de la sorte l'exemple, il illustre justement avec ce type de roman le genre commençant à s'enraciner à ce moment en Hongrie. L'attirance de Kazinczy pour cette tendance de style est d'ailleurs notoire; dans ses traductions, il fait l'essai de ses diverses nuances, depuis l'idylle gessnerienne jusqu'à l'ironie de Sterne. Déjà dans une période antérieure de sa carrière, mais surtout

aux moments des combats des néologues pour la rénovation de la langue, il met quasi toutes ses activités au service de principes esthétiques précis, d'idéaux linguistiques, de goût et de style; ainsi, chez lui, ce courant sera aussi le composant d'une espèce de «style plus élevé». La manifestation effective et directe du sentimentalisme, en Hongrie est liée au nom de Kármán. *Fanni hagyományai* (Le legs de Fanni) est une œuvre littéraire autonome, qui sert conjointement de support à un programme conscient de la création originale. Sur le plan du genre, peut-être même du thème, elle n'est pas entièrement indépendante des poncifs sentimentaux européens; mais cela est naturel dans le cas de cette tendance à gamme restreinte. Pour ce qui de l'essentiel de son action, cette œuvre est originale; la peinture des personnages épisodiques témoigne d'une couleur locale convaincante. Son intrigue, le sentiment amoureux étouffé dans un milieu rustique, incompréhensif, est une variante caractéristique du motif sentimental international, sa représentation conforme aux conditions hongroises. Cette prose est exempte de l'influence d'autres styles dans la mesure courante pour les poésies; il s'agit là de l'étape la plus importante, conjointement du sommet de la carrière du sentimentalisme en Hongrie.

Ainsi, les marques les plus éminentes du style sentimental, mélangées à certaines aspirations puristes, à la défense de la langue nationale, non seulement font leur apparition, dans notre pays, à partir du dernier quart du XVIII^{e} siècle, mais deviennent aussi des facteurs des efforts prodigués au profit de l'expression artistique moderne anticipant les conditions de vie bourgeoises. Par suite des particularités de l'évolution de nos lettres, l'influence de ce style, accompagnée d'autres tendances, s'étend encore au XIX^{e} siècle qui voit sa phase décadente, de plus en plus maniérée, la mode de la mièvrerie débarrassée de tout sens social. Vitkovics, Szalay en fournissent l'exemple, ainsi que le roman épistolaire de Bajza. Comme la forme des confessions est apte à l'expression des phénomènes de la crise romantique, puisqu'il s'agit là d'un des points de jonction effectifs entre le sentimentalisme et le romantisme, elle revient dans le roman d'Eötvös *A karthauzi* (Le chartreux) suivant en cela les traces de différents modèles français. Abstraction faite de cette branche spécifique du romantisme, représentée par Benjamin Constant et Musset, qui n'est probablement pas restée sans effet sur Eötvös, nous pouvons assurer en toute certitude que la tradition de style allant de Kazinczy au jeune Szalay, et qui représente chez nous une véritable école de l'expression artistique dégrossie, libérée du matériau linguistique désuet, compte comme un antécédent notable des aspirations romantiques et même — pour ce qui est de nombre d'éléments de la figuration — réalistes. De manière paradoxale, la sentimentalité, à la lisière des activités puristes, néologues, de la réforme du goût, et du programme de la création originale, a joué le rôle d'exemple par un concours spécifique des circonstances, a exercé son effet au sein du processus du dévelop-

pement de la langue et du contenu des lettres hongroises; de la sorte, son rôle dans l'histoire de l'évolution dépasse ses valeurs effectives, son rayonnement est plus large que le domaine limité de la tendance de style.

Dans la littérature européenne (ouest-européenne) la floraison du sentimentalisme va du milieu du XVIII[e] siècle à la révolution française. Cette phase est suivie, surtout dans les lettres allemandes venant en seconde ligne, par une mode sentimentale (littérature d'almanach, idylles bidermeyer); par ailleurs, l'attitude de l'artiste sentimental et son style — surtout par son caractère lyrique, l'extase de la confession, le pittoresque —, s'incorporent directement au style plus universel du romantisme. Naturellement, cette évolution ne se fait pas partout directement (par exemple: l'objectivation classicisante des éléments formels et des états d'âme sentimentaux dans le roman *Wahlverwandschaften* de Goethe). Quelles sont les étapes possibles, les facteurs de cette transition? en quoi les circonstances locales influencent-elles les lois plus générales? — Entre autres, la littérature hongroise fournit également une réponse appropriée à ces questions. Nos commentaires visaient, en fait, la présentation de ces traits généraux et l'esquisse de l'une de leurs variantes.

NOTES

[1] Lukács, Gy.: *G. és kora;* 1916 (Goethe et son époque); cet ouvrage définit les particularités essentielles du sentimentalisme.

[2] Ernst Fischer considère les tendances littéraires comme la projection de types de comportement, ce qui fait qu'il déclare le sentimentalisme simplement partie du romantisme. — *A romantika lényege*, Gondolat; 1964 [L'essentiel du romantisme].

[3] «Diderot et Lessing ont été les propagandistes les plus enthousiastes de sa grandeur» (il s'agit de Richardson); cf.: Lukács, Gy., œuvre citée.

[4] La source d'Antal Szerb est *Le Préromantisme* de Paul Van Tieghem (deux volumes, Paris, 1929, 1930). Cet ouvrage riche en données étudie l'ensemble des problèmes d'une manière quelque peu différente que celle de Szerb; celui-ci est contraint, par sa conception, à une prise de position partiale; dans le cas de l'évolution des lettres hongroises, il est poussé à des généralisations sommairement fondées. A ma connaissance, il n'existe pas, dans les pays socialistes, de prise de position uniforme au sujet de l'utilisation de cette notion. Cf.: Krejči K.: *Classicisme et sentimentalisme dans la littérature des Slaves orientaux et occidentaux*, in *Filológiai Szemle*, 1—2; 1963, pp. 28—51.

[5] Krejči K., œuvre citée.

[6] Wellek, R., *Le classicisme* . . . terme et notion . . . dans l'histoire de la littérature; in «Helikon» 3; pp. 328—345. (L'essai original paraît dans le recueil *Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore.) A l'aide de son imposant appareil, cet essai prouve en fait que jusqu'à ces tout derniers temps, cette notion désormais considérée comme fondamentale se manifeste dans des variantes pouvant être interprétées des manières les plus différentes, et que son apparition est aussi relativement tardive.

[7] Kocztur, G., *A magyar szentimentalizmus európai hátteréről* (A propos de l'arrière-plan européen du sentimentalisme hongrois); Itk, 4; 1964; pp. 417—423.

[8] Le sentimentalisme n'est pas une tendance littéraire définissant une époque; la plupart du temps, il se manifeste parallèlement à d'autres tendances. D'ailleurs les catégories de style ne peuvent passer au rang de principes premiers d'analyse qu'en cas de conditions sociales assurant une stabilité relative, ainsi qu'une universalité s'étendant à toutes les branches artistiques. Donc, à partir du milieu du XIX[e] siècle, elles peuvent être considérées toujours plus comme des questions de détail des époques plus restreintes, cela par suite du rythme et de la différenciation de l'évolution littéraire, par suite des spécificités toujours plus fortes et plus conscientes, directement sociales et idéologiques.

T. Klaniczay sonde surtout la première partie du problème in *Marxizmus és irodalomtudomány* (Marxisme et sciences littéraires) 1964, pp. 66—110.

[9] C'est J. Waldapfel qui a brossé, dans un contexte plus vaste, le tableau du rôle du sentimentalisme dans les lettres hongroise à l'époque des lumières, in *Magyar irodalom a felvilágosodás korában* (Littérature hongroise à l'époque des lumières) 1963; troisième édition revue et complétée.

[10] Kardos, T., *A magyar szentimentalizmus európai kapcsolatairól* (A propos des rapports européens du sentimentalisme hongrois), in *Filológiai Közlöny* 3—4.; 1964; pp. 291—313.

[11] Cf.: Szauder, J., *A romantika útján* (l'essai Les débuts du romantisme, in Sur la voie du romantisme) 1961; pp. 7—50.

[12] Szauder, J., *A magyar szentimentalizmus problémái* (Les problèmes du sentimentalisme hongrois) ItK. 4; 1963; pp. 405—421.

[13] Horváth, K., *A klasszikából a romantikába* (Du classicisme au romantisme), in *MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* (Communications de la section de linguistique et d'histoire littéraire de l'Académie des Sciences de Hongrie), tome XIX; pp. 231—266. — L'essai à thème semblable de Gy. Kovács: *A klasszicizmus árnyékában és a romantika előtt* (A l'ombre du classicisme et au seuil du romantisme) (ItK. 6; 1965; pp. 663—674) ne permet pas de tirer de déductions effectives.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (3—4), pp. 393—420 (1966)

Deux réponses

(L'accueil du socialisme utopiste en Hongrie, à l'époque des réformes nationales)

Par

PÁL PÁNDI

(Budapest)

Le lecteur tient là deux chapitres d'une monographie consacrée à l'analyse d'un ensemble de problèmes: comment les idées utopistes à influence toujours plus vigoureuse en Europe se manifestent-elles dans la vie intellectuelle de la Hongrie à l'époque des réformes nationales? quelles sont les réactions des principales tendances de cette ère aux idées pré-socialistes, pré-communistes? comment le camp de leurs adeptes et propagandistes se forme-t-il aux côtés de leurs adversaires et des modérés? Nous n'avons aucun motif, ni — en connaissance des faits — aucun moyen d'amplifier le rôle de ces idées utopistes dans le courant idéologique de l'époque de nos réformes nationales, dans la préparation de la révolution et de la guerre de liberté de 1848. Il est évident qu'en Hongrie, dans le deuxième quart du XIX^{e} siècle, le rapport au pré-socialisme n'a pas été la pierre de touche du progressisme ou du conservatisme, ce n'est pas le refus ou l'acceptation des théories d'un Saint-Simon ou d'un Owen qui a décidé de l'appartenance au camp du progrès ou de la réaction. Nous nous devons de souligner cela, afin de pouvoir dégager nettement le rôle des idées du socialisme et du communisme utopiste dans la vie intellectuelle de notre pays à l'époque.

Les deux extraits que nous publions ci-après se proposent d'éclairer deux variantes de l'accueil réservé à ces idées. Dans le parti de l'évolution bourgeoise, Zsigmond Kemény comptait parmi les modérés à la sensibilité et à l'attention axées sur les intérêts de la noblesse; il connaissait et rejetait les vues utopistes; la cause de ce refus était le caractère profondément hostile aux masses de ses conceptions politiques, ainsi que la défense de la propriété privée qui était, cependant, l'élément crucial, conforme à l'esprit de l'époque, de la doctrine politique des esprits moins modérés, plus progressistes que lui aussi. Pál Vasvári appartenait au cercle des démocrates révolutionnaires; au seuil de la révolution et de la guerre de liberté, il fut l'un de ceux qui étudièrent avec une attention enthousiaste les idées pré-socialistes, pré-communistes, et que la connaissance de ces théories conduisit à leur adoption. Le lecteur tiendra donc deux réponses: celle — négative — du libéral Kemény, et celle — positive — du démocrate Vasvári.

La prise de position de Zsigmond Kemény au sujet des idées utopistes

La conception négative de Zsigmond Kemény est de haute importance parmi les prises de position qui se dégagent, à l'époque des réformes nationales, au sujet des mouvements d'ouvriers et des principes utopistes. Dès les années 40, la carrière politique de Kemény s'avère bien trop nuancée pour qu'on puisse le ranger, purement et simplement, dans le camp de telle ou telle tendance, parmi les adeptes de telle ou telle personnalité politique de premier plan. D'un bout à l'autre, le développement de sa pensée a été marqué par Széchenyi, ce qui ne l'empêcha pas de réagir de manière réceptive au libéralisme de Kossuth. Pourtant, bien que la politique concentriste ne fût pas à la source de son évolution, ce fut des doctrinaires qu'il se rapprocha le plus à cette époque. Dans les toutes premières années après 1840, Kemény condamnait encore le doctrinarisme français. Il y voyait la cause pour laquelle les droits arrachés au royaume n'enrichissaient que Paris, et notait:« . . .de là le combat continuel de l'ordre avec le fanatisme, de la loi avec les sociétés secrètes, des conditions sociales avec les utopies de l'école de Saint-Simon et des communistes».[1] Ce fut dans ce sens qu'il prit position, au cours de cette période, au sujet des visées centralistes, doctrinaires de Hongrie. Plus tard, il se rapprocha d'elles et, à partir de 1847, il fut l'un des publicistes marquants du «Pesti Hirlap» (Journal de Pest) dirigé par Csengery; il y passa régulièrement des articles. En 1848, nous pouvons relever, dans son comportement, les marques temporaires d'un rapprochement avec Kossuth, puis celles d'un coup de frein et d'une mise à distance, sans pour cela se rallier à la ligne politique pro-autrichienne d'un Eötvös ou d'un Trefort. La source de ces indéniables revirements est cependant une continuité non moins caractéristique. Les conceptions négatives de *Forradalom után* (Après une révolution; 1850) et de *Még egy szó a forradalom után* (Encore un mot après la révolution; 1851) poussent leurs racines dans les activités de Kemény, publiciste et pamphlétiste aux environs de 1840.

Ce n'est pas notre but de brosser, sur ces pages, le portrait intégral et détaillé de Kemény, politicien et idéologue. Ce sont ses idées sur le socialisme utopiste qui nous intéressent au premier chef, celles qui lui font user comme d'arguments ou d'exemples du nom et des conceptions de tel ou tel socialiste. Kemény a fourni les preuves de sa connaissance de la littérature utopiste dans son pamphlet *Korteskedés és ellenszerei* (La propagande électorale et ses antidotes; 1843—44) ainsi que dans toute une série de ses articles. Ses références et ses citations nous permettent de déduire qu'il connaissait surtout les écrits et les idées de Lamennais, Sismondi, Saint-Simon et Louis Blanc. On ne pourrait discuter que Kemény a été, dans la vie intellectuelle de cette époque, l'un des Hongrois les mieux renseignés au sujet de la littérature utopiste. Il est également notoire que la presse hongroise a rendu compte dès 1846 d'un

ouvrage d'Engels *(La situation de la classe ouvrière en Angleterre)* et que, dans sa série d'articles publiée en 1853—1854 dans le *Pesti Napló* (Journal de Pest), Kemény a cité des extraits de cette étude d'Engels sans mentionner le nom de l'auteur.[2]

Le trésor des connaissances utopistes de Kemény présente beaucoup d'affinités avec la sphère d'intérêt des doctrinaires hongrois, les centralistes. La connaissance — louable en soi — ne signifie pas une qualification de la prise de position. Kemény a fermement condamné, rejeté dès leur «source» les idées socialistes utopistes, il y a trouvé bien moins de matières à être prises en considération que les centralistes. Ci-dessus, nous avons fait allusion à la poutre maîtresse permanente, immuable des conceptions politiques de Kemény; nous pouvons y rajouter, en tant que partie organique, son anti-socialisme qui restera, avant comme après la révolution, la caractéristique de son idéologie. Ce fait en soi ne signifie pas grand-chose, puisque l'anti-socialisme est un phénomène naturel de la pensée même chez des libéraux plus fermes que Kemény, à plus forte raison chez un libéral disposé au conservatisme comme lui. Dans les manifestations de Kossuth ou des centralistes, ce qui est frappant, ce n'est pas leur refus des suggestions du socialisme, mais l'intérêt qu'ils témoignent, sur le plan politique, à diverses conceptions des utopistes.

Dans ce domaine, la différence entre la prise de position des centralistes et de Kemény est justement que c'est le refus du socialisme qui fournit le trait cardinal de toute la conception de ce dernier. La crainte des masses, l'hostilité aux utopistes sont, dans son système d'idées, le motif souligné, constamment à l'avant-plan, et cela non seulement dans telle ou telle phase de sa carrière, mais tout le long de sa vie. Sur ce point, l'optique de Kemény est plus proche de celle de Széchenyi, qui est axée sur la menace du «prolétariat», qui rejette avec désinvolture et raillerie le socialisme, que de celle de Szalay, d'Eötvös, de Trefort ou de Kossuth qui mettent l'accent primordialement sur la lutte contre le féodalisme. Au sein du camp libéral, donnant expression au progressisme de la moyenne noblesse hongroise, Kemény a été celui qui a fait valoir le trait du libéralisme l'opposant aux masses, à la majorité, au peuple. Cela à une époque, où — même dans l'optique libérale — l'obstacle majeur et objectif du libéralisme en Hongrie était le féodalisme en pleine floraison. Naturellement, cette interprétation du libéralisme signifie conjointement une critique des conceptions libérales de Kossuth aussi. C'est Kemény lui-même qui a écrit à Ferenc Toldy, le 16 décembre 1843, après la parution de *La propagande électorale et ses antidotes:* «J'y ai attaqué, et par pure conviction, nombre d'idées chères à Lajos Kossuth et aux réformistes de notre patrie . . .» Grâce à tout cela nous ne voulons pas prouver, ce qui est d'ailleurs impossible, que Kemény a représenté une ligne politique conservatrice. Loin de là ! Dans les années 40, Kemény a été un politicien voué aux réformes nationales; mais il considérait les concessions faites aux masses, le danger d'une activation des masses comme

une véritable tragédie. Chez Kemény, c'est cette hostilité aux masses profondément incrustée dans son caractère qui représentait le fondement de son antisocialisme c'est-à-dire de son anticommunisme. Une nouvelle du *Erdélyi Hiradó* (Courrier de Transylvanie) rend compte, le 25 octobre 1842, que la révolte des «travailleurs d'usine» en Angleterre a été matée, la cinquième semaine, par la faim, et y ajoute le commentaire suivant: «Même les tories peuvent tirer les enseignements de cette histoire: à savoir que la classe moyenne leur viendra en aide chaque fois que la classe inférieure perturbera l'ordre public.» Sous ce rapport, et mutatis mutandis, nous pouvons appliquer cette réflexion au portrait politique de Kemény aussi.

Déjà au début de ses activités de journaliste, Kemény — engagé dans un débat avec les conservateurs dans la question des redevances seigneuriales — déclare quasi comme un principe fondamental qu'on «ne pourrait puiser, au dictionnaire de la société bourgeoise, d'axiome plus glorieux que la sainte propriété». Et cela est dans l'ordre des choses; le cas anomal serait, si Kemény ne se fondait pas sur la propriété privée. Mais il est intéressant que, dans une polémique de Transylvanie, Kemény juge opportun de faire valoir cette vérité fondamentale à l'encontre de l'idéal communiste, alors que la conception de la propriété commune était loin de perturber cette région de l'Europe, tandis que, jour après jour, entorse était portée — comme Kemény aussi pouvait en faire l'expérience — au principe de la propriété, justement par le féodalisme. «L'école chimérique d'Enfantin et la secte criminelle des communistes auront beau professer des principes contraires, le citoyen au cœur pur et à la pensée saine n'infectera jamais ses lèvres par l'expression de verbes qui mettraient en danger ou annuleraient les buts de la société par l'abolition ou la violation de la notion de propriété.» *(Némi keletkező kórjelek felől)* [A propos de quelques pronostics en formation] (In *Erdélyi Hiradó* 1842, no. 13).

C'est dans son pamphlet *La propagande électorale et ses antidotes* que Kemény a développé son opinion sur les changements jugés désirables dans la structure du libéralisme hongrois. Le centre de ses dissertations est fourni par le rejet de l'idée d'un rôle politique assumé ou à assumer par les masses. Les corruptions électorales, la propagande immorale, les symptômes d'arbitraire fournissent l'occasion à Kemény pour mener une attaque de front contre le démocratisme. Selon lui, les masses nanties de droits représentent toujours une «force rétractive»; «outre l'ignorance, l'injustice est aussi un trait caractéristique des masses», «de plus, si elles sont mues par le paupérisme, elles sont imprégnées d'un désir de subversion». Kemény rejette «l'idée absurde de la majorité absolue» à imposer lors des élections, ainsi que la pratique de la «double élection» et considère comme salutaire la représentation fondée sur le cens et sur «la capacité juridique sans état des biens de la classe dite de l'intelligentsia». Il est regrettable que Kemény ne nous ait pas fourni le développement en détail de ces idées: il n'a publié que deux fascicules de son pamphlet,

et a dû certainement abandonner cette entreprise par suite de la réception défavorable dont elle bénéficia. L'opposition de Gábor Kazinczy et de Miklós Wesselényi, ainsi que le soutien de la presse réactionnaire rendaient, à titre égal et sans équivoque, sensible la portée politique objective d'un tel ouvrage. Kemény écrit, sur le ton de la résignation, à Wesselényi, dans une de ses lettres: « . . .l'ont hautement loué ceux dont je ne désirais pas les louanges. Au sein de mon propre parti, les personnalités les plus marquantes ont exprimé leur mécontentement à mon égard» (14 mars 1846). Mais, dans des articles ultérieurs, il revient sur les idées amorcées dans cette œuvre; ainsi, dans ses écrits des années 1847 et 1848 sur les colonnes du *Pesti Hirlap* notamment: *Eszmetöredékek a korteskedés és ellenszerei körül* (Fragments de pensées à propos de la propagande électorale et de ses antidotes) et *Kétfokú választás* (Elections à deux tours). Par contre, le «premier projet» de son pamphlet nous est parvenu, daté de Nyárád, le 10 mai 1843; il nous éclaire mieux sur les idées-force des deux fascicules et de ceux qui devaient suivre. Parmi les remarques comprises à ce plan au sujet du cens, nous pouvons lire: «1) La propriété terrienne doit bénéficier proportionnellement de plus d'influence que les autres catégories de biens. Il en est de la sorte dans presque tous les Etats constitutionnels.»[3]

Une autre remarque de ce plan, et touchant directement notre sujet est particulièrement importante: «Considérons notre situation ! Par suite de nos structures constitutionnelles, dans une égale mesure à cause de la canalisation artificielle de la fortune, et de l'économie nationale qui abandonne tout à sa propre force, par suite aussi des inventions de la mécanique — les corporations donnent, en effet, naissance à l'aristocratie financière —, la lutte des pauvres contre les riches, cette éternelle guerre civile a commencé depuis longtemps et se poursuit avec une obstination sans cesse croissante. Si bien que maintenant la définition spécifique de l'Etat est la suivante: une somme de leviers artificiels pour maintenir le petit nombre à l'encontre du grand. Le saint-simonisme et le fouriérisme ne sont que l'idéalisme du paupérisme, pour ce camp opposé à l'Etat — pour user des termes techniques politiques à la mode dans l'autre camp, c'est-à-dire dans la société contemporaine —, tandis que son synthétisme est le droit de vote étendu à tous. Le reste n'est que manœuvres, tandis que là est le champ de bataille de Pharsale, où sera définitivement décidé le sort de la propriété.»[4]

La conclusion finale la plus importante est, certainement, celle qui dit que la synthèse véritable des aspirations du paupérisme n'est pas l'enseignement de Saint-Simon ou de Fourier, mais l'idée du droit électoral universel, celle-ci touchant les bases mêmes du système social; son acceptation signifie donc l'abolition, et son rejet la sauvegarde de la propriété. Selon Kemény, Saint-Simon et Fourier sont loin de la Hongrie; mais les luttes au sujet du droit de vote touchent directement le pays et c'est là, au cours de ce combat, qu'il faut commencer la défense de la propriété privée. Le jugement porté

sur les masses, sur la majorité représente donc le pivot de la conception de Kemény: «Toute la théorie repose sur l'hypothèse que le prolétariat, considéré comme masse, ne peut, par suite de sa pauvreté, s'instruire suffisamment pour comprendre les tâches élevées de la vie publique; ne peut être indépendant dans une mesure suffisante pour ne pas être utilisé comme instrument; ne peut s'attacher au régime établi au point de ne pas servir d'amadou inflammable aux désirs de subversion.»[5]

C'est sur ces positions fondamentales que prend appui *La propagande électorale . . .*[6] Il découle de ce que nous venons de présenter jusqu'ici que, dans cet ouvrage, le but de Kemény n'est pas d'ouvrir le débat avec certains utopistes, mais d'apporter ses raisons contre les aspirations politiques des masses et du paupérisme. Il examine donc la base des idées socialistes et évite de disséquer ces idées mêmes. Il ne s'étend plus en détail aux idéologues qu'au cours d'un seul passage, lorsqu'il présente les vues de Lamennais et de Sismondi à propos des élections.

Le fait que Kemény se tourne non vers les idées, mais vers leur base sociale est tout à l'honneur de sa méthodologie. C'est grâce à celle-ci que le développement détaillé du diagnostic consigné à son «premier projet» comporte nombre de constatations importantes et pertinentes. Kemény qui porte son attention sur les réalités voit très bien que le mécontentement populaire provient de causes graves: «il n'y a que celui complètement ignorant de la nature humaine et de nos conditions politiques et sociales qui oserait avancer qu'en Europe la classe populaire la plus pauvre n'a ni cause, ni prétexte, ni disposition naturelle à la turbulence.» (tome II, p. 25.) Kemény est également conscient du fait que «la lutte du pauvre contre le riche, cette éternelle guerre civile . . . tisse d'un bout à l'autre toute l'histoire» et nous met en garde contre l'erreur que les contradictions peuvent être résolues par les «lois de pauvreté» et par les «réunions sentimentales des sociétés philanthropiques» (tome II, p. 26). Kemény voit tout aussi distinctement que l'évolution menant du féodalisme au capitalisme crée de nouveaux cadres à la spoliation du peuple c'est-à-dire ne modifie pas essentiellement les conditions des masses. «Aussi sous l'ordre modifié des choses, la masse constate surtout que, tout comme auparavant, le fermage est refoulé au degré le plus bas; elle voit avec répugnance qu'un invité jusqu'ici inconnu, un rival sans âme, infatigable, extrêmement diligent et se contentant de relativement peu de frais: la machine s'insinue partout; la machine amasse l'argent; cet argent se multiplie continuellement, même si son propriétaire ne fait que tourner les pouces, tandis que le salaire ne s'élève pas d'un seul centime» (idem, p. 28). «A l'époque des institutions libres et de l'industrie usinière, nous rencontrons aussi bien la misère que chez les peuples adonnés à l'agriculture et vivant sous l'égide du système féodal» (idem, p. 30). Le tableau que Kemény peint du capitalisme porte aussi des traits sismondiens, mais cela n'implique nullement le fait qu'il fournit une

image réelle et réaliste de la situation des travailleurs au sein de la production capitaliste.

Malheureusement, les éléments réalistes de ce diagnostic se perdent véritablement dans le fatras de la conception, dont le diagnostic n'est qu'une partie. Kemény ne cerne d'un crayon si vigoureux les conditions des masses que pour avertir ses contemporains des dangers du paupérisme, et pour rendre encore plus efficace son argumentation contre l'activité politique des masses. Il découle de cette conception que Kemény, après avoir décrit la spoliation, n'analyse point les causes et circonstances de cette exploitation, mais situe dans les nuances sombres la situation morale et intellectuelle de la grande masse, afin de justifier son opinion que ce groupe ethnique est inapte à assumer une quelconque responsabilité politique. L'enfant de l'ouvrier grandit sans éducation, sans enseignement; très tôt, il va travailler à la fabrique; «il noie ses angoisses de vie dans les vapeurs des boissons alcooliques»; l'ouvrier est ignare, injuste, à esprit obtus. Et c'est cette masse qui participe aux associations ouvrières d'Angleterre, où le prolétariat «en vient à la malheureuse idée erronée que le combat du pauvre contre le riche est légitime, et qu'il faut rétablir l'égalité originelle» (idem, p. 31). Kemény ne se contente pas de déclarer sa conviction qu'il considère comme un non-sens les visées des associations ouvrières, il les présente d'une manière rebutante, tout comme les idéologues des ouvriers, les «meneurs» qui, selon les paroles de Raumer, professent — horribile dictu — que «les capitalistes et les propriétaires terriens sont des voleurs et les tyrans de la classe ouvrière» (idem, p. 33).

Kemény est, cependant, un esprit bien trop logique et un politicien bien trop avisé pour se contenter, après le diagnostic recélant aussi des éléments pertinents, d'une description romantique du danger menaçant de la part des ouvriers, ainsi que de malédictions lancées contre les directeurs ouvriers. Il se doit de donner une réponse à la question qui se pose à ses lecteurs, qu'ils le veuillent ou non, après ces pages sur la misère populaire: quelle est la solution? Kemény ressent parfaitement la nécessité de donner une réponse, il s'y essaie; mais il s'avère incapable de proposer quoi que ce soit, sur la base des réalités, en guise de solution des contradictions fondamentales de la société. Il se risque à trois remarques à ce sujet. Premièrement: «c'est justement du tas des favorisés de la fortune que jaillit la riche source de la nourriture de la multitude»; d'ailleurs, ce serait une erreur «de ranger dans la rubrique des mécontents d'autres que ceux entièrement dépourvus de biens». Poursuivant sur sa lancée, deuxièmement: le nombre des totalement déshérités «a quelque peu diminué par rapport à nos conditions de naguère»: d'autre part, «dans nos pays civilisés, par suite de la rapidité du commerce intérieur et extérieur, des années de famine» comme sous le féodalisme ne peuvent survenir. Là, la «calamité n'est que partielle et de courte durée». Troisièmement: «La lutte de nos jours du paupérisme est, en fait, dirigée contre notre civili-

sation et assiège avec le plus de fureur justement les leviers qui aideraient à poser les pierres angulaires de la cathédrale du perfectionnement . . .» C'est-à-dire que ce serait «la tentative la plus imbécile de confier à l'ignorance la correction de la perturbation causée par la culture. Laissons à la culture le soin de guérir les maux qu'elle a suscités et qui ne peuvent être réformés que par elle !» (idem, pp. 34—36).

Voilà donc les réponses de Kemény ! Elles démontrent le côté combien romantique, naïf et illogique de sa philosophie. Lui-même qui, pour donner l'alarme, emprunte des couleurs à la réalité pour les porter sur son tableau social, répond de manière irréelle, à la façon d'un bel esprit candide aux questions qu'il vient de susciter. Par contre, sa réaction comporte un élément qu'il est bon d'examiner de plus près. Dans sa troisième «remarque», l'exploitation devient partie de la «civilisation», la propriété capitaliste des moyens de production, élément de la «culture», et le combat des exploités et des exploiteurs se transfigure en contradiction de la culture et de l'ignorance. Cette pensée revient plusieurs fois dans l'ouvrage. Il juge «comme une interprétation erronée de la doctrine sur l'égalité» l'effort qui «voudrait ériger la multitude ignare en un facteur notable et même prépondérant dans la gestion de nos affaires nationales» (idem, p. 46). Comme l'idée première de ce pamphlet est justement qu'il faut entourer le peuple d'un cordon sanitaire politique, Kemény s'évertue à prouver l'impossibilité ou l'imperfection de toute autre solution. C'est de cet effort que naît l'une de ses théories caractéristiques: la lutte des masses contre leurs propres intérêts. Donc, c'est l'ignorance qui combat la civilisation, la culture. Par contre, «suivant les conseils de la culture», l'Etat doit continuellement augmenter les possibilités d'«acquisition», afin qu'ainsi «les velléités de révolte découlant de l'indigence» s'affaiblissent. Or, si les masses se manifestent à l'encontre de la culture, donc «mènent le combat contre les leviers du perfectionnement», l'amélioration de la situation ne peut être espérée.[7]

La culture, la civilisation sont indubitablement mystifiées dans le système d'idées de Kemény, lorsqu'il place ces catégories au-dessus des conditions de la propriété. Par contre, il ne fait aucun doute que la thèse électorale qu'il propose, et selon laquelle la capacité juridique sans état des biens doit être assurée à la «classe de l'intelligentsia» (idem, p. 133), est dirigée contre le parti féodal-conservateur. Naturellement, cela est présenté dans l'intérêt du «progrès sans convulsions», c'est-à-dire sous l'optique des efforts pour organiser une force électorale au profit de la défense du statut de la bourgeoisie et de la propriété terrienne, afin de dérouter les aspirations politiques de la grande masse.

Kemény lutte, en fait, sur deux fronts pour le système électoral évinçant les masses, la majorité. Il prend la défense, contre les visées démocratiques des masses exigeant leurs droits, de son système à un tour, fondé sur le cens; et il le défend aussi contre les forces conservatrices qui sont capables — d'après

Kemény — d'utiliser à leurs fins rétrogrades, par la voie de la corruption, ces masses ayant acquis leurs droits. Il va de soi que cette lutte sur deux fronts ne modifie en rien le caractère essentiel de ses idées fondamentales. Kemény, en mettant l'accent sur le composant hostile aux masses du libéralisme, considère et désigne la démocratisation politique comme le danger majeur de l'époque.

Dans le chapitre IV du second fascicule de *La propagande électorale . . .*, l'auteur éclaire par l'exemple de la France sa prise de position «à deux fronts» et dévoile de plus près ses idées sur le socialisme.

«En France, — écrit-il — la révolution et la réaction unissent leur agitation pour arracher le suffrage universel» (idem, p. 97). Il présente les deux argumentations sur la base des travaux de Lamennais et de Sismondi. Il cite longuement l'ouvrage initulé *De l'esclavage moderne* de Lamennais — «dont le sentiment tourné vers le communisme et les aspirations au rétablissement de la république sont passablement connus» —, cela dans le but de compromettre, aux yeux de ses lecteurs, l'idée du suffrage universel à l'aide de la profession de foi révolutionnaire de Lamennais. Le pamphlet développe cette conception de manière tout à fait ouverte; Lamennais — y lit-on — «doute que même le progrès continu et graduel puisse remédier à la situation que — selon les indices — il considère comme préjudiciable et servile. Il place toute sa foi dans la révolution . . . Lamennais professe que la masse est esclave, parce que ses conditions d'existence dépendent des capitalistes, des fabricants, des propriétaires terriens. Il taxe le pauvre de frère dupé, à cause de la répartition inégale des biens . . . *Chez lui, le suffrage universel et les idées communistes se confondent*» (idem, pp. 100—101; souligné par moi — P. P.).

Quant aux paroles de Sismondi, elles servent à Kemény pour caractériser, compte tenu des intérêts du libéralisme français, le «soutien» de la politique contre-révolutionnaire par les masses. «L'homme de la contre-révolution désire plus d'ignorance, d'intérêts personnels, de viles passions, et s'efforce, à cet effet, de réduire à un niveau le plus possible bas la moyenne de la propriété chez l'ensemble des électeurs. Il exige donc le suffrage universel, car il sait que la foule sera rétrograde, tandis que nous désirons pousser de l'avant . . .» (p. 102.).

Cette méthode d'argumentation qui tente de convaincre l'opinion publique de la priorité à donner au système électoral à un tour, fondé sur le cens, en soulignant la similitude des idées socialistes et conservatrices à propos des élections, reviendra plus tard aussi dans les dissertations politiques de Kemény, et de la manière la plus sensible dans sa série d'article *Kétfokú választás* (Les élections à deux tours 1847—48). «Les républicains, démagogues et organisateurs du travail français adorent en nombre peut-être encore plus élevé que nos conservateurs les élections à deux tours . . . il ne fait aucun doute que ni Lamennais, ni Louis Blanc ne peut être l'allié des conservateurs hongrois; ou

ceux-ci, ou ceux-là ne savent pas ce qu'ils veulent en adorant les élections à deux tours.»[8] Et plus loin: «Aucun système d'élection ne peut prêter une opinion à ceux qui n'en ont pas; car le discernement leur fait défaut par suite de leur pauvreté, de leur sujétion et de leur ignorance. Si donc les théories à rebours sur la liberté forcent le prolétariat et les ignares à voter à tout prix, ceux-ci voteront naturellement, mais, par suite de leur besogne mécanique, à laquelle leur âme et leur cœur restent étrangers, ils anéantiront les voix des gens cultivés et indépendants. Toute voix achetée de cette manière étouffe une opinion autonome. Tout fait de ce genre représente une arme pour l'agitation, le terrorisme, ou — ce qui peut plus d'une fois arriver en régime monarchique — pour les forces axées vers *des pôles tout à fait différents.*»[9] (Souligné par moi — P. P.) Nous approchons du moment, où le progrès se frayera la route dans des «convulsions». On sent cette imminence dans le changement d'accentuation des commentaires de Kemény, dans son ton plus démocratique. En 1848, sa thèse est la même qu'en 1843; il n'y a que les circonstances qui ont changé.

Nous venons d'éclairer, au profit de notre sujet, ce côté de *La propagande électorale* . . . qui démontre sans équivoque les idées hostiles à la masse, à la majorité et — cela va de soi — au socialisme de Zsigmond Kemény. Cette variante individuelle du libéralisme à l'époque des réformes nationales, qui voyait le danger majeur dans le peuple, ne s'arrêta pas à ce point. L'hostilité aux masses, le désir prudent, sous réserves de l'évolution bourgeoise, la crainte du panslavisme furent les composants de la conception la plus tragique de *La propagande électorale* . . .: celle d'un conflit supposé entre le progrès et la nation, ainsi que de la solution de principe de ce conflit au détriment du progrès. «Notre devoir est d'encourager le libéralisme, et de ne pas négliger notre nationalité, bien que les intérêts de ces deux fois et espérances se partagassent parfois, que leurs routes se coupassent, que leurs destinations se séparassent» — note Kemény (idem, I. 70). Et plus loin «. . . plutôt que la liberté — si ce choix ne me déchirait le cœur — je choisirais encore l'unité de la nation . . .» (idem, I. 105). Kemény considère lui-même comme pesant et tragique ce conflit, dont la manifestation première chez Széchenyi tentant de concilier la transformation bourgeoise avec les cadres féodaux, puis son renforcement au sein de l'aile opportuniste du progressisme contradictoire de la moyenne noblesse ne sont d'ailleurs pas le fait du hasard. Opposer la nation et l'évolution, mettre la nation en évidence idéologique-sentimentale à l'encontre du progrès fut, au cours du siècle qui fit suite à 1848, un moyen de routine des conceptions politiques conservatrices et cléricales. Mais vivre le conflit présumé entre nation et évolution comme un événement tragique, cette tension de l'individu, du caractère entre les idées patriotiques et progressistes a, de tout temps, caractérisé ces penseurs sondant l'avenir qui tentaient de donner une réponse évoluée aux questions d'une époque déterminée, mais dont la réponse n'était

pas celle objectivement la plus progressiste. Cette 'tension' n'est pas identique à l'antagonisme nation-progrès propre au conservatisme réactionnaire. Cependant, tant que ce conflit profondément vécu sur le plan subjectif n'arrive pas à une solution historiquement bien-fondée, il véhicule toujours en soi des éléments réactionnaires. István Sőtér démontre avec exactitude que «Kemény donne apparemment une solution à son propre dilemme, en assurant une priorité aux intérêts nationaux au détriment de ceux de la démocratie. Chez Széchenyi aussi, c'est cette priorité qu'il salue: il est interdit aux institutions, aux conquêtes du libéralisme de porter atteinte aux intérêts nationaux hongrois. Nous pouvons reconnaître dans cette solution du dilemme, le principe fondamental d'un siècle de nationalisme magyar. . .»[10] Nous pouvons ajouter à cela qu'au siècle dernier la variante à la Kemény du nationalisme hongrois a dû sa plus grande efficacité, face à la conception orthodoxe-conservatrice, justement aux différences qu'elle présentait par rapport à celle-ci.

* * *

Entre la publication de *La propagande électorale* . . . (1843) et de *Après une révolution* (1850), Kemény a fourni la preuve, dans ses articles de journaux, de la continuité de sa prise de position à l'encontre des idées des «fanatiques» et des mouvements de masse. Sismondi représente une exception: il endosse comme sienne, plus tard aussi, non seulement dans «La propagande électorale . . .», l'analyse que celui-ci a donné de la masse.[11] Il arrive qu'il mentionne railleusement Lamennais et Louis Blanc, par exemple dans ces pages intitulées *Montesquieu és I. Béla király* (M. et le roi Béla I[er]),[12] mais ce n'est pas là son comportement caractéristique. Outre les références hostiles au système électoral, ses articles soulignent toujours plus sa crainte des mouvements directs des masses et, en 1848, s'attardent sur l'analyse des faits de ces mouvements. Dans une étude publiée sous le pseudonyme Ödön Malmy[13]: *Kalászok a hasonlító jogtan mezejéről* (Épis glanés sur le champ de la jurisprudence comparative), il ne peut s'empêcher, au cours de la critique du système anglais des prud'hommes, de faire une digression angoissée: «. . . partout en Europe, nous sommes témoins de la lutte continuelle des riches avec les pauvres; nous jugeons que le paupérisme est ce Samson aveugle, qui ne recouvrira certes jamais la vue, mais dont les forces croîtront de jour en jour jusqu'à ce qu'il ait brisé les piliers de l'ordre établi.»[14]

Dans le courant de plus en plus rapide des événements, Kemény suit avec inquiétude les mouvements de masse en Europe. «Ce que nous considérions comme un rêve, se propose de devenir réalité . . . — déclare-t-il en 1848. — Les questions sociales qui, avant la révolution de Février, n'étaient pas à l'ordre du jour, sont à l'heure actuelle en mouvement en France, à commencer par l'organisation du travail jusqu'au communisme; sur la terre allemande si riche en idées et chimères, elles sont reçues à plus d'un endroit avec un vif

intérêt.» Oui, l'histoire arrivait à ce tournant tant redouté par Kemény: «Ce que des fanatiques professaient, ce sont maintenant les masses qui le réclament, et l'utopie qui était naguère la liberté extrémiste des idées est devenue à ce jour le jésuitisme des idées, fournissant aux mains d'un Barbès, d'un Blanqui les armes les plus tranchantes contre l'ordre et la paix publique.»[15]

A la suite des événements de 1848 en France, ce sont les manifestations à Vienne qui nourrissent les angoisses de Kemény. Le 10 juin, il sonde la situation de la capitale autrichienne dans le *Pesti Hirlap*: «La perte que subissent les fabricants et les artisans répand par des milliers de petits canaux la misère du peuple et l'esprit révolutionnaire. Il y a près de 30 mille journaliers sans pain et exaspérés. La solution qui veut que Vienne trouve, à l'intention du prolétariat, des occupations et des taux journaliers élevés ne peut être de longue durée . . . Il ne fait aucun doute que Vienne se prépare à la révolution, Vienne doit être entraînée dans une révolution, et celle-ci doit susciter les faits qui corrompront l'influence de la capitale, dilapideront ses biens, anéantiront son crédit. Il est donc de notre devoir, de nous qui jouissons avec suffisamment de paix des grâces de la liberté constitutionnelle, de veiller avec une attention vigilante.» A ce moment, Kemény a déjà reçu la lettre, datée du 9 mai, de Wesselényi qui informe son ami que «par endroit, une légère propension communiste se manifeste et l'on compte sur la classe commune». Et là, il n'est plus question de la France ou de l'Autriche . . . Kemény s'élève avec violence, dans l'article cité, contre ceux qui «en jouant sur les sentiments de l'esprit, de l'amour, du bonheur mondiaux veulent faire des Hongrois les singes de Vienne». Ce qui est plus, il réclame des mesures de défense administratives: «Une tâche urgente de notre police est, ainsi, d'enrayer l'entrée en masse d'étrangers qui n'ont rien à voir dans notre pays . . .»[16]

Kemény suppute de façon réaliste les chances des mouvements de masse et recherche les moyens de prévention. Une de ses propositons visait à l'accroissement des rigueurs administratives. Mais il sondait la situation de manière encore plus approfondie aussi. Dans un autre article, il écrit: «Une grosse somme de désirs injustes circule sur les lèvres du peuple; mais conjointement, on entend des aspirations qui sont fondées et visent à notre renaissance. Nous ne pouvons ignorer celles-ci. . .» A cet endroit, c'est le civilisateur pondéré qui passe à l'avant-plan, celui qui se rend parfaitement compte que les obstacles féodaux sur la voie de l'évolution bourgeoise, et les inconséquences témoignées dans l'application de la législation arrachée, en avril 1848, à la monarchie ne font qu'augmenter la tension sociale. Kemény prend conscience de cela, alors même qu'il n'en tire pas les conséquences convenables. Malgré tout, dans cet article, son raisonnement suit un cours conséquent, mais naturellement bourgeois. «Je professe avec constance que dans les problèmes de la propriété l'idée cruciale est la justice, non la politique. Et la justice majeure est le caractère sacré de la

propriété; mais immédiatement après vient le désir d'une économie nationale sensée.»[17]

Il attaque avec aigreur la proposition de la *Oesterreichische Zeitung* selon laquelle il faut représenter le prolétariat à l'encontre du statut, donc qu'on a besoin d'un 'tribunus plebis' issu de la 'classe des ouvriers'. Et lui qui, naguère, brossait le tableau de la condition ouvrière à traits si réalistes, émet maintenant de naïves illusions: «La classe ouvrière, dans la mesure où elle est injustement opprimée par les conditions établies, poursuit un procès non contre la société bourgeoise, mais contre les abus existants. . . Cette feuille. . . s'est imposée la croyance que les prolétaires doivent être représentés à l'encontre du statut. Car — comme elle dit —, les journaliers représentent une couche de l'ensemble du peuple qui, pour ce qui est de ses intérêts, est en collision avec les autres. La cause de la classe des ouvriers ne peut être représentée ni par des bourgeois, ni par les couches régnantes, mais uniquement par des socialistes. Car ils mènent un procès contre la constitution, et celle-ci ne peut être à la fois partie et juge. Que la classe ouvrière élise donc, parmi les ouvriers ou leurs amis, un nombre déterminé de représentants qui imposeront leurs exigences lancées à l'encontre du statut. Effectivement personne, à commencer par le très intelligent Leroux jusqu'au fort impulsif Blanqui n'a, parmi les socialistes initiés ou non, inventé une idée aussi originale que celle de cette feuille. Car il est vrai que la classe ouvrière, dans la mesure où elle est injustement opprimée par les conditions établies, mène un procès contre les abus courants et non contre la société bourgeoise. Mais tout le monde souffre; et tout intérêt insuffisamment honoré n'est-il pas partie en cause de ce genre? Et nous ne savons pas qui remédierait aux préjudices causés par les institutions étatiques, sinon toutes les vertus et tout le bon sens contenus dans l'Etat? Le tribunus plebis issu de la classe ouvrière peut plaire à la feuille autrichienne, mais sera jugé ridicule même sur les bords de la Seine; car là-bas non seulement le journaliste, mais le journalier aussi sait au moins que, si le peuple est souverain, on ne peut lui opposer une autre souveraineté en la personne des prolétaires chicaniers» — lit-on dans le numéro 94 de l'année 1848 (29 juin) du *Pesti Hirlap.*

Kemény rejette donc l'idée du tribun populaire-prolétarien, mais son imagination est captivée par l'idée de pousser sur la voie parlementaire, de 'légaliser' le mouvement ouvrier par cette possibilité de placer les députés ouvriers, coupés de leurs masses, au sein d'un parlement sous pression de la majorité professant la propriété. Ce «dessein civilisateur» — note Gyula Barla — se fonde, entre autres sur la croyance erronée que «l'apaisement d'un ou deux dirigeants peut amener la pacification des désirs de la masse». Kemény révèle sa pensée en toute franchise: il eut mieux valu en France aussi que «quelques républicains suspects et quelques socialistes non déguisés de plus siègent au Palais Bourbon, plutôt que de laisser au dehors le champ aux passions et à leurs projets. *L'opinion qui ne peut être anéantie doit être conquise par une attri-*

bution légale, fondue dans une opinion publique née au sein de l'écoute de toutes les nuances de vues»[18] (c'est moi qui souligne — P. P.).

Il va de soi que le rôle en 1848 de Kemény ne peut être jugé uniquement sur la base de ses thèses sur les ouvriers et les idées socialistes et communistes. La révolution de 1848 a été une révolution bourgeoise; ainsi ces questions majeures se sont manifestées aux points de friction des aspirations bourgeoises et du féodalisme. Là, Kemény a pris position sur les lois d'avril 1848, et il a dépensé le meilleur de ces capacités progressistes à la défense de cette législation. Il n'a pas fait chaumer sa plume lorsque Jelačić attaque le pays; mais il devenait toujours plus évident qu'il s'éloignait de la politique de Kossuth; non seulement le *Emlékirat* (Mémoire) le démontre, mais les contours de ses réserves se dessinent déjà dans ses écrits de 1848. L'année suivante, nous retrouvons Kemény parmi les partisans de la paix; bien qu'il eût reçu des attributions au cabinet de Szemere, ses principes étaient alors depuis longtemps impropres à l'acceptation des événements. Il craignait que la gestion de Kossuth ne cède, sur les forums politiques, du champ au terrorisme, et que le libéralisme kossuthien en appelant aux masses ne libère des forces qui, depuis des années, représentaient de véritables spectres dans l'imagination de Kemény. Ce n'est donc pas dû au hasard, si à la fin de l'année 1848 les rédacteurs du *Pesti Hirlap*—Csengery et Kemény — prennent congé de la manière suivante de leurs lecteurs: «A une époque où ce sont les phrases audacieuses de Proudhon et de Táncsics qu'on lit, plutôt que les observations de la science, nous ne pouvions être d'un effet durable sur l'opinion publique, d'autant plus que des conditions hostiles ont exacerbé la révolution pacifique et que celle-ci est au seuil d'une lutte de sanction.»[19]

Nous réitérons notre constatation: les rapports avec le mouvement ouvrier, avec les idées pré-socialistes et précommunistes n'étaient pas, ne pouvaient être la question primordiale de la révolution hongroise de 1848. Mais cela ne représentait également pas un problème sans signification. Ce sont, avant tout, les prises de position de ceux qui sympathisaient avec les utopistes qui démontrent sa portée effective. Le poids idéologique-historique de l'option négative de Kemény se manifesta le plus clairement non en 1848 aux conditions particulières, mais dans le domaine du libéralisme national. Kemény a été celui qui, au sein du progressisme de la moyenne noblesse, au milieu des visées bourgeoises d'évolution, a jugé les masses et leurs mouvements, le peuple politiquement toujours plus actif comme le danger majeur. Ce décalage d'accentuation représente l'un des motifs essentiels de *La propagande électorale...*; et c'est ce 'geste' qui se déploiera entièrement dans ses pamphlets notoires et retentissants rédigés après la révolution.

Pál Vasvári et les utopistes

Pál Vasvári faisait partie des jeunes démocrates révolutionnaires hongrois. Bien qu'il comptât parmi les benjamins, son talent et son énergie l'élevèrent bientôt parmi les dirigeants de l'aile gauche. Il était venu à Pest en 1843, à

l'âge de dix-sept ans, et fut bientôt un membre actif de la Société Universitaire Hongroise (Egyetemi Magyar Társulat), de cette académie progressiste qui rassembla des membres comme Ferenc Elefánty, Albert Nyári, Józsa Oroszhegyi, Sándor Funták, Ignác Barna. L'université influença la formation de Vasvári non seulement par les débats de cette société, mais aussi par le rayonnement personnel du professeur István Horvát; cet historien romantique joua un rôle non des moindres dans le fait que Vasvári choisit les sciences historiques comme vocation. Il avait vingt ans, lorsque son premier essai parut; et, dès 1846, il enseignait l'histoire dans le pensionnat de jeunes filles d'esprit progressiste de Blanka Teleki. Ce fut dans le cercle d'amis démocrates étudiant les courants d'idées européens, et de disciples enthousiastes que Vasvári s'éleva jusqu'à l'état-major des démocrates révolutionnaires de 1848. En juillet 1849, à l'âge de vingt trois ans, il tombait au champ d'honneur; cette fin tragique, mais non fortuite brisait une carrière de savant et de politicien pleine de promesses.[1]

La littérature sur Vasvári démontre de manière convaincante que ce jeune homme aux aptitudes exceptionnelles a puisé ses idées-force et ses méthodes à trois sources spirituelles: les lumières françaises, la dialectique idéaliste de Hegel et les conceptions de Michelet, l'historien du libéralisme français. Son attitude politique doit beaucoup également aux traditions familiales de patriotisme rebelle — kouroutz —; et, comme nous l'avons déjà fait valoir, le professeur István Horvát, un nationaliste romantique, le marqua profondément. En plus de ces facteurs, nous devons prendre en considération l'inspiration intellectuelle que lui dispensèrent les socialistes utopistes, et qui incita le jeune Vasvári à l'esprit si ouvert à interpréter les doctrines utopistes, en tant que perspectives de l'avenir, comme des possibilités réelles de l'humanité. Sa mort prématurée a empêché Vasvári de mettre en système ses conceptions dans ce domaine. Au cours de la période la plus fiévreuse de ses activités, en 1848—1849, les tâches pratiques refoulaient tout naturellement à l'arrière-plan les considérations théoriques; de plus, pour des causes tactiques, les membres de la gauche révolutionnaire sympathisant avec les idées utopiques, évitaient, en 1848, de montrer à l'opinion publique cette face de leur physionomie intellectuelle. Les ouvrages de Vasvári comportent donc, à propos des utopistes, plus de références et de notes que d'exposés méthodiques, et plus de commentaires, de textes manuscrits que d'études publiées.

Ce sont ses notes manuscrites qui nous fournissent les premières données certaines au sujet des lectures et connaissances utopistes de Vasvári. De nos jours, il est quasi impossible de reconstituer que parmi ces morceaux de papier, pages arrachées à des cahiers, ou volantes, lesquels proviennent de la plume de l'étudiant d'Université, de celle du professeur de pensionnat de jeunes filles ou de celle du jeune politicien et savant balloté par les remous de l'action politique. Ces documents sont tous de la main de Vasvári et, selon toute probabilité,

datent de la période s'étendant de 1843 à 1848. Dans un recueil factice portant le titre de «Suggestions et notes», Vasvári mentionne, à la suite de Voltaire et de Rousseau, le nom de Cabet et celui de Louis Blanc.[2] Un autre paquet de manuscrits comprend un chapitre, intitulé «Extraits d'ouvrages français», qui parle de l'ouvrage de Biedermann: «Vorlesungen über den socialismus» (Conférences sur le socialisme); une énumération suit: «Platon, Pythagore, Babeuf, Fourier, Owen, les saint-simoniens, L. Blanc — organisation du travail, Feuerbach.»[3] Une feuille ayant pour titre «Mes livres» passe en revue les livres que Vasvári avait prêtés, et nous fournit de précieux indices; sa bibliothèque conservait les ouvrages de Louis Blanc: *Histoire de dix ans* et *Histoire de la révolution française*, ainsi que *Les paroles d'un croyant* de Lamennais.[4] Ces livres représentaient des trésors rarissimes et dangereux, bien que lus par un grand nombre. Dans un de ses ressouvenirs, Mór Jókai note que Louis Blanc a été l'un des auteurs les plus lus des années 40. Des notes décousues qui suivent ont dû être le fruit de la lecture de l'*Icarie* de Cabet: «Voyage en Icarie, par M. Cabet — Tout pour chacun. Chacun pour tout. — A chacun suivant ses besoins. — De chacun suivant ses forces.» Ces phrases percutantes ont passé, du programme imprimé sur la page de titre de l'*Icarie*, dans les notes de Vasvári. A leur suite, nous pouvons lire, dans un commentaire suivi, que les puissants ecclésiastiques et temporels «libèrent le peuple comme moyen à utiliser les uns contre les autres. Au sein de la liberté, une classe — la bourgeoisie — s'enrichit, les autres retombent dans la misère. Révolution. Icarie». Et encore: «maintenant il n'y a plus que la floraison tout d'un temps des branches qui ont grandi séparément — Icarie !»[5]

Ces notes attestent que Vasvári connaissait au premier chef les ouvrages de Cabet et de Louis Blanc, et qu'il tenait ces deux auteurs en haute estime. «L'exemple déterminant des grandes nations témoigne de l'importance de cette science (il s'agit de l'histoire — P. P.). En France, les personnalités les plus distinguées de l'Etat s'y adonnent: Guizot, Thiers, Lamartine, Cabet, Michelet, Blanc. . .» — pouvons-nous relever dans *Történeti névtár* (L'annuaire historique). Également dans ce texte, Vasvári se réfère à Cabet qui, dans la seconde partie de l'*Icarie*, peint et estime le Christ comme l'annonciateur de l'égalité humaine. «Le monde connaît le Christ, mais ne commence à saisir la haute spiritualité de ses principes que dans ce siècle» — note Vasvári d'après Cabet. Et il fait encore une fois mention de son maître français dans *L'annuaire historique:* «Un siècle peut survenir lorsque les droits administratifs des hommes seront partagés avec le monde des dames, lorsque les systèmes de Rousseau ou de Cabet seront à la mode . . .» Enfin, dans les *Irányeszmék* (Idées directrices), il se prévaut de Louis Blanc: «Dans l'histoire des nations, l'autorité paraît à nos yeux comme le premier principe dominant. Louis Blanc, le grand historien des Français l'interprète de la manière suivante: 'Le principe d'autorité est celui qui fait reposer la vie de la nation sur la foi aveuglément acceptée, sur le res-

pect superstitieux de la tradition, sur l'inégalité, et qui utilise comme moyen de gouvernement la coercition'.»

* * *

Nous avons déjà fait allusion à l'influence — entre autres — sur Vasvári d'István Horvát, ce représentant du nationalisme à l'époque des réformes, ce promoteur de théories fantaisistes.[6] Lorsque ce professeur mourut en 1846, ce fut Pál Fejér (nom de famille de Vasvári), étudiant en droit de première année, qui prononça son éloge, «La mémoire d'István Horvát», à la cérémonie commémorative des étudiants en droit et en lettres de Pest (28 juin 1846). Trattner fit paraître ce discours, avec les textes de Sali Gajzágó, étudiant en droit de première année, ainsi que d'István Király, étudiant en lettres de première année, dans une brochure. Vasvári avait également parlé sur la tombe de Horvát, le 15 juin 1846; Trattner publia cette allocution aussi. Vasvári évoque le professeur Horvát avec respect et enthousiasme, et ce sont peut-être ces rappels qui nous permettent de répondre à la question: comment le démocrate Vasvári, rallié à l'avant-garde progressiste de la jeunesse universitaire se passionnait-il pour cette figure ne pouvant être taxée de progressiste, à plus forte raison de démocrate? L'une des cause du rayonnement de Horvát a été, de toute évidence, cet ardent enthousiasme national qui imprégnait son œuvre et sa personnalité et qui, conjointement à ses théories naïves et antiscientifiques, exerçait, à l'époque des réformes, une influence parallèle aux programmes et sentiments nationaux, anti-autrichiens des forces progressistes. L'autre cause est la personnalité pédagogique suggestive de Horvát, ses cours si attachants, suivis par Pál Vasvári aussi. Faisons remarquer que cette personnalité du professeur n'était pas caractérisée — à l'encontre de tant de ses naïves doctrines — par le pastiche doctoral des ancêtres à manteau de peau de panthère et à masse d'armes, mais par une cordialité très humaine, par un style truffé de digressions dans le présent. La vigueur de l'influence de Horvát apparaît non seulement dans les éloges de Vasvári, mais aussi dans les écrits d'un Eötvös, d'un Szalay, d'un Csengery.

Le rôle de Horvát fut prépondérant dans le fait que l'intérêt de ses disciples fut attiré par le passé historique des Hongrois. Cependant, au cours de ses études, Vasvári n'adopta pas servilement les thèses de son professeur; et même si, dans tel ou tel passage, il pousse à l'excès la démocratisation de ses héros, ses activités d'historien représentent incontestablement une opposition consciente et vraiment fructueuse aux conceptions historiques féodales. Cette étude ne se propose cependant pas de comparer les vues scientifiques de Horvát et de Vasvári, mais de cerner les points de rencontre de ce dernier et des idées utopistes. István Horvát n'avait certainement pas grand-chose à voir au socialisme utopiste; il connaissait Rousseau et tenait en estime les Français; son *Agenda quotidien*, tenu de 1805 à 1809, s'intéresse bien au problème du

bonheur public; mais dans les décennies suivantes, il ne reviendra plus aux problèmes creusés dans sa jeunesse. Sur ce plan — d'après ses écrits —, il n'a pu avoir aucune influence sur Vasvári qui, dès 1845—1846, connaissait déjà probablement l'*Icarie*. Malgré cela, il nous serait difficile d'écarter un motif de l'éloge prononcé par Vasvári, car il touche de plus près notre sujet.

Parmi les Documents Vasvári conservés à la Bibliothèque «Széchényi» de Budapest, nous avons les notes et épures de l'étudiant en droit de première année, Pál Fejér, qui ont servi à la rédaction du texte définitif du discours commémoratif. L'un de ces textes — en grande partie identique à celui qui fut imprimé — comporte un passage que Vasvári fit ensuite sauter, et qui ne fut donc pas rendu public. Ce passage se rattache aux phrases de l'allocution que Vasvári consacre à l'ouvrage du professeur défunt sur les Croates et paru, en langue allemande, à Leipzig.[7] István Horvát y analyse le problème des Croates du point de vue du nationalisme hongrois; cela apparaît dès le titre de l'ouvrage, car il considère l'«Unterjochung» (l'asservissement) de la Croatie comme source de droit. Ce livre est au service de l'incontestable suprématie magyare; et ce n'est que dans ce cadre qu'il esquisse l'idéal de la solidarité de l'amitié des peuples. Horvát met en parallèle deux conceptions, deux 'utopies' de l'avenir. L'une est le tableau de l'empire illyrien du mouvement panillyrien, la monarchie slave étendue à toute l'Europe et «semblable à l'Eldorado de Candide» (ähnlich dem Eldorado des Candide)[8]. L'autre — opposée — est la prophétie de Horvát: «Cependant, il en sera tout autrement qu'il n'est présentement à la mode, quand l'heure de la science pure et de la froide réflexion sonnera. Après que les vieilles révoltes croates furent terminées — et celles-ci ne sont certainement pas à nier —, les Hongrois et les Croates se sont embrassés dans un pur amour fraternel et, après cette époque, ils ont rempli parmi nous les fonctions les plus brillantes avec la plus ardente âme hongroise.» (p. 107)

Comme l'atteste le passage biffé de l'éloge de Horvát par Vasvári, celui-ci n'était pas d'accord avec son professeur dans l'appréciation de l'illyrisme: il mettait en doute que ce mouvement fût la conséquence de l'agitation de quelques «écrivains slaves exaltés et à œillères»; il considérait le mouvement illyrien et en général panslave comme de plus grande portée et tentait d'analyser de manière réaliste son influence sur les masses: «l'idée naissante s'est subitement propagée, et cette vaste ramification avertit l'Europe d'un doigt menaçant que le peuple sympathise avec les nouvelles doctrines, n'attend qu'une occasion sûre». Conjointement, il fait montre d'un sens critique aigu à l'égard des aspirations panslaves: «les vagues de ces mouvements s'étendant continuellement sont fournies par une masse populaire qu'aucun intérêt majeur ne lie, sauf la seule parenté de langue. . .» Vasvári n'opposait pas à ces visées la lointaine possibilité d'une paix fondée sur la suprématie hongroise, mais l'idéal de la coexistence, sous le signe de laquelle les utopistes imaginaient l'avenir des

peuples et des Etats. «Ceux que dieu a bénis d'une vue plus subtile, ceux qui sont capables de sonder le sein de l'avenir vaticinent que l'historien qui, dans quelques siècles, fera matières historiques des nouvelles effervescences européenne pourra mentionner un Etat, dont les peuples, confondus à l'ombre de la constitution commune, oublieront les intérêts secondaires, les différences de langue, de culte et de nationalité, cela dans les jours de la jouissance des droits communs; et ces peuples ne seront pas jaloux les uns des autres, ne seront pas rivaux, car les rayons bienfaisants de la constitution commune se répandront à égalité sur chacun, et ces nations diverses fusionneront. Car un autre but mondial a démontré que cela est possible; et l'homme — abdiquant les idées brouillées des sympathies et antipathies nationales — révérera l'homme dans chacun de ses concitoyens.»[9] Ultérieurement, Vasvári fit sauter du texte imprimé de l'éloge tout ce passage, ainsi que les commentaires sur l'illyrisme. Il se peut qu'il jugeait indécent à une réunion commémorative une controverse même si discrète. Ou bien considérait-il comme de mauvaise augure une publicité imprimée à ces idées? Il serait difficile de trancher cette question. Mais ce qui est certain, c'est que ce texte authentique porte les traces des affinités du révolutionnaire en puissance avec les théories utopistes. D'ailleurs, plus tard, il reprendra sous une forme plus nette l'une des pensées ici abordées, cette fois en utilisant l'expression «famille mondiale» de Lamennais: «Les nations ne se persécuteront pas. Les chaînes spirituelles de l'amour fraternel lieront l'humanité et fonderont tous les peuples du globe en une famille mondiale.»[10]

* * *

En ces années, l'inégalité entre les hommes prend toujours plus de place dans les pensées de Vasvári et lui cause toujours plus de soucis. On sait que ce problème s'est manifesté dans la vie intellectuelle de l'époque des réformes nationales en Hongrie sous l'influence des philosophes français, notamment de l'ouvrage classique de Rousseau. Donc, les commentaires sur l'inégalité ne reflètent pas immanquablement l'ascendant des socialistes utopistes. Cependant, ceux-ci ont beaucoup puisé dans l'oeuvre de Rousseau, et justement l'idée de l'absurdité de l'inégalité des hommes, ce postulat social et moral, sans pour cela adopter les nombreuses thèses erronées de son système. Parmi les manuscrits de Vasvári, il se trouve une feuille volante qui démontre que celui-ci — connaissant fort bien les théories de Rousseau — tourna son attention, en étudiant Hobbes, ce précurseur de Jean-Jacques, sur les vues des matérialistes anglais à propos de l'inégalité. Nous lisons dans ces notes: «Le philosophe anglais Hobbes comprit également que les hommes sont égaux par nature; et que la nature a donné à tous les droits à tout; que l'inégalité est une conséquence de la société, et de la méchanceté, qui a décrété — dit-il — conditions et biens aux individus, ce qui fait que certains nagent dans l'opulence, d'autres vivent dans la médiocrité, tandis que d'autres encore dans le besoin ;

la méchanceté des hommes est la cause qu'il existe des seigneurs, des serfs et des esclaves.»[11]

Il s'agit là de pensées développées dans le *Léviathan*, détachées et annotées à partir de la conception de Hobbes qui opposait à l'égalité dite anarchique de l'état naturel, à l'état primitif du tous contre tous, l'institution constitutionnelle idéale fondée sur un contrat entre les hommes, assurant à tous paix et sécurité. Dans le *Léviathan* (1651), immédiatement à la suite de la révolution bourgeoise d'Angleterre, Hobbes prenait la défense idéologique de l'Etat bourgeois en l'idéalisant. Ce qui compte pour nous à cet endroit, c'est précisément l'influence que Hobbes exerça sur Rousseau par l'analyse de l'inégalité humaine et par l'illustration de l'Etat en tant qu'institution fondée sur un contrat social; Rousseau mettait sur plus d'un point en doute les doctrines de Hobbes, mais il semble probable que Vasvári ait remonté aux sources du grand philosophe français en étudiant ses théories.

Ces notes sur Hobbes donnent déjà un aperçu de l'intérêt passionné que Vasvári portait à la recherche des causes de l'inégalité, de l'injustice sociale; conjointement, elles cernent les limites de sa pensée. Il est évident que celui qui définit la raison de l'inégalité humaine par la «méchanceté des hommes» remplace, de manière idéaliste, la cause par la conséquence. Le but de l'humanité — note Vasvári — est la réalisation du «bonheur terrestre». Or, «la majeure partie de l'humanité est originellement malheureuse; elle est accablée par la misère, et — ce qui est horrible à entendre ! — . . .c'est la partie la meilleure, la plus vertueuse de l'humanité qui souffre». Quel obstacle y a-t-il donc à la réalisation du bonheur sur terre ? La réponse donnée rappelle, dans ses termes aussi, les notes sur Hobbes: «la malveillance de certains qui n'a pas permis à l'âme du monde de se développer en toute pureté. . .» Le reste de ce passage comporte une analyse des forces historiques antagoniques, selon une terminologie dont usa Petőfi aussi: «la meilleure part des hommes affronte depuis des millénaires les méchants, et se mesure avec eux. . .» D'autre part, l'opinion de Vasvári sur la méchanceté barrant la route à l'âme du monde hégélienne était loin d'être aussi mystique que cette étiquette permettrait de le croire. Quelques lignes plus bas, en effet, il exige l'analyse du phénomène: «Nous avons vaincu l'immense pouvoir des éléments naturels; et nous vaincrons également les obstacles mis sur notre chemin par la malveillance humaine, si nous étudions auparavant leur nature, leur force, leur fonctionnement.»

Plus tard, évidemment sous l'influence de Rousseau et des utopistes, Vasvári motivera de manière plus réaliste l'état d'inégalité entre les hommes. «Nous ne considérons pas la Terre comme une vallée de misères; et si elle l'est effectivement, nous devons en chercher les causes non dans la nature, mais dans les conditions sociales contraires à la nature» — pouvons-nous lire dans son ouvrage *Életünk és a történet* (Notre vie et l'histoire). Et encore: «Il faut chercher les causes des misères terrestres non dans la nature, mais dans la

structure imparfaite du monde !» Dans l'une de ses notes, il déclare: «Pour ce qui est du vol, ce n'est pas un crime selon la loi naturelle, car celle-ci met en commun tous les dons de la nature, chacun pouvant en user avec modération; le mien et le tien ne sont nés que lors de la fondation de la société.»[12] Pour ce qui est de la formulation lapidaire et de la force mobilisatrice, ces phrases sont loin d'égaler la définition proudhonienne: «La propriété c'est le vol», mais philosophiquement elles n'en sont guère éloignées. Et elles sont d'autant plus intéressantes qu'elles fournissent le seul passage dans lequel Vasvári attaque dans ses fondations mêmes la propriété privée. Vasvári est incontestablement opposé à l'aristocratie qui opprime et exploite le peuple: «le voleur te dépouille une fois de tes biens et te laisse passer — lisons-nous dans ses notes —. Tu n'es pas définitivement spolié. Tu peux à nouveau acquérir une fortune. Mais l'aristocratie te vole sans arrêt ce que tu as acquis, et elle ose, avec la plus grande insolence, nantir ce vol d'un titre constitutif.» Vasvári condamne également l'aristocratie financière. «La haute finance est cruelle. Chez l'autre, le cœur connaît au moins des sentiments (?); celle-ci n'abdique jamais, c'est un tyran éternel.»[13] Dans une observation citée plus haut, il oppose le mot 'révolution' comme un point d'exclamation menaçant à la bourgeoisie qui s'enrichit. Dans un discours prononcé le 15 avril 1848, à l'exécutif départemental, «pour la cause de la jeunesse industrielle et artisanale», il fustige les maîtres de corporation aussi, les rangeant parmi ceux qui freinent la révolution, car «celui qui a beaucoup à perdre ne mettra pas en danger un présent assuré, pour les chimères d'un avenir incertain. . . Ceux-là ne suivront jamais un idéal, ne construiront jamais des barricades pour une idée !» Ce langage est clair; il ne représente pas une critique de la propriété privée. Il en est de même pour le portrait ci-dessus brossé de la haute finance.

Naturellement, Vasvári connaissait les critiques théoriques de la propriété privée, non seulement celles de Rousseau, mais aussi l'opinion de Cabet qui, dans l'*Icarie* opposait à ce principe la communauté des biens. Tout cet ouvrage se fonde sur la théorie et la pratique de la propriété privée abolie et de la communauté de biens. Si, chez Vasvári, cette idée n'occupe pas un point central, si elle ne se manifeste que sous le couvert d'une critique passionnée de l'inégalité, d'un anti-tyrannisme, la cause logique en est qu'en 1848 des couches sociales disposant de biens se trouvaient également aux côtés du mouvement d'indépendance hongrois et même, avec une intensité intermittente, de la réforme sociale. D'autre part, le prolétariat industriel hongrois ne représentait pas encore une force de classe qui aurait pu élaborer sa propre idéologie, même par le truchement de ses représentants intellectuels. Ce que nous considérons comme essentiel chez Vasvári, c'est qu'il a — sur les traces de Rousseau et de Cabet — approché les causes sociales effectives de l'inégalité, tout en professant des vues erronées, idéalistes sur elle.

* * *

Vasvári n'a pas dressé les plans de sa propre Icarie; il s'est préoccupé du passé, plutôt que de l'avenir; et le présent, l'action politique hantaient plus sa pensée que des lendemains imaginaires. Ses remarques sur la fraternité des peuples, sur la famille mondiale nous convainquent cependant qu'il avait des vues sur l'avenir, que chez lui aussi des utopies s'esquissaient sous l'influence de Cabet. *L'annuaire historique* nous a conservé, entre autres, ces fictions; Vasvári y rêve «des siècles où les systèmes de Rousseau ou de Cabet seront à la mode»; alors «tous les travaux pénibles seront accomplis par des machines; non seulement les esclaves voués à la tâche, mais les bêtes de trait aussi seront libérés du joug. . . Il se peut qu'à l'époque de la paix mondiale les hommes considéreront avec étonnement les armes sanglantes à l'aide desquelles naguère les nations s'entre-tuaient. . .» La menton dies machines et, plus loin, de l'industrie dans le domaine de l'égalité des hommes n'est pas le fait du hasard, une idée gratuite de Vasvári. L'idée du développement industriel en tant que condition de la société équitable apparaît chez nombre d'utopistes, et non en dernier lieu dans l'«*Icarie*» de Cabet. Il semble même que Vasvári ait emprunté la fiction du rôle de la machine dans une société équitable à la couverture de l'«*Icarie*», sur laquelle Cabet professait: «Des machines à l'usage de tous.»

Dans le legs de Vasvári, nous ne relevons que quelques esquisses au sujet de la société équitable à venir, mais aucune remarque sur la voie concrète à prendre pour arriver à ce monde désiré. Il ne fait que définir le cadre de l'évolution, l'essence philosophique de la question, mais cela de manière parfaitement exacte, dans les *Irányeszmék* (Idées directrices): «La force active de la nation est toujours axée sur la tâche la plus imminente. Mais, parmi ces mesures, aucune ne doit être qualifiée de but final; elles ne sont toutes que des marches pour permettre à la génération suivante de progresser.» Pour ce qui est du fond de cette évolution, Vasvári énonce, là aussi, une vérité première, évoquant l'Eldorado: «Le ver à soie ronge un à un les fils de son cercueil entrelacé. Il rompt toujours le fil le plus proche. Mais qui oserait dire pour cela que le but du ver à soie est de ronger ces fils?» Également convaincante, l'image par laquelle Vasvári cerne la ligne d'évolution humaine depuis «le paradis terrestre de l'état naturel» jusqu'au «nouvel Eden» que nous édifierons pour nous-mêmes. Son sens des réalités rend cependant plus grave et plus réelle cette image idyllique: «Nous sommes partis sur la voie de la vie sociale que l'imagination a peinte si attrayante, si belle; mais à la place des routes couvertes de roses, nous avons trouvé des sentiers pleins d'épines» — pouvons-nous lire dans *L'annuaire historique*. Cependant, cette route pénible — professe-t-il — ne conduit qu'en avant, jamais en arrière. «Ce serait faire preuve de mesquinerie que de nous lasser en cours de route, et de retourner aux grottes et aux creux d'arbre recommandés par Rousseau.»

Cabet a laissé une information assez précise sur sa conception de la voie menant en Icarie. «Nous exposons un Régime transitoire, qui n'est autre chose

qu'une Démocratie adoptant le principe de la Communauté. . .façonnant une première génération pour la Communauté, enrichissant les pauvres sans dépouiller les riches. . .» Selon Cabet, ces conditions de transition offrent effectivement la possibilité d'un changement de régime sans violence: «Nous sommes sincèrement et intimement convaincus que cette transformation ne peut s'opérer instantanément, par l'effet de la violence et de la contrainte, et qu'elle peut être succesive, progressive, par l'effet de la persuasion . . . de l'opinion publique, de la volonté nationale.» A un autre endroit, Cabet déclare: «Et point de conspirations. . . point d'arrière-pensées ! seulement de la discussion ! Point même d'essais de Communautés partielles, dont le succès ne pourrait faire que peu de bien, et dont la chute. . . ferait toujours beaucoup de mal ! Du prosélytisme seulement, et toujours du prosélytisme, jusqu'à ce que la masse adopte le principe de la Communauté !» Cabet va donc, ainsi, à l'encontre des plans de Babeuf, fondés sur la conjuration et la violence. Et il ne cesse de répéter: «. . . je repousse la violence. . .»[11]

Nous ne trouvons aucune trace de tout cela dans les écrits de Vasvári. Celui-ci a puisé les éléments de sa conception sur l'évolution nationale non aux théories des socialistes utopistes, mais aux mouvements politiques de Hongrie. Sur ce plan, il s'est conformé à la réalité hongroise directement observée, non à Cabet. Il était conscient que le changement révolutionnaire est un élément constitutif nécessaire de l'histoire; il savait que le peuple opprimé devient de plus en plus perméable à la révolution: «d'abord il supplie; plus tard, il maugrée et revendique» *(Idées directrices)*. Dans l'appréciation de la terreur révolutionnaire, Vasvári a réalisé la prise de conscience de sa nécessité objective; et c'est là le triomphe de la dialectique du révolutionnaire, si — comme son discours sur la jeunesse artisanale nous le révèle — il ne voyait pas de contradiction entre cette vérité et le libéralisme lamartinien, les illusions libérales. L'esprit de la révolution souffle des écrits de Vasvári, une détermination révolutionnaire le caractérise dans le domaine de l'action. Tout cela ne s'est pas manifesté uniquement dans ses harengues d'inspiration socialiste aux ouvriers de Pest, dans l'organisation d'un corps franc de combat, mais primordialement dans le fait qu'il a participé aux événements politiques de 1848 en qualité d'un des chefs des' jeunes de mars', d'un des porte-parole de la gauche radicale exerçant une pression révolutionnaire sur le gouvernement. Son rôle dans l'histoire a donc été celui d'un révolutionnaire. Ce n'est que sous le signe de cette situation et de ce rôle historiques concrets qu'on peut interpréter et juger les analyses politiques de Vasvári, dans lesquelles — à la suite des journées de mars — il encourageait à l'union, à la paix entre les diverses couches et classes, cela dans l'intérêt des tâches effectives, du raffermissement des conquêtes arrachées par la révolution, et de la défense de l'indépendance nationale. Il ne s'agissait pas, là, d'une abdication du développement progressif de la révolution, mais d'une estimation pertinente des rapports de forces, de l'opi-

nion publique; ni de la tentative de consolidation d'un politicien commandant les événements à partir du pouvoir central, mais l'attente disciplinée, tendue d'une opposition révolutionnaire obligée de ralentir son avance. «Chez nous, les groupements ont été interdits. 'Il nous faut de l'ordre' — proclame Kossuth; c'est ce que réclament les graves moments du danger, ce que désirent la bourgeoisie et la province. Et nous, nous sommes terriblement calmes.» Suit une promesse sévère qui rend logique la menace stylistique du «calme terrible»: «A l'heure présente, la jeunesse ne procédera à aucune démarche révolutionnaire. Il y a temps pour tout.» C'est dans le numéro du 4 juin 1848 de *Életképek* (Tranches de vie) qu'il informait de la sorte l'opinion publique.

A ce moment, c'est dans le courant de la pratique, de la politique nationale quotidienne que Vasvári s'exprime, non selon les observations glanées chez les utopistes. Mais observations et pratique ne s'infirment pas dans son œuvre resté fragmentaire. Ce sont les notes prises qui ont façonné la vue, la conception du jeune homme abordant la politique pratique; c'est la réalité quotidienne qui a aidé Vasvári à comprendre la justesse des notes qu'il avait prises et, si nécessaire, de corriger les théories qui lui étaient révélées. Car, lorsqu'il marque sur l'une des feuilles: «Au sein de la liberté, une classe — la bourgeoisie — s'enrichit, les autres retombent dans la misère. Révolution. Icarie.» — nous devons savoir que le mot Icarie est à la louange de Cabet, mais celui de révolution, dans cette corrélation, tout à celle de Vasvári. Et le même jeune homme qui rêvait, en interrogeant l'avenir, de la paix finale des peuples, de la «famille mondiale» et qui, dans *L'annuaire historique* rangeait au premier rang des grands hommes ceux «qui ont mûri en leur sein le grand idéal du bonheur de l'humanité, et qui accomplissent de magnifiques exploits dans l'intérêt de la liberté, du bonheur du monde» — ce même jeune homme distingue nettement ces excellentes personnalités des cosmopolites qui «se disent les apôtres de l'humanité, les citoyens du monde, pour ne pas avoir à faire du bien à leurs pauvres compatriotes qui les entourent . . .». Celui qui œuvre pour sa patrie — professe Vasvári — «œuvre pour toute l'humanité, dont les familles se composent de nations. Très peu d'hommes peuvent servir le monde entier; tous peuvent servir leur patrie!» Nous reconnaissons là l'influence de Kölcsey, plutôt que celle du professeur Horvát.

Nous avons exposé tout ce qui précède, sur la base de données authentiques. Ce serait un vain effort que de vouloir esquisser une idéologie élaborée, continue de Vasvári sur la base de ses notes à propos des ouvrages utopistes et des influences exercées par ceux-ci. Les documents qui nous sont parvenus nous touchent surtout par les promesses, l'énergie latente d'une préparation intellectuelle, non par des résultats effectifs, des valeurs mûries. Dans le trésor hétérogène de cet atelier spirituel, les esquisses indiquant les courants de la pensée sont plus importants que les passages déjà élaborés; les notes et les commentaires hâtifs sont plus intéressants que les matières considérées par

Vasvári comme définitives. Il y a là encore beaucoup d'éléments de toute naïveté; à la place de l'analyse rationnelle, nous trouvons souvent des sutures de fortune romantiques; au lieu de la confrontation des idées et des écoles, nous avons souvent des syncrétismes éphémères; l'objectivité des analyses n'est pas à chaque fois en harmonie avec l'ampleur du style, l'élevation du caractère, de la volonté. Il est également clair que ces articles et notes ne nous présentent pas encore un penseur autonome; la phase des préparatifs a été, malheureusement, le point culminant de la brève existence de Pál Vasvári. C'est sous cette optique que nous devons nous faire une opinion de lui. Au cours de ces préparatifs, la rencontre avec des idées utopiques n'a pas représenté une aventure spirituelle rapidement dépassée, mais une émotion décisive qui a marqué sa pensée tout le reste de sa vie. Ce ne sont pas des œuvres et des sytèmes, ni des publications ou des théories élaborées qui attestent de l'intensité et de la profondeur de cette expérience, mais seulement des notes, des remarques, des références, des allusions. Et aussi un mot, un mot composé, une expression, dont le sens s'élargit ou se fait plus concret au fur et à mesure dans les articles de Vasvári. C'est dans le sens cabetien qu'il parle du «bonheur humain»; et le terme de monde revient souvent dans ses mots composés — paix mondiale, bonheur du monde, sage mondial, famille mondiale, culture mondiale, misère mondiale, liberté mondiale, métropole; cela démontre non seulement une affinité avec l'âme du monde hégélienne, un sacrifice à la terminologie romantique à la mode, mais témoigne aussi des conceptions utopistes de cette époque, et reflète le style de la pensée pré-socialiste.

NOTES

Notes du chapitre sur Zsigmond Kemény:

[1] Kemény, Zs., *A választási jogok cseréje felől* (A propos du troc des droits électoraux), in «*Erdélyi Hiradó*», 1848, no. 8.

[2] Cf.: Komlós, A., *Kemény et Engels*, IT. 1949 no. 1.

[3] A cet endroit, nous ne nous étendrons pas aux conceptions de Kemény sur l'évolution bourgeoise, ni à leur analyse. Mentionnons simplement qu'il a représenté une des variantes des idées sur l'évolution bourgeoise à l'époque des réformes nationales, une variante prudente, pleine de réserves, souvent inconséquente. I. Sőtér s'étend en détail à ce problème dans sa monographie *Nemzet és haladás* (Nation et progrès, 1963), surtout dans le chapitre intitulé «La conception de l'histoire chez Zsigmond Kemény». *La propagande électorale* . . . exprime non seulement les aspirations de Kemény dans le domaine de l'évolution bourgeoise, mais aussi ses réticences, ses appréhensions à ce sujet. I. Sőtér a souligné la portée de la constatation suivante de Kemény dans le contexte de sa conception: «L'évolution bourgeoise, dans les pays qui lui ont longtemps résisté, entraîne toujours plus ou moins de conséquences fâcheuses». A un autre passage de son pamphlet, nous pouvons lire: «Il est nécessaire de continuer à œuvrer dans le sens que, grâce à nos décisions à prendre, la suprématie de l'aristocratie — qui représente à cette heure la perle de l'Etat, et qui restera encore longtemps, telles que nos conditions se présentent et quoi que puissent jacasser les Béotiens et les songe-creux avec leurs doctrines pour faire le bonheur de l'humanité, le rempart indispensable de notre nation — soit maintenue, tandis qu'aucun obstacle ne soit jeté en travers de la voie du processus déjà commencé de sa transformation . . .»

[4] *Báró Kemény Zsigmond Hátrahagyott Munkái (Oeuvres Posthumes* 1914) p. 442.
[6] Idem, p. 443.
[6] Au sujet de la prise de position de Kemény en ce qui concerne le mouvement ouvrier et l'utopisme, cf.: le débat entre J. Barta et P. Pándi *A politikus Kemény* (Kemény, le politicien) IT. 1962, no. 2.
[7] Kemény écrit également que l'éducation du peuple peut beaucoup pour réduire les effectifs de la «classe inculte», mais que cela ne peut non plus apporter de solution définitive, par suite «de nos conditions sociales et de la configuration du cerveau humain». Idem, pp. 47—48.
[8] *Kétfokú választás (Election à deux tours)* in *P. H.*, 1847, no. 1009 (30 décembre).
[9] Idem, 1848, no. 1012 (4 janvier). Dans cette série d'articles, et voulant démontrer l'affinité entre les conservateurs et les socialistes, Kemény revient à plusieurs reprises aux idées de Lamennais et de Louis Blanc. Un de ces passages est cité — de manière inexacte, avec des coupures délibérées — par G. Bekcsics dans son ouvrage *Magyar doktrinérek* (Doctrinaires hongrois, 1882). Rétablissons ci-dessous le texte intégral de cette dissertation: «Il n'y a pas en France, du centre droit à la gauche dynastique, de personnalité marquante qui, pour ce qui est des élections à deux tours, adopterait les vues de nos conservateurs; par contre, dans les rangs des éléments radicaux, nous en rencontrons suffisamment qui chantent hosanna à propos de l'élection à deux tours. Chapuy-Montlaville ferait volontiers une petite expérience: sa patrie supporterait-elle mieux maintenant les formes républicaines qu'un demi-siècle auparavant? Et que voudrait-il encore? Il voudrait des élections à deux tours. Lamennais, l'un des démagogues les plus exaltés, à la mode des prophètes de la préhistoire, est courroucé contre les riches, adore les pauvres. Il considère que le teint de l'évolution bourgeoise européenne est défraîchi. Naturellement, il n'a jamais développé en détail cette maladie; mais il nous en a averti déjà si souvent, si poétiquement, de manière si émouvante, afin que nous exprimions nos regrets au sujet de notre malheureuse civilisation, que nous devrions avoir un cœur de pierre pour ne pas nous consumer de chagrin sur le sort de ce grand malade abandonné par son dieu. Lamennais, bien qu'il soit un homme au sang quelque peu épais, réchauffe parfois son humeur grâce à de chaleureux et étincellants espoirs et, alors, il se dépense à l'organisation de conditions inconnues, mais d'une merveilleuse beauté, et réjouissantes qui réaliseraient, pour la première fois avec un rigoureux esprit de suite, les principes d'égalité et de fraternité. Et, tandis que nous nous délectons à la vue des magnifiques paysages de ce nouveau monde peint par le démagogue, et que nous regrettons seulement que cette Icarie soit quelque peu éloignée de nous, Lamennais nous réconforte, nous encourage et nous montre les études premières qui nous y conduiront. Et quelles sont-elles? Le scrutin à deux tours. Après l'homme de la république et le démagogue, voyons une sommité qui désire édifier les conditions sociales sur des droits de propriété différents des précédents. Louis Blanc compte parmi les meilleurs écrivains de France. Lui n'est pas courroucé contre l'aristocratie de naissance, car le courroux de la Convention, du Club des Cordeliers, des Jacobins à son égard, et leur indignation ont déjà eu les résultats nécessaires. Louis Blanc est courroucé à l'égard de l'ordre moyen magnifié par Sieyès, il en veut aux banquiers et aux principes d'économie nationale qui, grâce à la libre concurrence, font des millionnaires de quelques fabricants et gros commerçants, et poussent la masse dans les bras de la misère et de la famine, aussi bien que les doctrines devenues si exécrables des monopoles. Louis Blanc ne veut pas construire des villages tchèques et des châteaux en Espagne comme le Père Enfantin; il ne veut pas lancer des menaces comme Babeuf; il ne veut pas inciter au meurtre comme Marat. Il veut atteindre son grand but, c'est-à-dire sauver les riches de leur argent superflu, et les pauvres des fardeaux en excédent de leur vie, par la voie de l'organisation du travail et des transformations continues. La question se pose: de quelle manière? Grâce à deux projets de loi. Dans son pamphlet fort élégant, débordant des sentiments du philanthrope, et consacré à l'organisation du travail, Louis Blanc recommande aux riches de prendre à cœur qu'ils sont encore plus malheureux que les mendiants, car les nombreux plaisirs les dégoûtent de la vie; or la nausée de l'âme est un supplice plus grand que la faim. En conséquence, il leur demande de recevoir un moyen pour la préparation de deux projets de loi. Et quel est ce moyen? Louis Blanc le dit: l'élection à deux tours.» In *P. H.*, 1847, no. 1009, 30 décembre.
[10] Sőtér, I., *Nemzet és haladás* (Nation et progrès, 1963), pp. 465 et 490.
[11] *Eszmetöredékek a korteskedés és ellenszerei körül* (Fragments de pensées à propos de la propagande électorale et de ses antidotes), in *P. H.*, 1847, no. 875, 6 mai. Kemény note là que les agents électoraux, «s'ils sont livrés à eux-mêmes, deviennent très certaine-

ment des hommes de la réaction, comme j'ai essayé de le démontrer dans mon ouvrage sur «La propagande électorale», et comme un écrivain de grande renommée — Sismondi — l'a triomphalement prouvé».

[12] In *P. H.*, 1847, no. 953 (21 septembre).

[13] Ö. Malmy est l'une des figures d'un roman inachevé, *A hírlapszerkesztő naplója* (Le journal du rédacteur): le directeur de la feuille imaginaire *La vigie de Kolozsvár* (Kolozsvári Őr).

[14] In *Erdélyi Hiradó*, 1845, no. 81 (10 octobre).

[15] In *P. H.*, 1848, no. 70 (31 mai).

[16] In *P. H.*, 1848, no. 79 (10 juin). — Nous avons passé en revue les articles de Kemény sur la base de la monographie de F. Papp: *Báró Kemény Zsigmond* (1922), et de l'étude de Gy. Barla: *K. Zs. 1848-ban (márciustól decemberig)* (Zsigmond Kemény en 1848, de mars à décembre), in *Studia Litteraria, Communications de l'Institut d'Histoire de la Littérature Hongroise à l'Université «Lajos Kossuth» de Debrecen*, 1963. Il faut tenir compte en effet que Kemény a passé dans le «Pesti Hirlap» non seulement des articles signés, mais aussi bon nombre marqués d'un signe. Pour l'authenticité de ces derniers, les ouvrages de Papp et de Barla font autorité. D'autre part, l'étude de Barla relate plusieurs remarques de Kemény à propos du mouvement ouvrier.

[17] In *P. H.*, no. 104. (11 juillet). — Un autre passage de l'article cité: «Je n'ai aucun doute au sujet de la nécessité de l'abolition des conditions de servage, car celles-ci sont nocives; et elles peuvent être abolies sans la spoliation de la propriété, en témoignant, dans la sauvegarde des intérêts, d'une prudence qui, négligée dans la suppression d'un mal, nous ferait jaillir la source d'un autre».

[18] In *P. H.*, 1848, no. 82 (15 juin).

[19] In *P. H.*, 1848, no. 253. (31 décembre). — Il est intéressant de mentionner que, dans la rubrique «Nouvelles de l'étranger» du journal, le nom de Proudhon revient souvent à cette époque. C'est dans ce même numéro, sur la dernière colonne de l'année, que nous pouvons lire, par exemple: «Au Théâtre du Vaudeville, présentation de la parodie de la fameuse assertion de Proudhon: la propriété = rapine; le public est nombreux, car il veut se convaincre de ses propres yeux de ce qu'est le communisme.»

Notes du chapitre sur Pál Vasvári:

[1] De la littérature sur Vasvári, nous devons mentionner l'ouvrage de L. Thallóczy: *V. P. s a pesti egyetemi ifjúság, 1844—1848/49;* 1882 (P. V. et la jeunesse universitaire de Pest en 1844—1848/49), ainsi que celui de S. Fekete: *Vasvári Pál* (1951). Nous trouvons des références intéressantes aux idées politiques de Vasvári, à son rôle dans la vie publique dans l'ouvrage précédemment cité d'Ervin Szabó, de même que dans les études de L. Jordáky: *A márciusi ifjúság* (La jeunesse de mars, 1945), de S. Fekete: *A márciusi fiatalok* (Les jeunes de mars, 1950), de S. Lukácsy: *A márciusi ifjak* (Les jeunes de mars), au tome III. de L'histoire de la littérature hongroise —*A magyar irodalom története;* 1965; d'autres références à ces activités universitaires et de société dans l'ouvrage de G. Bodolay: *Irodalmi diáktársaságok — 1755—1848.* (Sociétés littéraires estudiantines — 1755—1848), 1963. Le seul livre de Vasvári imprimé de son vivant est *Történeti névtár;* début 1848 (L'annuaire historique). Le choix le plus riche de ses ouvrages a été publié en 1956, sous la direction de J. László, avec une préface de S. Fekete *Válogatott írásai* (Ses œuvres choisies). Cette publication a réuni non seulement les écrits politiques et historiques passés dans les revues, les journaux de l'époque, mais aussi nombre de commentaires, de notes restés manuscrits. Là, où nous citons des textes compris à cette édition de 1956, nous omettrons de réitérer notre référence à *Ses œuvres choisies.* Là, où nous puisons à des notes et commentaires ne figurant pas à cette édition, et pour la plupart manuscrits, nous mentionnons à chaque cas la source, la cote du département des manuscrits de *Országos Széchényi Könyvtár* (la Bibliothèque Nationale «Széchényi»), ou de *Országos Levéltár* (Archives Nationales). C'est S. Fekete qui s'est étendu plus en détail, dans son ouvrage mentionné, à l'influence exercée par les utopistes sur Vasvári.

[2] Département des Manuscrits OSZK, Quart. Hung. 1148, p. 18.

[3] Idem, Quart. Hung. 1150, p. 302.

[4] Documents Vasvári, O. L. 117.

[5] Département des Manuscrits OSZK, Quart. Hung. 1150, p. 363.

[6] «István Horvát, suppléant à la chaire de diplomatique depuis la mort de Schwartner, en 1824, et à la chaire de la langue hongroise depuis la mise à la retraite de Czinke, en 1830, fut nommé, par une résolution royale datée du 1er février 1837,

professeur titulaire de la langue et de la littérature hongroises . . .» (I. Szentpétery: *A bölcsésztudományi kar története, 1635—1935; p. 185* (Histoire de la Faculté des Lettres, 1635—1935).

[7] Il s'agit de l'ouvrage d'István Horvát: «*Ueber Croatien als ein durch Unterjochung erworbene ungarische Provinz und des Königreichs Ungarn wirklichen Theil* (A propos de la Croatie en tant que province hongroise possédée par asservissement et partie intégrante du Royaume de Hongrie); celui-ci fut composé à la demande de quelques députés à l'Assemblée Nationale de 1843—1844, afin de fournir des arguments au débat sur la Croatie. Horvát a fait paraître en 1844, à Pest, un autre ouvrage moins important: *A szlavinokról az az kérkedőkről a trójai háborútól első Justiniánus tsászárig.* (A propos des Slavons, c'est-à-dire des fanfarons, depuis la guerre de Troie jusqu'à l'empereur Justin Ier). Ces publications de Horvát provoquèrent des répliques et de dupliques. Parmi ses opposants nous trouvons également János Kollár. Cf. à ce sujet: *H. I. életrajza* (La biographie d'István Horvát, 1895), par le dr. B. Vass, et *A nemzetiségi kérdés története Magyarországon* (L'histoire de la question des nationalités en Hongrie); tome II, pp. 73—113 et 232 d'Endre Arató. Nous ne pouvons expliquer pourquoi «Ueber Croatien . . .» parut à Leipzig, alors que le manuscrit hongrois était dans les mains de plus d'un député de l'Assemblée Nationale, et que sa conception nationaliste convenait parfaitement à la prise de position des libéraux nobles de Hongrie. «La postérité ne me croirait pas, si je racontais le sort de cet ouvrage, et qu'elle ne me croit d'ailleurs pas . . .» — pouvons-nous lire dans l'éloge prononcé par Vasvári, mais il ne nous fournit pas l'exposé des faits.

[8] Op. cit. p. 107. Dans le contexte: «Ich schreibe den Illyrismus vielmehr einzelnen überspannten und kurzsichtigen slavischen Schriftstellern zu. Im Kopfe dieser spukt der Keim einer, ganz Europa verschlingenden slavischen Monarchie, ähnlich dem Eldorado des Candide.»

[9] Départements des Manuscrits OSZK, Quart. Hung. 1126, p. 100.

[10] L. Jordáky cite cette prophétie de Vasvári dans son ouvrage sur *La jeunesse de mars*, p. 112. Il désigne comme source de cette citation le commentaire de Vasvári sur *Az emberiség földi céljairól* (Les buts terrestres de l'humanité). Le recueil des œuvres choisies de Vasvári comprend effectivement ce texte, mais je n'ai pu y relever les phrases en question. S. Fekete cite le même passage en se référant à Jordáky (In «Les jeunes de mars», p. 206.).

[11] Documents Vasvári, O. L. 117.

[12] C'est S. Fekete qui communique cette note de Vasvári in *V. P. válogatott politikai írásai* (Écrits politiques choisis de Vasvári, 1948). Dans son livre sur Pál Vasvári, c'est Fekete qui aborde pour la première fois plus en détail les idées professées par Vasvári sur l'inégalité.

[13] Idem.

[14] D'après Medveczky F., *Társadalmi elméletek és eszmények* (Théories et idéals sociaux) — 1887.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (3—4), pp. 421—444 (1966)

James Joyce and Adrian Leverkühn

By

PÉTER EGRI

(Budapest)

(Part II)

VII. Leverkühn, Joyce and Mann. Decadence and Modernity

The artistic careers of both Leverkühn and Joyce, as well as of Dedalus, therefore, led to a "Zurücknehmen" of the realist heritage of 18th and 19th century bourgeois humanist culture. The question now arises: in what form does this "Zurücknehmen" present itself in the great novel *Doktor Faustus*, which sums up the whole of Thomas Mann's preceding literary development? Which are the similar, and which the dissimilar aspects?

1. The thematic nature of the links between the decadent and the Thomas Mannian art is nowhere more conspicuous than in the relationship between *Dr. Fausti Weheklag* and *Doktor Faustus*. The theme of *Doktor Faustus* comprises not only Leverkühn's last work but the total of his work as well, which in its principles is related to Joyce's and every other decadent artist's. This model of the decadent artist's carreer is presented in full reality, in the making and in realistical context with the outside world. Therefore Mann supplies an excellent example of how to avoid the trap of the decadent manner of representation by placing the growth of this very manner of representation at the centre of the theme of a modern realist novel. While Adrian, in *Dr. Fausti Weheklag*, and Joyce, in *Finnegan*, arrive at the fullest possible exclusion of concrete social contents, thereby representing an extreme variant of the decadent break-up of the work, Thomas Mann, in *Faustus*, elaborates the theme in its full social polyphony, thereby providing a critical history of the decadent breaking up of traditional form. The point, therefore, is not only that Mann also elaborates Leverkühn's and Joyce's themes, but also that he makes Leverkühn's and Joyce's manners of artistic treatment his theme.

Of course, in no work of art is the theme separated by a Chinese wall from other artistic elements of the work. Points of contact of themes between Leverkühn, Joyce and Mann involve a certain measure of contact in rendering. Much as Adrian Leverkühn differs from Thomas Mann, the relationship between the two of them amounts to more than the fact that the character of the novel was created by the author. Had Mann not found in his own artistic practice aspects akin to those of Adrian, he would never have been able to describe his

hero's life, from within as well as without, with so much susceptiblity. When he speaks of his novel about the making of *Doktor Faustus* as a confession disclosing the innermost secrets of his life, and of Leverkühn as the fiction character dearest to his heart, he plainly refers to that kinship.[139] And though his words may contain some exaggeration, prompted by any author's usual attachment to his new work, their conclusive force is unquestionable. At the same time it needs to be stressed that the story of Leverkühn is not an autobiography of Thomas Mann; that the confession-like nature of the novel means nothing more than the resemblance of certain circumstances in Leverkühn's and Mann's artistic careers. The contact between the manner of representation of *Finnegans Wake* and certain artistic devices applied in the *Faustus* novel can be observed over a more extensive surface than was possible in the case of the Joseph tetralogy. Mann himself has called *Faustus* the "wildest"[140] book he ever wrote. The reason may be the circumstance that his story takes place not in the remote past of Biblical myth, but in the present of this century and leads into the inferno of Nazism. But the difference of the essence that lies beneath superficial resemblance is nowhere so conspicuous as in the relationship between the *Faustus* novel and *Finnegans Wake*. Mann's anti-Nazi attitude and the effect of this attitude on his art, of necessity becomes most graphically manifest in a work which deals with the era of Nazism, and whose writing was begun at a time when the impending doom of Nazism was already obvious.

2. The subjectivity of form, one of the dominant aspects of Leverkühn's *Faustus* music, can also be observed in the portrayal of character, done from the point of view of consciousness, in Mann's *Faustus* novel and Joyce's *Finnegan*. This inner, subjective portrayal of character acquired a greater and greater importance in the course of Mann's and Joyce's artistic development to become of utmost significance in *Faustus* and *Finnegan*, respectively. In *Buddenkbrooks* and *Stephen Hero*, character portrayal is largely in the conventional, 19th century method, i.e. external, relying on the description of the figures' exterior, their actions and surroundings. The demand for an exploration from the inside of mental processes is only apparent in the portrayal of Hanno's character. In the Venice story and *Ulysses*, the ratio of external and internal character portrayal veers in the direction of the latter which becomes finally preponderant in *Der Zauberberg* and *Ulysses*. In the *Joseph* novels, the very fact that the world depicted therein is laid in the remote past of mythology ensured for the subject a distance from the present time, a distance which elsewhere (e.g. in *Der Zauberberg*) was achieved through withdrawal into the characters' consciousness. For this reason, character portrayal in the tetralogy, as regards the relationship between consciousness and the outside world, within the framework of the inner world of myth, is less internal than it was in *Der Zauberberg*. Perfectly congruently with this, when the subject leaves the world of myth in *Faustus*, it gets increasingly attached to the world of consciousness.

In discussing the making *of Doktor Faustus*, Mann tells us that it would have been very easy for him technically, but it was impossible artistically, to revive his characters from outside. Not only did he refuse to accord all but the slightest measure of action to Zeitblom (who as the narrator of the story, could scarcely have depicted his own exterior), but also, he virtually denies Leverkühn all external appearance. He thought that by an external presentation of his principal characters, all that had acquired its character-drawing force through having taken place in the mind would have become platitudinous. Only the minor characters — Schildknapp, Schwerdtfeger, The Roddeses, the Schlaginhaufens, Fitelberg and others — could become fiction characters in a pictorial sense.[141] The intellectual conception of the characters of the novel may sometimes be observed even in the case of some minor characters. Impresario Fitelberg fulfils an intellectual function before possessing a figure: he has long since been a symbolical "embodiment" of the world tempting solitude and yet has had no body. At last, he was helped from the world of ideas into the world of realities by Thomas Mann's wife calling to her husband's mind the character of a literary and theatrical agent they both knew.[142]

And yet this internal manner of character portrayal is totally different from the one we have in *Finnegan*. In Joyce's work, even the minor characters only exist within the limits of the subjective consciousness of dream, and the social typicalness of the characters, reduced to elements of consciousness, is minimal. By contrast, in *Faustus*, Mann describes consciousness and its products, Leverkühn's inner life and his works, increasingly alienated from reality, as socially defined, typical phenomena. He represents false subjectivity as at once false and objectively inevitable under the actual circumstances.

Leverkühn's typicalness is also revealed in the reality-based inner dialectics of his intellectual development. While his works represent a consistently avantguardist rendering of the intensifying contradictions of actual reality which leads to the disintegration of the work, he himself realizes belatedly that the solution of the contradictions is to be sought not in a nihilist repudiations, of actual reality but in changing it in a creative fashion. It is in the context of this conclusion that a possible solution of the long-standing antagonism, present in *Faustus* and *Finnegan* alike, of the artist and the citizen, of the extremist negator of reality and the advocate of life who disregards contradictions, begins to dawn on us. Leverkühn, realising the necessity of changing the reality of the present at the nadir of his life, thus becomes a tragic counterpart of Joseph, the provider who changes mythical reality at the zenith of his life, a counter-character who by his tragic life proves Joseph's optimistic action right.

3. As, to a considerable extent, the plot arises from the action performed by the characters, the subjective — inward — nature of character portrayal is combined with the similar nature of the weaving of the plot. The inner, intellectual plot is likewise most marked in the visionary *Finnegan* and the *Faustus*

novel: after all, the development of Leverkühn's subjective world, its crystallization in music, forms the core of the latter. The successive stages of the process which transfers the action onto the inner plane also exactly coincide, in the works of both Joyce and Mann, with the stages, referred to above, of the introversion of character portrayal.

The nature of the plot is determined not merely by the actions performed by the characters, but also by the nature of the interaction between the characters and the outside world. The plot is a succession not only of actions but also of happenings. A comparison of the respective plots of *Buddenbrooks* and *Faustus*, on the one hand, and of *Stephen Hero* and *Finnegan*, on the other, from the standpoint of the ratio of actions and happenings therein contained will show us that in the plots of both authors happenings have gained ground at the expense of action. Actions dominate in *Buddenbrooks* and *Stephen Hero* alike. In Thomas Buddenbrook's case however, the moral value of action is already debased owing to the precariousness of its effect upon the community: he ist not capable of acting as harmonically as his ancestors before him; neither is he — as yet — capable of ruthless action like those exponents of imperialist business ethics, the Hagenströms. His is, therefore, still an active life, but his activity is already of dubious value — and it seems so even to himself. In a strained moral position he still strives to have control over things, but already, against his own better moral sense, it is he who is beginning to become dominated by things: when it comes to the purchase of the Poppenrade crops, rather than organize it himself, he just sort of suffers the thing to go forward. His brother, Christian has already all sorts of things "happen" to him; his phantasmagories paralyze his will. And Hanno is entirely a man of mental happenings: his outward passivity is in such glaring contrast to the brutal activity of the Hagenströms as the outward lack of action in the modern psychological novel is to the cheap adventurousness of the detective story. Aschenbach of *Der Tod in Venedig* and Dedalus of the *Portrait of the Artist* still know manly, persevering work and youthfully headstrong action, respectively; nevertheless, both are compelled to experience the impact of happenings against their wills: their whole being becoming dominated by their instincts. In *Der Tod in Venedig* such happening is the very basis of the plot. The central character of *Der Zauberberg*, Castorp, is torn between the ideas of his two mentors, while the characters of *Ulysses* drift along in the stream of their own associations of ideas. Young Joseph, too, likes to abandon himself to his day-dreamlike ideas, and in the «pits» of the tetralogy such things happen to him as he would never have dreamed of in his worst nightmares. Leverkühn is not characterised by outward activity any more than by a drawn figure, whereas his inward, creative activity is a diabolical happening that brings damnation on him. The characters of *Finnegan* are exposed to a remarkable extent to the capricious happening of dream.

As the subjectivization of the plot took place at the expense of the outward plot, and as the happenings, too, multiplied at the expense of actions, the outward dynamism of the plot — from *Buddenbrooks* to *Faustus* and from *Stephen Hero* to *Finnegan* — perceptibly diminishes. A similar diminution of dynamism can be observed in Leverkühn's development, from his early works to *Dr. Fausti Weheklag*. Thomas Mann was aware that the overwhelmingly intellectual quality of the novel constituted a threat to its outward eventfulness. When, while the novel was being written, Erika Mann blue-pencilled some forty pages of lecturing, music theory and students' talk, critical analysis and theological meditation, the author consoled himself with the thought that his novel would thus become «more readable, *somewhat* more readable»; and when, in Chapter Thirty-Eight, Marie Godeau entered the plot, and Leverkühn, for a moment, turned towards her (i.e. the outer world), the story, in the author's view, had become "more fictional, hence more dramatic".[143] Thus, even on the evidence of the author's own comment, the greatest part of the predominantly intellectual novel is, in the conventional sense, less readable, less fictional and less dramatic.

The plot of *Faustus*, for all these correspondences with that of *Finnegan*, is diametrically opposed to the plot of Joyce's dream-myth, as the Mannian plot in general is the opposite of the Joycean one.

The subjectivity of the plot of *Faustus* consists in an objectively based presentation of the subjective creative process of an avantguardist bourgeois artist. *Finnegan* lacks such an outward basis. The absence of such an objective, outward fixed point makes itself felt in the portrayal of the subjective inner world as well. This becomes evident with particular clarity in the line that is drawn — throughout the Mannian as well as the Joycean works — between the artist's and the "man-in-the-street"'s way of thinking and acting. Mann is increasingly explicit in his stressing the difference between his hero and his environment, as it can be seen in the cases of Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger, Gustav Aschenbach and Adrian Leverkühn. The same thing can be observed in Joyce's manner of describing the relationship of his hero and his environment, as in the case of the Dedalus of *Stephen Hero*, the Conroy of *The Dead*, the Dedalus of the *Portrait* and *Ulysses* and the Shem of *Finnegan*. Whereas, however, the objective foundation of fiction characters has led, in Mann's works, to a clear distinction between the behaviour and thinking of the bourgeois avantguardist writer and of the average citizen, the separation of the fiction characters from their objective foundations has resulted in an abstract equalization in Joyce's writings. Here, the avantguardist bourgeois author appears as the Author, and the average bourgeois as the Average Man, while the distinction between them, for all the trouble Joyce takes to draw a hard and fast line between them, becomes blurred by the stream of consciousness which is the manner of association common to them. Here, it is proved

once again that real general validity can only be achieved by revealing the concrete, well-defined foundations. It is, primarily, the work that distinguishes the artist from the non-artist. As the inner plot of *Faustus* unfolds itself, Leverkühn's works are created before our very eyes. On the other hand, the inner plot of *Finnegan* fails to present to us Shem's works in the same way as the free-association motion of consciousness of *Ulysses* fails to come to the point of presenting Dedalus's works. In *Stephen Hero* and the *Portrait*, the birth of a poem is still sometimes a turning-point in the plot, whereas in *Ulysses* and *Finnegan* the plot is fed to a considerable extent by the artist's associations of ideas which are unrelated to his being an artist and resemble the associations of the non-artist characters of the novel. The free associations of Dedalus and Bloom only differ in matter and not in basic structure.

Faustus and *Finnegan* — as indeed the Mannian and the Joycean epic writing in general — also differ in the way the happenings gain ascendancy in the plot at the expense of action. From his very first novel to the last, Mann pin-pointed the moral and social precariousness of the actions of his fiction characters as the real cause of the diminution of their activity, and used the degree of their activity as a means of depicting and evaluating the man and his time (Hanno Buddenbrook and the Hagenströms). Joyce, on the other hand, from *Ulysses* on, represented only the result achieved; he refrained from portraying the causes of the diminution of activity, restricting himself to recording the fact of the diminution itself; all his characters are drifted along by the mental happenings of the stream of consciousness. Furthermore, the extension of the function of happenings in the plot is of lesser extent in Mann's work than in Joyce's. The introversion of the plot in Mann's works has led only to the portrayal from within of the reciprocal effects between the outer and the inner world, but in Joyce's works it has led to the gradual liquidation of this interrelationship. Therefore, inner plot, i.e. plot transposed into consciousness went together with the introversion of (social) action in the works of Mann, but was accompanied by a considerable reduction of the same in the works of Joyce. Such difference is found, for instance, between the intensive mental activity of the Settembrini and the Naphta of *Der Zauberberg* and the repeated mental drifting of the Bloom and the Dedalus of *Ulysses;* or between the artistic activity of the Leverkühn of *Faustus* and the barren passivity of the Shem of *Finnegan*.

Finally, for Mann, the conflict between the forces of Fascism and anti-Fascism became a new fountain-head for portraying important social activity — and human action in general — in his plot, whereas for Joyce, it meant only further alienation from reality and thereby a diminution of the importance of actions. The increased importance of action in the plot did not suppress the importance of happenings in Mann's third — his anti-Fascist — period. Action and happening frequently mingle in the plot of the same work.

The plot of the short story *Mario und der Zauberer* consists, essentially, of happenings that occur to the Roman gentleman and of actions by Cipolla and Mario. In Mario's strand of the plot, happening changes abruptly into action. In the first part of the plot of the Joseph story — the one dealing with young Joseph — circumstances dominate the inexperienced, dreaming youth, and, viewed from his angle, the plot consists more of happening than of action. Later on, after — and at the price of — the bitter experiences gained in the "pits", the tables are turned. In the plot of *Faustus*, happening and action are not divided among the various characters, as in *Mario*; neither do they mark different phases in the development of the same character, as in the *Joseph* novels; they are the two factors of the unfolding of the same character. When Leverkühn, in a sudden outburst of creative activity after the infernal doom of *Apocalipsis cum figuris* and directly before conceiving the diabolical music of *Dr. Fausti Weheklag* writes his trio, while complaining, in an allusion to his contract with the Devil, that he is shuddering, that he has been fiendishly snatched and by the forelock is being swept along at a speed that makes him tremble all over,[144] then the synthesis of these two factors manifests itself distinctly.

Their synthesis is a fact of life. Human action — the exertion by the subject of energy aimed at the object — is at the same time happening, because in the course of action the object is changed and so is the subject who acts, and as a rule, under the influence of circumstances, even activity will take a different course from the one planned. This dialectics is reflected in realist art. The synthesis in the plot of action and happening is the realist artistic reflection of the actual performance of the action modifying the object, the subject and the activity itself. Under given circumstances, one or other of the factors of this living interaction, this synthesis may acquire added significance. In *Finnegan*, however, with the elimination of the objects of the outer world, the very synthesis is disrupted. The accentuation of the active aspect of the plot during Mann's third, anti-Fascist period is simultaneous with a change of the literary evaluation of activity. At the end of *Buddenbrooks*, in the confrontation of Hanno with the Hagenströms, ideal still proves impotent, powerless and action to be violent, without ideals. In *Mario und der Zauberer*, Mario's action appears before us as the expression of an attitude of an order superior to that of the Roman gentleman's obedience which is incapable of independent action. Now as before, action is qualified according to its social content, but Cipolla's Fascism-tinged agressiveness is now confronted with Mario's courageous anti-Fascist action. In the tetralogy, the yardstick by which Joseph's development, which forms the essence of the plot, is gauged is his progressive activity for the good of the community; and it is by the same yardstick that Leverkühn's creative activity is condemned, is shown to be declining, and that the tragic beauty of his last, belated, penitent gesture is thrown into relief.

Such evaluation according to the nature of the actions of the characters is nowhere to be found in Joyce's third period; the absence of it removes, also, the Archimedean point towards which the plot could proceed.

Faustus and *Finnegan*, as is the case with Mann's and Joyce's fiction in general, also differ in the dynamism of their plots. On the one hand, as, in Mann's building of the plot, the outward plot is turned into an inward one on a smaller scale, and actions give way to happenings to a lesser extent than in Joyce's, the outward dynamism of the Mannian plot is greater throughout. This is especially striking in the relationship of *Faustus* and *Finnegan;* for although the plot of *Faustus* is a highly intellectual one, in *Finnegan* the outward plot disappears along with the outside world. On the other hand, the dynamism even of the inward plot of Mann's fiction is greater, in general, than that of Joyce's. The inward-turning of the plot signifies, with Mann, a moving away from only the surface of reality, whereas, with Joyce, it means a moving away from reality as a whole, from its surface as well as its essence. Mann's inward plot therefore, retains the dynamism of the original — largely outward — plot that arises out of the development of character, whereas, in the Joycean inward plot, the earlier dynamism of the development of character is lost as the characters become static. Joyce eandeavours to overcome this difficulty by creating artificial animation and movement, packing his writing with quickly changing situations and scenes by means of a swift montage technique and rapid association of ideas. Since, however, the movement of the parts here is conditional on the immobility of the whole, the situations and scenes pour forth on an identical level, and the characters remain unchanged. The more crowded the surge of mass movement without development, the sooner it produces a static effect. In this way, from the standpoint of the nature of the plot, Joyce, while seeking to renew the English novel, threw it a long way back, into the pre-classic period, to the time of the picaresque novel whose plot is equally marked by the scantiness of the interaction between the fictional character and its environment, the unchangedness of the hero, and the almost endless succession of adventurous situations. *Ulysses* — and, still more, *Finnegan* — is a cosmically abstracted psychological picaresque. Hence its occasional points of contact — if only superficial — with Sterne's *Tristram Shandy*.

4. The structure of *Doktor Faustus*, again, presents some Leverkühnian and Joycean elements. The intellectual pattern and philological complexity of the Mannian manner of representation are nowhere so conspicuous as in the structure of the *Faustus* novel.[145] This is a matter of course. If the subjectivization of the manner of representation is accompanied, in general, by the restraining counterbalance of logical organization, it stands to reason that the intellectual-philological equipment, the counterbalancing force of structural austerity must also increase especially in writings with particularly strong

subjectivization, viz. in Mann's *Doktor Faustus*, Leverkühn's *Dr. Fausti Weheklag* and Joyce's *Finnegans Wake*. The modern treatment of time, not yet admitted in the conventional manner of portrayal of *Buddenbrooks* but playing an important part in *Der Zauberberg* and the tetralogy (through a marked distinction between objective and subjective time), assumes, in, *Faustus*, the form of a double, parallel time process and, as a measure of the movement of Leverkühn's life and Zeitblom's biographical work, affects the whole structure of the novel.

In some passages the philological network, the intellectual mechanism of *Faustus* almost rival the intellectual structural devices used in *Ulysses* and *Finnegan*. The circumstance that Zeitblom started writing Leverkühn's biography the same day as the author of the novel did, is regarded by Thomas Mann as one of the characteristics of his own creative method, a device of aiming at an exact, realistical presentation "to the point of self-torturing" of something fictitious.[146] Here we are reminded of Joyce's letters with which he bombarded his aunt in Dublin in the hope of obtaining from her some hair-raisingly meticulous pieces of objective information which he subsequently turned to account in the subjective world, alienated from objects and the outer world, of *Ulysses*.

Another structural characteristic of Mann's *Faustus* is the "montage technique," i.e. the direct working of events taken from real-life, historical, personal and even literary facts into his novel.[147] Leverkühn's episode in the Leipzig brothel has been copied from Nietzsche's similar experience in Cologne; the devil's Ecce Homo quotation has been taken, almost word for word, from one of Nietzsche's Nice letters; and Zeitblom's last visit to the artist, by now reduced to madness, has been modelled, even in its outward trappings, after Deussen's visit to the desperately ill philosopher. In asking Marie Godeau's hand for Adrian, Rudi Schwerdtfeger makes an indirect proposal modelled on biographical details of Nietzsche. The proposal of marriage by a disloyal deputy is also a deliberate allusion to similar incidents described in Shakespeare's sonnets and in *As You Like It*, *Much Ado about Nothing* and *Two Gentlemen of Verone*. The plays, incidentally, lay on Leverkühn's desk. In his conversations with Zeitblom, Leverkühn would lace his words with almost totally unrecognizable quotations from Shakespeare, and Zeitblom, without being aware of the allusion, continues the quotation in his replies. Mann managed to work an imitation of the prelude to the third act of *Meistersinger* into the text of the correspondence between Adrian and Kretzschmar so deftly that the mischief escaped the attention even of Adorno, Thomas Mann's music adviser, the eminent music critic. Adorno with his performing of Beethoven's 3rd sonata for piano on one occasion captivated Mann so much that the grateful author included Adorno's original surname — Wiesengrund — among the short, melodious and rhythmical words by which, in his novel, he has

the arietta movement of the sonata scanned. Leverkühn's tactful, self-effacing admirer, Mrs. Tolnay, has been modelled upon Tchaikovsky's friend, Frau von Meck. Adrian's relations to Rudi Schwerdtfeger is blended with Stendhal's relations to a Russian army officer (mentioned in his correspondence). The row of twelve half notes was claimed back by Schoenberg. The words used to describe Leverkühn's trio (*"unmöglich, aber dankbar"*), too, were spoken by Schoenberg. The remarks made by the child Nepomuk Schneidewein were those of Thomas Mann's own grandchild. The evening prayer said by the little boy contains the — slightly adapted — words of Freidank's 13th century *Bescheidenheit*.[148]

The application of the Wagnerian leitmotif in this musician novel is of particular intricacy. It is not restricted to the presentation of Leverkühn's leitmotifs (e.g. the frequent musical adaptation of the acrostic made of the name of Hetaera Esmeralda): it covers the whole of the *Faustus* novel (e. g. the motivistic function of his conversation with the Devil, the mermaid motif, etc.), and comprises the characteristically recurring elements (mythical repetitions)[149] of Mann's entire third period and even numerous recurring motifs (e.g. the properties of earlier artist characters) of Mann' entire work.

But Mann's manner of construction, unlike Leverkühn's and Joyce's, never becomes a "glowing construction".[150] The marked distinction between subjective and objective time arises out of the representation of reality, and stresses the determinative function of objective time. A proper interpretation of the parallel time of *Faustus* — in which the time of the frame story is fitted to the time of Leverkühn's story like an accompanying part — was given for the first time by Thomas Mann: the frame represents the social, political final outcome of the artistic, ethical aspirations of the biography.[151] What Mann calls montage is of a different nature from the Joycean montage: it involves no subjective alternation of the scenes and settings of the story, but blends organically with the work as a whole. The quotations from Shakespeare worked into Leverkühn's proposal of marriage add a further feature to Leverkühn's image and deepens our impression of him, inasmuch as it splendidly describes Leverkühn's timid retirement from the world. His diffidence in his personal relationships is so great that it makes even the most direct self-revelation of a man — the confession of love — doubly indirect: personally, inasmuch as it is delegated to a deputy, and philologically, inasmuch as he hides his sentiments under a philological quotation, under the philological guise of Shakespeare's charactes.[152]

5. The condensation of the motifs of the Faustus novel and of Mann's whole work is a special problem with many aspects which has a bearing on the total form of the novel and affects especially its genre. The literary genre of Thomas Mann's *Faustus*, like that of Goethe's *Faust*, was evolved in the course of a long period rich in creative experience, both individual and social.[153]

The project of the work can be traced as far back as 1901: from that year dates the first — three-line — draft which records the contract Doctor Faust as an artist concluded with the Devil as the basic idea of an intended short story which was fraught with possibilities of being expanded into a novel. At the same time, some shorter works also dealing with the artist's problem pointed ahead, likewise, towards later expansion into novels. A number of writings — the passage of the early novel which drew the frail, exquisitely musical artist-character of Hanno Buddenbrook; short stories like *Ein Glück*, *Der Bajazzo*, *Tristan*, *Das Wunderkind*, *Tonio Kröger* and *Schwere Stunde;* and the elaborate short story *Der Tod in Venedig* — by their increasingly richly motivated portrayal of the relationship between artist and the average citizen, the loneliness and coldness of the modern bourgeois artist, his spiritual make-up in which inertia and hard-won discipline alternate, his inclination to subjectivist freedom and orderliness, his vacillation between asceticism and dissipation, were preparatory to the monumental summing up of the *Faustus* novel.

The summing up is not merely the broadening and deepening of some early theme: it also involves the elaboration of important — and, at times, basic — ideas of some earlier works. The recurring motifs of Mann's whole activity are all centred round the pivotal issue, the presentation of the rise, nature, and ultimate development of avantguardist art in the general social, as well as the specifically German, context — and throw light on the central issue as well as on each other. The destinies of the declining Buddenbrook family, its "degeneration" from patrician citizens to artists, are repeated, in *Faustus*, in the disintegrating old patrician Rodde family, whose last two offsprings are Clarissa, the highly educated, half-gifted actress who seeks release in suicide, and Ines, the highly-strung, opium-addict wife of an art historian, a woman who murders out of jealousy. The ascetic aggressiveness of the Hieronymus of *Gladius dei*, of the Girolamo of *Fiorenza*, of the Daniel of the short story *Beim Propheten*, the Naphta of *Der Zauberberg*, the Cipolla of *Mario und der Zauberer* and the Beknehons of the tetralogy acquires a Fascistic edge in the poet Daniel zur Höhe of the Kridwiss circle in *Faustus*. Daniel zur Höhe not only bears the name of the Daniel of *Beim Propheten*: he also repeats the latter's words, offering the world as a prey to imaginary soldiers; soldiers who are by now closer to Fascism and are therefore more dangerous.[154] The Klaus Heinrich of *Königliche Hoheit* has a kindred spirit in king Lewis II, mentioned in an episode of *Faustus*, a ruler who merely dreamed of being a king, but was incapable of ruling, through lack of inclination.[155] The potentially homosexual emotions towards Tadzio in the Aschenbach of the Venice story find an echo in the homoerotical overtones of Adrian's feelings for Rudi.[156] The fundamental idea of *Der Zauberberg* — the relationship between health and sickness, health of a higher order gained on recovery from sickness, as an indi-

vidual, a specifically German problem and a problem of the age — also arises in connection with Leverkühn's disease.[157] The conflict between defenceless bourgeois humanism and the forceful and vehement challenge to the humanist tradition presented by a grim, sinister criticism — represented, in *Der Zauberberg*, by Settembrini, the sick Italian advocate of Health, and Naphta, the man who turns his advocacy of the Naked Force into suicide — reappears, intensified, in *Faustus*, in the realationship between Zeitblom and Leverkühn, and again between the mildly conservative Riedesel and the ragingly intolerant Breisacher, with the difference that in the increased defencelessness of the German Zeitblom is also embodied the historical experience of being defenceless in the face of tyranny, a condition treated in the character of the Roman gentleman of *Mario und der Zauberer*. The humanist myth of the *Joseph* novels and *Das Gesetz* is countered by the Fascist-complexioned barbarous myth of the Kridwiss circle in *Faustus*. This conflict is also quite distinctly manifest in concrete matters of detail: whereas the tetralogy pictures the historical superiority of spritual monotheism over earlier barbarian polytheism, Breisacher, in *Faustus*, deplores the rise of the doctrine of a spiritual one-god as an historical regression from the national worship of graphic blood-sacrifice-demanding gods. And whereas, in *Das Gesetz*, the moral law-giving by Moses, and the recording of that law in alphabetical writing instead of ideography, are represented as a triumph of the human spirit, the fuglemen of the Kridwiss circle contemplate a pedagogic possibility of a return to the lexigraphy of primitive peoples, i. e. the association of words with tangible fetishes.[158] The *Faustus* motifs of a mythical return, of the fulfilment of some mythical patterns, has been discussed already. The basic idea of the Goethe novel *Lotte in Weimar*, in making an example of the classic bourgeois humanism of the author of *Faust*, is also the viewpoint of the author of the *Faustus* story, and the motive of Leverkühn's tragically belated seeing the light.

The *Faustus* novel goes back to the idea of a short story planned in the author's youth. The Hanno-passage of *Buddenbrooks* got enlarged into the life-story of Leverkühn. The early short stories about artists grew into the genre of a great novel through the intermediate genre of a long short story *(Tod in Venedig)*. Significant ideas and even basic ideas of earlier works reoccur as motives in *Faustus*. All these circumstances testify to a synthetic fabric, evolved and rendered complex through an organic, inner growth of the biographical and psychological novel of manners about an artist as realized in *Doktor Faustus*. On the face of it, we were confronted by an identical phenomenon when we saw how Joyce's more or less dramatic short stories had developed into dramas, *Stephen Hero* expanded into *A Portrait of the Artist as a Young Man* and the Dublin story project of *Ulysses* widened into the author's major work, the two autobiographies expanded into a universal, cosmic and mythical autobiography in *Ulysses* and *Finnegan*. Seemingly we

also saw an identical phenomenon when we examined how the road of exploring the artist's mind had led from the Gabriel Conroy of *The Dead*, the Richard Rowan of *Exiles* and the Stephen of *Stephen Hero* to the Stephen Dedalus of *A Portrait of the Artist* and *Ulysses* and the Shem of *Finnegans Wake;* and how important or even central themes of earlier Joyce works had been developed into motives in *Ulysses* and *Finnegan*. In reality, however, what we have here are again only points of contact, no identity of essence. With Joyce, expansion of form is at once its dilution into abstraction, which contrasts with the ever greater artistic concreteness of the growth, the inner enrichment of the genre in Thomas Mann. Hence we may speak of a growth of *format*, rather than of form, of the genre in Joyce's art. The difference between these two is as great as the distance between the modernized version of the classical form of the novel in *Faustus* and its abolition in *Finnegan*.

6. As every artistic feature in every literary work is realized by textual means, and as style itself is part of the form, matter, as expressed in the various elements of form, quite understandably, gives birth to various trends of style akin to trends appearing in the other elements of form. The resemblances as well as divergences between *Faustus* and *Finnegan*, between the Mannian and the Joycean manners of representation, are apparent in style as well. Owing to the inward turning of the manner of representation — the method of describing characters from "within," of presenting mental processes and their products *in statu nascendi*, as it were — and to a non-material-slanted perception, arising, in Mann, from the musical theme, and in Joyce, from a form which has acquired a musical quality, the style of both works is rendered highly subjective and abstruse, while a very calculated conceptual structure makes it exceedingly allusive and intellectual. The style of *Faustus* goes back "through an infant's babble and the Swiss dialect, through the baroque and the Lutheran idiom, as far as Middle High German,"[159] and uses French idioms and phrases with perfect assurance. Similarly, the linguistic-stylistic equipment of *Finnegan* comprises the multi-coloured present of English, as well as its Indo-European past and European environment. That in neither of these works is the style the man alone, that for an understanding of this style it is imperative to look at the character of the work as well, may be seen from a suggestive circumstance relating to the Mannian and the Joycean work. *Doktor Faustus* is, as regards its style, the most varied, most intricate and most ponderous work Thomas Mann ever wrote, one which, for the greater part of the narrative, is far removed (as far as the realm of music) from material reality, from a graphic portrayal of the material world. Its way of seeing things reminds one of Hans Castorp (and the Thomas Mann of *Der Zauberberg)* who was inclined to see things as shadows, so to speak, and invested their mental image with graphic substantiality. *Die Entstehung des Doktor Faustus* — the novel about the novel — is a lighter and more vivid writing, more "readable", and more "fic-

tion-like". This is especially true of Chapter XIII, which provides traditional artistic pleasure in its own right (making up for the lack of it in the other work) and develops into a self-contained story narrated with much epic verve. Its material world and lively, rapid rhythm are something with which the *Faustus* novel (even the episodes relating remotely to Leverkühn's life) has simply nothing to compare. A similar divergence may be observed between the style of *Finnegan* and that of Joyce's letters drafted at about the time of writing *Finnegan*.

However, subjective sophistication and the intricacy of the textual pattern have a different significance in the style of *Faustus* and of *Finnegan*, just as they have when viewed in the context of the artistic make-up of the two novels and of the two *oeuvres*. The style of *Faustus* is marked by a highly sensitive and intellectually ponderous representation of an artist's psychology and of artistic creative work determined both socially and individually. The style of *Finnegan*, on the other hand, is characterized by a fancy that has thrown off its social bonds and is rambling in anarchical freedom in a dreaming soul, and is also characterized by a speculative playfulness which transcends art and which, out of curiosity, takes the language to pieces and whimsically, through eccentric brain-work, reassembles the bits.

7. The steadily growing importance of subjectivity in the manner of representation has been coupled, in the artistic development of Leverkühn and of Joyce and Dedalus alike, with the constantly increasing significance of dreams and visions. The same process can be observed in the artistic development of Thomas Mann. In *Doktor Faustus* — in which, as the scrutiny of the formal elements of the novel has shown, subjectivity achieves the greatest importance — the artistic significance of dreams and visions, too, has attained a maximum.[160] In *Faustus*, not only the relative number of dreams and visions is considerable; so is their length. Leverkühn's vision of the Devil, narrated through thirty-seven pages of Chapter XXV, is the longest vision in the whole of Mann's work. The psychological characteristics of dreams, reveries and visions, too, are minutely elaborated. While we have but a vague idea, if any, of the looks of Adrian, the real participant in the Devil-vision, the appearance of the Devil, the imaginary character of the vision, is most graphically described — in accordance with the requirements of the pictorial, sensuous working of imagination in a dream or vision. Another important mark of such working of the imagination is a fantastical, unreal intensity. This is revealed in the mysterious changes of the Devil's figure and in the shivering cold that emanates from him. The third essential psychological characteristic of dreams and visions is dramatization. This is realized in a dramatic dialogue, i.e. the possible most extreme example, such as we have in the Circe episode in *Ulysses*. Lastly, vision has a special, self-contained world, a world apart, a magically condensed atmosphere.

In some respects, the intermingling of the world of vision and the world of realities is also the most marked in the *Faustus* novel. For one thing, Mann makes it unmistakably clear that, in the course of Leverkühn's artistic development, the subjective and the objective elements, the composer's dreams and visions, on the one hand, and the outside world, on the other, became more and more entangled. Leverkühn's principle that "in art. . . the subjective and the objective are indistinguishably interwoven"[161], and his practice, in *Apocalipsis*, of instrumentalizing the chorus and vocalizing the orchestra, thereby resolving the duality between man and matter and investing the whole work with a visionary quality, indicate the growing tendency of his art to submerge objectivity in subjectivity.

Secondly, Mann also shows us that Leverkühn has a proneness to mix up vision and reality not only in his works. He believes the Devil of his vision — for all his protest against the latters's existence and presence — to be real: he can see him distinctly, can speak to him, and in the end, after finishing *Dr. Fausti Weheklag*, when the Devil presents the bill, and he (Leverkühn) discloses the secret of his contract with Satan to his friends, he speaks of him as an existing being. Also, he wants to give the impression throughout that his imaginary trips under the sea and in space were real ones.

Thirdly, the motives of the Devil-vision are extremely closely related to the other elements of the novel, the links between vision and the outside world are exceptionally close in the narrative. No similar example can be found in any other of Mann's work. The form of *Faustus* is far more fully pervaded with the motives of the vision than is that of *Der Zauberberg* with the elements of the Hippe dream: *Faustus* has hardly a page without one element or another of Leverkühn's vision of the Devil cropping up on it.

Another manifestation of the visionary, distracted atmosphere of *Faustus* is the greater significance in Leverkühn's story of visions over dreams — in contrast to the *Joseph* novels.

Vision is a more extraordinary product of a fantastically heated imagination than dream is, and, in *Faustus*, Mann gives a larger scope to this extraordinary product than in any other of his works. To all these links between the visions in *Faustus* and Leverkühn's — and Joyce's — art is added yet another tie: one which concerns contents. As the essential sum and substance of Leverkühn's vision of the Devil tallies perfectly with the essential contents of the *Faustus* novel, that vision comprises all the characteristic trends of Leverkühn's art, which is in principle similar to Joyce's *oeuvre*. Here we see revealed the growing subjectivization and artificial pattern of the work, its iconoclastic breaking of conventional forms, the breaking of social and human ties, an affection for disease, nihilism's cold rejection of the human world and ardent emancipation of instincts — all the fundamental artistic principles, ethics, and aesthetics of avantguardism, its practice and workshop secrets.

Thus, the matter of the Devil-vision in *Faustus* has points of contact not only with the matter of the dreams and visions of *Finnegan* and *Ulysses* (e.g. with *Finnegan* and the coldly constructed and hotly seething and boiling tide of instincts in the Circe episode), but with the whole of Joyce's, Leverkühn's and Dedalus's *oeuvres* and aesthetics as well.

These important resemblances are coupled with still more important differences. The objective foundation of subjectivity in Thomas Mann's work extends to dreams and visions as well. They are inferior, both in number and length, not only to the totally dream-like dimensions of *Finnegan*, but to the number and length of the dreams and visions in *Ulysses* as well. This difference is due to another distinctive element: while Joyce portrays all the characters of *Finnegan* — and all the major characters of *Ulysses* through their dreams or visions (or makes them characters in a dream or vision), in *Faustus*, Leverkühn is the only character whose personality and work are portrayed with the aid of dreams and — still more — of visions. Visionary representation is less elaborated psychologically in *Faustus* than in *Ulysses* and *Finnegan*, and — contrary to Joyce's method — is never practised at the expense of artistic modelling. For example, throughout Leverkühn's dialogue with the Devil, the graphic delineation of the vision is combined with a graphic style, whereas in Joyce the latter is substituted by the former. The dream-logic and dream-language of *Finnegan* change normal logic and language thoroughly, fashioning them in the image of dream, and thereby destroying them. At times, it happens to Leverkühn also that he makes use of impediments of speech occurring during fits of his sickness "auf eine gewisse nicht ganz ausgebildete, nur halb zum Verstandenwerden bestimmte Weise, wie aus dem Traume redend, Dinge zu sagen, für die ihm diese Mitteilungsart passend schien".[162] However, the exceptionality of these occasions is emphasized both by the extraordinariness of the situation (fits, drawing final conclusions from Leverkühn's contract with the Devil) and by the nature of a topic which in decency must be referred to in tactful language.

Adrian's fantastically intensified imagination, revealed in the changing shapes of the Devil, is particularly illustrative of the way in which the function of Joyce's methods is changed in Mann's hands. In the Circe episode in *Ulysses* as throughout the whole of *Finnegan*, the continuously alternating vision and dream scenes, the frequent changes of the characters' shapes renders portrayal one subjective, unarticulated sequence. In *Faustus*, by contrast, as the Devil changes his appearance infrequently, such metamorphoses serve to articulate his dialogue with Leverkühn, while the various shapes he assumes are pictorial expressions of each successive phase of their dialogue, the graphic shapes of their objective essence.

In his first incarnation, the Devil appears as a scraggy fellow with reddish hair and eyelashes, a pie-face and a slightly curved nose, and stubby fingers,

wearing a cloth cap pulled over his ears, a striped jersey and chequered jacket, tight-fitting trousers and dirty yellow shoes, and speaks in a theatrical manner. The plug-ugly, the pimp, whose coarse exterior is in harmony with his over-familiarity and importunity, vanishes as soon as he has managed to convince Leverkühn in some measure that he *is* the Devil, and reappears in the figure of the blood-stained Ludewig. In his conversation with Leverkühn, Ludewig recommends debauched illumination as a means of overcoming German paralysis, and suggests Esmeralda,—the Leipzig prostitute from whom Adrian has contracted his disease, and whose ponce, as Adrian sees it, Ludewig is — as the fitting instrument. Now the pimp exposed as Ludewig changes into a dapper, bespectacled, elderly music critic, and crystallizes, both historically and musically, what he said before about illumination in a vulgar and individual manner. With an allusion to Goethe, he talks of the difference between the classic period and the present time, which prevents Leverkühn from deriving inspiration from any other source but the Devil. He claims that the work is no longer consistent with truth because art has become criticism; tonality and conventional harmony, illusion, play are untenable; while the unity of the universal and the individual, as expressed in the particular, has become impossible. The diabolical music critic now passes on to music and refers to *Entweder-Oder*, a work by Kirkegaard, "that Christian in love with aesthetics". He dwells on the theological aspects of the Devil as the emancipator of barbarity, and presently he assumes a new figure, one which is in tune with the given phase of their dialogue: he develops a beard and moustache, and sharp teeth, and, endowed with these features he proceeds to expound the nature of Hell, which admits only of a rambling between the extremes of icy cold and boiling hot. After this, he reminds Leverkühn that a compact sealed with blood was, as a matter of fact, concluded between the two of them when Leverkühn gained, in Esmeralda's embrace, the diabolically voluptuous illumination of disease; and as he resumes the thread of his discourse on Esmeralda, the instrument of the Devil, he resumes the original form of the whey-faced, red-eyed, cloth-capped plug-ugly of Esmeralda's pimp and of Ludewig. As his last remark, he warns Adrian that he must pay for the gift of the algebraic magic, coldly speculative reasoning directed against Reason, and the fever of inspiration by being cold to people, by breaking all human relationships, and finally assures him that Hell is only going to be a continuation of an extravagant artist's life. His place is presently taken by the extravagant Schildknapp, who tells him that Leverkühn did not miss a thing by not going with him to the party.

In the Mann-desribed vision, therefore, the successive stages of the dramatic dialogue are separated by a visionary change of forms — the very device which, in the Joycean vision, helps to break down all divisions. The nature of the dialogue, progressing by stages also shows the difference between

the Mannian and the Joycean ways of dramatizing visions. The dreams and visions in *Ulysses* and *Finnegan* owe their unity to the continued alternation of scenes, while the unity of the vision in *Faustus* derives from the continuity of a steady, periodic intellectual and artistic progress.

The mingling, in *Faustus*, of the world of vision and that of reality is, on the one hand, a peculiarity of Leverkühn and therefore it is part of the theme of the novel. On the other hand, it is part of the matter of the novel, and does not, therefore, necessitate that the portrayal as a whole should become visionary. In contrast to Joycean writing, here it is not primarily the formal elements of dream and vision that are extended to the world outside the dreams and visions; it is rather the elements of matter from that outside world which are condensed into dreams and visions. Mann always draws the line between the world of dreams and visions and the world of realities. Though Leverkühn believes that he has seen the Devil. travelled under the sea and in space, neither Zeitblom nor Thomas Mann attach credence to his words. Mann often separates dreams, free-associations, reveries and visions from other parts of the novel by putting them in separate chapters. He did that to Castorp's dreams of Hippe, the beach and the temple in *Der Zauberberg*, to the dreams seen by Jacob, Joseph, and the Pharaoh in the tetralogy, to Goethe's interior monologue in *Lotte*, and to Leverkühn's vision of the Devil in *Faustus*.

The increased importance of visionary representation in Thomas Mann's fiction has not led to a substantial proportion of the writing becoming dream-like or visionary. The preponderance of visions over dreams is counterbalanced by the objective truth of their matter. In Leverkühn's vision of the Devil, Thomas Mann spells out in absolutely concrete social and historical terms his view that avantguardism is a kind of diabolical black art directed, at the same time, against reality and artistic creation. In his last words, visionarily blending in one another, in which he sums up his life experience in art, Adrian points to the necessity of changing reality as the road to renewal in art.

These analogies in Mann's *Faustus* and Joyce's *Finnegan*, between Mann's work and Joyce's, are all related to the question of the "Zurücknehmen" of Goethe's and Beethoven's artistic principles. This problem presents itself with particular significance in the context of the dreams, visions and black magic in Goethe's *Faust* and Mann's *Faustus*. The very title of *Faustus* points to *Faust* as *Ulysses* does to *Odysseia*. Mann and Joyce alike showed great concern about the attitude to cultural heritage. The dreams and visions, the black magic, the fantastic elements of *Faust* are the products of a long process of development, they were evolved by stages as the artistic precipitation of the experience accumulated in the course of a long life. Yet their continous development is more than just the inevitable accompaniment of the general growth of the work. The steady maturing of the historical necessity that had made the bour-

geois system victorious in England many years before, helped it to ascendancy in France through the Great Revolution, and caused Germany to be pregnant with it; the progressive nature of the bourgeois system over feudalism, and the sharp outer, and sharpening inner contradictions of the new system — as well as a growing realization of all these facts and processes — changed Goethe's progressive social perspective more and more utopistical. The general artistic result of this trend was the specific German version of realism, known as classicism. It was more indirect than contemporary English and French realism and to a certain extent inclined to stylization. This kind of realism was favourable to the objective artistic representation of dreams, visions and magic. These elements, therefore, acquired growing significance with the evolution of *Faust*, and their development from *Ur-Faust* through *Fragment* and *Der Tragödie erster Teil* to the *Der Tragödie zweiter Teil* is so great that it cannot be explained by the growing length of the text.[163] In *Faust* as well as in Homer's *Odyssey*, the dream-like, visionary or fantastic characters are, as regards the manner of their appearance, mostly objective and only rarely subjective; they are objective without exception as regards their artistic verity and their truth. Each type is clearly revealed distinctly in the end of *Faust:* under the supervision of Mephistopheles, the lemurs are digging a grave for Faust blinded by Care; and he believes that they are actually digging a ditch, building an embankment against the tide of the sea, in his service, and he has a subjective vision — a very true one objectively — of a free people living in a free place. The delight of this vision sends his body, a prey of the lemurs, to death, and his soul, at the intervention of the angels, to salvation.

With the continued abstraction — or rather melting away — of perspective, and parallel with the trend of social and cultural development, the subjective representation of the world of dreams and visions became predominant in Mann's and Joyce's fiction alike, acquiring ever greater significance in the writing as a whole.[164] This advance of the subjective manner of appearance in the representation of the psychological nature of dreams and visions indicated, in Mann's as well as in Joyce's writing, a drawing closer to objectivity. Dreams and visions are, after all, subjective psychological phenomena, and their inner representation called for the elaboration of their actual psychological features. From the standpoint of the artistic truth of the work as a whole, it is, in principle, a matter of indifference whether the dreams and visions are represented in a subjective, or an objective manner. As Mann's *Faustus* expresses the essence of contemporary reality by means of dreams and visions which are totally subjective as to their appearence, so does Goethe's *Faust* express the reality of its own time by means of its dreams and visions which are mostly represented objectively. Under given conditions, of course, the emergence of one or the other manner of representation is inevitable; and — if, as in

this case, the authors and works in question are truly of note — the work owes its authenticity precisely to the author's clinging to one — and not any — of the two manners of representation. But there is no hierarchy of value between the works created through such a selection of the manner of representation.

However, if, from the viewpoint of the social and artistic reality of the work, the objectivity of the manner of appearance of its dreams and visions is no measure of value, the objectivity of their matter is all the more so. In Thomas Mann's art, the increasingly important dreams and visions clearly separated from the other parts of the novel, are always objective so far as their matter is concerned. Moreover, ever since *Der Tod in Venedig* and *Der Zauberberg*, they have increasingly become condensations of the essence of the real matter of the work as a whole. The visionary dialogue between Leverkühn and the devil is rightly called by Thomas Mann the centre of the novel.[165] By contrast, in Joyce's work the matter of the dreams and visions becomes increasingly subjective, dream and vision steadily gain ascendancy in the work, until, in the end, their extreme subjectivity is presented to us as the only objectively existing and essential thing. From the standpoint of the subjectivity of dreams and visions, and from the point of view of the subjectivity of the manner of representation, Thomas Mann's *Doktor Faustus* and Leverkühn's *Dr. Fausti Weheklag* are the modern and decadent versions, respectively, of Goethe's *Faust*. Theoretically, the connection between Homer's *Odyssey* and Joyce's *Ulysses* is similar not to the relationship between *Faust* and *Faustus*, but to the realationship between *Faust* and *Dr. Fausti Weheklag*.[166]

VIII. Conclusion

The final conclusion which is to be drawn from this comparison between Thomas Mann's and Joyce's art is that in Thomas Mann 19th century bourgeois realism has found a modern revival, and in Joyce, a decadent end. Mann also "recants" the harmony of the 19th century, but he only does so in the measure of the disharmony of 20th century reality. The points of contact between the writings of the two novelists are a reflection of modern reality. The partial correspondences in general emphasize the *modern* aspect of Mann's modern realism and the real elements of Joyce's decadence, while the essential differences throw into relief the *realist* nature of Mann's writing and the decadent quality of Joyce's.

None of the points of this comparison may be ignored in an assessment of Mann's and Joyce's art. To lose sight of the resemblences would mean, as far as Mann is concerned, to ignore the modernity of his representation of reality, with the result that his art would appear to be just a plain, unchanged continu-

ation of 19th century bourgeois realism. It is from this angle, as a rule, that decadent, avantguardist criticism condemns his art as obsolete. Ignoring the resemblances between Mann's and Joyce's methods of representation also involves a distorted judgement of Joyce. For however subjective and abstract his art became eventually, in the three periods of his work the problems of his age — if ever more arbitrarily, if in an increasingly abstract and distorted manner — are in fact reflected. This is one of the chief sources of his universal literary significance, and here, too, lies the reason of his influence on contemporary realist writers — not only on Thomas Mann, but also on Thomas Wolfe, for instance — and that is the point which distinguishes him from his epigons who went even farther than he had gone in discarding realistic experience. Only hidebound, schematic criticism fails to realize that the very fact of art's being rooted in reality excludes the possibility of a fully barren, decadent art which is totally divorced from reality; and thus, moving, as it were, along the perimeter of a critical circle in the opposite direction to decandent criticism, it eventually arrives at the standpoint of decadent criticism, which seeks on principle to separate art from reality. The difference only lies in the critical attitude and not in the essence; all proclaim the *total* separation of decadent, avantguardist art from real life — conservative critics with an old-mannish incomprehension, schematic critics with pseudo-revolutionary contempt, and decadent critics with inordinate enthusiasm.

This is not to vindicate decadent art. For the more art turns away from reality — that is, the more decadent it becomes — the more it ceases to be art. The difference between Thomas Mann's and Joyce's respective artistic methods has a bearing on the fundamental principles of art. To ignore this difference is to make a real assessment impossible. Ignoring this difference, as far as Thomas Mann is concerned, leads to the identification of modern realism with decadence, while, with respect to Joyce, it results in the identification of decadence with modern realism. The former view is held by conservative, schematic criticism; the latter by the decadent critics.

Thomas Mann's modern bourgeois realism represents contemporary bourgeois reality with true artistic expressiveness and authenticity, in a modern manner. In the decadent view, all that is decadent appears to be modern; for conservative, schematic criticism, all that is modern seems to be decadent. Thus both views — despite opposite points of departure — are guilty of the *same* error in identifying decadence with modernity, bourgeois avantguardism with modern bourgeois realism. Thomas Mann's art gives evidence, on a universal scale, proving this identification to be wrong and this differentiation to be possible. That which is the fundamental principle of representation in Joyce's art is the subject-matter of representation and an element of form in Thomas Mann's.[167] "Denn so wenig man das Neue und Junge verstehen kann, ohne in der Tradition zu Hause zu sein, so unrecht und steril muß die Liebe

zum Alten bleiben, wenn man sich dem Neuen verschließt, das mit geschichtlicher Notwendigkeit daraus hervorgegangen.''[168]

NOTES

[139] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Op. cit., p. 332.

[140] Ib., p. 181.

[141] Ib., p. 237. It should be noted that the bodilessness of the tragic principal character of *Doktor Faustus* has something to do with its tragic fate. It is a fact of common knowledge — Bergson mentions this in *Le rire* — that, as a rule, the exterior of principal characters of tragedies is scantily described, while comic characters often owe their comic quality mainly to an overemphasized description of their personal appearance. The overemphasizing of corporeality, a device frequently employed by Thomas Mann to achieve ridicule, makes its appearance in an early short story *(Der kleine Herr Friedemann)* and is used quite freely in the potrayal of the two dwarfs in the *Joseph* tetralogy, of Sridaman and Nanda in *Die vertauschten Köpfe* and of the principal character in *Der Erwählte* and of *Die Betrogene.*

[142] Ib., p. 313.

[143] Ib., p. 315 (»... leserlicher ...«); p. 316 (»... romanhafter ... dramatischer ...«).

[144] Mann, Th., *Doktor Faustus.* Op. cit., p. 620.

[145] Sőtér, I., *Az olvasó naplója.* (A Doktor Faustus szerkezetéről.) *Világtájak.* Esszék és jegyzetek. (The Reader's Diary. [On the Structure of Doctor Faustus.] The Quarters of the Globe, Essays and Notes.) Szépirodalmi, Budapest 1957, pp. 528—51.

[146] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Op. cit., p. 198 (»... Kunstgriff ...«); (»... um die genaue und bis zum Vexatorischen gehende Realisierung von etwas Fiktivem ...«).

[147] Ib., p. 198 (»... im Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten ...«).

[148] Ib., pp. 198—201, 229, 246, 209, 199, 241, 324—5, 200.

[149] Ib., pp. 200, 281—2; Thomas Mann: *Doktor Faustus.* Op. cit., pp. 485—6, 38.

[150] Ib., p. 242.

[151] Ib., p. 653; Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Op. cit., p. 197.

[152] In some cases, the intellectual auxiliary lines are left even on the Mannian delineation. Quotations from Shakespeare, when used by Leverkühn, serve the purpose of characterization; but, when applied involuntarily by Zeitblom, are rather individual examples of a "mythical" conforming to a pattern.

[153] Lukács, Gy., *A modern művészet tragédiája. Német Realisták.* (The Tragedy of Modern Art. German Realists.) Szépirodalmi, Budapest 1955, pp. 271—9.

[154] Mann, Th., *Doktor Faustus.* Op. cit., p. 494 (»Soldaten! ... ich überliefere auch zur Plünderung — die Welt!«).

[155] Ib., p. 586.

[156] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Op. cit., p. 241.

[157] Mann, Th., *Doktor Faustus.* Op. cit., pp. 311, 316, 331, 465.

[158] Ib., pp. 382—3, 501.

[159] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Op. cit., p. 325 (»... durch den Mund des Kindes und über das Schweizerische, eine sprachliche Vertiefung vom Barocken und Lutherischen noch weiter zurück ins Mittelhochdeutsche ...«

[160] Dreams and visions fill some sixty pages.

[161] Mann, Th., *Doktor Faustus.* Op. cit., p. 529.

[162] Ib., p. 446.

[163] Some idea of the growing significance of dreams and visions, of acts of magic, and fantastical, supernatural elements may be obtained from their occurrence rate in *Ur-Faust* and the version of the work. At a rough estimate, this rate shows a ten-fold rise.

[164] Lukács, Gy., *A modern művészet tragédiája. Német realisták.* (The Tragedy of Modern Art. German Realists.) Op. cit., pp. 287—9. — *Goethe és kora* (Goethe and his Age). Hungária, Budapest 1946, pp. 149, 151—62, 166, 172, 173, 176—81.

[165] Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus.* Op. cit., 249. Like Leverkühn, Shem, the author-character in Joyce's *Finnegans Wake*, also has his symbolical connections with the devil. In the words of Clive Hart: "While Shaun's east-west journey is

quasi-horizontal, Shem's displacement is in the vertical, north-south direction. Shem is a thinker, the artist who plumbs the depths and loses his soul in the process. A Mover, he is yet not an Unmoved Mover; as there is no stationary absolute in Joyce's world any more than in Einstein's, the godlike Artist of the idealistic Stephen finds himself obeying Laws of Motion like anybody else, moving with equal and (in a sense) opposite velocity to that which he imparts to his creation. This is of course no more than a deflated mechanistic model of the romantic notion that the artist must damn himself in order to impel his work into the region of glory." Clive Hart, *Structure and Motif in Finnegans Wake*. Faber and Faber, London 1962, pp. 116—7. "A Miltonic Satan, though less attractive, Shem finds his Pandemonium in the hot and hellish antipodes of Australia — 'Down Under', as it is popularly called." Ib., p. 117. Cf. pp. 117—28, 225, 247.

[166] In the Circe episode (referred to in a letter as Walpurgis-night by Joyce himself) in *Ulysses*, the author draws on the Faustian tradition as Leverkühn does. Harry Levin points out analogous motifs in the Circe episode and the Walpurgis-night. Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses. A Study*. Vintage Book, New York 1956, p. 320, note.

[167] Cf. Lukács, Gy., *A játékosság és ami mögötte van. Német realisták.* (Playfulness and Its Background, German Realists.) Szépirodalmi, Budapest 1955, pp. 310—5. — *Thomas Manns Gegensatz zur Dekadenz der Gegenwart. Heute und Morgen*, 1955, pp. 331—9. Back, H., *Thomas Mann. Verfall und Überwindung*. Phaidon, Vienna 1925.

Jacob, G., *Thomas Mann und Nietzsche. Zum Problem der Dekadenz*. Hampp, Munich 1926.

Fougère, J., *Thomas Mann, ou la séduction de la mort: Essai*. Edition de Pavois, Paris 1947.

Schlappner, M., *Thomas Mann und die französische Literatur. Das Problem der Dekadenz*. Hausen, Saarluis 1952.

Schlappner, M., *Thomas Mann. Du rêve à la réalité*. Edition R. A. Corréa, Paris 1932, pp. 231—72.

Genschmer, Fr., *Thomas Mann. From Subjectivism to Realism. Monatshefte für deutschen Unterricht*. No. 31 (Nov. 1939), pp. 331—8.

Kardos, L., *Thomas Mann olvasása közben. Művek és mesterek* (On Reading Thomas Mann. Works and Authors). Magvető, Budapest 1958, pp. 352—3.

Révai, J., Ady Endre. Irodalmi tanulmányok (Endre Ady. Literary Studies). Szikra, Budapest 1950, pp. 155—210.

Szabolcsi, B., *A csodálatos mandarin* (The Miraculous Mandarin). *Csillag*, vol. XI. No. 4 (Apr. 1955), pp. 838—42.

Bóka, L., *József Attila költői eszközei. Tegnaptól máig* (The Poetical Means of Attila József. From Yesterday till Today). Szépirodalmi, Budapest 1958, pp. 303—35.

Révai, J., *József Attila költészetéről. Válogatott irodalmi tanulmányok* (On Attila József's Poetry. Selected Literary Essays). Kossuth, Budapest 1960, pp. 335—7, 345, 358—60. — József Attila-problémák (Attila József Problems). Op. cit., pp. 402—3.

Szabolcsi, M., *József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. Költészet és korszerűség.* (Attila József, Gyula Derkovits, Béla Bartók. Poetry and Modernity). Magvető, Budapest 1959, pp. 63, 73, 82—3, 86, 93.

[168] Mann, Th., *Doktor Faustus*. Op. cit., p. 376. — Owing to Joyce's death in 1941, the Thomas Mann—Joyce parallel cannot be pursued any further. I believe it should be pointed out none the less that on the abolition of the Nazi inferno, the Mannian fiction assumed a quieter and more closed, a more conventional aspect. In the legend entitled Der Erwählte, Pope Gregory's story, — treated with grotesque irony inspired by the devil in Leverkühn's *Gesta Romanorum*, and inserted by Thomas Mann in the Faustus tragedy, — is reiterated this time in a mood of cheerful light-heartedness. An experience of life springing from sin but ultimately turning out for the best appears as a tragically belated, final realization in *Faustus;* in Der Erwählte, however, it is a matter treated humorously and is unfolded in a manner that is even more conventional, than the mythically balanced form of the *Joseph* novels. The dreams and visions, too, have lost their apocalyptical significance and are translated into action with the aid of a plot that is even lighter and livelier than that of the tetralogy. In the novel *Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull*, this cheerful playfulness smiles, no longer in the world of myth, but in the reality of the present — though on an impostor's face. Here, Thomas Mann's fiction, while retaining numerous elements of its modern psychology, has fully recovered its objective, conspicuous and readable qualities. It also regained its lively plot with plenty of action in it, and combines the thorough external scrutiny of *Buddenbrooks* and the psychological depth of *Der Zauberberg* and *Faustus* with the adventurous liveliness of the picaresque novel. Accordingly, the function of dreams and visions has

shrunk to a modern element, and the occasional reappearance of the old type of unexplained, parable-like dreams and visions further lessens the earlier preponderance of the psychological elements even in this limited area. The changing proportions of outer and inner representation in Thomas Mann's various creative periods — the dynamic force of the outward plot in *Buddenbrooks*, its suppression and its turning inward in *Der Zauberberg*, its mythical reinvigoration in the *Joseph* tetralogy, its renewed acquisition of an intellectual quality in *Doktor Faustus*, and triumphant return in *Der Erwählte* and the *Krull* novel — makes it perfectly clear that the Mannian form cannot be deduced from the unchanging personality of the author torn out of the context of the changing periods alone. Mann's development also makes clear the fact that it is absolutely wrong to regard the outward view of reality, plot to be out of data as a matter of course, or to canonize as a norm of criticism either the outer or the inner representation of reality, disregarding the concrete historical circumstances expressed by the work of a given period.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (3—4), pp. 445—488 (1966)

CHRONICA

Rapprocher les mains qui se cherchent...

Les cent ans de Romain Rolland*

Vers la fin de la première guerre mondiale, Stefan Zweig rendit visite, dans sa retraite suisse, à l'une des personnalités les plus pures de cette Europe souillée de boue et de sang, et consigna en termes émus ses souvenirs: «J'avais pleinement notion de me trouver face à l'homme le plus important, à ces heures, du monde, d'entendre s'adresser à moi la conscience morale de l'Europe.» A un autre endroit, à la fin de son essai sur Romain Rolland, il dégage l'unité de la vie, de l'art et des actes de Rolland, et nomme l'harmonie plus élevée ainsi réalisée: la conscience du monde. «De même qu'on ne doit dissocier la vie de Tolstoï de ses activités d'agitateur, il est impossible d'essayer de détacher, chez Romain Rolland, l'homme actif de son influence. Depuis 1914, il ne fait qu'un avec son idéal et son combat. Désormais, il n'est plus poète, ni écrivain, ni artiste, ni individu. Il est la voix de l'Europe au sein des tourments les plus profonds. Il est la conscience du monde.»

Le moment historique — l'année 1917 — où Zweig fit cette observation a effectivement été déterminant dans l'évolution intellectuelle de Rolland. Non seulement, parce que ce fut alors que Lénine l'invita à se rendre avec eux en Russie révolutionnaire, et non seulement parce que — comme il l'a écrit à Lajos Hatvany — il tentait de comprendre «le grand mouvement social, qui s'essaie tumultueusement dans le monde et surtout en Russie»; mais aussi, et surtout, parce que les expériences vécues donnaient justement une orientation nouvelle à sa pensée et à son action. Ce fut alors que d'humaniste contemplatif il devint humaniste agissant.

Rolland avait alors cinquante et un ans; deux années plus tôt, il avait reçu (et offert dans un but philantrophique) le Prix Nobel; cinq années plus tôt, il avait terminé son œuvre maîtresse d'alors, le roman-fleuve de *Jean-Christophe*, couronné du Grand Prix de l'Académie Française, et dont le succès mondial lui avait permis de se libérer de ses tâches de professeur à l'Université de Paris. Ce roman cyclique en dix volumes — qui, naturellement, a connu plus d'une édition hongroise — créait un type nouveau de héros et implantait un genre neuf dans les lettres mondiales. Ce héros, alter ego moderne et romancé d'un musicien européen d'envergure beethovenienne, professe et réalise des idéaux identiques à ceux dont Rolland avait fait la ligne essentielle de ses 'biographies héroïques': *Jean-Christophe* proclame également l'unité de la pensée et de l'action, de l'art et des actes. Cette vaste œuvre, que Rolland avait nommée lui-même roman-fleuve, diffère, pour ce qui est de son genre, des romans cycliques de Balzac ou de Zola, du fait qu'ici c'est l'évolution intime d'un seul héros qui détermine la marche de l'intrigue.

*Allocution à la séance commémorative organisée à l'occasion du centenaire de Romain Rolland par l'Académie des Sciences de Hongrie, l'Union des Écrivains hongrois, la Section hongroise du PEN-Club et la Fédération des Combattants de la Paix, le 4 février 1966.

De plus, ce sont les principes de base de la composition musicale qui s'imposent dans cet ouvrage de Rolland; non seulement ce roman est consacré à un musicien, c'est aussi le premier roman musical de longue haleine dans les lettres européennes.

Mais ce qui compte peut-être plus — ce qui comptait surtout plus pour les contemporains —, c'est le rayonnement des idées fondues dans ce roman. *Jean-Christophe* est le sommet de cet humanisme affectif qui prend sa source aux enseignements des grands utopistes du XVIII[e] siècle, Rousseau en premier, qui a inspiré, au cours des crises du siècle précédent, les philosophes du «printemps des peuples», et enflammé les apôtres et martyrs des idéaux de liberté; le roman de Romain Rolland fait entendre sa voix aux moments de l'élan ultime de cet humanisme affectif, dans la tourmente de l'affaire Dreyfus, puis, sous la pression de la crise de conscience qui y fit suite, dans l'atmosphère étouffante et rancie de la vieille Europe; symphonie de la liberté courageusement assumée, il est protestation contre «le sage et vil égoïsme». C'est pour cela que des écrivains si différents, mais tous sous l'influence de l'humanisme affectif, comme un Roger Martin du Gard, un Georges Duhamel, ou un Jean-Richard Bloch ont reconnu cette œuvre être d'un effet vivifiant . . .

Et c'est en conséquence que Rolland, fidèle à ses idéaux, dut protester, d'une voix de plus en plus retentissante et dès l'été 1914, puis de manière toujours plus cohérente et ferme jusqu'en 1917, contre la guerre; alors, collaborant avec les membres du mouvement antimilitariste de Zimmerwald dans leur revue, il formula avec la plus parfaite netteté ce nouvel humanisme qui, prenant la défense des valeurs humaines, proclame la lutte contre la notion de patrie figée en «idole sanglante» à l'époque impérialiste. Dans l'évolution de Rolland, ce fut là l'épreuve majeure; il avait dû faire le choix entre la «patrie» à la solde de l'impérialisme et l'humanité, sans pour cela opposer l'un à l'autre le véritable patriotisme et la justice, bien au contraire, en s'efforçant de les mettre mieux en harmonie. Car il n'a jamais renié sa fidélité à son peuple, à sa terre natale, ni aux valeurs spirituelles et morales auxquelles sa nation avait donné naissance. Il a fait revivre l'un des archétypes les plus authentiques du peuple français dans *Colas Breugnon;* et dans le tome six de *Jean-Christophe*, il a parlé en termes émus et émouvants de la vie profonde de cette autre France, de la vraie. Et malgré cela, ou justement à cause de cela, il eut la force de se hausser au-dessus des patries expropriées et abusées, de devenir la conscience de l'Europe.

A la suite de la Grande Guerre, son humanisme devint universel. Comme les forces qui menaçaient de destruction ou de défiguration les valeurs humaines se manifestaient désormais à l'échelle mondiale, Rolland voulut grouper «au-delà des limites des nations et des classes» tous ceux qui se déclaraient prêts à prendre la défense de ces valeurs. Et ce ralliement alors d'actualité brûlante ne devait, selon lui, se localiser sur le continent européen, mais s'étendre à l'Asie, aux deux Amériques et aux grandes îles de la civilisation éparpillées sur tout le globe: «Elargissons l'humanisme cher à nos pères, mais dont le sens a été rétréci à celui de nos manuels gréco-latins. De tous temps, les Etats, les Universités et les Académies, les pouvoirs conservateurs de l'esprit ont tâché d'en faire une digue contre les assauts de l'âme nouvelle. La digue est ébranlée. Les cadres d'une civilisation privilégiée sont désormais brisés. Nous devons prendre aujourd'hui l'humanisme dans sa pleine acceptation qui embrasse toutes les forces spirituelles du monde entier: Panhumanisme.»

Cette entreprise de Rolland pour élargir l'humanisme jusqu'à l'universalité fut alors d'un effet si général que notre revue *Huszadik Század* (Vingtième Siècle) la salua aussi avec enthousiasme, comme le «magnifique document de la conscience renaissante du monde»; il s'agit «d'un nouveau message évangélique à l'Europe en détresse, et même à toute l'humanité» — pouvons-nous lire en page 398 de son année 1918.

Cependant, cette quête de l'humanisme universel, dont Rolland lui-même a magnifiquement peint les souffrances continuelles et les triomphes partiels dans *L'Ame Enchantée* et dans *Quinze ans de combat*, était a priori menacée d'échec dans l'Europe contaminée par le fascisme. Et la véritable grandeur de Rolland apparaît justement dans le fait qu'en présence de l'avance du fascisme italien, allemand et espagnol, il eut le discernement et la force nécessaires pour prendre ses distances à l'égard du prophétisme intellectuel œuvrant pour une «Internationale de l'esprit», et auquel il était redevable de sa grande notoriété à l'époque. Poussant toujours plus loin la recherche de la justice, il s'identifia à ceux qui ne se contentent pas de sonder la conscience du monde, mais en assument aussi les conséquences pratiques.

A partir de la fin des années 1920, Romain Rolland s'attacha toujours plus intimement au mouvement ouvrier révolutionnaire. Il avait réalisé que l'époque représentait l'un de ces moments historiques dans lesquels l'évolution — selon les paroles de Byron — change de cheval. Et tout comme dans une période de crise précédente, au début de la Grande Guerre, il avait défendu les valeurs de l'homme de sa voix solitaire, il tenta la même chose, dans une situation modifiée et de manière différente. Effectivement, ce fut alors qu'il se mua définitivement en cette figure historique à laquelle ses expériences et ses luttes le prédestinaient: le représentant et le prototype, jusqu' à nos jours exemplaire, de l'humanisme militant poussé jusqu'à ses ultimes conséquences. On sait que, presque en même temps que lui, en 1936, Thomas Mann attira également l'attention du monde sur l'interprétation moderne de la notion et du rôle de l'humanisme. A la session de Budapest de l'Institut International de la Coopération Intellectuelle, il proclama l'actualité d'un «humanisme militant», «entièrement pénétré de la conviction qu'il n'est pas permis de laisser le fanatisme sans scrupules et éhonté exploiter et étouffer le principe de la liberté, de la tolérance et du scepticisme; se défendre est non seulement le droit, mais aussi le devoir de l'humanisme».

A l'encontre de Thomas Mann, Rolland n'appelait pas l'humanisme militant et ses fidèles uniquement à un rôle de défense. Ses initiatives pour susciter la prise de conscience qu'il assuma, en compagnie de Barbusse, au cours des préparatifs des divers mouvements antifascistes et pacifistes (dont le Congrès d'Amsterdam) ne se bornaient pas à la défense verbale des valeurs, mais tendaient à extirper les motifs menaçant ces valeurs.

Le trait principal de cet humanisme actif moderne est l'application de l'exigence de l'intégralité. Il était convaincu qu'à notre époque et dans nos conditions l'humaniste désirant répondre à cette exigence devait être en permanence spirituelle, savoir se donner conjointement aux choses éternelles de l'esprit et aux soucis quotidiens, d'actualité du monde. Dans son propre cas: rédiger parallèlement de longues séries d'ouvrages savants sur les époques majeures de la création de Beethoven, des drames nourris d'idéaux sur le conflit de l'action individuelle et l'engagement communautaire, et dans le même temps participer directement, par une masse d'articles, d'appels, de lettres, à l'enrayement du mal temporaire et à la libération de l'homme. C'est pour cette raison qu'il s'est assigné comme devoir d'humaniste l'établissement de solides rapports entre les hommes de bonne volonté. «Pour moi — a-t-il écrit à un de ses correspondants hongrois, Jenő Krammer — je reste fidèle, comme vous voyez, à ma mission, qui est de rapprocher les mains qui se cherchent à travers le monde.»

Cette variante moderne, à la Romain Rolland, de l'humanisme est imprégnée du principe élevé que le perfectionnement de l'homme n'est pas une fin en soi; l'individu est partie intégrante d'une communauté, et la pensée la plus belle ne vaut qu'autant qu'on la réalise, qu'autant qu'elle aide à l'écrasement de l'injustice, à l'embellissement de la vie en communauté, à la préparation des lendemains plus sereins. C'est l'application,

conforme à notre époque, intégrale et conséquente de ce principe que représente l'humanisme actif de Rolland, qui réalise dans une perspective neuve, réelle l'aspiration de Victor Hugo (et l'idéal de notre poète Endre Ady): l'intellectuel luttant sur les barricades des idées. Son *Adieu au Passé* d'un courage incomparable est non seulement l'analyse d'une période d'évolution, mais aussi, en quelque sorte, une justification: voulant rester fidèle à soi-même, à son passé et à ses idéaux, il lui était impossible de s'engager dans un autre sens. Les événements majeurs de sa vie, de ses combats jusque là l'en avertissent également: il comprend que ce n'est pas par sentimentalisme qu'il a été, en 1914 comme en 1933, à l'avant-garde de la paix et de la coopération entre les peuples, mais en conséquence d'une loi logique, pour répondre à une vérité capitale. Cette loi lui enjoint de lutter dans tous les pays — considérant chaque pays comne le sien — contre l'injustice sociale, contre l'ordre insensé et abominable qui oppresse et exploite les neuf dixièmes de l'humanité.

Chaque pays est le sien . . . Et dans chaque pays, où règne l'impérialisme, chaque jour des attentats sont commis contre les droits et les valeurs de l'homme. «Tous m'écrivent qui sont opprimés, qui doivent souffrir l'injustice»—avait-il déclaré, en 1927, aux fêtes commémoratives de Beethoven à Vienne, à son traducteur hongrois, Marcel Benedek; et, se référant à ce surnom de «conscience de l'Europe» si lourd de responsabilités, il se disait assumer une lutte implacable contre toute forme de violation des droits. Il s'identifie à ceux qui souffrent, aux persécutés, aux victimes du fascisme, aux héros de la République d'Espagne, aux peuples coloniaux luttant contre la double oppression. Au début des années 30, il avait écrit que le monde offre une image infernale. Celui qui s'arrache du cercle étroit des nations privilégiées, et, à l'intérieur de ces nations, des classes privilégiées, et, à l'intérieur de ces classes, des castes privilégiées, doit, tôt ou tard, découvrir que toute la civilisation, des avantages de laquelle il jouit, et dont il s'enorgueillit tant, se fonde sur l'exploitation criminelle des neuf dixièmes des peuples de la Terre. Alors, quand ce discernement pénètre sa conscience, la joie de vivre se trouve paralysée en lui, et le reste jusqu'à ce qu'il ne se soit décidé à détruire la gangrène, même si, au cours de cette lutte, il doit lui-même périr.

Nous pouvons considérer cette confession comme le résumé précis de l'attitude humaniste de Romain Rolland. Nous y retrouvons le motif fondamental caractérisant aussi la phase précédente de son évolution, c'est-à-dire caractérisant en fait toute son œuvre: le principe de la détermination individuelle, l'exigence morale qu'il faut endosser l'action librement consentie au service de la vérité comprise.

Bien que ce motif soit, comme nous l'avons dit, présent dans tous les ouvrages de Rolland, la détermination individuelle poussant les héros à l'action communautaire (ou y poussant l'auteur en personne) peut être justifiée de manière différente selon les périodes de son évolution. De même, un trait constant, mais différemment motivé selon les cas, de l'œuvre de Rolland est l'autre élément majeur de sa confession ci-dessus: le discernement de la nécessité de l'acceptation des sacrifices.

C'est l'analyse de la présence continue de ces deux motifs (et thèmes) fondamentaux qui nous offre la clé pour la compréhension et l'explication, en tant qu'unité, des activités exceptionnellement riches et ramifiées de Romain Rolland dans des œuvres de fiction aussi bien que dans des œuvres historiques ou musicologiques.

Déjà dans ses ouvrages scientifiques de jeunesse, en premier dans sa thèse de doctorat soutenue en 1895, nous pouvons constater l'application conséquente de ce principe esthétique, puisé chez Malwida von Meysenbug, selon lequel «l'art ne peut être jeu ou rêverie, il doit être action qui nourrit dans l'amour de l'humanité et de la vertu». Du point de vue de notre analyse, c'est surtout l'étude complémentaire rédigée en latin *(Cur ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit)* qui est d'importance, puisque

c'est là que Romain Rolland a formulé pour la première fois les principes directeurs de ses combats à venir, avant tout cette idée que le créateur atteint son but en surmontant de continuels obstacles. Le contentement de l'esprit ne convient guère au développement de l'art — constate-t-il pour conclure et, conjointement, il prescrit comme exigence à l'égard de l'attitude intellectuelle déjà dégagée: le beau et le vrai ne peuvent être approchés qu'au prix d'une lutte incessante. C'est pour cela qu'il est attiré dès lors vers ceux qui souffrent ou qui sont exaltés, vers les héros de l'esprit. Son idéal n'est pas Léonard de Vinci vanté généralement — ainsi dans le célèbre essai de Valéry — comme un phénomène surhumain, mais Michel-Ange qui accède aux sommets après nombre d'épreuves et d'échecs.

Il est notoire que dans ses premiers ouvrages littéraires, le cycle de drames intitulé *Les Tragédies de la Foi*, Rolland agence ses sujets selon le principe esthétique de l'art actif, met conformément en évidence les conflits et la peinture du caractère des protagonistes. Les figures principales imaginaires ou historiques de ces drames se heurtent au monde mesquin de leur époque et de leur société, et succombent; mais l'idéal pour lequel ils ont lutté, sort renforcé de la crise, ce qui fait qu'en fin de compte les héros vaincus seront les vrais représentant de l'humanisme transcendant. Ils prennent la défense des opprimés, ils soutiennent ceux qui souffrent, même si ceux-ci l'ignorent.

«Ma patrie est là où l'on souffre» — déclare le héros de l'un de ses premiers drames, *Savonarole*, composé en 1896. Le frère du protagoniste, porte-parole du bon sens, convie le révolté à l'acceptation de la vie et de la loi, car — dit-il — ce ne sont pas nous qui réglons notre vie. A quoi Savonarole répond de la manière suivante — caractéristique pour ce qui est des intentions artistiques de toute l'œuvre de Rolland: «Quand les autres souffrent, ce serait un crime (que d'accepter la vie). Lorsque j'ai pris cette robe, ce n'est pas pour me sauver, moi seul. Je ne pouvais plus vivre dans un monde de compromis et de mensonges; mais je n'ai jamais pensé m'enfermer dans un repos égoïste. J'ai recueilli mes forces et mon cœur à l'abri des souillures, afin d'être un appui pour les âmes égarées.» Et dans ses pièces de théâtre, plus tard dans ses romans et ses essais, Romain Rolland se préparait également, selon ses aspirations, à aider les hommes à combattre et vaincre leurs maux. Il citait volontiers et souvent Haendel disant, après la première de son *Messie*, à l'un des auditeurs qui le félicitait: «Je déplorerais, Monsieur, avoir causé de la joie aux hommes; mon but était de les rendre meilleurs.»

C'est une exigence identique du grand art qui enflammait Rolland, lorsque par douze années d'immenses efforts, sans aucun espoir de succès, — puisque l'entreprise moralement justifiée n'a pas besoin d'espoir, ni la persévérance de succès — il composa le chef-d'œuvre de la première moitié de sa carrière, ce *Jean-Christophe* en dix volumes qui, suivant le tracé idéologique de ses ouvrages précédents, restés inaperçus, est aussi une œuvre agissante; elle nous enseigne que ce n'est ni le succès, ni le rang qui grandit l'homme, mais la mesure de la foi éthique, la sincérité à l'égard de soi-même, et l'empressement à servir de façon conséquente les principes reconnus comme justes. Quiconque agit de la sorte, dans les petites tâches quotidiennes comme aux occasions exceptionnelles, est un digne compagnon du héros de Rolland. Voilà le message ultime de l'histoire de *Jean-Christophe:* c'est à cela que fait allusion la devise latine citée en exergue du roman:

Christofori faciem die quacumque tueris
Illa nempe die non morte mala morieris;

et c'est ce que développe Romain Rolland lui-même à l'intention de l'un de ses correspondants hongrois, Ferenc Hugai qui lui demandait des précisions sur le sens de cette œuvre: «Au Moyen Age, une statue de St. Christophe, colossale, était placée dans les églises, à l'intérieur de la nef, non loin de la porte d'entrée. La vue de St. Christophe

passait pour préserver de tout accident. Et l'inscription latine, en deux vers, que j'ai reprise, se trouvait sur le socle de plusieurs de ces statues, notamment à Notre-Dame de Paris. Elle veut dire:

> Chaque jour que tu regardes la face de Christophe,
> Ce jour-là, tu ne mourras point de mauvaise mort.

J'ai donné à ces mots un sens symbolique, que vous pouvez maintenant deviner. Je dis à mes lecteurs: chaque fois que Christophe sera votre compagnon, vous ne risquerez point de tomber.»

Donc, selon aussi l'interprétation de Romain Rolland, Jean-Christophe est le héros secourable, l'homme actif, la réalisation parfaite de cette intention esthétique que Rolland s'est proposé dès sa prime jeunesse et qu'il a résumé comme suit dans sa lettre adressée en 1934 à la commission préparatoire du congrès de Moscou des écrivains soviétiques: «Je me suis attaché à ce que chacune de mes œuvres soit un acte.»

Colas Breugnon — également très populaire parmi les lecteurs hongrois — fournit aussi l'exemple de la joie rachetée au prix de la souffrance, et de l'action accompagnée de l'acceptation des sacrifices. Ce sont les vicissitudes qui, comme pour Jean-Christophe et toutes les autres figures d'avant-plan de l'écrivain, trempent la force du héros de ce roman historique d'un genre spécifique, cet artisan-artiste débordant de vie et de gaîté. Colas Breugnon est un homme de la Renaissance, issu du peuple, le descendant rustique de ces artistes demi-dieux qui savaient créer une harmonie totale entre la vie et l'œuvre, l'action et la pensée, et qui attirent particulièrement l'attention introspective de Rolland (par exemple, dans sa biographie de Michel-Ange). Comme ces grands ancêtres, Colas Breugnon adore de manière émouvante son métier — son art — et ses superbes petits produits. Par endroit, il nous rappelle le Panurge de Rabelais aussi, mais comme si Panurge vivait, dans un milieu populaire décrit avec précision, les aventures de la vie privée. Calqué sur de tels modèles, Colas est loin d'être une homme parfait, un héros idéal; qu'il est loin de cette marionnette romantique, agrandie et épurée, agencée, presque à la même époque, par Rostand, à partir du poète contemporain, quelque peu parent spirituel de Colas : Cyrano de Bergerac ! Rolland professe que le héros n'est pas celui qui accomplit des actes extraordinaires (et, de plus, s'en vante), mais celui qui réalise de la manière la plus intégrale les tâches de sa vie. De tels héros ne sont pas exempts des faiblesses humaines; et même celles-ci accroissent leurs souffrances. Ils deviennent des héros en surmontant les épreuves, en trouvant la force pour maîtriser les communes souffrances des hommes.

Colas Breugnon devient également un héros à la Rolland, un frère de Jean-Christophe et des protagonistes des drames révolutionnaires, lorsque, à la suite de la première partie idyllique du roman, il doit affronter des difficultés pénibles: sa famille se désagrège, il tombe gravement malade, sa ville est détruite; il supporte encore tant de maux qu'on se demande: pauvre Colas, qu'est-ce qui t'est encore réservé par le sort? Et voici l'épreuve la plus cruelle, la plus douloureuse: dans les chambres du château d'un seigneur dément, il retrouve ses meubles, ces créatures chéries de ses doigts et de son imagination, mais mutilés, défigurés. Et à ce point le plus bas de l'épreuve, le chant de l'espérance, de la foi dans la vie résonne en lui, clair et rassurant: je suis celui qui sera, non celui qui a été . . . Peux-tu t'imaginer Breugnon qui ne sent pas, Breugnon qui ne crée point, Breugnon qui ne rie pas, qui ne frétille pas? Et comme, selon les principes de Rolland, la foi prend à chaque fois corps dans l'action, c'est alors que Colas organise le combat de défense de ses concitoyens contre les brigands et les seigneurs qui pactisent avec eux.

Ce Colas Breugnon qui va d'échec en échec, mais triomphe toujours fièrement de la vie rappelle à Marcel Benedek les paroles de notre Petőfi: «ma figure est gaie au temps de la tristesse, car je ne veux pas que vous me plaigniez»; mais il donne encore plus raison à Renan qui voyait dans le célèbre rire gaulois l'expression de la sagesse la plus profonde. Le vieux gaillard n'est pas quelqu'un à se laisser écraser par le sort; mille dangers auront beau le guetter, il devient toujours plus imposant; à la fin du roman, il est une figure digne de Jordaens («bonhomme vit encore»), l'immortel symbole de la volonté et du savoir-vivre du peuple. Ses vicissitudes et les coups du sort parés en s'esclaffant mettent en plein relief le message essentiel du roman: faisant face à toutes les épreuves, il faut croire en l'homme et aimer la vie.

Tout comme dans *Colas Breugnon* ou dans *Jean-Christophe*, mais de manière peut-être encore accrue, prévaut l'esthétique de l'art moralement actif, socialement efficient de Rolland dans son second roman-fleuve, *L'Ame Enchantée*, qui est certainement la première représentation de l'antifascisme dans la littérature mondiale.

Vers la fin des années 20, — nous y avons fait allusion au début de notre essai — les valeurs morales en elles-mêmes signifiaient l'essentiel pour Rolland; selon sa conception à l'époque, dans l'action sociale, c'est la pureté des moyens qui définit la valeur du but. C'est cette aspiration conséquente et totale à la franchise qui éclaire le sens de la citation trouvée chez Spinoza et placée en exergue du roman-fleuve: «Pax enim non belli privatio — sed virtus est, quae ex animi fortitudine oritur.» Dans l'esprit de l'œuvre de Rolland, cela veut dire que la condamnation de la guerre n'est pas, en soi, un mérite, si nous ne réprouvons pas en même temps l'injustice sociale aussi, puisqu'elle suscite la guerre, si nous ne luttons pas contre cette injustice, si nous ne pratiquons pas la vertu. Or, une des conditions fondamentales de cela est la franchise totale et conséquente, que les héros de l'auteur s'imposent à eux-mêmes et à leur entourage. A l'aide de la peinture de l'évolution parallèle de ces héros, surtout des trois figures principales — Annette, Marc et Assia —, de leurs rapports, de leurs expériences intimes de la vie et de leurs impressions d'ensemble, il rend sensible la disparition du monde ancien et la naissance du nouveau.

Aussi bien que dans *Jean-Christophe*, ou que, par une autre méthode, dans *Les grandes époques créatrices de Beethoven*, Rolland s'est proposé de dégager des vies entières menées jusqu'à leur accomplissement. La destinée individuelle, ainsi que dans ses œuvres précédentes, devient, grâce à l'action, partie intégrante de la vie de la communauté.

Rolland lui-même a attiré l'attention sur cette plénitude dans ses explications allant toujours dans le même sens, et fournies à plusieurs occasions. En 1927, par exemple, il donnait l'analyse suivante de son roman dans une lettre — inédite encore — adressée à Ferenc Hugai: «Il y a aussi un piège caché sous le titre de *L'Ame Enchantée*. La plupart des lecteurs l'ont pris dans le sens de l'«âme heureuse», ce qui ne s'accorde guère avec le récit. Par le fait, il s'agit de l'âme humaine, qui est enveloppée dans les rets de la vie, et qui peu à peu, lentement défait les mailles de l'enchantement, voit sous le rêve la réalité.» Il a répété quasi mot à mot cette interprétation dans le chapitre complémentaire de son écrit autobiographique *Périple*, chapitre daté de 1940, où il déclare à propos de *L'Ame Enchantée:* «Ce titre énigmatique, auquel presque tous les lecteurs se sont trompés; — et je le voulais ainsi; — car mon objet caché était, en dévidant le fil de cette vie, de démaillotter d'une robe après l'autre des illusions de la vie, de la 'désenchanter'.»

Dissiper l'enchantement autosuggestif, conquérir la réalité par les actes, cela était d'importance vitale pour les intellectuels européens, surtout français «nourris aux beaux rêves de l'idéalisme romantique». La génération de nos jours n'est pas près de saisir pourquoi ces questions étaient, à l'époque, si vivantes, si brûlantes. Mais il est

impossible de ne pas sentir que dans ce riche flux de phrases c'est un homme qui s'adresse à nous, un homme qui assume toute sa personnalité et met en pratique ce qu'il professe. Selon la parole de Pascal, nous nous attendions à un auteur, et nous avons fait la rencontre d'un homme. Effectivement, il y a, dans les lettres mondiales, peu d'œuvres pour tenter, dans un esprit aussi exigeant que celui de *L'Ame Enchantée*, de synthétiser les produits de l'imagination et les éléments réels, la pensée et l'action. De tous les ouvrages d'imagination de Romain Rolland, c'est dans celui-ci que s'incarne le mieux ce procédé de création allant à l'encontre de la conception flaubertienne, et dont il a pu dire qu'il est à l'antipode de celle-ci, puisque Flaubert n'a exprimé dans ses ouvrages que ce qu'il n'était point. Le cas de Rolland est, sans aucun doute, celui de l'écrivain engagé, qui s'identifie moralement aussi à sa tâche endossée; il a développé cette idée, après avoir terminé *L'Ame Enchantée*, en 1934, dans son message à la commission préparatoire du congrès de Moscou des écrivains soviétiques, et l'a formulée de façon très précise: nul ne peut professer mieux que lui — dit-il — la nécessité des relations les plus étroites entre l'artiste et la réalité concrète, cela non seulement à l'aide des études pratiques, mais aussi par la pénétration de la plénitude de la création. Rolland se déclare tout à fait d'accord pour que les écrivains tissent ensemble leur art et le processus de l'évolution et de la libération sociale, processus qui lutte, détruit et construit. C'est de cette manière que l'art peut participer au mouvement des forces vives de l'époque et, tout comme celles-ci, endosser le caractère d'une véritable force naturelle.

On peut certainement discuter le bien-fondé d'une telle manière de voir de l'écrivain; justement à propos de *L'Ame Enchantée*, on pourrait objecter que, parfois, une faille se présente entre la peinture de la réalité et les méditations qui l'accompagnent; mais il est indéniable que, du point de vue de nos investigations présentes, cette œuvre est d'une portée exceptionnelle, car elle comporte de la manière la plus directe chez Rolland la peinture de sa propre évolution intellectuelle de l'humanisme bourgeois contemplatif jusqu'à l'humanisme prolétarien militant, du fier individualisme de «l'indépendance spirituelle» jusqu'au désir et à l'acceptation de l'action communautaire. Il considérait lui-même ce témoignage comme si important qu'il en rendait compte régulièrement à Gorki au cours de son travail, et qu'au Congrès mondial de la paix d'Amsterdam, en 1932, il fit lire un des chapitres de l'ouvrage en guise de déclaration et de prise de position.

Rolland était convaincu que sa voie correspondait exactement à celle de toute une couche sociale, imposante par le nombre aussi, à l'évolution idéologique de l'intelligentsia naguère progressiste, puis arrivée, à l'époque de l'impérialisme, à la croisée des chemins, et brouillée avec sa propre classe, la bourgeoisie. Son cri solitaire au début de la première guerre mondiale exprimait les pensées cachées de ceux qui étaient restés purs; cette fois-ci, il espérait pouvoir démontrer de manière authentique, convaincante l'évolution intellectuelle et éthique des meilleurs représentants du monde ancien vers une vie nouvelle.

Il s'agit là d'un des motifs spirituels majeurs de *L'Ame Enchantée* et, en général, comme l'attestent les essais et lettres rédigés parallèlement au roman-fleuve, d'un point crucial de la pensée de Rolland: est-il possible d'évoluer, sur une voie librement choisie, vers une phase historique nouvelle en acceptant les sacrifices que cette transformation requiert? C'est pour cela qu'il tenait hautement en estime Mihály Károlyi, dont il donnait l'opinion suivante à l'un de ses correspondants hongrois, Ferenc Hugai: «. . . ce noble cœur, ce dernier chevalier, contre lequel la haine du monde, la dérision, la méchanceté se sont acharnées. Notre époque n'offre pas d'exemples de plus honteuse injustice que celle dont ont souffert et souffrent encore avec leur maître, tous ceux qui l'ont loyalement servi. Il est remarquable que cette persécution s'est étendue bien au-delà

du pays même, et qu'elle guette, en tout pays, à tout moment, une occasion nouvelle de s'exercer. Je le sais, je le sais, ceux qui, de tous, sont poursuivis par le plus de rancunes, dans l'histoire, sont ceux qui ont, pour une cause plus large, plus humaine desservi (on dit: trahi) leur classe. C'est le crime des crimes, tant que cette classe reste au pouvoir. L'histoire en est restée souvent faussée, pour plusieurs siècles.»

Rolland a démontré, de manière romancée et suggestive dans *L'Ame Enchantée*, parallèlement par la méthode persuasive de l'essai dans *Quinze ans de combat*, que sa pensée est restée dans son essence inchangée au cours de la période historique modifiée, qu'elle n'a subi des changements que dans ses conclusions, que son principe fondamental est que la foi dans le progrès social et dans le perfectionnement humain ne peut se réaliser que par la lutte au prix d'épreuves et d'abnégation. Comme nous l'avons déjà indiqué dans notre présent essai, tous les héros de Rolland accèdent à leur manière à la joie par les souffrances; pour cela, tous luttent fermement et audacieusement pour la plénitude de la vie, donc pour le triomphe de l'unité de la pensée et de l'action. Car, comme Colas Breugnon le dit: a beau penser celui qui n'agit point.

Cet effort vers la plénitude a imprégné tout l'humanisme de Romain Rolland. Il a proclamé dans ses œuvres, et recherché chez ses héros historiques ou imaginaires, la prépondérance de cet idéal humain qui ne cache rien, qui ne ment pas, mais tente systématiquement et librement de créer l'harmonie entre les divers facteurs de la vie. Tout ce qui est partiel, particulier, était étranger à Rolland qui condamnait toute sclérose, surtout celle de l'intellectuel. Partout et chaque fois que l'occasion s'offrait, donc très souvent, il fustigea avec une ironie cinglante le type du lettré aux activités gratuites. Bien qu'il fût un représentant légendaire, quasi l'incarnation de l'esprit européen, il n'aimait pas les «intellectuels». Ce que l'intellectuel croit une idée, n'est souvent qu'une coque de noix vide — disait-il. Il prit fait et cause pour la paix et contre la guerre, en cela il fut plus conséquent que quiconque; mais conjointement, il lutta passionnément aussi contre le 'pacifisme' énervé. Il fut un professeur, non seulement selon son métier initial, mais aussi dans son comportement, dans sa manière de s'habiller même; mais il se révoltait contre l'attitude traditionnelle du professeur, c'est-à-dire contre cette compétence orgueilleusement claquemurée du spécialiste, et qu'il jugeait immorale. Selon lui, toutes ces déformations assujettissent l'homme aspirant à la plénitude, freinent l'élan audacieux de la réalisation de son harmonie.

Ce fut l'idéal de l'homme intégral se haussant jusqu'à l'harmonie qui le conduisit, au cours d'une étape de son évolution, vers la pensée hindoue, dans laquelle il reconnaissait une interprétation métaphysique de l'idéal de l'homme d'une valeur absolue. Nous trouvons l'expression de cette aspiration dans la dédicace — une pensée de Vivekananda — d'un livre sur la mystique et l'action de l'Inde envoyé à Ferenc Hugai: «Si vous voulez trouver Dieu, mettez-vous au service de l'homme.» Ce qui veut dire que la promesse du Dieu, de la perfection, la possibilité de la transcendance ne se trouvent pas hors de l'homme, mais en lui-même. Et la tâche de l'humaniste est de dégager cette possibilité, d'accomplir cette promesse.

Dans ce sens, Rolland — du moins jusqu'à nos jours — est l'ultime maillon de cette chaîne d'humanistes qui, depuis le XVI^{e} siècle, cherchait le cadre du bonheur humain dans sa vie terrestre, et dont on a coutume de distinguer deux lignes principales; l'une s'accompagne presque toujours de sensualisme, d'hédonisme même, et partant d'Erasme elle conduit jusqu'à Anatole France en passant par Rabelais, Voltaire et Goethe; l'autre est celle de l'humanisme saturé de sentiments, qui s'accompagne d'une idéalisation de la rigueur morale, d'un désir de l'héroïsme, et qui — de Shakespeare et Cervantes jusqu'à Rousseau, puis Michelet, puis Rolland — a enflammé ceux qui professaient leur foi en l'homme.

L'exigence de l'harmonie, qui caractérise essentiellement l'idéal humain de Rolland, est donc appelé en premier lieu à régler les rapports de l'individu et de la société. Quand Rolland se déclarait individualiste, il pensait à la libre association d'individus acceptant sciemment leurs tâches dans la vie de la communauté, dans les efforts pour rendre supportable les conditions humaines. Il a exprimé, à un visiteur hongrois, Jenő Krammer, d'une manière qui ne prête à aucun équivoque, ses vues sur l'individu œuvrant pour la communauté: «Ayons le courage de suivre la voie que nous trace notre conscience. En apparence, cela est contradictoire à l'idée que l'époque de l'individualisme est révolu. Mais seulement en apparence. C'est maintenant que le véritable individualisme peut s'épanouir: c'est maintenant que l'homme peut être homme.» Et dans la pensée de Rolland, ce 'maintenant' signifiait l'époque du socialisme. Déjà à partir de ses combats de jeunesse il a réitéré sa profession de foi selon laquelle le socialisme, dont il attendait l'abolition définitive de l'impérialisme qui accable et défigure l'homme, assurera la réussite intégrale des individus conscients. Il croyait ferme que la véritable liberté, le véritable individualisme ne seront possibles que dans une société collective. Et cette société socialiste devra être — selon lui — un ordre fondé sur l'harmonie et la coopération des forces individuelles libres.

Cet écrivain passionné a suscité de longues controverses passionnées autour de soi. Les deux décennies depuis sa mort ont dissipé la légende qui entourait sa personne; sur la base des analyses toujours plus approfondies de la critique internationale, la portée universelle de son œuvre s'est accrue. Aujourd'hui, il est indéniable que, pour son centième anniversaire, le monde fête un écrivain qui a osé et su rester un homme au sein de la barbarie, et un penseur qui a suivi pas à pas la route menant des idéaux de l'humanisme contemplatif à la réalisation de l'idéal, de nos jours encore d'actualité, de l'humanisme militant.

László Dobossy

Shakespeare's word-play in Arany's translations

Bilingual examples of puns from *Hamlet* and other plays with elucidating comments demonstrating Arany's excellence as a Shakespeare translator.

Word-play is as old as creation, for Adam perpetrated the first pun (also a palindrome) on introducing himself to Eve "Madame, I'm Adam". (Being a gentleman, he spoke English!) Ever since, puns occur throughout human history and in literature. Ulysses outwitted the Cyclops by calling himself Noman. Jacob has a double meaning, (follower and deceiver) and so has Peter: and on the latter pun a great Church was founded. Literary men before Donne and after Dickens have not despised the pun: and Shakespeare had a predilection for it. In two of his sonnets he rings all the changes on his Christian name Will; and puns occur with varying frequency in all his plays.

Of all the difficulties (and these are indeed many and formidable) which face a translator of Shakespeare, surely that of faithfully reproducing his puns is an unenviable challenge to the doughtiest of interpreters. On the face of it, word-play by very definition is impossible to convey exactly into another language and it may appear to be asking too much of the translator even to attempt the task. Nevertheless to ignore,

as French and Italian translators are prone to do, the *jeux de mots* would be a betrayal of that strict fidelity to the spirit of the original text. Conscious of this as a point of honour, Hungarian translators of Shakespeare have, generally, and invariably where the punning really matters, boldly faced up the problem and resolved it to the best of their ability. Thus Lőrinc Szabó the poet translator who died in 1957 and who translated four of Shakespeare's plays endeavours gallantly to reproduce Lady Macbeth's grim word-play just after the regicide:

If he do bleed,
I'll *gild* the faces of the grooms withal,
For it must seem their *guilt*

Ha *vér*zik
Bemázolom vele az őrök arcát:
Vegye *vér*üket a *vér*.

And Mihály Babits in his splendid poetic translation of *The Tempest* does very well in rendering the following line in Act II Sc. 1

How *lush* and *lusty* the grass looks, how green!

Mi szép s mi ép a fű szine! s mi zöld!

which is a good reproduction both of the alliteration and the somewhat veiled play on words in the original.

None of the foregoing examples is quite illustrative of what can actually be accomplished in pun-translation. For a true and convincing demonstration we must examine the work of that master Hungarian translator of Shakespeare — János Arany. *Fortunately*, Arany translated two of Shakespeare's best plays *Hamlet* and *A Midsummer Night's Dream*. *Unfortunately*, apart from *King John* he translated no more. Our illustrations will perforce be confined to these plays.

Let us begin with the most interesting piece of word-play in all Shakespeare — the first remark spoken by *Hamlet:*

Hamlet (aside): A little more than *kin*, and less than *kind*.

Commentators differ, but the most accepted explanation is "A little more than a mere kinsman (cousin), but a son only (and not a loving one) by the unnatural relation of Claudius and Gertrude." Arany's translation is:

Több mint *rokonság*, s nem éppen *rokonszenv*
(More than kinship, and less than affection)

Hamlet's next words, another single line, in reply to the King's "How is it that the clouds still hang on you?" are also enigmatic and contain a veiled pun.

Not so my lord: I am too much in the sun.

Arany again manages to be equally equivocal with

Dehogy	nagyon	is	bánt	a nap	uram
(of course not)	(much)	(too)	(afflicts me)	(the sun)	(my Lord)

where there is surely also a latent pun in the double meaning of „nap" „day" (time) and „sun".

Another famous pun occurs in Bottom's dream within *A Dream*:

I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called Bottom's Dream, *because is hath no bottom* . . .

Arany was faced with an exceptional difficulty here for he had given his own Hungarian cognomen to Bottom — Zuboly. This was a happy conceit for the word is lumpish like its English counterpart: and it *also* has a lexicographic meaning of the yarn beam or roller of a weaving loom! Arany had therefore to resort to some ingenuity over Bottom's dream. His solution was:

> Rábeszélem Vackort, csináljon egy nótát
> I shall tell Quince to make a piece of music
>
> erről az álomról: s legyen a címe "Zuboly
> about this dream this will be the title "Zuboly's
>
> álma", mert még most is zubog a fülem bele
> dream", because still now also buzzes may ear from it

is neither any better nor any worse than the original; indeed, perhaps equally fatuous!

Incidentally Arany's translation of Bottom's nickname "Bully" is good. "*Buksi*" Zuboly. Buksi means "bigheaded" and also — a donkey!

The following is another example of punning from "A Midsummer Night's Dream" (Act II Sc 3):

Lysander: Then by your side no bed-rom me deny
For lying so, Hermia, I do not lie.

Hermia: Lysander riddles very prettily
Now much beshrew my manners and my pride
If Hermia meant to say Lysander lied,
But, gentle friend . . .

Lysander: Hagyj hát fekünnöm e közelb *helyen*
S bár *helyet* adsz, nem leszek *helytelen*.

Hermia: Lysander szójátékot űz velem
(2 lines missed)
De, jó barátom...

Arany's translation of Lysander's punning line is quite good:

For though you give me a place I shall not behave out of place

Unaccountably Arany omits two lines of Hermia's reply in which the pun is continued. I can only assume he intended to return to them, but forgot to do so. I refuse to think the lines beat him for, as will be apparent later, he cleared many higher pun hurdles in this and other plays.

Here is an example from the grave-digging scene in *Hamlet:* (Act V Sc. 1)

Second Clown: Was he [Adam] a gentleman?

First Clown: A' was the first that ever bore *arms*.

Second Clown: Why, he had none.

First Clown: What, art a heathen? How dost thou
understand the Scripture? The Scripture
says Adam digged: Could he dig without *arms?*

And now from the amusing rehearsal scene of the Athenian Amateur Dramatic Society (Producer P. Quince) where N. Bottom perpetrates his preposterous "derangements of epitaphs": *(A Midsummer Night's Dream* Act III Sc. 1)

Bottom: Thisby the flowers of odious savours sweet —

Quince: *Odours, odours.*

Pyramus: — *odours* savours sweet:

Zuboly: Mint a virágok háj-illatja, Thisbe —
as the flowers' lard-smell

Vackor: *Báj, báj*
charm, charm

Pyramus: báj-illatja, Thisbe
charm-perfume

where „háj" (pig-fat) and „báj" (charm, attraction) each coupled with "illat" (scent, smell) give a competent equivalence of an odious and an odorous savour.

In the next example Arany does even better. This time it is P. Quince himself who is the deranger and F. Flute the rectifier: (Act IV Sc. 2)

Quince: . . . and he is a very paramour for a sweet voice

Flute: You must say *paragon:* a *paramour* is, God bless us, a thing of naught.

Vackor: . . . kellemes hangra nézve pedig
sweet voice called and
valóságos *musta*
true bodkin

Dudás: Akarád mondani *mustra:* hisz a musta,
You want to say an example bodkin
isten akárhova tegye csizmadia jószág
God anywhere take (it) (is) cobbler's thing

This is good; for with little alteration to the original phrases Arany finds a noun almost equivalent to "paramour" "mustra" (example, pattern) and a ridiculous near-homonym "musta" (bodkin) which is just the word a mechanical might have been more familiar with!

And in the following exchange of punning pleasantries between Hamlet and the first grave-digger (Hamlet Act V Sc. 1) Arany and the Hungarian language out-pun Shakespeare and his English:

Hamlet: What man dost thou dig it for?

First Clown: For no man, sir

Hamlet: What woman than?

Firts Clown: For none neither

Hamlet: Miféle embernek ásod ezt?

1. Sirásó: Nem embernek, uram

Hamlet: Némbernek hát?

1. Sirásó: Annak se

Here we have the coincidence that in Hungarian "ember" means man or woman as "man" does in English; and female is né-ember or némber. "For no man" is thus translated as "nem-embernek" which comes closer to "(for) what woman then" "némber-nek hát" than does the original and is thus better punning.

Even rather feeble puns of the room/Rome type (pronounced indiscrimmately in Shakespeare's time) are not ignored by Arany in his translations. As for example from *King John* Act III. Sc. 1:

Constance: O, lawful let it be
That I have room with Rome to curse while!

Constantia: Oh, ne rója Róma
let not blame me Rome
Vétkül nekem, ha én is átkozom!
..... if I also curse

where the translator almost bends over backwards to take cognizance of the word-play.

It is surprising how well the Hungarian language, as used by a skilled and highly literate exponent, lends itself to punning in almost the same way as English; so that it seldom becomes neccessary for Arany to depart from the sense in which the puns are made. Here is another well-known exemple of multiple punning from *Hamlet* (Act I sc. 3):

Polonius: Do you believe his *tenders*, as you call them?

Ophelia: I do not know, my lord, what I shall think.

Polonius: Marry, I will teach you: think yourself a baby
That you have ta'en these *tenders* for true pay
Which are not sterling: *tender* yourself more dearly;
Or (not to crack the wind of the poor phrase,
Running it thus) you'll *tender* me a fool

Polonius: S hiszed amit árul? vagy minek hivod.

Ophélia: Én nem tudom mit gondoljak, uram.

Polonius: No, megtanítlak: gondold csecsemő vagy,
minthogy valódi *árunak* vevéd
A semmi-*árut*. Több árt szabj magadnak
Különösen (hogy ne törjük e szegény szó
Nyakát tovább) *elárulsz* engem is.

The English Polonius plays on the quadruple meaning of "tender" (1) sign of affection (2) false coin (3) to value and (4) make one to be thought. The Hungarian Polonius is not one whit less commercial and polyvocal for he exploits the many meanings which can be constructed from the root ár (price), viz. áru: priced, áru: merchandise, árul (verb): offer and elárul: to betray. Indeed close inspection of the Hungarian text will show that Arany contrives an additional pun in the a semmi-*árut* (worthless) for "which are not sterling" and is thus one up on Shakespeare, the score being 5—4 in favour of the translator!

Here is another very brief but quite brilliant example from the fatal duel scene in Hamlet:

Hamlet: .....
Give us the foils. Come on.

Laertes: Come, one for me.

Hamlet: I'll be your foil, Laertes.

Hamlet: .....
Acélt nekünk! jer.
The steel (give) to us, come

Laertes: Jer, egyet nekem!
come, one for me

Hamlet: *A célod* én leszek, bizony, Laertes;
Your target I shall be, sure, Laertes.

This is ingenious in the extreme for the apparently impossible is here accomplished in the perfect translation of a pun — and an idiomatic pun — into another language! "The foils" Arany translates as "acél" Hungarian word for steel; but by some extraordinary coincidence, in Hungarian "a cél" means "the target", i.e. the "foil"!

Now, (if puns may be permitted or forgiven!) that we have seen a good example of Arany's *mettle*, here is another instance in which theHungarian poet can be more than a *match* for Shakespeare in the *word-play game*.

In Act II Sc. 1 of *King John*, the Bastard (Philip Faulconbridge) and the Duke of Austria have a verbal duel; and Blanche (the King's niece) ironically mocks the trophy which the cowardly Austria purloined from the dead Richard Coeur-de-Lion:

Blanche: O well did he become that lion's *robe*
That did *disrobe* the lion of that robe!

Blanka: Oh! annak illett az *arszláni mez*
Ki az *oroszlánt* meg*mezetleníté*

There is to modern ears a rather muffled pun here on "rob" to steal and "robe" pronounced identically in Shakespeare's days. Arany transfers the main pun to the lion (Hung.: oroszlán) and finds the splendidly derisory close homonym "arszlán" which means "dandy" or "fop". Arany also reproduces the "robe" and "disrobe" in intentional playful fashion. "Mez" is not the usual word for dress which is "ruha"; but from "mez" comes "meztelen" robeless or naked; and from the latter the wonderful verb (coined by Arany) "megmezetleníteni" to disrobe or "make naked". Thus what in English is rather a feeble pun becomes much stronger and in its context dramatically more effective in the Hungarian translation.

We now go back to *Hamlet* for another improved pun: (Act III Sc. 2)

Polonius: I did enact Julius Caesar; I was killed
i' the *Capitol; Brutus* killed me.

Hamlet: It was a *brute* part of him to kill so
capital a calf there . . .

Polonius: Julius Caesar; megöltek a *Capitoliumon;*
Brutus ölt meg.

Hamlet: Na ugyan *brutális* szerep volt tőle,
megölni egy ily *capitális borjut.*

In this case the credit must go to the Hungarian language and not to the translator, for *it so happens* (curious these coincidences!) that the straight translation of "calf" in the objective case (which it is) is "borjut", a word resembling "Brutus" and "brutális" so that without any effort on his part Arany gets an unearned extra point!

Not all his success in reproducing Shakespeare's puns was so easily obtained by Arany. In the following example he had to work much harder. Indeed in this instance he was forced to paraphrase rather than translate the word-play. But I think it will be agreed that the result is extremely commendable: (From *A Midsummer-Night's Dream* Act V Sc 1):

Pyramus: .....
Now *die*, *die*, *die*, *die*, *die*. (*Dies.*)

Demetrius: No *die*, but an *ace* for him; for he is but *one*.

Lysander: Less than an *ace*, man, for he is dead, he is nothing.

Theseus: With the help of a surgeon he might yet recover and prove an *ass*.

Pyramus: .....
Hal-ál! hal-ál, hal-ál! (*Meghal.*)
death death death Dies

Demetrius: Nem hal-áll, hanem ember-áll, mert emberül meg*állá* a sarat.
Not fish stands but man stands because manfully he held his own

Lysander: Nem is ember áll, mert meghalt és így eldőlt.
Not also man stands because (he is) dead and thus he fell down

Demetrius: De egy seborvos még feltámaszthatja, s akkor kisül, hogy szamár áll.
But a surgeon still can refurbish (him) and then it will turn out that a donkey stands.

The truly amazing original ingenuity displayed by Arany here would take too long to demonstrate, but it will be amply evident to readers familiar with both Hungarian and English who take the trouble to inspect both texts closely.

I give the following further example from the grave-digging scene in "Hamlet" with transliteration but without comment:

Hamlet: How came he mad?

. . . . . .

First Clown: Faith e'en with losing his wits.

Hamlet: Upon what ground?

First Clown: Why, here in Denmark.

Hamlet: Aztán hogy bolondult meg?
Then how came he mad

. . . . . .

1. Sirásó: Hát csak úgy biz a, hogy elment neki az esze.
So only thus sure that went away his mind

Hamlet: A gutába!
into a fit

1. Sirásó: Nem a gutába, hanem itt Dániába.
Not in a fit but here in Denmark

And the following clever translation comes from the same scene:

Hamlet: Hum! This fellow might be in 's time a great buyer of land, with his statutes, his recognizances, his *fines*, his double vouchers, his recoveries. Is this the *fine* of his *fines*, and the recovery of his recoveries, to have his *fine* pate full of *fine* dirt?

Hamlet: Hm! Ez az atyafi meg, a maga idejében, nagy birtokszerző lehetett; csupa telektörvény, *nyugta*, százalék, kettős tanú, térítvény volt. De hát annyi *nyugta* után itt leve *nyugta?* Annyi térítvény után ide *tért* meg? S agya *százalék* helyett ázalékkal van tele?

"Nyugta" has two meanings in Hungarian (1) voucher and (2) peace, rest which suits Arany nicely; "térítvény" is also a legal receipt; and a common verb "megtér": to return (which can also indicate dying). "Dust" thou art .... gives Arany his second pun. For the final word-play he has to use more ingenuity: s z á z a l é k = percentages and á z a l é k = microorganisme which might be found in a corpse!

We should also notice Polonius' word-spinning speech in Act II Sc 2:

and now remains
That we find out the cause of this *effect*
Or rather say the cause of this *defect*
For this *effect defective* comes by cause.
Thus it remains .....

most hátra van
Nyomoznunk e *következés* okát,
Vagy inkább e *kivetkezés* okát.
Mert e *kivetkezett következés*
Okból eredt, ez áll.

Occasionally, but not so often as it could happen, the poet in Arany gets the better of the translator. In the example which follows (from *King John)* he actually has the audacity to introduce a complicated but effective word-play which does not exist in the original! I can imagine Arany justifying his exceptional apparent disrespect by saying 'If the "nagymester" (the great master, as Arany called Shakespeare) had known Hungarian he surely would have written the passage *this* way!'(*King John* Act II Sc. 1):

Queen Eleanor: .....I can produce
A will that bears the title of thy son.

Constance: Ay, who doubts that? a will! a wicked will,
A woman's will a cankered grandam's will.

The Hungarian translation is remarkable:

Eleonóra: .....oly végrendelet
Van kezemben, mely fiad kizárja.

Constantia: Igen? ki kétli? Asszony-rendelet!
Rendetlen rendelet! gaz rendelet,
Minőt rendelhet egy rossz nagyanya!

Arany takes advantage of the opportunity here offered to exploit the resources of the Hungarian language in word-formation. The root "rend" means an orderly state; "rendel" (verb) to give orders to have made; "rendelet" (noun) order decree (will); "rendetlen" (adjective) disorderly, irregular; and "rendelhet" (derived verb) can order. So "wicked will" becomes "rendetlen rendelet", "irregular will" and "a cankered gramdam's

will" "an infamous will which (only) an evil grandam could draw up". It is evident that in this passage Arany has added considerable force to Constance's indignant invective.

I give two further instances both from *Hamlet* where an additional pun has been inserted, but quite naturally and excusably, by the translator: (*Hamlet* Act I. Sc. 5)

Hamlet: Well said, old mole! canst work i'th' earth so fast? A worthy pioner!

Hamlet: Jól mondád vén vakand! oly gyorsan áskálsz. Derék egy árkász!
Well thou said old mole so quickly you undermine. Worthy one pioneer (miner)

(*Hamlet*, Act II Sc. 2)

King: .....
He tells me, my dear Gertrude, he hath found
The head and source of all your son's distemper.

Queen: I doubt it is no other but the main.

Király: Azt mondja, édes Gertud, megtalálta
Fiad rosszkedve minden kút-*fejét*.

Királyné: Félek, hogy az nem más, mint a *derék*.

Kút-fej(ét) = well, source-head and derék = *waist* or the main part of the body.

I conclude the long list of my examples of Arany's skill in punning with an extract from *The Merchant of Venice* which will have curiosity value for some Hungarian readers who may not be aware that Arany had any hand in this particular play. Certainly he translated so much of it in correcting the translation Zsigmond Ács submitted for criticism that it is permissible to conjecture that Arany may in fact have translated it *in toto* and destroyed or suppressed his manuscript.

Here Arany himself plays the part of the school-master, and shows a less experienced translator how the work of translating Shakespeare's word-play *should* be done: (*Merchant of Venice* Act III Sc. 5)

Lorenzo: ..... then bid them prepare dinner.

Lancelot: That is done, too, sir, only "*cover*" is the wood.

Lorenzo: Will you *cover*, then sir?

Lancelot: Not so, sir, neither: I know my duty.

Lorenzo: Yet more quarelling with occasion!

Lancelot: Az is megtörtént, uram, csak *fel* kell *adni*. (ti. az ételt)

Lorenzo: A *feladás* a te dolgod.

Lancelot: Isten mentsen, hogy *feladó* legyek.
Nem kötelességem.

Lorenzo: Lesz még több? Máskorra hagyd, stb.

The foregoing bilingual extracts will, I hope, demonstrate that in one extremely difficult and testing aspect of Shakespeare translation — the effective reproduction of word-play in verse and dialogue — Arany emerges with flying colours. That he is equally

successful in other more important sectors — style, versification, fidelity to sound and senses, poetry, strength and compactness of language, — cannot necessarily be inferred from this study. Suffice to say that a translator who can be faithful, like the steward in the New Testament parable, over a few things is likely also to be lord over many things; and in other studies I have paid tribute to Arany's overall pre-eminence and endeavoured to support the claim made by many of his countrymen that he ranks among the best translators of Shakespeare in any language. Indeed it might be said of Arany what he himself said of Shakespeare: "Nagy vagy . . . . a nagyokban és nagy vagy a kicsinyekben !"

ALEXANDER R. SINCLAIR

A bibliography of works written on Bernard Shaw

With some explanatory remarks

Although there are many readers and scholars who object to G. B. S., no one can deny that he was one of the most outstanding figures of the last century.

Having lived an exceptionally long life (1856—1950) he was in a position to follow all the stages of social, artistic and political development of the Victorian age and in the first half of the 20th century. A period that includes two world wars, the beginnings of socialism, the most contradictory avant-guarde artistic trends, the birth of Soviet Russia and the first pangs of the atomic age.

Bernard Shaw was the type of active man who reacted to all the phenomena of his age. Being a politician, an artist, a thinker, and above all, being G. B. S. he challenged quite early the fantasy and principles of scholars, who started to debate with him, to write about him, to attack or to praise him — every man in his humour.

There were pro- and anti-Shavians. In his lifetime as well as today, the common feature of the members of both parties was that they felt themselves forced to write about him. One could vote either for or against him — one thing, however, was certain, nobody could remain neutral.

As a consequence of this fierce interest among contemporaries a vast number of books has been written about G. B. S.' art, personality . . . and nowadays, a scholar who wishes to examine his much-explained character must necessarily go back to those writings which can serve as a well of true information on G. B. S. — while there are quite a good many which should be carefully avoided.

The best guide for the research-worker in case like this used to be comprehensive and authoritative bibliographies, since they give an impetus to new research, while saving the scholar a lot of time, which can be spent in his own particular field.

It is rather surprising that for G. B. S. there exists no comprehensive up-to-date bibliography either of his own life and œuvre or of the literature written on him. When writing about Shaw's life and work, almost all scholars have felt this gap and, from the time of the first Henderson book right up to the very recently published works, in all these monographs we find vague attempts to collect the most significant opinions concerning Shavian problems, to collect the most important books, treatises, articles as well as the data and facts of his life. (See Henderson, Rattray, Colbourne, St John Ervine, Meisel, Stresau, etc.)

The first bibliographies of Shaw's life-work were published in the late twenties: Geoffrey Wells: *A bibliography of the books and pamphlets of George Bernard Shaw* (in 1926—28); C. L. and V. M. Broad's *Dictionary and bibliography to the works of Bernard*

Shaw in 1929. The results of these bibliographies were completed by Xavier Heydet's *Shaw-kompendium* in 1936. After a long interval during which only a few bibliographical pamphlets indicated progress in this field, a bibliography was published on the occasion of the centennial anniversary of G. B. S.'s birth in the Soviet Union: *Бернард Шоу — Биодиблиографический указатель к 100-летию со дня рождения.*

All these bibliographies — far from being complete, are quite inconsistent as regards their material. They are rather erratic and are always at their best in the *special* problem they were intended to solve. Apart from the rather whimsically collected books on Shaw, the Heydet bibliography presents a good collection of German reviews and critical articles. The Soviet-work offers a good collection of articles of the same nature in the Soviet Union. If one wants to know what Shaw's reception was like in Germany or in the Soviet Union the best thing is to consult these authorities. There is quite a comprehensive collection of Shaw's most important articles in the Soviet bibliography. But none of them gives a really satisfactory list of the books which have been written on Bernard Shaw.

Hence, when I approached my own, particular field of interest — the problems of Bernard Shaw's dramatic theory — I immediately felt the urgent need to acquaint myself with the attitudes of the critics in respect of my subject. Consequently I started collecting a bibliography for my own use and requirements. My first aim was to follow the process of the evolution of the Shavian portrait (mainly on a European scale). For this reason, I tried to read through or at least examine all the characteristic books and monographs, from the early nineties of the last century up to our days.

As for the nature of the arrangement of this bibliography, it is possible to trace consistent but also erratic principles in it. Its consistency springs from the fact that I could not undertake the task of collecting a Complete Bibliography of Works on (and Works of) Bernard Shaw. Therefore, from the vast material of the Shavian literature, I decided to collect only those books and really instructive monographs written about him — which will permit us to follow how he was accepted, attacked, or praised in given historical moments — and to understand the line of debates around his figure, ideas and art.

The erratic element lies in the circumstance that, beside these volumes, naturally, I came across many interesting articles, including often invaluable ones, which are real sources of information for the research-worker. In such cases I went against my decision and put the article into the bibliography. If it happened that important articles were published in a volume (generally with titles that has nothing to do with Shaw), I added the volume to my collection. The same thing happened to autobiographies of Shaw's close friends.

One would say that the chronological arrangement is also rather erratic or, perhaps, too subjective. What I wanted to observe was: How the genius and his time and his public met each other; how his destiny was formed by contemporary prejudices, applause and blame, how and why the Shavian legends were born. It was the chronological, or better to say, diachronical line of the Shavian literature alone that could possibly give me a true picture of this intricately woven texture of causes, effects and reactions — and I did not wish to spoil it by an indifferent order of alphabetical arrangement.

Having gathered many items from my readings throughout three or four years, I completed recently my readings and so the bibliography with the material available in the Library of the British Museum, The British Library of Political and Economic Sciences of London School of Economics, University of London Library; in the National Library of Ireland, Dublin; in the National Széchényi Library (Országos Széchényi Könyvtár), Library of the Hungarian Academy of Sciences (Magyar Tudományos Akadé-

mia Könyvtára), Szabó Ervin Library of Budapest (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár), University Library (Egyetemi Könyvtár), Budapest; Library of Kossuth Lajos University (Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtára) Debrecen.

Among the unpublished Ph. D. theses there is one in the University of London Library which deserves special attention: Mr. H. M. Geduld, now Professor of the Indiana University, Bloomington, when writing a thesis on Bernard Shaw's *Back to Methuselah*, in the second volume of his thesis gives a comprehensive Shaw-bibliography of the years of 1905—1956. The thesis being — rather unfortunately — unpublished, I can only refer to the fact that there are some more works on Shaw — mainly unpublished American, South-American and German dissertations — which are available only in this typescript thesis.

*

1894

MALLOCK, W. H.: *Labour and the popular welfare.* New ed. with an appendix: *A socialist in a corner, a reply to Bernard Shaw* (London, Adam and Charles Black, 357 p.)

1895

ARCHER, William: *The theatrical world of 1894.* (Analysis of *Arms and the Man* on pp. 109—118.; London, Walter Scott, 417 p. Introduced by George Bernard Shaw, XI—XXX.)

1899

WALKLEY, A. B.: *Frames of mind.* (London, Grant Richards, 286 p.; *Mr. Bernard Shaw's Plays: 1. Not Plays. 2. Arma Virumque Canit*, pp. 37—50.)

1900

GREIN, J. T.: *Premières of the year* (London, John MacQueen, 275 p.; *Kennington Theatre: 'The Devil's Disciple*, 75—79. pp.; *Our Drama in 1899*, 132—136. pp.; *You Never Can Tell*, 228—231 pp.; *Bernard Shaw's Candida*, 268—271 pp.)

1905

CHESTERTON, G. K.: *Heretics. (Mr. Bernard Shaw.* pp. 54—67.; London, John Lane, 306 p.)

MENCKEN, H. L.: *George Bernard Shaw, his plays* (Boston and London John W. Luce and Co. 107 p.)

1906

ARCHER, William: *The Vedrenne-Barker Season, 1904—1905.* A record and commentary (London, David Allen 16 p.)

CASTRÉN, L. Gunnar: *G. Bernard Shaw* (Helsingfors, Helios Förlag, Lilius and Hertzberg, 53 p.)

HALE, E. E.: *Dramatists of to-day* (London, G. Bell and Sons, 236 p.; *B. Shaw.* pp. 102—125.)

HUNEKER, James: *Iconoclasts.* A book of dramatists (London, T. Werner Laurie, 430 p.; *The Quintessence of Shaw*, pp. 233—268.)

1907

JACKSON, Holbrook: *Bernard Shaw* (London, Grant Richards, 233 p.; reissued in 1909.)

MACCARTHY, Desmond: *The Court Theatre, 1904—1907.* (London, A. H. Bullen, 169 p.)

WALKLEY, A. B.: *Drama and life* (London, Methuen, 331 p.)

1908

BRUGGEN, C. J. A. van: *George Bernard Shaw* (Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon, Mannen en Vrouwen van Beteekenis in onze Dagen, XXXVIII. 4. 149—194 pp.)

NIXON, M. (comp): *The G. B. S. calendar.* A quotation from the works of G. B. Shaw for every day in the year (London, Palmer, 1908; reissued in 1910, 1921.)

1909

BESANT, Annie: *An autobiography* (London—Leipsic, Fischer—Unwin, 368 p.)

HAMON, Augustin et Henriette: *Notices biographiques. Bernard Shaw et ses traducteurs français.* (Paris, A. Munier, 14 p. date of publ. uncertain)

1910

BAB, Julius: *George Bernard Shaw* (Berlin, Fischer Verlag, 453 p.; reissued 1914, 1925, cheap ed. 1926.)

CHASE, L. N.: *Bernard Shaw in France* (Bordeaux, F. Pech et Cie. 15 p. Reprinted from The Dial, Chicago, 1. Apr. 1910.)

CHESTERTON, G. K.: *George Bernard Shaw* (London, John Lane, 258 p.; new ed. with additional chapter, in 1935, 1937, 1948; in the Week-end Library, 1937; Guild books No. 253, in 1948.)

DEACON, Renée, M.: *Shaw as artist philosopher*. An exposition of Shavianism (London, Fifield, 105 p.)

KAPTEYN–MUYSKEN: *G. Bernard Shaw*. Een waardeering en inleiding (Gravenhagen, Luctor et Emergo, 99 p.)

MACNULTY, MATTHEW EDUARD: G. B. S. *as a boy*. (In *The Candid Friend* July, 1910.)

1911

DUKES, Ashley: *Modern dramatists* (London, Frank Palmer, 310 p.)

HENDERSON, Archibald: *Interpreters of life and the modern spirit*. (London, Duckworth and Co. 330 p.)

HENDERSON, Archibald: *George Bernard Shaw, his life and works*. (London, Hurst and Blackett, 503 p.; new ed. 1920.)

1912

CARO, Joseph: *George Bernard Shaw und Shakespeare*. (Frankfurt, Gebrüder Knauer, 32 p.)

CESTRE, Charles: *Bernard Shaw et son œuvre* (Paris, Mercure de France, 327 p.)

HAMON, Augustin: *The technique of Bernard Shaw's plays* (London, C. W. Daniel, 70 p. Transl.: Frank Maurice.)

HAMON, Augustine: *Le Molière du XXe siècle: Bernard Shaw* (Paris, Eugène Figuière et Cie. 254 p.; English translation: The Twentieth Century Molière: Bernard Shaw, London, G. Allen and Unwin, 1915. 322. p.)

SEGAL, Louis: *Bernard Shaw, a study*. (London, Record Composition Co. 84 p.)

A note on the Irish Theatre by Theodore Roosevelt and an "Interview" on the Irish Players in America by George Bernard Shaw (New York, Mitchell Kennerley, 26 p.)

1913

ARMSTRONG, C. F.: *From Shakespeare to Shaw; Studies in the life's work of six dramatists of the English stage*. (London, Mills and Boon, 330 p.; 246–323, pp.: *Shaw)*

GRIERSON, Francis: *The invincible alliance and other essays, political, social and literary*. (London and New York, John Lane, 235 p.; *George Bernard Shaw:* pp. 160–166)

HAMON, Augustin et Henriette: *Considérations sur l'art dramatique à propos de la comédie de Bernard Shaw* (Paris, Eugène Figuière et Cie. 48 p.)

HENDERSON, Archibald: *European dramatists* (London and New York, Grant Richards 395 p.; *Bernard Shaw:* pp. 323–361. The text is the same as in *Interpreters of modern life*. Reissued in 1914, 1915, 1918, 1926.)

HOWE, P. P.: *Dramatic portraits* (London, Martin Secker, 263 p. *Bernard Shaw:* pp. 133–163.)

NORWOOD, Gilbert: *Euripides and Mr. Bernard Shaw*. An address to (Mon) Literary Society, 17th. Dec. 12. (London, the Saint Catherine Press, 27 p.; later on in the volume *Euripides and Shaw*. London, 1921. Methuen. 1–48. pp.)

ODIER, Henri: *Études de littérature anglaise contemporaine* . . . (Genève, 1913 Journal de Genève, 110 p.; *George Bernard Shaw*, pp. 57–94.)

1914

MCCABE, Joseph: *George Bernard Shaw*. A Critical Study. (London, Kegan Paul, 261. p.)

1915

CHAPMAN, John Jay.: *Memories and milestones* (New York, Moffat, Yard and Co. 250 p. *Shaw and the modern drama*, pp. 31–44.)

HOWE, P. P.: *Bernard Shaw*. – A Critical Study. (London, Secker, 174 p.)

OWEN, Harold: *Common Sense about the Shaw* (Being a candid criticism of *'Common Sense about the War'* by Bernard Shaw) (London, G. Allen and Unwin, 231 p.)

PALMER, J. L.: *George Bernard Shaw, harlequin or patriot?* (New York, Century, 81 p.)

PALMER, J. L.: *Bernard Shaw, an epitaph* (London, Grant Richards, 18 p.)

REHBACH, Wilhelm: *George Bernard Shaw als Dramatiker* (Inaugural Diss. Leipzig, Robert Noske, 182 p.)

UPWARD, Allen: *Paradise found, or the superman found out*. (A comedy) (Boston, New York, VIII–99 p.)

1916

BURTON, R. E.: *Bernard Shaw, the man and the mask* (New York, Henry Holt and Co. VIII—305 p.)

PEASE, E. P.: *History of the Fabian Society* (London, Fifield, 288 p.; reissued in 1925 with foreword by G. B. Shaw and in 1963 with a new introduction by Margaret Cole (F. Cass 10—306. p.)

SCOTT, Dixon: *Men of letters. The innocence of Bernard Shaw,* 1—47 pp. (London, Hodder and Stoughton, 306 p.; introd. by Max Beerbohm; reprinted from The Bookman, 1913.)

1917

AAS, L.: *George Bernard Shaw. Socialimens Digter* (Saertryk av Samtiden Christiana, 112 p.)

FISCHER, Friedrich: *G. B. Shaw als Dramatiker und sein Verhältnis zu Ibsen* (Diss. Münster, 99 p.)

DOS PALABRAS, de Antonio Castro: *Dos Palabras sobre las ideas y sobre el arte de George Bernard Shaw* (Introd. de Vencidos [Overruled] Mexico, Cultura, XVIII. 60 p.)

SLOSSON, E. E.: *Six major prophets* (George Bernard Shaw, G. K. Chesterton, H. G. Wells, F. C. S. Schiller, John Dewey, Randolf Encken. Boston, Little Brown and Co. 310 p.; *George Bernard Shaw:* pp. 1—55.)

1918

SKIMPOLE, Herbert: *Bernard Shaw, the man and his work* (London, G. Allen and Unwin, 192 p.)

1919

O'BOLGER, T. D.: *On Shaw.* Mr O'Bolger's works on Shaw were not published mainly because Shaw did not want them to be published. Altogether he wrote five versions or variations on his theme, Shaw's lifework. The manuscripts of these works are in American libraries. 1. *The real Shaw,* a doctoral thesis (1913, MS in the Harvard Univ. Library). 2. *Social satires of Bernard Shaw* (MS in the Library of the Univ. of Pennsylvania). 3. *Influence of Mr. Shaw's youth on his views and personality* (Harvard Univ. Library, MS. Eng. 1046). 4. *Untitled biography of Shaw,* completed 1919 (Harvard Univ. Library MS. Eng 1046). 5. *George Bernard Shaw's social philosophy* (Library of the Univ. of Pennsylvania).

1920

d'AMICO, Silvio: *Il teatro dei Fantocci: G. B. Shaw* (Florence, Vallechi, 146 p.)

DUFFIN, C. H.: *The Quintessence of Bernard Shaw* (London, George Allen and Unwin, 223 p. Revised and enlarged ed. in 1939, 1940, 240 p.)

GAD, Lily: *Bernard Shaw, prophet og gøgler* (København, Steen Hasselbachs Forlag, 131 p.)

1921

ANDERS, Margarete: *Die historischen Komödien von George Bernard Shaw.* (Diss. Heidelberg, X—219 p.)

ENGEL, Fritz: *Bernard Shaw und seine besten Bühnenwerke. Eine Einführung* (Berlin und Leipzig, Franz Schneider Verlag, 60 p.)

GREIN, J. T.: *The world of the theatre:* Impressions and memoirs, March 1920—1921 (London, Methuen, VIII — 169 p.)

HIND, C. Lewis: *Authors and I* (New York, Lane, IX — 336 p.; *George Bernard Shaw* on pp. 256—261.)

JONES, H. Arthur: *My dear Wells! A manual for the haters of England* (London, Eveleigh Nash and Grayson, 310 p.)

PHELPS, William, L.: *Essays on modern dramatists* (New York, Macmillan, 250 p., *George Bernard Shaw,* 67—98 pp.)

1923

KERN, Jerome: *Nine answers by G. B. S.* (New York, privately printed by Jerome Kern)

NICOLAYSEN, Lorenz: *Bernard Shaw, eine philosophische Studie.* (München, Rösl und Cie, 133 p.)

1924

ADCOCK, St. J.: *G. B. S. at home* (The Bookman, 1924)

BJORKMANN, A. E.: *Is there anything new?* (London, Methuen, 122 p.)

CAMPBELL, Mrs. Patrick: *My life and some letters* (London, Constable, 451 p.)

DUFFIN, Charles, Henry: *Bernard Shaw and a critic* (Cornhill Magazine, LVI, 1924)

SHANKS, Edward: *Bernard Shaw* (Writers of the Day.) (London, Nisbet and Co. 128 p.)

1925

BRAYBROOKE, P.: *The genius of Bernard Shaw* (London, Drane's Ltd. 168 p.)

COLLIS, J. S.: *Shaw* (London, Cape, 192 p.)
EULENBERG, Herbert: *Gegen Shaw. Eine Streitschrift* (Mit einer Shaw-parodie: Des Verfassers; Dresden, Carl Reissner Verlag, 77 p.)
HENDERSON, Archibald: *Table-talk of G. B. S.* Conversations on things in general between Bernard Shaw and his biographer. (London, Chapman and Hall, 191 p.)
JONES, Henry Arthur: *'Mr. Major of Shakespeare's Town'* (A protest against the visit of Mr. Bernard Shaw to Stratford on Avon for the Shakespeare memorial meeting, Apr. 23rd 1925)
JUNG, Werner: *La "Jeanne d'Arc" de Bernard Shaw* (Éditions de La Renaissance D'Occident, Bruxelles, 41 p.)
MAUDE, Aylmer: *Tolstoy on art and its critics* (London, Oxford Univ. Press, 30 p.)
MONTAGUE, C. E.: *Dramatic values* (New York, Doubleday, Page and Co. 274 p.)
MOORE, George: *Moore versus Harris: an intimate correspondance between G. Moore and F. Harris . . . including also a character sketch by G. B. Shaw* (London, Constable, 211 p.)
ROBERTSON, J. M.: *Mr. Shaw and 'The Maid'* (London, Richard Cobden-Sanderson, III—115 p.)
TORRETTA, L.: *L'Originalità di Bernhard Shaw.* (Roma, Direzione Della aura, Nuovo Antologia, 14 p.)
WHITEHEAD, George: *George Bernard Shaw explained. A critical exposition of the Shavian religion* (London, Watts and Co. 156 p.)

1926

AAS, L.: *Bernard Shaw og hans verker.* (Oslo, Gyldendal, Norsk Forlag, 199 p.)
FUCHS, J.: *The Socialism of Shaw.* (New York, Vaughan Press, 161 p.)
SANDER, Gustav, H.: *Shaws Saint Joan* (Die Neue Sprache, Marburg, 1926 Beiheft Nr. 56. Teil II. 105—134 pp.)

1927

COHN, Erna: *Eltern und Kinder bei Bernard Shaw. Ein Beitrag zu Shaws Stellung zum Familienproblem* (Diss. Leipzig, 93 p.)
EBEL, Walter: *Das Geschlechter-Problem bei Bernard Shaw.* (Diss. Königsberg, 44 p.)
PAGE, W : *Behind the curtain of the Broadway beauty trust. Including several letters by Bernard Shaw.* (New York, Miller, III—227 p.)
Bernard Shaw and fascism (A pamphlet) (London, The Favil Press, 44 p.)
Letters from George Bernard Shaw to Miss Alma Murray. (Mrs. Alfred Forman, London, printed for private circulation in 1927, 32 p.)

1928

Do we agree? A debate between G. K. Chesterton and B. Shaw, with Hilaire Belloc in the chair. (London, Cecil Palmer, 47 p.)

1929

BELGION, Montgomery: *Our present philosophy of life.* (Part II.: *According to Mr. Bernard Shaw,* 51—124. pp.; London, Faber and Faber, 309 p.)
BROAD, C. L. and V. M.: *Dictionary to the plays and novels of Bernard Shaw, with bibliography of his works and of the literature concerning him, with a record of the principal Shavian play productions.* (London, A. and C. Black, XI—231 p.)
HENDERSON, Archibald: *Is Bernard Shaw a dramatist?* (Delivered as a lecture before the New York Theatre Guild, Dec. 12. 1928. A scientific but imaginary symposium in the neo-socratic manner: conducted by Bernard Shaw's biographer, Archibald Henderson (New York and London, Kennerley, 22 p.)
LE MESURIER, Mrs.: *The socialist woman's guide to intelligence. A reply to Mr. Shaw.* (London, Ernest Benn, 208 p.)
MORRIS, Gwladys E.: *Tales from Bernard Shaw told in the Jungle.* (London, G. Harrap, 216 p. Illustr.: Phyllis A. Trery.)
RIDER, Dan: *Adventures with Bernard Shaw* (London, Morley and Mitchell, 37 p., date uncertain)
TETAUER, F.: *Shaw. Ideologie a dramatika.* (Praha, Druzstevni, 166 p.)
TISSI, Silvio: *La psicanalisi.* Scienza dell'io, o del mistero-problema psichico. Con saggi di analisi psichica su drammi di Pirandello, Ibsen, Shakespeare, Tolstoi e Shaw (Milano, U. Hoepli, XV—262 p.)
WAGENKNECHT, Edward: *A Guide to Bernard Shaw.* (New York, London, D. Appleton and Co. XI.—128 p.)
WELLS, Geoffrey H.: *A bibliography of the books and pamphlets of George Bernard Shaw, 1887—1925.* A bibliography, dictionary and subject index. (Supplement to the Bookman's Journal, sec. 3. vol. XVI. no.7-9. 1928. Published in bookform: London, Routledge, 1929. 46 p.)

1930

BRAYBROOKE, Patrick: *The Subtlety of G. Bernard Shaw.* (London, Cecil Palmer, X—243 p.)

COLBOURNE, Maurice: *The Real Bernard Shaw* (Toronto, J. M. Dent, 60 p.; rewritten: 1939 London, J. M. Dent 253 p., new ed. New York, Dodd and Mead, 1940. VII—253 p.; enlarged: 1949. London Dent, X—342 p.)

DE CASSERES, Benjamin: *Mencken and Shaw.* The Anatomy of America's Voltaire and England's Other John Bull. (New York, Silas Newton, 156 p.)

HENDERSON, Archibald: *Contemporary immortals* (New York and London, D. Appleton and Co. 209 p., *George Bernard Shaw,* 83—96 pp.)

HOLMES, Maurice: *Some bibliographical notes on the novels of G. B. Shaw, with some comments by B. Shaw.* (London, Dulan and Co., 20 p.)

TERRY, Altha Elizabeth: *Jeanne D'Arc in periodical literature, 1894—1929, with special reference to Bernard Shaw's Saint Joan, a bibliography.* (New York, Publications of the Institute of French Studies, 127 p.)

WARD, Canon, H.: *Joan, the saint of humanity* (Vicar of Appleton-le-Street with Smotherby, Malton, York, Smith and Son, 20 p., date uncertain)

Bernard Shaw and Karl Marx. A Symposium, 1884—1889. (Printed for Random House, New York, by Richard W. Ellis, The Georgian Press, 200 p.)

1931

BRINSER, Ayers: *The respectability of Mr. Bernard Shaw* (Cambridge, Massachussets and London, Harvard Univ. Press, 57 p.)

CRAIG, Edward, Gordon: *Ellen Terry and her secret self* (London, Marston and Co. 1931. 205 p.; with an annex: *A plea for G. B. S.,* 29 p.)

ELLEHAUGE, Martin: *The position of Bernard Shaw in European drama and philosophy* (Copenhagen, Levin and Munksgaard, 389 p.)

HARRIS, Frank: *F. H. on Bernard Shaw.* An unauthorised biography based on firsthand information. With a postscript by Mr. Shaw (London, Gollancz, XXVI—430 p.; reissued in 1934, 1938; Hungarian translation by György Várady, Budapest, Március, 1944. 403 p.)

LENGNICK, Paul: *Ehe und Familie bei Bernard Shaw.* (Saalfeld, Günthers Buchdruckerei, 112 p.)

MÖLLHAUSEN, Ludwig: *Bernard Shaw Anekdoten und Aussprüche.* Gesammelt von L. Möllhausen, mit 10 Bildern von Tibor Gergely. (Phaidon Verlag, Wien, 94 p.)

STEWART, H. L.: *The Puritanism of George Bernard Shaw.* (Ottawa, Royal Society of Canada, 12 p.)

VALLESE, T.: *Il Teatro di G. B. Shaw.* (Roma, Altrighi, Legati and Co. 88. p.)

Ellen Terry and Bernard Shaw. A correspondence. Ed. Christopher St. John. (New York, The Fountain Press, London, Constable and Co. 370 p.; introduced by G. B. S. with an introductory note by Ch. St. John. Reissued in the same year, new ed. in 1949, London Reinhardt, XXXVIII—434 p.)

1932

BARLING, E. M.: *Back to G. B. S. or a midsummer nightmare.* (London Advisers Ltd. A playlet. Reissued in 1936 in the Malvern Festival Souvenir Programme.)

CROUCH, A. P.: *Mr. G. B. Shaw. A sketch, strictly unauthorised.* (Bath, Harold Cleaver, 23 p.)

ELLIOTT, M.: *A statistical study of G. B. Shaw's prose style.* (Abstracts of theses, Univ. of Colorado, 28 p.)

HENDERSON, Archibald: *George Bernard Shaw, playboy and prophet.* (New York and London, Appleton, 872 p.)

THIEL, F.: *Die Generation ohne Männer. (Bernard Shaw oder die Romantik der Common sense,* 1—149 pp.; Berlin, Paul Neff Verlag, 484 p.)

1933

KAZI, I. I.: *The adventures of the brown girl (companion to the black girl of Bernard Shaw) in her search for God* (London, Appleton, 112 p.)

MATTHEWS, W. R.: *The adventures of Gabriel in his search for Mr. Shaw. A modest companion for Mr Shaw 's Black girl.* (London, Hamish Hamilton, 62 p.)

MAXWELL, Ch. H.: *Adventures of the white girl in her search for god* (London, Lutterworth Press, 24 p.)

MCCARTHY, Lillah: *Myself and my friends* (London, Butterworth, 319 p.)

MOORE, Mina: *Bernard Shaw et la France* — a bibliography. (Paris, Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, 97., Ancienne Honore Champion, 220 p.)

PAYNE, C. I.: *Four men seek God. A reply to a famous author's book.* (London, Arthur H. Stockwell, Ltd. n. d. 78 p.)

SINGH, H. M.: *The adventures of the black man in his search for God.* (Lahore, 100 p.)

First editions and autograph letters by G. B. Shaw. The property of Dr. A. Henderson. (New York, American Art Association, 1933. 52 p.)

1934

EINSTEIN, A.: *World as I see it.* (New York, Covici 278 p.; *Greeting to G. Bernard Shaw:* pp. 130—170.)

HEUSER, Hilde: *Die Eigenart des Sozialismus George Bernard Shaws.* (Frankfurt, Blasek und Bergmann, 112 p.)

LEHMANN, F. Wilhelm A.: *G. Bernard Shaws Verhältnis zu Romantik und Idealismus* (Bonn, Anton Brand, 79 p. Inaug. Diss.)

RATTRAY, R. F.: *Bernard Shaw: A chronicle and an introduction.* (London, Duckworth, 256 p.)

SCHEINER, Eitelfitz: *G. B. Shaw Nationalsozialist?* (Berlin, Otto Elsner, 60 p.)

SHERARD, R. H.: *Oscar Wilde twice defended from André Gide's wicked lies and Frank Hariss's cruel libels, to which is added A reply to George Bernard Shaw, A refutation of dr. G. J. Reiner's statements, A letter to the author from lord Alfred Douglas An interview with Bernard Shaw by Hugh Kingsmill* (Chicago, The Argus Book Shop, 76 p.)

Shaw G. Bernard, H. G. Wells and J. M. Keynes: Stalin—Wells talk, the verbatim record and a discussion by G. B. Shaw (New Statesman and Nation, 1934, 47 p.)

1935

CLOSSET, F.: *G. Bernard Shaw — son œuvre.* Portrait et autograph. (Paris, La Nouvelle Revue Critique, 80 p.)

MORGAN, Walter, M. A.: *Why I like Bernard Shaw?* (London, Westminster City Publ. Co. 42 p.)

MAUROIS, André: *Magiciens et logiciens.* (Kipling, Wells, Shaw, Chesterton, Conrad, Lytton-Strachey, Mansfield, Lawrence, Huxley) (Paris, Grasset, 365 p.; *Shaw:* pp. 154—187)

1936

CHESTERTON, Gilbert, Keith: *Autobiography* (London, Hutchinson, 348 p.)

HEYDET, Xavier: *Shaw-kompendium.* Verzeichnis und Analyse seiner Werke. Shaw-bibliographie. (Paris, Didier, 224 p.)

KNOWLTON, T. A.: *The economic theory of George Bernard Shaw.* (Univ. of Maine Press, Univ. of Maine Studies, second series, No. 39. The Maine Bulletin XXXIX. No. 4. 82 p.)

LAWSON, J.: *Theory and Technique of playwriting.* (New York, Putnam, *George Bernard Shaw,* pp. 106—113)

MAUROIS, André: *Poets and Prophets* (London, Cassel, 249 p.)

SAXE, Joseph: *Bernard Shaw's Phonetics.* A Comparative Study of Cockney Soundchanges. (London and Copenhagen, George Allen and Unwin, Levin and Munksgaard, 86 p.)

SEN GUPTA, S. C.: *The art of Bernard Shaw* (London, Oxford Univ. Press, XII—249 p.)

TIMMLER, Markus: *Die Anschauungen Bernard Shaws über die Aufgabe des Theaters auf Grund seiner Theorie und Praxis* (Breslau, Priebatsch, 93 p.)

ZELLER, Hermann: *Die Frauengestalten in Bernard Shaws dramatischen Werken* (Diss. Tübingen, Druck. Becht. VII—65 p.)

1937

EHRMANN, R. E. H.: *George Bernard Shaw und der viktorianische Sozialismus* (Antwerpen, Inaug. Diss. . . . der Universität Basel, 95 p.)

HACKETT, J. P.: *Shaw: George versus Bernard* (London, Sheed and Ward, 1937, VIII—216 p.; reissued in 1939)

LORENZ, R.: *Bernard Shaw, Auseinandersetzung mit der Tragik des Daseins.* (Marburg Inaug. Diss. Essen, Karl Essmann, 62 p.)

SHERARD, R. Harborough: *Bernard Shaw, Frank Harris and Oscar Wilde* (London, Werner Laurie, 319 p.)

Bernard Shaw to John Farleigh — Letters. (The London Mercury, XXXV. 209. 455—66 pp., March, 1937.)

1938

CAUDWELL, Christopher: *Studies in a dying culture* (London, Lane, 228 p., *George Bernard Shaw* pp.: 1—19.)

WILSON, Edmund: *The Triple Thinkers* (New York, Appleton, 290 p.; *Shaw at eighty* pp. 102—130.)

1939

SHAW, Charles, Macmahon: *Bernard's brethren. On G. B. Shaw and his relations.* With comments by Bernard Shaw. (London, Constable, 161 p.)

Some unpublished letters of G. B. Shaw, ed. by J. Park. (Buffalo, The Univ. of Buffalo Studies, 18 p.)

1941

ESDAILE, Ernest: *Show me Shaw. Mr. Bernard Shaw's conversion to the films.* (London, Mitre Press, 47 p.)

KUTZSCH, Gerhard: *Der Fall "Candida". Eine kritische Studie über George Bernard Shaw.* (Leipzig, Koehler und Amelang, 124 p.)

SÖRENSEN, Edith: *G. B. Shaws Puritanismus.* (Diss. Hamburg, III—101 p.)

Florence Farr, Bernard Shaw and W. B. Yeats. Letters, ed. by Clifford Bax (Dublin, Cuala press, XII—96 p.)

1942

ALIM YAR, Chaudhri: *A study in the development of George Bernard Shaw, with a special reference to Candida.* (Lucknow, The Upper India Publishing House, 162 p.)

ESDAILE, Ernest: *Bernard Shaw's postscript to fame.* (London, Quality Press, 20 p.)

HESKETH, Pearson: *Bernard Shaw, his life and personality.* (London, Collins, 424 p.; reissued in 1945.)

PILGER, Else: *George Bernard Shaw in Deutschland.* (Diss. Münster, 112 p.)

STRAUSS, Emil: *Bernard Shaw: art and socialism* (Writers on Socialism series, London, Gollancz, 126 p.; reissued in 1950.)

1944

TINTNER, Anny: *Shaw und Platon.* (Diss. Wien, II—225 p.)

A complete list of all B. Shaw's separately published works. (The Saturday Review of Literature, 22/VII. 1944.)

1945

ROBSON, E. W. and M. M.: *Bernard Shaw among the Innocents. On Caesar and Cleopatra* (London, Golders Green, The Sydneyan Society, 31 p.)

TITTERTON, William, R.: *So this is Shaw* (London, Douglas Organ, 95 p.)

1946

CURRALL, Ivo L., LOEWENSTEIN, F. E., WHITE, Harold O.: *Shavio-Phonetica. A system of phonetic English, based on Mr. Bernard Shaw's instruction,* (Presented to G. B. S. on July 1946 by . . . [the authors]; Luton, Leagrave Press, 4 p.)

CURRALL, Ivo, L.: *An open letter to G. B. S.* (Luton, Leagrave Press)

DEANS, Marjorie: *Meeting at the Sphinx.* (Gabriel Pascal's Production of Bernard Shaw's Caesar and Cleopatra) (London, Mac Donald, 146 p.)

ELLGAR, N.: *Bernard Shaw. Ett liv — ett geni.* (Stockholm, Bonnier, 90 p.)

LOEWENSTEIN, F. E.: *The history of a famous novel — An Unsocial Socialist* (London, privately printed in 1946, 20 p.)

PEARSON, Hesketh: *G. B. S. A full length portrait.* (Garden City, New York, Garden City Publ. Co. 400 p.)

TOPOLSKI, Feliks: *Portrait of G. B. S.* with an introduction by Hesketh Pearson (London, Eyre, and Spottiswood, 12 p.; reissued in 1947.)

TREBITSCH, S.: *Bernard Shaw dem Neunzigjährigen* (Zürich, Artemis, 44 p.)

G. B. S. 90: Aspects of Bernard Shaw's life and works. Ed. by S. Winsten. Published in commemoration of Shaw's 90th birthday with contributions by Guilbert Murray, John Masefield, Lord Passfield (Sidney Webb), H. G. Wells, Sir Max Beerbohm, James Bridie, Lord Dunsany, Lord Keynes, W. R. Inge, Kenneth Barnes, Aldous Huxley and seventeen others. (London, Hutchinson, 200 p.)

Bernard Shaw, catalogue of an exhibition at 7. Albemarle Street, London, to celebrate his ninetieth birthday, 26. July to 24. Aug. 1946. (The Cambridge University Press for The National Book League, 54 p.)

1947

BENTLEY, Eric: *Bernard Shaw — a reconsideration.* (New York, New Directions Books, James Laughlin, XXV—242 p.; reissued with slight alterations in the Introduction in London, 1950. Hale, 256 p.; New York, 1957.)

MAŠKA, N. E.: *K do Je G. B. Shaw.* (Praha, Orbis, 36 p.)

USIGLI, Rodolfo: *Corona de sombra. Pieza antihistorica en tres actos sequida de un Prologo después de la obra, una carta comentario de Morte R. Gomez y dos conversaciones con George Bernard Shaw.* (Mexico, Ediciones Cuadernos Americanos, no. 12. 250 p.)

1948

CLARKE, Winifred: *George Bernard Shaw.* An appreciation and interpretation. (Altrincham, Sherrat, 40 p.)

DOUGHERTY, J. C.: *The political thought of George Bernard Shaw as expressed in his drama,* (Washington, Smithie, 133 p.)

LOEWENSTEIN, F. E.: *Bernard Shaw through the camera.* 238 photographs,

including many taken by Mr. Shaw, selected and introduced by his bibliographer and remembrencer. (London, B. and H. White publications, 128 p.)

REBORA, P.: *Bernard Shaw, comico e tragico.* (Firenze, Vallechi, 285 p.)

SHAND, James: *Author and Printer: G. B. S. and R. & R. C. Lark 1889–1918.* (Alphabet and Image, no. 8. 1948. 3–36 pp.)

WHERLY, Eric, S.: *Shaw for the Million* (London, Gulliver books 129 p.)

WINSTEN, Stanley: *Days with Bernard Shaw* (London, Hutchinson, 214 p.; reissued: New York, 1949.)

1949

BARLING, E. M.: *Back to G. B. S.* Shaw tercentenary Celebration, Malvern, A. D. 2156, illustrations by Paul Shelving (Advisers Ltd. Malvern.)

BOWKER, G. H. (ed.): *Shaw on vivisection.* (London, George Allen and Unwin, 65 p.)

IRVINE, William: *The Universe of G. B. S.* (New York, Whittlesey House, 425 pp.)

JOAD, C. E. M.: *Shaw* (London, Gollancz, 240 p.)

LAING, Allan, M.: *In praise of Bernard Shaw.* An anthology for old and young. (London, Frederick Muller, 62 p.)

NICOLL, Allardyce: *A purposeful laughter: George Bernard Shaw. World drama from Aischylos to Anouilh.* (New York, Harcourt-Brace, 741–753. p.)

WINSTEN, Stanley: *The Quintessence of G. B. S.* The wit and wisdom of Bernard Shaw (selected and introduced by S. Winsten; London, Hutchinson and Co. 479 p.)

1950

DUFFIN, H. Charles: *Creative Evolution.* Definitions by Henry Charles Duffin. Revised by Shaw. (Shavian Tracts, No. 1. London, The Shaw Society, 7 p.)

DUTLI, Alfred: *Der Kosmos eines Ketzers.* Die religiöse Bedeutung des Evolutionsgedankens bei Bernard Shaw (Zürich, Artemis-Verlag, 141 p.)

ELLIS, Havelock: *From Marlowe to Shaw.* The Studies 1876–1936 in English Literature of Havelock Ellis edited with a foreword by John Galsworthy ... with a prefatory letter from Thomas Hardy (London, Williams and Norgate, 320 p.)

FULLER, Edmund: *George Bernard Shaw, critic of western morale* (Twentieth Century Library; New York and London, Charles Scribner's Sons, X–123 p.)

LOEWENSTEIN, F. E.: *The rehearsal copies of Bernard Shaw's plays.* A bibliographical study. (London, Reinhardt and Evans, 36 p.)

LOEWENSTEIN, F. E.: *The pictorial record of the life of Bernard Shaw.* Over 100 photographs, including several taken by Mr. Shaw, selected by F. E. Loewenstein (London, H. A. and W. C. Pitkin, 51 p.)

PHILIPP, Günther: *Bernard Shaws Stellung zu Demokratie und Faschismus* (Diss. Münster, 186 p.)

STRAUSS, E.: *George Bernard Shaw.* (Essential English Library; London, Longmans, 74 p.)

WARD, A. C.: *Bernard Shaw.* Bibliographical series of supplements to 'British Book News' on writers and their work. Published for the British Council and The National Book League (London, Longmans, 1950, 60 p.)

WEST, Alick: *Bernard Shaw, "A Good Man Fallen Among the Fabians"* (London, Lawrence and Wishart Ltd. 172 p.)

1951

BENTLEY, Eric: *Shaw at ninety* (In: Zabel M. (ed): *Literary opinion in America.;* New York, Harper, pp. 357–369.)

BESENBRUCH, Max Ludwig: *Shaw als Historiker.* (Diss. Erlangen, 179 p.)

DONHOFER, Wilhelm: *Das war Bernard Shaw; ein Porträt in Anekdoten und Bonmots von Wilhelm Donhofer.* (Wien, Neff, 138 p.)

DUTT, Rajani, Palme: *George Bernard Shaw.* A memoir by R. Palme Dutt, and the famous article by Bernard Shaw *'The Dictatorship of the Proletariat'.* (London, Labour Monthly Pamphlet, 1951 series, No. 1., 30 p.)

FECHTER, Paul: *George Bernard Shaw.* (Gütersloh, Bertelsmann, 77 p.)

FISKE, Irving: *Bernard Shaw's debt to William Blake.* With Foreword and notes by G. B. S. (Shavian Tracts no. 2., The Shaw Society, London, 19 p.)

KILGA, Johanna F.: *Joan of Arc bei Shakespeare, Schiller und Shaw.* (Diss. Wien, 87 p.)

MACCARTHY, Desmond: *Bernard Shaw — a discussion of 27 of his plays.* (London, Mad Gibbon and Kee, IX–217 p.)

PATCH, Blanche: *30 years with G. B. S.* (London, Gollancz, 256 p.)

PEARSON, Hesketh: *G. B. S. A postscript.* (London, Collins, 192 p.)

RATTRAY, R. F.: *Bernard Shaw, a chronicle.* (London, The Leagreave Press, 347 p.)

TREBITSCH, Siegfried: *Chronik eines Lebens* (Autobiographie). (Zürich–Stuttgart–Wien, N. Neff, 496 p.)

WARD, A. C.: *Bernard Shaw.* (Men and Books series; London, Longmans, 215 p.)

George Bernard Shaw. An exhibition at the

Odeon, Penge, from Dec. 18th 1950 to Jan. 14th 1951. (The Raymond Mander and Joe Mitchenson Theatre Collection, 8 p.)

1952

LOEWENSTEIN, F. E.: *The copyrighting of Shaw's early dramatic work, containing also a work on the vicissitudes of Mrs. Warren's Profession* (London, The Shaw Society Bulletin, Supplement, no. 2. Febr. 1952. 8 p.)

LUTTER Tibor: *G. B. Shaw.* (Budapest, Művelt Nép, 131 p.)

USSHER, Arland: *Three great Irishmen: Shaw, Yeats, Joyce.* (London, Gollancz, 160 p.; reissued in 1957)

WINSTEN, Stephen: *Shaw's Corner.* (London, Hutchinson, 238 p.)

Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell: their Correspondance. Ed. Alan Dent (London, Gollancz, 339 p.)

1953

BEERBOHM, Max: *Around theatres* (London, Rupert Hart Davis, 583 p.)

SAINT-AULAIRE, le comte de, BEAUPOIL: *De Viviani à la 'Jeanne D'Arc' de Bernard Shaw* (Les œuvres Libres, Apr. Paris 107–138 p.)

HOLBERG, Stanley, Marquis: *The economic rogue in the plays of Bernard Shaw.* (The Univ. of Buffalo Studies, No. 2 Buffalo Univ. Press, 34–119 p.)

FELL, James, B.: *Bernard Shaw arrives;* A fantasy in one act. (London, French, 27 p.)

JOAD, P. C. E. M. ed: *Shaw and Society.* An anthology and symposium (London, Odhams, 279 p.)

KRONENBERGER, Louis: *George Bernard Shaw.* A critical survey (Cleveland and New York, The World Publishing Co. XVII–263 p.)

MANN, Thomas: *Altes und neues* (Frankfurt am Main, Fischer Verlag, *Bernard Shaw* (1930): 237–247 pp.)

SCHMIDT-HIDDING, Wolfgang: *Bernard Shaw. Leben, Persönlichkeit, Werke.* (Kevelaer, Berckers kleine Volksbibliothek, 31 p.)

ER-RAI, A.: *The Shavian drama.* Influence on the technique. (Diss. Birmingham, 1954.)

MANDER, Raymond and MITCHENSON Joe: *Theatrical companion to Shaw, a pictorial record of the first performances of the plays of George Bernard Shaw.* (London, Rockliff, VIII–343 p.; introd. by Sir Barry Jackson.)

NETHERCOT, Arthur: *Men and Supermen, the Shavian portrait gallery* (Studies of the characters in Shaw's plays) (Cambridge, Massachussets, Harvard Univ. Press, IX–321 p.)

RUBINSTEIN, H. F.: *Bernard Shaw in Heaven* (a play, with an introduction by StJohn Ervine) (London, Heinemann, 34 p.)

1955

PERRUCHAT, H.: *La Haine des Masques. Montherlant, Camus, Shaw.* (Paris, La Table Ronde, 220 p.)

A letter from George Bernard Shaw to J. C. Williamson (Cremorne, Talkarra Press)

1956

ALT, Eduard O.: *Shaw und der Fabianismus: Umrisse einer Neuwertung des Denkers und Politikers.* (Diss. Freiburg, 168 p.)

BENEDEK, Marcell: *G. B. Shaw.* Introduction to the volume: Hét színdarab (Seven plays). (Budapest, Európa, 805 p.)

ERVINE, StJohn: *Bernard Shaw, his life, works and friends.* (London, Constable, XII–628 p.)

GALLO, Blas Raúl: *El importante G. B. S. Essayo critico sobre la vida y obra de George Bernard Shaw.* (Buenos Ayres, 193 p.)

GORDAN, John D.: *Bernard Shaw, 1856–1950.* An Exhibition from the Berg Collection. Manuscripts, autograph letters, first editions. (New York, The New York Public Library, 51 p.)

HENDERSON, Archibald: *George Bernard Shaw, Man of the Century.* (New York, Appleton, 969 p.)

LERNER, Alan J.: *My Fair Lady.* A musical play in two acts, based on Pygmalion by Bernard Shaw. Introd. by A. J. Lerner, with some of Mrs. Campbell's letters in the Appendix. (London, Constable, 156 p.)

MAGOS, Mrs. G.: *Bernard Shaw, 1856–1950.* A bibliography on the occasion of the centennial anniversary of his birth. (Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 8 p.)

MOSLEY, Oswald: *Wagner and Shaw.* A synthesis. (London, 12 p.)

PURDOM, C. B.: *Bernard Shaw's letters to Granville Barker,* with commentary and notes by C. B. Purdon. (London, Phoenix House, VIII–206 p.; reissued in New York in 1957.)

RUSSEL, Bertrand: *Portraits from memory.* (New York, Simon and Schuster, 246 p.)

SCHINDLER, dr. Bernhard: *George Bernard Shaw: seine Kritik an der englischen Lebensform in seinen sozialkritischen Dramen* (Halle, Max Niemayer, 112 p.)

VANČURA, Zdeněk: *George Bernard Shaw* (Praha, Orbis, 131 p.)

WEST, E. J. (ed.): *Advice to a young critic. Shaw's letters to R. E. Golding, 1894–1928.* (London, Peter Owen, 139 p.; reissued: New York, Crown, 1955. XVI–208 p.)

WINSTEN, S.: *Jesting Apostle.* The life of Bernard Shaw. (London, Constable, 231 p.; reissued: New York, 1957)

Meeting in commemoration of great figures of world culture — George Bernard Shaw — 100th birth anniversary, Henrik Ibsen 50th Death Anniversary (Peking. The Chinese People's Association for Cultural Relations with Foreign Countries, 28 p.)

The nun and the dramatist, by a Nun of Stanbrook. An account with the letters that passed between them, of the 'astonishingly candid friendship' between Shaw and Dame Laurentia Mc Lahlan, Abbess of Stanbrook. (The Cornhill Magazine, No. 1008. Summer 1956)

In a great tradition. Tribute to Dame Laurentia McLahlan, Abbess of Stanbrook by the Benedictines of Stanbrook. (London, John Murray, 313 p.)

Bernard Shaw's letters to Granville Barker. Ed.: Purdom C. B. (Theatre Art Books and Phoenix House, 210 p.)

Писатели зарубежных стран — Бернард Шоу Биобиблиографический указатель к 100-летую со дня рождения (Издательство всесоюзной книжной палаты, Москва, 83 п.)

1957

ARNOT, R. Page: *Bernard Shaw and William Morris.* (William Morris Soc. London, 26 p.)

BRONISŁAWA, Bałutowa: *Dramat Bernarda Shaw.* (Łodz, Zakład tm. Ossoliñehick We Wrocławin, 196 p.)

DYBOSKI, Roman: *Sto lat literatury angielskiej.* (Warsaw, Pax, 22 + 927 p.)

LUTTER Tibor: *G. B. Shaw.* (Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio philologica. I. tom. 137–46 p.; Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat.)

MULCHINGER, Siegfried: *Drama zwischen Shaw und Brecht: ein Leitfeden durch das zeitgenössische Schauspiel.* (Bremen, Carl Schünemann Verlag, 312 p.)

NYIRŐ, József: *Lenin és a külföldi irodalom. Lenin és Goethe. Lenin és Shaw. (Lenin and the European literature. Lenin and Goethe. Lenin and Shaw.)* Transl.: J. Nyirő. (Budapest, Magyar Helikon, 63 p.)

ROSSET, Ben ('Ozy'): *The war against Bernard Shaw.* Foreword by Felix Grandon. (New York, White Plume Pub. Co. 10 p.)

SCHLAUCH, Margaret: *Symbolic figures and the symbolic technique of George Bernard Shaw.* (Science and Society, 1957. vo. 21. No. 3. 210–221 pp.)

SPENCER, Terrence J.: *The dramatic principles of George Bernard Shaw.* (Diss. Stanford, University Microfilms)

1958

BROHME, Vincent: *Six studies in quarelling, on the literary quarrels of G. B. Shaw, H. G. Wells and others.* (London, Unwin, 195 p.)

KAYE, Julian B.: *Bernard Shaw and the nineteenth century tradition.* (Oklahoma, The Univ. of Oklahoma Press, 220 p.)

SIMON, Louis: *Shaw on education* (New York, Columbia Univ. Press, XX–290 p.)

VANČURA, Zdeněk: Uměni G. B. Shawa. (Ceskoslovensky Spisovatel, Praha, 106 p.)

1959

AGNI HOTRI, B. B.: *The literary criticism of Bernard Shaw.* (Diss. Ph. D. The Univ. of Jabalpur, India, 299 p.)

FARMER, Henry G.: *Bernard Shaw's sister and her friends.* Account of Lucy Carr Shaw, being a new angle on G. B. S. (Leiden, Brill, XV–274 p.; reissued: London, 1960.)

KOZELKA, Paul: *A glossary to the plays of Bernard Shaw.* (New York, Appleton, 55 p.)

KÖRBEL, Kurt: *Staat und Gesellschaft im Lebenswerk Shaws.* (Diss. Wien, 138 p.)

NĀGĒSVARARĀV, E.: *Shaw, the novelist, a critical study of Shaw's narrative fiction.* (Masulipatam, Triveni Publishers, 114 p.)

1960

HARRISON, G. B.: *Julius Caesar in Shakespeare, Shaw and the Ancients.* (New York, Harcourt Brace, 215 p.)

KILTY, Jerome: *Dear liar.* A comedy of

letters, adapted from the correspondence of Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell. (New York—London, Constable, 180 p.)

LAURENCE, Dan H.: *How to become a musical critic.* (London, Rupert Hart Davis, 150 p.)

NETHERCOT, Arthur: *The first five lives of Annie Besant.* (Chicago, Univ. of Chicago Press, XII—418 p.)

STAUD, Géza: *Bernard Shaw és Hevesi Sándor levelezése.* (The correspondence of Bernard Shaw and Sándor Hevesi) (Világirodalmi Figyelő, 1960. VI. 2. pp. 169—190. with an English summary.)

TOMPKINS, Peter (ed.): *To a young actress: The letters of Bernard Shaw to Molly Tompkins,* with an introduction by Peter Tompkins. (London, Bland, 288 p.; reissued in 1961.)

1961

CHAPPELOW, A.: *Shaw the villager and human being: a biographical symposium.* Narrated and edited by A. Chappelow. Foreword by Dame Sybil Thorndike. Personal opinions of Shaw, collected by the author, mainly through conversations with men and women living in the village of Ayot St. Lawrence, Hertfordshire; with many illustrations. (London, Skilton, XXVI—354 p.)

GEDULD, H. M.: *Shaw: Back to Methuselah.* (Thesis Ph. D. in 6 vols., manuscript in University of London Library.)

PEARSON, Hesketh: *Bernard Shaw: his life and personality.* A combined ed. of the 1942 volume with the same title and *G. B. S.: A postscript* (1951) and including a 'few episodes which for one reason or another were omitted' in 1942. (London, Methuen 450 p.; the same in Four Square ed. in 1964, 508 p.)

1962

SHENFIELD, Margaret: *Bernard Shaw, a pictorial bibliography* (London, Thames and Hudson, 144 p.)

STRESAU, Hermann: *George Bernard Shaw in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* (Hamburg, Rowohlt, 175 p.)

1963

BENEDEK, Marcell: *G. B. Shaw* (Budapest, Gondolat, 107 p.)

DU CANN, C. G. L.: *The loves of George Bernard Shaw* (London, Arthur Barker Ltd. 287 p.)

DUNBAR, Janet: *Mrs. G. B. S. A biographical portrait of Charlotte Shaw* (London, George and Harrap, 326 p.)

MEISEL, Martin: *Shaw and the nineteenth century theatre* (Oxford, Univ. Press, 477 p.)

PÁLFY, István: *George Bernard Shaw's reception in Hungary, the early years.* (Hungarian Studies in English, vol. I. Tankönyvkiadó, Budapest, 25—41 pp.)

PURDOM, C. B.: *A guide to the plays of Bernard Shaw* (London, Methuen, 344 p.)

SCHOONDERWOERD, N. H. G.: *J. T. Grein, Ambassador of the theatre, 1862—1935* (Assen, Van Gorcum and Co. 356 p.)

STEWART, John, M.: Eight modern writers (Oxford, Clarendon Press, 350 p.; *Shaw* pp. 122—183.)

WEINTRAUB, Stanley: *Private Shaw and public Shaw, a dual portrait of Lawrence of Arabia and George Bernard Shaw* (London, Cape, 300 p.)

WILLIAMSON, Audrey: *Bernard Shaw, man and writer* (London, Macmillan, New York, The Crowell-Collier Press 224 p.)

The religious speeches of Bernard Shaw. Ed.: Warren S. Smith, foreword by Arthur H. Nethercot (Pennsylvania Univ. Press, 104 p.)

1964

GEDULD, H. M.: *The rationalization of Russia, by Bernard Shaw.* Ed. introd. and notes by Harry M. Geduld. (Bloomington, Indiana Univ. Press, 144 p.)

LANGNER, Lawrence: *G. B. S. and the lunatic.* Reminiscences of the long, lively and affectionate friendship between George Bernard Shaw and the author. (London, Hutchinson, 303 p.)

ROSSET, B. C.: *Shaw of Dublin, the formative years.* With a foreword by Stanley Weintraub. (Pennsylvania State Univ. Press, 388 p.)

STAMM, Rudolf: *Zwischen Vision und Wirklichkeit.* Zehn Essays über Shakespeare, Lord Byron, Bernard Shaw, William Butler Yeats, Thomas Stearns Eliot und Christopher Fry. (Bern—München, Francke, 204 p.)

1965

LAURENCE, Dan. H. (ed.): *Bernard Shaw, Collected Letters, 1874—1897.* (London, Max Reinhardt, 877 p.)

Образцова Анна [Obrazcova, Anna]: Драматургический метод Бернарда Шоу [Bernard Shaw.]. (Москва, Издательство Наука, 313 p.)

O'Donovan, John: *Shaw and the charlatan genius*, a memoir by John O'Donovan. (Dublin, The Dolmen Press, 160 p.)

Pálfy, István: *George Bernard Shaw's reception in Hungary, 1914—1939.* (Hungarian Studies in English, vol. II. pp. 93—104. Budapest, Tankönyvkiadó.)

Ромм, Анна [Ромм, Anna Sz.]: Джордж Бернард Шоу [George Bernard Shaw] *1856—1950.* (Ленинград—Москва, Издательство Искусство 250 п.)

Woodbridge, H. E.: *George Bernard Shaw, creative artist;* with a preface by Harry T. Moore. (Carbondale, Southern Illonois Univ. Press, 181 p.)

Gizella Kocztur

Le roman national algérien

1952—1955

Un phénomène nouveau; le développement littéraire remarquable de l'Afrique du Nord et plus particulièrement de l'Algérie est apparu depuis plus d'une dizaine d'années. On assiste dans ces pays à une véritable éclosion d'écrivains Autochtones de langue française. Cet évènement culturel considérable pose de nombreux problèmes. L'ère colonialiste était grosse de contradictions et de luttes. De ce conflit profond est né, sur le plan culturel, quelque chose de nouveau qui diffère de ce qui existait avant la conquête.

Dans cette étude nous nous proposons d'examiner — à l'aide des œuvres les plus significatives — quelques aspects de la *Nouvelle Littérature Algérienne.*[1]

La parution en 1952 de *La Grande Maison*, ler roman de M. Dib, pourrait servir de repère à la naissance de cette jeune littérature. Elle rejette les thèmes folkloriques et descriptifs traités par excellence dans les lettres algériennes d'expression française. Elle s'alimente à une source nouvelle et puise ses thèmes dans la réalité nationale algérienne. Aussi les conditions de sa naissance sont en rapports étroits avec l'aspect algérien d'un problème de notre temps: la libération nationale des peuples coloniaux. Des auteurs européens installés en Algérie — pour ne citer que Robert Randau[2] ont préfiguré le drame que le pays allait vivre d'une manière toujours plus intense. La génération suivante — celle de 1935, déjá de souche algérienne — dont le sort est lié au pays, demeure pour cette même raison plus réservée tout en poursuivant des investigations à l'exemple de l'enfant adopté. C'est le cas de A. Camus,[3] de E. Robles,[4] ou de Roy.[5] Les auteurs autochtones nommée «*la génération de 1952*», dont il sera question ici poursuivent et approfondissent ces investigations en révélant un univers jusqu'ici inconnu dans la littérature de langue française, de ce pays.

L'existence d'une littérature «algérienne» ètait sujet à controverse jusqu'à ces dernières années.

En 1930, Pierre Martino, Doyen de la Faculté des Lettres d'Alger s'efforçait d'apporter une réponse au problème mais ses données étaient fausses au départ: . . . «Si jamais l'expérience a été poursuivie dans des conditions favorables au succès c'est bien dans cette Afrique du Nord où l'on a vu d'un élan qui a dépassé les plus beaux rêves de conquête, naître, grandir et s'affirmer en peu d'années, pour la seconde fois dans notre histoire, une Nouvelle France.»[6] Sa conclusion en découle: la littérature algérienne . . . «veut être avant tout française: elle est à l'image même de la colonie, si proche de la métropole, liée à elle par tant de liens, matériels, moraux, familiaux».[7] — *L'Encyclopédie de la Pléiade* en arrive à la même conclusion, avec toutefois une certaine réserve: «La littérature algérienne tendrait à s'intégrer à celle de la France quitte à la nuancer, si de leur côté les écrivains autochtones ne se multipliaient.»[8] M. Gabriel Audisio, en

1953 de son côté affirme que, «Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de littérature algérienne. Nous entendons exprimer par là qu'il n'existe pas, ou du moins pas encore, une littérature autonome et spécifique dont le caractère soit affirmé par l'existence d'une langue, d'une nation proprement algériennes . . .»[9] Or un même phénomène se produit et pour M. Martino et pour M. Audisio: Ils se trouvent respectivement en 1930 et en 1953 au seuil d'une époque nouvelle: En 1930 M. Martino croit voir une Nouvelle France en Algérie, or sous des airs de prospérité — la célébration digne des *Mille et Une Nuit* du Centenaire de la conquête — «c'est à partir des années de 1930 que quelque chose s'interrompt. La vitalité européenne décroît, son élan vers le sol et l'homme algériens s'est arrêté. C'est l'apogée du régime mais qui contient les éléments de son effondrement. L'accumulation des mêmes facteurs, des mêmes poussées aboutissait à des effets inverses de ceux qu'elle avait jusque-là produits. La nation maghrébine jaillissait du triomphe colonial. Peut-être même peut-on fixer la date du renversement à 1934—35. Le combat progresse à la fois et change d'objectif. La revendication nationale mûrit l'occidentalisme dans les mœurs, la raison dans la foi: le contraire de ce pour quoi le vieux Maghreb avait combattu . . . Et le nationalisme, optant pour la rationalité, relaie dans cette tâche le colonialisme défaillant.»[10] Et c'est en 1952 et 1953 à la veille de l'insurrection armée que se manifeste pour la première fois le roman national algérien. L'auteur de la «*Jeunesse de la Méditerranée*» — qui fait profession de foi pour la . . . «Méditerranée sixième partie du monde . . . Je vais plus loin, je dis: une patrie. Et je spécifie que, pour les peuples de cette mer, il n'y a qu'une vraie patrie, cette mer,»[11] et qui fait d'Alger son lieu de prédilection qu'on ne peut mentionner «sans un excès d'amour ou de rigueur», mais qui condamne sans retour la latinité d'un Louis Bertrand et de ses adeptes «des littérateurs de tout poil vont se persuader que chaque arabe et chaque berbère est un latin qui s'ignore . . .»[12] a tout comme M. Martino manqué du recul historique indispensable pour se faire une opinion.

La même année — en 1953 — M. P. Grenaud ouvrait dans les *Nouvelles Littéraires* une enquête sur le thème «*Une Nouvelle école littéraire*» nord-africaine.[13] Unanimes les écrivains rejettent le terme école, qui suppose une doctrine, une philosophie communes. Les réponses sont diverses pour apprécier la valeur, la signification, la portée de cette éclosion: Certains, tel E. Roblès parlent d'un tempérament méditérannéen, d'autres tel J. Orieux trouvent surtout une parenté de ton et une virilité particulièrement chez Camus, J. Roy et Roblès renforcés dans leur originalité après la 2-ème guerre mondiale. Marcel Moussy et Max Pol Fouchet distinguent le monde musulman et le monde latin nettement tranchés avec la ligne de partage passant par Roblès. C'est la réponse de Mohamed Dib qui situe dans son contexte la littérature algérienne: «Il me semble, qu'une littérature nationale dans le sens le plus généreux du mot est en train de se former, ceci s'appliquant tout particulièrement à l'Algérie.»[14] C'est le contraire de ce qu'affirme Pierre Martino — presque un quart de siècle plus tôt il est vrai, — «Sur cette terre nouvelle où les Français se sont implantés apportant leur habitudes propres de vie, de travail, de plaisir, de curiosités, est-il né une littérature algérienne? Ou bien si cent ans paraissent dans l'histoire des idées un trop petit espace.»[15] C'est incontestable.

Seulement en 1830 il n'y avait pas de «vide» en Algérie dans le domaine étatique, pas plus que dans le domaine militaire et économique, et cela est encore plus vrai sur le plan culturel. Il y avait avant la conquête une littérature algérienne. Cependant la superposition même artificielle de cultures différentes n'est pas restée sans effet sur la *Nouvelle. Litt. Alg.* pour ne mentionner que le fait le plus significatif c'est que cette littérature se fait en langue française. Avant guerre, la revue «*La voie des humbles*» — groupait des écrivains musulmans algériens dont les œuvres visaient à éveiller la compassion du lecteur. On attendait un changement apporté du dehors, dû à la compréhension et

à la bonne volonté des conquérants. Le rôle de l'Algérie dans la 2ème guerre mondiale, puis les massacres du Constantinois du 8 mai 1945 ont mis un point final à «*La voie des humbles*». «Dès lors il y eut comme un repli sur soi. Et ce ne fut plus à l'extérieur, mais surtout au dedans, dans la masse de la réalité algérienne qu'il fallut chercher l'ultime ressort capable de se tendre et de briser les formes du passé. *La Nlle Litt. Alg.* porte la marque de cette recherche, de cet effort pour saisir dans sa totalité la masse du peuple algérien et lui donner d'elle même une conscience qu'elle n'avait jamais eue sur le plan de la littérature.»[16]

Historiquement le premier essai d'une littérature autonome de langue française fut celui de Robert Randau, représentant le plus original du mouvement algérianiste.

Le groupe étiquetté «École d'Alger» qui groupait Roblès, Camus, Roy, pour ne citer que les plus importants, aborde plus ou moins la réalité algérienne mais ces auteurs s'apparentent d'avantage aux écrivains occidentaux. Tous pourtant ne sauraient être mis sur le même plan, en particulier Roblès. Ses liens profonds avec l'Algérie le mettent dans un cas particulier. Il est le seul auteur algérien d'origine européenne à avoir choisi pour héros de l'un de ses romans un jeune Autochtone. Il le fit en hommage aux victimes de la répression de mai 1945 dans le Constantinois.[17]

L'éclosion de la *Nouvelle Littérature Algérienne* se situe dans les années 52—53, veille de la guerre de libération.[18] La grande majorité des œuvres qui paraissent dans ces années là sont situées pendant la guerre de 39—45, qui avait un caractère de libération nationale et à laquelle l'Algérie paya un lourd tribut de sang.

Romans, poèmes, pièces de théâtre, nouvelles et essais témoignent de la vitalité de cette jeune littérature. Mais l'innovation la plus importante est sans doute le genre romanesque.

C'est bien «un roman qui commence» selon le mot d'Aragon qui saluait dans les deux premiers romans de M. Dib l'audace «d'avoir tenté au milieu de ce drame, c'est d'avoir entrepris comme si tout était déjà résolu l'aventure du roman national de l'Algérie . . . Et sur ce chemin d'audace il avait affaire à une difficulté première. L'absence de modèle ou presque . . . aucun précédent national. C'est nécéssairement d'abord le modèle étranger, la description des réalités nationales d'autres peuples, qui se présente comme sous main du romancier nouveau. Voilà sur quoi il ne peut pas ne pas s'appuyer. D'autant que dans quelle langue écrit-il? Une langue qui se parle chez lui, certes celle, qui est la sienne, mais non pas celle de son peuple qui a saveur du passé, de la terre du sang des siens, des personnages mêmes qu'il met en scène . . .»[19]

Le premier roman de la *Nlle Litt. Alg.* naît en 1952. C'est «*La Grande Maison*» de Mohammed Dib[20] premier volet de la trilogie «*Algérie*». La même année salue *La colline oubliée*, de Mouloud Mammeri.[21] *La Terre et le Sang*,[22] qu'avait précédé *Le fils du Pauvre*, de Mouloud Feraoun, paraît en 1953.

Les œuvres qui dans les années suivantes ont vu le jour allaient confirmer la profonde originalité de cette nouvelle littérature. Ce furent notamment *l'Incendie* et *le Métier à Tisser*, second et troisième volets de la trilogie «*Algérie*» de Mohammed Dib, *Nedjma*, de Kateb Yacine. D'autres noms montent et vont grossir les rangs de cette pléiade de romanciers algériens: Mourad Bourboune avec Le *Mont des genêts*, Malek Haddad avec *La Dernière Impression*, Marcel Moussy[23] avec *Les mauvais sentiments*, Jean Pellegri, avec *Les Oliviers de la Justice*[24] auxquels s'adjoignait bientôt une femme, la première femme écrivain autochtone Assia Djebar, avec *Les Impatients* puis *Les Enfants du Nouveau Monde*.

La Nouvelle Littérature Algérienne nous fait pénétrer dans la vie du peuple algérien: elle nous donne une peinture de ses mœurs, de ses pensées de ses sentiments et de ses

aspiratons: de la réalité algérienne. La deuxième guerre mondiale y tient une grande place. Mais elle n'apparaît qu'à l'arrière plan et toujours dans ses conséquences. La misère et la faim, sont au cœur de toutes les œuvres, mais un thème domine tous les autres; celui du conflit de l'ancien et du nouveau, dispute qui embrasse tous les domaines de la vie.[25]

Ce conflit présent partout nous permet de suivre les péripéties du drame dont a parlé Aragon — celui de la formation de la conscience nationale. Si drame il y a, c'est que l'indépendance nationale ne signifie pas un retour à la phase antérieure à l'occupation française, chacun a obscurément conscience qu'il faut sacrifier encore plus du passé précolonial que du passé colonial. La libération n'est «pas uniquement un retour au passé». «Nous le revendiquons avec le droit de le mettre en miettes si besoin est . . .» dit un personnage des «*Dieux Brûlés*» de Mourad Bourboune. C'est pourquoi s'il s'agissait pour les algériens autochtones d'une guerre contre l'Autre, il fallait livrer aussi celle contre soi-même, la plus terrible parfois.

Le roman algérien a mis au centre de ses préoccupations la paysannerie. C'est la classe la plus nombreuse, c'est elle qui fournira les troupes au mouvement de libération nationale. Trois livres[26] nous donnent une fresque complète de la vie des paysans et du prolétariat des villes dans la période qui va de 1939 à 1942— date du débarquement américain en Afrique du Nord. Un quatrième situé dans les années qui suivent la 1ère guerre mondiale complète ce tableau de la paysannerie algérienne.[27]

Toutes ces œuvres présentent comme première revendication la dignité de l'homme. La dénonciation de l'injustice est exprimée sans haine, sans remonter a la source de tout le mal, sans le disséquer. Elles témoignent — à des degrés divers — de la prise de conscience nationale et des forces nouvelles prêtes à se manifester pour donner un cours nouveau à l'histoire de l'Algérie. Cette solution n'est pas toujours envisagée. Ainsi Mammeri et Feraoun dans leurs œuvres se limitent à constater le mal, n'indiquent aucune issue, alors que Dib c'est déjà le chantre national qui ouvre une fenêtre sur l'avenir. Dans leur ensemble toutes ces œuvres apportent un ferment nouveau par le témoignage authentique du drame que leurs auteurs vivent au sein de leur peuple. Ne serait-ce qu-en donnant l'image véridique de l'autochtone qui après le romantisme puis l'exotisme puis la caricature nous est reflétée dans un miroir pur lavé. C'est si nouveau que dans une étude sur les écrivains algériens, G. Esquer déplore qu'il ne se soit pas encore trouvé de vrai talent pour donner une peinture authentique du colon français en Algérie, pour montrer à la manière d'un Zola l'ascension d'une famille de colons à travers 4 ou 5 générations et de déplorer les colons de Robert Randau,[28] dont «la préoccupation constante est d'amasser de l'argent et de faire l'amour». G. Esquer se demande « . . .si cette littérature n'est pas en grande partie responsable de la fâcheuse réputation faite en bloc non seulement aux colons mais à tous les français d'Algérie . . .», et d'ajouter: «Le grand sujet de la colonisation reste à faire . . .»[29]. Il est significatif que la littérature de type colonial qui fleurissait en 1930, centenaire de la prise d'Alger, n'éveille plus le moindre écho et aucun livre valable n'a été écrit par un partisan de l'Algérie française depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, alors que la *Nouvelle Littérature Algérienne* traduisant la prise de conscience nationale naît et se développe depuis 1952. Le système colonial ne peut subsister que s'il crée le «méprisable» en même temps que le mépris, mais il crée aussi la révolte contre le mépris. C'est Mouloud Mammeri qui nous rend sensible la technique de la colonisation mise au point pour cultiver le mépris aveugle de toute une race, de tout un peuple: Arezki le jeune intellectuel pénétré des idées de 1789, désireux de s'assimiler à une communauté qui en principe en est la dépositaire, se retrouve au banc des accusés, pourquoi? «Allais-je expliquer que d'être né Arezki des Ait Wandlous, fils de mon père (cheveux bruns, nez droit, lèvres minces, pomettes saillantes, yeux noirs

et menton rond) le 1er avril 1919 (comme si c'était une naissance pour rire) m'avait d'avance condamné à ne connaître de liberté que celle des autres.»[30]

Composée de deux communautés juxtaposées, séparées par des cloisons étanches, l'appartenance à l'une des communautés est déterminée par la naissance: le type physique en est le signe comme parfois le vêtement ou le nom de famille. Naître dans la caste supérieure confère automatiquement des privilèges. Mais Arezki est né dans la caste inférieure, où on leur prend tout, où ils ne sont plus personne. Ils sont «l'étranger», mais un «étranger» dont on se méfie, qu'on craint. Il ne serait pas sans intérêt de rapprocher le concept de «l'étranger» chez deux écrivains tels A. Camus et M. Mammeri, faisant partie de la même génération, tous deux écrivains algériens, dont l'un est spectateur et l'autre témoin, le second ayant été influencé par le premier. Arezki est victime de la technique impitoyable qui érige en système la ségrégation raciale. «Il ne sait pas (le juge) que c'est par accident que nous sommes lui du bon côté de la barre et moi de l'autre. Je suis né avec mon destin comme tous les imman, parce que tous naissent emmurés dans les limites toujours étroites que des accidents stupides aidés de la stupide volonté des hommes, ont fixées à l'ampleur de leurs gestes. Allais-je expliquer que la vie de chacun de nous est une course d'obstacles sur piste circulaire, que nous passons notre temps à franchir des haies et à sauter des trous sans pour cela que nous avancions. Emmurés !»[31]

L'avocat, le défenseur de l'accusé — né du bon côté — se range malgré lui parmi les accusateurs — «J'ai perdu la faculté de m'indigner ou de m'attendrir. Peut-être le malentendu est-il irrémédiable. L'homme même qui était chargé de me défendre, mon avocat n'y a rien compris . . . Ah? dit-il-je suis heureux de voir que vous en prenez aisément votre parti»[32] (de la peine d'emprisonnement de vingt ans pour un crime qu'il n'a pas commis).

Le juge, l'homme du système doit pour l'exemple perdre l'individu qui ignore les barrières et veut «faire le mur». «Vous aurez fait ce qu'on attendait de vous: à la porte du clos où, malgré les pancartes et les palissades, je voulais entrer vous aurez fait bonne garde»[33] dira Arezki après sa condamnation. L'avocat général défend le système de toute sa caste. «Quand l'avocat général a demandé ma tête je crois qu'il a parlé aussi de ma liberté. Je ne sais plus, je n'écoutais que distraitement. Cette langue m'était de toutes façons étrangère. Je n'ai entendu que la péroraison. «Regardez, messieurs les jurés. Regardez, au coin de ces lèvres implacables, ce sourire qui voudrait être ironique. Cette conscience est opaque: nulle lueur ne peut en percer la nuit. Seule la justice des hommes, en attendant celle de Dieu, pourra la réduire sinon l'éclairer.» Je pouvais l'écouter sans déplaisir, celui-là. C'était son rôle de défendre la société comme il dit.»[34] Et au procès de Meursault dans *L'Etranger* de Camus: «Le procureur tendait ses mains et dénonçait la culpabilité mais sans excuses. «J'en ferais la preuve, messieurs, et je la ferai doublement. Sous l'aveuglante clarté des faits d'abord et ensuite dans l'éclairage sombre que me fournira la psychologie de cette âme criminelle . . . A-t-il seulement exprimé des regrets? jamais, messieurs. Pas une seule fois au cours de l'instruction cet homme n'a paru ému de son abominable forfait.» A ce moment il s'est tourné vers moi et m'a désigné du doigt en continuant de m'accabler sans qu'en réalité je comprenne pourquoi. Sans doute je ne pouvais pas m'empêcher de reconnaître qu'il avait raison.»[35] Meursault et Arezki sont coupables parce qu'ils ne jouent pas la règle du jeu. Tout en effet est pour le mieux moyennant que chacun fasse ce qu'il lui revient de faire: que chacun reste à sa place. Or Meursault exempt de préjugés et de mensonges se sent mal à l'aise dans la caste qu'on lui assigne «par nature», il en est sorti sans crier gare. Quant à Arezki, il prend au sérieux les grands principes sur la liberté qu'il a ingurgités depuis l'école primaire. Mais en pratique jeté dans la misère matérielle et surtout morale, il

est habité par un sentiment de frustration chronique. Son crime: il essaye d'entrer dans une communauté où la «naissance n'est pas pour rire». La constatation que «*L'Etranger* semble peser sur les épaules des romanciers de *l'École Nord Africaine*»[36] donne à rèfléchir.

Pourrait-on déduire — de ce qui précède — que Camus, tout comme Mammeri, étaient étrangers dans leur pays.

Le colon et le colonisé entité à la fois indissoluble et irréconciliable du système voilà la contradiction profonde qui se traduit dans toute son étendue dans le roman de la *Nouvelle Littérature:* L'absence quasi totale d'européens est frappante.

La *Grande Maison* est située dans la ville de Tlemcen — région oranaise — d'une population européenne et arabe assez dense. En dehors de quelques policiers pas d'européens dans le livre. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que dans la Peste située à Oran dans le même département, — avec une forte proportion d'européens il est vrai — on ne rencontre pas d'arabes.

Dans la littérature exotique puis romantique l'Arabe se situe au premier plan puis peu à peu il s'évanouit pour ne plus réapparaître qu'en personnage effacé de dixième ordre. C'est que peu à peu «l'Européen crée un environnement qui lui renvoie son image et qui est la négation de l'univers ancien, un univers où il ne se sent plus étranger, et où par un renversement naturel des choses, l'Algérien finit par apparaître comme étranger».[37] Nous sommes loin des colons de Randau, de Jos Lavieux, violent immoral et sensuel mais prenant plaisir à partager la vie rude de ses ouvriers agricoles, recherchant la compagnie du caïd Ahmed, son copain et complice pour les mauvais coups perpétrés contre les petits colons. Mais nous sommes encore plus loin de la vieille alsacienne de Maupassant.[38] Épave humaine jeté sur des terres arides avec la promesse alléchante de bonnes terres, et surtout loin du petit vigneron de l'Indre de George Sand,[39] de Patureau, républicain convaincu, de ces déportés de Napoléon III, devenus colons par la force des choses. Mais déjà en leur temps c'est à l'intérieur de l'enceinte que la vie s'organisait: « . . .nos mœurs imposées, nos maisons parisiennes . . . tout ce que nous faisons semble un contresens, un défi à ce pays . . . J'ai vu un bal en plein air à Mustapha. C'était la fête à Neuilly . . . tandis que derrière l'enceinte où l'on payait pour entrer, dans la plaine large et sablonneuse du champ de manœuvres, des centaines d'Arabes couchés, sous la lune immobiles en leurs loques blanches, écoutaient gravement les refrains des chahuts sautés par les Français.»[40] Image saisissante préfigurant les cloisons étanches, les mille écrans qui vont peu à peu s'interposer entre les deux communautés.

Après ce détour, considérons d'abord l'idée dominante du nouveau roman algérien: la formation de la conscience nationale.

On peut y suivre le fil continu, — avec maints détours, arrêts, et bonds — du long cheminement de la conscience nationale de l'éveil à la révolte. Ce processus se traduit le plus souvent dans les romans — tout comme dans les œuvres dramatiques et poétiques — par le thème de la lutte de l'«Ancien et du Nouveau», thème qui se trouve au cœur de ces romans. Les coutumes ancestrales, les cérémonies religieuses, le comportement de la vieille génération, évoquent le passé, «l'ancien». Les préoccupations de la nouvelle génération incarnent les exigences des temps nouveaux. Mais si dans les œuvres de Feraoun et de Mammeri on note seulement la différence, chez Dib apparaît déjà la contradiction et la lutte des contraires. Le vent de l'épopée souffle dans la trilogie de Dib. L'auteur nous rapelle cette première période du 19ème siècle quand sous l'effet de la révolution française la prise de conscience nationale devint l'idée dominante dans la littérature des peuples européens. «*La colline oubliée*», première œuvre de M. Mammeri nous conduit au cœur d'une communauté villageoise de la haute Kabylie algérienne, haut-lieu de la

résistance nationale qui sert de cadre à de nombreux romans de la *Nouvelle littérature algérienne*. Un malaise règne au village de Tasga:

«Depuis longtemps en effet, notre cité souffrait d'une maladie étrange, insaisissable. Elle était partout et nulle part: elle semblait disparaître quelques mois, puis fondait brusquement, terriblement, comme pour rattraper le court moment de répit qu'elle nous avait laissé. On avait essayé tous les remèdes: rien n'y faisait d'autant plus que nul ne savait exactement qu'elle était la cause du mal. . . .Deux ans de suite toutes les sources avaient tari, et il avait fallu descendre chercher l'eau très bas dans la vallée. La grêle avait brûlé le blé en herbe: . . .il y avait aussi beaucoup de morts, mais c'était plutôt des garçons qui mouraient. Un vent maléfique soufflait sur Tasga . . . Mais le plus grave c'était cette impression de tristesse qui suintait des murs: ces ânes lents qui descendaient la pente de Takoravt, ces bœufs somnolents, ces femmes chargées semblaient s'acquitter sans joie d'une corvée insipide qu'ils avaient tout le temps de finir . . . on aurait dit que les hommes et les femmes n'attendaient plus rien, à les voir si indifférents à la joie.»[41]* L'élèment «ancien» ici représenté par le cheikh du village, accablé par tant de malheurs, cherche la source du mal dans la suppression d'une cérémonie religieuse, dans la rupture brutale avec une tradition établie, ancestrale, «Maudit, tout ce siècle est maudit . . .» s'écria-t-il . . .les hommes déraisonnent . . . visiblement un vent de folie a soufflé sur vous . . .»[45] Le nouveau s'incarne dans un groupe de jeunes gens, mais tous désœuvrés, êtres sans perspectives. Le dénouement c'est la désagrégation du groupe: les uns meurent, d'autres quittent le pays, tous se résignent à leur malheur: Les deux héros du roman, Mokrane et Aazi étroitement unis, attendent avec effroi mais avec résignation le jour fatidique quand le père du jeune homme viendra prononcer la formule de répudiation et ce sera fini, la jeune femme devra quitter le foyer, partir sans retour, parce que stérile et cela en vertu des traditions, — le régime colonial a soigneusement conservé certaines traditions appuis de l'ordre établi. Ici — comme du reste dans de nombreux romans de la *Nouvelle Littérature* — le conflit entre l'ancien et le nouveau revêt en apparence l'aspect de conflit entre jeunes et vieux, de conflit de générations. Ce n'est qu'apparence. Cette théorie fort commode servirait à escamoter le fond du problème qui est avant tout d'ordre politique. Car au centre de tout se trouve l'affrontement entre le régime colonial et les populations qui en souffrent. Et ce conflit se double d'autres conflits dont celui de la lutte contre les forces de tradition. Mokrane se soumet sans même tenter de préserver son bonheur, il en périra. Pourtant il représente la jeune génération, bien plus c'est un intellectuel qui fait ses études de médecine à Bordeaux. Alors que dans «*L'Incendie*» le vieux Commandar, vétéran de la première guerre mondiale est un ferment de la révolte; il sait faire discerner au jeune Omar le rapport qui existe entre la faim des petits paysans et celle de la *Grande Maison* de la ville de Tlemcen.

* Ici encore la comparaison s'impose pour souligner l'influence de Camus. En effet l'impression laissée par le texte n'est pas inconnue: «C'est au milieu de cette année-là que le vent se leva et souffla pendant plusieurs jours dans la cité empestée . . . si bien que pendant plusieurs jours au crépuscule qui arrivait bien plus vite à cette époque, les rues étaient désertes et le vent seul y poussait des plaintes continues. . . . Cette ville déserte, blanchie de poussière, saturée d'odeurs marines, toute sonore des cris du vent, gémissait alors comme une île malheureuse . . . . . Mais la nuit était aussi dans tous les cœurs et les vérités comme les légendes qu'on rapportait au sujet des enterrements n'étaient pas faits pour rassurer nos concitoyens . . .».[42] Et au prêche véhément du père Paneloux: «Mes frères vous êtes dans le malheur, mes frères vous l'avez mérité.»[43] répond le cheikh de Tasga qui à l'exemple de Paneloux accable son troupeau pour les malheurs qui s'abattent sur la commune: «Maudit, Tout ce siècle est maudit. Maudit parce que vous vous êtes écartés de la voie.»[44]

Amer — héros de «*La terre et le sang*».[46] — a vécu de longues années en France, il retourne au pays natal en Kabylie, marié à une parisienne. Leur souci dominant consiste à s'assimiler à la communauté aux traditions ancestrales.

Ce désir d'assimilation revêt deux aspects opposés chez l'auteur. Feraoun représente bien «l'homme de l'entre-deux» l'intellectuel, ancien travailleur de France ou citadin exposé de façon permanente à la dualité des règles de vie, jeté entre deux mondes en conflit, il vit une espèce de double vie intérieure et en éprouve un sentiment permanent de frustration et de déchirement. Avant 1939 on note un fort courant assimilationniste chez les intellectuels autochtones en Algérie, éblouis par la culture française — et privés de la leur —. Chez Feraoun, comme ce fut souvent le cas, la prise de conscience nationale se manifeste sous la forme de rupture avec une idéologie trompeuse et de retour aux traditions religieuses séculaires, mais il faut souligner qu'il ne s'agit par là d'un mouvement religieux. Du reste ce retour est fréquent dans le roman de *La Nouvelle Littérature Algérienne*. C'est aussi le cas du héros du «*Sommeil du Juste*».[47] Dans ce roman c'est l'enseignement laïque qui est mise en cause. «Le colon du moins ne s'en prend qu'au corps. . . .Mais le missionnaire (religieux ou laïque, le prêtre ou l'instituteur) ravage l'âme précisément. Il apporte le plus souvent avec la meilleure foi du monde, la bonne parole et les grands principes à des hommes dont la vie est un déni quotidien et tragique de la bonne parole et des grands principes.»[48] Arezki lieutenant de l'armée française va se battre pour libérer la France. Chaque jour il constate que les grandes idées, les principes de 1789 ne sont pas pour les hommes battus il y a déjà plus d'un siècle. Il finit par retourner près des siens et par partager leur sort de proscrits. Donc l'idée de continuité ici s'identifie à la déception profonde éprouvée de «l'autre côté».[49] La volonté de changement des conditions d'existence ne se manifeste en rien. Et s'il y a révolte elle est individuelle dans l'œuvre et de Mammeri et de Feraoun et elle est toujours vouée à l'échec. On peut émettre l'hypothèse d'un pressentiment de la part de ces auteurs quant à la solution des problèmes qu'ils posent. Car ils les posent bel et bien, et les lient à l'état navrant où se trouve le pays. Il semble que ces auteurs aient conscience que seule une révolution sociale serait en mesure d'y apporter une solution.

Après le monde sans perspectives des romans de Feraoun et de Mammeri, chez Mohamed Dib il y au contraire un monde ouvert sur un avenir — il est vrai de combat — et surtout un dynamisme laissant espérer un changement. C'est dans sa trilogie,[50] le premier grand roman d'Algérie qu'on peut percevoir de la manière la plus authentique le long cheminement de la conscience nationale avec toutes les contradictions inhérentes au système colonial. *La Grande Maison*, le premier volet de la trilogie n'est pas un roman autobiographique. Dib a choisi pour héros un enfant de son peuple, sorte de petit Gavroche algérien. Aragon le surnomme le «Jean Christophe algérien».[51] En tout cas il en a la sensibilité. On ne saurait oublier les sanglots de pitié et de révolte du petit affamé qu'est Omar, offrant et avec quelle sublime générosité l'unique croûte de pain à un autre petit affamé, mais combien plus faible que lui. C'est un „*Kis csaló*" («le Petit tricheur») révolté.[52]

«C'est un roman national, historiquement situé où la distinction fondamentale entre le héros choisi et l'auteur est posée comme une condition d'objectivité,»[53] écrit Aragon. Tout le roman est centré sur un problème fondamental en Algérie: celle de la faim. Se procurer à manger est un combat quotidien, de tous les instants, garder sa dignité avec un ventre creux, voilà l'épopée vécue par les personnages, épopée d'autant plus poignante que les héros sont de jeunes enfants. Ce problème de la faim est du reste le leitmotiv douloureux du roman de la *Nouvelle Littérature*. C'est le calvaire de Kou, la jeune mère[54] qui observe le ballonnement des petits ventres creux, c'est la petite cousine[55] prise de vertige devant l'odeur d'un plat fumant. C'est la vieille Kamouma[56]

devant son foyer éteint et c'est Aïni[57] qui sous la promesse d'une soupe chaude calme les pleurs de ses petits et laisse ronronner l'eau de la marmite jusqu'à ce que les enfants épuisés de fatigue et de faim s'endorment.**

Toujours présente, la faim finit par devenir un personnage. Personnage redoutable qu'il faut savoir traiter; c'est toute une science, Omar le héros de la «*Grande Maison*» «avait apprivoisé sa faim. A la longue, il put la traiter avec l'amitié due à un être cher: et il se permit tout avec elle. Leurs rapports s'établirent sur la base d'une courtoisie réciproque, attentive et pleine de délicatesse, comme seule une ample compréhension saurait en faire naître entre gens qui se jugent d'abord sans la moindre complaisance et se reconnaissent ensuite dignes l'un de l'autre.» Et s'il avait songé à donner voix à ce qui était profondément enfoui en lui, il se serait à n'en pas douter exprimé en ces termes: «Mère bien-aimée, Mère faim, je t'ai réservé les mots les plus tendres . . . Que de soirs il s'agenouilla à ses pieds, l'âme et les yeux absorbés dans le plus vaste amour, tandis qu'elle souriait, souriait . . . et s'approchait de lui, l'environnait de sa douce indulgente présence. Et lui s'assoupissait d'un sommeil vigilant sous le mouvement de ses mains légères, trop légères.»[62]

Même tactique chez la vieille Kamouma: «Elle a pris l'habitude de ne pas manger à sa faim. La faim? Une vieille connaissance . . . Ceux qui sont habitués à se priver ainsi savent qu'on arrive aisément à supporter la faim: on perd progressivement l'appétit, on est sous-alimenté mais on ne souffre pas plus que le suralimenté. Question de degré en effet.»[63]

Omar cherche à comprendre son entourage, mais les adultes se contentent de dire: «Nous sommes pauvres» . . . «Il en a toujours été ainsi . . .»[64] Mais pas d'appel à la commisération. Chacun garde sa dignitié.

Le grand évènement du livre c'est le panier de vivres apporté par un cousin et où il y avait un morceau de viande. Dans ce milieu toute viande est jour de fête. On pense à la poule de l'oncle Józsi, à l'émerveillement de Bálint[65] devant la perspective d'une assiettée de soupe avec de la viande. L'atmosphère, de *La Grande Maison* grouillante, besogneuse et pauvre, dans le faubourg prolétarien de Tlemcen où l'on perquisitionne, où la police fait lever tout le monde au milieu de la nuit fait penser par plus d'une chose

** «Nombreux sont les hommes de lettres qui mettent en avant «la passion» comme le trait le plus saillant du Maghreb. Mais de ces passions la plus générale était la faim.»[58] La grande majorité de la population autochtone souffrait de la faim à peu près en permanence.[59]

De plus il y avait des famines nombreuses, mentionnons celle de 1939. C'est le moment où un jeune journaliste nommé Albert Camus dénonce la misère en Kabylie, où se situent de nombreux romans de la Nouvelle. Litt. Alg. notamment: *La Colline oubliée*, *La Terre et le Sang* et *L'Incendie*.

«L'itinéraire de la famine»[60] dit Camus de son voyage en Kabylie. «Je crois pouvoir affirmer que 50% au moins de la population se nourrissent d'herbes et de racines et attendent pour le reste la charité administrative sous forme de distribution de grains . . . A Tizi Ouzou, pour des distributions semblables, des femmes font 30 à 40 kms pour venir chercher cette misérable subsistance . . . Je savais que les distributions de grains ne suffisaient pas à faire vivre les Kabyles. Mais je ne savais pas qu'elles les faisaient mourir et que cet hiver quatre vieilles femmes venues d'un douar éloigné jusqu' à Michelet pour recevoir de l'orge sont mortes dans la neige sur le chemin du retour . . . Par un petit matin, j'ai vu à Tizi Ouzou des enfants en loques disputer à des chiens kabyles le contenu d'une poubelle. A mes questions un Kabyle a répondu: «C'est tous les matins comme ça.» . . . Je n'ai pas besoin non plus de donner le nombre d'élèves qui dans les écoles de Fort National, s'évanouissent de faim. . . . Si je jette un regard sur mes notes, j'y vois deux fois autant de faits révoltants . . . La vérité c'est que nous cotoyons tous les jours un peuple qui vit avec trois siècles de retard et nous sommes les seuls à être insensibles à ce prodigieux décalage.»[61]

à la maison du faubourg prolétarien de Budapest. De même il y a plus d'un trait de ressemblance entre le jeune Omar, personnage central de *La Grande Maison* et le jeune Bálint, héros de «A felelet»: leur âge, leur condition sociale, le milieu social où ils évoluent, leur façon de voir les choses et pas en dernier lieu la période historique qui marque leur enfance. Omar, héros de *La Grande Maison* n'est plus qu'un témoin dans «*L'Incendie*». Un personnage secondaire, à peine entrevu dans *La Grande Maison*, en devient le personnage central: c'est un ouvrier. Il va personnifier la révolte. Et avec lui Dib donne naissance au premier type de la *Nouvelle Littérature Algérienne* de combat; il crée le militant et à partir de lui vont se créer les autres types de cette littérature: le soldat de l'armée de libération, l'intellectuel, la femme s'éveillant à la conscience politique, le traître etc., tels que nous les rencontrons notamment dans «*La dernière impression*», *Les enfants du Nouveau monde*, et *Le Mont des genêts*.

La résignation de *La Grande Maison*, traduite par la mère, la vieille Aïni, cède la place dans *L'Incendie* à l'action, à un début de prise de conscience chez les petits paysans fellahs, qui non seulement font la constatation de leur misère mais encore manifestent la volonté de changement. L'auteur y anime des personnages qui observent les choses non plus à travers l'optique du petit Omar de 10 ans, comme ce fut le cas dans *La Grande Maison:* Dans ce roman-ci on trouve encore Omar, lors de la leçon de morale, en train de chercher la patrie, dans la classe, parmi les bancs, sur le mur, pour répondre à la question du maître: «Qu'est ce que la patrie?» Tandis que dans *L'Incendie*, éduqué par un vieux paysan, Omar voit déjà les choses comme l'auteur, il sait déjà où se trouve la Patrie.

Le manque de perspectives qui pèse dans les œuvres de Feraoun et de Mammeri est relayé chez Dib par un mouvement et un affrontement qui tendent vers le dénouement du drame national.

La lutte armée sera pour plus tard. Ici il faut faire face aux hommes du système aux «combinards, les traficoteurs, les renégats, les élus préfabriquées, les médiocres, les indicateurs de police, les maquereaux tristes, les tristes cœurs».[66]

Le passé colonial a mis les écrivains autochtones de langue française dans une contradiction que leur génération ne résoudra pas. Malek Haddad, poète écrivain a exprimé ce drame en vers:

«Maman se dit «Ya Ma» et moi[67]
Je dis »ma mère"»

Formés pour la plupart dans les universités françaises ils ont exprimé les aspirations de la nation dans une langue qui n'est pas celle de leur peuple. La plupart ne connaissent pas l'arabe ou en connaissent trop peu pour s'exprimer correctement dans leur langue maternelle. Les débats d'un conseil de village, sont éloquents pour traduire les conséquences de cet état: « . . .Quand par hasard l'un d'eux (quelqu'un de la jeune génération) prenait la parole, on voyait s'abaisser une à une les têtes barbues et ravagées de tous les vieux assis en ligne sur les dalles du fond: un malaise les parcourait tous, car les discours des jeunes ressemblaient aux conversations des épiciers: ils étaient secs, froids, sans ordre, sans citations, ils ne visaient à rien qu'à la solution d'un petit détail, leur grand mot était «le minimum»: alors qu'est ce que l'assemblée pouvait attendre de harangues qui visaient ouvertement au minimum?»[68]****

*** Après la conquête la langue arabe est déclarée langue étrangère et son enseignement privé entravé par une multitude d'obstacles. L'enseignement du français se fait à compte goutte et surtout en vue de former des cadres subalternes à l'administration

Le choix des écrivains autochtones d'écrire en français est dicté par une nécéssité historique.

Quoi qu'il en soit une jeune littérature nationale, algérienne écrite en langue française et de grande valeur esthétique est née et s'est développée, notamment sous forme de roman. Elle a joué un rôle important dans la libération spirituelle. Les auteurs ont été influencés par les romanciers français, russes, mais surtout américains. En particulier par Hemingway, Faulkner et Caldwell. C'est M. Dib qui en porte témoignage. «En ce qui me concerne c'est la lecture des œuvres de Steinbeck et de Caldwell qui me révéla brusquement pour la première fois: d'une part qu'il est possible pour quelqu'un comme moi qui, tout en n'étant pas Français, écrit en français, de faire œuvre d'écrivain sans être obligé de s'intégrer au courant littéraire français; d'autre part que la vie quotidienne et familière qui était sous mes yeux constituait une »matière« littéraire pas moins intéressante qu'une autre.»[69]

La remarque de *l'Encyclopédie de la Pléiade* sur la littéraetur algérienne de langue française tendant à s'intégrer à celle de la France si de leur côté les écrivains autochtones ne se multipliaient laissait le problème ouvert. Or les écrivains autochtones n'ont cessé de se multiplier.

Les lettres algériennes de langue française qui durant plus d'un siècle tendaient à se rapprocher et même par moment à se confondre avec la littérature française, aujourd'hui, tout en en conservant l'empreinte ont affirmé leur caractère national.

La vitalité de cette littérature fut aussi éphémère qu'elle fut prodigieuse. *La génération de 1952* n'aura pas de relève. Les évènements historiques qui l'ont engendrée, ont abouti à un tournant décisif dans l'histoire de cette partie de la terre africaine. Dans la nouvelle étape qui s'ouvre avec l'indépendance de l'Algérie, une nouvelle génération grandit certes, elle portera l'empreinte de ses aînés, mais sa langue, partant ses tâches seront différentes.

KLÁRA PADÁNYI

NOTES

[1] C'est le nom adopté par une partie de la critique littéraire. A notre tour nous nous en servirons pour désigner dans l'étude présente cette jeune littérature.

[2] Randau, A., *Les colons, roman de la Patrie algérienne.* 1907.

[3] Camus, A., *La noce* et *L'été* 1938 et 1939.

[4] Roblès, E., *L'Action* 1938.

[5] Roy, J., *La guerre d'Algérie.*

[6] Martino, P., *La littérature algérienne — Histoire et Historiens de l'Algérie* 1830—1930. Collection du Centenaire de l'Algérie. IV. p. 336.

[7] Idem. p. 346.

[8] *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des Littératures.* III vol. p. 1402.

[9] Audisio, G., *Visages de l'Algérie.* 1953. *Les écrivains algériens.*

[10] Bercque, J., professeur au Collège de France. *Le Maghreb entre deux guerres.* Editions du Seuil p. 419.

[11] Audisio, G., *Jeunesse de la Méditerranée* — Gallimard. 1935. p. 15.

[12] Idem. p. 120.

[13] *Les Nouvelles Littéraires,* 1953. No. 1363—1364.

---

coloniale. C'est ainsi qu'après 130 ans, en 1958, sur deux millions d'enfants scolarisables en Algérie il n'y a de place dans les écoles françaises que pour 200 000 et 40 000 seulement ont la possibilité de suivre l'enseignement arabe dans les écoles libres.

[14] Idem.
[15] Martino, P., *La littérature algérienne*, p. 336.
[16] Mohammed Abdelli., *Les Lettres Françaises* du 8.—14 mars 1956.
[17] Roblès, E., *Les Hauteurs de la ville*. «Prix Fémina» 1948.
[18] 1er Novembre 1954.
[19] Aragon, L., *Lettres Françaises*. No 524. Juillet 1954.
[20] Prix Fénéon. Ed. Le Seuil.
[21] Prix des Quatre Jurys.
[22] Prix du roman Populiste.
[23] Grand Prix littéraire de l'Algérie 1954. pour ses romans.
[24] Ici se coudoient déjà des écrivains autochtones et ceux d'origine européenne. Marcel Moussy et Jean Pellegri, écrivains de la même génération abordent des sujets qui complètent l'image algérienne donnée par les auteurs autochtones: M. Moussy braque une lumière crue sur les contradictions au milieu desquelles se débat la petite bourgeoisie algérienne. J. Pellegri insiste sur les liens qui unissent les autochtones et les européens au sein de la patrie algérienne.
[25] Voir la très intéréssante étude de Parfenov M., dans la *Nouvelle Critique* no 112.
[26] Mammeri, M., *La Colline oubliée*. Ed. Plon. Dib, M., *La Grande Maison* et *L'Incendie*. Ed. Seuil.
[27] Feraoun, M., *La Terre et le Sang*. Ed. Seuil.
[28] Randau, R., «*Les colons, roman de la patrie algérienne*» 1907.
[29] Esquer, G., *L'Algérie vue par les écrivains* — Revue Simoun.
[30] Mammeri, M., *Le Sommeil du Juste*. Ed. Plon. p. 250.
[31] Idem. p. 253 et 250.
[32] Mammeri, M., *Le Sommeil du Juste*. p. 250.
[33] Idem. p. 254.
[34] Idem. p. 251.
[35] Camus, A., *L'Etranger*. Ed. Gallimard. p. 145 et 147.
[36] Laprade, M., *Arts*. 21 Décembre 1948.
[37] Bourdieu, P., *Sociologie de l'Algérie*. Presses Universitaires de France. pp 114–115.
[38] De Maupassant, G., *Œuvres Complètes*. Ed. Louis Conard. *Au Soleil*.
[39] Dupuy, A., *George Sand et l'Algérie*. Revue d'Histoire moderne et contemporaine. Avril—Juin 1955.
[40] De Maupassant, G., *Au Soleil. Alger*. p. 17.
[41] Mammeri, M., *La Colline oubliée*. Ed. Plon. 32—34.
[42] Camus, A., *La Peste*. Gallimard. pp. 135—138.
[43] Id. p. 77.
[44] Mammeri, M., *La Colline oubliée*. p. 79.
[45] Idem. p. 79.
[46] Feraoun, M., *La Terre et le Sang*.
[47] Mammeri, M., *Le Sommeil du Juste*.
[48] Mammeri, M., *Lettre à un Français. Entretiens*. Numéro Spécial. Février 1957. p. 36.
[49] Le monde des Français.
[50] Dib, M., *La Grande Maison. L'Incendie. Le métier à tisser*.
[51] *Lettres Françaises* 1954. No 525.
[52] Móra *A kis csaló* (Le petit tricheur).
[53] *Les Lettres Françaises* 1954. no 525.
[54] Mammeri, M., *La colline oubliée*.
[56] Dib, M., *Au Café. La petite cousine*.
[56] Feraoun, M., *La terre et le sang*.
[57] Dib, M., *La Grande Maison*.
[58] Bercque, J., professeur au Collège de France. *Le Maghreb entre deux guerres*. Ed. du Seuil. p. 317.
[59] Il y avait en Algérie deux groupes de propriétaires: le premier groupe comptait 25 000 possédants qui disposaient en tout de 2 720 000 hectares de terre, soit une moyenne de 108 ha. (dont 62 productifs). Le second groupe comprenait 532 000 propriétaires, environ 5 125 000 personnes, et n'avait que 7 672 000 hectares, soit une moyenne de 14 ha (dont 5 ha. productifs). Le premier groupe se composait de propriétaires européens, le second d'agriculteurs autochtones.
[60] Camus, A., *Actuelles III. Misère de Kabylie*. Ed. Gallimard. Au début de 1939 la Kabylie souffrait d'une grande famine. Envoyé en reportage par Alger Républicain, quotidien progressiste, Camus publie une série d'articles du 5 au 15 Juin 1939.

[61] Id. pp. 36, 43, 49.
[62] Dib, M., *La Grande Maison*. pp. 109—110.
[63] Feraoun, M., *La Terre et le Sang*. Ed. du Seuil. p. 27.
[64] Dib, M., *La Grande Maison* p. 117.
[65] Déry, Tibor, «*Felelet*» (La réponse) 1951.
[66] Mammeri, M. *Lettre à un Français. Entretiens*. Février 1957, p. 37.
[67] Malek Haddad. *Revue Progrès*. Alger.
[68] Mammeri, M., *La Colline oubliée*. p. 36.
[69] Lettre de M. Dib à C. Y. Meade, datée de Tlemcen le 3 avril 1956. Lettre citée dans la dissertation de M. Meade. University of California, sur *le Roman réaliste nord-africain de langue française*. p. 177.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 8 (3—4), pp. 489—509 (1966)

BIBLIOGRAPHIA

A magyar irodalom története

Geschichte der ungarischen Literatur. Bd. III. — Die Literatur der Aufklärungs- und Reformzeit. Redaktion: Pál Pándi. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Budapest, 1965. S. 831

Der dritte Band der *Geschichte der ungarischen Literatur* befaßt sich mit dem Schrifttum der Aufklärungs- und Reformzeit, das in der Zeit nach der Befreiung des Landes wieder in den Vordergrund des Interesses getreten ist. Die in marxistischem Geist einsetzenden Forschungen vermochten ihre ersten bedeutenden Ergebnisse zum Großteil in der Erforschung dieses Zeitalters zu verbuchen, was freilich in verschiedenen mit dieser Periode eng zusammenhängenden Umständen seine Erklärung findet, vor allem darin, daß die moderne, von der früheren durch eine deutliche Zäsur geschiedene ungarische Literaturgeschichte ihren Ausgangspunkt in der Aufklärungszeit nimmt. Der 1772 beginnende Zeitabschnitt bildet die Entstehungs- und Entfaltungsperiode einer Entwicklung, die zu einem systematisch organisierten Literaturleben und zur Errichtung der zu dessen Pflege berufenen Institutionen führt. Von da an wird die vielfach gespaltene, verstreute und nur gelegentlich auf den Plan tretende, an feudale Einrichtungen gebundene und in ihrem Entwicklungsgang vielfach gehemmte, in ihrer Heimatssprache geschriebene ungarische Literatur (die allerdings auch früher schon recht bemerkenswerte Leistungen aufzuweisen vermag), von jener organisch einheitlichen nationalen ungarischen Literatur abgelöst, die sich in zunehmendem Maß an das übrige europäische Schrifttum anschließt. In der gleichen, 1772 beginnenden und bis 1849 reichenden Zeitspanne geht als bedeutsamer Abschnitt in der gesellschaftlichen Entwicklung Ungarns der Verbürgerlichungsprozeß vor sich, aus dessen Zusammenwirken mit der geistigen Strömung der Aufklärungszeit die historischen Ereignisse der bürgerlichen Revolution und des nationalen Freiheitskampfes geboren werden, in die diese nahezu acht Jahrzehnte umspannende Entwicklungsperiode mündet. Letzterer Umstand bietet eine zusätzliche Erklärung für das nach der Schicksalswende der Befreiung diesem Zeitabschnitt entgegengebrachte wachsende Interesse, zumal an dem mit hinlänglicher Genauigkeit rekonstruierbaren gesellschaftlichen Entwicklungsgang zahlreiche fortschrittliche Überlieferungen mitwirkten.

Die Gleichzeitigkeit einer solchen fortschrittlichen gesellschaftlichen und literarischen Entwicklung verlieh der einschlägigen Forschung erhöhte Aktualität. Außer den aufschlußreichen Studien József Révais erschien über das Leben und Wirken der namhaftesten Dichter und Schriftsteller dieses Zeitabschnitts (Bessenyei, Csokonai, Fazekas, Kölcsey, Vörösmarty, Eötvös und Petőfi) Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre eine Reihe bemerkenswerter Abhandlungen und Monographien und inzwischen hat József Waldapfel das ungarische Schrifttum der Aufklärungszeit auch in zusammenfassender Sicht bearbeitet. Mithin vermochten sich die Autoren des dritten Bandes der großen ungarischen Literaturgeschichte bereits auf entsprechende Vorarbeiten zu stützen. Allerdings war die frühzeitige Inangriffnahme der einschlägigen Forschungen auch mit dem Nachteil verbunden, daß Hand in Hand mit der Bearbeitung weniger eindeutiger, widerspruchsvollerer Zeitabschnitte der ungarischen Literaturgeschichte das Interesse und das Tempo der wissenschaftlichen Erforschung dieser Periode nachließ, so daß der vorliegende dritte Band an neuen Erkenntnissen und Forschungsergebnissen den ersten zwei Bänden etwas nachsteht. Nach diesem kurzen Einblick in die Entstehungsgeschichte des dritten Bandes wollen wir uns nunmehr den bezeichnenderen Merkmalen seines stofflichen Inhalts zuwenden.

Die eigentliche Aufklärungszeit (1772—1795) reicht laut der hier befolgten zeitlichen Einteilung vom Erscheinungsjahr eines die Auswirkungen dieser geistigen Strömung eben erst andeutenden Bessenyei-

Dramas (mithin einem weniger naturgegebenen als mit bewußter Absicht gewählten Ausgangspunkt) bis zur blutigen Unterdrückung der republikanischen Bewegung, d. h. bis zu jener politischen Organisationstätigkeit, die das Gedankengut und die Ideenwelt der Aufklärung in die politische Praxis umsetzen wollte und auch einige Schriftsteller zur Verwirklichung ihrer Ziele mobilisierte, dem Wesen nach aber eine isolierte Erscheinung bildete. Eines der bezeichnendsten Merkmale dieser Zeitspanne war die gegenseitige Verflechtung der kulturellen, sprachlichen und künstlerischen Zielsetzungen. Diesen Vorgang erkannte unsere Literaturgeschichtsschreibung ebenso richtig, wie sie ihn treffend interpretierte, und da die Geisteswelt der Aufklärung in positivem oder negativem Sinn den unterschiedlichen Tendenzen gleicherweise ihren Stempel aufdrückte, verlieh dieser Umstand sowohl den kulturellen Zielen als auch dem literaturgeschichtlichen Stoff ein ziemlich einheitliches Gepräge, das die systematische Bearbeitung und Anordnung dieses Stoffes erleichterte. Auf die weiter oben erwähnten Vorarbeiten gestützt entledigten sich die Verfasser des Bandes ihrer Aufgabe, der Untersuchung aller die Entwicklung der zeitgenössischen Literatur maßgeblich beeinflussender gesellschaftlicher oder ideeller Faktoren, ebenso wie der Analyse der in wachsendem Maß auftretenden Anregungen und Initiativen (neuer Kunstgattungen, Versformen und Stilrichtungen) auf durchaus zufriedenstellende Art und Weise. Eigentliche Forschungsaufgaben stellen sich hinsichtlich dieses Zeitalters eher nur in Einzelfragen (kritische Überprüfung früherer Ansichten, die Geschichte der Kunstgattungen betreffende Probleme und das neue Überprüfen gewisser historischer Gegebenheiten in ihrer Auswirkung auf den Entwicklungsgang der Literatur).

In seinem Aufbau weicht der dritte Band der *Geschichte der ungarischen Literatur* von jenem der vorangehenden beiden Bände einigermaßen ab. Während nämlich bei letztgenannten der behandelte Stoff nach Stilrichtungen geordnet ist, bestimmt im dritten Band der historische Entwicklungsgang und in dessen Zeitenfolge die Schilderung der Zusammenhänge zwischen den dichterischen Lebenswerken und den gesellschaftlich-kulturellen Vorgängen den strukturellen Aufbau des Inhalts. Der Unterschied zwischen den beiden Auffassungen bildet übrigens eines der häufig umstrittenen Themen unserer Literaturgeschichtsschreibung. Da sich in einer so grundlegenden Frage noch kein einheitlicher Standpunkt herausgebildet hat, zu dessen endgültigem Zustandekommen es nach gründlicher Klärung verschiedener Einzelfragen noch längerer Zeit bedarf, kann es nicht wundernehmen, wenn diese unterschiedlichen Anschauungen innerhalb des Gesamtwerkes zuweilen eine mangelnde methodologische Folgerichtigkeit und gewisse Widersprüche zeitigen. Indem sie den Schwerpunkt auf dieses oder jenes grundsätzliche Verfahren verlegen, stellen die einzelnen Bände den in ihnen behandelten meist gleicherwertige Probleme zwangsweise abwechselnd in den Vorder- oder Hintergrund. Im Zeitalter der Aufklärung bringt es schon die Wesensart der geistigen Strömungen mit sich, daß die Eigenart der literarischen Tendenzen trotz aller Kunstgattungs- und ästhetischen Neuerungen am deutlichsten vom ideellen Inhalt bestimmt wird, so daß es durchaus angemessen erscheint, sich zur Charakterisierung der ohnehin vereinzelt auftretenden und bestimmten Zielen untergeordneten Stilbestrebungen (Sprachpflege, Anerkennung und Durchsetzung der ungarischen Sprache in der Literatur, bewußte Anlehnung an gewisse Vorbilder) auf knappe Zusammenfassungen zu beschränken, wie sie das Buch in dieser Hinsicht bietet. Die Untersuchungen und Schilderungen des ungarischen Sentimentalismus, des Klassizismus, der frühen völkisch-traditionellen Bestrebungen und des Rokoko entsprechen in ihrer strengen Sachlichkeit und ihrer proportionellen Verteilung auf das hier behandelte Gebiet der ihrer Eigenständigkeit zustrebenden ungarischen Literatur der tatsächlichen Bedeutung der einzelnen Themen und Stilrichtungen. Etwas stiefmütterlicher behandelt der dritte Band die in der ungarischen Literatur eine überaus wichtige Rolle spielende Romantik, die allerdings im folgenden Zeitabschnitt, mit dem sich der vierte Band beschäftigt, zu ihren Rechten kommt.

Zu den bedeutsamen Forschungsergebnissen der seit der Befreiung des Landes vergangenen zwei Jahrzehnte zählen jene Abhandlungen und Monographien, die dem Lebenswerk einzelner Schriftsteller und Dichter gewidmet sind. Eine Zeitlang brachte unsere Literaturgeschichtsschreibung vornehmlich Monographien dieser Art zur Veröffentlichung. Demnach konnten die Autoren des Bandes auf gründliche, in marxistischem Geist durchgeführte Analysen des Lebenswerkes Bessenyeis, Csokonais, Sándor Kisfaludys, Kölcseys, Vörösmartys, Eötvös' und Petőfis zurückgreifen, die zwar in ihrem Umfang, im Anspruch, den sie erheben, und in Anbetracht ihrer auf unterschiedlich fortgeschrittene Stadien unserer Literaturgeschichtsschrei-

bung entfallenden Entstehungszeit auch in ihrer Auffassung voneinander abweichen, jedoch ihrer wichtigsten Aufgabe, die Feststellungen der bürgerlichen Literaturwissenschaft zu berichtigen, gerecht werden. Und da die Verfasser der einzelnen Kapitel des Bandes in ihrer Mehrzahl mit jenen der erwähnten Monographien identisch sind, ist die Bürgschaft für Gründlichkeit, Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit der jeweiligen Themenbearbeitung gegeben. Allerdings gelangte die Redaktion der großen Literaturgeschichte bei den Vorarbeiten zum dritten Band zu der Feststellung, daß bezüglich mancher Dichter und Schriftsteller keine neuzeitlichen und gründlich durchgearbeiteten Studien bzw. Monographien zur Verfügung standen, von jenen Persönlichkeiten zweiten oder dritten Ranges ganz zu schweigen, denen schon wegen der bemerkenswerten Rolle, die sie zu Lebzeiten dank ihrer literarischen Tätigkeit spielten, ein angemessener Platz in einer Synthese gebührt, die Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, deren Lebenswerk aber in vielen Fällen seit einem halben Jahrhundert oder mehr keine wissenschaftliche Bearbeitung gefunden hat. Bei diesen konnten sich die heutigen Autoren mangels entsprechender Unterlagen keineswegs mit Zusammenfassungen der bisherigen Forschungsergebnisse begnügen, mußten vielmehr neue gründliche Forschungen anstellen, die zu notwendigen Berichtigungen und objektiven Neubewertungen führten.

So ergab es sich gleichsam von selbst, daß die Bearbeitung der Übergangsphase von der Aufklärungs- zur Reformzeit (von 1795 bis zu den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts) und der Literatur des Reformzeitalters sowie der Revolution und des Freiheitskampfes (bis 1849) die Verfasser dieses Bandes vor schwierigere Probleme und neu zu lösende Aufgaben stellte. War doch die Übergangszeit der Spracherneuerung dem Wesen nach von einer allgemeinen Sprach- und Geschmacksreform bestimmt, vom Durchbruch einer neuartigen literarischen Auffassung gekennzeichnet, bei denen die dichterischen und schriftstellerischen Erzeugnisse sowie alle übrigen mit der Literatur zusammenhängenden Bestrebungen in einem eigenartig lockeren, zuweilen gegensätzlichen Verhältnis zueinander standen. Hingegen war die Literatur des Reformzeitalters mit gesellschaftlichen, nationalen und politischen Bewegungen und Geschehnissen sowie mit den von diesen bestimmten und geschaffenen Kulturinstitutionen so eng verbunden, daß die Erschließung und Analyse der zeitlich einander folgenden Wechselwirkungen an sich eine komplexe wissenschaftliche Aufgabe bildet. Es versteht sich von selbst, daß diese Probleme (politisches Schrifttum, Presse, Theater, wissenschaftliches Leben usw.) in all ihren weitverzweigten Einzelheiten von der modernen ungarischen Literaturwissenschaft noch nicht erforscht und geklärt werden konnten, der hier besprochene Band der großen Literaturgeschichte folglich einen der bedeutsamsten Schritte auf dem Weg zu einer wahrhaft modernen Synthese bildet. Das Reformzeitalter ist nicht nur eine überaus fruchtbare Periode in der Entfaltung der klassischen ungarischen Literatur, sondern zugleich auch die Zeit der Entstehung und raschen Entwicklung des literarischen Lebens und der zu seiner Pflege und Förderung geschaffenen Institutionen. In solchen Zeitabschnitten muß die Literaturgeschichtsschreibung Faktoren dieser Art erhöhte Aufmerksamkeit widmen, was eine übersichtliche und kontinuierliche Schilderung des allgemeinen Entwicklungsganges keineswegs erleichtert. Eigens muß noch darauf hingewiesen werden, daß es sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr um eine einfache Übernahme verschiedener europäischer Einflüsse handelte, vielmehr um deren Verwendung, Verwertung und Verarbeitung durch eine zur Eigenständigkeit gereiften Literatur, die schon sehr wohl Selbständiges zu leisten, die Vorbilder übertreffende Eigenwerte hervorzubringen vermag, vornehmlich innerhalb des großen Zeitstils der Romantik.

Mit den Fragen und Spezialproblemen der ungarischen Romantik befaßte sich unsere Literaturwissenschaft Anfang der fünfziger Jahre sehr eingehend im Rahmen einer groß angelegten wissenschaftlichen Sitzungsperiode, (deren Vortragsstoff auch im Druck erschien). Seitdem wurden die einschlägigen Forschungen auf verschiedenen Einzelgebieten und in Verbindung mit dem Lebenswerk einzelner Dichter und Schriftsteller fortgesetzt und der Problemkreis von verschiedenen Gesichtspunkten aus vielseitig beleuchtet. Da aber eine wirkliche, auf das ganze Gebiet erstreckte zusammenfassende Synthese noch aussteht, beschränkte sich auch der vorliegende Band auf die Beschreibung gewisser Erscheinungen, unter Verzicht auf ein umfassendes Gesamtbild. Umso reichhaltigere, aufschlußreichere und zugleich lückenfüllende Ergebnisse konnten bei der Erschließung des dialektischen Verhältnisses zwischen Schrifttum und Gesellschaft und dank der sorgfältigen Untersuchung der Entwicklung immer deutlicher zutage tretender fortschrittlicher Tendenzen und der realistischen Darstellungsweise

erzielt werden. In der Untersuchungsmethodik bleibt auch hier wieder die geschichtliche Zeitenfolge vorherrschend, die beim gegenwärtigen Stand der Forschungen jene solide Basis bildet, auf die sich die strukturelle Konzeption aufbauen konnte. Eine auf solchen Voraussetzungen beruhende Bearbeitung des dem dritten Band zugrundeliegenden Zeitabschnitts bietet zweifellos einen geeigneten Ausgangspunkt zur Lösung der noch offen gebliebenen Fragen, zugleich aber auch den erfolgreichen und krönenden Abschluß der bisherigen Zielsetzungen und Bestrebungen der ungarischen Literaturwissenschaft.

ANTAL WÉBER

A magyar irodalom története

Geschichte der ungarischen Literatur Bd. IV. — Geschichte der ungarischen Literatur von 1849 bis 1905. Redaktion: István Sőtér. — Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, 1965. S. 1072

Die Grundlagen zur ungarischen Literaturgeschichtsschreibung schuf Ferenc Toldy in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Während er jedoch die Literaturgeschichte über die Geschichte der Dichtkunst hinaus zu einem kulturhistorischen Kompendium erweiterte entwickelte Pál Gyulai, der namhafteste ungarische Kritiker der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, im Sinne des von einer aktiven, führenden Gruppe der damals in voller Entfaltung begriffenen eigenständig ungarischen Literatur vertretenen Standpunktes und Stils seine von ausgeprägt ästhetischem Inhalt erfüllte normative literaturhistorische Auffassung. Er hielt sich an jenen Realismus, der während des Absolutismus nach dem Zusammenbruch des ungarischen Freiheitskampfes 1848/49 den fortschreitend verbürgerlichten Adel zu einer streng moralischen nationalen Selbsteinkehr veranlaßte, die gesellschaftlichen und nationalitätsbedingten Widersprüche verhüllte und das reiche revolutionär romantische Erbe des im Freiheitskampf gefallenen Petőfi mit der meditativ realistischen, mehr auf der vorrevolutionären Volksverbundenheit fußenden Kunst des genialen János Arany in harmonischen Einklang brachte. Gyulai schrieb keine zusammenhängende ungarische Literaturgeschichte, doch baute er auf die Grundsätze der Kunst und Schule Petőfis, Aranys und des ihnen zur Seite gestellten Verfassers historischer Romane Kemény, wie sie in seiner eigenen Sicht erschienen, eine neuzeitliche Literaturkritik auf, die bei gebührender Würdigung der historischen Verdienste und ästhetischen Werte des Klassizismus und der Romantik das Musterbild des »nationalen Klassizimus« allein in der vom Kreis Aranys repräsentierten völkisch-nationalen Richtung erblickte.

Gyulais »moralisch realistische« Auffassung, welche die gesellschaftskritischen Belange den nationalen unterordnete, stand der illusionistischen Wirklichkeitsbetrachtung des auf der Schwelle der Romantik und des Realismus stehenden erfolgreichen Romanciers Mór Jókai fremd gegenüber. Als Kritiker bekämpfte Gyulai auch die vornehmlich von János Vajda vertretene oppositionelle, stark verbürgerlichte modernere Dichtkunst, die statt der objektiven Anschauungsweise zum Subjektivismus neigte.

Der hervorragende Sprachforscher und Literaturhistoriker József Szinnyei jr., Sohn des gleichnamigen verdienstvollen ungarischen Bibliographen (der von 1891 bis 1914 unter dem Titel *Leben und Werke ungarischer Schriftsteller* ein vierzehnbändiges bio-bibliographisches Lexikon veröffentlichte), setzte sich in den 1870er Jahren, als der Positivismus Verbreitung gewann, für »eine vollständige ungarische Literaturgeschichte« ein (*Figyelő*, 2. I. 1876). Zugleich erklärte, er »die Zeit der Polyhistoren sei vorbei«, zur Lösung dieser umfangreichen Aufgabe bedürfe es der Zusammenarbeit von Spezialisten, deren Gelehrsamkeit selbst jene der Fachleute übertreffe. Schließlich sprach er seine Hoffnung aus, der Wunsch nach einer vollständigen ungarischen Literaturgeschichte möge innerhalb der nächsten fünfzig Jahre Verwirklichung finden.

Die von Zsolt Beöthy redigierte *Illustrierte Ungarische Literaturgeschichte* (1892—1893) bildete das Werk einer überaus heterogenen Schriftstellerkollektive. Es war eher eine repräsentative Prachtausgabe, die zufolge des gehobenen, selbstbewußten nationalistischen Geistes, der das Werk von Anfang bis Ende erfüllte, keinen Anspruch auf sachlichen Positivismus zu erheben vermochte. Solchen

Erfordernissen wurden die um die Jahrhundertwende und im ersten Viertel unseres Jahrhunderts veröffentlichten Literaturgeschichten einiger begabter, zu einer zusammenfassenden Synthese aber nicht über den nötigen Weitblick verfügender Kritiker und Literaturhistoriker ebenso wenig gerecht. So erschien nach Ablauf des von József Szinnyei jr. vorausgesagten halben Jahrhunderts 1930—1940 die zwar äußerst umfangreiche, in historischen und ästhetischen Belangen aber einen durchaus unzulänglichen Standard repräsentierende, konservative bio-bibliographische Literaturgeschichte Jenő Pintérs, die sich auf eine fortschrittliche Entwicklung der literaturhistorisch-ästhetischen Anschauungen eher hemmend als belebend auswirkte. Fast gleichzeitig veröffentlichte 1934 Antal Szerb seine überaus geistvolle, einfallsreiche, dem Ästhetikum und der Persönlichkeit mit gleicher Einfühlungsgabe aufgeschlossene Zusammenfassung der ungarischen Literaturgeschichte, die sich indessen trotz der in ihr aufgeworfenen bemerkenswerten soziologischen Gesichtspunkte auf unzulängliche geschichtliche und literaturhistorische Forschungen gründete und deshalb nicht über ein geistreich originelles Essay, über eine in französischem Esprit souverän bearbeitete Geistesgeschichte gedieh. Sie fand lebhaften Anklang beim Publikum, ohne jedoch die noch immer ausständige, alles umfassende sachgemäße Synthese zu bieten.

Diese Synthese, die erste methodische Bearbeitung des großen Stoffes im modernen Geist des 20. Jahrhunderts verdankt die ungarische Literaturwissenschaft dem mehrbändigen, hauptsächlich auf die alte ungarische Literatur und jene des 19. Jahrhunderts ausgerichteten Werk János Horváths. Diese umfangreiche Arbeit ist teils durchaus modern, teils aber auch nicht. An die Lehren Brunetières und Lansons anknüpfend, in der Soziologie, Geistes- und Stilgeschichte vorzüglich bewandert, entwickelte Horváth mit außergewöhnlichem ästhetischem Empfindungs- und Urteilsvermögen in den 1920er und 1930er Jahren seine — nicht mehr vollendete — Synthese in deren Mittelpunkt er die Bewertungskategorie des von Gyulai erdachten »nationalen Klassizismus« stellte. Die von Gyulai angebahnten und weiter ausgebauten *kritischen* Gedankengänge verwirklichte Horváth in seiner literatur*geschichtlichen* Synthese.

Die Erneuerung des ungarischen Schrifttums zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigte Horváth sehr eingehend und nachhaltig, der Umstand aber, daß er sich ihr gelegentlich voller Verständnis zuwandte, beeinflußte seine methodische Kategorisierung in keinem positiven Sinn. In den Brennpunkt seiner Systematisierung stellte er mit Hilfe anspruchsvoller, im einzelnen äußerst überzeugender ästhetischer Analysen und meisterhafter Erläuterungen eine ihrem Wesen nach anachronistische Konzeption, jene des mit den Namen Petőfi, Arany und Gyulai gekennzeichneten nationalen Klassizismus, der (bei gebührender Abschwächung des Petőfischen revolutionären Geistes) in nationalen und künstlerischen Belangen ihm als Musterbild des vollkommensten Literaturinbegriffs und als Norm bei Beurteilung der nachfolgenden Entwicklungsperiode vorgeschwebt haben mochte. Im Sinne dieses Weltbildes mußte er, was vom Gyulaischen völkisch-nationalen Klassizismus abwich, verurteilen, u.a. Reviczky, den Lyriker der 1880er Jahre, weil sich dieser von der objektiven »klassischen Weltanschauung« abgewandt hatte und noch mehr die in scharfem Gegensatz zum Epigonismus der völkisch-nationalen Schule stehende Nyugat-Bewegung (d.h. den Literatenkreis, der sich seit 1908 um die Zeitschrift *Nyugat*-Scharte), in der Horváth nur noch eine Verfallserscheinung zu erblicken vermochte.

Auch auf den hervorragenden marxistischen Kritiker József Révai, der sich durch Petőfis Neubewertung auch um die ungarische Literaturgeschichte bedeutende Verdienste erworben hat, verfehlte János Horváths groß angelegte und folgerichtig entwickelte Konzeption ihre Wirkung nicht. Außer zu Horváths System und Révais Kritik müssen die Verfasser einer literaturhistorischen Synthese auch zu der bekannten und diskutierbaren Begriffsbestimmung des Realismus durch György Lukács Stellung beziehen, um der absolutisierten Kategorie des Realismus eine der gesellschaftlichen Gegebenheit der Zeit entsprechende konkrete geistes- und stilgeschichtliche Richtung als maßgeblichen Faktor der Systematisierung entgegenstellen zu können.

Mit dieser einleitenden Rückschau wollten wir beweisen, daß sich die Verfasser der neuen sechsbändigen ungarischen Literaturgeschichte gerade in dem hier besprochenen vierten Band den meisten bisher vielumstrittenen theoretischen und methodologischen Problemen gegenübergestellt sahen. Denn es bildete keineswegs eine leichte Aufgabe, über zahlreiche Werke, Persönlichkeiten und Richtungen der in diesem Band behandelten Zeitspanne ein von jeder Art dogmatisch vulgarisierender und nationalistischer Verzerrung freies, zeitbeständiges Urteil zu bilden, über sie gleichsam das

letzte Wort zu sagen, die, wie beispielsweise Jókai, Madách, Gyulai und Kemény, von der marxistischen Literaturgeschichtschreibung der letzten zwanzig Jahre wiederholt heftig umstritten und immer von neuem umgewertet worden waren. Gleich schwierig gestaltete sich auch die auf hoher Ebene erfolgte organische Einfügung des bisher nur wenig oder erst neuestens erforschten literarischen Erbes in und neben die bereits gründlich bearbeiteten und glaubwürdig umrissenen Lebenswerke und literarischen Strömungen.

Die *Polemik* mit den Lehren und Thesen großer und verdienstvoller Meister und ein *selbständiger Aufbau*, ein *ungetrübtes Werturteil* bildeten mithin die unabdingbaren Voraussetzungen der kürzlich vollendeten vollständigen ungarischen Literaturgeschichte; die schrittweise Begründung, die in kleinste Einzelheiten gehende sorgfältige Beweisführung jedes Für und Wider anhand kritischer Textausgaben, Detailstudien und Monographien. Entscheiden läßt sich jede Debatte letzten Endes nur durch gewissenhafte Vertiefung in den Stoff und den von jeder Diskussion unbeeinflußten Ausbau eines geordneten Systems.

Der wesentlichste Vorzug dieses IV. Bandes besteht in der erfolgreichen Überwindung all dieser dem Stoff anhaftenden Schwierigkeiten und im Zustandekommen einer solid fundierten, gut durchdachten und übersichtlich angeordneten, zeitgeschichtlichen literaturhistorischen Monographie, wie sie ähnlich nur in den vorangehenden Bänden über das ältere ungarische Schrifttum geboten wird.

Die konzeptionelle und strukturelle Einheit fußt auf einer stattlichen Reihe vorangehender Einzelstudien und zusammenfassender Monographien. Die grundlegende Monographie *Nation und Fortschritt* aus der Feder des Schriftleiters István Sőtér, die kritik- und dichtkunstgeschichtlichen Abhandlungen Aladár Komlós' und András Diószegis, Kálmán Kovács', Miklós Nagys, Béla G. Németh und Sándor Somogyis Aufsätze, Studien und Textausgaben bereiteten zahlreiche neue und in den Grundfragen übereinstimmende Erkenntnisse und Ergebnisse vor, die in dem vierten Band ihren Niederschlag finden. (Sehr nützlich wirkt sich aber im ganzen Werk auch János Bartas Einfluß aus, der die Neubewertungsarbeit durch heftige Polemiken förderte). Von den vierzehn Autoren des tausend Seiten starken Bandes gebührt den sieben zuvor genannten der Löwenanteil und auch unter deren Beiträgen bilden die historischen, theoretischen, geistes- und stilgeschichtlichen Einleitungen und Zusammenfassungen István Sőtérs, Sándor Somogyis und Béla G. Németh jene Stützpfeiler, auf denen der den ganzen Band umspannende einheitliche Gedankenbau ruht. In diesem Zusammenhang muß eigens betont werden, daß in Anbetracht der vielseitig miteinander verflochtenen literarischen und kritischen Strömungen der hier behandelten Periode in keinem anderen Band des großen literaturgeschichtlichen Gesamtwerkes ein solcher Schwerpunkt auf allgemeine zeit- und kulturgeschichtliche Aspekte und aus diesen erwachsende Schlußfolgerungen verlegt wurde wie eben in diesem vierten Band. So kehren in regelmäßiger Folge von einer Phase zur anderen gewisse Kapitelgruppen wieder, die sich mit der Entwicklung der jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, mit dem Literaturleben, den Ideen, Zielsetzungen und verschiedenen Kunstgattungen der zeitbestimmenden literarischen Richtungen, den Zusammenhängen mit den Parallelerscheinungen in der Weltliteratur, der Musik und der darstellenden Kunst eingehend beschäftigen.

Die Feststellung, es gäbe kaum einen widersprüchlicheren Zeitabschnitt in der ungarischen Literatur- und Kunstgeschichte als die auf den gescheiterten revolutionären Freiheitskampf 1848/49 folgenden Jahre, ist durchaus berechtigt. Die Scheidung zwischen Nation und fortschrittlicher Entwicklung erfolgte damals inmitten dramatischer Kämpfe, innerer Zwiespältigkeiten und tiefgreifender Konflikte, deren Erbe die Volksverbundenheit, die Romantik, die als Begleiterscheinung der Verbürgerlichung des Adels auftretenden geistigen Strömungen und die Verzögerung des Realismus waren, die sich »nicht nur auf das Jahrhundertende, sondern auch auf die Entwicklung im 20. Jahrhundert auswirkten« (S. 367). Deshalb gründet sich die Konzeption der zeitgeschichtlichen Monographie weitgehend auf die mit einer Reihe von Zusammenstößen und Ausgleichen verbundene Differenzierung der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung. Der Stoff des Bandes ist in drei große zeitliche Gruppen gegliedert, deren erste sich auf die Entfaltung der national-verbürgerlichten Literatur erstreckt, während die zweite den ersten Abschnitt der Differenzierung dieser national-verbürgerlichten Literatur, d. h. das Schrifttum des ersten Jahrzehnts nach dem 1867 erfolgten Ausgleich umfaßt, die dritte Gruppe das Literaturschaffen des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, mithin den zweiten Abschnitt der zuvor erwähnten Differen-

zierung. Vom Jahr 1849 ausgehend, stellen die Bearbeiter der ersten zeitlichen Phase die Vorgeschichte gewissenhaft in Rechnung und jene neuen Entwicklungserscheinungen der bereits vor 1849 angelaufenen Richtungen in den Vordergrund, die ihnen zur zuverlässigen Bezeichnung des János Arany, dem größten Dichter dieser Zeitspanne gebührenden Platzes die Handhabe bieten, ohne die durch gemeinsame Ausgangspunkte bestimmte Verwandtschaft Aranys mit Petőfi in Abrede zu stellen, allerdings bei gleichzeitiger Betonung der von allem Anfang an wahrnehmbaren Unterschiede. Die Verfasser der auf diese Phase bezüglichen Abhandlungen vermeiden es sorgfältig, das komplizierte geistes- und stilgeschichtliche Gefüge zu einer Formel zu vereinfachen, wie sie etwa vom Blickwinkel einer *damals* im eigenen Zeitbewußtsein vorherrschenden Richtung oder Literatengruppe aus in Erscheinung trat. Der Stoff ordnet sich auf drei parallel verlaufenden, einander zuweilen berührenden und manchmal aufeinanderstoßenden Bahnen, die (wie beispielsweise die Romantik) im Gegensatz zur früheren, starren Auffassung eine adäquate, vielseitige analytische Bearbeitung erfahren und denen die ihrer Funktion angemessene Stellung innerhalb des einheitlichen Ganzen angewiesen wird. Diese drei Richtungen sind die (von János Horváth in Anlehnung an Gyulai überbewertete) völkisch-nationale, die adelig-liberale und die romantische. Die literaturgeschichtliche Systematisierung des gegenständlichen Stoffes dieser ersten, bis 1867 reichenden Phase ist die am gründlichsten durchgearbeitete des vierten Bandes. Das Schrifttum der zweiten Phase läßt sich nicht mehr so klar nach einzelnen Richtungen scheiden, hier verdienen jene Differenzierungsbestrebungen, die sich im Gesamtbild dieser oder jener schriftstellerischen Laufbahn abzeichnen, erhöhte Aufmerksamkeit. Hier wird der Kampf um das Erbe des zu einem kritischen Wendepunkt gelangten Liberalismus ausgefochten, während gleichzeitig die völkisch-nationale Richtung ihre Aktualität einbüßt und im Gefolge der konsolidierten Gesellschaftsordnung neue menschliche Probleme in den Vordergrund treten. Die im Zeitbewußtsein vor sich gehenden Krisen finden in der Erzählungskunst János Aranys und Mór Jókais ihren Niederschlag. Die dritte Phase läßt in der modernen Großstadtlyrik und in noch höherem Maß in der Entfaltung der realistischen, psychologischen Novellen und Romane die in den verschiedenen Literaturgattungen stattfindende Erneuerung und den lebhaften Anschluß an die Strömungen der Weltliteratur in neuartigem Licht erscheinen und in ihrer ganzen Vielseitigkeit erkennen. Hier macht sich erstmals in der ungarischen Literaturwissenschaft gegenüber der konservativen Kritik die in Entwicklung begriffene bürgerliche literaturhistorische Auffassung geltend, eine eingehende und tiefschürfende Untersuchung und Wertung der ersten führenden Persönlichkeiten des Positivismus und der von ihnen erzielten Ergebnisse.

Bei der Rekonstruktion der vielfach verzweigten Richtungen erleidet die Behandlung der dichterischen Werke keine Vereinfachung, ihre Entstehung und Bedeutung wird historisch glaubwürdig geschildert und ihre ästhetische Bewertung entfaltet sich in einer auf alle Einzelheiten eingehenden, reich dokumentierten Interpretation, in deren Mittelpunkt das Werk selbst steht. Nicht selten erklingt aus dem Text selbst die Mahnung, sich den Zeiterscheinungen mehr von der Natur der Kunstschöpfungen aus zu nähren, als von den Zufallsgegenbenheiten des literarischen Lebens.

Innerhalb der Synthese des behandelten Zeitalters halten sich literarische Richtungen und Schöpfungen, Ideen und Werke das Gleichgewicht, wobei die zeitlichen Stilmerkmale und die Eigenart der dichterischen Persönlichkeiten zuweilen etwas in den Hintergrund geraten. Die Konzentration auf geistige, ideologische Fragen und auf die ästhetisch-strukturelle Analyse führte ab und zu zu einem notgedrungenen Verzicht, der manches Porträt nicht scharf genug hervortreten läßt. Der grundsätzlichen Unterordnung der stilgeschichtlichen Periodisierung und der Charakterisierung je nach dem jeweiligen Zeitstil kann man nur beipflichten. Wie aus einer der Synthese vorangehenden theoretischen Abhandlung Tibor Klaniczays hervorgeht (Die Stellung der künstlerischen Stile in der marxistischen Forschung, in: Marxismus und Literaturwissenschaft, 1964), machte sich die Erkenntnis, der zufolge eine von Gegensätzen erfüllte historische Epoche niemals die Geschlossenheit eines einzelnen Kunstwerkes zu erreichen vermag und es daher angemessener erscheint, die Mehrheits- und Minderheitstendenzen statt zeitbedingter Stileinheiten nach Zeitstil-, Stilwandlung- und Stilrichtungstypen zu gliedern, in der marxistischen literaturwissenschaftlichen Klassierung ebenso geltend wie bei den namhaften Vertretern der bürgerlichen Literaturwissenschaft. Deshalb war es durchaus richtig, in der Literaturgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo die

Romantik zwar noch fest verwurzelt weiterlebt, parallel zu ihr jedoch entschieden realistische Bestrebungen und Schöpfungen auf den Plan treten, den gesellschaftsgeschichtlich und psychologisch bestimmten Inhalt (Entfaltung der national verbürgerlichten Literatur) bei gleichzeitiger Beschreibung der verhältnismäßig leichter voneinander scheidbaren Richtungen und unter gewissenhaftem Nachweis ihrer Berührungspunkte darzulegen. Wenn auch der stilgeschichtliche Begriff mitbeteiligt ist, ist es dennoch nicht dieser, nach dem sich der Stoff ordnet. Unseres Erachtens beweisen jedoch die engen Bindungen der verschiedenen Literaturrichtungen untereinander und zu den vor 1849 tonangebenden geistigen und stilistischen Grundlagen, daß die Romantik eine größere Rolle spielte als es aus den hier enthaltenen Ausführungen hervorgeht.

Untersuchen wir nunmehr, welche neuen Gedanken, welcher aus der Stoffanalyse abgeleiteter neuer Grundsatz, welche bisher unerkannt gebliebene Lehre sich aus der Bearbeitung der literarischen Produktion der ersten zeitlichen Phase ergeben. Führen wir einige solcher Faktoren an, die diese Zeitspanne von innen beleuchten und ihr die zentrale Triebkraft verleihen: eine Einheitlichkeit des Anordnungsprinzips, welche die inneren Zusammenhänge der aus verschiedenen Schichten und Ebenen der ideologischen Gegebenheiten gezogenen Lehren aufzeigen (in der Politik den Ausgleich, im Weltbild die gegenseitige Anpassung idealistischer und materialistischer Anschauungen, in der Ästhetik ein bewußter Ausgleich durch den Einklang des Ideellen und Realen oder durch Einschränkung des letzteren, im Stil die widerspruchsvolle Vermischung von Romantik und Realismus). Ferner die Auseinandersetzung mit der paradoxen und deshalb von Anfang an problematischen Funktion des Völkischen, im Sinne einer von Sőtér schon längere Zeit zuvor dargelegten grundlegenden Definition (»Das Völkische erfüllt seine Bestimmung als Ausdrucksmittel und Förderer der nationalen Ansprüche und der nationalen Eigenart der ungarischen *Verbürgerlichung*« S. 49.). Des weiteren der Nachweis der in Erdélyis Programm, das national-völkische mit dem allgemein menschlichen zu vereinen, enthaltenen Illusion, die Scheidung des Petőfischen und Aranyschen Volksbewußtseins, noch genauer die Feststellung von Aranys »eigenartigem, von archaischen Elementen durchflochtenem Demokratismus« (S. 57.) und der auf die kompromißlerische Wandlung der heimischen Verbürgerlichung abgestimmten »romantischen Geschichtskonzeption« (S. 59.), mit alldem, was über diesen widerspruchsvollen Entwicklungsgang vom Konflikt in Aranys *Toldis Abendgang* zur geistig höchsten Stufe des Ausgleichs und zur Lösung des Dilemmas zwischen Idealem und Realem in Madáchs *Tragödie des Menschen* hinüberleitet. Hier erreichte die völkisch-nationale Richtung in der Tat »jene Stufe von weiter, allnationaler Sicht, auf der sie sich zur Auseinandersetzung mit nichtvölkischen, philosophischen und gedanklichen Themen geeignet erwies«, nicht ohne der Romantik zu entbehren, deren zahlreiche Errungenschaften sie gleichfalls zusammenfaßte.

In der mustergültig proportionierten, reichhaltigen (aber nicht zu gedrängten) Beschreibung der dichterischen Laufbahn János Aranys klärt István Sőtér in zufriedenstellender Weise die vielumstrittene Probleme des Völkischen, der nationalen Dichtkunst und der universalen geistigen Bestrebungen. Nur von den in Aranys Gedankengänge und Schöpfungen verflochtenen romantischen Illusionen erfahren wir vielleicht etwas weniger bei der Besprechung seines Lebenswerkes, als der Autor in dieser Hinsicht theoretisch dargelegt hat. Sőtér ist auch die bisher tiefschürfendste strukturell-ästhetische Analyse der Toldi-Trilogie zu verdanken, die er der begrenzteren, Aranys Weltbild vereinfachenden Einstellung Horváths und György Lukács' entgegenhält. Ein weiteres Verdienst erwirbt sich Sőtér durch die vielschichtige Untersuchung und gebührende Einordnung des Lebenswerkes Zsigmond Keménys, des im Zuge literarischer Debatten nicht selten negativ beurteilten historischen Romanciers und Publizisten von großer dramatischer Kraft und tragischer Veranlagung. In der gleichfalls aus der Feder Sőtérs stammenden Madách-Studie, die diese Zeitspanne abschließt, vereinigen sich alle gewichtigen (von 1849 bis 1860 reichenden) Prämissen zu einer gerundeten Synthese. Seiner Entstehung und seinem zentralen Gedanken nach bildet Madáchs Meisterwerk in der Tat »die beste Antwort der adeligen Intelligenz« und den »großzügigen Versuch des verbürgerlichten Adels, über sich selbst, über die eigenen Klasseninteressen und Lebensumstände hinweg in die Zukunft zu blicken« (S. 345.). In vorbildlicher Weise veranschaulicht die Studie, wie das aus Lebenserfahrung, aus objektiven geschichtlichen Erlebnissen, aus naturwissenschaftlichem und geschichtphilosophischem Zeitgeist und literarischen Vorlagen zusammengefügte Weltbild zu Madáchs künstlerisch authentischer Vision wird. Das Lyrische (Poème d'humanité),

die dramaturgischen Entscheidungen, den Elementen der weltanschaulichen Konzeption zum Durchbruch zu verhelfen und die aus der Dialektik der in drei Sphären agierenden Figuren (nicht aber aus den Schlußworten) erhellende, keineswegs pessimistische Auffasung fallen hier mit gleichem Gewicht in die Waagschale. Dank solcher und ähnlicher grundsätzlicher Analysen gelangt Licht in Madáchs gesamtes ethisch-dichterisches Weltbild.

Von Arany bis Madách führt der Bogen, der sich um die übrigen Dichter und Schriftsteller der völkisch-nationalen, der adelig-liberalen und der romantischen Richtung spannt. Ein überaus lesenswertes Kapitel widmete Kálmán Kovács dem Dichter Mihály Tompa mit einer eingehenden Analyse seines lyrischen Schaffens, und vom gleichen Autor stammt auch die großzügige, nahezu einer Monographie gleichkommende Würdigung des zum Realismus neigenden, den ungarischen Roman erneuernden Mikszáth. Mit größter Sachlichkeit und einer in Romanen üblichen minuziösen analytischen Methode stellt er die irrtümliche, in Übertreibung verfallende frühere Ansicht richtig, die im romantisch-realistischen Mikszáth einen Meister des großen realistischen Romans erblicken wollte. In einer gründlichen, verhältnismäßig kürzeren Studie bietet Miklós Nagy eine überaus einleuchtende Wertung des Romanciers Jókai und das ganze kritische Schrifttum der völkisch-nationalen Richtung faßt Sándor Somogyi zusammen, dessen Gyulai-Porträt zu den besten Kapiteln des Handbuches zählt. Während Somogyi sich in eine Polemik mit jenen einläßt, die dem großen Lebenswerk Gyulais verständnislos gegenüberstehen, entwirft er aufgrund seiner eigenen neuen Forschungsergebnisse ein an Glaubwürdigkeit und Wirklichkeitstreue alles bisherige übertreffendes Bild über die Wendepunkte und Wechselfälle im Leben und in der geistigen Einstellung des großen Kritikers. Somogyi ist es auch, der dem Leben und Werk der zur Zeit Gyulais tätigen anderen bedeutenden Kritiker (Ferenc Salamon und Greguss) den gebührenden Platz in der ungarischen Literaturgeschichte einräumt. Die ästhetisch-historischen Zusammenhänge der hier niedergelegten Doktrinen bedürfen indessen noch einer zusätzlichen Vertiefung durch künftige Forschungen.

Die anerkennenswertesten Verdienste erwarb sich die Redaktion des vierten Bandes um dessen erste Hälfte, auf die auch jene Ergebnisse entfallen, die dank der Neuwertung des Lebenswerkes unserer Klassiker und ihrer richtigen und zuverlässigen literaturgeschichtlichen Placierung erzielt wurden. Auch inmitten der Besprechung des auf 1867 folgenden Jahrzehnts ragen einige markante Porträts, in denen sich der Zeitenwandel und die Wendepunkte im Seelenleben spiegeln, hervor (jene István Toldys und Asbóths aus der Feder Béla G. Némeths), größere Bedeutung hinsichtlich der Stoffanordnung und Wertung muß indessen jenem Teil des vierten Bandes zugeschrieben werden, der sich mit der Literatur des letzten Quartals des 19. Jahrhunderts beschäftigt.

Die (vornehmlich auf die Geschichte der Lyrik bezüglichen) meisterhaft geschriebenen Kapitel Aladár Komlós', András Diószegis Studien über die realistische Novelle und die umfangreichen Abhandlungen Béla G. Némeths, die ein anschauliches Bild des Literaturlebens, der philosophischen und ästhetischen Richtungen entwerfen und vor allem das Lebenswerk der Kritiker und Literaturhistoriker unter die Lupe nehmen, bezeugen eindeutig, daß die 1890er Jahre an der Vorbereitung der Anfang des 20. Jahrhunderts vor sich gegangenen Revolution auf literarischem, künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiet weit stärker und maßgeblicher beteiligt waren, als es bisher den Anschein hatte. Schon damals begann im Zeichen der bürgerlichen Ideen, des Positivismus und des psychologischen Realismus die endgültige Abrechnung mit der feudalen Einstellung, der romantischen, völkisch-nationalen, illusionistischen Anschauungsweise, das Fußfassen jenes neuen Geistes, der trotz augenfälliger ideologischer Kompromisse in der Weltanschauung, den Ausdrucksmitteln und im Stil der ungarischen Literatur einen weitgehenden Wandel schuf. Aladár Komlós verwertete in diesem Band die Ergebnisse seiner eigenen, sehr bedeutsamen, auf die Geschichte der Lyrik gerichteten Forschungen, während Diószegis analytische Studien über heute kaum noch gelesene und im Maßstab größerer Sammelwerke zu neuem Leben erweckte Novellisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts geradezu als Revelation wirken. Ein gleiches läßt sich auch von jenen aus Béla G. Némeths Feder stammenden Kapiteln sagen, in denen er vor allem eine zusammenfassende historische Übersicht über die Literaturkritik und die Literaturgeschichtschreibung bietet. Er ist überhaupt einer der markantesten, über einen höchst persönlichen Stil verfügenden Autoren des Bandes, der sich schriftstellerisch belletristischer Ausdrucksmittel bedient. Seine Porträts bringen die ersten bedeutenden, mit zahlreichen Schwierigkeiten kämpfenden Persönlichkeiten der

modernen ungarischen Literaturkritik, Philologie und Literaturgeschichtsschreibung dem Leser in geradezu greifbare Nähe. Mit meisterhafter Vergegenwärtigungsgabe entwirrt er auch die vielen Fäden, die zur französischen und deutschen Literatur hinüberleiten oder an diese anknüpfen. Németh, dem wir die besten und aufschlußreichsten sprachästhetischen Analysen des Bandes verdanken, wäre wohl wie selten jemand berufen gewesen, das hier schmerzlich vermißte Kapitel über die Grundlagen der heutigen ungarischen Schriftsprache (zwischen 1840 und 1860) und über die Wandlungen der ungarischen dichterischen Sprache (von 1840 bis 1900) zu schreiben. Nach der zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor sich gegangenen Spracherneuerung gelangen die vielseitigen sprachlichen Bewegungen Mitte des Jahrhunderts zu einem ausgleichenden Ruhepunkt und bei Arany setzt sich die bewußt auf künstlerische Ebene erhobene lebendige Umgangssprache des Volkes in der Literatur siegreich durch. Hierüber enthält der Band keine systematisch zusammenhängende Übersicht, sondern nur Andeutungen in den einzelnen Kapiteln.

Gewiß könnten wir auch Mängel und Lücken anführen, die jedoch die Tatsachentreue der in der Gesamtkonzeption und im strukturellen Gefüge des Werkes herausgearbeiteten Zusammenhänge und der auf ihnen beruhenden Einzelheiten keineswegs beeinträchtigen. Zweifellos haben wir es hier mit der ersten ungarischen literaturhistorischen Synthese zu tun, in welcher der außerordentliche Reichtum an Einzelbetrachtungen das Gefüge der klar umrissenen grundsätzlichen Zusammenhänge nicht überwuchert. Man könnte höchstens von einer zwischen den Einzelheiten und der Gesamtstruktur stellenweise auftretenden fruchtbaren Spannung reden. Soviel steht jedenfalls fest, daß bisher noch keine ungarische Literaturgeschichte mit solcher Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit die zwischen Literatur und Gesellschaft, zwischen Schriftsteller und Schrifttumsorganisation, zwischen Dichtkunst und Philosophie, Werk und Stil bestehenden vielverflochtenen Zusammenhänge aufdeckte und veranschaulichte, wie das hier geschah.

Als groß angelegte grundsätzliche Zusammenfassung und vorzüglicher Ausgangspunkt jeder weiteren fortschrittlichen Forschung und Kritik wird der vierte Band der umfangreichen Synthese zweifellos dazu berufen sein, unsere öffentliche Meinung auf lange Sicht zu formen und dem Zeitgeist der Gegenwart anzugleichen.

JÓZSEF SZAUDER

Béla Köpeczi: La guerre d'indépendance de Rákóczi et la France

Aux Editions de l'Académie des Sciences de Hongrie, Budapest, 1966, pp. 479

La monographie de M. Béla Köpeczi s'est proposé un double but: éclaircir d'une part les relations diplomatiques de François II de Rákóczi et de la France, dessiner, d'autre part, une vue d'ensemble de l'image qui s'était formée sur la guerre de l'indépendance hongroise dans l'opinion publique française. L'examen approfondi de la première question peut aboutir à la correction de certaines vues nationalistes hongroises et celui de l'autre peut réfuter les abus qu'on commet un peu partout avec la «caractérologie des nations». Nous souscrivons volontiers à la thèse de M. Köpeczi, fondée d'ailleurs sur une constatation de Marx, que l'examen de la conscience d'une époque, et cette fois celui de la conscience contemporaine étrangère peut porter des fruits inattendus. «Je crois — écrit-il — qu'à l'époque de la 'crise de la conscience européenne', comme elle était désignée par P. Hazard, il est important de préciser si l'Europe intellectuelle considérait la guerre de Rákóczi comme une lutte pour le progrès universel, ou si cette Europe découvrait en elle une force rétrograde. Un tel examen, et précisement avec sa méthode comparative, peut nous aider à mieux comprendre l'idéologie de la guerre d'indépendance de Rákóczi.» (p. 11) M. Köpeczi, comparatiste des littératures, voit clairement que les recherches dans le domaine de la littérature comparée aboutiront partout au monde à des résultats historiques et idéologiques et non pas esthétiques, même si on cherche l'image de l'Angleterre ou de l'Italie dans les œuvres des plus grands auteurs (p. 12).

Dans la première partie de la monographie, nous avons donc sous les yeux l'histoire diplomatique franco-hongroise entre 1703 et 1711. Bien que nous ayons jusqu'ici une série considérable de publications concernant la politique extérieure de Rákóczi, le grand mérite du livre de M. Köpeczi consiste dans le fait qu'il présente

une quantité d'actes publics, une correspondance officielle, inconnus, qu'il a trouvés dans les Archives du Quai d'Orsay. Avec la connaissance exacte de la correspondance entre Louis XIV et le prince Rákóczi, M. Köpeczi se trouve dans la situation de rectifier ou préciser toute une série de données peu ou mal connues et de rétablir ainsi la marche véritable des événements historiques.

Les résultats de M. Köpeczi méritent de la part de l'historiographie française et hongroise une attention particulière. Ces résultats se trouvent récapitulés dans le chapitre intitulé *Bilan historique* (pp. 251—277). Les recherches de l'auteur prouvent clairement que l'assertion élaborée par l'historiographie austrophile, mais acceptée, au moins en partie, par la science historique bourgeoise-libérale, même marxiste, c'est-à-dire que le prince Rákóczi tomba dans le piège des promesses trompeuses de la diplomatie française, n'est pas conforme à la vérité. Le but de Rákóczi était, sans aucun doute, d'assurer l'indépendance complète de la Hongrie, ou, du moins, celle de la Transylvanie. La conclusion logique de ces efforts fut la détronisation des Habsbourg, puisque sans elle ni Versailles, ni la Porte Ottomane ne pouvaient traiter sérieusement avec Rákóczi et les Hongrois. La Transylvanie indépendante ne fut point, dans cette époque des petites principautés, un «complexe de souveraineté» ou une «chimère», comme Gyula Szekfű l'affirmait, Rákóczi pouvait sûrement supposer que cette proposition était une exigence de l'équilibre européen, qui devait et pouvait être garantie par les grandes puissances. Le comte Miklós Bethlen, politicien réaliste, faisait lui aussi des plans sur l'indépendance transylvaine, quoiqu'il fût un bon connaisseur des forces internationales. Rákóczi savait très bien, et dès le commencement, que les buts proposés par lui ne pouvaient être atteints avec les forces intérieures de la nation et le seul allié naturel s'avéra la France. L'appui français, s'il n'était pas grand, ne fut point insignifiant. Jusqu'à la fin de l'année 1708, Rákóczi recevait des sommes considérables, bien que d'autres alliés de Louis XIV, indigne d'un tel secours d'ailleurs comme l'électeur de Cologne, reçussent beaucoup plus. L'appui militaire français restait toujours faible, mais le soutien diplomatique se montra précieux. Bien que Louis XIV ne conclût pas d'alliance formelle avec Rákóczi, il le reconnut prince de Transylvanie et le soutenait constamment auprès de la cour de Suède et à la Porte. Il fit insérer la cause des Kouroutz au programme des négociations de paix d'Utrecht. La France ne put donner un plus grand appui, parce qu'elle était déjà fatalement affaiblie, elle aussi, à la fin de l'année 1705. En 1709, Louis XIV songeait déjà à abandonner à son sort son propre petit-fils, Philippe d'Anjou. Mais la plus grande faute commise par la politique extérieure française, c'était son conservatisme: elle s'attachait d'une manière rigide à l'orientation suédoise et turque, surannées déjà à cette époque, elle refusa les plans de Rákóczi concernant la Russie. L'histoire justifia complètement à cet égard le prince régnant de Hongrie.

Les diplomates français en Hongrie et surtout le résident, le marquis Pierre Des Alleurs, aperçurent plus d'une fois et d'un œil pénétrant, les points faibles de la féodalité hongroise, mais, en général, ils ne faisaient pas d'efforts pour comprendre les Hongrois, ils n'étaient point objectifs et ils employaient des clichés centenaires pour juger ce peuple étranger qu'ils ne connaissaient pas. Des Alleurs ne pouvait se faire aimer ni par Rákóczi ni par la noblesse hongroise et il envoya souvent à Versailles des relations si malveillantes que le roi de France ou le secrétaire d'État, Torcy, devaient les corriger à l'aide de l'information ennemie, la presse de Hollande et d'Angleterre. La diplomatie française, dit M. Köpeczi, faisait en Hongrie une mauvaise politique du point de vue de ses propres intérêts. Rákóczi ne fut point dupe des affaires étrangères françaises, il voyait clair, mais il ne possédait pas les moyens matériaux pour réaliser ses plans bien fondés. Ce tableau historique dessiné par M. Köpeczi nous semble authentique et d'une envergure européenne.

La seconde partie de ce livre magistrale porte le titre *La guerre d'indépendance de Rákóczi et l'opinion publique française* et nous présente l'écho occidental de la grande lutte hongroise et, en général, le portrait du Hongrois tel qu'il se dessinait dans l'opinion publique de l'Ouest. M. Köpeczi passe en revue d'abord les circonstances politiques et culturelles de l'Europe, il précise la situation de la presse en France au début du XVIII[e] siècle, il présente la propagande hongroise à l'étranger, puis il développe en quatre grands chapitres l'écho français: la presse, les revues et pamphlets, la littérature historique et géoprahique et les belles-lettres. Nous n'avons pas de place pour énumérer ces faits, quelquefois fort intéressants, mais nous devons pourtant faire allusion à ce *cliché* qui vivait à l'Ouest concernant le caractère du peuple hongrois. Ce lieu commun s'émerge le premier dans un ouvrage de Pierre d'Avity, paru en 1614 et prend sa source dans le livre de

l'humaniste de Hongrie, W. Lazius *(Regni Hungariae descriptio*, 1552). Ce portrait schématique fut vulgarisé par le *Grand dictionnaire historique* de l'abbé Louis Moréri (1674). Le *topo* met en relief la richesse du pays, sa fertilité, les bons vins, l'abondance du cheptel, le caractère martial du Hongrois, sa paresse, le mépris de l'urbanisme, la bigarrure religieuse de la Hongrie, etc. Rien, p. ex. de la civilisation hongroise, de la littérature en langue nationale, des efforts pour créer des écoles conformes à l'époque etc. Les étrangers, les diplomates français entre eux, ont été toujours influencés par une image fictive et plusieurs fois séculaire à cette époque et n'ont jamais essayé de prendre contact avec la réalité contemporaine. La leçon instructive donnée par M. Köpeczi sert à un enseignement fort utile pour l'historien des littératures en ce qui concerne la valeur de ces «caractérologies des nations» qui sont prises, à ce qu'on dit, sur place et sont pourtant fausses.

Le dernier chapitre du livre soumet à un examen détaillé l'idéologie politique de François Rákóczi. Cette conception était certainement féodale et nobiliaire en face d'une centralisation étrangère, mais, en substance, elle fraya la voie vers l'absolutisme national. Les lectures de jeunesse de Rákóczi furent Machiavel et Juste Lipse, Fénelon eut une influence considérable sur lui, il citait souvent Bossuet, surtout la *Politique tirée de l'Écriture Sainte*, de la tradition hongroise, il se fonda sur *l'Institution* de Saint Étienne, premier roi de Hongrie et sur la *Bulle d'or* d'André II. Sa conception politique pourrait être nommée un «royaume paternaliste» et il proclame le pouvoir absolu avec la responsabilité sérieuse d'un catholique janséniste. M. Köpeczi pense d'ailleurs qu'il faudra encore des recherches beaucoup plus approfondies pour éclaircir le caractère de ce pouvoir absolu préconisé par Rákóczi.

La monographie dont nous avons essayé de donner une vue d'ensemble, est une précieuse contribution à la meilleure connaissance des relations franco-hongroises et la littérature comparée également peut en tirer d'utiles conclusions.

IMRE BÁN

Imre Trencsényi-Waldapfel: Humanizmus és nemzeti irodalom
Humanismus und nationale Literatur

Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, 1966, S. 462

Im Gegensatz zur französischen, deutschen oder italienischen entsprang die ungarische Literaturwissenschaft nicht dem Boden der Philologie, wenn sie auch von ihren ersten, zielbewußten Anfängen an der Tätigkeit klassischer Philologen viel zu verdanken hat. Es genügt, in diesem Zusammenhang auf die Namen jener ungarischen Gelehrten zu verweisen, die sich um die Erforschung der humanistischen Literatur in Ungarn so bemerkenswerte Verdienste erworben haben, wie Jenő Ábel (1858—1889), István Hegedüs (1848—1925) und József Huszti (1887—1954), um die wichtigtsen Etappen jenes Entwicklungsganges vor Augen zu haben, in den sich Imre Trencsényi-Waldapfels Studiensammlung *Humanismus und nationale Literatur* organisch einfügt. Bei der Lektüre der in diesem Band enthaltenen sechzehn Studien und zwei Würdigungen (zum Gedenken János Horváths, des namhaftesten Repräsentanten der ungarischen Literaturwissenschaft unseres Jahrhunderts und des internationalen Ruf genießenden klassischen Philologen Károly Marót) gelangt man vor allem zu der Überzeugung, daß die zwiefache Eignung und Berufung zum »klassischen Philologen« und zum »ungarischen Literaturhistoriker« keineswegs eine rein zufällige Personalunion darstellt. In der Literaturgeschichte ergibt sich die Notwendigkeit zur Erforschung und Analyse von Dichtern, Lebenswerken und Problemen, »die einer Stellungnahme berufener Kenner jenes klassischen Erbes bedürfen, das sich im Hintergrund der verschiedenen nationalen Literaturen mehr oder weniger einheitlich geltend macht«. Die wie ein Selbstbekenntnis des Autors klingenden Worte »Es ist in der Tat eine gewisse Einheit zwischen Humanismus und nationaler Kultur, in deren Dienst ich von Anfang an meine Feder stellte«, beweisen klar und deutlich die Absicht, die den Verfasser beim Schreiben dieser Studien und bei ihrer Veröffentlichung in einem Sammelband leitete.

Zwischen der Entstehungszeit der ersten, in den Band aufgenommenen Abhandlung über dir Sprachkunst Péter Bornemiszas (1931) und der letzten über die Eklogen Miklós Radnótis (1961) liegen drei Jahrzehnte, aus deren reicher Ernte literaturhistorischer Betrachtungen der Autor seine Auswahl traf. Die Anordnung der Aufsätze innerhalb des Sammelbandes richtet sich nicht nach der Zeitenfolge ihrer Entstehung, vielmehr nach der Chronologie der ungarischen Literaturgeschichte, und schon

ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis verrät dem Leser, daß die Mehrzahl dieser Studien an Problemkreise des Mittelalters, der Renaissance und des Barock anknüpft.

Wem dieser Band zum erstenmal Gelegenheit bietet, Einblick in die schriftstellerische Tätigkeit und Arbeitsweise Imre Trencsényi-Waldapfels zu gewinnen, wird sich schon aus der den Band einleitenden Abhandlung über János Küküllei (1320—1394) und den anonymen Minoriten einen unmißverständlichen Begriff von der wissenschaftlichen Auffassung, von den Arbeitsmethoden und nicht zuletzt vom stellenweise in künstlerische Höhenregionen emporführenden Prosastil des Autors bilden können. Seine gründliche Stoffkenntnis, seine Wahrheitsliebe und Tatsachentreue, seine Begabung im Erforschen und Entdecken der organischen Zusammenhänge und die philologische Verankerung seiner Feststellungen gestatten ihm eine eindeutige Klärung der Frage, ob man von Kükülleis Werk als Erzeugnis des frühen Humanismus sprechen kann. Trencsényi-Waldapfel begründet seine abschlägige Antwort auf diese Frage damit, daß die Verwendung einschlägiger Dokumente zu jener Zeit keineswegs nur für die venezianische Geschichtsschreibung bezeichnend ist, daß sich vielmehr schon damals und sogar noch früher mehrere voneinander unabhängige europäische Initiativen nachweisen lassen, so daß man im venezianischen Andrea Dandolo nicht das einzige Vorbild Kükülleis erblicken kann. Ferner galt Vegetius nicht nur in der neueren venezianischen Geschichtsschreibung als Autorität, da er auch während des ganzen Mittelalters fleißig gelesen wurde. Schließlich müsse man, wie der Autor überzeugend beweist, das Vorbild zu Kükülleis Lebensbeschreibung König Karls des Großen unter den Vitae des französischen Königs Ludwig IX. suchen.

In dem kleinen mikrophilologischen Meisterwerk »Ein Stern fällt herab, die Erde bebt« sind wir Zeugen des glücklichen Zusammentreffens gründlicher Gelehrsamkeit und dichterischer Invention. Der Titel ist einer Stelle im 11. Gesang von János Aranys Epos *Budas Tod* entnommen:

> »Ein Stern fällt nieder, die Erde bebt,
> Ein Jahr brach an, das Wunder webt.
> Und ich, inmitten dieser Welt
> Bin zu ihrem wuchtigen Hammer
> bestellt.«

In einer Anmerkung gibt János Arany selbst als Quelle einen lateinischen Hexameter an: »Stella cadit, tellus tremit: en ego malleus orbis«. Indem der Autor die geschichtlichen und textlichen Zusammenhänge dieser in der ungarischen Chronikliteratur erstmals bei János Turóczy vorkommenden Formel klärt, gelangt er zu der Feststellung, daß es hierbei nicht etwa um eine Invention des 15. Jahrhunderts, sondern um den organischen Teil einer Attila-Überlieferung aus dem 13. Jahrhundert handelt, als der Vers als politische Anspielung auf den Staufenkaiser Friedrich II. und die Niederlage Papst Gregors IX. Aktualität gewann. Der abschließende Teil der Studie liefert einen aufschlußreichen Beitrag zur Übersetzertätigkeit János Aranys.

Das »Erasmus und seine ungarischen Freunde« betitelte literaturgeschichtliche Hauptwerk des klassischen Philologen Imre Trencsényi-Waldapfel gelangt in diesem Sammelband in stellenweise erweiterter Fassung zur Veröffentlichung. Zum Zeitpunkt seines Erscheinens (1941) erregte dieser Aufsatz nicht nur als vorbildliche philologische Leistung Aufsehen, sondern zugleich auch als mutiges politisches Bekenntnis, bildet doch das ganze Leben und Werk des Erasmus, vor allem aber seine publizistische Tätigkeit einen flammenden Protest gegen Krieg, Vernichtung und Unmenschlichkeit. Eben deshalb müssen wir es aufruchtig bedauern, daß in diesem Band die vom Verfasser dem Aufsatz ursprünglich unter dem Pseudonym Desiderius Desiderii als Motto vorangeschickten Verse fehlen, die der Bedeutung des mit dem hier behandelten Stoff organisch zusammenhängenden politischen Leitgedankens beredten Ausdruck verleihen. Diesem Mangel vermag unseres Erachtens auch die hier abgedruckte Einleitung zum Text nicht abzuhelfen. Abgesehen davon, daß dieser Aufsatz die Unhaltbarkeit des Gemeinplatzes beweist, wonach sich in den ungarischen Schülern des Erasmus nur dessen »überhebliche Skepsis«, »müder Pessimismus« und »unverantwortlicher Esprit« erkennen ließe, tilgt er eine alte Schuld der ungarischen Erasmus-Forschung, indem er des Meisters publizistische Tätigkeit einer gründlichen Prüfung unterzieht, die von Anfang an, durch dessen inmitten der gegensätzlichen Interessen leider erfolglosen Bemühungen um ein europäisches Zusammenhalten gegen die Türkengefahr, mittelbar auch ungarischen Interessen diente. Daß Erasmus' auf einen solchen Zusammenschluß gerichtete Anstrengungen letzten Endes zum Scheitern verurteilt waren, schmälert sein Verdienst um kein Haar. Das vom Autor entworfene Bild der ungarischen und polnischen Anhänger des Erasmus erweitert

sich zu eiem Panorama der mitteleuropäischen Humanitas Erasmiana, in dessen Mittelpunkt ein vollständigeres und wirklichkeitsgetreueres Porträt des großen Humanisten und Weltbürgers steht.

Erfreulich ist die Aufnahme des bisher nur in französischer Sprache publizierten Essays »Gäste in Csáktornya« unter die Aufsätze des Sammelbandes, einer Schrift, die sich durch außerordentliche Lebendigkeit und Vergegenwärtigungsgabe auszeichnet. Sie handelt über den Besuch des holländischen Gelehrten Jacob Tollius, des türkischen Reisenden und Weltenbummlers Ewlia Tschelebi und des prominenten siebenbürgischen Politikers Miklós Bethlen (dessen Lebensschickal die gleichen tragischen Züge aufweist wie das Zrínyis) auf Miklós Zrínyis (1620—1664) Burg in Csáktornya. In der meisterhaften Schilderung dieses Zusammentreffens erschließt der Autor dem Leser einen aufschlußreichen Einblick in die Lebensverhältnisse und Gedankengänge Zrínyis und veranschaulicht jene ungeheure Spannung und Verbitterung, die sich des ganzen Landes nach dem schmachvollen Frieden von Vasvár (1664) bemächtigte und in Zrínyis Umgebung bis zur Explosion verdichtete.

Daß die Studie über István Gyöngyösi (1629—1704), einen der bedeutendsten Repräsentanten der barocken ungarischen Dichtkunst hier nicht vollinhaltlich abgedruckt ist, muß umso mehr bedauert werden, als manche ihrer Feststellungen auch heute noch das letzte Wort in der einschlägigen Literatur bilden. Es wäre unserer Ansicht nach zweckdienlicher gewesen, diesen Aufsatz mit jenem zusammen zu veröffentlichen, der sich mit den Quellen zum Rosenkranz beschäftigt, und wenn dem räumliche Beschränkung im Weg stand, hätte man lieber diese oder jene gelegentliche Einzelheit fortlassen sollen (Lehre aus den Nagykőröser Jahren, An der Donau, Der dialektische Dichter).

Die Studie »Adam und Ahasver« war den Fachkreisen schon im Manuskript bekannt (1943), wenn sie auch erst nach der Befreiung des Landes erstmals im Druck erschien (1947). Hier analysiert der Verfasser die 1847 entstandene und bald danach auch in deutscher Fassung erschienene dramatische Dichtung »Ahasver« des berühmten dänischen Romantikers H. Ch. Andersen, um anschließend deren Einfluß auf die Entstehung der *Tragödie des Menschen* von Imre Madách nachzuweisen. Ahasver, der Flickschuster in Jerusalem, war einer von denen, die Christus dem Pilatus überantworteten und als das Urteil verkündet worden war, eilte er heim, um sich an den Leiden des unter dem schweren Kreuz zusammenbrechenden Heilands zu weiden. Als Christus auf dem Weg nach Golgatha einen Augenblick vor seinem Haus ausruhen wollte, trieb er ihm roh mit dem Leisten fort. Darauf sprach Jesus zu ihm: »Ich werde ruhen, du aber sollst gehen, bis ich wiederkomme!«. Und seitdem wandert Ahasver, mit dem Fluch der Unsterblichkeit beladen, ruhelos durch die Welt. Bei Andersen erfüllt diese Figur nicht nur den Zweck, die auseinanderzufallen drohende Komposition schlecht oder recht einheitlich zusammenzufassen (wie wir das auch in zahlreichen anderen Bearbeitungen dieses Themas aus dem 19. Jahrhundert erkennen können) sondern er verkörpert dort den »Geist, der stets verneint« und die Folge der großen historischen Szenen soll bei Andersen wie bei Madách die Frage beantworten, ob es überhaupt eine fortschrittliche Entwicklung in der Menschheitsgeschichte gibt, die immer wieder von der Blüte und der Vergänglichkeit aller großen Ideen und geistigen Errungenschaften zeugt. Die Schilderung und Analyse der dramatischen Dichtung Andersens verweist nicht nur auf eine bisher kaum beachtete Quelle, aus der Madách schöpfte, sondern trägt in mancherlei Hinsicht auch zur richtigeren Auslegung der »Tragödie des Menschen« bei.

Unter den vielen tragischen ungarischen Dichterlosen ist das Schicksal Miklós Radnótis (1909—1944) vielleicht eines der allererschütterndsten, dessen Eklogen »aus dem selbst für die Generation, die beide Weltkriege erlebte, kaum erträglichen Erlebnisstoff, aus den tiefsten Abgründen des Faschismus das kristallklare Leuchten der Menschlichkeit hervorholen« (I.T.-W.).

Die Radnóti-Literatur, zu deren namhaftesten Vertretern die einstigen Freunde des Dichters (Gyula Ortutay, István Sőtér, Gábor Tolnai, Imre Trencsényi-Waldapfel u.a.) zählen, ist reich an lesenswerten, vortrefflichen Aufsätzen und Würdigungen, denen Radnóti den seiner dichterischen und menschlichen Bedeutung zurecht gebührenden Platz in der Geschichte der ungarischen Dichtkunst verdankt. Imre Trencsényi-Waldapfels »Radnótis Eklogen« betitelte Studie gehört zu den wertvollsten Arbeiten innerhalb dieser reichhaltigen Radnóti-Literatur. Dieses Lob verdient sie vor allem der doppelten Sicht, die dem Aufsatz zugrundeliegt, deren eine auf das antike Vorbild Vergil verweist, während die andere auf den von seinem Vorbild nicht nur Anregungen beziehenden, sondern in der Übersetzung der IX. Ekloge mit diesem gleichsam zu einer Einheit verschmelzenden Radnóti gerichtet ist, wodurch es dem Verfasser gelingt, die

Stellung und Bedeutung der antiken Ekloge und der Dichtkunst Radnótis gleichzeitig im Licht neuer Erkenntnisse zu bestimmen. Überaus zutreffend ist die Feststellung des Autors, die Poesie Vergils hätte Radnóti eben deshalb so angezogen und gefesselt, weil er in ihr verwandte Töne anschlagen hörte, weil sie ihn zur Entfaltung seiner eigenen »idyllischen« Poesie ermunterte, die Radnóti zu einem so trefflichen und wirksamen Mittel zu gestalten wußte, seinem tiefen Kummer und Leid ob der Vernichtung aller menschlichen Werte Ausdruck zu verleihen.

Bei einer abschließenden Zusammenfassung unserer Betrachtung gelangen wir zu der Feststellung, daß Imre Trencsényi-Waldapfels Studienband zwar an die Arbeiten und Forschungsergebnisse der früheren klassischen Philologen folgerichtig anschließt, zugleich aber über diese hinaus neue Wege weist, da der Verfasser die von ihm aufgeworfenen Probleme nicht nur vom Standpunkt der Altertumsforschung, sondern auch in der Sicht der nationalen Literatur untersucht. Zu welchen Ergebnissen und Nutzanwendungen dieses Verfahren führt und in welchem Maß es die bisher gangbaren Ansichten und Methoden bereichert, mag der Leser selbst entscheiden.

MÁRTON TARNÓC

István Sőtér: Tisztuló tükrök (Miroirs limpides)

Editions «Gondolat» Budapest, 1966. pp. 300

«Si nous jetons un coup d'oeil rétrospectif sur la littérature du XX^{e} siècle jusqu'à ce jour, nous pouvons longuement réfléchir à la nature du rôle assumé, ces temps derniers, par la 'parole écrite', dans notre pays comme dans tout le monde civilisé, et aussi au rôle qui pourrait lui être dévolu à l'avenir. La littérature est-elle venue en aide à l'homme, celui-ci avait-il besoin d'un tel soutien, le réclamait-il?» — lisons-nous dans l'essai d'introduction *Miroirs limpides* (ou plus exactement) de plus en plus limpides) qui a également fourni le titre au nouveau volume d' István Sőtér. Cet essai semble la somme de ses activités d'homme de lettres depuis trois décennies bientôt, une sorte d'ars poetica. Généralement, les écrits de ce genre, tout en faisant saillir les traits essentiels d'un œuvre, ne peuvent très naturellement éviter un processus de condensation, de simplification, mettant tant soit peu à l'écart les nuances, les accents cachés ou intermittents, les passions et les digressions sur le chemin jusque-là accompli. Pourtant, une ars poetica ne se manifeste jamais spontanément, comme l'Athéna Pallas jaillissant de la tête de Zeus, toute en armes, ne s'avère en aucun cas de portée autonome; mais elle est le résultat d'une continuité qui exige elle-même impérieusement de nouveaux ouvrages. Ce recueil d'essais consacrés à la littérature hongroise du XX^{e} siècle signale déjà par sa structure — tout comme le précédent, paru il y a dix ans: *Points cardinaux* — qu'István Sőtér est sciemment et résolument adversaire de toute simplification. Les études ne se suivent pas chronologiquement dans le volume, mais sont groupées selon leur thème, et se règlent sur les cycles de développement des lettres hongroises. Ainsi, dans le chapitre sur la revue *Nyugat* (L'Occident), les deux notes sur Ady sont suivies par une esquisse de la carrière de Móricz, puis par cinq morceaux sur Babits. Et l'ordre de ces morceaux est fort instructif: le premier est daté de 1939, le second de 1961, le troisième et le quatrième de 1942, le dernier de 1946. Sőtér ne suit donc pas l'ordre chronogique de leur rédaction, mais les regroupe conformément aux problèmes abordés, aux méthodes d'approche utilisées. Ainsi, chacune de ces études affirme son sens et sa valeur autonomes, même dans son interdépendance avec les autres; les plus récentes n'infirment point les plus anciennes: toutes se complètent et se mettent réciproquement au point. Le premier essai du recueil date de 1937, le dernier de 1965; et ce serait certainement une erreur ridicule que de supposer que l'auteur soit sans réserves d'accord, aujourd'hui encore, avec les formulations, les visées, les jugements de chacun de ces écrits, tels que nous pouvons les lire. Mais ne serait-ce pas une solution vulgaire, indigne de l'homme de lettres que de renier, en opérant un tournant spectaculaire, ou discret, les conceptions antérieures appelant des corrections. Evitant le chemin de Damas, Sőtér a choisi la tâche plus ardue d'endosser pleinement, mais de manière critique son propre passé. Il ne s'est jamais ancré avec obstination à une idée, de quelque séduisante beauté qu'elle fût; il n'a jamais permis que ses

théories personnelles, les résultats de ses recherches et investigations se stratifient en dogmes; mais il ne les a également pas reniées de façon pudibonde ou arrogante. «Les études de ce chapitre, sur Krudy, (la première datant de 1941, la seconde de 1954) démontrent par leurs divergences dans quelle mesure nos conceptions sur cet écrivain se sont modifiées au cours d'une quinzaine d'années. Je dois avouer que chacune de ces deux conceptions est vraie en soi, et que toutes les deux sont pourtant insuffisantes. Il me serait impossible de renier l'un ou l'autre de ces essais, ou de les considérer comme erronés; mais ni l'un, ni l'autre ne me satisfont» — fait-il valoir à un endroit. L'une des qualités les plus sympathiques de *Miroirs limpides* — tout comme de *Points cardinaux* consacré à la littérature mondiale — est son mouvement. Tandis que les essais se confrontent en se modifiant et en se complétant mutuellement, tandis que les articles rédigés à des occasions différentes, sous des impulsions diverses se confessent réciproquement, le lecteur cesse d'être un simple observateur: il réfléchit — il est forcé de réfléchir — avec l'auteur! L'essentiel n'est certes pas d'être d'accord, dans tous les cas, avec Sőtér; cela irait d'ailleurs probablement à l'encontre de son dessein, car ce n'est pas en vain qu'il cite à un endroit le passage de Gide à Nathanaël sur le devoir de suivre et d'abandonner. L'essentiel est de remettre chaque fois en question nos opinions, nos jugements, nos idées, puisque ce n'est que de la sorte que nous pouvons sauvegarder la vigueur de la critique et de la connaissance. Plus d'une constatation de Sőtér nous pousserait à la discussion; malgré ces deux notes de riche envolée, nous ne sommes pas convaincus par le portrait qu'il brosse du poète Ady; son œuvre devient exemple et enseignement justement au point essentiel: comment est-il possible d'endosser le passé sans tomber dans la grisaille de l'auto-épigonisme, comment les résultats antérieurs peuvent — au lieu de freiner — encourager les initiatives neuves.

Des notes, des improvisations, des souvenirs, des articles de controverse, des critiques, des portraits, des esquisses synthétiques, des cours universitaires se suivent dans ce recueil, écrits de quelques lignes, tout comme études de plus longue haleine. Indépendamment du thème et de l'ampleur, chaque genre convient à Sőtér pour aborder et sonder, dans leur individualité concrète et dans leurs connexions générales, les problèmes de la littérature et de l'homme, de l'esthétique et de la morale. Pas un moment, il ne perd de vue les considérations du lecteur et de l'écrivain porté sur l'expérimentation. Une science devient dangereuse dès qu'elle donne dans la gratuité, dès qu'elle se détourne, oublieuse, de l'homme cherchant une réponse à ses problèmes, voulant prendre conscience de ses conditions. En Hongrie aussi, mais plus encore à l'étranger, les analyses littéraires détachées, sous le signe de l'érudition, des problèmes de la personnalité humaine atteignent un nombre alarmant. Sőtér professe que «. . . la véritable, la bonne critique ne se contente pas de demander raison des normes, ni d'appliquer des mesures; elle lance un pont entre le lecteur et l'œuvre étudiée». Et il met en pratique ce principe non seulement dans ses critiques et essais, mais aussi dans ses monographies d'histoire littéraire. Pour lui, l'érudition, le caractère scientifique de l'ouvrage donné ne sont pas des buts en soi, mais des moyens; la prise en considération des aspects esthétiques représente les conditions des aspects moraux, de l'idéation éthique active et passive. Car «la grande mission du poète, de l'écrivain est d'exprimer l'inexprimable enfoui dans les consciences, de donner un nom à l'innommé dont tous ont le pressentiment, d'éclairer ce que tous touchent du bout du doigt et sentent, mais ne distinguent pas encore dans tout son éclat, toute sa plénitude. Combien de fois n'est-il pas arrivé qu'une remarque importante du poète ou de l'écrivain ne suscitât pas l'écho de son époque! La critique doit stimuler ces répercussions en initiant de quelque sorte le lecteur à l'œuvre, et le vrai critique s'érige, de la sorte, en co-auteur de celle-ci. . .» Ajoutons à cela que nous attendons cette initiation aussi de l'historien de la littérature qui transmet les ouvrages des siècles passés à un public nouveau, étranger par rapport au public initial.

Nous avons dit que l'essai d'introduction de *Miroirs limpides* ressemble à une ars poetica. C'est sur ces pages que Sőtér développe de la manière la plus générale et la plus catégorique le caractère de son œuvre. Notre présente étude ne pourrait se proposer d'analyser les couches jusqu'ici inconnues des romans, nouvelles et œuvres scéniques de Sőtér que cet essai met à jour, ni le point de vue général à partir duquel il éclaire son imposante monographie d'histoire littéraire; nous ne pouvons également que faire allusion aux interpénétrations, aux rapports d'échange entre les ouvrages littéraires et les essais, ou vice versa; nous devons nous contenter de dégager succinctement les liaisons entre l'essai d'introduction et les autres écrits du volume. Malgré les différences de genre mentionnées plus haut, presque chaque morceau de *Miroirs*

limpides peut être qualifié d'essai. La définition des traits généraux de genre pour l'essai représente une tâche presque aussi désespérante que pour le roman ou le drame. Pourtant nos connaissances sur ce genre nous rapprochent de l'essence des écrits de Sőtér; de même que ceux-ci enrichissent nos conceptions sur l'essai Sőtér note à un endroit que le genre qui conviendrait le mieux au critique serait le journal de lecture; et il n'est pas inutile de nous rappeler que l'ancêtre du genre, Montaigne, a probablement développé ses essais à partir du journal intime. L'essai a continué, de tout temps, à témoigner de ses affinités avec le journal, d'où son caractère personnel, et ce trait fondamental qu'il fournit l'expression de l'optique du status nascendi de la pensée. Quelque philologique qu'il soit dans certains cas, et tout en puisant son thème au passé, l'essai est toujours axé sur le présent et l'avenir, pose à chaque fois des questions touchant les problèmes de l'attitude humaine. Quelle est notre situation vis-à-vis de l'ouvrage, de l'écrivain, de la tendance littéraire en question? quelle est notre prise de position face aux rapports entre l'écrivain et son œuvre? — ce sont là les questions primordiales de tout essai. Les aspects esthétiques et moraux sont indissociables, car l'essayiste n'approche pas son sujet uniquement en savant, mais de toute sa personnalité, avec son passé, son présent, son avenir voulu ou imaginé; et il n'enrichit pas seulement le lecteur d'un système de données et de connexions, donc dans le sens le plus large du terme: de manière encyclopédique, mais encore du prestige et du charme de sa personnalité active, à la réflexion critique. Ce n'est pas le fait du hasard que le portrait est le fort de l'essayiste Sőtér. Non seulement, parce qu'il est un romancier qui sait allier le rendu artistique et l'investigation critique, mais aussi parce que l'essai, de par son caractère même, s'offre éminemment à la confrontation des visées et attitudes, à l'unité des aspects critiques et autocritiques. Comme tout essayiste, Sőtér est d'abord un moraliste. Ce sont les comportements humains qui l'intéressent, et les coïncidences des facteurs esthétiques et moraux. Dans nombre de ses essais composés à des dates différentes, il se penche sur l'attitude poétique romantique, et exprime, de la manière la plus nette, son hostilité à son égard dans le morceau d'introduction du présent volume. Mais il faut mettre en évidence qu'il est un admirateur sincère de Mickiewicz et de Jókai, qu'il professe la fécondité des effets réciproques entre le romantisme et le réalisme, qu'il n'est adversaire que de la pose de l'artiste romantique. Or, Sőtér craint que les poses, la gesticulation romantiques, les déclamations bruyantes ne menacent la réputation de la littérature en ternissant, plus d'une fois, les œuvres, en émoussant le sens critique, et en faisant passer pour des chefs-d'œuvre, grâce à une autopublicité tonitruante, des ramassis de phrases creuses ou redondantes. Tout le long de son œuvre, Sőtér a combattu les poses romantiques; il y a près de vingt ans déjà, il critiquait inflexiblement le 'chamanisme mensonger', les 'productions vulgaires' auxquels tant d'écrivains hongrois se sont prêtés dans l'entre-deux-guerres, souvent parmi les meilleurs aussi; et cette position d'esprit se manifeste déjà dans ses premiers écrits, qu'ils soient études critiques ou romans.

Ce que nous attendons de la littérature, c'est qu'elle enrichisse notre vie, décuple notre mémoire, écrit-il dans le morceau d'introduction de «*Miroirs limpides*», daté de 1965, car «le manque de mémoire est aussi carence éthique»; et c'est en conséquence qu'il a pu regretter qu'à l'exception du «Docteur Faustus» nous ne disposions d'aucune représentation critique de la vie des artistes 'maudits' des derniers cent ans, et que ce ne soit que la figure d'Elstir, dans l'œuvre de Proust, que nous puissions considérer comme une peinture de l'artiste, véritable, dépouillée de tout élément spectaculaire, cela malgré le jugement peut-être expéditif et de quelques côtés injuste de l'auteur.

L'optique critique — ce trait de moraliste — fournit la base de la conception littéraire d'István Sőtér. «L'une des tâches principales de la littérature est de nous inculquer la manière de voir critique» — note-t-il. «La critique se range parmi les activités les plus élevées de la raison humaine»; «le réfléchissement (artistique) n'a de sens que s'il peut devenir critique, enseignement et, éventuellement, joie» — pouvons-nous lire dans l'essai d'introduction de *Miroirs limpides;* et cette conception s'exprime hautement dans nombre d'écrits de ce volume, tout comme de *Points cardinaux*. C'est peut-être pour l'opposer à l'apologie typiquement romantique de la souffrance professée par les poètes maudits que Sőtér a cité, naguère, ces lignes du prince de Ligne sur cet acte de courage suprême qu'est la joie; aujourd'hui, il s'oppose à la littérature de la panique ou de l'illusion: «Il n'y a pas plus dangereux que la littérature qui croit n'avoir rien à perdre, aucune responsabilité à endosser; et les hommes, dont elle parle ou auxquels elle s'adresse, supposent également qu'ils n'ont plus rien à perdre ou à

gagner, car les possibilités les meilleures ou les plus mauvaises de leur existence sont a priori établies.» C'est dans ce sens qu'il sonde, dans «Points cardinaux», Cervantes et Emily Brontë, Gorki et Thomas Mann, Gide et Sartre: et dans *Miroirs limpides* Babits et Attila József, Lajos Nagy et Kosztolányi, ces écrivains de la sensibilité et de la responsabilité; c'est pourquoi il cite en exemple, chez ce dernier, la mesure goethéenne. Les écrits de Sőtér — qu'il s'agisse de portraits de classiques ou de critiques sur des contemporains, d'éloges ou d'articles polémiques — représentent toujours une recherche des possibilités, le relevé et l'acceptation des moyens du lecteur et de l'écrivain. Ces essais sont une introduction au processus de la réflexion, et font du lecteur un compagnon de l'auteur dans sa quête de l'avenir.

Compte tenu des auteurs auxquels il se réfère, cela pourrait nous induire en erreur que de séparer l'essai d'introduction de l'ensemble du volume. Les citations de Goethe, de Stendhal, de Thomas Mann, de Proust, de János Arany, la critique de l'attitude romantique, l'éloge de l'objectivité, l'accent mis sur l'importance de la tradition pourraient faire croire, surtout à la suite des monographies littéraires publiées par Sőtér ces dernières années *(Nemzet és haladás* — Nation et progrès, ainsi que l'ouvrage sur Imre Madách), que notre auteur aligne les classiques du passé lointain ou récent à l'opposé des lettres contemporaines. Nous croyons qu'une formulation exacte est particulièrement essentielle à cet endroit. Pour Sőtér, la littérature classique est mesure, non modèle. Et si elle est mesure, c'est primordialement par suite de sa force morale, de son engagement, non du point de vue esthétique. Parmi les écrivains, les critiques hongrois, peu ont compris aussi profondément le caractère révolutionnaire du surréalisme, sa portée dans les lettres modernes; il a souligné l'importance de la conception sartrienne du roman dès 1946, alors qu'il considérait également la conception du grand réalisme de György Lukács comme déterminante pour l'avenir de la littérature hongroise, en premier de sa génération. Car, tandis qu'à la fin des années 30, tout comme de nos jours, Sőtér scrute attentivement la littérature classique, il est conjointement le critique et le chroniqueur des lettres contemporaines hongroises et mondiales. Si les monographies de ces dernières années ont quelque peu repoussé à l'arrière-plan le fait que Sőtér s'efforce de faire prendre conscience à cette génération qu'on nomme la troisième du «*Nyugat*», le présent volume est là pour rétablir cet ordre des choses, rien que par sa structure. Et, quand nous lisons ceux de ses essais comme *Jeu et réalité*, *Les belles hérésies*, *La littérature sans père*, *La génération sans frères*, ou *Les quatre générations*, ainsi que ses notes, ses improvisations sur Zelk, Anna Hajnal, Jankovich, Keszthelyi, Képes, Bóka, Takáts, Kálnoky, Weöres, Toldalagi, Csorba, Devecseri, Rónay, Thurzó et Keszi — tous ces articles polémiques ou portraits-miniatures composés dans les années faisant immédiatement suite à la libération —, nous devons reconnaître qu'après deux décennies nous ne sommes guère plus éclairés, sur les valeurs et l'importance de cette génération, que Sőtér à l'époque. La portée de ce volume dans l'histoire de la littérature hongroise est, selon moi, que Sőtér a été le premier, et jusqu'à maintenant le seul, à rendre compte de l'importance, des forces et des possibilités de sa propre génération; et maintenant, une vingtaine d'années plus tard, nous devons reconnaître qu'il n'a pas fait erreur dans ses pressentiments, ou ses discernements. Cette génération a donné naissance à toute une série d'œuvres essentielles, de poids; souvent de manière imperceptible,elle a lancé de nouvelles initiatives capitales que les générations suivantes ont pu faire fructifier. C'est elle qui a implanté le surréalisme dans les lettres hongroises, sans se cantonner dans cette école; elle a transformé la langue poétique, elle a discerné les formes neuves de la littérature et des mœurs; plus d'un de ses membres est devenu, à la suite de la libération, marxiste exempt des poses romantiques, spectaculaires. Il se peut que dans quelques cas, Sőtér ait surestimé ou au contraire mésestimé telle initiative; mais, petit à petit, nous devons nous faire à l'idée que cette génération n'est pas d'importance moindre que celle qui l'a précédée — celle des Lőrinc Szabó, des Károly Pap, des László Németh, des Gyula Illyés, des Gábor Halász, pour ne citer que quelque noms — et que, depuis vingt ans, Sőtér analyse sous tant de ses aspects avec la passion objective de l'émule, avec l'exigence du critique et l'assurance de l'historien. Pour ceux qui ont, de nos jours, vingt ou trente ans, les différences entre les hommes de lettres de deux ou trois décennies plus âgés sont quelque peu estompées; l'ouvrage de Sőtér nous est donc d'autant plus précieux, nous réserve d'autant plus d'enseignements qu'il démontre de manière authentique et convaincante la diversité, les tendances multiples de la littérature hongroise vivante, cela justement quand notre entendement est surtout axé sur l'unité de nos lettres.

On ne peut séparer dans l'attitude de Sőtér l'accès critique, historique et artistique; cela peut être saisi aussi bien dans l'appréciation de sa génération que dans l'analyse des aspirations hongroises ou étrangères plus anciennes. Dans sa conception littéraire, la tradition et l'innovation, l'estime qui incite à emboîter le pas et la critique ne sont pas des notions exclusives, mais réciproquement interférentes, même si dans le passé l'accent semblait mis sur l'innovation, et maintenant plutôt sur la tradition. L'analyse de la conception du temps et de la méthode anecdotique de Kálmán Mikszáth est particulièrement caractéristique dans ce sens; elle permet non seulement une compréhension meilleure des traits marquants de l'œuvre mikszáthien, mais révèle aussi le rendu artistique à l'aide duquel Sőtér et sa génération ont tenté de dépasser l'anecdote. C'est ainsi que l'investigation relevant du domaine de l'histoire littéraire devient à la fois expression d'une attitude critique et d'une recherche artistique, hommage et jugement, acceptation de la tradition et exigence de la nouveauté. Car, — et cette citation est à nouveau empruntée au morceau d'introduction de *Miroirs limpides* — «la littérature est inéluctablement contrainte au recommencement continu; c'est là que réside le danger qui la menace, mais aussi sa grandeur virtuelle. Tout recommencement devient périlleux, s'il ne s'accompagne de la sauvegarde, dans une certaine mesure, de la continuité.»

László Ferencz

Dámaso Alonso-José Manuel Blecua: Antología de la poesía española

Lírica de tipo tradicional. 2ª ed. corr. Gredos, Madrid, 1964. LXXXVI + 265

Esta antología redactada y comentada por dos de los mejores conocedores de la lírica española, Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, tiene especial interés por el hecho de ofrecer un panorama completo de la lírica española de «tipo tradicional» y de enfocarla, en los estudios introductivos, de una posición moderna, basándose en los logros de la investigación novísima.

Dámaso Alonso parte de la afirmación de que «sólo ahora, a mediados del siglo XX, puede un crítico . . . tratar de dar en muy pocas páginas una visión orgánica y justa de la poesía española». Esto se explica por el hecho de que el conocimiento de la lírica española se trasformó profundamente desde finales del siglo pasado, debido a la revalorización de la poesía del Siglo de Oro y el siglo XIX, completada por valiosísimas aportaciones de la filología moderna.

«Hacia 1850 no se sabía (así: literalmente) lo que era la lírica de España» — escribe Dámaso Alonso porque se conocía fragmentariamente o se conocía sólo algún aspecto de la obra de los mayores líricos. La crítica, según él, había sido incomprensiva respecto a la intensidad e «individualizadora variedad» de la poesía del Siglo de Oro y la poesía íntima de Bécquer y Rosalía de Castro. Por eso resalta en su Introducción «las dos reconstrucciones críticas» de nuestro siglo: «las de los panoramas líricos del Siglo de Oro y del siglo XIX: del centro, pues, y del final de todo el desarrollo».

Pasando revista a la obra de los mayores poetas del Siglo de Oro, destaca la autenticidad incomparable de Garcilaso en e, cuadro del petrarquismo contemporáneo considerándolo «en cierto sentido, el primer poeta moderno europeo». Con Lope de Vega entra, según Dámaso Alonso, la poesía italianizante en el espíritu español, «en un espíritu todo contrastes y extremos». La crítica moderna reconoció que su obra no era sólo fuente de serenidad, sino expresión de una lucha interna e angustia dramáticas. Su originalidad se manifiesta también en el hecho de que el paisaje todavía clásico en Garcilaso, se trasformó en su poesía en el «terruño humilde» castellano. Mientras la pasionalidad, con palabra de Dámaso Alonso, el frenesí, tan característico de la literatura española del siglo XVI, era en Fray Luis «un anhelo» y en San Juan de la Cruz un «gozo de divinidad», el frenesí del humanísimo Lope se vertió hacia la vida adelantando a toda la lírica europea en la perfecta unión de vida y poesía. En Góngora este frenesí se traduce en una concepción estética del todo nueva en la que luchan «el dulce equilibrio y la monstruosa pasión». Finalmente con Quevedo irrumpe en la poesía del Siglo de Oro una «fuerza naturalista y popular» que quiebra muchas convenciones y apunta a una esfera moral. El siglo XIX «consideró a Góngora como un demente» y no comprendió nunca el valor europeo de Quevedo, como no reconoció en general la expresión autóctona del espíritu español en el cauce de la forma italiana.

La segunda «reconstrucción» crítica de nuestro siglo es la revalorización de la

lírica del siglo pasado. La crítica del siglo XIX, «atenta a lo brillante rotundo y formal» trató con incomprensión lo más puro y auténtico de la poesía contemporánea, la de Bécquer y Rosalía de Castro, que tiene tan profundos ecos en la lírica española moderna, sobre todo en la de A. Machado y Juan Ramón Jiménez.

La tercera «reconstrucción» es el logro más brillante de la filología hispánica moderna. Uno de los lugares comunes más difundidos de la crítica vieja era el concepto de Castilla como tierra por excelencia de poesía épica. Hay más. La crítica prácticamente identificó el concepto de poesía popular con la poesía épica, considerando la lírica un género típicamente culto. Le tocó a Menéndez Pidal y su escuela descubrir y reconstruir la poesía lírica castellana popular, trabajo coronado hace poco por el hallazgo inesperado de las famosas jarchas que constituyen el más remoto testimonio de toda la lírica europea. Esta tercera «reconstrucción» ha contribuido mucho a reconocer las direcciones y dimensiones exactas de la evolución de la lírica castellana y reveló la enorme importancia de la poesía tradicional que dejó su sello inconfundible en toda su historia.

Dámaso Alonso hizo este breve resumen de la revalorización de la lírica castellana para colocar en su lugar debido la lírica de tipo tradicional en la arquitectura de toda la historia de la poesía española. Prescindiendo de enjuiciar la lírica de la primera mitad del siglo actual, sin duda alguna de gran trascendencia en el desarrollo de la poesía española, y registrando el interés de la lírica intimista del siglo XIX, afirma que hay dos «enormes vetas» que se destacan en un panorama europeo también: una de tipo tradicional, la de los cantares de gesta, el romancero y el cancionero, y otra de poesía culta, la del Siglo de Oro. La veta tradicional penetra poderosamente en el Siglo de Oro y se prolonga, en cierto modo, hasta nuestros días. Esta poesía de arranque tan antiguo, de gran extensión temporal y de enorme riqueza constituye uno de los capítulos más impotantes e interesantes de la historia de la lírica europea.

Caracterizada la poesía de tipo tradicional como la rama más fuerte y de mayor trascendencia europea de la lírica española «reconstruida», Dámaso Alonso y José Manuel Blecua explican en una «advertencia» qué tipo de poemas comprende su antología. Además de los poemas estrictamente tradicionales incluían en ella «glosas» cultas a canciones viejas, pero excluían la poesía seudotradicional de la lírica cortesana de fines del siglo XV y principios del XVI. Aunque hace falta todayía una definición exacta de lo que es «poesía de tipo tradicional», la introducción de José Manuel Blecua convence plenamente de la seriedad de los criterios de la selección.

José Manuel Blecua condensó en esta introducción toda la labor y erudición destinadas originariamente a publicar un corpus extenso y definitivo de la poesía de tipo tradicional. Por eso resulta tan clara, de orientación segura, y rica en elocuentes ejemplos y referencias utilísimas.

Su estudio empieza por dar a conocer la historia del desentierro de la antigua lírica de tipo tradicional, partiendo de la tesis de Julián Ribera, desarrollada luego por Menéndez Pidal, y confirmada inesperadamente por el hallazgo de las jarchas arábigo-andaluzas. José Manuel Blecua acentúa el carácter originariamente popular de la forma más difundida de la poesía de tipo popular, el zéjel, y sus características frente al género aristocrático de la muwassaha que era con frecuencia «glosa» a una buena jarcha conocida. Pasa luego al estudio de las correspondencias temáticas y formales entre las jarchas y los villancicos castellanos posteriores, concluyendo, con palabras de Dámaso Alonso, que «el núcleo lírico popular en la tradición hispana es una breve y sencilla estrofa: un villancico».

Después de explicar los orígenes y la manera nada fácil de demostrar la tradicionalidad de numerosísimos poemas escritos en siglos posteriores, el profesor Blecua traza la historia del florecimiento y desarrollo ulterior de la poesía de tipo tradicional, cerrando su introducción con una breve orientación métrica.

Sin lugar de duda es éste uno de los más útiles e importantes volúmenes de la serie Antología Hispánica de la Editorial Gredos, tanto por la brillante selección de lo mejor de la poesía de tipo tradicional, acompañada de un serio arsenal de notas, como por los estudios introductivos. Resumiendo, tenemos toda razón para decir que esta antología también forma parte de la justa «reconstrucción» crítica de la historia de la poesía española.

MÁTYÁS HORÁNYI

Carlos Feal Deibe: La poesía de Pedro Salinas.

Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1965. 265

Carlos Feal Deibe expone en el prólogo muy claramente los objetivos de su obra y los métodos que seguía al realizarla. Declara que quiso hacer una obra de estilística basándose en la doctrina del profesor Dámaso Alonso y sirviéndose al mismo tiempo de principios críticos de Carlos Bousoño y el propio Pedro Salinas.

Como es sabido, Dámaso Alonso parte de unos principios básicos de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, pero las interpreta de una manera completamente nueva. Estilo es, según él, el «signo» en cuanto tiene de único, de peculiar, empleando el término no solamente en su significado conceptual, como Saussure, sino en los de tipo imaginativo y afectivo también. Además, Dámaso Alonso declaró que «significante» y «palabra» no deben coincidir necesariamente, como suponía Saussure, porque puede ser «significante» cualquier elemento expresivo, un acento, una vocal, una estrofa, ecc. Finalmente afirma que en poesía, la vinculación entre significante y significado jamás es arbitraria, sino siempre motivada.

Afortunadamente completan los principios de Dámaso Alonso las ideas de Carlos Bousoño y las de Pedro Salinas, muy parecidas en lo esencial. Existe, en el concepto de Bousoño, una «intuición primaria», según Salinas, un «tema vital», que explica los temas y los procedimientos expresivos de cada poeta.

Ahora bien, Carlos Feal Deibe afirma que en la obra de Salinas existe lo que él llama «tema vital» y éste se mantiene constante a lo largo de toda su obra, pero la «formulación del mismo varía. Es decir, el tema (y los subtemas) son reducibles a conceptos, pero la poesía (el «signo») no se agota. . . Lo conceptual por sí sólo, no es poético; necesita, inevitablemente, de lo sensorial o afectivo. La poesía de Salinas, así entendida, se caracteriza por una invasión mayor cada vez de afectividad.»

El «tema vital» de Salinas, su «intuición primaria», es ésta: «todos los seres del mundo están dramáticamente escindidos en alma y cuerpo. El afán del poeta se encaminará a lograr la unidad, la reconciliación de esos dos términos. La originalidad consiste en que no sólo se adjudica un alma a los seres humanos, sino también a las cosas». Sin embargo el poeta se afana ante todo en reconocer lo esencial, lo verdadero en el alma de la mujer amada. El libro de Carlos Feal Deibe es un análisis brillante de los recursos expresivos de este intento poético. Análisis realizado con extrema sensibilidad, revelando los más secretos pormenores del microcosmos estilístico de Salinas.

Uno de los méritos de la monografía de Carlos Feal Deibe consiste en haber empleado conjunta y conscientemente los principales principios de los mayores representantes de la estilística española moderna. Sin embargo habría podido emplear con mayor liberalidad tales principios aunque parece ser consciente, en cierto grado, de los límites de una obra estilística concebida según estos principios.Escribe en el epílogo, que lleva el subtítulo muy significativo *Situación histórica de la poesía de Salinas*, que ha considerado la poesía del poeta como un mundo autónomo, advirtiendo sin embargo que «la obra de arte, por supuesto, no se asienta en el vacío. Nace en un momento determinado y en un lugar determinado». A pesar de esto le parece al autor que estas circunstancias no pueden explicar la obra de arte. «Lo condicionado (la obra) no se confunde con aquello que lo condiciona.» Desde luego. Pero en vez de confundir las dos cosas cabe establecer la relación que existe efectivamente entre ellas. No se trata de explicar directamente con las «circunstancias» cada uno de los recursos expresivos, analizados por lo demás con verdadera maestría por el autor, pero sí, el sistema, el conjunto de tales recursos, como expresión adecuada del «tema vital». Por lo demás,si «en poesía, hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado», sobradamente comprobado en este libro en cuanto a los detalles, esto vale también para explicar el significado del «significante» principal, es decir del tema vital, o intuición primaria, que en relación con la vida o las «circunstancias», deja de ser indudablemente tema o significado, para convertirse en «significante», en «signo».

Teniendo en cuenta la no arbitrariedad de todo elemento de la obra poética, su lugar histórico y significación humana resaltaría con mayor claridad y no resultaría menos autónoma y original.

MÁTYÁS HORÁNYI

INDEX

Klaniczay, T.: Réalité et idéalisation dans la poésie pétrarquiste de Bálint Balassi 343

Wéber, A.: A propos des problèmes théoriques et historiques du style sentimental 371

Pándi, P.: Deux réponses (L'accueil du socialisme utopiste en Hongrie, à l'époque des réformes nationales) 393

Egri, P.: James Joyce and Adrian Leverkühn (Part II.) 421

Chronica

Rapprocher les mains qui se cherchent ... Les cent ans de Romain Rolland (Dobossy L.) — Shakespeare's word-play in Arany's translations (Sinclair, A. R.) — A bibliography of works written on Bernard Shaw (Kocztur, G.) — Le roman national algérien, 1952—1955 (Padányi, K.) 445

Bibliographia

Geschichte der ungarischen Literatur, Bd. III. (Wéber, A.) — Geschichte der ungarischen Literatur, Bd. IV. (Szauder, J.) — Béla Köpeczi: La guerre d'indépendance de Rákóczi et la France (Bán, I.) — Imre Trencsényi-Waldapfel: Humanismus und nationale Literatur (Tarnóc, M.) — István Sőtér: Miroirs limpides (Ferenczi, L.) — Dámaso Alonso-José Manuel Blecua: Antología de la poesía española (Horányi, M.) — Carlos Feal Deibe: La poesía de Pedro Salinas (Horányi, M.) 489

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1966. VI. 28. — Terjedelem: 15 (A/5) ív

66.62566 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 wie der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen ungarischer und europäischer Literatur im Mittelalter, Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über 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: 110 Forint. 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 110 Forints 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 немецком, французском, английском, русском 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 «*Acta Litteraria*» — 110 форинтов 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

Ndermarja Shtetnore e Botimeve
Tirana

AUSTRALIA

A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA

Globus Buchvertrieb
Salzgries 16
Wien I.

BELGIUM

Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St. Jean
Bruxelles

BULGARIA

Raznoiznos
1 Tzar Assen
Sofia

CANADA

Pannonia Books
2 Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA

Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88.

CZECHOSLOVAKIA

Artia A. G.
Ve Smeckách 30
Praha 2
Postova Novinova Sluzba
Dovoz tisku
Vinohradska 46
Praha 2
Madarská Kultura
Praha I
Václavské nám. 2.
Postova Novinova Sluzba
Dovoz tlace
Leningradska 14
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
Clara Zetkin Straße 62.
Berlin N. W.

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN

Collet's Holdings Ltd.
Dennington Estate
London Rd.
Wellingborough. Northamps.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
Waynflete Bldg. The Plain
Oxford

HOLLAND

Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Current Technical Literature
Co. Private Ltd.
India House OPP.
GPO Post Box 1374
Bombay I.

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze

JAPAN

Nauka Ltd.
92. Ikebukur O-Higashi 1-chome
Toshima-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central
Far Eastern Booksellers
Kanda P. O. Box 72
Tokyo

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Johan Grundt Tanum
Karl Johansgatan 43
Oslo

POLAND

RUCH
ul. Wilcza 46.
Warszawa

ROUMANIA

Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18.
Bucuresti

SOVIET UNION

Mezhdunarodnaja Kniga
Moscow G—200

SWEDEN

Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
Stockholm

USA

Stechert Hafner Inc.
31 East 10th Street
New York, N. Y. 1003
Walter J. Johnson
111 Fifth Avenue
New York, N. Y. 1003

VIETNAM

Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA

Forum
Vojvode Misica broj 1.
Novi Sad
Jugoslovenska Knjiga
Terazije 27.
Beograd

15. X. 1966

Index: 26.019